

УДК 821. 161. 2-31

Жилін М. В., Жиліна М. С.

ТИЧИНА Г. ГРАБОВИЧА І ТИЧИНА В. СТУСА

У статті здійснюється спроба порівняльного аналізу двох відомих досліджень творчості П. Тичини. Уявлення про творчу біографію поета і у випадку реценції Г. Грабовича, і в есеї В. Стуса виявляється щільно пов'язаним із власними методологічними та світоглядними настановами науковців. Відтак, поняття трагедії поета у Г. Грабовича стає неактуальним, а В. Стус свою власну трагедію проєктує на життєпис Тичини.

Ключові слова: П. Тичина, Г. Грабович, В. Стус, стиль, поет.

В статье осуществляется попытка сравнительного анализа двух известных исследований творчества П. Тычины. Представление о творческой биографии поэта и в случае рецензии Г. Грабовича, и в эссе В. Стуса оказывается тесно связанным с собственными методологическими и мировоззренческими установками ученых. Следовательно, понятие трагедии поэта у Г. Грабовича становится неактуальным, а В. Стус свою собственную трагедию проецирует на жизнеописание Тычины.

Ключевые слова: П. Тычина, Г. Грабович, В. Стус, стиль, поэт.

The article is an attempt of comparative analysis of two well-known studies of creativity of P. Tychnyna. The idea of the creative biography of the poet and in a case of the reception of Grabovych, and in essay of V. Stus is closely related with their own methodological and philosophical attitudes. Consequently, the concept of the poet's tragedy in G. Grabovych becomes irrelevant, and V. Stus also projects own tragedy on the biography of Tychnyna.

Key words: P. Tychnyna, G. Grabovych, V. Stus, style, poet.

Зрозуміло, що Гегель, даючи практичну пораду, продиктовану його філософськими поглядами, нерідко творив певний недосяжний взірєць. Говорячи про “королівський шлях до науки”, філософ був категоричним: “...ці глибини [“оригінальні ідеї і спалахи піднесеної думки”. – М. Ж.] не відкривають джерел сутности, і так само й ті

феєрверки – ще не емпіреї. Істинні думки й наукові погляди можна здобути тільки працею поняття [Begriff]. Тільки поняття може забезпечити універсальність знання, – універсальність, що не буде звичайною невизначеністю та вбогістю пересічного людського глузду, а стане розвиненим і довершеним пізнанням...” [2, с. 64].

Важко уявити, що методологія науки про літературу, тим більше – про її історію і тим більше – про її творців, колись ці слова Гегеля зробить своїм прапором. У нашому ж випадку – аналізу аналізів еволюції творчості Тичини – це й зовсім неймовірно. Причин цього безліч. Більшість із них є ледь чи не очевидними для представника української нації. Ось хоча б одна: поки що Тичина – це частка нашого організму. Тяжко аналізувати страх темряви й давати йому оцінку, перебуваючи в темному льосі.

Два Тичини – Тичина Василя Стуса і Тичина Григорія Грабовича – різні поети, різні долі, зрештою різні історії наукового чуття. Перше враження (і, може статися, найбільш виправдане): Тичина Стуса – поганий, але свій, Тичина Грабовича – гарний, але в чомусь чужий. Парадоксальним є вже той факт, що обидва науковці розпочинають своє занурення в предмет в однаковий спосіб. Г. Грабович відштовхується від необхідного рецептивній теорії опису “задоволеного очікування”, коли збірка “В серці у моїм”, яка з’явилася “майже без відгомону” [3, с. 306], породжує “перший безпосередній ефект”, що полягає в “поглибленні нашого розуміння найранішого періоду творчості Тичини” [3, с. 312]. З опису першого ж, безпосереднього ефекту (чи, радше, афекту) починає свою велику статтю й В. Стус: “...Я зрозумів, що фізична смерть тільки наблизилася поета до життя, що тепер він куди натуральніший за того манекена, якого я бачив у 64 (65?) році” [18, с. 5]. Від самого початку обидва дослідники достеменно знають, яким є предмет їхніх розвідок: для Г. Грабовича – це текст поета, через який ми можемо уявити “діахронічний” його портрет; для В. Стуса – його мертве обличчя (краще, либонь, старослов’янською – лик), враження про яке неодмінно супроводжує думки про текст та їхню тональність. Патосом Грабовичевого дослідження є *виправдання* Тичини та відбілення його генія від численних образливих наліпок, подарованих поетові політично заангажованою критикою: “Ті самі історичні й літературні сили, що сформували самого поета, породили полемічно загострені напівправди, які досі ще заважають об’єктивній критиці” [3, с. 329]. Оскаржуючи

звинувачення щодо “ворожости” “Феномену доби”, В. Стус, зі свого боку, протиставляє їм дійсну мету свого дослідження: “Мені йшлося про трагедію геніального митця, позбавленого таланту в роки сталінського масованого наступу на творчу інтелігенцію” [цит. за: 19, с. 300]. У будь-якому разі, перед обома дослідниками стояло ідентичне надзавдання – з-посеред купи брехні, накиданої нечистоплотною критикою, виявити Тичину істинного, або ж принаймні здійснити до цього перший принциповий крок.

Г. Грабович заперечує присутність у творчій біографії Тичини кардинального “зламу”, спростовує “аісторичну й, по суті, некритичну теорію абсолютного перериву в його поезії” [3, с. 319], після якого з геніального поета той перетворюється на банального співця радянського ладу. Наявність такої зміни можна визнати лише в разі переорієнтації на зовнішній щодо власне поезії ідеологічний контекст. Якщо ж цей контекст (а він “є, радше, цариною політичної історії” [3, с. 326]) редукувати до необхідного мінімуму згадувань про жорстку цензуру й не менш небезпечну самоцензуру, то виявиться, що слід говорити, скоріше, “про поступовий і органічний процес поетичного розвитку Тичини”, адже “не існує чіткої демаркаційної лінії, часового моменту, коли можна виділити абсолютний стилістичний або тематичний розрив” [3, с. 326]. Зі слів самого Г. Грабовича, однак, ясно, що “розрив” таки був, прецінь, потенційний, зокрема в драматичному поєднанні вже в найраніших віршах “чистої поезії” та моралізаторської й сатиричної риторики: “Але вся рання творчість Тичини і, як ми тепер бачимо, його найраніша поезія, що передувала “Сонячним кларнетам”, свідчать про існування обох тенденцій” [3, с. 327 – 328]. Перманентна боротьба між “раннім” і “пізнім” Тичинами доволі ясно ілюструється на матеріалі творів, які належать до всіх періодів творчості, і найяскравіше експліфікується якраз у помертній збірці “В серці у моїм”. Саме це дає підстави дослідникові звеличувати “невгамовну творчу здатність Тичини відкривати нові форми” [3, с. 355].

Але до прикладів, завдяки яким учений стверджує вірність поета собі, можна поставити деякі запитання, що проливають світло, зокрема, й на наявність у розвідці таких нелогічних вкраплень, як: “тією мірою, якою Тичина прийняв такий припис [мається на увазі “прагнення стати зрозумілим – зрозумілим настільки, щоб задовольнити [...] гіпотетичного пролетаря”. – М. Ж.], він знівечився як

поет” [3, с. 327]; “після “Чернігова” й спричиненої ним реакції спостерігається відхід від формального експериментаторства; поетичний вислів прилаштовується до необхідного найнижчого спільного знаменника” [3, с. 320]; “попри наявність інших елементів культурно-політичного середовища, Тичинина ортодоксальність, а відтак і неминучі негативні наслідки, остаточно формуються в післявоєнну епоху й тривають аж до середини 60-х років” [3, с. 324] тощо.

Отже, Г. Грабович, хоч і не надаючи цьому особливої уваги (другорядний чинник), усе ж таки визнає вплив певного, зовнішнього щодо конкретної літературної продукції “припису”. Навіть більше: цей “припис” нерідко таки формовано культурно-політичним середовищем і безпосередньо пов’язаним із проблемою свободи в мистецтві явищем ортодоксальності поета. І тут постає питання: наскільки ці чинники є стилетвірними, тобто яким чином і якою мірою вони формують стиль? Г. Грабович твердить, що обниження інтенсивності лексико-фразеологічного рівня поезії 30-х років є наслідком очікуваного проростання вкорінених в ідіостилю вже найранішого Тичини прагнень до фольклорного примітиву та барокового гротеску [див. зокр. : 3, с. 326], і завдання партії тут ні до чого. Але ж є й досвід поетичного “мейнстріму” ХХ століття, практики поетів, не настільки вражених гнітом режиму. Г.-Г. Гадамер, скажімо, уважає за прикметні риси новітньої, зокрема й “примітивної”, поезії “багатозначність і “затемнення” тексту”, які “можуть викликати в інтерпретаторів відчай, що є структурним елементом такої поезії” [5, с. 122]. *Зовнішньою* детермінантою цього *стилю* є визнання того, що “герметичний характер такої лірики у вік засобів масової комунікації стає очевидною необхідністю. Яким іншим способом можна вивільнити слово з потоків інформації? Як іще воно може сконцентруватись на собі, якщо не шляхом відчуження від надміру звичних мовленнєвих закономірностей?” [5, с. 123].

Отже, спрощення зовнішньої форми, незважаючи на аномальність такої техніки щодо загальних тенденцій у ліриці (поезія авангарду, як відомо, за позірною примітивізацією намагалася заховати надглибокі смисли – тут якраз доречнішим буде приклад збірки “В сонячному оркестрі”), за Г. Грабовичем, стає нормальним етапом у межах внутрішньої еволюції ідіостилю П. Тичини. Дослідник справедливо не бачить можливості проводити паралель між цим спрощенням і кларистичними тенденціями в “неокласиків” чи російських адамістів з

їхнім “мужньо твердим і ясним поглядом на життя” [4, с. 410] бодай через відсутність в останніх вульгаризації мовного матеріалу.

Г. Грабович, натомість, убачає в цьому процесі прикмети подальшого розвитку стилю власне тичинівського, обумовленого майже виключно незгаслою енергією експериментаторства, тому, скажімо, “Чернігів” “перебуває аж ніяк не на манівцях, а в найголовнішому руслі поетичного розвитку Тичини [...]. “Чернігів”, тобто, яскраво висвітлює різні зміни, що відбуваються в поезії Тичини, – в тематиці, в просодичних і лінгвістичних засобах, в ідеології поета та його ставленні до представленого світу” [3, с. 332–333]. Учений у дивовижний спосіб наслідує думку заяложеного Арсена Іщука про усвідомлений і органічний шлях Тичини до стилю “Чернігова”: “Поет, осмисливши логіку подій, збагнувши суть процесів, що відбувалися в рік великого перелому, шукає таку нову форму художнього зображення, яка б найбільш відповідала цим подіям і процесам [...]. Чисто формалістичні міркування спонукали поета і до штучного утворення нових слів. [...]. Сила таланту Павла Тичини в “Чернігові” виявилася в умінні піднести буденну, так би мовити, лексику до висот поетичного звучання” [8, с. 82, с. 86, с. 88].

Дивовижним також є й те, що головні генерологічні ознаки “Чернігова”, що їхня поява, за Г. Грабовичем, ніби компенсує свідомий “вишкіл” системи образів, і які, напевно, мали б обумовлювати й виправдовувати примітивізацію естетики Тичини, – “форма літературного репортажу” та “драматичний портрет” – є винаходом радянського літературознавства: від Л. Новиченка та О. Білецького до А. Іщука та С. Тельнюка. А такі слова, як: “Сутнісною, визначальною рисою того драматичного портрета, яким є “Чернігів”, служить його зосередженість на народі й супровідне використання форм і засобів популярної літератури” [3, с. 335], – навіть своєю тональністю нагадує радянське тичинознавство. Остаточне ж визначення жанру “Чернігова” – “візія, квінтесенція народної України в перехідному стані” – є занадто сумнівним і непереконливо доведеним у дослідженні.

Але ж названі жанрові ознаки лише в межах радянського літературознавства й мають сенс! Тобто – та царина слова, що, за Гадамером, становила загрозу для поезії ХХ століття – “поток інформації” – для радянської поезії (могутнього джерела “правильної” інформації) є винятково бажаною. “Чернігів” стає гіперактуальним – це така драма, така злободенність, до якої слід повертатися ще й іще раз, не

втрачаючи до неї інтересу, повсякчас переживаючи її задля здобуття більшої наснаги. “Обравши форму літературного репортажу, – пише А. Іщук, – Павло Тичина на матеріалі життя одного з обласних центрів України – м. Чернігова – показав *ряд яскравих фактів нечуваного в історії людства зростання народного господарства і зростання самих радянських людей*” [Підкр. наші. – М. Ж.] [8, с. 83]. Для того, аби пересвідчитися, що це правда (власне, Г. Грабович і не спростовує відвертості Тичини, коли той вдається до такого патосу), достатньо перечитати про історію душевної праці поета перед створенням “Чернігова” у доволі чесній біографії С. Тельнюка [20, с. 193–194]. Це був шлях лірика Тичини до *епосу* з “готовим” (у цьому випадку – фольклорним і псевдофольклорним) словом, а не до драми: “Ніде в усій своїй творчості Тичина не використовує так широко мову газет, партійних гасел і закликів, повсякденних зворотів, популярного гумору й “агітпропівських” ідіом” [3, с. 350]! Недаремно в цей же час він працює над “Сковородою”, перетворюючи головного героя з того, ким він був, на того, ким він “міг би бути”, тобто на епічного героя. Невідомо, чому тогочасна критика не сприйняла “Чернігів”: можливо, література нового ладу ще не була готова до такої епізації довоколишньої дійсності, можливо (скоріше за все), недобру послугу відіграло Тичинине експериментування з пунктуацією, про що не забуто в жодній радянській розвідці, присвяченій “Чернігову”.

Тяжіння до епосу – це вже набагато радикальніший злам, аніж “драматизація” лірики. Г. Грабович годен був не помітити цього процесу (хоча подеколи до його розуміння він наближається впритул: “Він [автор. – М. Ж.] стає всього лише глядачем, чия присутність згадується або передбачається тільки у “сценічних ремарках”, тобто у назвах віршів” [3, с. 337]), як проминув він і всі його непрямі обґрунтування, подані в Л. Новиченка та А. Іщука, вибірково узявши на озброєння лише типологічну схожість нового тичинівського риторизму з “традиціями українського вертепу та інтермедії XVII і XVIII ст.” [3, с. 336] і провівши паралель з оказіональним явищем “Літературного ярмарку”, хоча адекватнішим було б зіставлення з показовими намаганнями перейти до “величної” тематики і новорозроблюваної техніки тих поетів, які вже відчували загрозу знищення (Рильський, Первомайський, Сосюра – “творчість цих поетів наочно показувала Тичині, який шлях заохочується партією, яка поезія сприймається читачем” [20, с. 197]).

Дещо коригуючи вищенаведене своє твердження про первісний синтез двох тенденцій у раннього Тичини та їхній рівнобіжний вияв у пізнішій поезії, Г. Грабович зазначає, “що від самого початку творчого шляху поета легко простежується співіснування інтимних і трибунних елементів [...]”. Визначальною різницею є, радше, ступінь домінування тієї або тієї тенденції, а також цілковите прийняття офіційної лінії у пізній “громадянській” поезії” [3, с. 337]. Невідомо, що було головним “ідейним двигуном” Г. Грабовича, коли він писав свій “Диптих”. Крім гуманного бажання започаткувати нову, справедливішу традицію вивчення пізньої спадщини П. Тичини, цілком вірогідним є й популярне серед тогочасних західних славістів прагнення створити привід для “скандалу”, вдячним ґрунтом для якого є демітологізація давно освячених і, на їхню думку, політичних концептів (згадаймо відому спробу Е. Кінана переосмислити генезу й роль листів А. Курбського чи “Слова о полку Ігоревім”, суспільний резонанс якої подеколи відлунує й досі).

У будь-якому разі Тичина не став головним героєм розвідки Грабовича. Не став таким, як ми побачили, і стиль, оскільки останній було зредуковано дослідником до деяких непослідовно відібраних і обумовлених виключно зв’язком з ранньою творчістю елементів чи рудиментами популярного донедавна авангарду. Головним героєм “Диптиху” стає певна інтенція самого Г. Грабовича (“відбронзування взірцевого громадянина й урядовця” [3, с. 319] – і, прагнучи будь-що, перебувати в її полоні, дослідник припускається великої методологічної помилки, хоч і оформлює її метафорично. Тож, на *найбільше* й “*кореневе*” наше питання, яке може стосуватися творчості П. Тичини, про *умови* й *причини* коливання “ступеню домінування тієї або тієї тенденції, а також цілковитого прийняття офіційної лінії у пізній “громадянській” поезії”, Г. Грабович дає непряму, але дуже показову для його методу відповідь: “У певному сенсі це можна вважати перехідним етапом між ранньою імпресіоністичною, символічною й здебільшого “суб’єктивною” фазою та пізньою “об’єктивною”, де він відкрито прибирає поставу квазіофіційного речника нації” [Там само].

Відносна самототожність ідіостилю (а розв’язання цієї проблеми є основним щодо питання про поступовість еволюції Тичини-поета), безумовно, визначається якістю поетичного слова. Г. Грабович влучно відзначив деякі приклади потенційної різноспрямованості шля-

хів подальшого розвитку цього слова в раннього Тичини. Це стосується, передовсім, висновку з цікавого дедуктивного аналізу вірша “Встав на розвідку місяць повний...”, у якому “феномени тратять свої чіткі обриси, існуючи водночас у двох вимірах: місяць, уже не романтичний свідок закоханих, стає розвідником, тополі шелестять бойові накази. Ці два виміри такі ж близькі, як і рима “сади – сиди”” [3, с. 315]. Маються на увазі рядки:

Встав на розвідку місяць повний,

Цвітуть сади.

*Поставили біля кулемета –
сиди.*

Схожим є й приклад із мініатюри 1920 року:

*Хоч любить вона серцем –
все розумом звіря.*

“Останній рядок побудований на грі слів “звіря-звіря(є)”, і, вводячи парадоксальне пов’язання розуму і звірства, переносить центральні нерозв’язні проблеми історичного моменту [...] із теоретичної політичної сфери в інтимну й загальнолюдську” [3, с. 318]. Прикро, але Г. Грабович ці приклади використовує лише задля ілюстрації первинного тичинівського симбіозу – інтимності й трибунності. Стиль, відтак, втрачається з поля обсервації, натомість, такий метод призводить до характеристики, яка не набагато відрізняється від донцовського “мармелядно-комуністичного” Тичини, де маємо химерне поєднання “мармелядного” стилю та “комуністичного” світогляду (“інтимність” і “трибунність”!).

Якби Г. Грабович лишався в межах тичинівського слова, він би міг побачити якраз у цих прикладах не лише “гру слів”, а нездійснені потенції саморозвитку *стилю*, боротьбу не між двома світоглядами, а між двома принципово відмінними способами входження слова в поетичний текст, коли стара символістська парадигматика, вертикальні та ієрархічні відношення між словом та ідеєю (*сади – місяць – тіні – самотня душа*), усередині одного вірша поборюється новим синтагматичним, горизонтальним, співкладеним функціонуванням слова, де факт зовнішньої чи внутрішньої суміжності слів є набагато важливішим від їхньої символічної валентності (*сади – сиди, звіря*). Ця базисна трансформація, що “викликає ланцюг вторинних перетворень, є стійкою впродовж усієї трансформаційної історії нового стану літератури й обов’язковою для всіх підсистем, що

входять у цей цикл” [17, с. 21]. Рідко, коли в новітній українській поезії можна відшукати приклад долання української символістської та псевдосимволістської поезики більш послідовний, драматичний і “внутрішній”, як у ранній творчості П. Тичини.

Американський учений, виявляється, дослідив *двох* Тичин: раннього та пізнього. Тяглисть поетичного “саморозвитку” забезпечується намаганням останнього наслідувати себе самого “раннього” в деяких, спонтанно обраних аспектах творчості, а також зберігати тяжіння до експерименту. Нам доводиться погодитися, швидше, з вироком Василя Стуса: “В разі ж “змістового перевантаження граціозної форми або ще точніше – використання форми не за призначенням, коли поет пробує дати “музичну” інтерпретацію абстрактно логічних тем, маємо тільки цікаві музичні мотиви в посередніх або й дуже посередніх віршах. У таких випадках музичність стає *істотною вадою* поетичного тексту” [18, с. 70–71].

Зовнішня щодо певного культурного феномену точка зору лише тоді може вважатися науковою, коли відбувається своєрідне занурення в предмет дослідження, намагання відчутти його “серцем”. У такому разі навряд чи є можливими прикрі помилки на кшталт: “Тичина, по суті, доволі прозоро натякає на Сталіна терміном “залізно” – “Клянемося клятвою залізно”” [3, с. 350] (відтак, і хрестоматійне “*железно!*” Елочки Людожерки з роману Ільфа й Петрова також можна вважати якимось хитрим натяком). Можливістю внутрішньої позиції вповні – і дискурсивно, і інтуїтивно, і естетично – скористався Василь Стус.

На перший погляд, своєю ідеєю його розвідка про Тичину стоїть в одному шерезі з об’єктом обструкції Грабовича – націоналістичною критикою діяспори. Справді, для ригориста Стуса дуже близькими мають бути етичні вирокі на кшталт: “Він її таки поцілував – пантофлю червоного папи, як Гоголь білого. Коли ж “своє рушниця в нас забила”, то спів, на чужий голос, звучав вже фальшиво... Тичина, як поет, вмер” [6, с. 73], – або ж Маланюкове:

*Поет стомився і заслаб –
В нім зворушився давній раб
("Посланіє"), –*

чи Ольжичеве: “З Тичини стає один із придворних скоморохів, що мусять складати “вірші” на палацові події з приводу удушення червоного троцькістського візиря або на славу “найдемократичнішої у світі конституції” [15, с. 175–176] тощо.

Ясно, що всі ці означення є схемою, де “часткове має на меті лише показати загальне, *голе* загальне, яке за смыслом своїм є чужим будь-якому частковому” [13, с. 66], де образ Тичини та його поезії втрачається, слугуючи, натомість, лише вказівкою на загальні соціально-ідеологічні тенденції в материковому літературному та суспільному житті. Ця схема була відомою й Стусовим сучасникам: “Трагічна еволюція Тичини-поета – то не просто поодинокий прикрий випадок, а типологічно викінчене явище, класичний приклад внутрішньої корозії геніяльної творчої індивідуальности” [11, с. 281]. В. Стус, авжеж, знав про це; знав він і про те, що й ширше коло українських інтелектуалів усвідомлює чи здогадується про той трагічний злам, після якого талант Тичини продовжував своє існування у вегетативний спосіб. Задля цього достатньо було критично сприймати тих самих А. Іщука та Л. Новиченка. Доказом цього є хоча б лист С. Тельнюка до В. Стуса, у якому той скаржить на те, що “нація на 99 відсотків не знає й войовничо не сприймає свого найбільш національного поета! Нація не приймає його, немовби він – чужорідне тіло в ній” [цит. за: 19, с. 48].

Про те, що головною метою Стуса не було чергове винайдення відомої схеми, ми дізнаємося опосередковано через уведений ним самим засіб антиципації на початку “Феномена доби”, включно з епіграфом з А. Камю. Процитовані на початку нашої статті слова В. Стуса про фізичну смерть як “наближення поета до життя”, а також фраза: “Йому судилася доля генія” [18, с. 6], – функціонально дуже нагадують “дзеркальну” антиципацію, що в ній для того, аби “пом’якшити враження від розповіді про поразку головного героя, спочатку показано його перемогу, яка виявляється, однак, недостатньою” [10, с. 77–78]. Такий тип провіщення є типологічно спільним з епопеєю, де фабула є від початку відомою рецепієнтам. Показово, що, завершуючи дослідження, В. Стус нібито дублює початок: “Двадцяте століття заправило від митця такого характеру, який здатен витримувати і понадлюдські перевантаження. Тичина такого характеру не мав. Він був занадто ніжний для цього, може, найжорстокішого віку. І тому помер живцем, десь за десятьма замками своєї прихованої надії, сподіваючись, що його жива смерть колись обернеться на живе безсмертя”.

Уводячи таке обрамлення до композиції своєї розвідки, В. Стус, безсумнівно, естетизує її. Пізнавальний момент поступається праг-

ненню досягти певного завершеного цілого, дати викінчений естетично й психологічно портрет Павла Тичини. Не слід забувати, що Стус був, передусім, поетом – поетом, що, прибираючи роль критика, максимально синтезував дві своїх іпостасі, начебто дотримуючись маніфестованого Т. С. Еліотом положення про необхідність спільної рушійної сили, інтенції критичних статей поета та його поетичних творів. Цього симбіозу потребує ситуація, коли “час від часу, кожні сто років чи біля цього, виникає необхідність у появі критика, що переглянув би минуле нашої літератури й вишикував би поетів і поетичні твори в новому порядку” (“Метью Арнольд”) [22, с. 111].

Коли В. Стус, як і Г. Грабович, говорить про ембріональну нерозділеність у раннього Тичини різних поетичних світоглядів, різних зародків стилю, то вдається до, на перший погляд, суперечливих і аж надто нетермінологічних метафор, які, радше, затемнюють, аніж прояснюють, і підвалини методології Стуса, і його визначення природи досліджуваного синтезу: “І коли об’єктивний світ існує в одній, більш-менш визначеній і сталій рожевуватій музичній сфері, то внутрішній світ самого Тичини, сказати б точніше, його дух витає в просторі трьох, майже означених у собі сфер. Кожна з цих сфер – застряшня гіпотетична авторова подоба”.

“Що це за понятійна система? Що за “дух у сферах”?”, – може спитати представник академічного літературознавства.

Дмитро Стус пише, що на момент закінчення роботи над “Феноменом доби” до царини науково-літературних зацікавлень Василя Стуса входили, зокрема, Юнг і Платон [19, с. 254]. Дослідник максимально зосереджується саме на *особистості* поета, перебуваючи в полі дії її енергії під час досягнення всіх своїх умовиводів: ““Соняшні кларнети” засвідчили психологічний стан людини, повної сподіваної радості, більше чутої, аніж осмисленої, радості перед звершенням. Це стан розкошування людської особистості на розгородженій території існування, особистості, вивільненої від старих канонів, особистості в час первотворення і особистості передовсім”. Про вплив К.-Г. Юнга на світогляд В. Стуса достатньо багато сказав К. Москалець, і вплив цей особливо сильно дається взнаки в “Зниклому розцвітанні”, основним об’єктом якого є психологічні глибини індивідуалізованого поетичного існування: “Лікуючись на заспокійливих пігулках мистецтва, людина в поетові ніби самокомпенсується, але ця компенсація – всього лиш уявна. Духовне здоров’я, яке нам дарує

творчість, є свідченням нашої недуги: ми призвичаюємось до наркотика”. Як би глибоко не занурювався В. Стус у псіхе поета, вона ані втрачає своєї цілісності, ані індивідуальності.

У випадку раннього Тичини Стус зовсім інакше ставиться до проблеми особистості. Об’єктивуючись у творчості, розтікаючись у ній і довколишньому світі, вона (разом і парадоксально, і діалектично) знеособлюється. Імперсоналізація досягається поступово або шляхом знецінення й заперечення індивідуальної біографії поета, яку заступає символічний життєпис: “По 13-літньому перебуванню вийшовши із семінарійного мороку, Тичина одержав кілька щасливих літ для перечування свого дитинства у дорослому віці. По суті, Тичина одержав життя удруге. І в цьому другому житті було знайомство зі світом уперше (чисто по-платонівськи: життя – як пригадування), було нове дитинство і нова молодість”, – або через констатацію цілковитої рівнобійності збурень навколишнього світу з напрямними розвитку Тичининою таланту: “Для молодого Тичини, навіть автора “Соняшних кларнетів” цей початковий період революції був своєрідною самопроекцією на широкий екран українського степу” (тут Стус удається до різкого контрасту, перед цим подаючи звичний тип українського інтелігента, усе існування якого присвячене опору чужорідній і ворожій реальності).

Слід наголосити, що у В. Стуса – саме імперсоналізація, а не деперсоналізація, яка ставала наслідком перетворення Тичини на схему в попередніх критиків, адже йдеться про “надсферну космічну музику, єдиний справжній суб’єкт поезій цього циклу. Бо сам Тичина – тільки продукт її звучання. Світ сфери в такій же мірі підпорядкований поетові, в якій поет підпорядкований сфері”. Думка про розчиненість поета у своїй творчості та світі свого максимального вираження набуває якраз у прозорих алюзіях на платонічний міт, де повноти буття душа може набути через досвід причетності до незвіданих “занебесних” просторів.

За Платоном, людська душа, подібна до “з’єднаної сили крилатого парного упряжу й візника”, на відміну від шляхетних упряжів богів, має коней змішаного походження, тож “правити ними – справа тяжка й докучлива”. “Будь-яка душа відає про все бездушне, розпросторюється ж вона по всьому небі, набуваючи часом різних образів. Якщо вона є досконалою й окриленою, вона ширяє у високостях і керує світом, якщо ж вона губить крила, то носить, поки не на-

штовхнеться на щось тверде, – тоді вона вселяється туди, доставши земне тіло, яке завдяки її силі здається таким, що рухається саме собою”. Людська душа не витримує шляху “піднебесними сферами”, приступного богам, оскільки “кінь, причетний до зла, усією вагою тягне до землі й засмучує свого візника, якщо той погано його виростив. Від цього душі доводиться мучитися й сильно напружуватися”. Якщо душа бога, досягнувши “занебесної царини” й зупинившись, “споглядає власне справедливість, споглядає розсудливість, споглядає знання”, а “насолодившись спогляданням усього, що є істинне буття, [...] знову спускається до внутрішньої області неба й приходить додому”, то в смертного – лише в тієї душі, що “найліпше слідувала богам і уподібнилася до нього, голова візника піднімається до занебесної області й мчить у колоподібному русі небесним склепінням; але їй не дають спокою кони, і вона важко споглядає буття. Інша душа то піднімається, то спускається – кони рвуть так сильно, що вона одне бачить, а інше ні. Слідом за ними решта душ жадібно прагнуть до верху, але їм це не до снаги, і вони мчать колом у глибині, топчуть одна одну, натискають, намагаючись випередити одна одну. І ось виникає сум’яття, боротьба, від напруги їх кидає в піт. Візникам з ними не впоратися, багато хто калічиться, у багатьох часто ламаються крила” [16, с. 801–804].

Прозорий натяк на античний міт (тут також слід згадати про “панування діонісійської стихії, що не знає полярностей: і радість, і горе – майже тотожні речі, бо кожна із них виявляє тільки надмір вітальних сил” [18, с. 13]), окрім виразної експресивної функції, пропонує ще й унікальне розв’язання питання про “історію мандрівок” душі поета. Ясно, що Платон уведенням до свого діалогу міту про наближення-віддалення душі від Істини, позбавляє цей процес будь-якої зовнішньої обумовленості, “замикає” джерело цього руху в самій душі, саме їй атрибутуючи й “божественну одержимість”, і “провину”, або ж, за О. Лосевим: “Платон конструює таку причину, яка вже не потребує нічого іншого, що на неї впливало б, і яка, отже, є причина самої себе, тобто саморух”. “Дух ангела, що досяг землі, сповнений суперечностей”, – пише В. Стус про “обземлення” поетового таланту. Таке вирішення проблеми “триединого” Тичини – здається, єдиний спосіб уберегти уявлення про справжню міру його таланту, навіть зважаючи на пізніші “інкарнації”.

Уже було з’ясовано, що Грабовичеве положення про творче са-

мозбереження Тичини шляхом наслідування себе самого, як і набагато раніше висловлене твердження М. Зерова: “Нічого дивного немає, коли й Тичина в останній книзі [“Вітер з України”. – М. Ж.] не спроможен стягти з себе “ветхого Адама”, великою ще мірою застаючись під владою тих образів і засобів стилістичних, що визначили його як поета в передреволюційні роки” [7, с. 499], – не можуть уповні замирити результати пізньої творчості та масштаб таланту раннього Тичини. Міт дозволяє Стусові відмовитися від уявлення про першорядність вольових імпульсів поета в процесі його творчої еволюції, властивої інтерпретації і Зерова (у першу чергу, адже Тичина для нього не такий уже й “стихійний” талант, принаймні в царині версифікаторській), і Грабовича.

Повністю узгоджується з таким поглядом на феномен творчості Тичини (“макрокосм – то душа поета, а мікрокосм – світ зовнішній” [18, с. 12]) і цікава характеристика, що “відповідає вимогам української музи, яка вводить у сонм своїх лицарів переважно тільки інфантильну душу з усіма її химерами почуттів і уявлень” [18, с. 10].

Якщо душа поета, обертаючись у мітологічних сферах, сама є причиною свого руху, тобто його первнем, тоді для чого Стусові потрібні розлогі екскурси в суспільну й національну історіографію, які подеколи через свою зумисну довідковість “збивають” ритм оповіді про “історію душі”?

Пояснення можуть бути найрізноманітнішими, проте всі вони – від звичайного бажання, викликаного плідною архівною працею, проінформувати читача про “небажані” історичні факти до методологічної настанови на жорсткий історичний детермінізм (те, чого жоден радянський дослідник уникнути не міг попри все бажання) – не дають змоги належним чином інтерпретувати позірний еkleктизм у поєднанні “рентгеноскопії душі” [18, с. 59], даної в аналізі творчості, та “історії країни”. “У цій книзі, – згадував М. Хейфец про захоплення поета “Грою в бісер”, – були ніби власні Стусові роздуми про найголовніше в його бутті – про поезію й життя, про їх відповідність і несполучність”.

Найрізкіше межу між світом Тичини та реальністю проведено під час аналізу його “Фуги”, де йдеться про те, що “Тичині важко за зачиненими дверима дозволеного до споглядання світу” [18, с. 57]. Стусова думка про “закиненість людини у світ”, що лежить ув основі подібних суджень, дозволяє згадати про його захоплення

філософією екзистенціалізму. Авжеж, важко погодитися зі словами М. Коцюбинської про те, що “феномен Стуса чітко окреслюється через постулати екзистенціалістської філософії, яку знав і яка була йому близькою” [12, с. 110], хоча б тому, що не відомо для чого тоді, власне, зродився цей феномен. З обережнішою позицією Ю. Шевельова: “Екзистенціалізм у розмовах на філософські теми між ним [М. Хейфецом. – М. Ж.] і Стусом не приходять до голосу, і не можна сказати, якою мірою Стус був знайомий з писаннями Гайдеггера, Сартра, а надто найближчого до його світогляду Габріеля Марселя. Але наявність збігів не підлягає сумніву” [21, с. 1048], – ми можемо погодитися, оскільки йдеться, скоріше, про деякі наслідки спільного для тієї доби світовідчуження. Зв’язок між екзистенціалізмом і поезією Стуса не є беззаперечним через власне теоретичні труднощі узгодження цих двох форм творчості. Зате наукова рефлексія таку можливість, безсумнівно, передбачає.

Отже, там, де Г. Грабович застерігає від виходу тичинознавства за межі безпосереднього предмету, виходу, пов’язаного з “ідеологізацією” дослідження, він виявляє, по суті, “страх перед еклектизмом і підміною”, який пояснюється “наївним переконанням, що специфічність і своєрідність якоїсь області можна зберегти тільки шляхом її абсолютної ізоляції, шляхом заплещування очей на все, що лежить поза нею” [14, с. 20]. При цьому створюється уявлення про певну циклізовану внутрішню історію творчості Тичини, яка повністю підпорядковує творця своїм законам. Василь Стус же, як і екзистенціалісти, принципово співвідносить людину з живим тілом історії, із тим, зовнішнім щодо її екзистенції, з яким людині доводиться повсякчас мати справу, і яке – у перспективі – людина мусить подолати, аби вповні стати собою. Саме про дивовижну специфіку відносин між душею поета та історією, перемогу останньої над цією душею і йдеться у Стуса.

Увесь сенс і напрямок розвитку історії – у її подоланні. Карл Ясперс говорить, що “ми переступаємо межі історії, коли бачимо людину в її найвищих творіннях, у яких вона зуміла б уловити буття й зробити його приступним іншим” [23, с. 279]. Шлях Тичини, як відомо, був інший: “Той Тичина, що дивним сяйвом спалахнув у “Кримському циклі”, мусив був відступити перед небезпечним для нього життям. Він помер, так і не встигнувши народитись” [18, с. 80]. Окремі спалахи опору поета історичній необхідності, як прави-

ло, свідчили про більш-менш усвідомлене самоусунення, на кшталт того, яке Стус спостерігав у творчій біографії В. Свідзінського. Про це є буквальне свідчення у “Феномені доби”: “Думаю, що в Тичині намічався новий етап – поглибленої, схожої до сучасного живопису, пейзажності, етап розкошування власного ества хай і на обмеженій території існування: щось схоже до герметизованої “екологічної ніші” прекрасного Володимира Свідзінського” [18, с. 79].

Але такий шлях – це результат усе того ж тяжіння душі до земного; для екзистенціалізму – це страх перед світом, перед історією, адже “основний парадокс нашої екзистенції, який полягає в тому, що лише у світі ми здобуваємо можливість піднятися над світом, повторюється в нашій історичній свідомості, що піднімається над історією” [23, с. 280]. Віднайдення своєї “ніші” поза межами свідомості, прагнення несвідомого як суцього, яке виявляється “у творенні символів, у мові, у поезії, зображенні та самозображенні, у рефлексії” [23, с. 279], насправді, є “не подоланням історії, а спробою ухилитися від неї та від свого існування в ній” [Там само].

Можемо припустити, що первісна ідея дослідження, яке в підзаголовку мало слова “Голгофа слави”, під час його завершення змінилася. Справді, слово “Голгофа” начебто передбачає *свідому* смерть як єдиний спосіб перемоги над світом, передбачає перемогу над собою, якій передує ситуація складного *вибору*. Геній Тичини, його третя “душа”, спустившись до землі, знову злетіти не змогла. Історія, життя цілком прибрали до себе його творчість (іще в “Замість сонетів і октав”), а згодом і душу. Не ставши “лицарем абсурду”, людиною, яка, “заперечуючи не зрікається”, яка повстає “проти своєї долі й проти всього світоустрою” [9, с. 127, с. 135], Тичина не лише зостається вірним своєму стилеві, цією вірністю виправдовуючись, як думав Г. Грабович, – він опиняється *ззовні* щодо стилю, стаючи тільки його рабом, як герой давньогрецької трагедії стає рабом Фатуму. Але й “трагедія”, про яку говорив Стус, не стала тією трагедією, що на неї він очікував і, можливо, намагався спроектувати на свою власну долю, – трагедією Сізіфа чи Дон Кіхота (згадаймо слова Ю. Шереха про те, що Стусів ідеал полягав у тому, що “не твори виступають як дія творця, а творець самотвориться і як поет і як людина власною поезією” [21, с. 1045]). Трагедія Тичини є дуже схожою на ту, що її розглядав Арістотель, де герой ні дуже хороший, ані дуже поганий; де, оскільки “трагедія є зображення не людей, а

дій та недолі життя” [1, с. 1073], вчинок Тичини (його творчість) виходить з-під “влади” поета – вони, як це не затерто звучить, стають фактом історичної необхідності.

Література:

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск : Литература, 1998. – С. 1064–1112.
2. Гегель Г.-В.-Ф. Феноменология духу / Георг Вильгельм Фридрих Гегель ; [з нім. пер. П. Тарашук]. – К. : Основи, 2004. – 548 с.
3. Грабович Г. Диптих про Тичину // Григорій Грабович // До історії української літератури (Дослідження, есеї, полеміка). – К. : Критика, 2003. – С. 306–355.
4. Гумилев Н. С. Наследие символизма и акмеизм / Николай Гумилев // Стихи. Письма о русской поэзии. – М. : Худож. лит., 1989. – С. 409–413.
5. Гадамер Г.-Г. Філософія і поезія // Герменевтика і поетика : вибрані твори / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім.]. – К. : Юніверс, 2001. – С. 119–126.
6. Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Д. Донцов – Торонто : Гомін України, 1958. – 296 с.
7. Зеров М. “Вітер з України”: третя книжка Тичини / Микола Зеров // Твори в двох томах. – Київ : Дніпро, 1990. – Том 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 497–506.
8. Ішук А. Павло Тичина : критико-біографічний нарис / Арсен Ішук. – К. : Держ. вид-во худ. літер, 1954. – 163 с.
9. Камю А. Бунтующий человек. Философия, Политика. Искусство / Альбер Камю ; [пер. с фр.]. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с. – (Мыслители XX века).
10. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / Ігор Качуровський. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – Кн. II – 376 с.
11. Коцюбинська М. Х. Корозія таланту: болючі роздуми про поезію Павла Тичини і не тільки про неї / Михайлина Коцюбинська // Мої обрії : у 2 т. – Т. 1. – К. : Дух і літера, 2004. – С. 262–284.
12. Коцюбинська М. Х. Феномен Стуса / Михайлина Коцюбинська // Мої обрії : у 2 т. – Т. 2. – К. : Дух і літера, 2004. – С. 109–118.
13. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / Алексей Лосев. – М. : Академический Проект, 2008. – 303 с. – (Философские технологии).
14. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / Павел Медведев. – М. : Наука, 1987. – 262 с.

15. Ольжич О. Сучасна українська поезія / Олег Ольжич // Незнано-му воякові: Заповідане живим / [упор., післямова і прим. Л. Череватенка]. – К. : Дніпро ; Фундація ім. О. Ольжича, 1994. – С. 173–185.
16. Платон. Федр // Диалоги. Книга первая / Платон ; [пер. с древнегреч.]. – М. : Эксмо, 2008. – С. 777–842.
17. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / Игорь Смирнов. – М. : Наука, 1977. – 202 с.
18. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави) / Василь Стус. – К. : Товариство “Знання” України ; Видавничо-поліграфічний центр “Знання”, 1993. – 96 с.
19. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість / Дмитро Стус. – К. : Факт, 2004. – 368 с.
20. Тельнюк С. В. Павло Тичина / Станіслав Тельнюк. – К. : Молодь, 1979. – 336 с.
21. Шевельов Ю. Трунок і трутизна (Про “Палімпсести” Василя Стуса) // Вибрані праці : У 2 кн. – Кн. II: Літературознавство / Юрій Шевельов ; упор. І. Дзюба. – К. : Вид. дім. “Киево-Могилянська академія”, 2009. – С. 1040–1075.
22. Элиот Т.-С. Назначение поэзии. Статьи о литературе / Томас Стернз Элиот ; [перевод с английского]. – К. : AirLand, 1996. – (Citadelle).
23. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс ; [пер. с нем.]. – М. : Республика, 1994. – 527 с.