

*До 100-річчя вірша Павла Тичини „На майдані”*

DOI: 10.31861/pytlit2018.98.023

УДК 801.6:821.161.2-1Тич.09

**КРЕАТИВ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ:  
ПОЕТИЧНИЙ ТЕКСТ ЧЕРЕЗ СТО РОКІВ**

**Ольга В'ячеславівна Червінська**

[orcid.org/0000-0001-9261-0604](https://orcid.org/0000-0001-9261-0604)

[o.chervinska@chnu.edu.ua](mailto:o.chervinska@chnu.edu.ua)

*Доктор філологічних наук, професор, завідувача кафедрою  
Кафедра зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології  
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича  
Вул. Коцюбинського, 2, 58012, м. Чернівці, Україна*

**Анотація.** Розглядається зв'язок між першими збірками Павла Тичини „Сонячні кларнети” (1918) та „Плуг” (1920), в яких відбито трагізм історичного помежів'я. Перша збірка вважається не суголосною другій, де знайшов своє місце вірш „На майдані” (1918). Лише у контексті поезій обох збірок виявляється вся потенційна сукупність сказаного в цьому історично достовірному поетичному документі, що інтерпретується у статті як своєрідний ключовий „ланцюг”. Імагологічна суперечність назв („кларнет” і „плуг”) постає свідченням певного розриву цілісності (біфуркації) поетичного світосприйняття, проте – лише на перший погляд. Прочитання даних збірок П. Тичини на перехресті вірша „На майдані” апелює до поняття „металірика”, яке сьогодні розширює зону своїх значень, але, передусім, інтерпретується в значенні „творимої творчості” (теургії).

**Ключові слова:** збірка „Сонячні кларнети”, збірка „Плуг”, поетика назви, метафора землеробства, металірика, вірш „На майдані”, рецепція, Павло Тичина.

Поет-свідок історичного помежів'я, Павло Тичина (1891–1967) до сьогодні, ймовірно, ще не розкритий відповідно. Оцінювали його завжди неоднозначно: поет перебільшеної слави (В. Гадзінський),

хліборобський Орфей (В. Барка), кларнетист (Ю. Лавріненко), корозія таланту (М. Коцюбинська), геній-жертва на Голгофі слави (В. Стус), вічно молодий (С. Тельнюк), тричі померлий (Д. Дроздовський). Енергійний, проте виразно риторичний висновок прозвучав з вуст Д. Дроздовського:

Попри все, поезія Тичини – це не зовсім поезія, це візія, одкровення, високовольтний дріт. У своїй поезії він відчиняв двері для поглинання з силою цунамі, тайфуну хвиль світової літератури. Тільки шкода, що так ніколи ми й не дізнаємося, ким був Тичина і Хто керував зигзагами його долі [3].

Однак актуальна на всі часи поезія П. Тичини варта того, щоб сучасний читач сприймав її поза межами риторичних визначень.

Напевно, справедливій, урівноваженій рецепції заважають його мундирні шати – від скромного, водночас дуже обдарованого сільського хлоп'яти-іподіакона до Академіка та міністра освіти УРСР. Біографічний шлях поета добре, чи не по днях досліджувався (див.: [2; 7; 8; 10; 11]). Зокрема, відомо, що до знаменного 1918 року Павло Тичина пережив чимало: гомінливий побут багатодітної родини церковного псаломщика й заразом сільського вчителя Григорія Тичиніна, навчання в Чернігівському духовному училищі (1900–1907) та вокальний досвід в архієрейському хорі при чернігівському Єлецькому монастирі, згодом продовження духовного навчання в семінарії (1907–1913), навчання на економічному факультеті Київського комерційного інституту (1913–1917), смерть батька (1906) та матері (1915), систематичні підробітки, входження в коло чернігівської інтелігенції, знайомство з багатьма в майбутньому відомими поетами, музикантами, художниками, насамперед із Михайлом Коцюбинським, який передав зошит з його першими віршами Михайлові Грушевському, завдяки чому й з'явилися його перші публікації в українській періодиці. В знаменні роки між збірками „Сонячні кларнети” та „Плуг” поет напружено підзаробляв у газеті „Нова Рада” (1917), журналі „Літературно-науковий вістник” (1918–1919), обирався головою української секції Всеукраїнського видавництва (1919), навіть завідував літчастиною Першого державного драматичного театру УСРР (1920).

Загальновідомо, що відразу постарався привернути увагу до нової поетичної особистості Ю. Меженко (Іванів), присвятивши П. Тичині не одну статтю про „Сонячні кларнети” в журналах „Книгар” (1919) і „Музагет” (1919) та про інші твори Тичини у збірнику „Іроно” (1920). Вкрай цікаво й те, що у праці знаного київського літературознавця Б. Якубського „Наука віршування” (1922) практично до всіх підрозділів також наводилися приклади саме з віршів молодого поета, який разом із М. Семенком тут зачислявся до головних представників українського „верлібризму” [13, с. 63]. Цікаво, що Н. Костенко, дослідниця поезики П. Тичини [5], характеризує означену працю Б. Якубського в аспекті метрики, окремо звертає увагу на фрагменти, пов’язані саме з П. Тичиною.

Щодо українського верлібру, – підкреслює вона, – то у віршознавчому розділі свого підручника („Теорія літератури”) Б. Якубський відносить його (верлібр) до „видозмін народної тонічної системи” (напр., у П. Тичини). „Як і в народних піснях, в більшості поезій П. Тичини <...> річ не в порядку чергування наголосів, не в їх кількості на рядок і не в кількості складів у рядку, а тільки в смисловій інтонації” [13, с. 17–18].

Тобто від початку йдеться про радикальне оновлення поетичної форми українського вірша.

Б. Якубський називає П. Тичину й серед перших оновлювачів техніки римування:

Тільки в останні роки наші поети-символісти звернули увагу на риму, так само як поети-символісти західні та російські. В поезіях П. Тичини, Д. Загула, Я. Савченка, О. Слісаренка, В. Ярошенко, М. Зерова, П. Филиповича та ще молодших знаходимо багато нових, міцних і яскравих римувань [13, с. 156].

Зокрема, міркуючи про римування, Б. Якубський закономірно підкреслює вагомість іноземних культурних контекстів.

Проте, звичайно, не тільки у формальному рівні віршування справа. Перша поетична збірка П. Тичини „Сонячні кларнети” (1918) відразу стала символічною подією в історії українського слова, ознаменувала появу, за висловом Г. Грабовича, „резонуючого «я»”

особистості, що стоїть на екзистенційній межі між земним та Богом. Саме цю збірку й прийнято вважати найкращою.

Знаменно, що у цій збірці, де було зібрано вірші, написані між 1913 та 1918 роками, ми не знайдемо знакового вірша „На майдані”, позначеного тим самим 1918 роком. Дійсно, на перший погляд, цей текст виразно не суголосний із домінуючою палітрою „Сонячних кларнетів”. Вірш з’явився тільки у наступній збірці „Плуг” (1920). Лише у контексті поезій цієї другої збірки, що вважається „збіркою поетичних сумнівів і вагань” [6, с. 718–720], можна виявити всю потенційну сукупність сказаного в цьому історично достовірному, як ми сьогодні бачимо, вірші-документі „На майдані”. Він постає своєрідним ключовим „ланцюгом”, що скріплює між собою майже радикально різнорідні за своїм пафосом та поетикою збірки „Соняшні кларнети” та „Плуг”.

Якщо враховувати той факт, що творчість П. Тичини починала своє становлення у відкритому європейському просторі і що в цей самий час енергійно експериментували з формою або міркували про неї такі митці орієнтовно одного з ним покоління, як Ф. Гарсія Лорка, С. Далі, П. Пікассо, Х. Ортега-і-Гассет, Г. Аполлінер, В. Маяковський, В. Хлебніков, С. Прокоф’єв та ряд інших, нам сьогодні доведеться значно змістити власний горизонт очікування у цей бік, оскільки, зокрема, саме в той час, коли утвердилося переконання, що „тлумачення сучасного вірша вимагає значно більшої уваги до техніки висловлювання, аніж до його змісту, мотиву і теми” [12, с. 186], традиція нашого радянського літературознавства, передусім, цінувала уважне ставлення до ідеологічних критеріїв (ця звичка досі прозирає у науково-критичних оцінках творчості митців того часу).

Проте в широковідомому есе Г. Аполлінера „L'esprit nouveau et les poètes” (Новий дух і поети), яке також з’явилося у 1918 р., йшлося про нові тенденції на європейському Парнасі, що ми можемо спостерігати й у випадку П. Тичини. Зокрема, як висновує щодо поетичних текстів відповідної пори відомий західний дослідник комунікативних структур, фрайбурзький вчений Гуго Фрідріх, у Г. Аполлінера

проглядає така головна ідея: „новий дух” є духом абсолютної свободи. Свобода в поезії веде до необмеженої рецепції абияких даних не залежно від їхньої ієрархії. Поезія спалахує в зоряних туманах та океанах, проте також в падаючому носовичку і чиркнутому сірничку. <...> Найбуденніша річ може стати трампліном у „невідому безкрайність, де мерехтять вогні багатоманітних значень”, але ще й у сутінки несвідомого. Абсурдне з героїчним мають рівні права. В новій поезії враховуються нові реалії технічної цивілізації – телефон, телеграф, літак, загалом „машини, народжені людиною без участі матері”. Поезія насичує подібні об’єкти вільно сконструйованими міфами, де все дозволено, особливо абсолютно неможливе. Мета – „синтетичний вірш”. <...> Жодного описового, прикрашального чи ораторського стилю, жодної пейзажної мішури, тільки жорсткі формули, що обіймають комплекс максимально влучно, <...> поезія має стати „ліричною алхімією” <...>. Найголовніше в поезії – сюрприз. Тут, у сюрпризі, спрямованому проти читача агресивному драматизмі тексту бачить Аполлінер основну відмінність нової поезії від старої [12, с. 183–184].

Поезія П. Тичини у збірках цього часу повністю відповідала такій програмі своєю виразною різноформатністю поетичного письма.

Ще один важливий момент з історії значень. В те саме третє десятиліття ХХ ст. „визріває” й концепція Х. Ортеги-і-Гассета про дегуманізацію мистецтва (1925), навколо потрактувань якої суперечки точаться від початку й досі. За переконанням Г. Фрідріха, Х. Ортега-і-Гассет застосовує

цю думку до будь-якої культурної епохи і висловлюється за перевагу кожного стилю, який так чи інакше змінює об’єкти. „Стилізувати означає: деформувати дійсне. Стилізація включає в себе дегуманізацію” [12, с. 210].

У цьому плинні збірка „Плуг” повністю відповідає й тезі Ортеги.

Перечитуючи обидві перші збірки П. Тичини на перехресті вірша „На майдані”, доцільно звернутися до поняття „металірика” (поетична саморефлексія), яке сьогодні розширює зону своїх значень, але, передусім, інтерпретується в значенні „творчого акту, в процесі якого створюється метатекст, сам стає предметом зображення і рефлексії, а творчість як така переростає в «твориму творчість» або теургію” [9, с. 119]. Ця вкрай характерна для модернізму риса наявна

й в українській поезії як поетична авторефлексія, зокрема, виразно – в перших збірках П. Тичини. Вона проявляє себе „як теургія, коли вірш претендує не на відображення реальності, а на створення її, прирівнюючи автора до деміурга” [9, с. 119]. З посиланням на лірику І. Анненського і О. Блока, у Словнику Н. Тамарченка виокремлюється такий варіант металірики, як „метапоетичний автокоментар”, суть якого полягає у тому, що „автор свідомо або й навмисно вводить в поетичний текст рівень формального аналізу цього ж тексту” [9, с. 119]. На глибині аналізу виявляється, що

ефект автометаопису виникає як наслідок ототожнення різних часових і просторових параметрів поетичного тексту: часу написання, оповідного часу, часу читацького сприйняття, графічного простору і простору зображуваних подій [9, с. 119].

У цьому значенні творчість молодого П. Тичини найвиразніша.

Важливого значення, завперш, набуває зіставлення назв збірок „Соняшні / Сонячні кларнети” та „Плуг”: в обох випадках маємо інструменти – послідовно музичний та землеробський. Притому назва першої збірки пізніше зазнала, як відомо, „маленької” корекції, а назва другої зовсім була позбавлена усякого додаткового уточнення. Проте сенс назви впливає на цілісне прочитання віршів кожної зі збірок. Цікаво, що у випадку книжкової назви першої збірки обидві версії (Соняшні / Сонячні) постають вкрай придатними рецептивними ключами, суголосними зібраній тут поезії, хоча вони здатні дуже суттєво змінювати фокус прочитання всієї збірки від „заземленого” на „небесне”, де оспівуються і соняшники (як натяк на ємність зерна), і сонце (ємність світла). Для порівняння:

Птах – ріка – зелена вика –  
Ритми **соняшника**... („Вітер”)

Співає стежка  
На город.  
Гарбуз під парасольками  
Про **сонце** думає.

За частоколом –  
Зелений гімн.  
<...>  
**Соняшники** горять... („У собор”)

Звичайно, „зелений гімн” цієї збірки звучить у виконанні багатьох різноманітних рослин (тут мають свій голос маки, жито, верби, калина, яблуневий цвіт, троянди, полин та багато іншого). Наприклад, у тому ж вірші:

**Ромашка?** – здрастуй!  
І вона тихо: здрастуй.  
І згучить земля,  
**Як орган**

або: „ми – квіти **звіробою**” (у цьому конкретному разі образ прочитується як метонімічна метафора: „ми – квіти звіробою із крові тут юрбою / Зросли на полі бою” – з циклу „Скорбна мати”).

Однак, що на користь заголовкової версії „Сонячні кларнети”, збірка все ж не випадково відкривається програмним й „згучним” „Не Зевс, не Пан...”:

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 (1918).

У „Сонячних кларнетах” образ сонця в контексті церковних прикмет набуває різних металогічних значень: сонце – око (у вірші „Подивилась ясно...”: геніальне „Промені як вії сонячних очей!”), центр вселенського хору („акордились планети”), золото („Ще половіє злотом хвиль на сонці жита **риза**”), вбивця ночі („Проміннями схід ранить ніч, мов мечами”), надія („Гарбуз під парасольками / Про **сонце** думає”) й т. ін.

Наступна збірка своїм пафосом ніби абсолютно контрастує по відношенню до першої: кларнет і плуг – знаряддя, аж ніяк не суголосні. Така імагологічна суперечність, на перший погляд, постає

свідченням певного розриву цілісності (біфуркацією) поетичного світосприйняття. Проте П. Тичина, як вище акцентувалося, відсвічує загальну європейську тенденцію тогочасного мистецтва. Зокрема, зіставлення двох його перших збірок типологічно повністю укладається у сказане Г. Фрідріхом про його сучасника Рамона Хіменеса: „Перед Першою світовою війною писав він персонально-змістовні вірші, де вишукано перепліталися сни, сльози, сади і журба. З 20-х років інтонація охолола” [12, с. 211].

Для обох збірок П. Тичини об’єднуючим пунктом, на мій погляд, стає вірш „На майдані”, який саме знімає висновок про протиріччя, натомість, свідчить про органічний зв’язок між обома поетичними книжками. Але щоб у цьому переконатися, треба виявити спільне між ними, присутнє всюди.

Щодо самої назви „Плуг”. Як один із найдавніших прикладів металоґії постає так звана метафора землеробства, ґрунтовно простежена „трансформація цієї моделі відповідно до зміни художніх парадигм” [4, с. 145]. Така метафора інтерпретується Ф. Ісраповою на прикладах лірики К. Брентано, І. Анненського, А. Ахматової. Дослідниця акцентує генезу цієї метафори, за її спостереженням, задовго до модерністів вона була активізована середньовіччям:

Метафора „орати” замість слова „писати” перейшла з середньовічної літератури. В рукописі, що зберігається у Вероні, в 1924 році виявили такий запис: „він поганяв биків, орав [розорював] білі поля, тримав білий плуг і сів чорні зерна”. Тут йдеться про вираз вченого писаря: „Білі аркуші [поля] – це сторінки, білий плуг – перо, чорне зерно – чорнило”. <...> Метатекстуальна модель ліричного твору, що реалізує в своєму сюжеті тотожність поетичної творчості і землеробства, розроблялася, – як підкреслюється нею, – і в романтичній, і в модерніській поезії [4, с. 145].

Щоправда, дивно те, що авторка не залучає до свого огляду Євангельську притчу про Сіяча (від Луки 8:4-15, від Матвія 13:1-23 та від Марка 4:1-20.). Однак особисто для П. Тичини (і не тільки) саме ці біблійні версії метафори землеробства були значущими найперше. Нам важливо, що назва другої збірки поета „Плуг” (1920) містила символіку цього з давніх-давен відомого знаряддя



землеробства, що оре ріллю; така назва засвідчує також, що перед нами зразок металірики. Одноimenний вірш „Плуг” з перших слів програмує цілісний ідейний комплекс збірки і відверто асоціює кожний наступний текст саме з думкою про незбагненність значень революційної бурі („що ти за сило єси? – питали”).

Ключового значення в даному ракурсі набуває вірш „Сійте” – зерном постають революційні гасла, „нові марсельєзи”:

Сійте в рахманний чорнозем  
з піснею, грою...

<...>

...Тверезить земля:  
од вас я, од вас тільки **волі** –  
жодних кривлянь!

Будьте безумні – не зимні.

Нові, по нові **марсельєзи!**

<...>

Ударте у мідь, обезхмарте!  
Вірте (не лірте!), ідіть,  
фанфарами крикніть **вночі**:  
дієзи, дієзи в ключі!

Старший сучасник П. Тичини, вчитель акмеїстів, І. Анненський у праці „Що таке поезія?” (1903) акцентував рецептивну потужність, стійку пасіонарність поетичних текстів:

Творіння поезії проектується в безкінечне. Душі проникають у них звідусіль, химерно прокладаючи по цих хмарних палацах вічно нові галереї, і вони можуть блукати там століттями, зустрічаючись тільки випадково [1, с. 205].

Отже, поетичні пророцтва, прогнози, помилки творчої свідомості спрямовуються у перспективу невизначеного, проте в основі вони ферментуються реальним, яке має здатність розпізнаватися в іншій дійсності, ставати кратним. Так із поезією П. Тичини. Мабуть, ці перші збірки поета слід вважати двома сторонами однієї медалі, лише в їхній сукупності по-справжньому виявляє себе цілісність його геніальної особистості, що через революційну бурю однією

з перших усвідомила раз і назавжди людську приреченість на нерозуміння та самотність: „Стоїть сторозтерзаний Київ, / і двістірозіп’ятий я” (вірш „І Белий, і Блок” зі збірки „Плуг”).

Спільне осердя, рецептивний ключ обох збірок – терція: Бог–музика–людина, що ніколи не зникає з поетичного обрію. Проте, присутня в кожній зі збірок, фактично – в кожному вірші, ця терція, на відміну від „Сонячних кларнетів”, у збірці „Плуг” радикально змінює своє звучання: Бог перестає чути, музика переходить у какофонію, людина звіріє:

Вітер.  
Не вітер – **буря!**  
Трощить, ламає, з землі вириває...  
За чорними хмарами  
(з блиском! ударами!)  
<...>  
Котить. У землю врізає  
(чи то місто, дорога, чи луг)  
у землю **плуг**.  
А на землі **люди, звірі й сади,**  
а на землі **боги і храми:**  
о пройди, пройди над нами,  
розсуди! (вірш „Плуг”).

Причому жодний із віршів останньої збірки неможливо однозначно прочитати. Навіть хрестоматійний вірш „Як упав же він з коня...” не все нам розказав про загиблого безіменного бійця, навіть на чийй стороні той воював – можна посперечатися:

Вдарив революціонер –  
захитався світ!  
Як вмирав у чистім полі –  
слав усім привіт.

Жодний видатний твір поезії не залишається договореним за життя поета, – налягав І. Анненський, – адже в його символах надовго залишаються ніби питання, що привертають до себе людську думку. Не тільки поет, критик або артист, але навіть глядач і читач завше творять Гамлета. Поет не створює образів, але століттями він кидає проблеми [1, с. 205].

Думка І. Анненського, знову ж таки відштовхуючись від образу слова-зерна, кинутого майбутнім поколінням, стверджує іманентну недоговореність витвору мистецтва.

Отож, нарешті, представимо у стислому контурі вірш „На майдані” як ключовий текст, що аргументує зв’язок між збірками „Сонячні кларнети” і „Плуг”. Початок вірша (умовно двоскладовий – оскільки його можна скандувати і як звичайний хорей, і як пеон третій) не передбачає обширу, це село, де всі знають усіх:

На майдані коло церкви  
революція іде.  
– Хай **чабан!** – усі гукнули:  
за **атамана** буде.

Уже цей перший катрен підказує нашій увазі фактично семантичну безмежність революційних контрастів: майдан і церква, чабан (скотар) і атаман, а потім батьки (матері) і діти.

Потрійна анафора „на майдані” закарбовує цю топонімічну парадигму (традиційно, якщо ми про це не забули, місце у центрі села, яке обов’язково мало знаходитися поруч із церквою). Проте „церква” у третьому рефрені зникає, майдан видається вже без церкви. Кожний з чотирьох катренів передбачає окрему оптику, центр уваги зміщується з площі на натовп, з натовпу – на безособистісне „Закипіло, зашуміло – / тільки прапори цвітуть...”; із самого майдану погляд нарешті переводиться вже на церкву, коло якої „посмутились матері” з молитовним благанням про світлу дорогу для своїх збурених дітей, і, насамкінець, завершальний катрен зримо „виснажується” до останньої „краплини”, редукуючись до метафоричної крапки „Ніч”.

На майдані пил спадає.  
Замовкає річ...  
Вечір.  
Ніч.

Двозначність хронотопу (двічі, але по-різному акцентовано „на майдані, коло церкви”), що стратифікує учасників на дві групи: тих, що на самому майдані, і тих, матерів, що засмутились коло церкви; функціональність синонімічних підказок відносно статусу ватажків („хай чабан, усі гукнули, за атамана буде”); насамкінець –

розшифровка фінальної алюзії „вечір, ніч...” через біблійне „Був вечір, був **ранок...**” – **день** перший, другий, третій тощо. Тут вечір до ранку не доходить, крапкою стає „Ніч”.

Уся семантична багатозначність тексту „На майдані” різною мірою суголосна практично кожному з віршів збірки „Плуг”. Більшість з них може прочитуватися як здійснений прогноз усіх застережень цього геніального тексту. В цьому плані найближче до вірша „На майдані” стоїть вірш „За селом”, який побудовано на повному контрасті до очікуваного:

Зразу ж за селом –  
всіх їх **розстріляли**,  
всіх пороздягали,  
з мертвих насміхали,  
били їм чолом.

„Воля” прозирає тут як жахливий іронічний абсурд:

Випала ж зима! –  
Що тепер **всім воля**,  
в різали вам поля,  
в головах тополя,  
а **голів нема**.

Нарешті, по-новому зазвучить трагічна нічна терція (Бог–музика–людина):

Як зчорніла ніч –  
за селом світило,  
з **співами** ходило,  
берегло, **кадило**  
**безневинну січ**.

Читаємо також, до прикладу, завершення вірша „Вітер”:

...І ніхто з них не радів, не співав.  
(Огняного коня вітер гнав –  
огняного коня –  
в **ночі**–)  
І тільки їх мертві, розплющені очі  
відбили всю красу **нового дня!**  
Очі.

## Особливо вражає тичинівське „переночують ніч”:

Перезорюють зорі.

**Переночують ніч.**

На східень у всі сторони –

меч! меч! меч! (вірш „Перезорюють зорі”).

Проте у цьому ж тексті вже передчуто майбутню юнь – буквально як зі соцреалістичної листівки:

З піснями, з молотками! –

(мотив-локомотив!) –

Назустріч їм заводи,

води, жита...

Отже, кожен із віршів „Плугу”, загалом різноманітних за своїми жанровими ознаками (тут є й сонети, й ронделі, й псалми, й т. ін.), тією чи іншою мірою резонує і перегукується з текстом „На майдані” (вірші „Сійте”, „І Белий, і Блок” зі словами „Там скрізь уже: сонце! – співають: Месія! – / Тумани, долини, болотяна путь!”, „Як упав же він...”, „І буде так...”, „Зразу ж за селом”, „На могилі Шевченка”, цикл „Сотворіння світу”, триптих „Листи до поета”, „Псалми Залізу”, „Палить універсали” та ін.).

Нарешті, особливого прочитання потребує вірш „Міжпланетні інтервали”, в якому П. Тичина і поет, і музикант. Тут реальність подій „На майдані” переходить у металіричне узагальнення часопростору, яким постає вже вся Сонячна система (у вірші першої збірки „Не Зевс, не Пан...” ми вже зустрічали цей рядок „В безсмертнім – всі планети”). Земна реальність зміщується у довічну „гармонію космічних сфер”: „Сонце (скрізь цей сон!)”, Юпітер, Марс, Земля (хоча й не названа), Венера. Водночас присутність людської душі „в міжзоряному лоні” не втрачена. На усіх рівнях (фоніки – з яскравими внутрішніми римами, фігур, лексичних засобів) поет музикує – але так звана гармонія під питанням – замість хоралів – вітер, замість гармонійних октав – „крають серце” нони (слід знати, що обидва терміни прийшли у цей вірш П. Тичини з музики, зокрема, нона є складеним інтервалом, що охоплює дев’ять ступенів у гамі). Композиція тексту на

строфічному рівні строго дотримується чіткої (хроно)метричної упорядкованості: останній рядок кожної з чотирьох хореїчних строф – одностопний „пуант”, в першому та останньому катренах – пуант постає прямим запереченням:

Міжпланетні інтервали!  
Сонце (скрізь цей сон!), Юпітер...  
А між ними **не хорали** –  
**Вітер**  
<...>  
Крають серце **не октави** –  
**Нони**

У символічний контекст космогонічної міфології поет вписує безпорадного революціонера з його осібною, не символічною реальністю:

Марс – **як бога!** – Марс, Венера...  
– скрізь там **ждуть як бога друга:**  
**Очі революціонера,**  
Туга

Страшне до крику розчарування, жура, передусім несвобода душі – все незворотне:

Крик в міжзоряному лоні:  
Ми **б** цвіли, пили **б** веселе! –  
Так душа, **душа в полоні,**  
Леле

Для сприйняття особливо багатозначний і складний металогічний рівень вірша, зокрема рядки завершального катрена про прокляття, де має місце метафоричне порівняння наївного пореволюційного натовпу з травною (якщо знати, що „отава” – теж трава, тільки така, що виростає або після випасу худоби, або після покосу):

Ми **б** як трави, як **отави...**  
Так ті ж самі скрізь прокльони!

Філософська ідея інтервалів у П. Тичини відбиває думку про музичну впорядкованість всесвіту, про гармонійний лад безмежності, яку людина вкотре і безуспішно намагається упорядкувати, рухаючись по колу одних і тих самих питань та помилок.

1. *Анненский И. Ф.* Что такое поэзия? / И. Ф. Анненский // Книги отражений ; [подгот. Н. Ашинбаева, И. Подольская, А. Федоров]. – Москва : Наука, 1979. – С. 201–207.
2. *Бойко І.* Павло Тичина. Бібліографічний покажчик / І. Бойко. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1951. – 140 с.
3. *Дроздовський Д.* Три смерті Тичини. Епітафія крізь час про „чорного янгола” / Д. Дроздовський // Дзеркало тижня. – 2007. – № 37. – 5-12 жовтня.
4. *Исрапова Ф. Х.* Металирика в смене художественных парадигм / Ф. Х. Исрапова. – Москва : Изд-во Буки Веди, 2015. – 298 с.
5. *Костенко Н. В.* Поетика Павла Тичини. Особливості віршування / Н. В. Костенко. – Київ : Вища шк., 1982. – 256 с.
6. *Наєнко М.* Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М. Наєнко. – Київ : Вид. центр „Просвіта”, 2012. – 1088 с.
7. *Новиченко Л. М.* Поезія і революція. Творчість П. Тичини в перші післяжовтневі роки / Л. М. Новиченко. – Київ : Радянський письменник, 1956. – 288 с.
8. *Овчаренко М.* Духова криза П. Тичини / М. Овчаренко // Дзвони. – Рим; Детройт; Чикаго. – 1978. – Ч. 1–4; 1979. – Ч. 4.
9. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
10. *Тельнюк С. В.* Молодий я, молодий...: Поетичний світ Павла Тичини (1906–1925) / С. В. Тельнюк. – Київ : Дніпро, 1990. – 417 с.
11. *Тельнюк С. В.* Неодцвітаюча весно моя... : роман-есе про Поета і його Дружину / С. В. Тельнюк. – Київ : Радянський письменник, 1991. – 335 с.
12. *Фридрих Г.* Структура современной лирики: от Бодлера до середины двадцатого столетия / Г. Фридрих ; [пер. с нем. и коммент. Е. В. Головина]. – Москва : Языки славянских культур, 2010. – 344 с.
13. *Якубський Б.* Наука віршування / Б. Якубський. – Київ : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2007. – 207 с.

## КРЕАТИВ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ: ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ

*Ольга Вячеславовна Червинская*

[orcid.org/0000-0001-9261-0604](https://orcid.org/0000-0001-9261-0604)

[o.chervinska@chnu.edu.ua](mailto:o.chervinska@chnu.edu.ua)

*Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой  
Кафедра зарубежной литературы, теории литературы и славянской филологии  
Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича  
Ул. Коцюбинского, 2, 58012, г. Черновцы, Украина*

**Аннотация.** Анализируется связь между первыми поэтическими сборниками Павла Тычины „Солнечные кларнеты” (1918) и „Плуг” (1920), в которых отразился трагизм исторического порубежья. Первый сборник считается не созвучным второму, где нашло свое место стихотворение „На майдане” (1918). Только в контексте стихов обоих сборников проявляет себя все потенциальное единство сказанного в этом исторически достоверном поэтическом документе, интерпретируемом в статье как своеобразное соединительное „звено”. Имагологическая противоречивость в заглавиях („кларнет” и „плуг”) свидетельствует об определенном разрыве целостности (бифуркации) поэтического мировосприятия, но только на первый взгляд. Прочтение данных сборников П. Тычины на скрещении стихотворения „На майдане” апеллирует к понятию „металирика”, которое сегодня расширяет зону своих значений, используя, в первую очередь, в значении „творимого творчества” (теургии).

**Ключевые слова:** сборник „Солнечные кларнеты”, сборник „Плуг”, поэтика заголовка, земледельческая метафора, металирика, стихотворение „На майдане”, рецепция, Павло Тычина.

## CREATIVITY OF UNCERTAINTY: A POETIC TEXT IN ONE HUNDRED YEARS

*Olha Chervinska*

[orcid.org/0000-0001-9261-0604](https://orcid.org/0000-0001-9261-0604)

[o.chervinska@chnu.edu.ua](mailto:o.chervinska@chnu.edu.ua)

*Department of Foreign Literature, Theory of Literature and Slavic Philology  
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University  
2 Kotsiubynsky str., 58012, Chernivtsi, Ukraine*

**Abstract.** The article under studies reveals the ties between Pavlo Tychyna’s first (distinctly multiformat by the poetic writing technique) poem collections “The Clarinets of the Sun (1918) and “The Plow” (1920), which reflect the tragedy of the



historical boundary of epochs. Despite the fact that the biographical path of this genius poet has been more than efficiently investigated, many scholars estimated him rather ambiguously. He was referred to in numerous ways: as a poet of exaggerated fame (V. Hadzinskyi), as a farm Orpheus (V. Barka), as a clarinetist (Yu. Lavrynenko), as a talent corrosion (M. Kotsiubynska), as a genius-victim on the Calvary of Glory (V. Stus), as eternally young (S. Telniuk) and as three times dead. His “uniform dressing” (from a shy and, at the same time, a too gifted village boy-hypodiacon to an academician and the Minister of Education of the Ukrainian SSR) prevents him from being perceived in a fair and unbiased manner. The poetics and the contents of his first collection “The Clarinets of the Sun” (1918), which contained the verses of 1913–1918, have marked the emergence (according to H. Hrabovych) of a “resonating ego” of the personality that stands on the existential edge between the terrestrial and the divine. The collection cannot be considered as consonant with Tychyna’s next work “The Plow”, which, in fact, contained the poem “On the Square” (also 1918). The article under discussion interprets the text of the verse as a peculiar, essential “chain” that fastens together almost drastically heterogeneous (by their pathos and poetics) collections “The Clarinets of the Sun” and “The Plow”. P. Tychyna’s first collections, at the intersection of the poem “On the Square”, appeal to the notion of “metalyrics” (poetic self-reflection). Today, the latter term expands the area of its meanings, although is still mostly interpreted in the context of Theurgy (“created art”). The above feature, so peculiar for modernism, is very distinct in the first collections by P. Tychyna, which is reflected in the poetics of their titles. The second collection seems to contrast “The Clarinets of the Sun” due its pathos: the clarinet and the plow are the tools that can in no way go together. This imagological contradiction is presented as a solid proof of the integrity violation (bifurcation) of the poetic world perception. However, it only looks so at first sight. The analysis of the poem “On the Square”, in the aspect of consonant peculiarities of both collections, confirms their deep unity.

**Key words:** reception, the collection “The Clarinets of the Sun”, poetics of the title, the collection “The Plow”, metalyrics, metaphor of farming, poem “On the Square”, Pavlo Tychyna.

### References

1. Annensky I. Chto takoe poezii? [What is Poetry?]. In: *Knigi otrazhenii*. Moscow, 1979, pp. 201–207. (in Russian).
2. Boiko I. *Pavlo Tychyna. Bibliohrafichnyi pokazhchyk* [Pavlo Tychyna. Bibliographic Index]. Kyiv, 1951, 140 p. (in Ukrainian).
3. Drozdovskyi D. Try smerti Tychyny. Epitafiia kriz' chas pro “chornoho ianhola” [Three Deaths of Tychyna. A Through-Time Epitaph about “The Black Angel”]. *Dzerkalo tyzhnia*, 2007, no. 37, 5–12 October. (in Ukrainian).
4. Israpova F. *Metalirika v smene khudozhestvennykh paradigm* [Metalyrics in the Change of Literary Paradigms]. Moscow, 2015, 298 p. (in Russian).

5. Kostenko N. *Poetyka Pavla Tychyny. Osoblyvosti virshuvannia* [Pavlo Tychyna's Poetics. Peculiarities of Versification]. Kyiv, 1982, 256 p. (in Ukrainian).
6. Naienko M. *Khudozhnia literatura Ukraïny. Vid mifiv do modernoi real'nosti* [Ukrainian Fiction. From Myths to Modern Reality]. Kyiv, 2012, 1088 p. (in Ukrainian).
7. Novychenko L. *Poeziia i revoliutsiia. Tvorchist' P. Tychyny v pershi pisliazhovtnevi roky* [Poetry and Revolution. P. Tychyna's Creative Activities in the First Post-Revolutionary Years]. Kyiv, 1956, 288 p. (in Ukrainian).
8. Ovcharenko M. *Dukhova kryza P. Tychyny* [P. Tychyna's Spiritual Crisis]. In: *Dzvony*. Rome; Detroit; Chicago, 1978, iss. 1–4; 1979, iss. 4. (in Ukrainian).
9. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i poniatii* [Poetics: Dictionary of Essential Terms and Notions]. Moscow, 2008, 358 p. (in Russian).
10. Telniuk S. *Molodyi ia, molodyi...: Poetychnyi svit Pavla Tychyny (1906–1925)* [“Molodyi ya, molodyi...”: Poetic World of Pavlo Tychyna]. Kyiv, 1990, 417 p. (in Ukrainian).
11. Telniuk S. *Neodtsvitaiucha vesno moia... : roman-ese pro Poeta i ioho Druzhynu* [“Neodtsvitayucha Vesno Moya...”: Novel-Essay about the Poet and His Wife]. Kyiv, 1991, 335 p. (in Ukrainian).
12. Friedrich H. *Struktura sovremennoi liriki: ot Bodlera do serediny dvadtsatogo stoletiiia* [The Structure of Modern Lyrics: from Baudelaire to the Middle of the XX Century]. Moscow, 2010, 344 p. (in Russian).
13. Iakubskiy B. *Nauka virshuvannia* [The Science of Versification]. Kyiv, 2007, 207 p. (in Ukrainian).

### **Suggested citation**

Chervinska O. Kreatyv nevyznachenosti: poetychnyi tekst cherez sto rokiv [Creativity of Uncertainty: A Poetic Text in One Hundred Years]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2018, no. 98, pp. 23–40. (in Ukrainian). doi: 10.31861/pytlit2018.98.023.

Стаття надійшла до редакції 13.12.2018 р.  
Стаття прийнята до друку 21.12.2018 р.