

## ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ ТЛО ВІРША ПАВЛА ТИЧИНИ «І БЄЛИЙ, І БЛОК, І ЄСЕНІН, І КЛЮЄВ...»

*Стаття є спробою аналізу відомого вірша Павла Тичини як авторського діалогу із самим собою та культурним контекстом. Стилю окреслено історію цього вірша та його рецептивні стратегії; реконструйовано автоверифіковані інтертекстуальні зв'язки; визначено поле взаємодії тексту, контексту й метатексту.*

**Ключові слова:** інтертекстуальне тло, інтертекстуальні зв'язки, контекст, метатекст.

Слово «тло» вживаємо як у питомому українському значенні «основи», так і в розумінні «фону» – заднього плану зображення, а також оточення об'єкта спостереження (за аналогією до природничих термінів «звуковий фон», «світловий фон» тощо).

Визначаючи інтертекстуальне тло відомого вірша Тичини, беремо до уваги і глибинні архетипні структури, реалізовані у творі; і свідомо закладені в тексті авторські алюзії; і ремінісценції, що забезпечують розгалуження мотивів, «самозахист» тексту та водночас виявляють деякі елементи його морфогенези; і ті історичні події та факти суспільного життя, реверберації яких відлунюють у творі поета. Слід враховувати також автоінтертекстуальність, що передбачає «опис творчої еволюції автора, як його діалогу з самим собою та культурним контекстом» [1]. Соціокультурний контекст, у свою чергу, зумовлює поле інтерпретації вірша, реалізацію рецептивних стратегій тексту в синхронії та діахронії. Нарешті, інтертекстуальне тло цього знакового у певному розумінні твору розширюється, доповнюється у процесі його функціонування як передтексту в подальшій літературі: посилання, цитування різного роду, пародіювання витворюють такий собі «рухомий палімпсест» [2].

У цьому процесі деякі контексти розуміння розмиваються чи втрачаються, натомість актуалізуються інші. Аналіз семантичних трансформацій, які відбуваються у «рухомому палімпсесті», знов-таки, апелює до «конінтертекстуальності», тобто інтертекстуальності, розрахованої на ідеального (освіченого) читача, котрий володіє належною кількістю інформації про передтексти [3]. Зацитувавши працю Ігоря Смірнова «Породження інтертексту», зауважимо принагідно, що його дослідницький підхід є альтернативним до «постмодерністської чутливості», націленим саме на виявлення «певного походження тексту», «філіації», заперечуваної Р. Бартом. За Смірновим, «художній текст транс-

діалогічний, він посилається на діалог чи квазідіалог» [4]. Відтак інтертекстуальність витлумачується в контексті «широкого родового поняття», своєрідної ІНТЕР...АЛЬНОСТІ, яке передбачає, що смисл твору цілком чи частково формується за посередництвом посилання на інший текст, який знаходиться у творчості самого митця, в суміжному дискурсі чи в попередній літературі» [5].

Розроблена Смірновим методологія зорієнтована переважно на дослідження «інтертекстуальних операцій» як письменницького прийому, художнього засобу. Проте його визначення та класифікаційні схеми, чіткі й логічно вмотивовані, уможливають усебічний аналіз відносин посттексту з його передтекстами. Окремі тези автора «Породження інтертексту» надалі спробуємо розвинути.

Та насамперед зауважимо таке. Перші два рядки вірша Тичини містять гранично насичений і так само узагальнений інтертекст, в якому потенційно присутня велика кількість конкретних «джерел»: адже за кожним із названих імен стоять тексти, лейтмотивом яких стає сукупна квазіцитата: «Росіє, Росіє, Росіє моя». Відтак у тесті закладається – теж потенційно – низка інтертекстуальних зв'язків: параномазія (ремінісценція, що зберігає звукову організацію джерела); еліпсис (скорочене відтворення джерела); ампліфікація (подальший висновок із віртуально присутніх у джерелі значень); гіпербола (трансформація смислу джерела шляхом переведення його у найвищий ступінь якості); інтерверсія (зміна порядку і цілісності елементів першоджерела у новому тексті); експлікація семантичної схеми джерела в інший контекст [6]. Одначе зламаний ритм наступних двох рядків, у яких чіткому поступальному рухові контрастно протиставляється мертве стояння «сторозтерзаного Києва» і «двісті розіп'ятого я», фіксує певну семантичну опозицію. З політичних причин поле рецепції тичинівського тексту виявилось аж надто звуке-

ним, а різні його тлумачення, попри позірну суперечливість, – однаково спрощеними.

З часу свого виникнення у 1919 році вірш П. Тичини «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв...» отримав безліч інтерпретацій. Тоді ж М. Зєров назвав його «відповіддю українського поета на ідеологічну роботу поезії російської, з її апотежами “сермяжной Руси”» [7]. У 1924 р. О. Білецький у передмові до «Антології української поезії в російських перекладах» тлумачить текст з офіційних позицій про дружбу двох народів (текст цитується мовою оригіналу): «И вот – вопли украинца, гетьманской или иной контрреволюцией вдруг отрезанного от России: слышит поэт голоса из-за рубежа, голоса поэтов, славящих взошедшее солнце («И Белый, и Блок, и Есенин, и Ключев...») – на которые некому отвечать здесь, на Украине» [8]; у 1928 році у відкритому листі українських письменників до М. Горького, у зв'язку із заборонаю російським письменником перекладати українською роман «Мати», Тичину названо поетом, який ще за громадянської війни закликав до співпраці «двох культур» (а російські діячі не спромоглися відгукнутися на заклик поета) [9]. Юрій Лаврінєнко вважає, що Тичина передав трагедію української інтелігенції, яка «знала, навіть і передбачала правду, але [...] не мала фізичної сили її захистити» [10].

Сам автор – Павло Тичина – також неодноразово коментував свій вірш; одне з найвідоміших тлумачень знаходимо у статті «І Бєлий, і Блок, і Єсенін...» 1965 року. Тут так само чільну роль відіграють ідеологічні акценти.

Характерно, що в остаточному варіанті статті відсутня загальна характеристика творчості згаданих поетів [11]. У чистовому автографі Тичина залишив тільки відомості про те, що для нього було важливо «показати поетів різними. А в чому ж їх відмінність? А в їхньому ставленні до свого народу, який на той час вже вчився будувати нове життя за Леніним» [12]. У кінці статті Тичина згадує, що хотів «написати про все, що... тривожить, молодому Єсеніну» [13], – саме це начебто й спонукало його створити вірш.

Отже, автор наголошує на тому, що ім'я Єсеніна є найважливішим для вірша. Проте це можна пояснити досить просто: статтю «було написано з нагоди 70-ї річниці від дня народження С. Єсеніна» [14]. Промовистим є і той факт, що з назви «І Бєлий, і Блок, і Єсенін...» «випало» ім'я Ключєва, який у 1965 році ще вважався «кулацьким поетом». Та все ж, попри авторську цензуру, Тичина вказав на ті ключові проблеми, які загально визначали рецепцію вірша сучасниками, – це полеміка з футуристами та тема рідної землі: «Надто вже лівою ногою загинали українські футуристи, – пише Тичина. – Вони затято ради-

ли усім нам назавжди забути такі вислови, як “рідна земля”, “рідний край”» [15].

Всупереч ідеологічним коментарям та раціональним роз'ясненням, тичинівський текст зберігає втаємничений сенс, якусь загадкову силу, зумовлену, не в останню чергу, властивою поетові ритуально-міфологічною потугою. Композиція вірша фокусує його змістову домінанту: виразна опозиція «там» і «тут», руху і «стояння», чужого і свого увиразнюється переліком імен поетів на початку та звертання до «поета» наприкінці. В такий спосіб утворюється своєрідне «кільце» – ритуальне коло, в якому здійснюється «закликання» національного обранця Слова. Того, без кого гине «справжня муза неомузена» – «запльована, залузана на українському шляху...» Того, чіім голосом заговорять кривавий «чорнозем» і «сторозтерзаний Київ»... Того, без кого не стане сили народів «любити свій край».

Ритуально-міфологічні інтенції тексту впадають в око: це насамперед стосується імпліцитної числової символіки та відповідних просторових структур. Так, підсилений фігурою полісиндетону ланцюжок імен (у першому рядку) відтворює символічне значення **четвірки** як ієрогліфа стійкого міфологічного простору. У цьому просторі виникає ритуальний жест – **тричі** повторене «Росіє», з єдиним заключним означенням «моя». Таким чином, названі поети об'єднуються як носії **єдиного** слова, вимовленого **тричі** (що не лише узгоджується із законами ритуалу, а й апелює до божественної «трипостасності» та до російського месіанізму). Цьому чітко організованому ритуально-міфологічному локусу протистоїть інший – розімкнутий, децентрований, «розхристаний» простір; це простір граничної руйнації, примусового знищення. Сполучення «сторозтерзаний Київ і двісті розіп'ятий я» в такому текстовому просторі постає як градація числа 3 (перетвореного на 300). Зауважимо також символічну неповноту «двійки» – це акцентує необхідність ще однієї, **третьої** точки для утворення просторової структури. Відтак із самого початку вмотивовується спрямований «у степ» виклик: «поете, устань!» Інша річ, що посталий **«чорнозем»** ідентифікує об'єкта ритуалу («поета») із суб'єктом, повторюючи його ж таки звертання (ефект відлуння підсилюється зорово, за рахунок анафори «поете... / поете»). Про сенс такого «подвоєння» скажемо згодом.

Це те, що стосується телеологічного аспекта тексту. Разом з тим інтертекстуальна насиченість вірша та імагінативна логіка поетового мислення вимагають пильної уваги до аспекта семіотичного, зокрема до експлікації і трансформації ключових мотивів. Тут важливу роль відіграють саме інтертекстуальні реліції тексту.

Перш за все спробуємо «дешифрувати» ланцюжок імен російських поетів – у зв'язку зі змістом їхньої ритуалеми «Росія», образами «Сонця», «Месії» та низкою інших пунктирних алюзій. Також визначимо «семантичний ореол метру» (М. Л. Гаспаров): адже музична аура тексту завжди є для Тичини дуже значущою.

Отже, у чому полягає «знаковість» обраних Тичиною імен? Бєлий постає насамперед як автор вірша 1908 року «Отчаяние» та вірша 1918 року «Родине» (останній з'явився друком у другій збірці альманаху «Скіфи», до якої ми неодноразово звертатимемося у подальшому викладі). Обидва твори написані однаковим розміром (трестопним амфібрахієм) та подібні за поетичним синтаксисом і стилістикою (виразна симетрія «зачинів» – перших рядків обох віршів: «Довольно: не жди, не надейся...» // «Рыдай, буревая стихия...»). Відтак ці твори сприймалися сучасниками як своєрідний диптих. Зокрема, детальний аналіз обох текстів як двоєдиного зображення революційної Росії – містичного її бачення – знаходимо у статті Іванова-Разумніка 1918 року «Росія та Інонія». (Отже, і Єсенін долучається до містичного візіонерства – як автор знаменитої революційної поеми «Інонія»).

Якщо настрої першого вірша Бєлого доволі песимістичні («Довольно: не жди, не надейся / Рассейся, мой бедный народ! [...] Исчезни в пространстве, исчезни, / Россия, Россия моя!»), то текст 1918 року звучить урочисто й патетично: «Рыдай, буревая стихия, / В столпах громового огня! / Россия, Россия, Россия, – / Безумствуй, сжигая меня! [...] Россия, Россия, Россия, – / Мессия грядущего дня!»

З огляду на неухильні ритуально-міфологічні інтенції поетичного тексту Бєлого-символіста, зауважимо наступне. У вірші «Отчаяние» символічне «розсіяння» простору (паронімічна атракція «рассейся»-Расея) підкреслене дворазовим звертанням: «Россия, Россия моя!» – це дві «точки», що можуть утворити лише лінію, слід колишньої конфігурації. Натомість у вірші «Родине» ритуальний мотив вогненної смерті/воскресіння (підсилений божественною атрибутикою: «стовпи громового вогню») набуває ключового значення завдяки дзеркальній симетрії **двох триразових звертань** «Росіє, Росіє, Росіє...» Виникають ніби два «трикутники», дві міфологічні площини – есхатологічна й космологічна.

Подібні маркери ритуалу присутні також у вірші Тичини, про що вже йшлося. Додамо, що двічі повторене «Не може ж так быть» теж віддзеркалює ритуально-міфологічну інтенцію тексту. Йдеться про розривання («розсіяння») ненависного історичного простору руїни, страдницької і рабської пам'яті. У зв'язку з цим заслуговує

на увагу опозиція «Месія»//«Мойсей», яку проаналізуємо надалі у ширшому контексті.

Повернімося до ланцюжка імен. Як уже зазначалося, вірш Бєлого «Родине» з'явився у другій збірці «Скіфів». У цьому ж виданні було вміщено відому «Песнь солнценосца» М. Ключєва та низку інших його творів; поеми Єсеніна «Певущий зов», «Товарищ», «Отчарь», дві програмні статті Іванова-Разумніка («Поети й революція», «Дві Росії») та статтю А. Бєлого «Песнь солнценосца», де обидва критики називали Ключєва «першим народним поетом», який відкриває «дійсні глибини духу народного». Ці слова перегукуються з тією характеристикою Ключєва Тичиною (у статті 1965 р.), котра мусила пояснити вибір чотирьох знакових імен російських поетів, об'єднаних **любов'ю до «свого краю**»: саме Ключєв, за словами Тичини, «найдалі з цим загнався» [16]. А згадка про те, що Ключєв назвав народ «богоносцем», апелює до прославленого Бєлим вірша «Песнь солнценосца», де «рать солнценосцев» постає як боголюдство («Сонце=Христос»; «три сонця» – у рефрені вірша – символ трипостасного Бога). Мотив Христа та ідея вселенського месіанічного покликання Росії об'єднують три надрукованих у «Скіфах» поеми Єсеніна. Ідеологія групи «Скіфи», створеної Івановим-Разумником та Бєлим, відбилася і в однойменній поемі Блока, опублікованій в газеті «Знамя труда» 7 (20) лютого 1918 року.

Можна з певністю сказати, що Тичина чудово знав «скіфські» тексти «і Бєлого, і Блока, і Єсеніна, і Ключєва», а також був обізнаний з основними ідеями «скіфів» про національне, селянське (читай – лівоесерівське) як духовну основу революції. В обох збірниках «Скіфів» ідея національного мистецтва, глибоко закоріненого в «побуті, мові, культурі народній», підносилося як основне гасло революційної доби – натомість «інтернаціональний» митець поставав як фігура цілковито абсурдна: «нікому не потрібний втілений двуногий воляпюк» [17].

Численні факти вказують на те, що у 1918–1919 рр. російська література в Україні сприймалася під знаком «скіфства». Варто переглянути тогочасні публікації в київській та харківській пресі, щоб переконатися: саме нові твори Блока, Бєлого, Ключєва, Єсеніна завжди в центрі уваги, жваво обговорюються. Володимир Ярошенко (на той час заступник Павла Тичини у Всеукраїнському літературному комітеті) готує переклад українською щойно виданої книги Ключєва «Медный кит». Виникає проект російсько-українського журналу «Прийдешне» («Грядущее»), серед учасників якого – В. Елланський, Г. Михайличенко, С. Мстиславський, Іванов-Разумнік, О. Блок, С. Єсенін, М. Ключєв, А. Бє-

лий... [18]. До речі, саме С. Д. Мстиславський (один із редакторів альманаху «Скіфи» та член ЦК українських боротьбистів) очолював у 1919 році Всеукраїнський літературний комітет.

Отож, очевидно є глибинна вмотивованість імен, які постають на початку вірша, – так само очевидно є дистанційованість автора. Завдяки опозиції двох просторів (не-українського//українського; «там»//тут; «долини, тумани, болотяна путь»//«степ», «чорнозем») у тексті виникають окремі смислові лакуни. Зокрема, наголошується повсюдність «сонця» та повторюваність слова «Месія» в не-українському просторі: «Там скрізь уже сонце, співають: «Месія!» То хто ж, окрім Белого, співає про «Россию-Мессию грядущего дня?»

Для всіх названих поетів цей мотив був на той час ключовим; та й не лише для них... У Блока попереду дванадцяти «апостолів» революції виступає «Ісус Христос». Клюєв проголошує у вірші «Февраль» (опублікованому без назви в тому ж таки другому збірникові «Скіфів»): «Он – воскресенный Иисус, / Народ родной страны». У Єсеніна мотив розстріляного «на Марсовом полі» Ісуса і тема перетворення цілої Росії на нового Месію складають основу трьох революційних поем, вміщених у тому ж виданні. Можна згадати також поему Белого «Христос воскрес» («Наш путь», 1918, №2), окремо видану в Петрограді 1918 року.

Проте неможливо оминати увагою пролеткультівську альтернативу, і в першу чергу – яскравий месіанізм Володимира Кирилова. Ще в 1917 році у вірші «Россия» поет писав: «И обновлённoу, Россия, / Ты в спор вступаешь мировой, / Как солнцеликий бог – Мессия, / С поднятой гордо головой». А в 1918 році Кирилов прогрімив своїм «Залізним Месією»: «Вот он – Спаситель [...] / В сиянии солнц электрических [...] / Новое солнце миру несёт...» [19].

«Залізне Сонце» російської революції, оспіване Кириловим, стало поетичною формулою доби: навіть у Клюєва в одному з віршів 1919 року зустрічаємо «железного солнца восход» [20], – хоча у відомому полемічному циклі «Владимиру Кириллову» (1918) лідер селянської «купниці» закликав талановитого поета відцура-тися «заліза» та повернутися до «землі» – «припасть к неоплаканному, родному...»

Зазначимо, що добірку віршів Кирилова та Клюєва 1918 року було вміщено поряд у журналі «Альбатрос» [21], назва якого прямо вказує на «альбатросів» із вірша Кирилова «Матросам» (вірш став загальновідомим завдяки критиці Маяковського, який написав «Левый марш» на протипагу цьому романтичному гімнові): «Герои, скитальцы морей, альбатросы, / Застольные гости **громовых** пиров...» Мореплавці і поети

(а Кирилов сам був матросом і належав на той час до пролеткультівців, котрі поскидали «з корабля сучасності класиків») також постають у месіанічному ореолі: «Вы – **солнце**, [...] / Вы – вольные **ветры**, вы – рокоты бурь, / В речах ваших **звоны**...».

Саме цей текст визначає метроритмічну основу тичинівського вірша, а характерні для Тичини слова «бурі», «сонце», «вітер» та «грим» кореспондують з наведеними цитатами. Уривання метру, скорочення числа стоп у двох останніх рядках першого катрену та у завершальному рядку другого, третього й четвертого надає віршу «І Білий, і Блок, і Єсенін, і Клюєв...» рвучкої експресії. Водночас це ніби «струшування» звичної нав'язливої мелодії, енергійний спротив розміреній урочистості ритму.

У зв'язку з цим варто пригадати невеличкий вірш М. Семенка «Притиснутий», датований 1914 роком; у ньому читаємо: «Ще нижче поклонись! / Ще кланяйся, кланяйся, / Вони здобутки всі зараз тобі дали – / І Ігор, і Бальмонт, і Білий, і Чурлянис – / Всі хором, і ретельно так, гули: / Семенко – кланяйся, кланяйся! / Ні, не схилюсь» [22]. Останній рядок вірша – виразний жест спротиву українського поета, «притиснутого» авторитетом російських метрів – на чолі з Северяніним. (Пор.: «Провінціальний поет, заморожений Бальмонтом...»).

Можна було би припустити, що Тичина скористався чотиричленною синтаксичною структурою рядка «І Ігор, і Бальмонт, і Білий, і Чурлянис», щоб підкреслити антифутуристичну спрямованість власного вірша. Проте ця гіпотеза є маловірогідною: хоча текст Семенка підписаний 1914 роком, він відсутній у збірках, які були тоді видані («Дерзання» та «Кверо-футуризм»). Цей твір з'являється у книзі «Кобзар» 1924 р. Можливо, Тичина був знайомий з текстом «Притиснутий» на слух чи в рукописі, або ж дата 1914 є містифікацією Семенка? Проте незалежно від того, який із двох віршів – Тичини або Семенка – було написано раніше, в обох бачимо спільні риси: полемічна спрямованість, опозиція свого/чужого, проблема взаємодії російської та української культур.

Розрізненню «свого» й «чужого» у Тичини слугують пунктирні алюзії; інтертекстуально насичені культурні простори, на межі яких стоїть поет, озиваються вагомим «чужим словом». Так, 6-й рядок вірша «Тумани, долини, болотяна путь...» – є своєрідною гіперцитатою. Це улюблені топоси лірики Блока («расхлябанные колеи» і «**болота**» з відомого вірша «Русь»; «**болотяні** чортенята» та «**болотяний** попик» в однойменних творах; «**туман**» на Куликовом полі). Це так само визначальні риси образу Русі у текстах Клюєва 1910-х рр. [23], що відбулося також

у згаданій «Песне солнценосца»: «Ладоги **хляб-кая ширь**», «синий моздокский **туман**». У Єсеніна вірш «Руси» (опублікований у «Додатках» до журналу «Нива» в грудні 1915 р.) змальовує аналогічний образ: «**тропинка склизкая**», «**болотная купель**», «**твой туман**». В обох виданнях збірника «Радуница» (1916 і 1918 рр.) вміщено вірш «**Топи да болота...**»; у другому ж збірнику «Скіфів» зустрічаємо той самий пейзаж: «О край дождей и непогоды!...» (вірш із циклу «Под отчим кровом»).

Натомість український культурний простір апелює до низки міфологічних значень. По-перше, він є знерухомленим і десакралізованим. «Вертикаль» цього простору, священна гора, український Єрусалим «стоїть сторозтерзаний»; а посеред його руїн – хрест із «двісті розіп'ятим “я” поета. Відтак розмиті кордони між «космосом» і «хаосом», священним градом і диким оточенням – запанувала стихія «**степу**», тож саме «у степ» спрямоване закликання «поете, устань...»

Цей фрагмент містить важливі автоінтертекстуальні реляції, котрі вмотивовують такий хід образної думки Тичини. Пригадаймо, яким постав Київ у «Золотому гомоні» (1917): «**мов жрець сп'янілий від молитви**. «**Наш Київ**», «**прекрасний Київ**» набуває в поемі виразних сакральних значень; з ним пов'язуються мотиви **молитви, прозріння, творчості**: «моливсь за всю Україну» – «стихійно очі він розкрив» – «вогнем схопився Київ у творчій високості!» Тричі повторений тут топонім перетворюється на божественне ім'я, втілення «бурі», «блиску» й «жаху». Зауважимо також, що в мотивно-тематичному комплексі «Київ» важливу роль відіграє рефрен, який актуалізує символічне значення «сп'яніння»: «І всі сміються як **вино...**» – («І всі сміються як **вино**») – «І всі сміються як **вино:**» – «І всі співають як **вино:**». Не виключено, що чотириразове повторення слова «вино» покликане відтворити символічний простір Кани Галілейської [24], а цей сакральний локус, у свою чергу, фокусує низку важливих значень: весілля – космічна ієрогамія (священний шлюб Христа і Церкви); перетворення води на вино – прийдешне перетворення людини на Бога. Та чи не основним є те, що саме у Кані Христос явив перше чудо **для всіх**. Якщо додати до цього полісемію слова «молодий» у фіналі поеми («Я – молодий! Молодий!»), то шлюбний мотив увиразнюється. Разом з тим поетове «я» ототожнюється з обожем народом – і все це відбувається у сакральному просторі Києва. Поему закільцьовано «трипостасною» символікою: Бога Слова («золотий гомін»), Духа Святого («голуби») і Отця Небесного («сонце»), а у фіналі «**я**» («Дух», «поет», «народ») і «**ти**» (Бог) постають у незлітній і неподільній єдності.

Подібним чином здійснюється прикінцеве подвоєння поетового «я» у вірші «і Белий, і Блок, і Єсенін, і Клюєв...» [25]. Адже кликали «**поета**» – з'явився «**чорнозем**», і «я» раптово перейшло у «ти»: «поете, любити свій край не є злочин, / Коли це для всіх».

Міфологему «чорнозем», що може в цьому контексті виступати як метонімія України (=«свого краю»), теж варто розглянути на інтертекстуальному тлі. «Кривавий сміх» чорнозему – це і символ жорстокого часу (пор. «Красный смех» Л. Андрєєва), і відлуння фольклорного мотиву («чорна рілля ізорана [...] і кров'ю сполощена» [26]), актуалізованого, можливо, трагедією Крутів; і поєднання архаїчних значень битви=«кривавого бенкету» і смерті=«шлюбу із землею».

Водночас онтологізація землі як таємного сховища духу народу, його живої «Книги» – провідний мотив творчості Клюєва та Єсеніна 1916–1918 рр. Маніфестацією цього мотиву стали клюєвський цикл «Земля и железо», вміщений у першому збірнику «Скіфів», і поема Єсеніна «Пришествие» [27], ще до публікації майже наполовину оприлюднена Івановим-Разумніком у його статті «Две России» (другий збірник «Скіфів»). «Матір-Земля», «колиска буття», у циклі Клюєва – це живий «лик звуку»; поет, уловлюючи голос землі (зокрема і «**глухого чорнозему**»), протиставляє «іржавим книгам» істинну «музику» світотвору. У Єсеніна ж земля, заколихана «дияволами» і вкрита кров'ю «батьків і братів», надто чітко тримає поета, не даючи йому сягнути небес, – вона потребує нового одухотворення. Тому поет мусить небесними зірками та сном «**дочерпати волю**»: «**Чтоб вытекшей душою / Удобрить чорнозем**».

Цілком очевидно, що опозиція «Земля» // «Залізо» віддзеркалювала у 1918 р. протистояння романтичного неонародництва [28] та футуристичних пролеткультівських проєктів, орієнтованих на урбаністичну естетику й інтернаціоналізм. Для України, з її різким відштовхуванням від «народницької парадигми», така орієнтація була небезпечною, про що й писав Тичина: «Надто вже лівою ногою загинали українські футуристи...».

До можливих контекстів розуміння тичинівського «чорнозему» варто долучити ще один. Про «**чорнозем**», «**дикий і вільний**», що символізує «**земляну народну природу**», згадує Володимир Ерн у своїй відомій монографії про Сквороду (1912). «По цьому “чорнозему”, – пише автор, – в Сквороді проводиться божественним плугом перша борозна...» [29].

І «чорнозем», і «плуг», і «надра космічного життя», з яких постала душа «сина... козацького середовища» [30], – всі ці символи ніби віддзеркалені у фінальній образі тичинівського трипти-

ха та у назвах двох попередніх віршів: центрального, «Плуг», і початкового – «Міжпланетні інтервали».

Враховуючи масштаби дискусії довкола праці Ерна в тогочасному українському літературно-філософському середовищі [31] та подальшу роботу Тичини над поемою «Сковорода», неможливо уявити, що поет міг оминати увагою цей текст. Безперечно, Тичина читав і статтю М. Сумцова [32] – нищівну критику праці «талановитого московського філософа», який «наплив нісенітницю про український народ», буцімто «некультурний» і «стихийний» (с. 41–42). Заперечуючи основну тезу Ерна про Сковороду як «родоначальника російської філософської думки», Сумцов натомість називає його «останньою розкішною квіткою старого життя, світогляду українського народу та його старого письменства...» (с. 43). Відтак лейтмотивом статті стає «свій край» («рідний край», «той край», «тепле небо України», «люба Слобожанщина»). Визначаючи філософський родовід Сковороди, Сумцов називає його «вдячним учнем київської школи» [33] (с. 48) і доводить, що «своєю величною постаттю та своїми думками» Сковорода «цілком належить до українського народу» (с. 49).

Можливо, саме дошкульні полемічні нотатки Сумцова вплинули на те, що «чорнозем» у Тичини насмішувато «кривить обличчя», виголошуючи свою іронічну й патетичну водночас максиму: «любити свій край не є злочин, коли це для всіх»...

Тепер, нарешті, можемо звернутися до символічного протиставлення Тичиною двох біблійних образів. Ця опозиція, увиразнена асонансом: «Месія // Мойсея», постає в тексті як чітка зорова симетрія, віссю якої є слово «путь». Часопросторовий маркер підсилює контраст: «Месія» вже є «там»; «Мойсей» **колись-то буде в Україні**... Якщо у Франка в поемі «Мойсей» ключовою є тема смерті, то вірш Тичини утверджує антитезу – народження пророка. Та чому все ж таки не Месія, а саме Мойсей? І взагалі – на якій підставі ці імена об'єднуються/протиставляються у тексті?

Єдиний епізод Святого Письма, в якому Мойсей та Месія з'являються разом, – це Преображення Господнє (Мф. 17:3; Мк. 9:4). Суттєвим для контексту російсько-українських літературних взаємин є те, що інший старозавітний пророк, котрий також постав на Фаворі біля Христа, – Ілія – є у «скіфських» текстах чи не основною символічною фігурою [34] (натомість Мойсей у них не згадується). Мотиви «вогнених коней» Іллі, взятого на небо живим, і його повернення – яко Предтечі – перед приходом Месії корелюють з мотивами «світової пожежі», революційного «преображення» та російського месіанізму («народ рідного краю» як «втлієний Ісус» у Ключова).

На цьому тлі Мойсей у Тичини постає виразною антитезою революційної містики «скіфів»: спершу народові належить **вийти з «рабства єгипетського»**, бо духовне каліцтво, на відміну від фізичного, не підлягає «преображенню». Зловісні «каліки» зображені у багатьох творах Тичини 1917–1919 рр., зокрема в «Золотому гомоні» і у вірші «Месія», а також у перекладі ранньої «балади» Горького (саме на тему духовного каліцтва під фарисейським прикриттям) [35]. У вірші «Месія» візія майбутнього «прищестя» містить жорстокий гротеск: «Каліка, поспішаючи кудись, наступить на дитину. / І всі будуть кричать без упину / – Месію! Вітайте Месію!» А слово «**прийшов!**» римується з «**І кров...**» Відтак «месіанізм» пов'язується зі «смертним екстазом», перетвореним «у мрію».

У українському історичному контексті опозиція двох сакральних імен у вірші «І Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев...» набуває додаткових значень (причому деякі з них пов'язані саме з Києвом [36]). Адже слово «Месія» означає «**помазанник**»: це **пророк, первосвященик і цар**; а «Мойсей» («**витягнутий з води**») – **вождь, законодавець і перший «побутописець» Ізраїлю** [37]. Зрозуміло, що «поет» у тичинівському вірші долучається до парадигми значень «Мойсея»; та й порівняння України з «Ізраїлем» (що в перекладі означає «Богоборець») є звичним для української культурної традиції (пор. у Лесі Українки звернення до України: «І ти колись бо-ролась, мов Ізраїль...»).

На початку 1950-х, ще за життя Сталіна, в українській діаспорі Тичини пригадали «**контр-революційний націоналізм**» вірша 1919 року [38] (напевне, тому поет і змушений був згодом писати запізнілі автокоментарі до цього тексту). Так, Василь Гришко вміщує вірш «І Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев...», подаючи паралельно власну пародійну переробку:

*І «белий», і «красний», Валуєв і Кіров...  
Росіє, Росіє, Росіє моя!..  
Стоїть сто раз «чищений» Київ  
І двісті раз куплений я...*

*Там Сталін вже сонцем, співають: «Месія!»...  
Долини, тумани, болотяна путь...  
Не можна бажать і Вкраїні Мойсея, –  
не можна, бо вб'ють!*

*Не можна, бо вб'ють, о, я пробував, знаю!..  
А степ український крізь грім від повстань  
до всіх моїх нервів мені посилає:  
поете, устань!*

*Та слідчий з'явився і дивиться в вічі,  
і кривить обличчя в кривавий свій сміх:  
поете, любить лиш Росію не злочин,  
а край свій – це гріх!.. [39].*

Зауважимо, що «переробка» (автор підкреслює, що вона «не є жадною пародією»), бо точно окреслює «сьогоднішню ситуацію» самого поета та всього народу) зберігає формульне значення рядка «Долини, тумани, болотяна путь...» та взаємопроникний зв'язок «поета» і «степу». Проте інтертекстуальні реляції та підтексти, що впізнавалися сучасниками Тичини, повністю деактуалізувалися. Йдеться насамперед про знакову функцію перелічених імен, антифутуристичну спрямованість (засвідчену автором) та мотив вибору шляху в революції.

Як же сприйняли вірш Тичини його сучасники-поети? Ймовірно, один з перших відгуків належить Миколі Зерову: епіграфом до своєї пародії-епіграми «Засідання в редакції ЛНВ» [40] автор поставив рядки «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв / Росіє, Росіє, Росіє моя!» та зберіг ритм тексту-оригіналу. Характерно, що у вірші Зерова згадується «досвід Самбросів»: йдеться про статтю Юрія Самброса «Безсилле слово і футуризм» [41]. Ця стаття була апологією футуризму, який Ю. Самброс пропонував розглядати «як велику спробу обминути безсилле слова і дати змогу собі висловлювати найтонші, найтуманніші почуття і думки, які зароджуються десь в глибині душі» [42].

Можливо, тичинівський епіграф, ім'я Ю. Самброса і тема футуризму поєдналися, актуалізуючи антифутуристичну інтенцію вірша «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв...»? У будь-якім разі, зацитовані Зеровим рядки засвідчують величезну популярність цього тексту, про що згадує Тодось Осьмачка: «А тоді й Тичина був тукнув із “Музагету”»: “І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв...”, і ці імена здобули страшну популярність у столиці України» [43].

Цитування твору сучасниками дозволяє розширити інтертекстуальне тло вірша Тичини – насамперед це стосується текстів М. Хвильового. У 1921 році окремим виданням вийшла його поема «В електричний вік», де сформульовано «заповіт» поета:

*Я хочу нести вісті  
з берегів електричного царства.  
Але я – не Гастєв, не Маяковський,  
не Єсенін,  
я з української діжки беру хміль. [44]*

Рядок «... я – не Гастєв, не Маяковський, / Не Єсенін...» відсилає нас до тичинівського «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв...» і семенківського «І Ігор, і Бальмонт, і Білий, і Чурлянєс...», але ліричний герой Хвильового вже ніким не «притиснутий», і не посилає «од всіх своїх нервів у степ... поете, устань!». Він сам відчуває себе новітнім «Месією», який закликає покинути «мріяти мертвим». Вибір цих трьох прізвищ

Хвильовим так само не є випадковим: кожне з них символізує шлях, яким можна було йти у революцію: Гастєв – це поет Пролеткульту; Маяковський – футуризму, що його у перші роки революції називали придворним мистецтвом більшовиків; і нарешті, Єсенін уособлював «скіфський» шлях.

До тексту «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв...» Хвильовий звертається у новелі «Редактор Карк». Перші чотири рядки вірша він ставить епіграфом до новели; другий епіграф – це чотири рядки з циклу віршів «Дві Росії» російського поета Московського Пролеткульту Василя Александровського (цикл був написаний 1920 р.). Ці два епіграфи можуть стати кодом для інтерпретації новели. Якщо у вірші Тичини «скіфська» група поетів є символом нової революційної Росії, то уривок з вірша В. Александровського – це квінтесенція старої, зникаючої Росії – країни деспотії та народної туги. Взаємодія обох епіграфів (нагадаємо про вже згадану апологію поетів-«скіфів» – статтю Іванова-Разумніка, що також мала назву «Дві Росії») розширює інтертекстуальне тло вірша Тичини. Тому зупинимось на тексті Хвильового докладніше.

Герой новели редактор Карк – це тип російського інтелігента; щоб створити цей типаж, Хвильовий використовував добре знайомі на той час стереотипи: «у редактора Карка очі як у Гаршина...»; редактор Карк має характерну борідку: «руда борідка теж хоче жити» (с. 148); редактор Карк «одірваний від життя із своїм журналом» (с. 148); перед нами вимальовується тип «зайвої людини» з її платонічною любов'ю до народу: «Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну» (с. 152). Також російська тема вводиться у текст мотивом єгипетських «сфінксів» (пор.: «Египтоокая Россия» у Ключєва та «Россия-сфинкс» у Блока): «Думав: все це порожньо, а гарно; спогади за єгипетські сфінкси – для чого? А теж гарно» (с. 143) та образом «дима» (алюзія на роман Тургєнева «Дым»), який протиставляється українським «димарям»: «Дим... Подумав, що над Україною завжди був дим, і вся вона задимилась у повстаннях, задимилась у муках, огонь ішов десь у землю, тільки на Дінці спокійно думали й упирались у небо димарі» (с. 139). Іронічно обігрує Хвильовий стереотип «варязької московської сили», яка виявляється насправді безсилою: «І був огонь, і теж – велика, велетенська сила, фатальна, тільки від варязьких гостей вона не йшла» (с. 139). Меланхолійному, замріяному, апатичному, відірваному від реальності та зарозумілому Карку протистоїть рішучий та зарозумілому Карку протистоїть рішучий та зарозумілому Карку протистоїть рішучий, боротьбіст: «Випусковий товариш Шкіц і суворий, і булий член ЦК есерів» (с. 141), який ко-

ментує інтелігентську замріяність: «Потім Шкіц захопмував. – Україна... Да... прогавили – і пішла від нас. [...] А все тому, що ми поети, що ми не комерційної вдачі. [...] Ми не політики. Ми поети. Нема в нас і північної жорстокості. Ми романтики» (с. 141).

Важливою для розуміння деяких підтекстів як новели Хвильового, так і вірша Тичини може бути книжка Дм. Донцова «Культура примітивізму (Головні підстави російської культури)» [45], надзвичайно популярна в Києві у 1918 році. Ось як пише про це учасник тих подій, вже згадуваний нами Юрій Самброс: «Кілька разів був у українському клубі “Родина”, що містився на Пушкінській вулиці. Там я, між іншим, чув доповідь відомого галицького діяча Дмитра Донцова, що справила на мене тоді чимале враження. [...] Вже сама манера мислення [...] а також незвичні нам, “росіянам”, відправні точки умозаклучень, гострий, шовіністичний сарказм на адресу російських авторитетів літератури, мистецтва й науки, яких ще з гімназійної лави звик вважати богами, – все це дивувало, й мушу признатися, своєю новиною таки захоплювало мене, юнака. Донцов гостро висміював всю історію, безталання, безволисть, психопатичне, на його думку, самоколування, фантазерство, нездатність до практичної, життєвої акції російського інтелігента [...] низкою прикладів доводив, що психологія середнього українця ближче стоїть до психології європейця, ніж росіянина, **що російська** культура гнітить, деморалізує, вбиває національний розквіт українського духа й української культури. Історичним завданням України є пірвати з гнилою московською культурою й стати обличчям до Європи» [46]. Ю. Самброс дуже вдало охарактеризував основні ідеї книги Дм. Донцова, акцентуючи негативний вплив російської інтелігенції на українську. Прикладом такого впливу є трагедія «редактора Карка», «зрусифіковано-го українця».

Своєрідним «епілогом» до російсько-української теми вірша «І Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев...» можна вважати один з останніх творів Тичини. Це незавершена поема 1967 р., у якій відтворено епізод знайомства поета з Мариною Цветаєвою під час Всесвітнього конгресу за мир у Парижі; вона має назву «Зустріч з Мариною» і починається знайомою синтаксичною конструкцією: «І Пастернак, і Панч, і я...» [47]. Проблематика поеми вписується в окреслене нами раніше коло: «свій край», вибір шляху, взаємини Росії та України. Проте якщо у вірші раннього Тичини жертвна любов до рідного краю робила з поета Спасителя чи Пророка, то тепер возз'єднання з Батьківщиною вимагає конформізму, «притиснення» себе як особи; щоб злити-

ся з отим колективним рідним краєм, треба **«гнути»**: «Марині ой як не хотілося гнутись!» [48]. Очевидно, що у творчості Тичини відбулося переосмислення образу поета, який позбувся сакрального ореолу і став часткою «колективного тіла» своєї країни.

Зауважимо, що нищівна оцінка «совітського» спадку Тичини у відомому диптиху Є. Маланюка «Сучасникам», можливо, містить алюзію саме на текст Цветаєвої – епізод загибелі «Самозванця» у відомому циклі «Марина»: «В лузі кровавої лежал, с дудкой дурацкой во рту...» [49]. (Йдеться про історичний факт блюзнірського знущання над трупом «самозванця», коли Гришці Отреп'єву, Лжедмитрію, застромили до рота розмальовану дудку). Поет яко блазень влади – і Поет, який є носієм сонячного, весняного (=Великоднього) Слова, – саме цю трагічну опозицію було відтворено Маланюком: «...від кларнета твого – **пофарбована дудка** зосталась, / ... в окривавлений Жовтень – ясна обернулась Весна» [50].

Та якби Тичина не був автором насправду геніальних творів (зокрема й вірша «І Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев...»), якби не з його міфологічно надпотужним словом пов'язували сучасники очікування **«свогого Мойсея»**, – не було б отих гірких докорів та жорстоких підтекстів, які знаходимо у посвятах «першому серед українських поетів...».

Насамкінець зауважимо, що в сучасному українському просторі відчутно актуалізуються ритуальні інтенції ранньої творчості Тичини. І в «Золотому гомоні», і у «Сонячних кларнетах», і в «Плузі» громадається вражаючі за масштабами поетового слова-діяння смисли. Ритуал завжди розводить опозиції (на відміну від міфу, в якому завдяки медіації опозиції, зрештою, зводяться і космогонічний міф зустрічається з есхатологічним). Це й дозволяє перейти від «безблагодатного» стану світу, що вичерпав свої можливості, до нового творчого ритму, нового циклу перетворень. Опозиція «Мойсей»/«Месія» у Тичини, апелюючи до українських культурних реалій, дозволяє протиставити «своє» та «чуже» поза політичним контекстом – з точки зору вічності...

Підсумовуючи попередні спостереження, можемо зробити висновок про те, що вірш «І Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев...» тривалий час в українській літературі (особливо у 20-ті роки) залишався знаковим; у будь-яких контекстах – цілком серйозних або пародійних – він актуалізував теми любові до рідного краю, поетового призначення, історичного вибору, а також проблему взаємини між українською та російською культурами. Ці взаємини відомий критик А. Лейтес у програмній роботі 1925 року «Ренесанс



української літератури» назвав «якимось постійним психологічним самовідштовхуванням...» [51]. Як ми переконалися, таке «самовідштовхування» не виключало наявності найскладніших інтертекстуальних зв'язків.

1. Жолковский А. К. Блуждающие сны : Из истории русского модернизма / А. К. Жолковский. – М. : Восточная литература РАН, 1992. – С. 4.
2. Наукова метафора, запозичена з відомого дослідження інтертекстуально насиченого тексту в діахронії : Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест / О. А. Проскурин. – М. : Новое литературное обозрение, 1999.
3. Смирнов И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Пастернака) / И. П. Смирнов. – СПб. : СПбГУ, 1995. – С. 10.
4. Там само. – С. 19.
5. Там само. – С. 11.
6. Цю класифікацію, запропоновану французьким дослідником Л. Женні, Ігор Смірнов наводить у зазначеній праці (с. 14).
7. Див. рецензію М. Зерова на журнал «Музагет» : ЛНВ. – К., 1919. – Т. LXXIV. – Кн. IV–VI. – С. 90.
8. Белецкий А. Новая украинская лирика / А. Белецкий // Антология украинской поэзии в русских переводах / [под ред. А. Гатова и С. Пилипенко]. – К. : ГИУ, 1924. – С. 48–49.
9. Листа підписали українські письменники, що мешкали у Москві: К. Буровий, А. Чужий, Г. Коляда, П. Опанасенко, М. Чириков, Ф. Скляр (Дорогий Аркадію. Листування та архіварія літературного середовища України 1922-1945 рр. / [упор. Леся Демська-Будзуля]. – Львів : Класика, 2001. – С. 85.
10. Лаврінєнко Ю. Чари і розчарування мого університету / Ю. Лаврінєнко // Чорна пурга та інші спомини. – [Б. м.]. – Видавництво «Сучасність», 1985. – С. 70. – (Бібліотека «Прологу» і «Сучасности», ч. 142).
11. «Из тех четырех, что вошли в мой стих, первым стоял А. Белый. Андрей Белый, внутренне мистическим огнем своим испепеленный, не был близким моей душе. Клюев же слишком уж далеко загнался с выдуманной им иконостасной, навязчивой любовью к народу, да еще в голодные годы, называя его богоносцем... Александр Блок... О, какая это высокая гордость русской поэзии!..» // Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 11: Щоденникові і літературно-мистецькі записи. Підготовчі матеріали / [Упоряд. та приміт. Ю. І. Коваліва; ред. тому Л. М. Новиченко.]. – С. 305.
12. Тичина П. Г. З минулого – в майбутнє: статті, спогади, нотатки, начерки, інтерв'ю / П. Г. Тичина // [упорядкування та примітки Ст. Тельнюка.]. – К. : Дніпро, 1973. – С. 27.
13. Там само. – С. 28.
14. Там само. – С. 306.
15. Там само. – С. 28.
16. Див. прим. 11.
17. Иванов-Разумник. Испытание огнем / Иванов-Разумник // Скифы. – [Пг.]: Скифы, 1917. – Сборник 1-й. – С. 300–301.
18. Мистецтво. – К., 1919. – № 1. – С. 34.
19. Ежов И. С., Шамурин Е. И. Антология русской лирики первой четверти XX века / И. С. Ежов, Е. И. Шамурин. – М. : Амирус, 1991. – С. 447.
20. Привертає увагу заключний фрагмент зацитованого клюєвського вірша («Всемирного солнца восход...»): «Леса из бород и зубов, / Проселок из жадных зрачков, / Где мчится Истории конь / На вещий купальский огонь...» Наведені рядки нагадують аналогічні образи тичинівського «Плуга» (ця поезія займає центральне місце в опублікованому в

І ще один вислід: глибини геніального тичинівського тексту (власне, усього корпусу текстів) вимагають усебічного розвитку **конінтертекстуальності**, бажання і здатності відтворити «тло», на якому постає кожен твір поета.

- «Музагеті» триптиху, що завершується віршем «і Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Клюєв»): «мертві очі», що стали «печерами, озерами, лісами»; «огняний кінь», якого «вітер гнав»... Тичина не міг знати цього вірша, надрукованого в травні 1919 року в газеті «Звезда Вытегры», – отже, йдеться про певну суголосність образної думки.
21. Перше (і єдине) число цього «художньо-літературного та наукового» тижневика вийшло друком у Петрограді 27 листопада 1918 р. (див.: Литературная жизнь России 20-х годов. События. Отзывы современников. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – Библиография. – Т. 1. – Ч. 1 / [отв. ред. А. Ю. Галушкин.]. – С. 301).
  22. Семенко Михайль. Кобзарь (sic!). Повний збірник поетичних творів в одному томі (1910–1922) / Михайль Семенко. – К. : Гольфштрот, 1924. – С. 76.
  23. «Твои черты... туманит вьюгой...»; «сердце чует: есть туманы» («В морозной мгле, как око съеде...»); «вздохи туманов», «туман – настоящее» («Снова поверилось в дали свободные...»); «мглистой дали, туманнее бор» («Дрёмны всплески вечернего звона...»).
  24. Цікаво, що Клюєв на початку 1920-х так само зобразить мету всенародної ходи за межу історії: «Мы идем сквозь времена, / Чтоб отвечат в новой Кане огнепального вина» («Мать-Суббота»).
  25. Коментуючи аналогічний «взаємоперехід Я – Ти» (у «Сонячий кларнетах»), В. Моренець слушно зауважує, що таке «метаморфічне перетікання» зумовлене тичинівським розумінням усесвітності як всесвітнього («іманентного начала... – розумного і креаційного») (Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст. : Україна і Польща / В. П. Моренець. – К., 2001. – С. 119–120). На нашу думку, це є ключова ознака тичинівської логодієї – магістрального напрямку його ранньої творчості.
  26. Українські народні пісні : в 2 т. – К., 1954. – Т. 1. – С. 114.
  27. Поема «Пришествие» мала присвяту Андрію Белому і публікувалася впродовж 1918 року у п'яти різних виданнях (Єсенін С. А. Полное собр. соч. : в 7 т. – М. : «Наука» – «Голос», 1997. – Т. 2. Стихотворения (Маленькие поэмы) / Подготовка и комментарии С. И. Субботина; [науч. ред. тома Ю. Л. Прокушев.]. – С. 318–319).
  28. Характерним є те, що «скіфи» позиціонували себе як національних митців-новаторів, революціонерів за формою, а не лише за змістом. «Народне» для них означало – досі невідоме, непізнане, підвладне лише генієві. Стосовно чільних представників модернізму Клюєв поведився зверхньо і підкреслював, що усе, чим вони так «чваняться», він уже давно «проковтнув» (Клюєв Н. Словесное древо. Проза / [вступ. стаття А. И. Михайлова ; сост., подготовка текста и примеч. В. П. Гарнина.]. – СПб. : ООО «Издательство “Росток”», 2003. – С. 52).
  29. Эрн В. Григорий Саввич Скворода. Жизнь и учение / В. Эрн // Борьба за Логос. Г. Скворода. Жизнь и учение. – Мн : Харвест, М. : АСТ, 2000. – С. 582.
  30. Там само. – С. 358, 366, 367.
  31. Див.: Барабаш Ю. Я. Вибрані студії. Скворода. Гоголь. Шевченко / Ю. Я. Барабаш. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 291–293.
  32. Сумцов М. Скворода і Ерн / М. Сумцов // ЛНВ. – К., 1918. – Т. 69. – Кн. 1. – С. 41–49. Надалі, цитуючи цю працю, вказуємо сторінку в дужках у тексті статті.

33. Деякі зауваги Сумцова (про переваги «колишньої Києво-Могилянської школи», «з її літературністю (діалоги, байки, порівняння...)» та біблеїзмом; про «емблематичну поезію» як первісток українського «філософічного символізму» (с. 44–48) – мимохіть привертають увагу до «діалогічної» структури тичинівського вірша, а головне – до символічного значення біблійних персонажів.
34. У Старому Завіті є пророцтво про повторний прихід на землю пророка Ілії «перед настанням дня Господнього, великого і страшного» (Малахія. 4:5–6). У Новому Завіті неодноразово вказується на те, що Ілія повернувся як Предтеча – Іоан Хреститель (Мф. 11:14, 17:10–12; Мк. 9:11–13; Лк. 1:17). Тому цей біблійний персонаж у революційних текстах «скіфів» є багатозначним і поліфункціональним: ним означається подолання земних законів – перенесення на небо живцем; вогненні коні та «полум'яніюча колісниця» Ілії Фесвітязина символізують революційну пожежу; він же – яко Предтеча Месії – є знаменням нового часу та нагадуванням про неунікність кривавої жертви (стаття «Огненное восхищение» та численні вірші Ключова 1917–1920 рр.; поема «Певущий зов» Єсеніна та ін.)
35. І «Месія», і переклад з Горького надруковані у першому числі «Літературно-наукового вісника» за 1919 р.: вірш відкриває цей 73 том (с. 5), тобто прочитується як програмний (рубрика «Молоді поети»); переклад – див. с. 60–63.
36. На вершині центрального хвилястого фронтона Михайлівського Золотоверхого монастиря зображено сцену Преображення Господнього – тож Мойсей перебував над панорамою «Голгофа» на Михайлівській горі, споглядаючи і Святу Софію, і довкола – «сторозтерзаний» град. Крім того, біблійна гора Хорив (у перекладі «сухий, порожній, розорений»), де Мойсесів з'явився в «Неопалимій Купині» Бог і де пророк здійснив свої відомі чудеса, мимохіть асоціюється зі знаковим для Києва ім'ям Хорива та похідними топонімами.
37. Библиейская энциклопедия. – Репр. вид. – М. : ТЕРРА, 1990. – С. 480–483, 757–758.
38. «...Тоді ще вільно було в СРСР проводити паралелю між Україною і Росією, як двома рівнорядними величинами, зокрема в питанні любові до батьківщини... [...] Сьогодні... вірш Тичини на підсовецькій Україні вже є справжнім «контрреволюційним націоналізмом». Сьогодні Тичина вже таке написати не посьміє» (Гришко В. І. Замість передмови. Серце «другого Володьки» і заборонена любов // Сосюра Володимир. Засуджене й заборонене (Вибране з творів). – Нью-Йорк, [б. в.], 1952. – С. 36–37).
39. Там само. – С. 37.
40. З[еров] М[икола]. Засідання в редакції ЛНВ // Літературні пародії, шаржі, епіграми, акростиhi, фейлетони, гуморески, афоризми й карикатури / [упорядкував Василь Атаманюк.]. – К. : Маса, 1927. – С. 119.
41. Самброс Ю. Безсилле слово і футуризм / Ю. Самброс // ЛНВ. – К., 1918. – Т. 71. – Кн. 7–8. – С. 143–148.
42. Там само. – С. 144–145.
43. Осъмачка Т. Павло Филипович (Спогад) / Т. Осъмачка // Слово. Збірник 2. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. – Нью-Йорк, 1964. – С. 297.
44. Хвильовий М. Твори: у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / [упоряд. М. Г. Жулинський, П. І. Майдаченко.]. – С. 84. Далі, цитуючи це видання, вказуємо сторінки в тексті статті.
45. Донцов Д. Культура примітивізму (Головні підстави російської культури) / Д. Донцов // – Черкаси : «Сіяч», 1918. – 39 с. Власне, ця книга – текст доповіді, прочитаної Д. Донцовим 19 червня 1918 р. в Українському клубі в Києві (там само. – С. 3).
46. Самброс Ю. Щаблі : мій шлях до комунізму : мемуарні нариси / Ю. Самброс // [Б. м.], Сучасність, 1988. – С. 79. (Бібліотека «Прологу» і «Сучасности», ч. 177).
47. Тичина П. Г. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 3. Поезії 1954–1967 / [упоряд. та примітки Н. О. Вишневської.]. – С. 347.
48. Там само. – С. 350.
49. Цветаева М. Сочинения: В 2 т. / М. Цветаева. – М. : Худ. лит., 1980. – Т. 1. – С. 158.
50. Маланюк Є. Сучасникам / Є. Маланюк / Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи. – Львів : Світ, 2005. – С. 22.
51. Лейтес А. Ренесанс української літератури / А. Лейтес. – Х. : ДВУ, 1925. – С. 3–4.

L. Kiselyova, O. Pashko

## THE INTERTEXTUAL BACKGROUND PAVLO TYCHYNA'S POEM «I BELIY, I BLOK, I YESENIN, I KLUYEV...»

*This article is an attempt at the analysis of a well-known poem by Pavlo Tychyna, as an author's dialogue with himself and a cultural context. The history of this poem and its reception's strategies are briefly outlined in the research. We have reconstructed self-verified intertextual relations and defined areas of text, context, and metatext interaction.*

**Key words:** intertextual background, intertextual relations, context, metatext.