

ТРАГЕДИЙНЕ НАЧАЛО ЯК ДОМІНАНТА ЗБІРКИ П. ТИЧИНИ “СОНЯЧНІ КЛАРНЕТИ”

Для збірки “Сонячні кларнети” характерна “продуманість композиції”,¹ навіть більше - якась особлива внутрішня єдність. Характер цієї єдності бачиться дослідниками по-різному.

В. Стус у роботі “Феномен доби” простежує її через еволюцію “внутрішнього світу самого Тичини”, точніше - “його духу”, який “витає в просторі трьох майже означених у собі сфер”.² В. Неборак в основу прочитання книги кладе аналіз неоміфу, який, на думку автора, сформований на базі євангельського повіствування про розп’яття та воскресіння Христа³.

Є ще один шлях. Його намітив Л. Новиченко. Відомий дослідник творчості П. Тичини, розглядаючи книгу як “єдине ціле”, запропонував трактувати її як “своєрідну ліричну драму”. Головний драматичний нерв збірки пов’язаний із конфліктом, “що відбувається в самій свідомості поета, - конфлікт між знайденою ним вселенською “гармонією” і аж ніяк не гармонійними голосами живого життя...”⁴

Та, видається, конфлікт ще гостріший. І слід, мабуть, говорити не про драматичний план, а трагедійний, що зумовлено трагічними колізіями буття людини, інспірованими різними чинниками.

Трагедійне начало у збірці “Сонячні кларнети” надзвичайно складне за природою. Але саме воно пронизує текст, що змушує розглядати кнгу (скористаємося моделлю Л. Новиченка) як “своєрідну ліричну трагедію”.

У збірці вимальовуються три кола буття, кожне з яких має своє трагічне підґрунтя. Початок книги не віщує тривоги - ліричний герой природно і радісно входить у сповнений ритму і гармонії Всесвіт. Однак уже в наступному вірші (“Закучерявилися хмари...”) безмежжя гармонійного “ритмічного руху” заміщується євангельським простором страждань, де кульмінаційний момент - розп’яття: “О, любий брате, - розп’яте - Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить”.

Звідки така напруга трагічного начала? Після народження - пробудження (“Прокинувся я”) відкривається найсокровенніше: світопороджуєче начало - “не Гнів”, а “Сонячні кларнети”. Отже, зовнішніх причин для драматизму (тим більше, для традиційного вибуху) нема. Життя героїв (новітніх Адама і Єви - а це перше коло буття, де ще спалахує мрія про казковий край - втрачений рай? - “Деся краї казкові, Золоті верхів’я...”) протікає майже виключно на фоні природи. Домінує колір золота (“восторг святих о небе”)⁵ - “Мов золото-поколото, Горить-тремтить ріка...”, “арфами - золотими, голосними”, “жайворон як золотий”, “Золоті верхів’я...”. Піднебесна сфера сповнена лагідною музикою дзонів - “І сміх, і дзвони, й радість тепла”, “Гей, дзвін гуде”, “Всі ми серцем дзвоним”, “Вернися з сміхом-дзвоном!”.

За такої ситуації джерелом напруги може бути лише сама людина, точніше

- її природа. Здається, на тичинівський світ падає відблиск світу шопенгауерівського.⁶

Теоретик вселенського песимізму причину страждань людини вбачав у тому, що зона дії гармонії обмежена: йдеться у природному світі не про людину - лише про “збереження світу ... видів і загальних умов життя”⁷ (цікаво, що й у Тичини гармонія включає в себе трагічні процеси: вона інтегрує світ, не переймаючись катастрофами - “Гармонія світу - офіра безкровна. В ній дум передзвони і розпади” - з вірша “Гармонія світу”, написаного орієнтовно навесні 1914 року).

На рівні індивіда гармонія порушується, бо кожна людина є втіленням “волі до життя”, яка, зокрема, включає в себе “бажання володіти тим, чого у неї нема”.

Із зіткнення індивідуально спрямованих воль і народжується страждання: “джерелом значної частини притаманного життю людини страждання постійно слугує... протиборство індивідів” (причому, наголошує філософ, “Чим сильніше воля, тим яскравіше проявляються її протиріччя, тим глибше, внаслідок цього, страждання”).⁸

Так формується база для трагедії. Один із її різновидів (а Шопенгауер розрізняє їх три) виникає “в силу схрещення індивідуальних бажань...”⁷. Те ж і в збірці П. Тичини. Два модуси визначають життя ліричного героя. Це саме “воля до життя”. - “Я хочу бути” (у варіанті імперативно-екстремному це проглядає ще виразніш: “Я хочу бути вічно-юним, незломно-молодим!”) і бажання мати, володіти: “Я хочу знову -чорноброву?”.

Неспівпадіння векторів воль призводить до кризових станів, до глибокого суму, страждання: “З кохання плакав я, ридав”, “Я Вам чужий - я знаю”, “Блиснув сміх її, мов кинджал...”. Завершується все це появою чорного кольору - “символу небуття” (А. Белий): “Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді... Буду вічно сам я, в чорному акорді”.

Так драматично підсумовується цей розділ буття, що загалом-то катастрофа - за Тичиною, чоловік і жінка разом формують атмосферу життя:

*Пріма й секунда дають
бреніння творчого хаоса.*

Чоловік і жінка - завше

пріма

секунда

(вірш 1919 року).

Наступне коло позначене соціалізацією космосу. Соціумне начало теж наповнює світ трагічним пафосом. Тепер на “сцені” дещо інші персонажі: окрім анонімного “хтось”, знайомий нам ліричний герой (“чулий, тривожний”) і людина-звір: “Мов звір, ховається людина” - “Іще пташки...” (у вірші “Читаю душі ваші, наче книги я” - 1915 рік - ще виразніш звучав цей мотив: “Ви плачете. Вам серце розривається: Людина - звір” - надалі цей мотив посилюватиметься: “Але хіба то є жертва, коли звір звіра їсть?” - “Замість сонетів і октав”, “хіба одну тебе обурює - людина-звір, жорстокість і брехня?” - “В космічному оркестрі”).

Рубікон, який відділяє історію кохання від соціальної історії, - жертва: “Хтось

на заході жертву приніс” (“Там тополі у полі...”). Надалі жертва стає нормою буття (“принеслась жертва”) - аж до того, що жертвою стає сам ліричний герой.

Спершу виникає відчуття офірності (“Стою я сам посеред нив чужих, Немов покинута офіра”), потім відбувається й сама “акція”: слухним видається пояснення В. Неборака - “По хліб шла дитина...”, “Одчиняйте двері...” ... Саме в цих віршах стає помітною відсутність ліричного “я” ...він (ліричний герой - О. К.) приноситься в жертву, його розпинає соціум посеред здегармонізованої природи...”.¹⁰

Важко зрозуміти, хто чинить насильство і з якою метою. Із “хтось” все більш-менш ясно: жертву можуть приносити й боги. Тоді метою їх жертви є “відтворення, упорядкування Всесвіту”.¹¹ В інших випадках спектр значно ширшає.¹²

Тайлор розрізняє три ідеї, які лежать в основі жертвування: даріння, честування і зречення. Який мотив домінує у збірці “Сонячні кларнети”? Важко сказати. Але однозначно проступають атавістичні моменти: первісне світобачення будувалося на тому, що “життя є кров”. Саме тому “божеству приноситься в жертву кров”¹³.

Здається, у світі лишився один колір - крові: “Твої коси від смутку, від суму Вкрила прозолоть, ой ще й кривава”, “Проміннями схід ранить ніч, мов мечами”, “Під спів крові - без пісень - Вмер чорнобривий день”. Певний підсумок цього струмування крові - вірш “Одчиняйте двері...”:

Одчинились двері -

Горобина ніч!

Одчинились двері -

Всі шляхи в крові!

Незриданими сльозами

Тьмами

Доц...

Щоб відвернути катастрофу, до молитви звертається чи не увесь світ: “коріння верб старих, що моляться в сльозах”, “Стою. Молюсь”, “О ридай же, молись”. Та у відповідь знову ж таки кров - тепер з небес (спершу шок, жах - знак оклику - потім інтонація спадає - як шлях у безодню):

Із долин до неба

Простяглися руки:

О, позичте, грози,

Зливної блакиті! -

Враз

Вниз

Впали краплі крові!

Впали краплі крові”

(“На стрімчастих скелях...”).

Мотив крові, колір крові особливий: у ньому “зосереджений жах вогню і терни страждань” (А. Белий) - ось тут, мабуть, і перероджується світ: з’являється гнів (динаміка значень така - “гниль, гній, отрута, отруєна кров, гнів”).¹⁴

Поява жертви - знак трагедії, бо жертва - першоелемент цього жанру: “Ось у самих зародках весь її (трагедії - **О. К.**) образ: пісня, дія, жертва” (так окреслює П. Тичина “ядро” жанру трагедії у “Літературно-мистецьких записках”, рубрика - “Трагедія”).¹⁵

Існуюча традиція витлумачення трагедії не задовольняла митця. Смерть героя (одна з основних ознак трагедії) для нього - “природна і необхідна розв’язка трагічної дії” (II, с. 326). Та є ще “більш важливі й ґрунтовні” елементи. Для П. Тичини - це катастрофа: “катастрофа - це вже необхідний висновок із тих властивостей, які повинні відрізнити трагедію” (II, с. 326).

Саме катастрофою, якимось крещендо катастроф закінчується друге коло буття. Яким вибухом відчаю віє від позначеного “нотами українського месіанізму”¹⁶ циклу “Скорбна мати” - “Не будь ніколи раю У цім кривавім краю”.

Катастрофу провіщають і небесні знаки:

Праворуч - сонце.

Ліворуч місяць.

А так - зоря.

(“Війна II”).

У такій комбінації зоря - швидше всього - Меркурій¹⁷ – “провідник душ у світі мертвих”.¹⁸

У цей останній момент несподівано з’являється новий просвіт у житті - поема “Золотий гомін”, де на арену історії виходить народ - молодий, дужий. Виявляється, і такий поворот можливий у трагедії: П. Тичина у згаданих роздумах про жанр трагедії звертає увагу ще на одну смислову грань: греки “називали трагедією також і такі драми, які закінчувались щасливо” (II, с. 326).

Різко змінюється звуковий образ світу, який формується у першу чергу за рахунок звучання дзвонів, що не випадково - голос дзвону виступає своєрідним аналогом людського життя, бо різні регістри звучання у своїй сукупності складають символічну “біографію” людини: “Повільний перебір дзвонів, від найменшого до найбільшого, символізує собою зростання життя людини на землі, від віку немовляти до зрілості і змужніння, а одночасний удар дзвонів означає припинення земного життя людського...”¹⁹

Друге коло буття осяває не радісний передзвін (як перше), а знаки тривоги - “Лиш від осель пливуть тужні, обнявшись, дзвони”, “дзвонять десь у селі”.

У третьому колі буття (поема “Золотий гомін”), коли соціумне начало знаменує собою перш за все народ, радісний, піднесений, збуджений, звучання зовсім інше: “Десь в небі плинуть ріки. Потужні ріки дзвону Лаври і Софії!..”; “І ріка мутная сповнилася сонця і блакиті - Торкнула струни...”. Апофеоз - благословіння всенародного торжества Богом:

...Над Сивоусим небесними ланами Бог проходить,

Бог засіває.

Падають

Зерна

Кришталевої музики.

Та, зрештою, головним творчим елементом постає інший звуковий образ. У культурі прийнято розрізняти шум як руйнуюче начало²⁰ - і гул - як конструктивний елемент - “особливу музику”, що у Барта асоціюється з “шумом справжньої роботи”.²¹

П. Тичина як генералізуючий образ осмислює шум. Це, швидше всього, звуковий фон всесвіту, який інтегрує інші звукові ряди: “Гей, слухай, слухай - прислухайся. Колись потонуть наші думи у всесвітнім шумі, Як те перегоріння” (“Озався дзвін...”).

Надію дає гомін - “золотий гомін”. Він настільки потужний і всепоглинаючий, що “Від нього грози, пролітаючи над містом, плачуть, - Бо їх не помічають”.

Мажорними акордами завершується поема, а тим самим і збірка “Сонячні кларнети”. Наснага йде якраз від “гомону золотого”:

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.

Дививсь я в твої очі -

І от побачив.

Гори каміння, що на груди мої навалили,

Я так легенько скинув -

Мов пух...

Я - негасимий Огонь Прекрасний,

Одвічний Дух.

Вітай же нас ти з сонцем, голубами.

Я дужий народ! - з сонцем, голубами.

Вітай нас рідними піснями!

Я - молодий!

Молодий!

Таким є текстуальний фінал книги. Але логіка матеріалу, логіка подій інша: “Скорбна мати” написана після “Золотого гомону”.²² Цей цикл мав би вінчати книгу. Поет komponує збірку інакше - він знімає відверто трагедійний пафос і спрямовує текст у русло “світлої” трагедії - того різновиду жанру, який передбачає щасливий кінець.

Цим проблема, звичайно, не вирішується. Прозірливе око митця помічає все - від нього не криється й інше - горе людське. Саме тому на фоні загального піднесення і радості з’являються у поемі “Золотий гомін” образи калік: “Їсти їм дайте - хай звіра в собі не плекають, - дайте”.

Так серед щасливого гомону сіються зерна нової трагедії. Виникає відчуття передгрозя - жахить громадянської війни. Формується підґрунтя для справжньої трагедії - мабуть, її вершинної форми: підсумовуючи свої роздуми

про цей жанр, П. Тичина особливу увагу звертає на характер боротьби - він наголошує: “трагедія має діло не з усякою боротьбою, а лиш з моральним конфліктом, з збігом двох правд” (XI, с. 326). Все це на повну силу розгорнеться вже в наступних книгах, де йтиметься про катастрофічне протистояння українства в роки громадянської війни.

Таким чином катастрофічна розв’язка винесена за межі книги - відстрочена в часі, що природно розширює трагедійний потенціал “своєрідної ліричної трагедії” і змушує глибше, системніше вписувати збірку “Сонячні кларнети” у весь контекст творчості митця 20-х років.

Джерела та література:

- 1 Ключек Г. “Душа моя сонця намріяла...” (Поетика “Сонячних кларнетів” Павла Тичини). - К., 1986. - С. 280.
- 2 Стус В. Твори: У 4-х т., 6-ти книгах. - Львів, 1994 р. - Т. 4. - С. 266.
- 3 Неборак В. Поетичний натурфілософізм і деякі його схематичні зображення // Слово і час. - 1990. - № 10. - С. 27-29.
- 4 Новиченко Л. Поезія і революція. - К., 1959. - С. 39.
- 5 А. Белый. Священные цвета // У кн.: А. Белый. Символизм как миропонимание. - М., 1994. - С. 209. Далі, посилаючись на цю роботу, вказуватимемо у тексті у дужках тільки ім'я автора.
- 6 Йдеться тут не про конкретний вплив вчення Шопенгауера, а про характер життєвої ситуації, яка породжує трагедійний пафос, і її пояснення - філософсько-естетичне обґрунтування Шопенгауером.
- 7 Шопенгауэр А. О четвероюком корне... Мир как воля и представление. Т. 1. Критика кантовской философии. - М., 1993. - С. 283.
- 8 Там само. - С. 379, 220, 440 - 441, 448.
- 9 Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. - М., 1983. - С. 178.
- 10 Неборак В. Поетичний натурфілософізм і деякі його схематичні зображення // Слово і час. - 1990. - № 10. - С. 27.
- 11 Попович М. Мировоззрение древних славян. - К., 1985. - С. 50.
- 12 Див.: зокрема: Ciesla M. Mityczna struktura wyobrazni Slowackiego. - Wroclaw, Warszawa, Krakow, Gdansk, 1979. - розділ “Czech-ofiara”.
- 13 Тайлор Э. Первобытная культура. - М., 1989. - С. 469.
- 14 Етимологічний словник української мови: В 7-ми т. - К., 1982. - Т. 1. - С. 537.
- 15 Тичина П. Збір. творів: У 12-ти т. - К., 1988. - Т. 11. - С. 326. Далі, цитуючи за цим виданням, вказуємо у тексті римською - том, арабською - сторінку.
- 16 Степняк М. До проблеми поетики Павла Тичини // Червоний шлях. - 1930. - № 5 - 6. С 130.
- 17 “Розшифровку” цієї символіки див зокрема: Z. Kepinski. Mickieurecz hermetyczny. - Warszawa, 1980. - С. 129. (П. Тичині не чужим був інтерес до символіки зір: “З ім'ям Сатурна було пов'язане уявлення про золотий вік” - писав він у замітці “До циклу “В космічному оркестрі” (XI. С. 307).
- 18 Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. - М., 1982. - Т. 2. - С. 140.
- 19 Слободської Серафим. Закон Божий. - К., 1996. - С. 556 (до речі, між дзвоном і дзвіночками є прямий зв'язок - “Св. Павлін у сні побачив польові квіти - дзвіночки, від яких йшли приємні звуки. Після сну єпископ звелів відлити дзвони, що мали форму цих квітів” - так були винайдені дзвони: Серафим Слободської. Цит. пр. - С. 549).
- 20 Див. зокрема: В. Подорога. Выражение и смысл. - М., 1995. - розділ “Франц Кафка. Конструкция сновидения”.
- 21 Барт Р. Избранные работы. - М., 1989. - С. 542.
- 22 Тельнюк С. Павло Тичина. - М., 1974. - С. 61.