

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.05.55-75>
УДК 821.161.2: [82-9 + 82-1]: "177/196"

Надія ГАВРИЛЮК, кандидат філологічних наук
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001
e-mail: ngprima@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9432-5372>

ОБРАЗ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ В ПОЕТИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ПАВЛА ТИЧИНИ І ВАСИЛЯ СТУСА

У статті проаналізовано образ Григорія Сковороди в поезії П. Тичини й В. Стуса. Зіставлення творів дає змогу не тільки побачити спільне і відмінне в зображенні цієї постаті (порівняльний аспект), а й зауважити причини тієї чи тієї інтерпретації (історичний аспект). У П. Тичини Г. Сковорода постає революціонером, що стоїть на засадах класової ідеології. У В. Стуса — філософом, що вболіває за долю всього українського народу.

Ключові слова: драматична поема, історіософія, ліричний персонаж, міфологізація, поема-симфонія.

Біографію та творчість українського філософа Г. Сковороди осмислюють не тільки науковці, а й прозаїки та поети, починаючи від ХІХ ст. й донині¹. Унаслідок цього фор-

¹ Беручи вибірково: «Російський Жильблаз» (1814) В. Наріжного; «Майоре, майоре!» (1836) І. Срезневського; «Близнята» (1855) Т. Шевченка; «Мудрець та старшина військовий» і «Сковорода» (1871) П. Білецького-Носенка; «Напоєні дні» (1924) М. Івченка; «Предтеча» (1969) Василя Шевчука; «Григорій Сковорода» (1972) І. Пільгука; «Григорій Сковорода» (1929) В. Поліщука; «Сковорода» (1920—1940) П. Тичини; «Слово про рідну матір» (1942) М. Рильського; «Попіл імперій» (1943—1947) Юрія Клена [13, 46].

Цитування: *Гаврилюк Н.* Образ Григорія Сковороди в поетичних інтерпретаціях Павла Тичини і Василя Стуса // Слово і Час. 2022. № 5 (725). С. 55—75. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.05.55-75>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2022. Статтю опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

мується образ письменника й мислителя в наукових, прозових і поетичних інтерпретаціях. Вибір авторів у пропонованій статті обумовлений жанрово та історично. Ідеться про твори, що мають у назві означення «поема»: «Сковорода. Поема-симфонія» П. Тичини [12:4, 549]; вірші В. Стуса «Вступ до поеми “Сковорода”» та «Сковорода. Хвилеві трени», «Голос Сковороди», «Дума Сковороди», котрі могли стати частиною поеми про Сковороду, що її було задумано як поетичну репліку на поему-симфонію П. Тичини. Названі твори при зіставленні формують історичну призму трактування образу мислителя від періоду становлення та максимального зміцнення радянської влади («Сковорода» П. Тичини, 1920—1940) до часів внутрішнього опору тоталітарній системі (вірші В. Стуса, кін. 1950-х — 1964).

Унаслідок такого підходу можна не тільки простежити акценти, яких набуває образ Г. Сковороди в названих авторів, а й зрозуміти письменницьке бачення національної історії в контексті *історіософії*. За К. В. Кислюком, «українська історіософія — усі форми суб'єктивно-спекулятивних поглядів на самотність та самотійність історії України, її народу, держави, культури та Церкви в контексті загальнотеоретичних уявлень про всесвітню історію (її сутність, періоди, рушійні сили, роль людини тощо)» [4, 6]. Як видається, спекулятивно можна проінтерпретувати й будь-які теоретичні уявлення про історію (всесвітню і українську), базовані на фактах (аналізі, статистиці), а от суб'єктивність поглядів і справді притаманна історіософії. Адже, на відміну від філософії історії як наукової дисципліни, що критично переосмислює факти історії, вивчає її закономірності й напрямки розвитку, історіософія містить певний ірраціональний елемент у трактуванні минулих подій чи уявленнях про майбутні події. Саме тому, мовлячи про твори мистецтва, можна говорити про історіософські візії їхніх авторів, а не про раціональну систематизовану концепцію історії. «Художній історіософії притаманне ірраціональне заглиблення в історичне буття людини, інтуїтивне й емоційне переживання і подолання трагізму цього буття» [7, 16].

Трагізм буття повною мірою виявився в поемі-симфонії «Сковорода» П. Тичини. Ю. Лавріненко наводив кілька жанрових визначень цього твору: трагедійно-епічна поема [6, 9], історично-філософська поема [6, 26], «віршована трагедія» (вислів П. Тичини) [6, 3]. Не дивно, що поема, у якій центральний персонаж — філософ, означена філософською. Але якщо в барокового мислителя переважають форми *розмови*, унаслідок якої знаходиться істина з-поміж багатьох думок, то в П. Тичини фігурує *диспут* — демонстративне зіткнення двох протилежних думок, пов'язане з досвідом учасників (уривок «Інтермедія. Диспут»). Слово «інтермедія» в назві уривка відсилає до структури барокової драми, де означає жартівливі сцени зі щоденного життя, що перемежують основну дію. Водночас назва недвозначно вказує на театральність, отже, на маску.

Припускаю, що П. Тичина міг і справді називати офіційні фрагменти не маскою, а щитом, як пригадує Ю. Лавріненко [6, 26]. Та видається, що

остання метафора приваблива і для самого дослідника-емігранта, бо ж відсилає до уявлення про *героїчне*. Але це неоднозначна категорія. З одного боку, вона апелює до масштабного закреного полотна (історичний епос, епічна поема; без ліричних відступів — із заявкою на об'єктивність); із другого — на епічність художню, не позбавлену міфологізацією.

Міфологізація відбувається в аспекті накладання протилежних інтерпретацій одного поняття: «нова людина» в біографічного Сковороди відсилає до євангельської концепції народження згори (Івана 3:3—5) і постання нової людини, не обтяженої гріхом; у радянську епоху (до 1937 р., відколи його витіснив термін «радянська людина») — до відкидання дореволюційної особистості і постання радянської. Ю. Лавріненко трактує епізод поеми-симфонії зі спаленням Чорнобогом у руках Сковороди утопії «Нова людина» в контексті сталінського знищення конституційної утопії «суверенних», «рівноправних» республік у складі Союзу [6, 12], але допускається при тому кількох помилок: 1) насправді в тексті твору П. Тичини сам мислитель спалює утопію «Нова людина», а Чорнобог лише підштовхує його до цього; 2) очевидно, що йдеться не про руйнування віри в утопію рівноправності після смерті В. Леніна діями його наступника (як проектує епізод на поетову сучасність Ю. Лавріненко), бо чимала частина населення імперії вірила в цю ідею набагато довше; 3) імовірно, що термін «нова людина» в назві утопії Чорнобог трактує в біблійному сенсі і це провокує його лють.

Гадаю, Ю. Лавріненко міфологізує і постать поета, коли твердить, що «Тичина рішуче й безоглядно похоронив “велику” поему — “Сковорода” з єдиною метою — створити її. І вдався задля цього до автоматизації. Так з'являються в пресі еляборати з “життя коліївщини”, або “Як у рай ішла буржуазія”, чи “Кінець фєвдала”, або “Інтермедія. Диспут” і т. д. і т. п.» [6, 22].

Лінія з Коліївщиною належить до тих, що рухає сюжет, її не можна вилучити так, щоб не зруйнувати загальний хід розповіді. Отже, якщо трактувати її як офіційний фрагмент (відкупний, інакше кажучи), як це пропонував Ю. Лавріненко, то його не так просто відокремити від неофіційного. Саме офіційний фрагмент визначає рух авторської думки: те, що починалося як містифікація (уписування персонажа поеми-симфонії — Григорія Сковороди — у події Коліївщини), стає міфологізацією (суспільні конфлікти XVIII ст. заднім числом трактуються як прообраз більшовицької революції) і підважує естетичну цінність поеми (поzza намірами автора й міркуваннями Ю. Лавріненка).

Г. Грабович, подібно до колеги-емігранта, вважає закиди супроти П. Тичини (зокрема від М. Зєрова, Є. Маланюка) недостатньо обґрунтованими. Мовляв, судження про атрофію смаку і скочування в графоманію ідуть від уявлення про розрив між ранньою творчістю поета («Сонячні кларнети») і пізнішими збірками (від «Плуга» починаючи). Натомість Г. Грабович вважає, що розриву не було, а був поступовий творчий рух; оцінка ж П. Тичини в критиці випливає з ідеологізації не тільки митця, а й української літератури загалом.

Попри таке твердження, учений і сам прохоплюється про поступову *ідеологізацію творів* поета, називаючи її зростанням ортодоксальності:

Вплив війни на Тичину важко переоцінити. Це основний психологічний вододіл і, як могли б показати подальші дослідження, ключовий чинник у загальній періодизації його поезії. Попри наявність інших елементів культурно-політичного середовища, Тичинина ортодоксальність, а відтак і неминучі негативні художні наслідки, остаточно формуються за післявоєнної епохи й тривають аж до середини 60-х років. Однак протягом останніх років його життя (1965—1967) простежується виразна тенденція до переоцінки й самовиправдання [2, 351—352].

Отже, на думку дослідника, ортодоксальність поета не лише зовнішня, накинута критиками, вона таки і внутрішня, хоча формується поступово, остаточно вивершившись у повоєнний період і почавшись від самоцензури, щоби стати зрозумілим гіпотетичному пролетареві (що знівечило його як поета), і зміни «чистої поезії» на моралізаторство й сатиричний вимір.

Видається слушною думка Р. Харчук:

Тичина належав до числа митців, у яких поезія й релігія становлять цілість. У тоталітарному суспільстві квазірелігією проголосили комуністичну ідеологію. Система потребувала поетів релігійного типу, бо саме вони могли успішно поєднати поезію з ідеологією, замінюючи, наприклад, християнську символіку символікою «червоною» [15].

Мабуть, у цьому і крилася трагедія, що спіткала поему-симфонію «Сковорода»: її центральний персонаж — релігійний філософ — був близький авторові, але в умовах панування комуністичної догматики набув невластивої інтерпретації. Те, що заповідалося як драма (пригадаймо відсилку до драми в назві фрагмента «Інтермедія. Диспут»), стало епосом. Тичина, за словами М. Жиліна, «працює над “Сковородою”, перетворюючи головного героя з того, ким він був, на того, ким він “міг би бути”, тобто на епічного героя» [3, 71—72].

Як слушно зауважив Ю. Шевельов,

в уяві та мисленні Сковороди світ був статичний і позаісторичний. Час або зовсім не існував, або його не бралось до уваги. Усякі переміни були лише зовнішні й / або уявні. Тогочасні історичні, поворотні події — ліквідація української автономії, зруйнування Запорозької Січі, повстання гайдамаків, закріпачення селян... все це не знайшло місця в його творах. Онтологічно всі історичні зміни — взагалі зміни як такі — проходили повз нього і не цікавили його зовсім. Сковорода аж ніяк не належав до предтеч історичного методу XIX ст. Політичні пристрасті, політична заангажованість були йому чужі [16, 193—194].

Саме з тієї причини, коли читаєш поему-симфонію П. Тичини, відчуваєш штучність лінії з образом Г. Сковороди-гайдамаки й волієш убачати в ній відкупний фрагмент, як робив Ю. Лавріненко. Та оскільки ця лінія сюжетотвірна, доводиться шукати іншого пояснення.

Ним може виявитися побіжно висловлена думка Ю. Шевельова про те, що «Потоп Змін» Г. Сковороди зіставний із Дев'ятою симфонією А. Брукнера (зовні завершеною, внутрішньо — ні) [16, 200]. У названо-

му трактаті Г. Сковороди розмовляють Дух і Душа. Ось як тут визначено їхню антиномію: «Тѣлесны, то есть Душѣвны, или Скѣтскіе, нетлѣнного Духа не имущіи» [8, 947]. Дух у барокового філософа співвідносний із надісторичним і вічним (синонімічний ряд Г. Сковороди із твору «Потоп Зміин» — образ, світло, форма) і пов'язується зі спокоєм. Душа ж прив'язана до історичного, минушого (синонімічний ряд із цього ж трактату — краса, тінь, матерія), а отже, підвладна сум'яттю.

Можна припустити, що Сковорода-філософ у П. Тичини символізує Дух, а Сковорода-гайдамака — Душу. Диспут між ними й розгорнуто на сторінках поеми-симфонії. Але це не Дух і Душа біографічного Г. Сковороди: для барокового мислителя характерна позаісторичність, його постань символізує лише Дух. В інтерпретації П. Тичини ліричний образ відбігає від прототипу, вписується в історичний момент (Коліївщину), а тому символізується також через Душу, із притаманним їй неспокоєм. Оскільки Гайдамаччина в поемі-симфонії проектується на більшовицьку революцію, то доречно ствердити, що образ Г. Сковороди тут — alter ego автора «Сонячних кларнетів», і диспут, який розгортає український поет, — це диспут між Духом (надісторичною творчою силою) і Душею (залежною від історичних обставин) самого П. Тичини.

Ю. Шевельов уважав, що «Потоп Зміин» — внутрішньо незавершена річ:

ПЗ — синтез сквородинського символізму. Символи, мов хвилі, накочуються один на одного. Логіка втрачає послідовність. У твір вільно вводяться старі, вже розроблені символи й алегорії (вводяться, фактично, цілі фрагменти раніших творів), а з ними повертається й колишня «важкватість». Мабуть, це була спроба звести духовний дім з будівельного матеріалу всіх попередніх. Повної рівноваги Сковорода тут не досяг. ПЗ — твір багат шаровий як в ідейному, так і в стилістичному плані, і поєднані ці пласти «мистецтвом фути», однак вони часто не гармонують між собою [16, 200].

У багатому символізмі, різному ідейному наповненні і стилістичному розмаїтті простежується подібність між поемою-симфонією П. Тичини і трактатом Г. Сковороди «Потоп Зміин». Якщо продовжити аналогію, то символ Змія позначає спокусника, лукавого (того, хто бреше, прикидаючись світлом), біса. Є згадка про полуденного біса й у цьому трактаті, є начальник бісів — Люципер (фігурує і як Чорнобог) — і в поемі-симфонії. Очевидно, у новітнього українського автора це володар світу сього не тільки духовний, а й цілком матеріальний: той, від якого слід відкупитися офіційним фрагментом.

Так виникає враження багат шаровості, незавершеності твору П. Тичини. На цю ж незавершеність указував Ю. Шевельов щодо згаданого трактату «Потоп Зміин». Але, перечитавши цей підсумковий діалог барокового філософа, доходиш протилежної думки: автор у ньому зіставляв Бога із седмицею (днями творіння і днями тижня), і сім розділів трактату — не випадковість. Інша річ, що враження незавершеності в читача може виникнути через двошаровість, закладену вже в назву: «Потоп Зміин» — це й потоп, який спричиняє Змія своїми нашептами, і по-

топлення Змія як Божий Суд над ним. Г. Сковорода дає ключ до читання ще в першому розділі («Притча Сльпый и Очитый»), де пояснює, що людина, здатна бачити, і людина, позбавлена зору, зовсім по-різному сприймуть Храм. Так і текст (у випадку Г. Сковороди — біблійний) видючий сприйме через символи й алегорії, а невидючий спіткнеться об буквальний зміст і позірні суперечності (антилогії, енантіофанії), що з нього випливають.

Є підстави думати, що й П. Тичина прагнув написати твір із метою висвітлити не тільки вчинки новочасного «змія», що затоплює світ і шарпає душу, а й перемогу над тим «змієм». Але це йому не зовсім удалося. Причина, мабуть, крилася в тому, що два пласти у трактаті Г. Сковороди розподілено рівномірно, й абсолютна перевага одного настає щойно у фінальній частині. Натомість у П. Тичини ці два шари майже одразу диспропорційні, з перевагою фрагментів, закорінених в історію, над понадісторичними. До речі, диспут між цими пластами має форму містичного видіння й просякнутий символізмом, але наділений статусом інтермедії, тобто побічного сюжету, хоч і такого, що виріс із сучасного авторові життя.

Діапазон дослідницьких оцінок симфонії П. Тичини доволі широкий — від виправдального в Ю. Лавріненка та Г. Грабовича через підкреслення масштабності й зіставлення з «Фаустом» Й. В. Гете (у С. Крижанівського та Н. Костенко) до заідеологізованого, зі знаком «плюс» у радянську епоху (Н. Костенко) і «мінус» — у пострадянську. Підґрунтя різнобою варто шукати в низці факторів. По-перше, тривалий час написання твору (1920—1940 рр.) та породжена ним фрагментарність тексту. По-друге, різномірність структури, яку спостерегла Н. Костенко: частина, що підпадає під визначення симфонії, і та частина, що є драматичною поемою. Перша, відповідно до музичного взірця, складається із чотирьох частин: «Allegro giocoso» (весело, грайливо); «Grave» (поважно, урочисто); «Risoluto» (рішуче); «Finale». Симфонічна частина була написана в 1920—1923 рр., домінантним її розміром є вольний ямб (Яв). Решта п'ятнадцять розділів (без урахування варіантів) — драматична поема, де домінує п'ятистопний ямб (Я5) [5, 184] (тут і далі віршові розміри творів подаю в дужках умовними позначеннями).

З огляду на кількісну перевагу поемних розділів над «симфонічними», варто жанрово окреслювати твір, слідом за Л. Ушкаловим, як *поему-симфонію*. «Сковорода» П. Тичини сповнений драматизму, тож співзвуччя, злагоджене звучання (а «симфонія» означає саме його) — виняток у загальній текстовій канві.

Уже в початковій частині, хоч і не так виразно, як у наступних, відчутне співіснування гармонії (молитва центрального героя в саду Китаївської пустині, що відсилає до міфологеми райського саду) і дисгармонії (осудженнями Григорія Сковороди, бо ліричний персонаж поеми-симфонії «до храму не вхожий»). У подальшому природу уособлює флейта (атрибут пастушка з античної буколіки), а спільноту ченців заступає спільнота

селян і панів із дівчиною-пастушкою на передньому плані. Ліричному персонажеві дівчина нагадує повнолітню ученицю Марію, та насправді дівчину звать Маринкою. Вона оповідає, як

батько й мати горби понаробляли,
а все панові, бодай йому не дихать! —
Ще більше голівку заховала,
щоб сліз не видно.
А сльози, сльози, як слова!
— Одна
пішла я раз у панський двір.
А пан на ніч сказав мені зостатись,
грозив ножем і мордував, —
та не далася я,
втекла.
А ці ченці, —
О господи, пройти й у церкву не дадуть! [12:4, 9—10].

У цьому фрагменті зав'язується конфлікт «дівчина і пан». Здавалося б, це типова сцена, znana з багатьох поем Т. Шевченка («Катерина», «Наймичка», «Відьма», «Слепая»...), але насправді, чи не найглибша спорідненість отут прозирає з поемою «Марина», де автор кидає інвективу:

Закони
Катами писані за вас,
То вам байдуже, в добрий час
У Київ їздите щороку
Та сповідаєтесь, нівроку,
У схимника!.. [17:2, 101].

За неписаним законом, від кривдника завжди можна було сховатися в церкві, але в симфонії П. Тичини ченці так не чинять. Вони діють не просто вороже історично (як підпорядковані Московському патріархові), а й вороже онтологічно (ідучи проти Божої заповіді любові). Чи не ті дві обставини спричинили відкинення ліричним персонажем поеми-симфонії «Сковорода» запросин ченців Києво-Печерської лаври прийняти чернечий постриг? І зблизили його з Маринкою, яка теж не сприймає цих (таких) ченців.

Перше ідейне зближення між філософом і Мариною («пастушком і пастушкою») провокує друге: ліричний персонаж «Сковороди» перестає почуватися ніби над суспільним буттям, розмірковуючи про «бренне, текуче і безконечне», а думає про інший «триугол»:

Земля, що правди прагне, права.
Огонь, цей гнів, що сам рождається з землі
в задуху, в спеку, у туман.
Також вода —
душа людини,
що все —
не тільки радість! —
що все одсвічувать повинна [12:4, 12].

Г. Сковорода в інтерпретації П. Тичини думає про правду (справедливість) і гнів помсти, прирівняний до вогню. Це порівняння теж не нове: воно викликає в пам'яті асоціації з розділом поеми «Гайдамаки» — «Бенкет у Лисянці», а також із цитованою вище поемою «Марина», де лірична героїня підпалює панський маєток. Так у поемі-симфонії назриває соціальний класовий конфлікт і потреба його зобразити: на поверхні — події Коліївщини (1768 р., аналогія з «Гайдамаками» Т. Шевченка), у підтексті — сучасність автора (революція 1917 р.).

Перш ніж докладніше спинитися на цій лінії, важливо поглянути ще раз на символіку обох трикутників, згаданих у поемі-симфонії «Сковорода», бо вони, на мою думку, дають додатковий ключ до прочитання цього твору. Трикутник у християнстві — символ Святої Трійці. І саме в контексті християнському цей символ фігурує і в трактаті «Потоп Зміин», де написано: «Едино Начало, а Начальная ЕДИНОСТЬ Всю Тварь предвѣряет» [8, 957]. За Сковородою, Бог — Єдиний Початок світу, а Єдність Початку (осіб Пресвятої Трійці) випереджає все створіння. В ідеалі останнє мало би перебувати в єдності, отже, у мирі.

Ліричний персонаж поеми-симфонії П. Тичини визначає свої мотиви перебування в пустині саме як Богошукання, шукання миру:

Чого прийшов він в цюю пустинь?
Хіба не на те, щоб пожить?
Щоб мир знайти і спокій
і бога щасливого в собі відчути, у натурі
бога, якого і Сократу не вдалось побачить,
гармонію душі? [12:4, 12].

Вищу субстанцію треба відшукати в натурі — у природі, яка є для ліричного персонажа засобом пізнати Творця, але також і у власному естві, яке сполучає минуще («тінь») і вічне («дерево життя», суть). Перший трикутник, наведений у поемі-симфонії, демонструє цю комбінацію: *бренне* (плоть), *текуче* (час) і *безконечне* (вічність) символізують людину, котра поєднує в собі минуще тіло і невмирущу душу. Коли пригадати, що й Бог — Божий Син (друга особа Пресвятої Трійці) — за земного існування перебував у плоті й жив у часі, маючи при цьому невмирущу душу, то стане зрозуміло: «Щастіє твое и Мир твой, и Рай твой, и Бог твой внутри тебе есть» [8, 655], — як нагадує «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира».

Але відчуття «Бога щасливого в собі» ліричний персонаж утрачає, щойно він вибудовує інший трикутник: *земля* (справедливість), *вогонь* (гнів), *вода* (душа людини). Цей трикутник, на перший погляд, також базується на принципі «Пізнай самого себе», який Г. Сковорода сповідує в «Букварі Мира». Та насправді тут уже втрачено з поля зору Бога: справедливість уже земна (*брєнна*, обтяжлива), гнів *плинний* (лється вогненною рікою на тих, кого ліричний персонаж уважає кривдниками, і палить того, хто цей гнів відчуває). А душа охопленого гнівом тремтить, наче

вода під вітром часу, боячись утратити власне фізичне життя. Такий символ повстання (Коліївщини) і революції 1917 р. з її класовою доктриною можна побачити, якщо пильніше придивитися до другого «триугла».

Саме цю соціальну концепцію, доволі потужно заявлену в поемі-симфонії, у радянські часи вихваляли, а з відстані — затавровують. Як зауважував Л. Ушкалов, «Сковорода править за “прообраз” ідеолога комуністичної революції, що почасти “виповнюється” на самому поетові. Іншими словами, Сковорода тут — ще й alter ego Тичини» [14, 245].

Із твердженням про alter ego випадає погодитися, бо ж підстави для цього дає сам автор. Текст розділу «Судить мене» відлунює в його тезах на власний захист, коли поета звинувачують у браку вірності радянській ідеології [5, 179]. І тут напрошується паралель із іншим уривком «Букваря Ми́ра» Г. Сковороди: «Если ж, Званіє Божіє презрѣв, пойдеш в слѣд своих прихотей и посторонных Совѣтников, не забудь проститься на вѣк со всѣм утѣшеніем, хотя бы ты схоронился в Рогѣ изобилія, и боясь умереть по тѣлу, станеш всеминутно терпѣть Душевную смерть» [8, 672]. Чи з фрагментом із трактату «Потоп Зміин»: «Лежішь на Землѣ. Качаєшся с твоею сею Блудницею и доволствуєшся Ею» [8, 966].

Страх бути перемеленим жорнами репресій урешті спричинив смерть П. Тичини як поета. І прощання із симфонією, про котре писав Ю. Лавріненко («Тичина рішуче й безоглядно похоронив “велику” поему — “Сковорода” з єдиною метою — створити її» [6, 22]), видається у світлі цитат із трактатів Сковороди смертю початкового задуму. Поема, що мала демонструвати не тільки діяння новочасного «змія», а й перемогу над ним, на мою думку, такої звитяги не засвідчує. Текст поеми-симфонії П. Тичини вийшов надто приземленим, без надії відірватися від землі, образно кажучи, воскреснути.

Доба «сонячних кларнетів» витіснена добою «чугунного ренесансу» [12: 1, 114; 14, 254] із засадами руйнації та терору під маскою «перековки». Тому схильність до філософії, прагнення створити український аналог «Фауста» зазнає невдачі. Твір П. Тичини не може звучати в тональності симфонії, а лунає драматичним дисгармонійним акордом поеми. Неприродність Сковороди в ролі повстанця Коліївщини — лише дзеркало надлому П. Тичини, що приміряє на себе роль революціонера радянського зразка. Роль невластиву й неприродну.

Сковорода не є прообразом ідеолога комунізму. Справжній прообраз — символ («тінь») *майбутніх* подій чи особи, що з'явиться в прийдешньому. Так Старий Завіт є прообразом Нового Завіту, а постаті Мойсея чи Ісуса Навина — прообрази Ісуса Христа. У випадку П. Тичини майбутні щодо головного персонажа (Сковороди) події (революція 1917 р.) підганяються під минуле (Коліївщина 1768 р.), ефект прообразу *штучно створюється*, тож «“префігуральну” стратегію цього образу», про яку писав Л. Ушкалов [14, 253], вибудовано *заднім числом*:

Та тут
могутній дух його підняв
і пелену майбутнього розкрив в тумані

перед ним.
На мить
заблискло все кругом:
побідні прапори, і крики,
й робочий люд.
А з міста нижнього, димами вигинаючись,
трупний смрад пішов, як по великому
побойці
(ще й гайвороння чорне), —
і знов закрилось [12:4, 24].

Подібно на початках радянської влади заднім числом уписували тексти в канон соцреалізму, тож ця стратегія була випробувана.

Гадаю, штучність накладання часових пластів XVIII і XX ст. і спричинила схематичність окремих розділів поеми-симфонії і перетворення Сквороди «на одновимірною персонажа» [14, 253] в розділах, що не закорінені у філософію барокового мислителя, а нав'язуються до сучасності П. Тичини.

Коли ліричний персонаж поеми-симфонії «Скворода» вперше бачить пастушку — гукає:

— Маріє!.. Ти?..
— Е ні, зовуть Маринкою,
а почім ви мене знаєте?
— Маріє, Маринко... — без ліку повторяв,
і брав її за руку, і дивився
довго-довго.
Такії очі були
у його учениці у Марії,
коли в знайомого він жив на пасіці [12:4, 10].

Спершу хибне звертання можна списати на невпізнання, але далі — після того як дівчина заперечила («Е ні, зовуть Маринкою») — подвійне звертання «Маріє, Маринко» випадає трактувати як символ роздвоєння. Марія — учениця, що наслідувала вчителя і зберігала його науку (ім'я знакове, відсилає до Матері Божої). Маринка — за всієї зовнішньої схожості з Марією (навіть перший склад імен однаковий) стоїть на зовсім інших світоглядних засадах. І тому уподібнення Марії до Маринки, яке ліричний персонаж П. Тичини спостерігає в учениці, зустрівши її через багато років, так вражає його.

Марія зразу запручалась:
— Чекайте... зараз... потім...
що я хотіла сказати? —
Звела очиці між собою,
бровами пам'ять попитала
і так застигла в сірому.
У сірому!
Та це ж вона допіру тут стояла! [12:4, 29].

Запрудчалась не тільки з обіймів: у творі П. Тичини Марія — дружина офіцера, що придушував Коліївщину [12:4, 33]. Випрудчується жінка і з науки Сковороди. Їй стає чужим мислення (споглядання), її кличе буття (котре сприймає як бій).

Лінія з Марією-Маринкою (можна писати й так, адже це два боки однієї душі) — не так апелювання до епізоду, описаного в повісті І. Срезневського «Майоре, майоре!» (кохання учениці Олени, запланований шлюб Г. Сковороди з нею, втеча філософа з-під вінця [див.: 1]), як *anima* ліричного персонажа поеми-симфонії (Сковороди). Адже не дарма Марина — пастушка (пасе овець), а Марія «пасе» (повчає) свого колишнього вчителя, що має в поемі атрибут буколичного пастуха — флейту. Марія «пасе» — вистежує в ліричному персонажеві те, що не узгоджується з її новою вірою. Отой закид Г. Сковороді, що

поміж буттям і мисленням —
у тебе заперечення.
І зрушити тут треба.
Зрушити... [12:4, 106],

— це закид самому П. Тичині від радвллади (мислитель у поемі — *alter ego* — автора, як уже сказано). Поема-симфонія стає спробою «до бога мертвого взивать / і потрясати душу перед істуканом» [12:4, 30]. Марною... Вийшло так, як сказано в трактаті «Потоп Зміїн»: «Искáл Человѣка, да попал на Мертвецá и сам с ним пропал» [8, 971].

Другий «триугол» (справедливість — гнів — душа) *інший*, ніж перший (бренне — текуче — безконечне). Вони не накладаються один на одного, як нетотожні й автор «Сонячних кларнетів» і автор поеми-симфонії «Сковорода». Уже в роки реалізації цього масштабного художнього задуму в такому внутрішньому розколі вбачали причину творчої поразки автора. Згодом В. Стус писав, що поет

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. Звичайно, рано говорити про те, що зробив Тичина із поемою в наступні десятиліття, але шлях, яким пішов автор «пра-Сковороди», великих набутоків не обіцяв [11, 43].

В. Стусу вдалося те, що не вдалося П. Тичині. Полемізуючи з автором поеми-симфонії, у творах «Сковорода. Хвилеві трени» (Я6), «Вступ до поеми "Сковорода"» (Я5), «Голос Сковороди» (Я5), «Дума Сковороди» (Я4) молодший сучасник автора «Сонячних кларнетів» зробив акцент саме на проблемі морального вдосконалення людини. Для такої людини вогонь гніву — плінний, *минуций* (уписаний у земний час), земна справедливість — обтяжлива, бо обмежена, а не абсолютна. Тільки душа — безконечна й понадчасова — становить предмет постійної турботи. Такий підхід ближчий до історичної постаті Г. Сковороди та епохи Бароко та, що важливо, такий образ мислителя близький В. Стусу й може розглядатися як його *alter ego*.

Молодий філолог планував подати власну інтерпретацію постаті Г. Сковороди в жанрі поеми, ніби полемізуючи з поемою-симфонією П. Тичини. На це вказує його «Вступ до поеми “Сковорода”». У поета-шістдесятника Г. Сковорода — мандрівник, якого кличуть дороги («вже хвилюється дорога»; «Кинь затишок. Покинь свої чертоги! / Шляхи дзвенять, мов струни голосні. / Валки, валки. І чумаків пісні... / Благословляють ранок мирні боги»). Він помічає і «жовті німецькі вогні / Забутих селищ», і похмурість життя в них, але бачить і радість («Вже пил здійсмають череди овечі / І голоси видзвонюють малечі»).

В обох випадках — і в П. Тичини, й у В. Стуса — ліричний персонаж на початку поеми покидає затишок («Китаївська пустинь» / «чертоги»), але в пізнішій із цих двох альтернативних інтерпретацій затишок не покидає серця ліричного персонажа. Він почувається своїм серед синів свого народу, в рідній Україні, поділяючи з народом радощі і невдачі. Ліричний персонаж В. Стуса не певен у власній невинності («Тож перед вас схиляюся уклінно, / Не знаючи — гріховно чи невинно»), але серце і розум Г. Сковороди, на думку автора, перебували в гармонії:

Нехай на раннім я горів огні
Немудро-щедро. І в юнацькій шалі.
Розгойдані не затихали шалі
На терезах. Та молодечі дні
Мені в путі зорять дороговказом,
Щоб серце й розум йшли зі мною разом [10, 7].

Виразніше перегук і полеміка поетів проглядається у вірші В. Стуса «Голос Сковороди». У ньому ліричний персонаж зізнається:

Я світу утікав. Втікав од себе.
Втікав у себе. В нетрі. У ліси.
А що я сіяв? Я лиш попів сіяв
на ваші голови. Простіть мене. Простіть.
Я недоріка без'язика. Досі
я людську душу жалем затруїв.
Трисвіте мій. Тригоре. Триголосся!
Я в тебе увійшов і заблудивсь [10, 66].

Видається, що є схожість із «триуглом», знаним із симфонії П. Тичини, є мотив блукання (як помилки шляху), є мотив перепросин за те, що сіяв. Але подібність позірна. По-перше, ліричний персонаж В. Стуса звертається не до певного суспільного прошарку (селян-пастушків), а до всього народу, двічі указуючи на це: «Мене *народ* стражданням потомив, / Мене *народ* у горі потопив» [курсив мій. — *Н. Г.*]. По-друге, ліричний персонаж П. Тичини дорікав собі тим, що «безвинні ллються сльози кругом, / кругом, а я од них тікаю!» [12:4, 12], а ліричний герой В. Стуса — тим, що «попів сіяв» на голови народу (кликав до каяття, виправлення) та «людську душу жалем затруїв», тобто засмутив, кажучи правду.

Трисвіт Сковороди — людина (мікрокосм), довколишній світ (макрокосм) і світ символів (Біблія). Тригоре з вірша «Голос Сковороди» В. Стуса — ліричний персонаж («Я горем став. Совицею посивілою. / Я звик до нього. Горесвітом став»), український народ, його історія («За мною всюди сльози») і світ горній («Наді мною / немало хмар сплигло. Немало кар»). Триголосся — 1) голос ліричного персонажа (Сковорода), за яким упізнається поет-філософ В. Стус, 2) голос народу і 3) голос неба як голос мрії (блакитної мани):

І карий край — блакитною манною
за роком рік — втікає і втіка [10, 66].

«Голос Сковороди» було написано після вірша «Хвилеві трени. Сковорода», де ліричний герой (український бароковий мислитель), а також автор вірша «попіл сіяв» на голови народу. Вірш «Хвилеві трени. Сковорода» вже назвою підказує емоційну тональність, адже трени — жалібні плачі за померлим.

У класичному трені сусідять прослава чеснот покійного, співчуття в утраті, скорбота, розрада й повчання. Але у В. Стуса трени — скорбота і тривожний пошук можливої розради. А трени хоч і «хвилеві» — миттєві, раптові, нетривалі («В коротких зойках стихеного болю»), та надзвичайної сили, бо вони — плачі не за людиною, а за державою.

Ідею вільної України панівна влада трактувала як «одержимість» навіть у час національно-культурного спротиву окупації (1917—1921; 1960-ті роки), тож така настанова безкарно миналася лише у снах... У тих снах «має голуби́нь», чисте безхмарне небо. Відчутне нестримне поривання «у блакить», притаманне особі *неоромантичного налаштування*, з домінуванням ідеалу над ідеологічним приписом епохи. Тим паче коли цей припис накинули чужинці.

Така особа, як персонаж вірша «Хвилеві трени. Сковорода», свідомо, що людський розум не всесильний і не здатен керувати майбутнім повною мірою («Нам не розкрити незнаність одкрови́нь, / Нам не спинить незнаності сваволю»). Та в непроглядний смуток заганяє інше — утома резигнацій, утома від сліпої покірності обставинам, наче *фатуму*, що не залежить від людини. А фатум міцно поєднано зі *страхом* перед ним. Указане налаштування не дає змогу побачити перспективу, заважає діяти, чинити спротив:

Хай і відринувши утому резигнацій,
Нам не побачить обрій на очах.
Невже і справді ж бо — утримує нас страх
Од розбуялих дійств і акцій [10, 9].

У підсумку людина чи нація як сукупність людей стає несхожа на себе:

Чи ми — не ми? Чи нас і не було?
Ні — ми були і є, і навіть будемо — дітьми,
Що пнуться пучками, стенаючись од пільми,
Як папороті цвіт — цвіло чи й не цвіло [10, 9].

Знову віднаходимо полісемію образу, до того ж виростає вона з антонімії до попереднього речення: «Чи нас і не було?». Та ствердження, що спершу видається позитивом, ніби підважується: «Ні — ми були і є, і навіть будем — дітьми». Те «дітьми» далеке від біблійного позитивного закликку «будьте як діти» (див.: Мат. 18:23), що їм належить Царство Небесне. Ближчим до цього поетичного образу видається припис-засторога бути дітьми щодо зла, але зрілими розумом (див.: 1 Кор. 14:20), щоб упізнати зло і знехтувати його. В. Стус у вірші «Хвилеві трени. Сковорода» викриває незрілість українців, їх невірство у власні сили за допомогою нанизання синонімів: *скептики, розувірені, безувірства, розпачем*.

Цей момент ближчий до міркувань автора, ніж до роздумів його ліричного персонажа — Григорія Сковороди. Навіть якщо мати на увазі неприхований перегук із поемою-симфонією Тичини. Адже в інтерпретації попередника український Сократ засмучується соціально-класовою несправедливістю. Натомість «хвилеві трени» сягають онтологічних підвалин буття української нації як цілісного організму, питання, чому українці не стали самими собою, а лише підтримують культури інших народів, наче каріатиди. Починаються пошуки коріння цього прикрого явища:

Зарання скептики — їх рання немощ мучить
Вже розувірені (о бузувірства чар!),
Ми розпачем руйнуємо олтар
Й самим собою будь нам скоро надокучить.
Поміж народами ми лиш каріатиди.
Котрому предкові подяку воздаю? [10, 9].

Ліричний персонаж вірша «Хвилеві трени. Сковорода», за котрим упізнається автор, постає мислителем, що охоплює своєю думкою хвилини («хвилі») як минулого, так і майбутнього. Та хвилини майбутнього сповнено тренами, бо губиться «остання віра-гадка» і серце опановує непевність і невідомість:

Я невідомості себе передаю —
Нічого не втаю — я весь горю од встиду.
Нам Посейдонів жезл тримати не дано,
Й нащадкам не з руки важка його трійчатка,
За днями губиться остання віра-гадка,
А згадка, загадка затягує на дно [10, 10].

Образ грецького бога морів і океанів не довільний. І традиція символізації життя через образ океану / моря, і жезл-трійчатка, символ влади Посейдона над розбурханими хвилями, відсилає до аналогії з українським символом — тризубом — і виказує логіку розгортання поетичного образу. Та й згадка про затягування на дно тут означає «затоплення» українців — предків і нащадків, котрі не в змозі втримати «Посейдонів жезл», — хвилями моря / океану життя. Саме це безсилля затягує ліричне «Я» на дно безнадії та змушує горіти «зі встиду» за українців.

Ліричного персонажа (і автора), не схильного ні перебільшувати добро, яке звідали українці («Ні, ми не пещені в своїй земній юдолі»), ні заперечувати оте добро, хоч воно порівняно зі злом ніби в тіні («Зазнавши од віків достоту зла й добра»), хвилює питання:

Коли ж збереться наша агора,
Скликаючи на прю, скликаючи до волі?
Невже для нас — одне-єдине пригасання
І ані ропоту, ні розпачу, ні мсти.
Невже останні спалено мости
До навіть горем дорогого повертання? [10, 10].

Агора в давній Греції — місце для проведення народних віч, де вирувало суспільне життя. Найбільше ліричного персонажа вірша гнітить припущення, що українці не здатні вже до вияву жодних емоцій: «ані ропоту» (нарікання), ні розчарування («ні розпачу»), ні спротиву («ні мсти»). Що судилося лише байдуже пригасання й немає жодної надії на зміни («останні спалено мости»). Навіть, припускає, що до минулого горя вже не повернутися, будь-яку сильну емоцію знищила байдужість...

«Дума Сковороди» (1964) — вірш, написаний чотиристопним ямбом. Сталий ритм і майже регулярна рима переконують, що слово *дума* вжито тут у значенні «думка» і вказує на медитативність тексту, а не на тип віршування, характерний для думового вірша. Лексема *дума*, порівняно з *думкою*, вказує на ваготу міркування (пор. народне «думати думу»). Про що ж думає Сковорода — ліричний персонаж вірша В. Стуса? Про самопізнання (відповідно до філософського постулату українського Сократа):

А все те — хто ти, що ти сам,
а все те — ким би стати? —
Однаково: філософом
чи й до отари пастирем [9, 100].

Ці рядки — єдині в поезії, що не римуються, виокремлюючи тему вірша. Вирізняються вони й типом клаузул, бо, крім окситонної (*сам*) і парокситонної (*стати*), є і дактилічні (*філософом*, *пастирем*), а такий тип клаузул більше ніде у вірші не трапляється. Ліричний персонаж прагне усвідомити свою сутність («хто ти») і суть своїх діянь («що ти сам»), які у випадку Г. Сковороди — не зайве на цьому наголосити — становлять нерозривну єдність. А ще ліричний персонаж, подібно до його біографічного прототипу, бачить свою особистість невіддільною від «сродної праці» та її вибору («ким би стати»). Ампула філософа і пастиря отари не цілком тотожні навіть тоді, коли пастиря отари сприймати не буквально, а метафорично, як наставника. Адже філософ — більше теоретик у настановах, а пастир — більше практик, що розуміє «отару» й відгукується на її потреби. Це колізія, що хвилювала й ліричного персонажа Тичининової симфонії («Щоб мир знайти і спокій / і бога щасливого в собі відчути, у натурі / бога, якого і Сократу не вдалось побачити, / гармонію душі?») [12:4, 12].

Перегук проглядається у прагненні персонажів знайти в «натурі» Бога. Це «в натурі» означає «в природі», тому й пастиря може бути трактовано як пастуха звичайної отари тварин. Злиття з природою, перебування з нею в гармонії — ідеал барокового філософа (досить згадати хоча б 12-ту і 13-ту пісні «Саду божественних пісень»). Та не варто забувати, що саме пастухам ангел першим сповістив про народження Спасителя. Тож земне потрактування образу пастиря не заперечує духовного, а тільки увиразнює та доповнює його. У такий спосіб і виникає передумова, щоби «бога щасливого в собі відчути», відшукати його у власній невидимій (духовній) натурі (відомо: учення про дві натури — вагомий елемент філософії Г. Сковороди).

Внутрішню потребу гармонії відображають шістнадцять римованих рядків «Думи Сковороди». Рядки з окситонними і парокситонними клаузулами чергуються, а рядки з однаковим типом клаузул римуються, формуючи перехресне римування (аВаВ). Але гармонія важко досяжна, бо

Блакитний світ — як блекота,
Блакитний світ — звечірнів.
З тобою ж — тільки той і та,
і тільки те, що вірне [9, 100].

Ліричний персонаж «Думи Сковороди» раптово помічає, що гармонійний, так би мовити, «природний» для людини світ став позбавленим світла («звечірнів») та скидається на отруту («як блекота»). Проте в персонажа названого вірша зостаються точки опори («тільки той і та, / і тільки те, що вірне»). Усе та всі, хто виявився зрадливим, опиняються поза межами його світу (образно кажучи, «не з тобою»). Хід міркувань підказує: у «Думі Сковороди» В. Стуса принаймні два плани центральної постаті: перший — бароковий мислитель, що відкидав видиму натуру матеріального світу як зрадливу й оманну, тримаючись невидимої — незрадливої і правильної; другий — alter ego Василя Стуса, поряд із котрим у часи арештів і заслання залишилися ті, що вірні (люди), і те, що вірне (переконання).

Варто наголосити на тому, що Григорій Сковорода в поезії В. Стуса, на відміну від ліричного персонажа симфонії П. Тичини, певен у вірності — незрадливості і *правильності* — власних переконань. Із тієї певності виростає єдність життя й навчання барокового філософа і єдність життя і вчинків у В. Стуса. І виростає потреба вчинку (означеного прихованою метафорою води як запоруки життя: «вони живуть, як п'ють»). Потреба вчинку, без огляду на те, чи вірять їм інші, чи ні:

Чи йми їм віри чи не йми —
вони живуть, як п'ють.
Живуть сами і ждуть сами,
сами себе кують [9, 100].

Те «сами себе кують» відсилає до ідеї «самособоюнаповнення» В. Стуса, бо ж ідеться про творення себе, без огляду на чужу думку і присутність. І ліричний персонаж «Думи Сковороди» життям уважає невпинний особистісний ріст, без примусу і спонукань зі свого боку:

Однаковісінько. Пусте.
Живеш — і жий, і доста.
Коли ти сам собі ростеш,
і сам себе не просиш [9, 100].

Сили жити дає зоряне небо над головою («бо є і зорі угорі, / і небо є вечірне») та моральний закон у серці. Останній увиразнено через багатозначний образ («І є поріг, низький, як гріх, / тобі єдино вірний»). Ця деталь викликає згадку про низький поріг болю, властивий, за Е. Фроммом, людям, які здатні любити. Також це поріг рідної домівки, котрий не високий, бо не здатен утримати ліричного персонажа вірша від світу поза ним.

Те, що гріх є чимось ницим і низьким, — аксіома. Та коли поріг уподібнено до гріха, відбувається нашарування, бо цю аналогію можна потрактувати в той спосіб, що гріх замикається у своєму маленькому світі (як міркує ліричний персонаж симфонії П. Тичини), і так, що любов до рідного порога (родини та України) — гріх супроти комуністичної ідеології (як це закидала поетові-дисиденту радянська влада).

Вірші В. Стуса виразно історіософські, бо в них у художній формі втілено роздуми про трагізм буття української недержавної нації і шляхи подолання цього становища, а також осмислено роль поета в цьому процесі. Поема П. Тичини закроена як містично-історіософська, де містичне — це не тільки видіння Сковороди, а й мислення обох поетів — Г. Сковороди і П. Тичини — символами й алегоріями. Однак диспут між мисленням і буттям (Коліївщиною для персонажа, радянщиною — для автора) знято на користь буття. І то не духовного вдосконалення, що охоплює окрему людину і весь народ (як у В. Стуса), а класової революційності, базованої на суспільному поділі. Такі шляхи до справедливості — «шляхи в крові», за відомим висловом П. Тичини 1918 р. [12:1, 69]. У цьому й полягає трагізм поета, котрий не просто зображує власну історичну дійсність під маскою Коліївщини, а й опиняється серед переможених тією дійсністю, трагічну суть якої передчував у ранніх віршах. У розколі містично-релігійного мислення і революційного буття П. Тичина стає співцем революції.

Із жанрового погляду, інтерпретація Г. Сковороди в поемі-симфонії — містично-історіософська. Інша річ, що шляхи розвитку народу тут убачаються в революційній класовій боротьбі. Містичність у цій художній візії має релігійне підґрунтя та основана не тільки на релігійності автора (заглушеній радянськими обставинами, але не вбитій), а й на апеляції до типу мислення ліричного персонажа — Григорія Сковороди. Міфологізація ж у творі базується на романтичному світовідчутті, що схильне ідеалізувати дійсність як таку. Однак у П. Тичини періоду симфонії це ідеалізація не спротиву всього народу іноземним поневолювачам, а боротьби частини народу з іншою його частиною (на класових засадах). Поема-симфонія творилася в період від становлення радянської влади до часу її найжорсткішої версії доби сталінізму. Не дивно, що поет приглушує в симфонії голос біографічного Г. Сковороди — філософа-містика, чинячи з барокового автора революціонера. Це була данина «істуканові» — ідолу, що проголосив себе богом. Данина, що давала шанс вижити фізично...

У В. Стуса вірші — фрагменти ненаписаної поеми «Сковорода» — історіософські, без елементів містичності, але ґрунтовано їх на релігійно-філософському постулаті про першочерговість морального самовдосконалення окремої людини, щоб удосконалився весь народ. Якщо в П. Тичини бароковий філософ уписаний в історичний час (Коліївщина) так само, як автор поеми — у добу радянщини, то у В. Стуса і персонаж, і автор перебувають поза своїм часом (Коліївщиною і радянщиною, відповідно). Ця постава зумовлена тим, що для обох поетів — Г. Сковороди і В. Стуса — зовнішнє поставало як минуше, а внутрішня людина мала статус вічної. Важило пізнання себе, що тотожне пізнанню Бога в барокового філософа та самособоюнаповнюванню в поета-шістдесятника.

В. Стус і П. Тичина апелюють до окремих категорій українського філософа й інтерпретують їх. У В. Стуса — *трисвіт*, співмірний Сковороді: мікрокосм — персонаж вірша, окрема людина (ліричне «Я» персонажа і автора); макрокосм — середовище (український народ у його історичному русі); світ символів — світ Біблії, світ горній. У П. Тичини — *концепція триугла*, що апелює до символіки Пресвятої Трійці, тобто розуміння Бога і Його взаємин із людиною. А також до спроб людини уподібнитися Богові, перебуваючи в єдності з Ним (перший триугол: бренте, текуче, безконечне) і поза такою єдністю (другий триугол: земля-справедливість — вогонь-гнів — душа-вода).

Проблема в тому, що П. Тичина не веде ці дві інтерпретації паралельно до завершення поеми, аби шляхом самопізнання врешті відкинути одну і пристати на другу. Його Г. Сковорода майже одразу *моделюється* відповідно до потреб автора, продиктованих тиском часу, в якому твір писався. Зрушення між буттям і мисленням у поемі-симфонії відбувається на користь буття (згідно з відомим постулатом про те, що «буття визначає свідомість»). Радянське буття, забарвлене революційною риторикою, визначило свідомість автора поеми і змодельовало свідомість центрального персонажа. Це спричинило маніпуляцію щодо образу барокового філософа і трагедію П. Тичини, чий голос перестав бути вповні його власним.

Щодо формальних параметрів аналізованих творів — ідеться про *фрагментарність*. У В. Стуса вона постала внаслідок того, що текст, задуманий як поема, не склався у відповідну викінчену жанрову форму, залишившись в окремих віршах. У П. Тичини уривчастість зумовлена і тривалим часом написання, і двошаровістю образу Г. Сковороди — спробою показати персонажа і як філософа, і як революціонера (з домінуванням останнього).

У П. Тичини образ Г. Сковороди позначено драматичним роздвоєнням, а в поезії В. Стуса бароковий мислитель постає цілісною особистістю. Оскільки в обох випадках ідеться про alter ego авторів, можна твердити про показовий розкол між творчим Духом П. Тичини (вільним) і його Душею (залежною від тиску доби, у яку випало жити і писати). Натомість образ В. Стуса постає незалежним від часу, тож він близький біографічному Г. Сковороді — персонажеві ненаписаної поеми молодого філолога.

У творі П. Тичини, у тій частині, що підпадає під визначення «драматична поема», п'ятистопний ямб (Я5) домінує. В аналізованих віршах

В. Стуса теж переважає Я5 («Вступ до поеми “Сковорода”», «Голос Сковорода»), хоча є й чотиристопний («Дума Сковорода») і шести-стопний («Хвилеві трени. Сковорода»).

У В. Стуса образ мислителя світлий, попри те що ліричний персонаж роздумує над питаннями про буття української нації і відчуває жаль за втраченими можливостями — звідси і *трени*. Від Г. Сковорода тут — шукання першопричини, а від В. Стуса — бажання пробудити весь народ (своїх сучасників) від збайдужіння.

Натомість персонаж П. Тичини не подужав у собі темного:

Знайшов Сковорода нову гармонію,
в якій замість любові
щось інше зазвучало.
Очі, повні ненависті,
метнув у небо він —
та й зразу засміявся:
почув навіки,
що всеблаженний не дає йому вже
заспокоєння,
як і віднині він —
всеблаженному спокою не дасть [12:4, 20].

Герой цього незавершеного твору — мудрець радянської доби, що виклично бореться з Богом, і поет, надломлений ідеологією революції. П. Тичина, попри весь особистий драматизм (а Сковорода в поемі, нагадаю, це alter ego автора), зумів передати трагедію доби, що, прикриваючись гаслами про гармонію («симфонію»), вбивала голоси творчих душ.

Авторка вдячна докторці філологічних наук, професорці, членкині-кореспондентці НАН України Тамарі Іванівні Гундоровій за корисні поради щодо праць Юрія Шевельова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаухман М. Дві революції Павла Тичини. Ч. 3. Григорій Сковорода — український революціонер. URL: <https://uamoderna.com/blogy/mikhailo-gaukhman/dvi-revoluczii-pavla-tichini-3> (23.01.2021).
2. Грабович Г. Диптих про Тичину. Поезія відновлення // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ: Основи, 1997. С. 333—358. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Hrabortyuch_Hryhorii/Do_istorii_ukrainskoi_literatury_doslidzhennia_ese_polemika/ (14.05.2021).
3. Жилін М. Образ Тичини у працях Григорія Грабовича і Василя Стуса // Стусознавчі зошити: Науковий альманах. — Зошит перший / за ред. О. Солов'я й О. Пуніної. Вінниця: Простір Літератури, 2016. С. 65—83. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Stuzoznavchi_zoshyty/Zoshyt_1.pdf? (08.06.2021).
4. Кислюк К. В. Історіософія в українській культурі: від концепту до концепції. Харків: ХДАК, 2008. 288 с.
5. Костенко Н. В. Поетика Павла Тичини: особливості віршування. Київ: Вища школа, 1982. 252 с.
6. Лаврінченко Ю. Павло Тичина і його поема «Сковорода» на тлі епохи (Спогади і спостереження). [Мюнхен:] Сучасність, 1980. 64 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/21101/file.pdf> (08.06.2021).

7. Малиновський М. О. Українська історіософія: стан і перспективи вивчення // Вісник ХДАК. 2014. Вип. 44. С. 13—22. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/vh/v44/04.pdf (08.06.2021).
8. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / за редакцією проф. Леоніда Ушкалова. Харків—Едмонтон—Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. 1400 с.
9. Стус В. Зимові дерева. Перша збірка поезій / передм. А. Шум. Брюссель: Література і мистецтво, 1970. 206 с.
10. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. Т. 1, кн. 2. Поетичні твори, що не ввійшли до збірок (1958—1971). Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1994. 302 с.
11. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави). Київ: Товариство «Знання» України, Видавничо-поліграфічний центр «Знання», 1993. 96 с.
12. Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. Київ: Наукова думка, 1983—1990.
13. Ушкалов А. Григорій Сковорода // Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / за редакцією проф. Леоніда Ушкалова. Харків—Едмонтон—Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. С. 9—48.
14. Ушкалов А. Павло Тичина та світ українського Бароко (про поему-симфонію «Сковорода») // Ушкалов А. Есеї про українське бароко. Київ: Факт, 2006. С. 238—254. Сер. «Висока полиця».
15. Харчук Р. Зміна обличчя: Павло Тичина. URL: <http://litakcent.com/2010/07/13/zmina-oblychchja-pavlo-tychyna/> (08.06.2021).
16. Шевельов Ю. Попередні зауваги до вивчення мови та стилю Сковороди // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССXXXIX. Праці Філологічної секції. Львів, 2000. С. 177—211. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Sheveliov_Yurii/Poperedni_zauvahy_do_vyvchennia_movy_ta_styliu_Skovorody.pdf? (14.05.2021).
17. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / ред. кол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ: Наукова думка. 2001—2014.

Отримано 2 лютого 2021 р.

REFERENCES

1. Naukhman, M. (2017, May 1). *Dvi revoliutsii Pavla Tychyny. Ch. 3. Hryhorii Skovoroda — ukrainskyi revoliutsioner*. <https://uamoderna.com/blogy/mikhailo-gaukhman/dvi-revoluczii-pavla-tichini-3> [in Ukrainian]
2. Grabowicz, G. (1997). Дуptykh pro Tychynu. Poeziia vidnovlennia. In G. Grabowicz, *Do istorii ukrainskoi literatury: Doslidzhennia, ese, polemika* (pp. 333—358). Kyiv: Osnovy. https://chtyvo.org.ua/authors/Hrabovych_Hryhorii/Do_istorii_ukrainskoi_literatury_doslidzhennia_ese_polemika/ [in Ukrainian]
3. Zhylin, M. (2016). Obraz Tychyny u pratsiakh Hryhorii Hrabovycha i Vasylia Stusa. In O. Solovei, & O. Punina (Eds.), *Stuzoznavchi zoshyty: Naukovyi almanakh. — Zoshyt pershyi* (pp. 65—83). Vinnytsia: Prostir Literatury. https://shron1.chtyvo.org.ua/Stuzoznavchi_zoshyty/Zoshyt_1.pdf? [in Ukrainian]
4. Kysliuk, K. V. (2008). *Istoriiosofia v ukrainskii kulturi: vid kontseptu do kontseptsii*. Kharkiv: KhDAK. [in Ukrainian]
5. Kostenko, N. V. (1982). *Poetyka Pavla Tychyny: osoblyvosti virshuvannia*. Kyiv: Vyscha shkola. [in Ukrainian]
6. Lavrinenko, Yu. (1980). *Pavlo Tychyna i yoho poema “Skovoroda” na tli epokhy (Spohady i sposterezhennia)*. Munich: Suchasnist. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/21101/file.pdf> [in Ukrainian]
7. Malynovskyi, M. O. (2014). Ukrainska istoriosofia: stan i perspektyvy vyvchennia. *Visnyk KhDAK*, 44, 13—22. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/vh/v44/04.pdf [in Ukrainian]
8. Skovoroda, H. (with Ushkalov, L.). (2011). *Povna akademichna zbirka tvoriv* (L. Ushkalov, Ed.). Kharkiv—Edmonton—Toronto: Mайдан; Vydavnytstvo Kanadskoho Instytutu Ukrainskykh Studii. [in Ukrainian and Old Ukrainian]

9. Stus, V. (with Shum, A.). (1970). *Zymovi dereva. Persha zbirka poezii*. City of Brussels: Literatura i mystetstvo. [in Ukrainian]
10. Stus, V. (1994). *Tvory* (Vols. 1—4, Vol. 1(2)). Lviv: Vydavnycha spilka “Prosvita”. [in Ukrainian]
11. Stus, V. (1993). *Fenomen doby (skhodzhennia na Holhofu slavy)*. Kyiv: Tovarystvo “Znannia” Ukrainy, Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr “Znannia”. [in Ukrainian]
12. Tychyna, P. (1983—1990). *Zibrannia tvoriv* (Vols. 1—12). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
13. Ushkalov, L. (2011). Hryhorii Skovoroda. In H. Skovoroda, *Povna akademichna zbirka tvoriv* (L. Ushkalov, Ed.; pp. 9—48). Kharkiv—Edmonton—Toronto: Maidan; Vydavnytstvo Kanadskoho Instytutu Ukrainskykh Studii. [in Ukrainian]
14. Ushkalov, L. (2006). Pavlo Tychyna ta svit ukrainskoho Baroko (pro poemu-symfoniuu “Skovoroda”). In L. Ushkalov, *Esei pro ukrainske baroko* (pp. 238—254). Kyiv: Fakt. [in Ukrainian]
15. Kharchuk, R. (2010, July 13). *Zmina oblychchia: Pavlo Tychyna*. <http://litakcent.com/2010/07/13/zmina-oblychchia-pavlo-tychyna/> [in Ukrainian]
16. Shevelov, Yu. (2000). Poperedni zauvahy do vyvchennia movy ta stylu Skovorody. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka, CCXXXIX*, 177—211. https://shron1.chtyvo.org.ua/Sheveliov_Yurii/Poperedni_zauvahy_do_vyvchennia_movy_ta_stylu_Skovorody.pdf? [in Ukrainian]
17. Shevchenko, T. (2001—2014). *Povne zibrannia tvoriv* (Vols. 1—12; M. H. Zhulynskiy et al., Eds.). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian and Russian]

Received 2 February 2021

Nadiia Havryliuk, PhD
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: ngprima@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9432-5372>

THE IMAGE OF HRYHORII SKOVORODA IN POETIC INTERPRETATIONS BY PAVLO TYCHYNA AND VASYL STUS

The comparison of works by P. Tychyna and V. Stus allows us not only to see the common and different in the interpretation of Hryhorii Skovoroda (comparative aspect) but also to notice the reasons for one or another interpretation (historical aspect).

In P. Tychyna's works H. Skovoroda is inscribed in the character's historical time (Koliivshchyna) in the same way as the author of the poem is inscribed in his historical reality (Sovietism), while in V. Stus's poems both the character and the author are outside their time (Koliivshchyna and Sovietism respectively). For both poets — H. Skovoroda and V. Stus — the external appeared as transient, and 'the inner man' had the status of eternal one.

P. Tychyna and V. Stus use the image of H. Skovoroda as their alter-ego. The former author describes H. Skovoroda as a revolutionary who stands on the principles of class ideology. Tychyna had been writing his poem-symphony “Skovoroda” in the period from the formation of Soviet power to the time of Stalinism as its most brutal version. This poem-symphony is a tribute to the time, which helped him physically survive.

In V. Stus's version, H. Skovoroda is thinking about moral self-improvement. He is a philosopher who cares for the fate and future of the Ukrainian people. V. Stus, living under the Soviet system, did not accept it and put up a strong resistance to it as a representative of the sixtiers. Stus's poetry considered in this article may be regarded as a polemic with the poem-symphony “Skovoroda” by P. Tychyna. Moreover, the poem “Introduction to the poem “Skovoroda” by V. Stus shows that this polemic was planned in the format of the same genre — the poem, although it never unfolded, remaining only in fragments.

Tychyna's work also has a fragmentary nature due to both the long time of writing and the two-layered image of H. Skovoroda. The poet tried to show Skovoroda as a philosopher and a revolutionary (with the dominance of the latter).

Keywords: dramatic poem, historiosophy, lyric character, mythologization, poem-symphony.