

Мотив музики у творчости Павла Тичини

Bolarić, Marta

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:549849>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-16**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA ISTOČNOSLAVENSKE JEZIKE I KNJIŽEVNOSTI
KATEDRA ZA UKRAJINSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

DIPLOMSKI RAD

MOTIV MUZIKE U STVARALAŠTVU PAVLA TYČYNE

Studentica: Marta Bolarić

Mentor: dr. sc. Dariya Pavlešen

Zagreb, 2020.

ЗАГРЕБСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФІЛОСОФСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

ВІДДІЛЕННЯ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ І ЛІТЕРАТУР
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ І ЛІТЕРАТУРИ

ДИПЛОМНА РОБОТА

МОТИВ МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ТИЧИНИ

Студентка: Марта Боларіч

Науковий керівник: д-р філол. наук Дарія

Павлешен

Загреб, 2020.

UNIVERSITY OF ZAGREB
FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF EAST SLAVIC LANGUAGES AND LITERATURES
UKRAINIAN LANGUAGE AND LITERATURE

MASTER'S THESIS

MOTIVE OF MUSIC IN THE WORKS OF PAVLO
TYCHYNA

Student: Marta Bolarić

Supervisor: dr. sc. Dariya Pavlešen

Zagreb, 2020.

Зміст

1. Вступ	5
2. Біографія	6
2.1. Ранні роки	6
2.2. Тичина - український радянський поет	9
3. Вступ до кларнетизму	12
3.1. Символізм	12
3.2. Кларнетичний символізм	15
4. Сонячні кларнети	18
4.1. Аналіз віршів	21
4.1.1. Золотий Гомін	21
4.1.2. Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух	30
5. Замість сонетів і октав	33
5.1. Аналіз віршів	37
5.1.1. Найвища сила	39
6. Радянська фаза	42
6.1. Радянська творчість	45
6.1.1. Вітер з України	45
6.1.2. Чернігів і Партія веде	47
7. Висновок	51
8. Sažetak – Резюме – Abstract	53
9. Список літератури та джерел	55

1. Вступ

Тема дипломної роботи – аналіз мотиву музики у творчості українського поета Павла Тичини. Окрім класичного стилістичного аналізу та інтерпретації віршів з наголосом на згаданому мотиві (синхронічний аспект), використовується історичний аналіз, тобто показано, як змінювався мотив музики протягом багатьох років у творчості Тичини (діахронічний аспект). Історичний контекст дуже важливий у випадку цього поета, враховуючи, що культурні та політичні події того часу мали великий вплив на нього і, отже, на його творчість загалом, що, звичайно, було безпосередньо відображено в його віршах.

Мета дипломної роботи – розглянути та пояснити явище кларнетизму, власного виразу символізму П. Тичини, пояснити, як він виникає та трансформується у творчості поета, проаналізувати чому та як Павло Тичина став таким важливим поетом для свого часу, тобто для початку ХХ століття. Також шляхом аналізу показати геніальність його поетичного вираження і те, наскільки мотив музики зіграв велику роль у його творах. Наприкінці дипломної роботи подається історичний аналіз згаданого періоду, для того щоб показати, що відбувалося в Україні на початку минулого століття, і на основі цих подій пояснити, які зміни відбулися у способі творення поезії Павла Тичини та підтвердити ці зміни.

Дипломна робота складається із вступу, змісту, шести розділів, висновку, резюме, списку використаної літератури та джерел. Вступ коротко пояснює тему та мету дипломної роботи. У першому розділі подається біографія Павла Тичини, в якій представлено життя автора, та поступове зростання значення поета в українській і радянській літературі. У наступних розділах пояснюються явища символізму, кларнетизму та те, як вони відображені у збірці *Сонячні кларнети*. У наступному розділі, розглядається історичний контекст на момент публікації збірки *Замість сонетів та октав* та особливості цієї збірки. Подається аналіз віршів зі збірок *Сонячні кларнети*, *Замість сонетів і октав* та окремих віршів з пізнішої радянської фази творчості поета. Останній розділ дипломної роботи присвячений аналізу радянського етапу творчості Павла Тичини. Наприкінці дипломної роботи подано висновок, список літератури та джерел і резюме роботи.

2. Біографія

2.1. Ранні роки

Павло Григорович Тичина – поетичний геній ХХ століття – народився 23 січня 1891 року в селі Піски Козелецького повіту Чернігівської губернії (нині Бобровицького району Чернігівської області). 27 січня його охрестили (ще донедавна ця дата помилково вважалася днем його народження). Його мати – Марія Василівна Тичина, а батько Григорій Тимофійович Тичина був сільським дяком і одночасно вчителем у школі грамоти. У Павла Тичини було п'ятеро сестер і четверо братів (Ksonzhek, 2011).

Як зазначає у критично-біографічному нарисі про поета літературознавець Леонід Новиченко, «суворість зашарпаного злиднями батька, нерідкі спалахи його гніву (що не завадило, однак, синові зберегти про нього пам'ять як про справедливу й гарну в своїй основі людину) пом'якшувалися сердечною і розумною добротою Марії Василівни – матері поета» (Ksonzhek, 2011).

Спочатку Павло Тичина навчався в земській початковій школі. Його вчителька, оцінивши чудовий голос і слух хлопця, порадила батькам віддати Павла в один із монастирських хорів Чернігова. Крім того, дітей у хорах також учили. Оскільки інших можливостей дати синові освіту Тичини не мали, вони прислухалися до поради вчительки. 1900 року 9-річний Тичина, успішно пройшовши проби голосу, став співаком архієрейського хору при Троїцькому монастирі. Одночасно він навчався в Чернігівському духовному училищі. Регент хору виділяв Павла з-поміж інших хлопчиків-співаків, доручав йому навчати нотній грамоті новачків (Ksonzhek, 2011).

У червні 1906 року помер батько Тичини. Починаючи з цього року Павло Тичина пише вірші – почасти під впливом Олександра Олеся та Миколи Вороного. Перший відомий нам вірш Тичини – «Синє небо закрилося...» – датовано 1906 роком. Пізніше поет, переглядаючи свій архів, так відгукнувся про цей вірш: «Подивися – аж смішно» (Ksonzhek, 2011).

1907 року Павло Тичина закінчив училище. Після цього в нього був єдиний, по суті, шлях продовжити освіту – в семінарії. Тож у 1907-1913 роках Тичина навчався в Чернігівській духовній семінарії (Ліпніцька, 2013: 193).

Досліджуючи творчість Павла Тичини, необхідно підкреслити важливість тих ранніх років життя поета, їх вплив на формування особливого творчого стилю. Далі у дослідженні ми виділимо основні мотиви творчості П. Тичини, серед яких виокремимо саме музику, природу та релігію. Ранні роки життя безумовно формували його як поета. А цьому теж допомогло його знайомство з Михайлом Коцюбинським та «літературні суботи», які він відвідував з 1911 року.

1912 року в № 1 журналу *Літературно-науковий вісник* було уперше надруковано твір Тичини. Це був вірш *Ви знаєте, як липа шелестить*. Через рік Тичина опублікував три оповідання – *Спокуса* (в газеті *Рада* від 17 жовтня), *Богословіє* (в газеті *Рада* від 6 листопада) та *На ріках вавилонських* (в № 3 журналу *Світло*), які стали його своєрідним прощанням з бурсацькою та семінарською юністю (Ksonzhek, 2011).

У 1913-1917 роках Павло Тичина навчався на економічному факультеті Київського комерційного інституту, але не закінчив його. Одночасно працював редактором відділу оголошень газети *Рада* і технічним секретарем редакції журналу *Світло* та помічником хормейстера у театрі Миколи Садовського. Теж працював роз'їзним інструктором і рахівником-статистом Чернігівського губернського земського статистичного бюро, що йому дало можливість зробити низку цінних фольклорних записів (Ліпніцька, 2013: 194).

Згодом Тичина працював завідувачем відділу хроніки газети *Нова Рада* (1917) і відділу поезії журналу *Літературно-науковий вісник* (1918-1919), головою української секції Всеукраїнського видавництва (1919), завідувачем літературної частини Першого державного драматичного театру УСРР (1920) (Ksonzhek, 2011).

Почавши поетичну творчість уже за чернігівського періоду, Тичина в атмосфері Києва першого року державного відродження України закінчив першу свою книгу поезій *Сонячні кларнети* (1918, фактично вийшла в 1919), в якій він дав своєрідну

українську версію символізму, створив власний поетичний стиль, який отримав власну назву – **кларнетизм**. Тому, що поет на той час стояв понад партійними ідеологіями, йому вдалося подати в *Сонячних кларнетах* автентичний естетичний відбиток відродження своєї країни (Ліпніцька, 2013: 197-212).

2.2. Тичина – український радянський поет

Перемога більшовицької Жовтневої революції й окупація України позначилася комуністичним терором, руїною, голодом і конфронтуючими до них народними повстаннями. За цих обставин Тичина далі зберігав свою позицію незалежного поета в наступних книгах *Замість сонетів і октав* (1920), *В космічному оркестрі* (1921). Тоді ж він починає писати твір – поему-симфонію (чи віршовану трагедію) *Сковорода* (вперше – *Шляхи Мистецтва*, 1923, ч. 5) (Ksonzhek, 2011).

В першій половині 20-х років ХХ століття Україна стає конституційно суверенним членом СРСР і таким чином тиск на творчий інтелект (і не тільки на нього) посилювався. Невдовзі, не витримавши цього тиску, Тичина стає провідним українським радянським поетом. У збірках *Плуг* (1920), що принесла йому славу «співця нового дня», і *Вітер з України* (1924) (з присвятою Миколі Хвильовому) вже є видимі ознаки святкування і перші тенденції возвеличення нового режиму. Тоді ж поет працює в журналі *Мистецтво*, в державному видавництві «Всевидат», завідує літературною частиною в Київському театрі ім. Т. Г. Шевченка, політкомісаром якого був О. Довженко (Ksonzhek, 2011).

1923 року він переїздить до Харкова, входить до літературної організації Гарт, а в 1927 – до ВАПЛІТЕ, що під проводом М. Хвильового намагалась протистояти великодержавному шовінізмові ЦК ВКП(б). За приналежність до цієї організації і твір *Чистила мати картоплю* Тичину гостро критикували, обвинувачуючи його в «буржуазному націоналізмі». Відкинувши ці обвинувачення, він на деякий час замовк, а на ворожі чутки про його «кінець» відповідав: «... для них кінець, а для мене тільки початок. Я стільки нового зараз знаю (не вчитаного, ні!), що, може вчетверо окріп» (з листа до М. Могилянського) (Ksonzhek, 2011).

У Харкові в цей час Тичина також працює в журналі *Червоний шлях*, багато пише, вивчає вірменську, починає оволодівати грузинською і тюркськими мовами, стає діячем заснованої в тодішній українській столиці Асоціації сходознавства (Ksonzhek, 2011). Тичина самотужки досконало опанував майже двадцять іноземних мов, а зокрема – вірменську, грузинську, арабську, турецьку, їдиш (Коломієць, 2005).

Збереглися переклади Павла Тичини на українську мову із сорока мов світу. Поет перекладав на українську мову творчість багатьох письменників і поетів (Олександр Пушкін, Євген Баратинський, Олександр Блок, Микола Тихонов, Микола Ушаков, Янка Купала, Якуб Колас, Давид Сасунський, О. Ованесян, О. Туманян, та ін.) (Ліпніцька, 2013: 211).

Можливо, на бачення Павла Тичини вплинув і арешт його брата Євгена, регента хору в Новій Басані, органами ДПУ навесні 1923-го, коли довелося писати розписку, гарантуючи, що брат нікуди не виїде без спеціального дозволу (Панченко, 2013).

В умовах тотального сталінського терору 1930-х, розстрілу одних і самогубства інших письменників, Тичина в низці «партійно витриманих» книжок поезій капітулює перед насильством. Такими моторошно майстерними стали збірки *Чернігів* (1931) й особливо поезія *Партія веде*, надрукована в газеті *Правда* (1933) та однойменна збірка (1934), що стала символом упокорення української літератури сталінізмові. За ними з'явилася серія колекцій з ретельно підібраними назвами в дусі апології сталінізму: *Чуття єдиної родини*, *Пісня молодості* (1938), *Сталь і ніжність* (1941). Виділяється абстрактно-експресіоністична майстерність цих збірок (Ліпніцька, 2013: 193-212).

У 1943 році Павла Тичину призначили Народним Комісаром освіти УРСР (Музей, 2013), а сам поет став членом ВКП (б) у 1944 році. Під час війни видав збірки з патріотично-оборонною тематикою: *Ми йдемо на бій* (1941), *Похорон друга, Перемагать і жити!*, *Тебе ми знищимо – чорт з тобою* (1942), *День настане* (1943). Теж автор публікує низку поетичних збірок і з повоєнного часу, як наприклад: *Живи, живи, красуйся!*, *І рости, і діяти* (1949), *Могутність нам дана* (1953), *На Переяславській Раді* (1954), *Ми свідомість людства* (1957), *Дружбою ми здружені* (1958), *До молоді мій чистий голос* (1959) та інші (Ліпніцька, 2013: 193-212).

Тичина не повірив у хрущовську десталінізацію і, залишившись далі на позиціях сталінізму, не відгукнувся на літературне відродження 1950-х – початку 1960-х років, навіть виступив з осудом шістдесятників (Усатенко, 2011). Тим самим його поезія (з мотивами величі партії, «дружби народів», звеличенням нового вождя Хрущова, «героїнь соціалістичної праці», колгоспних ланкових тощо) навіть в

обставинах посилення брежнєвського терору по зреченні Хрущова звучала вже явним анахронізмом і дедалі більше скидалася на автопародіювання (*Ibid.*).

«Помер поет Павло Тичина 16 вересня 1967-го року. [...] Та Василь Стус відзначав, що 1931 року 'Геніальний Тичина вмер. Лишився жити чиновник літературної канцелярії, довічно хворий на манію переслідування, жалюгідний пігмей із великим ім'ям Тичини'. Оскільки 'слава генія, змушеного бути пігмеєм, блазнем при дворі кривавого короля, була заборонена', звернімося до тієї слави.» (Черкаська, 2015).

3. Вступ до кларнетизму

3.1. Символізм

Щоб зрозуміти явище кларнетизму Тичини та те, як воно виникло, необхідно з'ясувати, хто такі символісти, предтечі українського кларнетизму.

Символізм – один зі стильових напрямів модернізму, що виник у Франції наприкінці XIX століття, а в українській літературі поширився на початку XX століття. Його предтечею був парнаїзм (і у Франції, і в Україні). Мета цього напрямку – служити красі. Характер символізму як течії визначив І. Франко у *Доповідах Міріама*, наголосивши, що символ – не алегорія, що є заміною поняття, його образним еквівалентом і має не однозначний характер, розрахований на багатозначність сприйняття, розширює часову і просторову перспективу і веде до чогось таємничого й неземного. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо і Стефан Малларме, це поети, які й склали основу літературної течії символізму. (Ковалів, 2007). Павло Тичина мав свою «передсимволістичну» фазу – фаза ця тривала приблизно з 1906 до 1916 р. (Лавріненко, 1977: 8), але починаючи з 1917 року він був головним символістом, разом з Дмитром Загулом, Юрієм Меженком, Григорієм Чурпринком, Миколою Вороним і Олександром Олесем. Дехто з них навіть сприяв заснуванню літературного угруповання Молода муза у Львові в 1906 році. Воно виникло як ланка загальноєвропейського руху за оновлення літератури. Її найвідоміші члени були Богдан Лепкий, Петро Карманський, Михайло Яцків, Сидір Твердохліб, Василь Пачовський, Остап Луцький та інші. Своім гаслом молодомузівці проголосили символізм і служіння красі (Ковалів, 2007). «Оспорювана й ігнорована сучасниками ця група тільки десятками років пізніше дочекалася позитивної уваги дослідників. До 1917 року Молода муза була П'ємонтою українського символізму» (Лавріненко, 1977: 9). У літературному світі Європи, а особливо в Україні, повільно створювалося сприятливе для символістів середовище.

Поки на заході свою діяльність розгортала Молода муза, у Києві існував київський рух символістів з трьома представниками: Павло Тичина, Дмитро Загул і Юрій Меженко, які створили «мистецький мікроклімат» для народження кларнетизму. Крім них, були й інші молоді автори, які теж сприяли розвитку символізму. Як стверджує Лавріненко (1977: 10), в українську літературу разом з 1917 роком прийшла

«незнана молодь і таланти які виявили серед руїн чималу творчу і видавничу енергію». Але багато їхніх першодруків, видань журналів, альманахів і книжок не збереглися. Ця частина літератури зникла у вогні агресій та інтервенцій з усіх чотирьох частин світу, а насамперед з більшовицької Москви (Лавріненко, 1977: 14).

Загублене п'ятиріччя 1917-1922 треба рятувати документальною реконструкцією подій. Щодо літератури то не тільки рух символістів, а й формування українського футуризму, неокласиків та ін., може, навіть імовірний «бароковий гурток» навколо Юрія Нарбута, Вадима Модзалевського (за участю також М. Зерова); молодотеатрівські починання, статті і декларації, символічна своїм стилем частина вистав Леся Курбаса, що був співзасновником *Товариства українських письменників і мистців Музагет* і співавтором головного альманаха символістів *Музагет*. Зникли сліди *Білої студії*, що мала бути першим кроком – «альманахом молодих» та їх товариством, як подає Антін Павлюк, а також О. Білецький у статті про Д. Загула (1977: 10).

Криза культури, що виникла ще в кінці XIX століття, стає сильнішою на початку XX століття і її вже не можна заперечувати. І сам П. Тичина (1920) сказав що «на культурах усього світу майові губки поросли».

З перспективи столітньої розгри цієї кризи дедалі стає більш самоочевидним, як прославлені успіхи вартості й культу раціоналізму перетворюються на свою протилежність; «прогрес» обернувся на руїну; «гуманізм» став наймасовішим знищенням людей; ба навіть знелюдиненням (дегуманізація) людини; свобода змінилася на свавілля одиниць, груп, революцій, диктатур; європейська «весна народів» перетворилася на війну народів (...) (Лавріненко, 1977: 14).

Художники, письменники, філософи того віку загубилися в такому світі. Х. Ортега висловив це словами: «Ми не знаємо, що з нами сталося – і це якраз те, що з нами сталося, – що ми не знаємо, що з нами сталося» (Лавріненко, 1977: 53). Це почуття було зрозуміле і відчуте в усьому світі. Відповідь символістів на цю кризу, на це почуття, було гасло «чистої поезії», «мистецтва для мистецтва», «неприйняття» реальності. Символісти говорять про невимовне, шукають Абсолюту в Красі, в житті і мистецтві, думаючи що це є справжня реальність, переважно ігноруючи потворну дійсність. Вони творили свою власну мову, мову сінесетзії. (*Ibid.*) Кольори

поєднуються зі запахами, звуками та мелодіями, створюються небачені поетичні образи, виникає синтез музики та поезії. Насмілимося зазначити, що Павло Тичина тут справився найкраще, піднявши мелодію та ритм на більш високий рівень, ніж його колеги, поети того часу. Все це було лише вступом до кларнетизму.

3.2. Кларнетичний символізм

Як уже згадувалося, у Києві утворився рух на чолі з Павлом Тичиною, Дмитром Загулом і критиком Юрієм Меженком. Останній зокрема сприяв поширенню їх руху своїм програмово-символістичним альманахом *Музагет*. Це літературно-критичний альманах, а його перше видання вийшло з друку на початку 1919. Тут публікувалися вірші, поеми, рецензії, літературні критики і т.д. Це було для Музагетів засобом захистити себе від нападів ветеранських критиків, був їхній протест проти трафарету літературі та спосіб зближення до тем і обривів світової літератури (Лаврінченко, 1977: 11).

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 і Микола Терещенко, Павло Тичина, Володимир Ярошенко. Серед запрошених згадані: Микола Зеров, Павло Зорев (Павло Филипович), Павло Ковжун, Клинт Поліщук, Володимир Маяковський та інші.[...]

Вихід *Музагет* 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 zenіті своєї слави, дав три загальновідомі потім поезії: *Міжпланетні інтервали*, *Плуг* та *І Бєлий*, *і Блок*, *і Єсенін*. Були ще поезії Павла Филиповича, Дмитра Загула, Миколи Терещенка, Кліма Поліщука, Михайла Жука, Олекси Слісаренка [...] Але вісь альманаха становили дві літературно-публіцистичні статті Юрія Меженка та І. Майдана (Д. Загула) (*Ibid.*).

Критика російських символістів також друкувалася в *Музагеті*. Точніше, Д. Загул і Ю. Меженко відкрито виступали проти них – символістів «старшої краси».

[...] у статтях Меженка і Загула зроблено (хоч без полеміки) відмежування від згаданих вище прикладів роздвоєння між мистецтвом і побічними місіями російських символістів. Обидва автори обороняють

капітальний для західних символістів принцип самоцінності, суверенності та незалежності поезії що його заперечив у теорії Бєлий і не дотримав у практиці Блок. 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 прози серед молодих пролетарських письменників. Про це Меженко не згадує, персональних випадів не робить взагалі. Супроти революційного модного тоді постуляту «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, Меженко думає, що не вужчі групи, а найусеосяжніша органічна колективна група «національності» може стати для поета ґрунтом що на ньому можливе внутрішнє самовиправдання творчості. [...] Дмитро Загул, тримаючися теми поняття Краси в символізмі, прийшов до капітальної думки [...]. Звідси читач може вивести рацію бодлерівських «квітів зла» і заперечення «старшої краси» Достоєвського та Блока. (Лавріненко, 1977: 30)

П. Тичина ж спершу будував свої бази як на російському, так і на західному символізмі (1977: 20-27). Але в кінці, Тичина вибирає власний шлях – кларнетизм. Шлях, який більше схиляється до західного символізму та виступає проти російського. У вірші *І Бєлий, і Блок, і Єсенін*, який був опублікований свого часу в *Музагеті*, протиставлення Києва та Москви самоочевидне. А крім того, у вірші Блока *Дванадцять* можемо побачити той «хаос» і «старшу красу», поки Тичина використовує надполітичний ідеал Маллярме, тобто абсолютну поезію, з власним тичинським панритмізмом цілості (між іншим) (1977: 31).

Кларнетизм – як його визначив Лавріненко (1977: 7), це український варіант міжнародного символізму, хоча згодом він назвав це власним синтезом поетичного стилю. Автором назви був Василь Барка в своєму есе, ретельно прочитаному тільки через півстоліття після його створення. Тичина, здавалося, зробив революцію у світі символізму. Було багато французьких та російських символістів, які були топ-представниками цього стилю, але коли мова йде про музичність та звуку в поезії, жоден з них не пов'язав «повно і зв'язно свою теорію музичності поезії» (Лавріненко, 1977: 32). «Здається, що вони недостатньо врахували складний комплекс ритму. Тичина підхоплюючи з естетичних засобів західних символістів більш живучі,

капітально доповнив їх своїм власним унікально проникливим і повним поетичним охопленням *ритму*» (*Ibid.*). Але крім того автор був серед перших символістів у світі які використовували ритм як «конструктивний фактор» твору, як фактор, що бореться з хаосом в творчості-житті-космосі. Це була місія Тичини. «Саме в такому ритмі Тичина шукав переборення нездоланих суперечностей розірваності поезії-життя-світу» (*Ibid.*). Комуś може здаватися дивним та немислимим, як це йому вдалося, але, якщо ми звернемо увагу на один дуже важливий факт – те, що згадується в його біографії, побачимо всі передумови для такого чудового ритму і відчуття поезії. Зараз зрозуміло чому настільки важливими були його дитинство та оточення. Щоб стати таким обдарованим та справжнім революціонером нового стилю, автор пішов на крок далі і робив те, що майже ніхто інший не зробив. Лавріненко підкреслює (*Ibid.*) і його «вроджений абсолютний слух», «дитинство з інтенсивним вивченням музики», «практикування її в семінарії, оркестрі (в якому був першим і найкращим кларнетистом) і в хорі де навіть став диригентом». Було ще багато інших стимулів та обставин, які зробили його таким неймовірним поетом, яким він був для свого часу, але як сказав Василь Стус в *Феномені доби* (1993) – «йому судилася доля генія».

Збірка поета, *Сонячні кларнети* – це, звичайно, найкращий показник кларнетизму. З цієї причини це перша збірка, яку ми стилістично проаналізуємо, пов'язуючи її з історичним контекстом. Після цього, дотримуючись тієї ж моделі, ми проаналізуємо вірші з інших збірок, як *Замість сонетів і октав* і *Вітер з України*, щоб показати зміну кларнетизму та мотиву музики, присутнього майже до самого кінця, але, безумовно, зі змінами протягом певного часу з різних причин, які ми детальніше пояснимо нижче.

4. Сонячні кларнети

Ніби щойно прокинувшись, він відкрив очі на світ і основне начало всесвіту побачив у ритмічному русі, гармонійному звукові, музиці. Цей ритм всесвіту і є «Сонячними кларнетами» (Олександр Білецький, 1957).

Сонячні кларнети – перша і найвідоміша друкована збірка поетичних творів Павла Тичини, писана здебільшого в 1917-1918 роках, вийшла у Києві в приватному кооперативно-видавничому товаристві Сяйво в другій половині 1918 року. Збірка вийшла тиражем тисячі примірників, перевидавалася чотири рази (Ніковський, 2004).

В Україні 1917 року починається Українська революція – революція, яка фактично була національно-визвольною боротьбою українського народу.

Поштовхом до початку Української революції стала Лютнева революція в Російській імперії. В Україні утворився альтернативний центр влади – Українська Центральна Рада (УЦР), яка стала представницьким органом українських демократичних сил і очолила національно-демократичну революцію в Україні. [...] У період 1917-1921 років Україна пережила різні форми національної державності, а український народ розділювався між Українською СРР, Польською Республікою, Королівством Румунія та Чехо-Словацькою Республікою. Воювати з усіх боків було важко, тому в 1921 р. Українська національно-демократична революція була розгромлена. Ця поразка стала наслідком незгуртованості політичної еліти, незавершеності процесу формування нації, відмінностей між національними та соціальними завданнями визвольного руху, його обумовленості зовнішніми політичними й насамперед військовими факторами. Однак, не досягнувши своєї мети, Українська революція започаткувала процес формування модерної політичної нації та відродила традицію української державності (Солдатенко, 1999).

Але це відродило не лише традицію української державності – свідомість людей пробуджується, а разом з нею і культура та мистецтво. Досягнення вершин кларнетизму припадає саме на п'ятиріччя відродження української незалежної держави 1917-1922. Це, звичайно ж, не випадково. П. Тичину надихнули події того часу, вони були його музою і публіка визнала в ньому одного з представників тієї революції. «В атмосфері бурхливого національного відродження України наша критика і читач прийняли *Сонячні кларнети* якось позалітературно – більш як політичний ніж поетичний маніфест того Відродження» (Лавріненко, 1977: 8). *Сонячні кларнети* насправді національно-патріотична збірка. Про це також свідчить В. Стус (1993):

Не розводячись широко про тогочасні історичні умови, все ж зауважу, що український Березень як поняття – більше літературного, аніж історичного походження. [...] Березнева революція в Києві була подарована, вона випала, як манна з неба. І тому й тривала, як черга урочистих маніфестацій, як своєрідна радість наборг. [...] Словом: це був домовний, хоч і велеречивий період самостійної української історії, її ясельний період. Ця історія ще, як немовля, тільки подавала голос, але годі було в ньому добрати змісту.

Тичина *Соняшних кларнетів* увесь у провесні української революції, в передчутті наближуваної всеочисної грози. [...] Справді, *Соняшні кларнети* сповнені чару молодості, цього найближчого синоніму поезії. До всього Тичина цілком відповідав тим вимогам, які ставив до поета великий Гете: він музикував і малярствував.

І що значно важливіше: він цілком відповідав вимогам української музи, яка вводить у сонм своїх лицарів переважно тільки інфантильну душу з усіма її химерами почуттів і уявлень. Передовсім душу музики, не здатного до логічного усвідомлення алогічного для України світу.

«Світ *Соняшних кларнетів* сповнений дзвінких пастельних барв і пастельних звуків» (Стус, 1993). Світло ритму і звуків видно в кожному вірші. «Так, як світло пронизує всю ранню творчість Тичини, так само в ній панує музика. Крім того, вона є її невидимою субстанцією, бо за законами музики інструментовано майже кожен твір

поета» (Мартинюк, 2007). Часто автор використовує назви інструментів тембр звучання яких відповідає душевному настрою ліричного героя: кларнети, арфи, скрипка, тромбони, бандура, кобза, рояль, орган, сурми, фанфари, віолончелі, металофони. Натрапляємо ми й на терміни як діез, легато, акорд, консонанс, тріолі. «Загалом слова, які асоціюються з музикою, Тичина вживає в ранній поезії понад сто разів» (*Ibid.*).

Все, що робив у поезії Павло Тичина, було чітко продумано, з певною метою. Переплітав символізм з елементами авангардизму, імпресіонізму, імажинізму, а разом з тим – і неоромантизму, неореалізму та необароко. (Ковалів, 2007). Пов'язав їх з цими важливішими естетичними заповідями західного символізму: «незалежна від політики й ідеологій і взагалі вільна від будь-якої ролі служниці 'чиста поезія' музично-поліфонічні многоплянові образи-відношення – символи Маллярме; синкретизм «synesthesia» чи синхронність різних почуттів Бодлера (колір, звук, запах, дотик); драматичні несподівані словосполучення Артюра Рембо» (Лавріненко, 1977: 31). Так само, багато творів, які Тичина написав раніше, не входять до збірки, оскільки він хотів досягти в ній гармонії одного цілого. Добре відомо, що до написання цієї збірки (та інших) він включав своїх колег із *Музагет*, але не лише їх, а й композиторів та художників, яких він зустрічав у той час. Він був дуже прискіпливим і подбав про кожну деталь.

«Отож 'кларнетизму' Тичини характерні світлоритм, панмузичність. Справді, світло, музика, ритм пронизують поезії *Сонячних кларнетів* та набирають космічного й навіть божественного виміру, стаючи символами Самого Абсолюту» (Мартинюк, 2007). Ритм, здається, наводить порядок і спокій не тільки в мистецтві, а й у житті, відбувається протиставлення та винахід чудового «ритму як протихаосу» (Лавріненко, 1977: 33).

Українська поезія у перспективі метафоричної концепції кларнетизму вступала у новоякісну фазу. Літературну епоху творить не кількість книжок і авторів, а один великий твір. (Лавріненко, 1977: 9) Очевидно що для доби нового розвитку української літератури тим одним великим твором були саме *Сонячні кларнети*.

4.1. Аналіз віршів

Збірка *Сонячні кларнети* містить багато віршів, у яких можна розпізнати синтетичне мислення П. Тичини. Таким чином ми отримуємо одночасну «мальовничу музичність» і «музичну мальовничість» його лірики, що перебувала у потужному полі синестезії, в єднанні семантичних ядер у цілісну структуру. Оскільки нашим завданням є проаналізувати мотив музики, з цієї збірки ми вибрали вірші, які найбільше виділяються своєю музичністю та ритмом.

Перший твір для аналізу – поема *Золотий гомін*. Ця поема є одним з найвідоміших творів поета того періоду. Виділяється своєю красою, але також і тим значенням, яке йому надається.

4.1.1. Золотий Гомін

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

Предки.
Предки встали з могил;
Пішли по місту.
Дродки жертви сонцю приносять —
І того золотий гомін.
Ах той гомін!..
За ним по чути, що друг твій каже,
Від нього грози, пролітаючи над містом, плачуть,-
Бо їх не помічають.

Гомін золотий!
Уночі,
Як Чумацький Шлях срібlistу куряву простеле,
Розчини вікно, послухай:

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 зрапешпії
Виходить Андрій Первозванний.
Ступає на гори:
Благословенні будьте, гори, і ти, ріко мутная!
І засміялись гори,
Зазеленіли...
І ріка мутная сповнилася сонця і блакиті —
Торкнула струни...

Уночі,
Як Чумацький Шлях срібليсту куряву простеле,
Вийди на Дніпро!
...Над Сивоусим небесними ланами Бог проходить,
Бог засіває.
Падають
Зерна
Кришталевої музики.
З глибин Вічності падають зерна
В душу.
І там, у храмі душі,
Над яким у недсяжній високості в'ються
голуби-молитви,
Там,
У повнозгучнім храмі акордами розцвітають,
Натхненними, як очі предків!

Він був мов жрець, сп'янілий від молитви,-
Наш Київ,-

Який моливсь за всю Україну —
Прекрасний Київ.

— буря!
Стихійно очі він розкрив —
І всі сміються, як вино...

— блиск!

— жах!
Розвивши ясні короги
(І всі сміються як вино),
Вогнем схопився Київ
У творчій високості!

здрастуй! здрастуй! — сиплеться з очей.
Тисячі очей...
Раптом тиша: хтось говорить.
слава! — з тисячі грудей.
І над всім цим в сяйві сонця голуби.
слава! — з тисячі грудей.
Голуби.

То Україну
За всі роки неслави благословляв хрестом
Опромінений,
Ласкою Божою и серце зраний
Андрій Первозванний.
І засміялись гори,
Зазеленіли...

Але ж два чорних гроба.

Один світлий.

І навкруг

Каліки.

Повзають, гугнявлять, руки простягають

(О, які скорчені пальці!) —

Дайте їм, дайте!

Їсти їм дайте — хай звіря в собі не плекають,

— дайте.

Повзають, гугпявлять, сонце проклинають,

Сонце і Христа!

Проходять:

бідні, багаті, горді, молоді, закохані в хмари

й музику —

Проходять:

Чорний птах — у нього очі-пазурі! —

Чорний птах із гпіїлих закутків душі,

Із поля бою прилетів.

Кряче.

У золотому гомоні над Києвом,

Над всією Україною —

Кряче.

О, бездугпшій пташе!

Чи це по ти розп'яття душі людської

Століття довбав?

Століття довбав?

Століття.

Чи не ти виймав живим очі,

Із серця віру?

Із серця віру.

Чого ж тобі тепер треба
В години радості і сміху?
Чого я, тобі треба тепер, о бездушний пташе? —
Говори !
Чорпокрилля па голуби й сонце —
Чорнокрилля,

— Брате мій, пам'ятаєш дні весни на світанню волі?
З тобою обнявшись ходили ми по братніх стежках,
Славили сонце!
А у всіх тоді (навіть у травники) сміялись сльози...
— Не пам'ятаю. Одійди.
— Любий мій, чом ти не смієшся, чом не радієш?
Цо ж я, твій брат, до тобо по-рідному промовляю,-
Пепже ж ти по впізнав?
— Відступись! Уб'ю!

Чорпий птах,
Чорний птах кряче.
І навкруг
Каліки.
В години радості і сміху
Хто їх поставив па коліна?
Хто простягнуть сказав їм руку,
Який безумний бог — в години радості і сміху?

Предки з жахом одвернулись.

виростом! — сказали тополі.
бризнем піснями! — сказали квіти.
розіллємось! — сказав Дніпро.
Тополі, квіти і Дніпро.

Дзвенить, дзвенить, дзвонить

І б'ється на шматки...

— Чи то не золоті джерела скресають під землею?

Леліє, віє, ласкавіє,

Тремтить, пепаче сон...

— Чи то не самоцвіти ростуть в глибинах гір?

виростем! — сказали.

розіллємось! — Дніпро.

Зоряного ранку припади вухом до землі —

...ідуть.

То десь із сол і хуторців ідуть до Києва —

Шляхами, стежками, обніжками.

І б'ються в їх серця у такт

— ідуть! ідуть! —

Дзвонять немов сонця у такт

— ідуть! ідуть! —

Там над шляхами, стежками, обніжками.

Ідуть!

І всі сміються як вино:

І всі співають як вино:

Я — дужий народ,

Я молодий!

Вслухався я в твій гомін золотий —

І от почув.

Дивись я в твої очі —

І от побачив.

Гори каміння, ні,о на груди мої навалили,

Я так легенько скинув —

Мов пух...

Я — негасимий Огонь Прекрасний,

Одвічин й Дух.
Вітай же нас ти з сонцем, голубами.
Я дужий народ! — з сонцем, голубами.
Вітай нас рідними піснями!
Я — молодий!
Молодий!
(Павло Тичина, 1917).

Золотий гомін – твір, написаний в часи проголошення Центральною Радою незалежності Української народної республіки, що було величезним проривом у історії української держави. «13 червня на Софійському майдані столиці з нагоди проголошення Універсалу відбувся урочистий молебень багатотисячний мітинг, на якому панував піднесений настрій. Адже вперше за кілька століть з'явилась надія на те, що народ України сяк буде творити своє життя, почнеться національне відродження. Саме цей настрій мас, урочистість дійства надихнули Тичину до написання поеми» (Українська філологія). Враховуючи тему (і релігійну символіку), під час цензури поема була модифікована і «пом'якшена» та їй надали іншого значення. Лише у 90-х роках ХХ століття поема була перевидана в оригінальній версії (*Ibid.*).

За жанром *Золотий гомін* – лірична поема (або навіть лірична ораторія згідно з твердженнями деяких критиків).

Тема, як ми бачимо зі змісту поеми, це радість народу, в основі вираження радості – гомін над стародавнім Києвом. Радість незалежності розділяють навіть предки, які постали з могил (J.G.).

Цей твір складний і надзвичайно самобутній. Тут навіть можемо цінувати (як і в інших творах ранньої поезії) філософію Г. Сковороди для якого вся світобудова уявлялася як «Макрокосм (всесвіт) – Мікрокосм (людина) – Біблія (світ символів)» (Українська філологія). Як і ця філософська доктрина Сковороди, поема *Золотий гомін* також поділяється на три частини.

Перша частина передає радість людей, з нагоди проголошення автономії, незалежності України. Спочатку ми опиняємось над Києвом (це вища сфера). Радість передається звуковими і музичними образами, ніжними, притишеними. Вони наче приносять і показують мир між людьми, відчуття повної гармонії. Вгорі – «золотий гомін», внизу – «Дніпро торкає струни» (Тичина, 1917 – під час цитування у дужках має бути тільки прізвище, а прізвище треба писати так, щоб потім його можна було

відразу знайти у літературі). Тут струнний народний інструмент представляє мелодію плескоту води і знову створює заспокійливий образ. Потім предки приходять святкувати з ними, як це відбувалося ще з часів поганства («Дродки жертви сонцю приносять» (Тичина, 1917)). Далі – настає ніч, а з нею і вік християнства – просторова сфера розширюється і сягає космічних масштабів («Уночі, Як Чумацький Шлях срібlistу куряву простеле» (*Ibid*)). Зараз наростає музичне звучання; від тієї заспокійливої музики Дніпра та легкого золотого гомону ми доходимо до дедалі сильнішого звуку дзвонів які натякають на щось велике – музика завжди найкраще описує атмосферу («Десь в небі плинуть ріки, Потужні ріки дзвону Лаври і Софії!» (*Ibid*)). Автор ще раз використовує «струни», щоб показати, як тече річка («І ріка мутная сповнилася сонця і блакиті – Торкнула струни...» (*Ibid*)). Нарешті приходимо до «зерен кришталевої музики», які сіє сам Бог, а вони «розцвітають акордами» у храмі душі (*Ibid*). Це просвітлений храм душі щасливого народу, якого благословив сам Бог. З огляду на освіту Тичини, не дивно, що знаходимо скільки релігійних мотивів у творчості поета (Андрій Первозванний, Бог, хрест, голуби ітд.), а тут ми бачимо, як переплітаються релігійні та музичні мотиви.

Друга частина поеми постає як різкий контраст до піднесеного сприйняття надії та втілення мрії про відродження нації. Тичина ніби передбачив, що станеться під час громадянської війни. Він силою поетичного таланту відправляє читачам повідомлення про катастрофу, але дуже непомітно, використовуючи техніку імпресіонізму: односкладні називні речення («— буря!.. — блиск!.. — жах!» (*Ibid*)) Тут закладалась суть передчуття поеми, суть, яка буде розвиватися далі. Тепер з'являються образи, що символізують драматичне, трагічне (два чорних гроби і один світлий, каліки, чорний птах). Більше немає біблійних образів, які представляли благословення та процвітання. Також, у другій частині вже не так багато елементів музики. Бо коли музики немає, настає хаос. Повертаємося знову до «ритму як протихаосу», але тепер як до його зміни, трансформації ритму і звуку. Єдине, про що згадує автор, – це каліки перед храмом. Вони «повзають, гудуть, витягнувши руки» (*Ibid*). Це духовні каліки, вони мають чужий, відсторонений погляд на відродження національної духовності. Далі, поема будується несподівано – знову відбувається повернення на майдан, де два брати ведуть діалог, в якому виражається стурбованість автора майбутнім України та тим, як закінчиться революція. Автор таким чином прогнозує, що класові поділи та байдужість зруйнують те, за що вони борються. Нарешті ми дійшли до кінця другої частини, коли

навіть розчаровані предки вже не можуть спостерігати за тим, що відбувається («Предки з жахом одвернулись» (*Ibid.*)) (Українська філологія).

В третій частині просторово постає вся Україна: народ підтримує рішення Центральної Ради, підтримка лунає з усіх усюд. У цій частині, ніби не було й сліду настроїв драматичної другої частини, автор знову продовжує творити оптимістично, використовуючи імпресіоністичну техніку пунктуації для досягнення ритму (повторення дієслова передає динаміку):

«виростом! — сказали тополі.

бризем піснями! — сказали квіти.

розіллємось! — сказав Дніпро» (Павло Тичина, 1917).

Повернення ритму - повернення порядку. Наступна строфа переносить акценти саме на емоційне забарвлення, яке посилюється динамікою звуків у світлому та життєрадісному тоні («Дзвенить, дзвенить, дзвенить... Леліє, віє, ласкавіє, Тремтить неначе сон... » (*Ibid.*)). І нарешті підводить до заключного акорду поеми: увесь народ України піднявся і вирушив до Києва, це свято для всіх: здається, не було трагедії, розколу нації (Українська філологія). Усіх об'єднує єдина мрія:

«І б'ються в їх серця у такт

— Ідуть! Ідуть!

Дзвенять немов сонця у такт

— ідуть! ідуть!»

Поет закінчує поему у позитивному тоні, покладаючи надію на всю молодь, яка зібралася побудувати нову незалежну державу:

«Вітай нас рідними піснями!

Я – молодий!

Молодий!» (Павло Тичина, 1917).

Цей вірш-поема чудово представляє кларнетизм. Ми бачили всі особливості, згадані раніше: від макро- та мікрокосмосу, синестезії та символів-образів, до ритму та музичності, всі значущо пов'язані між собою, і стосуються важливої теми. Маємо красу поезії і маємо значення.

4.1.2. Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух

Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, —
Лиш Сонячні Кларнети.
У танці я, ритмічний рух,
В безсмертнім — всі планети.

Я був — не Я. Лиш мрія, сон.
Навколо — дзвонні згуки,
І пільми творчої хітон,
І благовісні руки.

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

І стежив я, і я веснів:
Акордились планети.
Навік я взнав, що Ти не Гнів,—
Лиш Сонячні Кларнети.
(Павло Тичина, 1918)

Цей вірш-маніфест тематично набагато простіший за попередню поему. Він служить скоріше увертюрою до збірки, але було потрібно включити її в аналіз через її музичність та ритм. Як і більшість віршів Павла Тичини, і цей ґрунтується на антитезі (реальне – нереальне). Складається вірш з двох частин.

Перша частина описує сон ліричного героя і переказує історію в минулому часі. Ліричний герой – людина нової доби, якій відкривається велика таємниця природи і життя. Тут очевидний оптимізм. У цьому сні знову досягаються космічні сфери («В безсмертнім — всі планети»; Зевс, Пан, Голуб-Дух). Таким чином, античні (Зевс) та релігійні мотиви (Пан – Бог, Голуб – Дух Святий) постають у першому рядку. «У тому сні герой перебуває в безсмертному ритмічному русі-танці, чує 'дзвони-звуки' і

відчуває чийсь благовісний руки» (Даниш, 2008: 192). Знову «чуємо» дзвони, які мають функцію сповіщення, оголошення про зміни. «Його місія – бути музикою (Сонячними Кларнетами; 'Я був — не я. Лиш мрія, сон')» (*Ibid.*).

«Друга частина вірша описує момент прокидання ліричного героя, що зазнає трансформації, радикального злому чи переходового обряду, після якого він починає ототожнювати себе з божеством 'Ти'. Людина усвідомлює себе і своє місце у світовій музиці, сама стає її творцем і диригентом, бачить власне місце в цьому світовому оркестрі» (2008: 193). Стає музикою і сприймає музику як божество. Таким прийомом автор має на увазі, що знайшов мир і злагоду, розуміє світ, а поет-Тичина вміє висловити таке лише за допомогою музичних мотивів:

«Горять світи, біжать світи
Музичною Рікою»;
«Акордились планети.
Навік я взнав, що Ти не Гнів,—
Лиш Сонячні Кларнети» (Павло Тичина, 1918).

Через перехресне римування (абаб) він знову досягає ритму та динамічного читання ритму як протихаосу.

Цей вірш не схожий на поему *Золотий гомін* щодо тематики, він більш рефлексивний і стосується самого автора, тобто ліричного героя і його душевного стану. Але це, безумовно, найкраща увертюра *Сонячних кларнетів*, оскільки вона відображає її суть. У цій поезії присутні всі елементи, що визначають кларнетизм і Павла Тичину як поета.

Зрештою, на нашу думку, науковець В. Мартинюк (2007) найкраще описав значення ритму в цій збірці:

Щодо ритму в ранній поезії П. Тичини, то він лежить в основі їх музичності. Ритм, як “порядкуюча сила” [4, 32], протистоїть хаосу не тільки в поезії, а й у душі самого автора, що інспірується хаосом політичним, який панував у часи написання згаданих творів. Ритм ніби об’єднує творчі субстанції поезій

Тичини – світло, музику, рух як їм іманентний, бо вони його породжують і без нього не можуть бути. Усі ці творчі субстанції на чолі з ритмом знайшли повний вияв у поезії 'Не Зевс, не Пан...!' У ній ми відчуваємо пульсування світла, музики, руху – самого життя в його найвищому вияві в мить містичного злиття з Богом. 'Ритмічний рух' світла, музики і вчинку полонив свідомість ліричного героя як еманції божественні, які стимулюють стан екстазу, в якому очищується душа, розширює свої пізнавальні обрії в спалахах осяянь і набирає творчої сили.

5. Замість сонетів і октав

Замість сонетів і октав – синтетичний твір, у якому світоглядним, смислотворчим та структуротворчим началом стала музичність. (Мошка, 2002)

«Нова ситуація: злегковажений у *Золотому гомоні* 'Чорний птах — очі-пазурі' прилетів і придавив знов. Надовго, на все життя поета» (Лавріненко, 1977: 52). Життєвий і творчий корабель поета і Відродження України скоро потрапив у вирву чорторию світової історичної кризи – тут скрутилися в одну руїну силу безмирний кінець Першої світової війни і початок невдалої східноєвропейської революції. Центром збурення була Україна, точніше Київ. «У Києві бували розпачливі дні, як от перший день захоплення столиці російськими військами під командою Михайла Муравйова, коли вони вирізали 3000 мешканців міста. 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» (Лавріненко, 1977: 51). П. Тичина мав можливість втекти, виїхати в еміграцію (як і багато його колег), «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 лауреата) творитиме далі незакінчену параболу змагань Відродження і смерті» (Лавріненко, 1977: 52). Та це все буде пізніше, а повстання відбулося, воно було відразу в формі книжечки *Замість сонетів і октав*. Точніше, у книзі, в її першій версії, зображено криваві події того часу очима поета, тобто 1918-1920 рр. та їхні наслідки для людини й суспільства. Це друга збірка поезій Павла Тичини, яка вийшла друком у 1920 році у київському видавництві Друкарь за редакцією Миколи Зерова (Музей, 2020). Цю книгу жорстоко критикували за її явний зміст і збірка ніколи більше не видавалась за життя поета. Але, наприклад Василь Стус стверджує, що це найкращий твір, який Тичина коли-небудь писав (Даниш, 2009: 220). «Це дуже глибока, наповнена напруженими роздумами книжка, в якій художній геній Тичини досяг апогею» (Ліпніцька, 2013: 206). Збірка вийшла одночасно з *Плугом* в 1920 році,

«проте на думку Л. Новиченка, більшість її строф і антистроф написані саме 1918 року і лише деякі – 1919 року, тому вона так різко відрізняється від *Плугу*. Вона засвідчила, який насправді поріг болю відчував поет у дні революції і громадянської війни, що бачив, перебуваючи у Києві, мандруючи поораною фронтами Україною, як страхіття війни перетворюють людину на жахіття людської подобі, виплескуючи з глибин її істоти звірячу жорстокість» (*Ibid.*).

Поет змалював боротьбу різних соціальних сил у всій складності і жорстокості: розбурханість стихійної сили, анархію, голод, руїну народного господарства, незліченні жертви борців за революційні ідеали і їхню віру в красу небувалого переродження світу. Він зауважує, що зміни надто болісно переорюють країну, людські долі, мораль, духовність. Тичина – не такий сильний, яким хоче видаватися сам собі та іншим. Його глибоко вражають події громадянської війни. Перед кожним трагічним епізодом життя поет ніби зупиняється у великому сумніві й ваганні. Цей біль відчутний у багатьох творах. Так, у поезії *Зразу ж за селом* постає один з моментів війни: розстріл безвинних. Країна переповнена німими безвинними жертвами і цинічними катами. (Ліпницька, 2013: 205)

Отже, як ми бачимо з попередньої цитати, справжній психічний стан Тичини на момент видання збірників, отже, у 1920 році, був відображений у *Плузі*. На момент написання *Сонячних кларнетів*, поет побачив позитивний результат революції, він був сповнений надії та згуртованості. Подібним чином, на момент написання *Замість сонетів і октав* все ще вірить у світле майбутнє, ще залишався проблиск надії, що все закінчиться добре, хоча його все більше болить те, що він бачить навколо. Сумніви тут уже починають руйнувати ритм і поетичний світ автора. Коли він насправді побачив, як дорого коштує відстоювання свого ідеалу, коли побачив усі жахи репресій, він почав вагатися. Той факт, що на початку 20-х років він не належав до жодної партії, тобто він активно не займався революційною діяльністю (Ліпницька, 2013: 195) свідчить про те, що автор наївно думав, що все, мається на увазі розгортання історії та здобуття незалежності, пройде відносно швидко і успішно. Він хотів реформувати людство лише через усвідомлення краси – саме так, як він дивиться на світ, через окуляри справжнього художника, митця – яким він і був. Йому сподобалась революція в теорії, але на практиці вона виглядала набагато інакше, набагато реальніше,

жорстокіше і страшніше. А для цього поет був надто тендітним. Лавріненко (1977: 88) також розповідає про те, як вона (тобто революція) виглядала, і про те, як Тичина вкотре засвідчив це:

У 1919 році в Києві розстріляно двох молодих, близьких Тичині поетів-символістів. Рік-два пізніше російська ЧК розстріляла популярного серед населення України поет-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 I*.

Тичина збірку присвячує Григорію Савичу Сковороді. Майже на кожній сторінці книжки зринає ім'я Сковороди, майбутнього героя однойменної поеми. Приблизно в цей час Тичина почав писати симфонію Сковорода. Цей твір, а також *Замість сонетів і октав* все ще можна визначити прикладом пізнього кларнетизму, хоча існує різниця між *Сонячними кларнетами* і згаданими творами. Це можемо побачити на прикладі збірки *Замість сонетів і октав*, що має епічні елементи. Точніше, це поезія в прозі. Стосовно назви Тичина зумисне акцентує: «замість». Павло Тичина був переконаний, що «краса» нової соціалістичної доби не потребує вишуканих сонетів та октав. Автор так назвав збірку, можливо, саме тому, що він уже був мішенню соціалістів, які вічно принижували цінність поезії, називаючи її навіть небезпечною. Ця назва – ще одна ознака протесту (Гальчук, 2015). Книжка має форму діалогу. Складається з прологу й одинадцяти глав. Вірші побудовані попарно, на зіставленні – теза й антитеза. Поет використав прийоми античної лірики і трагедії (Софокл – *Едіп-цар*), а Тичина був чи не першим в Україні хто застосував такі принципи у сучасній поезії початку ХХ століття. Строфа й антистрофа представлені у формі образів, «а в антитезі ('антистрофі') подано резюме, висновок – часто парадоксальний» (Ліпницька, 2013: 206). Саме це співвідношення строфа-антистрофа і є ритмічністю для цієї прозової поезії. Цей античний прийом складає мікроструктуру із двох частин, де строфа є своєрідним заспівом, а антистрофа – приспівом, таким чином тема строфи продовжується варіаціями антистрофи (Гальчук, 2015). «Кожна двочленна структура *Замість сонетів і октав* об'єднана окремою назвою, а разом вони 'спрацьовують' як принцип античної філософії – втілення ідеї в образній картині. Строфи та антистрофи 'діалогізують' і між собою, і в межах усієї книги, утворюючи, за визначенням О. Кішко, найвищу лірико-музичну форму – симфонію» (*Ibid.*). Симфонія

є макроформою збірки. Цей спосіб композиції у світі музики, який з рефреном (повторюваною темою) і епізодом складає коло («рондо», від фр. "ronde" = коло) теж називається рондо. Те, що, очевидно, сподобалось Тичині і часто використовувалось у збірці – це так званий «еквівалент тексту». Це залишає враження що в тексті «щось важливе продумане, але залишене 'в умі' та тільки позначене графічно (крапка, довгі риски, інтервали між рядками...). Зате поет максимально увіразнює написане в тексті до ступня афоризму. Це динамізує ритм і викликає читача на догадки й асоціації» (Лавріненко, 1977: 53). Знову ж таки (але цього разу вже в іншій збірці) можемо побачити риси імпресіонізму.

Мова поета афористична, як вже сказано, зі складною ритмічною організацією, багата на символи та метафори. Це все бере початок від поезики і філософії Сквороди. Недарма збірка присвячена цьому великому філософу. Тичина високо цінував Сквороду, і в чомусь вони були схожими. «Для Тичини Скворода – більше ніж 'текст' в цій збірці. О. Тарнавський зазначає що відбулась 'зустріч Тичини зі Сквородою, який дав поетові оте останнє пристановище у його непевному, розхитаному житті'» (Гальчук, 2015). Завдяки Сквороді, антитеза стає головною особливістю цієї збірки, а Тичина вводиться в «новий» світ, що дозволяє йому як поетові розвиватися далі. Крім того, знову з'являється вже відомий принцип Сквороди макро- та мікросвіту: макрокосм – в даному випадку представляє Україну; мікрокосм – представляє людину та український народ що переживає складний період; і третій – представляє символічний світ, тобто поезію і культуру. (*Ibid.*) Знову ж, завдяки Сквороді, бачимо абсолютно новий тип творчості Тичини, новий ритм і принцип, який він вміло розвиває і з яким досягає апогею.

5.1. Аналіз віршів

Перш ніж розпочати аналіз певного обраного вірша, вважаємо важливим згадати і сам вступ до збірки. Як зазначалося раніше, це єдина лірична поезія в збірці. *Замість сонетів і октав* відкривається вступною поезією «Уже світає, а ще імла...» (Тичина, 1920), яка є своєрідним прологом, замальовкою. Ця поезія не має антистрофи, не має пари. Отже, у збірці 23 вірші, або 11 пар та одна лірична поема. Це перериває майже ідеальну низку з 12 пар. Так, біблійне число 12 свідомо має незавершену форму. Цим поет хотів підкреслити мотив певної незавершеності, дисгармонії (Гальчук, 2015). Мотив який він бачив в світі, в суспільстві, в собі. Звертаємося до цієї поезії через її контекст: читач знайомиться з картиною революційних подій, які в повному обсязі розкриваються в наступних поезіях. Використовуючи загальні філософські та соціальні поняття («світає», «імла», «промінні заори», «хмари», «фанфари», «сурми та гармати») Тичина говорить про причини кровопролиття на землі (Українська філологія). Для ліричного героя (тобто, автора) це найголовніше – мир на землі загалом і в душі кожної людини зокрема. Він не виправдовує жодну з ворогуючих сторін: «Прокляття всім, прокляття всім, хто звіром став! (Тичина, 1920)». Тепер ми повернемося трохи назад до дуже відомого вірша, який вже аналізували в рамках останньої збірки – *Золотий гомін*. «Їсти їм дайте – хай звіра в собі не плекають» (*Ibid.*) – «тут поет намагався застерегти не годувати звірів, бо інакше трапиться те, що сталося – громадянська війна» (Українська філологія). Продовження цієї історії і застереження зі *Золотого гомону* ми отримуємо у цих віршах. Або у віршах *Антистрофи*: «Велика ідея потребує жертв. Але хіба то жертва, / коли звір звіря їсть?» (Тичина, 1920). Така структура і побудова символів ще більше підкреслює геніальність Тичини, постійно пов'язуючи його тексти та відповідаючи на власні запитання з попередніх творів. Інтертекстуальність – це прийом, який Тичина звик часто і майстерно використовувати (Гальчук, 2015). Новиченко з цього приводу зазначав: «Гіркі інвективи поета адресовані обом протилежним (чи всім протиставним) сторонам, що боролися» (Українська філологія). «Автор намагався довести думку, що революції у світі не від Бога, а проти Бога, і несуть вони із собою не світло і надію, а темряву зла й 'порожнечу душі'» (Ліпницька, 2013: 207). Це послання цієї поезії зокрема, але й усієї збірки загалом.

«Ця збірка продовжує і своєрідно поглиблює лінію психологізму *Сонячних кларнетів* [...]. У стильовому відношенні книжці *Замість сонетів і октав* також властивий тичинівський кларнетизм першої збірки і музичність (у широкому розумінні) як його домінанта» (Мошка, 2002). Схоже у другій книзі музичність має як ідейно-семантичний, так і структурний зміст і насправді є основою повної збірки (*Ibid.*).

5.1.1. Найвища сила

— Одягайся 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 ніколи не покохаю жінку, котрій бракує слуху.

Молюсь не самому Духу — та й не Матерії.

До речі: соціалізми без музики ніякими гарматами не встановити.

(Тичина, 1920)

Оскільки тема людини і суспільства поширюється на всю симфонію, тобто на *Замість сонетів і октав*, це теж тема *Найвищої сили*. «Виражена у назві ідея перевіряється через зіставлення двох відмінних трактувань поняття 'найвища сила' – це сила зброї і крику та сила доброти і музики, яка веде до 'воскресіння людського духу' – Великодня» (Мошка, 2002). Згадані раніше озвіріння і бездуховність знову виділяються (хоча цей мотив поширюється на всю збірку) та досягають вершину у вірші-строфі: «— Одягайся на розстріл! — крикнув хтось і постукав у двері» (Тичина, 1920). Перший вірш знаходиться в повній дисгармонії з наступним: «Зеленіло / й добрішало небо». «А над містом величезний рояль грав...» (*Ibid.*) (асоціація звучання церковних дзвонів – *Золотий гомін*). Знову ж таки, музика переростає подію і створює атмосферу у творі. Хоча цього разу вона не оголошує нічого доброго. Нарешті, ми дійшли до найбільшого і найважливішого контрасту – перша і остання строфа: «І

зрозумів я — настав Великдень» (Тичина, 1920). Людська жорстокість нищить святість душі, гуманістичні християнські ідеали (Українська філологія). Тут поет використовує контрастне зіставлення: Великдень, свято воскресіння Христа, день всепрощення – і страта ліричного героя. Поет ще раз зазначає, що будь-які конфлікти та кровопролиття не від Бога, а проти нього.

У продовженні, в антистрофі ліричний герой стверджує, що він ніколи не полюбить жінку, яка не має слуху, тобто яка не потребує музики в житті, оскільки музика досягає єдності Духа і матерії. Але найголовнішим є кінець, де він попереджає, що соціалізм не буде встановлений «ніякими гарматами», якщо не буде музики. (Мошка, 2002.) «Світ, що втрачає здатність чути музику й відчувати в ній потребу, стає для поета апокаліптичним. І це передчуття завершальності світу, в якому кольори і звуки творять гармонію, і зародження 'світу без музики' стає лейтмотивом усієї книги» (Гальчук, 2015). «Тобто не може бути соціалізму без духовності, без людяності, без подолання хаосу та встановлення гармонії в стосунках між людьми і владою. Підсумовуючи вищесказане, ще раз висновуємо, що музика в художній структурі Тичини переступила межу просто образу і стала символом на означення духу та гармонії» (Мартинюк, 2007).

Це останні посмикування символізму і кларнетизму Тичини. Як гармонія вмирає в суспільстві, так помирає і світлий, музикою благословений світогляд Тичини. Це вже можна помітити в структурі збірки, тобто поезії. «...На зміну вишуканості поетичних образів і ритмомелодики першої збірки – у наступній *Замість сонетів і октав* – строфи і антистрофи – це вірші в прозі з рваними рядками, відсутністю ритміки, римування. Поетика повністю гармонуює з реаліями життя, коли панує 'порожнеча душі', коли 'люде один одному в очі не дивляться', коли 'стріляють серце, стріляють душу' – нічого їм не жаль» (Українська філологія). Тичина, очевидно, прийняв наказ Скрябіна висловлюватися в нестійкій і неповній гармонії (Мошка, 2002). Новий стиль, який Тичина добре застосовував, все ж не має тієї самої динамічності та ритму, що він його домігся у *Сонячних кларнетах*.

Музичність стала стильовою домінантою творчості П. Тичини, основою синтетичної єдності його збірок. Але саме поняття «музичність» поет розумів і використовував у широкому сенсі. Музичність у поезії П. Тичини має як світоглядне, так і смислотворче та структуротворче значення. Це діонісійське начало, бурхлива природна творча сила, рух, тривання. З другого

боку – це філософія ритму, коливання звуку, а також циклічна структура сенсу ідей, яка охоплюється і осягається як музичний акорд. Нарешті, це музична композиційна побудова як порядкуюча сила твору, що відображає осягнену поетом музичну структуру світобудови, цю дисонансну співзвучність, нестійку гармонію (Мошка, 2002).

Як уже зазначалося, ця збірка – «протест проти насильства, жорстокості й терору» (Ліпніцька, 2013: 207). Книгу, яку засудили з обох сторін і вважали її помилкою поета, сьогодні багато (об'єктивних) критиків вважають неповторним соціально-філософським літературним твором, оскільки її тематика актуальна і сьогодні (*Ibid.*). І, на жаль, так буде завжди.

6. Радянська фаза

Початок громадянської війни, жорстокі кровопролиття були трагедією для Тичини як поета-гуманіста і патріота, що вірив у перемогу національного відродження. Як уже було сказано, поет не міг терпіти стільки насильства, не міг повірити, що жорстокість людини може досягти таких масштабів. У заключній антистрофі збірки *Замість сонетів і октав* він у розпачі доходить висновку: «Своє ж рушниця в нас убила, / Своє на дні душі лежить» (Тичина, 1920).

Той рідний, національний храм душі, у якому засівались «зерна кришталевої музики» *Золотого гомону*, вбито своєю таки рушницею, тепер – «на дні душі лежить». Загинуть ці зерна і в душі самого поета. Свідченням цього є заключний рядок останнього вірша збірки: «Хіба й собі поцілуватъ пантофлю Папи?» (Тичина, 1920). Можливо, це було риторичне запитання, можливо, навіть трохи іронічне, але сьогодні ми знаємо відповідь у будь-якому випадку: Тичина поцілував пантофлю Папи (Сталіна) і капітулював перед більшовицьким режимом. Відтоді починається нова ера іншого Тичини.

Отже, ми вже частково пояснили, як це сталося. Було сказано, наскільки це насильство негативно вплинуло на поета, і що після цього вже не було шляху назад, але ми не згадували, що ще відбувалося у цей період, що значною мірою мало вплив на перехід Тичини на іншу сторону, як у політиці так і в поезії. А саме, після успіху *Сонячних кларнетів* багато критиків, письменників та поетів писали рецензії, монографії тощо про творчість Тичини, а отже, і про його ідеологію. Були письменники та критики, які зайняли позицію на боці більшовиків і з ентузіазмом «вітали залучення поета до так званого 'пролетарського' мистецтва» (Даниш, 2009: 216). Деякими з таких критиків були І. Майдан, Ю. Юринець, К. Буровій. Тичина постійно читав записи, відгуки і критичні матеріали про себе. Юринець проігнорував тверді погляди Тичини у першій збірці, але все ж мусив визнати, що Тичина став символом та відображенням того часу. З його слів можна було зрозуміти, що Юринець намагався зробити: своїми коментарями він підкріпив навіть найменші ознаки радянської ідеології у творах Тичини (наприклад *Харків* (1923), *Вулиця Кузнечна* (1921)). «Чому Тичина досі не з нами?» – головний лейтмотив його праці Павло

Тичина. Спроба критичної аналізи' (1928)» (Даниш, 2009: 217). Яровий, дослідник поетичної творчості Тичини, вважає що ця монографія «завдала більше шкоди, ніж користі митцю: вона була складником тієї сили, що підштовхнула П. Тичину до творчої 'пролетаризації', до написання заідеологізованих збірок *Чернігів* (1931) і *Партія веде* (1933)» (Даниш, 2009: 217). Але вирішальний момент відбувся у 1927 році коли в газеті *Комуніст* опублікована поема *Чистила мати картоплю*, яку було розцінено як націоналістичну. Тоді «з'явилася серія політичних нападів на поета. З цього часу комуністична ідеологія втручається як в творчість митця, так і в критичні відгуки про нього» (*Ibid.*). Він повинен вирішити, бути національним чи державним поетом. Таким чином, 1929 рік став роком великого перелому, як у політиці, так і в творчості Тичини. Тоді починаються арешти. Але Тичина уже обрав. Того ж року він став академіком київського ВУФКУ (Стус, 1993). «Полювання на відьом», тобто цей наступ на творчу інтелігенцію, яка чинила опір сталінській владі насправді розпочалося ще наприкінці 20-х років. Але що, безумовно, стало поворотним, дуже особистим моментом, який його близько торкнувся, це арешт його брата. 1924 року Євген Тичина – регент Новобасанської автокефальної церкви – заарештований за «антирадянську діяльність» (Ліпніцька, 2013: 195). «Загроза арешту нависла і над самим поетом» (*Ibid.*). Після цього Тичина вже не міг позбутися того страху. Стус писав у *Феномені доби* (1993), що Тичина навіть спав одягнений, з взуттям на ногах, чекаючи коли по нього прийдуть. Поет В. Еллан-Блакитний перетягнув митця з Києва до Харкова після цієї події (*Ibid.*). «Наслідком переїзду стала збірка *Вітер з України* (1924)» (*Ibid.*). Після такої послідовності розгортання подій не потрібно більше нічого додавати і пояснювати. «Він так боявся арешту, що навіть щоденник вів ніби спеціально на випадок обшуку, записавши там, приміром, про те, як зрадив, коли М. Горький познайомив його із сестрою Леніна. Може, й справді зрадив, але подібні записи зроблені заднім числом, іноді через кілька років» (*Ibid.*). Йому довелося жити за їхніх умов, писати гімни новій владі, новому керівнику – інакше він би не жив. У поета не було вибору.

У 30-х роках ХХ ст. аналіз праць П.Тичини в Радянській Україні здійснювався з огляду на вчення марксизму-ленінізму та керівну роль Комуністичної партії. Тогочасні дослідники творчості та громадсько-політичної діяльності П. Тичини свідомо нав'язували українському суспільству вкрай

заідеологізоване уявлення про митця, оскільки у вказаний період почало поширюватись його офіційне визнання як поетаспівця «комуністичної партії», співця «єдиної родини» (Даниш, 2009: 219).

«Практично все, що відтоді виходило з-під його пера, мало на собі ідеологічне нашарування. Через страх репресій він став впадати в пропагандистський тон» (Ліпницька, 2013: 196), на що ми звернемо увагу нижче.

Його «цілування пантофлі» призвело не лише до того, що він мусів стати офіційним партійним поетом, а й займати більш серйозні політичні посади, бути прикладом зразкової поведінки радянського поета:

У 1936-1939 рр. і в 1940-1943 рр. П. Тичина очолював Інститут літератури АН УРСР; 1943-1948 рр. був міністром освіти УРСР; з 1953 до 1959 р. – головою Верховної Ради УРСР, заступником голови Ради Національностей ВР УРСР. Був членом багатьох товариств, комітетів, президій, кавалером орденів і медалей, лауреатом Державної премії СРСР (1941) Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка (1962). У 1967 р. отримав звання Герой Соціалістичної Праці. (*Ibid.*)

6.1. Радянська творчість

Радянськими творами вважаються усі твори після збірки *Замість сонетів і октав*, а головні радянські збірки – *Плуг* (1920), *Вітер з України* (1924), *Чернігів* (1931), *Партія веде* (1934), *Чуття єдної родини* (1934), *Сталь і ніжність* (1941), *І рости і діяти* (1948), *Живи, живи, красуйся* (1949).

6.1.1. Вітер з України

Вітер з України, збірку, написану у Харкові у вже згаданих умовах політичного терору, Тичина присвятив Хвильовому (ще один геній, який поступився або протестував самогубством під тиском радянського режиму) тому що писав її під його впливом — у збірці видно елементи неоромантизму та вітаїзму. Вітер у цьому випадку представляє соціалістичну революцію. Вітер приносить соціальне і моральне звільнення робітничому класу, а помста і смерть – ворогу. Це вітер, що дме «проти Христа, і проти Рабіндраната, і проти погляду Заходу на 'похід звіра'» (Ліпніцька, 2013: 207). «Нікого так я не люблю, / Як вітра вітровіння. / Чортів вітер / Проклятий вітер!» (Тичина, 1924). Тичина все ще намагався переконати себе тут, що пише це під впливом смерті Леніна (2013: 195). Це був час, сповнений сумнівів та ментальної боротьби для Тичини.

Це збірка, яка досягла свого піку, коли справа стосується стилю та техніки. Еволюція поета в цьому контексті очевидна. Автор використовує різні форми, як верлібри, гекзаметри, ритмізовану імпресіоністську прозу, народнопоетичні катрени, білий вірш (Стус, 1993) і т. д., а робить це дуже вміло. Але зміст – це те, що тут не вдається, чого не вистачає у порівнянні з попередніми збірками. Зеров сказав, що його алегорії здаються холодними, що за ними немає видіння чи образу (*Ibid.*). Отже, тут маємо лише цікаві музичні мотиви у дуже посередніх віршах, що насправді робить музичність суттєвим недоліком. У збірці є і вірш *Соняшний*, у якому йдеться про Форнарину – приклад самої музики, самої чистої форми (*Ibid.*). *Балетна студія* це приклад злиття несумісного. Музика присутня, але без допоміжного змісту:

Балетна студія

Танцюють цвітно цілуняць тонно
в туніках білих неначе бал
Нагрудять вправо
одгрончить чар
схитнуться вліво
лілейні лі

І теж у танці на тротуарі
Голодна жінка сухотить хліб
І їй із вікон
гуслить рояль
Хоч би як віку
прожить жить.
(Стус, 1993)

Як бачимо, його технічні навички чисті, майже бездоганні та на високому рівні. Рима присутня, ритму більше, ніж просто досягнуто. «Стало заходити на своєрідне Тичинівське рококо» – реальність проявляється у вищій музичній сфері (Стус, 1993). Єдиним винятком із цієї збірки вважається вірш *Живий комунізм*, який розглядається на рівні *Сонячних кларнетів*. Тільки тоді в інтимних віршах, де Тичина представляє себе і думає власною думкою, з'являються всі ті багаті образи та символи, що створили магію в свідомості читача. Де його музичність і ритмічність мають сенс, і це не просто мотиви без змісту, який їх супроводжує. Насправді, справжній парадокс полягає в тому, що коли Тичина писав для себе, тобто зі своєї голови і давав людям, він представляв самих людей. І тепер, коли він постав поетом колективу і «представляє народ», більше ніхто не може з ним ототожнюватися. Більше не можемо говорити про заангажовану поезію. Тільки про форму та техніку (*Ibid.*).

6.1.2. Чернігів і Партія веде

Чернігів і Партія веде не мають нічого спільного з поетом Тичиною двадцятих років. Той Тичина безслідно зникає. Ніби він навіть ніколи не існував. Тепер він повністю відповідає вказівкам та настановам, якими повинен керуватися кожен автор соціалістичного реалізму. Тридцять років безумовно ознаменували переломний момент у його творчості.

Соцреалізм – культура, характеристикою якої є: «іконостас», телеологічний та релігійний спосіб мислення. Радянський письменник відштовхується від ідеальної моделі, тобто від «ікони», якою є соціалістичний лідер. За прикладом цього лідера формується і створюється профіль тоталітарного героя в соцреалістичній літературі. Мета – виховати радянську людину, бо вона є будівельником і одночасно майбутнім соціалізму. Зосереджено увагу, звичайно, на масовій обізнаності, слід впливати на колектив і на те, щоб кожна людина відчувала себе колективом і щоб маси разом йшли до однієї мети. Основою цього напрямку є протиставлення героя і ворога. Герой – це той, хто відверто бореться з усіма ворогами режиму (часто це був Захід чи Європа, – ці мотиви можна знайти у творах Тичини) (Хархун, 2006). У більшості своїх творів радянський автор присвячує себе побудові образу ворога. Його образ повинен бути чітким, щоб знати, що «неправильно». Ще одним дуже поширеним архетипом є батько-мати. Обидва мають зіграти свою роль у режимі і набувають нових форм, щоб змусити людей співчувати їм (*Ibid.*). Крім того, однією з головних особливостей насадженого стилю, у якій Тичина особливо виділявся, є телеологічне обґрунтування значення минулого для майбутнього. Це нова семантика історичного часу, оновлення старих форм свідомості. Л. Новиченко про Павла Тичину сказав що від нього «починається реальне будівництво нових форм життя, він ніби наново перестроював і свій поетичний 'космос', починаючи з його найглибших духовних основ» і що «її [нову семантику історичного часу] можна назвати провідною художньою ідеєю тогочасної його поезії» (*Ibid.*). Тичина все настільки принципово змінив, що у своїй роботі *Вулиця Кузнечна* створив героя, ритм життя якого диктується радянськими, а не традиційними християнськими святами (Хархун, 2006):

«Не 'Воскресіння', не 'Різдво'
нове новітнє торжество

шумить і наближає (1, 214).

Відтак, твориться радянська 'релігія':

Не Христос воскрес —

робітничий клас (1, 216)» (Стус, 1993).

Враховуючи середовище, в якому Тичина виріс і в якому він здобув освіту, такі повідомлення справді будуть несподіваними.

Саме збірка *Чернігів* характеризується прагненням надати минулому нове призначення та виявити себе необхідним для досягнення комунізму. Уже немає тієї сердечності та людяності, які були основою його поезії. Тепер він має нове ядро – прославлення соцреалістичного режиму. Ця збірка видана 1931 року, лише через кілька років після остаточної зміни митця, що стало підтвердженням і короною нової ери поета (хоча збірка отримала не найкращі відгуки) (Хархун, 2006).

«Головний структурний механізм збірки *Чернігів* – це опис прогулянки поета з його другом-робітником. Мотив руху-поступу розгортається у напрямку до патетизації майбутнього, яке в соцреалістичному каноні виступає символом абсолютного часу» (Хархун, 2006). У цій розмові ми бачимо знеособлення митця та його світу мистецтва. У цій розповідній структурі дихотомії оповідач-розповідач, оповідач – це сам поет, який майже не говорить, він лише присутній і слухає. Розповідач – це той, хто говорить, але обидва позбавлені емоційного світу, не мають права висловлювати власні погляди і служать лише спостерігачами часу. При цій знеособленості моральні орієнтири існування повністю втрачаються, навпаки, вони є штучними і нав'язуються радянським режимом («ні жалю ані жалощів нема / бо це ж спланованість сама») (*Ibid.*).

У міру зростання страху Тичини зростав і тон пропаганди. Таким чином, у цій збірці 4 з 8 віршів є частиною пропагандистської кампанії, тоді як у збірці *Партія веде* нараховуємо навіть 10 з 12 таких текстів (Хархун, 2006).

І страх тоді наростав особливо, якщо згадати історичний контекст. Починається Голодомор, геноцид українського народу 1932-1933 рр., в якому загинуло кілька мільйонів людей. Говорити про це було заборонено, усі робили вигляд, що цього навіть не сталося. Тож Тичина наслідував цей приклад і про це в той час він не говорив, він оспівував партію. Власне, лише через рік він видає наступну збірку, про яку ми вже говорили, що пропагандистський тон тут навіть сильніший, ніж у *Чернігові*.

Партія веде – збірка, написана в 1933 році і видана в 1934 році, мала великий успіх, вона витримала аж три видання. Збірка випадково потрапила до працівника московської газети *Правда*, тому вона там була вперше опублікована 1933 року (Історична Правда, 2011).

Стус (1993) бачить, що Тичина відчуває провину перед людьми і що вона виявляє себе в цій збірці, але відповідно до нової ідеології:

У 1933 році Тичина віршів не написав – і це його найбільша провина перед народом. Цю провину Тичини перед народом, перед людством задокументувала збірка 1934 року *Партія веде*:

Та нехай собі як знають
божеволіють, конають,—
нам своє робить:

всіх панів до 'дної ями
буржуїв за буржуями
будем, будем бить!

Пани були далеко, буржуї так само. Враження, що це поет писав про власний народ – це ж бо тут, на сліпих поетових очах, божеволіли і конали мільйони. А наступні слова

Ми йдемо походом гідним, —
всім пригнобленим і бідним
руку подаєм,

сприймаються навіть не як пустомолотство фіглярів, а як святотатство. (...)

Коли духовна культура цілого народу (та й не самого тільки українського) винищувалась небаченими в історії засобами, поет просторікував:

Будем домолочувать,
ворога докінчувать,
за проводом партії
всі гвинти загвинчувать,
в праці,
в науці

комунізм увінчують.

Нічого нового не можна сказати про його навернення. Це лише свідчить про те, що його душа ще була десь у ньому жива, бо він почувався винним і хоча потребував про це говорити, але це також показує, що його душа ніколи більше не з'явиться на світ, що вона буде захована під залізною бронєю соціалізму до кінця його життя. Ось так це врешті і було.

Як поет соцреалізму, Тичина працював чудово. Слід відзначити його здатність адаптуватися. Для потреб радянської культури та літератури Тичина більш ніж відповідав критеріям. Еволюцію його технічної майстерності можна помітити навіть у радянській поезії. Недарма він потрапив на стільки посад, бо його оцінили за його віддану роботу. Зовсім інша справа, що він пише набагато краще, чутливіше, коли йому це природно, а не тоді, коли йому звичайно ж, нав'язують тему. Правда, що він витратив свій талант на досить просту поезію, яка не поставила його перед великим викликом. Шкода, що Тичина обрав не чисту поезію, а інший шлях, але ми мусимо визнати, що незалежно від того, що Тичина врешті «продався», він, безперечно, був геніальним поетом, і він це довів.

Не потрібно аналізувати мотиви музики та ритму у останніх двох збірках. Тут просто неможливо говорити про музику, оскільки її не існує. Тематично ці вірші не мають нічого спільного з музикою, а Тичина не надто намагається пов'язати тему з нею. Звичайно, ритмічність все ще існує, але не однаково і не завжди. Ритм і музикальність вже точно не є центром цих віршів. «Ритму як протихаосу» більше не існує. Це вже не діє, зникає, бо навколо поета повсюдно хаос, немає більше тієї музичності та того ритму, яким він міг би навести порядок та спокій серед свого народу. Або в собі самому. Поет повністю віддався соціалістичним реалістичним настановам і слухняно писав належним чином. Почуття, переживання, більше не пов'язані з елементами музики чи пейзажу чи якимись іншими поетичними образами. Тобто, особисті почуття та переживання як такі теж не існують. Тому музики більше немає. Митець більше не піклується про це, тепер у нього справжній відступ і відмова від попередніх позицій, автор не зважає про що він і як писатиме, це вже не те, що виходить із серця. Це еволюція, вершина і згасання музичного мотиву у творчості Павла Тичини.

7. ВИСНОВОК

Мета дипломної роботи – показати мотив музики у творчості Павла Тичини та його еволюцію, що й було здійснено у шести розділах дипломної роботи за допомогою аналізу збірок, окремих віршів, поем та культурно-історичного контексту життя і творчості поета. Мотив музики змінювався протягом багатьох років завдяки історичним подіям, поки майже повністю не зник під тиском обставин.

Все почалося з юного поета і мрійника Тичини, який під впливом символістів та завдяки своїй музичній освіті почав розвивати свій талант у безпрецедентному напрямку. Він створив свій власний напрямок кларнетизму, який робить його відомим у всьому світі. Найвищого розквіту він досяг завдяки збірці *Сонячні кларнети*. Можна повірити, що він, можливо, не написав би такого гарного твору, якби його не надихнула Українська революція 1917 р. Тоді він відчував єдність, потребу в боротьбі та справедливості, вірив у вільну українську державу і любив свій народ. Він був упевнений, що здійснять свій задум і що незабаром житиме у вільній державі, творитиме симфонію свободи. У цьому позитивному ключі, очікуванні і відчутті чистого щастя, він написав найкрасивіші вірші. Поєднуючи кольори та звуки, він створює таку атмосферу, що неможливо не уявити поетичні образи, які хоче викликати автор. А ритм, якого він досягає у своїх віршах, робить їх динамічними, легкими для читання та цікавими за змістом. Йому вдалося поєднати красу зі змістом – що мало кому вдається зробити.

Але на відміну від переконання і творчого зростання поетичного генія Тичини, ситуація в Україні змінюється на гірше. Як можна зрозуміти з делікатного способу письма Тичини, він сам є делікатною людиною. Справжня поетична душа, яка просто хоче творити мистецтво і насолоджуватися ним, а не мати справу з війною та її жахами. Хто може його в цьому звинуватити? Проте революція була придушена, і більшовицькі сили розпочали терор. Тоді він вперше бачить, що таке справжнє насильство, і починає відчувати страх. Страх, який не зникав до кінця його життя. На початку поетичного «кінця», він все ще дотримується своїх переконань, проте протестує проти насильства, яке постійно озирається у формі *Замість сонетів та*

октав, що, хоча і відрізняється тематично, виводить поезію Тичини на новий і вищий рівень, коли ми вивчаємо форму та інші технічні особливості його творчості. Однак, щодо теми, ця збірка чітко показує, що вона засуджує будь-який вид насильства і що поет не хоче бути його частиною. Але незабаром у нього не буде вибору... або під впливом критиків, які рано обрали радянську сторону, або через усі форми репресій загалом, Тичина остаточно від страху поступився і став частиною вимушеної радянської художньої сили.

Але це не була раптова зміна, збірками, такими як *Плуг* та *Вітер з України*, він показав, що схиляється до цього боку. Ці дві збірки відіграють прикордонну, межову передтоталітарну роль (Гальчук, 2006). Кажуть, що вона є прикордонною, оскільки тут все ще існують ознаки кларнетизму. Хоча у збірці *Вітер з України* він знову перевершує себе своїми технічними навичками. Але зараз це вірші порожні за змістом, деякі навіть безглузді. Геній Тичини ранніх років поволі втрачає себе у поезії, зникає безслідно.

На завершення, залишається остання, соцреалістична фаза творчості. Початок цієї фази позначається збіркою *Чернігів*, яку можна вважати справжньою даниною виживанню, роботою соціалістичного режиму. У цій збірці, звичайно, немає ні сліду кларнетизму чи якогось мотиву музики. Що далі він віддалявся від свого народу, то менше було «порядку», гармонії чи ритму як у його житті, так і в його творчості. Якщо порівнювати *Сонячні кларнети* та *Чернігів*, вони, схоже, не є творінням одного автора. Але його зміна – це не що інше, як боротьба за життя. Якщо він хотів жити, у нього не було іншого вибору. Бути собою чи іншим? Зберегти своє власне життя та життя своїх близьких чи пожертвувати собою за свою Батьківщину та за те, у що вірите? Тичина воліє піти проти себе, аніж жити з цим тиском. Це також підтверджується твердженням Василя Стуса (1993): «І коли, хупавий і просвітлений, він лежав в урядовому будинку на Інститутській і тонкоголосий хор вивищувався над цим вертикальним склепом, я зрозумів, що фізична смерть тільки наблизила поета до життя, що тепер він куди натуральніший за того манекена, якого я бачив у 64 (65?) році». Напевно це рішення з'їло його зсередини.

Незважаючи ні на що, Тичина був великим поетом, і його твори є доказом геніальності юного автора. Але слід визнати, що його «велич» була найбільшою саме тоді, коли в його творах була присутня його особистість, тобто музика.

8. Sažetak – Резюме – Abstract

MOTIV MUZIKE U STVARALAŠTVU PAVLA TYČYNE

U ovome diplomskom radu proučava se stvaralaštvo Pavla Tyčyne s naglaskom na motiv glazbe koji je prisutan u gotovo svakom djelu pjesnika. Rad daje detaljan uvid u simbolizam i klarnetyzam te ih predstavlja kao nužne pojave za stvaranje *Sonjachni klarnety* i *Zamist sonetiv i oktav*. Proučavaju se potonje zbirke, kako u umjetničkom tako i u povijesnom kontekstu, prikazujući što je sve utjecalo na pjesnika u to vrijeme. Za kraj, u istim kontekstima analizira se posljednja faza autorovog stvaralaštva koja se bitno razlikuje od prijašnjih. Tim analizama potvrđuje se promjena motiva glazbe u pjesnikovom stvaralaštvu potaknuta zbivanjima toga doba, što je cilj ovoga rada.

Ključne riječi: Pavlo Tyčyna, stvaralaštvo, zbirka, motiv, glazba, ritam, simbolizam

МОТИВ МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ТИЧІНИ

У дипломній роботі творчість Павла Тичини досліджується з наголосом на мотиві музики, що присутній майже в кожному ранньому творі поета. Дипломна робота подає детальне уявлення про такі поняття як символізм та кларнетизм і представляє їх як передумови для створення збірок *Сонячні кларнети* і *Замість сонетів та октав*. Згадані збірки вивчаються як у художньому, так і в історичному контексті, показуючи, що вплинуло на еволюцію поета того часу. У тому ж контексті аналізується остання фаза авторської творчості, яка суттєво відрізняється від попередньої. Цей аналіз підтверджує тезу про зміну музичного мотиву у творчості поета, спричинену історичними та політичними подіями того часу, що і є метою даної роботи.

Ключові слова: Павло Тичина, творчість, збірка, мотив, музика, ритм, символізм

MOTIVE OF MUSIC IN THE WORKS OF PAUL TYCHYNA

In this Thesis, the work of Pavlo Tychyna is studied with an emphasis on the motive of music, which is present in almost every poet's work. The Thesis gives a detailed idea of symbolism and clarnetism and presents them as necessary phenomena for the creation of *Sonjachni klarnety*. The last mentioned collections are studied both in the artistic and in the historical context, showing what influenced the poet in that time. Finally, the last phase of the author's work is analyzed in the same contexts, which differs significantly from the previous ones. These analysis confirm the change in the motive of music of poet's creations, caused by the events of that time, which is the purpose of this Thesis.

Keywords: Pavlo Tychyna, creation, collection, motive, music, rhythm, symbolism

9. Список літератури та джерел

Гальчук, О. «Світ світів Павла Тичини: Варіанти інтерпретацій (На матеріалі 'Замість сонетів і октав')». *Збірник наукових праць (філологічні науки)*. № 6, 2015.

Даниш, Л. «Відображення громадсько-політичної позиції у творчості П.Тичини періоду національно-визвольної війни в Україні (початок ХХ ст.): погляд історика». *Література та культура Полісся*. Вип. 52, 2008.

Даниш, Л. «Громадсько-політична, державницька, наукова та культурницька діяльність П.Г.Тичини 1891–1967 рр. (історіографічний огляд проблеми)». *Література та культура Полісся*. Вип. 52, 2009.

J.G. (Джей Джи) (bez dat.). «Золотий гомін» аналіз Павло Тичина. <https://dovidka.biz.ua/zolotiy-gomin-analiz/>. Pregledano 16.8.2020.

Історична Правда. 2011. *П'ять Тичин (сьогодні - 120 років з дня народження поета)*. <http://www.istpravda.com.ua/articles/2011/01/23/17518/>. Pregledano 1.9.2020.

Ковалів, Ю. *Літературознавча енциклопедія*. Київ: Академія, 2007.

Коломієць, В. (упряд. та ред.). *Українське диво. Поетична антологія. Книга друга*. Київ: Український письменник, 2005.

Ksonzhek, J. 2011. «Павло Тичина». *Сайт з української літератури*. <http://yura-ksonzhek.narod.ru/tuchuna.htm>. Pregledano 13.7.2020.

Лавріненко, Ю. *На шляхах синтези кларнетизму*. Нью-Йорк: Сучасність, 1977.

Ліпницька, І. «Павло Тичина». *Історія української літератури ХХ — поч. ХХІ ст.* Київ: Академвидав, 2013.

Мартинюк, В. «Кларнетизм' як вихід у трансцендентне: на межі теології». *Волинь філологічна: текст і контекст*. Луцьк: Вежа, 2007.

Мошка, О. «Музичність як основа стильового синтезу ранньої поезії П. Тичини (на прикладі збірки 'Замість сонетів і октав')». *Наукові записки. Том 20, Спеціальний випуск: у двох частинах*. Київ: Академія, 2002.

Музей-квартира Павла Тичини. 2020. *Історичний шлях «Соняшних кларнетів» Павла Тичини*. <http://tychynamuseum.com.ua/istorychnyj-shlyah-sonyashnyh-klarnetiv-pavla-tychyny/>. Pregledano 22.8.2020.

Музей-квартира Павла Тичини. 2013. *Зустріч з Уфою — через 70 років*. <https://web.archive.org/web/20150212001906/http://www.tychyna.com/zustrich-z-ufoiu-cherez-70-rokiv/>. Pregledano 14.7.2020.

Ніковський, А. «Павло Тичина. Соняшні кларнети.» *Vita Nova*. Фототипічне видання 1918. Київ: Друкарь, 2004.

Панченко, В. «Диптих про втрачену свободу». *Наукові записки. Том 150. Філологічні науки*. Київ: «Академія», 2013.

Солдатенко, В. *Українська революція. Історичний нарис*. Київ: Либідь, 1999.

Стус, В. *Феномен доби (сходження на Голгофу слави)*. Київ: Знання, 1993.

Тичина, П. (bez dat.). *Сонячні кларнети; Замість сонетів і октав*. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=392>.
<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=17026>. Pregledano 20.8.2020.

Українська філологія (bez dat.). *Аналіз поеми Павла Тичини «Золотий гомін»*. <http://www.linguistika.com.ua/pavlo-tichina-poema-zolotii-gom-n/anal-z-poemi-pavla-tichini-zolotii-gom-n-chastina-persha?page=0,2>. <http://www.linguistika.com.ua/pavlo-tichina-poema-zolotii-gom-n/anal-z-poemi-pavla-tichini-zolotii-gom-n-druga-tretya-chastini?page=0,3>. Pregledano 17.8.2020.

Усатенко Г. 2011. «Біжить життя моє спіралями. В спіралях тих я гину». *Урядовий кур'єр*. <http://ukurier.gov.ua/uk/articles/bizhit-zhittya-moye-spiralyami-v-spiralyah-tih-ya-/p/>. Pregledano 14.7.2020.

Хархун, В. «'Митець у каноні': Соцреалістична поезія Павла Тичини 1930—1960-х років». *Слово і Час*. №10, 2006.

Черкаська, Г. 2015. *Як нашому генію хребет зламали*. <https://uamodna.com/articles/yak-nashomu-geniyu-hrebet-zlamaly/>. Pregledano 14.7.2020.