

ПОЕМА-СИМФОНІЯ «СКОВОРОДА» П.Г. ТИЧИНИ: ДИНАМІКА ОБРАЗУ

Дарія Лукьяненко

Annotation: The multiple-aspect analysis of Grigoriy Skovoroda's image in the similar poem – symphony by P. Tychyna is offered in the article. The causes of authorial view of the first Ukrainian philosopher in the environment of Haidamak movement were ascertained. The evolution of thinker's artistic image in the context of poet's literary way and sociopolitical situation of the age is analyzed.

Keywords: poem-symphony, dualism, baroque, harmony.

Одна із ключових тез учення першого українського філософа Г. Сковороди – самопізнання – набула гострої актуальності та перемістилася з абстрактно-філософської у конкретно-історичну після революційних подій в Україні 1917 року. Зіткнення національного відродження України з імперсько-шовіністичними силами, які намагалися підпорядкувати особистість, а значить – знищити її як окрему неповторну індивідуальність, змушують багатьох українських літераторів звернутися до давньоукраїнських витоків духовної «свободи» або переосмислити їх. Серед них – П. Г. Тичина, який від початків своєї творчості вважав Г. Сковороду своїм духовним наставником у пошуках гармонії.

Разом з тим доба, в яку жив і творив П. Г. Тичина, була суперечливою і неоднозначною. Митці, що діяли в культурницьких процесах початку ХХ століття, невдовзі опинилися в жорстких рамках тоталітарного режиму 30-х років. Трансформація творчості не могла не позначитися на викривленні свідомості. Перед митцями поставало питання: або стати мучеником системи, або вдатися до внутрішньої еміграції і писати «в стіл», або піти на співпрацю з режимом, тим самим отримавши можливість друкуватися і мати численні привілеї. Останній шлях, хоч і був ззовні привабливим, проте по суті був шляхом «раболепія», позначеним значними моральними збитками.

Поет П. Г. Тичина став заручником не лише сталінської системи, але й власного гедонізму. За влучним висловом М. Коцюбинської, кредо П. Тичини зводилося до такої тези: «Краще бути апологетом, ніж жертвою (інша річ, що апологети – це також у певному розуміння жертва...)» (Коцюбинська 1989: 47).

Життєдіяльність П.Г.Тичини була суперечливою і неоднозначною. Його поетичний геній спалахнув у 1918 р. і поступово перетворювався на попелище протягом подальшого життя.

Проте при цьому світ Григорія Сковороди був співзвучний духовному космосу П.Г.Тичини. У світлі Сковородинівської філософії можна було б виділити окремим циклом поетичні твори П. Тичини, а саме: збірку «Сонячні кларнети» (1918), наскрізь пронизану темою гармонії – «гармонії людської душі, природи і космосу» (Гуменюк 2005: 56); другу частину триптиху «На могилі Шевченка» (збірка «Плуг», 1920), де ім'я Г. Сковороди згадується поряд із прізвищем Устима Кармелюка; збірку «Замість сонетів і октав» (1920) із авторським коментарем «Григорію Савичу Сковороді присвячую», написану під знаком дисгармонії, чи, точніше, туги за всесвітньою гармонією; поезію 1937 року «Давид Гурамішвілі читає Григорію Сковороді «Витязя в тигровій шкурі», написану до ювілею Шота Руставелі.

Так, вже у ранній творчості лірик П.Г.Тичина гостро реагував на тодішні політичні перегини, апелюючи до постаті Г. Сковороди. Зокрема, друга частина диптиху «На могилі Шевченка» «сприймається й як щоденниковий запис», в якому «злилися воедино документальність та висока художність» (Тельнюк 1990: 160).

Не менш цінним вважаємо зауваження С.Тельнюка, що присвятою збірки «Замість сонетів і октав» Г. Сковороді П. Тичина привів за руку «українського пророка у двадцятий вік». Ця думка підкріплюється останніми рядками поезії «Іспит», в якій проведено паралель між Г. Сковородою та Ісусом Христом (Тичина 1971: 7).

Перераховані вище твори є змістовими «попередниками» найбільшого поетичного твору П. Тичини – поеми-симфонії «Сковорода», що творилася з 1920 по 1940 рр. (тепер відновлена з опублікованих за життя поета фрагментів та рукописів), але так і не була завершена, зважаючи на обставини життя поета та часові виміри тоталітарної держави, в якій йому судилося жити. Власне, поему «Сковорода» можна розглядати як дзеркало літературного шляху поета.

Зауважимо, що тлумачення образу Г. Сковороди в аналізованій poemі буде більш повноцінним за умови врахування текстів вищезазначених творів. До того ж слід зазначити, що звернення літературознавців до образу Г. Сковороди та рецепції лейтмотиву його творчості у П.Г.Тичини на сьогодні мають фрагментарний характер. У зв'язку з цим виникає потреба уважнішого прочитання поеми-симфонії «Сковорода» задля уникнення суб'єктивізації

тлумачення образу Г. Сковороди, зокрема виникнення таких однобічних відтінків у ньому, як: революційний, гайдамацький або схематичний.

Така тенденційність у літературознавчих дослідженнях можлива, зважаючи на те, що в однойменній поемі-симфонії Г. Сковорода виразно вписаний у коло повстанців-гайдамаків. Історичні події автор використовує лише як тло для розгортання сюжету, але не як критерій достовірності образу філософа. Тим більше, що П. Г. Тичина ставився до реалізації свого задуму дуже відповідально, прискіпливо збираючи підготовчі матеріали, групуючи їх «у десятках тек за різноманітними темами» (Яранцева 1992: 232). Як зазначає С.А. Гальченко, «матеріалів, зібраних Тичиною до своїх робіт, вистачило б іще на багато творів, а коефіцієнт їхнього використання був не дуже високим... Про це свідчить «Реєстр тем до поеми «Сковорода», складений А. Павлюком...» (Гальченко 1990: 25).

Отже, П.Г. Тичина, вписуючи Г. Сковороду в середовище повстанців, навмисно зробив таке відхилення від історичної правди. У зв'язку з цим цілком слушними видаються думки С. Єфремова з приводу грубої соціологізації філософа: «Героя-созерцателя, що такий повинен бути взагалі близький Тичині з своєю «главною мудрістю – пізнай себе самого», раптом сунути в повстання, поставити ватажком бунтівників – це вже не тільки смілива думка, не тільки анахронізм щодо часу, це попросту викривлювання й історичне, і психологічне образу старчика Сковороди, це згвалтування письменника, над самим собою вчинене» (Єфремов 1995: 623-624). Думку С. Єфремова підтримує Р. Мовчан, яка розцінює створений П. Тичиною образ Г. Сковороди як «ганебні метаморфози авторської еволюції» (Мовчан 2004: 140). Аналогічними є зауваження М. Куліша в листі, датованого 1934 роком, до театрального і музичного діяча П.Б. Зенкевича: «Не те, геть не те виходить у Павла Григоровича. Замість живого Сковороди – засушений, замість історично-конкретного – надісторичний, замість філософа і поета (і хитрого, думаю, хохла) – якась вимудрована постать <...> А як було б добре, коли б П. Гр. написав і відтворив історично конкретного Сковороду <...> просто, прозоро, зрозуміло для кожного» (Куліш 1990: 563).

Такі висловлювання видатних сучасників П.Г. Тичини якомога повніше характеризують сутність поеми, що з часом стає все більш заангажованою. Так, зокрема Ю. Лавріненко, спираючись на приватні розмови з П.Г. Тичиною у його помешканні в будинку «Слово» щодо задуму створення поеми-симфонії, не просто не міг сприймати тогочасні публікації уривків «Сковороди» як цілісний твір. Критик визначав поему-симфонію П.Г. Тичини

як «твір-легенду», який сам автор «похоронив» «з єдиною метою – створити її. І вдався задля цього до автоматистифікації», публікуючи фрагменти із незавершеного твору (Шестопалова 2010: 193).

Сприймав «Сковороду» П. Тичини загибеллю генія «першого поета-оптиміста в українській новітній літературі» і В. Стус (Стус 1993: 11), який вважає, що поразка національної революції нівелювала віру в Сковородинівські ідеї можливості досягнення гармонії. Відповідно, і П. Тичина «...на догоду часові пробує модернізувати мандрівного філософа, вийнявши його із сфери проблематики морального самовдосконалення людини і ввівши в завужений простір питань класової боротьби, нібито єдиної панацеї од усіх (у тому числі й моральних) соціальних вад. Наш старчик вийшов пантеїстом і марксистом уводночас» (Стус 1993: 43).

Зовсім іншої думки дотримувалася радянська літературна критика. Цьому підтвердження знаходимо й в академіка О. Білецького: П. Тичина «зумів критично переосмислити спадщину Сковороди, взяти в неї прогресивні елементи і в своїй творчості саме з цього боку показати Сковороду» (Білецький 1965: 78).

Слушним видається припущення сучасного літературознавця Р. Савінова, що «Тичина моделює всі можливі зв'язки героя з часом, спрямовуючи в наступні епохи. Отже, це художня модель історії, і вже не тільки сквородинівська, а й тичинівська проблема сутності людини, місця митця й філософа в житті народу. Г. Сковорода розв'язує її суперечності в єднанні з друзями» (Савінов 2003: 464).

Образ Г. Сковороди – відхилений від зображення звичного «старчика», про що зауважує Т. Пінчук: «Розбудовуючи цей образ у духовному просторі, П. Тичина осмислює місце митця в суспільстві та історії, його покликання в добу епохальних революційних перетворень, розглядає його різнобічно і в слабості, і в силі, змальовуючи мандри свого героя – не так житейські, як інтелектуально-духовні: спершу схильний до об'єктивно-споглядального сприйняття світу Сковорода, зрештою знаходить точки зіткнення власних філософських ідей та суспільної практики» (Пінчук 1988: 67). На думку дослідниці, такий художній образ в українській літературі є новим – художньо-філософським – типом освоєння культурно-історичної постаті.

На наш погляд, у задумі П. Г. Тичини визначальним в еволюції образу Г. Сковороди стало безпосередньо авторське розширення жанру поеми музичним терміном

«симфонія», а саме: по-перше, це – «великий музичний твір для оркестру з однієї або кількох частин, що відрізняються одна від одної характером музики й темпом» і, по-друге, у переносному значенні – це «гармонійне сполучення різноманітних звуків, кольорів, тонів та ін.» (Бусел 2005: 1316).

Отже, вже задум поеми передбачав створення образу філософа не лише різноаспектного, а й динамічного, тобто змінного під впливом зовнішніх обставин. При чому, імовірно, зміни були не завжди на користь цілковитого відмежування від світу. При цьому важливим є ключові слова із переносного значення «симфонії» – «гармонійне сполучення» – від пошуків гармонії ні автор, ні його герой не відмовилися. Можливо, змінилися лише засоби пошуку у зв'язку із постійними змінами влади та політичними утисками. Тичинин Г. Сковорода намагається поєднати такі несумісні, на його погляд, поняття, як справедливість і гармонія.

З одного боку, відштовхуючись від ключової тези філософської концепції Григорія Сковороди та, з іншого боку, під впливом «трагічної культівської вакханалії 30-х і пізніших років» (Коцюбинська 1989: 48), еволюціонують Тичинівські ідеали, і, відповідно, поглиблюється поетичний образ мислителя у симфонії. А такі зміни не слід вважати лише наслідком заполітизованості образу, що спричинено відходом поета від своїх ідеалів під впливом партії. Навпаки, по-перше, необхідно пригадати вчення Сковороди, у якому суперечності й, на перший погляд, взаємозаперечення поєднані в єдину струнку філософську систему. Отже, як справедливо зауважує С. Тельнюк, «... Тичина, як митець надзвичайно чутливий до фальші, не мав права «вирівнювати» Сковороду» (Тельнюк 1991: 41). І, по-друге, слід завважити можливість Тичинівської автоматизації в «умовах тоталітарного пекла» як засобу створення «пропартійних» поезій: «...геніальний Тичина перетворював себе на *ніщо* й, імітуючи це *ніщо*, сигналізував усім осліпим, що негаразд усе в тій країні, яка 1917 року здійснила революцію!» (Тельнюк 1991: 186). Ця думка С. Тельнюка видається більш об'єктивною, ніж припущення І. Моторнюка, що «хвалебники» П. Тичини справді були найкращою «пародією-насмійкою над радянською літературою <...> Однак читачі сприймали їх як насмішку над самим Тичиною. І в цьому ще одна трагедія поета» (Моторнюк 2001: 141).

До того ж на час написання поеми (окремих її розділів, що публікувалися у тогочасних періодичних виданнях) приєднання Г. Сковороди до гайдамацького руху мало сприйматися як явище символічне, а саме: та революція приречена на поразку, науково освічений ватажок якої (Цундра, що вчився разом із Радищевим у Лейпцигу; сперечається із

Г. Сковородою про філософію, знає французьку мову) не усвідомлюють найголовнішої істини – необхідності самопізнання.

На противагу авторським «викривленням» образу Г. Сковороди своє захоплення першим українським філософом П. Тичина висловив у вступному слові на урочистому вечері в Київському державному університеті 19 листопада 1939 року з нагоди 145-річчя з дня його смерті: «...слова «Весь світ спить, пора прокидатись», були сказані Сковородою за два роки перед великим народним повстанням, перед Коліївщиною. Звичайно, ми не маємо права пов'язувати Сковороду з повстанням, але разом з тим – жодного не маємо права применшувати його заслуги. Бо сказати такі слова серед моторошної тиші катерининського царювання – це велику, величезну сміливість треба було мати. І Сковорода її дійсно мав. Сковорода продовжував і далі наступати на тиранів» (Тичина 1971: 354). Звичайно, не відверто революційними засобами, а застосовуючи твердість власних переконань, реалізованих у «чудернацькому» для навколишніх способі життя, зокрема, через поєднання «земної філософії» із «земною практикою реальною» (Тичина 1971: 355).

Отже, в цьому вислові поета ми спостерігаємо зіткнення двох чітко виражених аспектів, що знайшли відбиток в поемі-симфонії «Сковорода». Перший аспект поеми – це звернення поета П. Тичини до непересічного образу Г. Сковороди, історичної особистості та філософської світоглядної системи. Поет відчував внутрішню співзвучність духовному світові філософа і розпочав поему про нього ще в толерантні 20-ті роки XX століття.

Другий аспект поеми – це пристосування П.Г. Тичини до нових реалій доби 30-40-х років, зміцнення тоталітарного режиму, посилення політичних репресій, створення агресивного військово-промислового комплексу, вимоги до літератури ідеологічно обґрунтовувати ці процеси. І як наслідок – надання літературному філософу революційних рис в контексті загальної вульгарної соціологізації поеми.

Думається, П. Тичина як тонка талановита особистість відчував власне «незадоволення» створеним образом Г. Сковороди, його зміну від самозаглибленого мислителя в розділах 20-х років до фактично ватажка повстанців у розділах наступних років (1931-1940 рр.). Тому обґрунтованим є створення X розділу поеми-симфонії «Судить мене» (1931-1932), в якому автор через слова філософа подає самооцінку:

Судить мене, мої сучасники, судить;
тавруйте, ймення прикладайте;

кажіть, що я не досить ще залізний;
що розум десь підважую тим почуттям
або ж із молоддю в незлагоді;
чи націю, як сад однофруктовий, уявляю... (Тичина 1971: 223).

На нашу думку, вислів «я не досить ще залізний» можна розглядати як рефлексії щодо справжнього поетичного осяяння в поєднанні з фальшивим пафосом. Як би не бажалося П. Тичині 30-х років ХХ ст. знайти розраду в живій воді світу Г. Сковороди, проте внутрішній цензор спрямовує його в соціальне русло.

Окрім того, слід відзначити виразну метафору П. Тичини «однофруктовий сад». Імовірно, у такий спосіб поет відмічає сучасну йому заангажованість суспільної думки. Адже відомо, що позитивне чи негативне наповнення топосу саду є авторським баченням душі того чи іншого героя, а у даному випадку – суспільства у цілому. Отже, урізноманітнення саду тими чи іншими «фруктами» є виявом різних граней думок.

Але за будь-яких умов ключем до самоідентифікації залишився принцип самопізнання, який згадується філософом як на початку твору:

... усе, усе в природі каже:
пізнай себе самого, пізнай (Тичина 1971: 53),
так і в розпалі революційного запалу:
Цундра – голодранець,
голякам у тон,
з голяками вічно –
γῶσι σε αὐτόν! (*пізнай самого себе – курсив наш – Д. Л.*)

Тень до танцю Цундри!
Твій запнуто світ?
Одколи всі спонки –
γῶσι σε αὐτόν! (Тичина 1971: 126).

Проте, як вище зазначалося, Цундра не хоче або, можливо, не готовий прийняти нову концепцію змін, запропоновану Г. Сковородою, що полягає у беззбройній

революції перетворення дійсності через самопізнання і самоперетворення. Адже складність запропонованого філософом шляху перетворень для сучасного йому й П. Тичині суспільства полягала у необхідності глибинних, внутрішніх, перетворень на противагу найпростішому – збройному – способу розв’язання конфліктів. Лише такий шлях є засобом досягнення найвищої, за Г. Сковородою і П. Тичиною, людської цінності – внутрішньої свободи, потребу якої гостро відчував поет, змушений зробити вибір між совістю і владою. Г. Сковорода залишився духовно вільним, а отже, для П. Тичини став уособленням втраченої Свободи. Водночас Г. Сковорода не-громадянином, абсолютно відмежованим від світу, ніколи не був. На це звертає увагу О. Яровий. На думку дослідника, Г. Сковорода також мав ідеал вільної людини, про який можна прочитати у поезії «De libertate», що стала «апологією» Сковородинівського «ідеалу державотворця, громадського діяча – Богдана Хмельницького» (Яровий 2005: 2).

Отже, такий аспект можна вважати ще однією точкою зіткнення двох феноменів – Г. Сковороди і П. Тичини, який М. Коцюбинська охарактеризувала так: «Симфонія Тичини – це стільки ж твір про Сковороду, скільки про самого автора» (Коцюбинська 1989: 51).

Г. Сковорода, й услід за ним П. Тичина, були гуманістами за своєю натурою, не здатними переступити християнську межу не вчинення зла. Тому цілком виправданими роздуми Г. Сковороди, який прагне досягти гармонії у дисгармонійному світі:

Гармонія неіз’яснима.
Налився всесвіт повноти
і споглядає сам себе.
Але й його чиясь рука на два пересікає:
на світ вгорі,
і світ внизу,
і другий – завжди рабство (Тичина 1971: 58).

Філософ стає на бік повстанців, оскільки іншого виходу не могло бути в автора поеми, коли він хотів побачити свою поему надрукованою. Але при цьому Г. Сковорода залишається прихильником своїх же «ранніх» ідей у переживаннях, рефлексіях:

Не хлоп, а людина,

безщасний громадянин всього світу!

Але кому ж ти кажеш?

Усім, усім скажи, а не собі! (Тичина 1971: 312).

До того ж Сковородинівське рішення «перетворити у золото енергію голоти» (Тичина 1971: 119) цілком відповідає його ж висловлюванню – «А мой жребій с голяками» (Пісня 24-та «Саду божественных песней») (Сковорода 2011: 76).

Грунтовнішому сприйняттю Тичинівської рецепції феномену Г. Сковороди, на нашу думку, сприяє змістово-виражальний аспект аналізованого твору. Ідеться про розширення змістового наповнення твору у зв'язку із авторським поясненням визначення «поема-симфонія». Вище зазначалося, що симфонія як музичний твір передбачає створення частин, різних за характером і темпом звучання. Відповідно, автор добирає до окремих частин назви, що є музичними термінами, а саме: «Allegro Giocoso», «Grave», «Risoluto» і «Finale». Водночас створена П. Тичиною словесна симфонія насичена, за визначенням Н. Пелешенко, елементами поетики «барокової драми», а саме: монологи, диспути, суди, діалоги (Пелешенко 1999: 66). Увираження образу філософа засобами бароко видається символічним, адже Г. Сковороду вважають завершателем доби бароко. Особливо показовою у цьому аспекті є прозова частина «Інтермедія. Диспут (Памфлет)», де, по-перше, П. Тичина зібрав представників усіх соціальних сфер та релігійних конфесій, а, по-друге, «Диспут між апологетами двох антагоністичних таборів нагадує різновид барокових «преній» (Пелешенко 1999: 66). З-поміж інших барокових рис дослідниця називає «триярусну барокову модель (небеса – земля – пекло)», що у П. Тичини реалізується через трикутник «палац Вельможного – майдан (місце брані) – степ, звідки очікується наступ повстанців» (Пелешенко 1999: 67). Іншим не менш виразним засобом поетики бароко є синтез різних мистецтв – музики, пластики, цирку, кіно, театру. Так, упродовж розгортання сюжету звучить мелодія флейти Г. Сковороди; у VI розділі «Перше видіння Сковороди. Ніч» розгортається маскарад – Осляча голова, Собаки, Пастух, Пастушка, Потвора та інші химерні персонажі стають співрозмовниками Г. Сковороди; у розділі XV «У яру» встановлено «риштування, немов у цирку» (Тичина 1971: 293).

У цьому ж розділі автор уводить кіноремарку «Тут саме на екрані всесвіту пролітають усміхнені птиці. Куди – хто їх знає. Усміхнені птиці» (Тичина 1971: 297), яка передують гнівному монологу Масона про найстрашнішого ворога тогочасної «шляхетської сім'ї» –

Г. Сковороду – «ненависного всім єретика і вільнодумця!» і завершує цей же монолог (Тичина 1971: 298). На тлі вільних безтурботних птахів увиразнюється образ Г. Сковороди, також наділений іронічною посмішкою над приземленими «вельможами», які не здатні через свою приземленість зрозуміти його самозаглиблену філософію:

... людина
не хоче знать ані сім'ї, землі,
ні власності, – це що, питаю, що це,
як не комиз затятий, ручий? Ххе!
Ковпак на вас надіть він хоче. Церква?
Йому пусте. Мораль? – сміється він
із нашої моралі! (Десь м у ж и ч у ,
видно, найшов). Ні Академія,
ні світський чин, ні царський двір – ніщо,
ніщо його привабити не може!
Це гордівник, свободолюб, мудрак,
що хоче світ перевернуть, а з світом
і нас усіх!.. (Тичина 1971: 300).

Отже, форма барокової симфонії, дозволила авторові експериментувати з текстом, зокрема, з манерою викладу думок та з образами, химерними й, можливо, не до кінця зрозумілими.

Повертаючись до з'ясування значення розділів поеми, названими музичними термінами – «Allegro Giocoso», «Grave», «Risoluto» і «Finale» – зазначимо, що писалися вони у 1920-1923 рр., тому на противагу їх композиційній віддаленості вибудовується сюжетна лінія усієї поеми. Так, у I частині «Allegro Giocoso» (з італійської – означення музичної п'єси, написаної у веселому, радісному, жвавому темпі, або ж звичайний темп перших частин у сонатному циклі) вперше лунає Сковородинівське «гасло» «Пізнай самого себе», навіяне спогляданням і замилюванням природою:

Отут,
тут справжній ключ до душі.
Колос зігнувся і дивиться в землю –
пізнай себе самого.
Небо в тисячі люстер перехмарюється –
пізнай себе самого... (Тичина 1971: 53).

Зустріч із пастушкою Маринкою, у якій він побачив свою ученицю Марію, та її слова

«Колись я думала, що можна жить
працюючи,
аби земля родила.
Тепер – ні.

Бо батько й мати горби понаробляли,
а все панові, бодай йому не дихать!...» (Тичина 1971: 55) змушують Г. Сковороду «усумнитися» в своїх поглядах й у меті свого перебування у Китаївській пустині, замислитися над двома світами – «світ вгорі, і світ внизу» (Тичина 1971: 58) та своїм місцем у них. Тому у наступних рядках П. Тичина перефразував відомий вираз мислителя «мій жребій з голяками»:

... мир не просто правда, –
мир є справедливість,
за всіх пригноблених піднятий меч (Тичина 1971: 59).

Час написання частини XIV частини «Grave» збігається з «Allegro Giocoso», тому їх композиційна віддаленість зменшується завдяки змістовій єдності. «Поважно, важко, з деякою урочистістю, в повільному темпі» – таким є визначення італійського музичного терміна «grave». У цій частині Г. Сковорода знову перебуває серед ченців, – у Лаврському монастирі, – але звідси він не просто тікає, як з Китаївської пустині, а велично й водночас суворо відповідає ченцям на їх питання «де наше щастя, кудю йти?»:

Всяк есть там, де сердцем сам...

Покиньте рясу, пахать идите! (Тичина 1971: 285).

Такі гострі слова викликані боротьбою двох «богів», – «гармонії і справедливості»,

«бо де ж гармонія,
як справедливості нема?..» (Тичина 1971: 283).

І, щоб «чернь» остаточно не перетворилася на «грязь», як замордована панами Маринка, він залишає свою трапезу і вирушає на схід.

У XVI частині «Risolutio» «рішуче, визначено, мужньо, твердо» Г. Сковорода переоцінює власні погляди на гармонію, знайшовши в яру під Києвом вбитого Маринчиного брата:

Отам його гармонія:
душу свою з суспільною з'єднать –
на села! (Тичина 1971: 313).

Символічним видається образ пастушки Маринки, що проходить через згадані три частини. Недаремно Г. Сковорода впізнає у дівчині риси своєї учениці Марії, якій він (це ж цілком очевидно) передавав свої знання, вимірював із нею свої ідеали. Але омріяний ідеал всесвітньої гармонії вмить зникає саме із смертю Маринки, що, на нашу думку, є його уособленням.

Усе це підтверджується у передостанній частині «Finale». Г. Сковорода зустрів-таки свою Марію, яка стала «полюбовницею генерала» і «поруч з чоловіком повстанців була...» (Тичина 1971: 337). Проте зрадниця була покарана народними месниками, які Г. Сковороду справедливо називають «учителем».

Отже, симфонічна композиція дозволила авторові визначити основну композиційну лінію, розширену новими образами, подіями, згрупованими навколо головної ідеї – історичного осмислення філософії Г. Сковороди.

У цілому П. Тичина виписав образ Г. Сковороди у світлі ключових положень

його вчення, що були прогресивними для XVIII століття і набули актуальності за часів революційних спроб суспільних перетворень у 20-ті роки XX століття. У цьому переконуємося, звертаючись до розділу «Сковорода і Біснுவатий», де, на думку С. Тельнюка, «ми бачимо передусім ствердження, велетенність постаті українського філософа на тлі віку, глибину його світобудови та громадсько-політичної концепції» (Тичина 1971: 18).

Водночас «громадсько-політична концепція» має відтінок аполітичності. Так, зокрема у розділі XVII «Друге видіння Сковороди. На горі. Дико. Далеко», філософ у черговий раз доводить свою невідступність від ідеї самопізнання:

... Що кров дурна – я сам це знаю.
Хочу ж,
щоб кров була розумна. Проорем
і виорем всю ниву! І підвищим
духовну дисципліну, підемо
верхівлями... (Тичина 1971: 327).

До таких висновків Сковорода приходять у дні поразки гайдамачини. Для нього це ще один рушій до самопізнання. Але, на жаль, не всі «революціонери» розуміли це так, як розумів сам мислитель. Взяти хоча б примару, Чорнобога, що «дурну кров» розуміє, як даремно пролиту, що зайвий раз підтверджує необхідність усвідомленого ставлення до втілення певних мрій, реалізації цілей, необхідність опанування вмінням реально оцінювати свої можливості.

Саме в нерозумінні «революційної мислі Сковороди» (Тичина 1971: 31) революціонерами-гайдамаками, одним з представників яких є Цундра, полягає одна із найтрагічніших ідей симфонії.

Водночас це і трагедія самого Сковороди, який не відступається від своєї «зброї» – слова, що органічно відповідає його «статі». Наголосимо ще раз, що Сковородинська філософія із самопізнанням у центрі була прогресивною і досить неоднозначною, адже кожен пізнає себе настільки, наскільки здатен, або ж наскільки дозволяє собі. Цьому підтвердженням є слова Пастуха з розділу VI «Перше видіння Сковороди. Ніч»:

... Пане філософе, ти чуєш: як ми твою природу
й простоту по-своєму зрозуміли!.. (Тичина 1971: 149).

Тим більше, що слід ще й зважати на панування схоластичної науки у XVIII столітті:

«Професор.

... тільки підопріть мене, будь ласка, труною, бо я вже не годен на одній нозі
стояти...» (Тичина 1971: 240).

Повертаючись до розділу VI «Перше видіння Сковороди. Ніч», варто підкреслити, що не випадковим є місце, де воно відбувається. Це монастир. А в образах-примарах, що намагаються спрямувати думки Сковороди в хибне русло, можемо розгледіти реальні постаті, що намагалися зробити із мандрівного філософа ченця. Безпосередньо в тексті прямо вказується на таку подію в житті Г. Сковороди в розділі «Risoluto».

Оскільки П. Тичина ставив собі за мету не лише намагання «... збагнути його (Сковороди) силу і слабкість, свободу і беззахисність перед лицем життєвих суперечностей» (Тичина 1971: 9), а й осмислення місця мислителя в історії взагалі, «міру і форми його участі в бурхливих суспільних подіях» (Тичина 1971: 9), то такі розділи поеми «Сковорода», як «Видіння Цундри. У Лейпцигу», «Інтермедія. Диспут (Памфлет)», «У яру» можна вважати історичним тлом, на якому розгорталося реальне життя філософа: історичні пани й пані (Дибуль), їхні слуги, масони, догматики, філософи, які самі себе називають «скептиками», навіть пророки та ін. Уведені до твору реальні історичні особи (Радищев), згадуються й твори та думки Вольтера, Гете, що ще раз підтверджує прогресивність поглядів Г. Сковороди, першого українського філософа.

Зі своїми думками про Людину, яку мислитель називав «храмом божим», про гармонію натури внутрішньої із зовнішньою Сковорода піднісся на рівень загальнолюдський. Недаремно пані Дибуль називає його – «громадянин усього світу, старчик» (Тичина 1971: 81). А «завужений простір» (Стус 1993: 43) бурхливих часів гайдамаччини обраний як одна із паралелей із часом П. Тичини, що став переломним моментом в історії України, коли загострилося питання про свободу та несвободу митця від суспільства.

Таким чином, проаналізувавши зміст поеми-симфонії П.Г. Тичини

«Сковорода», можна зробити певні висновки. По-перше, поет виступає до певної міри «феноменом доби становлення тоталітарної системи». Його феномен полягає у підпорядкуванні власного неабиякого таланту та духовного поля поверховим і вульгаризаторським вимогам соцреалізму. І якщо пригнітити талант і поставити на службу певному соціуму ще можливо без особливого зашкодження особистості, то з духовним полем значно складніше. Пошкодження духовного поля талановитої особистості призводить до неминучої її деградації.

По-друге, П.Г. Тичина звертається до життєдіяльності такої особистості як Г. Сковорода, вічного феномена, універсальної людини з мудрим органічним відчуттям гармонії. Потяг поета до висвітлення особистості такого масштабу цілком закономірний. Проте в часопросторовому вимірі це припадає на добу 20-40-х років XX століття, коли головою метою держави було створення військово-промислового комплексу міцної тоталітарної держави. Література та мистецтво вимушені були обслуговувати цю систему, відповідно – підпорядковуватися надмірній заідеологізованості. Отже, зіткнення таких двох унікальних особистостей, як П. Тичина і Г.Сковорода було приречене на вульгарне спрощення та соціологізацію.

По-третє, поемі «Сковорода» притаманний дуалізм, дві тенденції, що не лише характеризують творчу лабораторію автора, але є віддзеркаленням доби. З одного боку, у поемі простежується образ реального історичного Г.Сковорода. Йому притаманні духовна самозаглибленість, рефлексії щодо себе та навколишнього світу. І це не може не поділяти поет П. Тичина, автор «Сонячних кларнетів». З іншого боку, тоталітарна доба вимагає революціонізувати Г.Сковороду, зафарбувати його свідомість фарбами класової боротьби. На нашу думку, знайти точки зіткнення цих двох тенденцій неможливо, а прагнення будь-що досягти цього призводять до руйнації особистості, внутрішньої корозії творчості. Що, власне, і репрезентує поема-симфонія «Сковорода».

Література:

Білецький 1965: Білецький, О. Г. С. Сковорода. Зібрання праць у 5 т. Т. 1. Київ, 1965.

Бусел 2005: Бусел, В. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ, Ірпінь, 2005.

Гальченко 1990: Гальченко, С. Грані великого таланту. До 100-річчя від дня народження П. Г. Тичини. Київ, 1990.

Гуменюк 2005: Гуменюк, В. Творчість П. Тичини в контексті мистецьких віянь його доби. – В:

Дивослово, 2005, 5.

Єфремов 1995: Єфремов, С. Історія українського письменства. Київ, 1995, 686.

Козубенко 2007: Козубенко, Л. Постать українського філософа у поемі-симфонії П. Тичини «Сковорода». – В: Григорій Сковорода – джерело духовної величі у сучасність. Матеріали Переяслав-Хмельницьких 10-11-12-х Сковородинівських читань. Тернопіль, 2007.

Коцюбинська 1989: Коцюбинська, М. Корозія таланту (Болючі роздуми про поезію Павла Тичини і не тільки про неї). – В: Радянське літературознавство, 1989, 11.

Куліш 1990: Куліш, М. Твори в 2-х томах. Т. 2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади щодо письменника. Київ, 1990.

Мовчан 2004: Мовчан, Р. «Перший інтелігент» у вирі національного відродження (Григорій Сковорода як текст 20-х років ХХ ст.). – В: Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах, 2004, 2.

Моторнюк 2001: Моторнюк, І. Павло Тичина. Дзвін, 2001, 1.

Пелешенко 1999: Пелешенко, Н. Рецепція творчості Г.Сковороди в українській літературі 1920-1940-х років. – В: Наукові записки Києво-Могилянської академії, 1999, 17.

Пінчук 1988: Пінчук, Т. Штрихи до поетичного портрета Гр. Сковороди. – В: Радянське літературознавство, 1988, 2.

Савінов 2003: Савінов, Р. Г. Сковорода в творчості поетів і письменників. – В: Сковорода Григорій: ідейна спадщина і сучасність. Київ, 2003.

Сковорода 2011: Сковорода, Г. Повна академічна збірка творів. Харків-Едмонтон-Торонто, 2011.

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

Тельнюк 1991: Тельнюк, С. Містифікація генія в тоталітарному пеклі. Дніпро, 1991, 1.

Тельнюк 1990: Тельнюк, С. Молодий я, молодий...: Поетичний світ П. Тичини (1906-1925). Київ, 1990.

Тичина 1971: Тичина, П. Г. Сковорода (Симфонія). Київ, 1971.

Шестопалова 2010: Шестопалова, Т. Концепт читача в науково-критичній спадщині Юрія Лавріненка: рецепція поеми П. Тичини «Сковорода». – В: Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2010, 4 (191).

Яранцева 1992: Яранцева, Н. П. Г. Тичина – інтерпретатор спадщини Г.С.Сковороди. – В: Сковорода Григорій: дослідження, розвідки, матеріали. Збірник наукових праць. Київ, 1992.

Яровий 2005: Яровий, О. Слід Григорія Сковороди. – В: Вісник УПЦ, 2005, 42.

Інформація про автора:

Лукьяненко Дарія В'ячеславівна – аспірантка 4-го року навчання кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка; асистент кафедри українознавства Миколаївського національного аграрного університету.

E-mail: svet-daria@mail.ru