

ПАВЛО ТИЧИНА В АНТИНОМІЯХ ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ

Автор аналізує процес уписування творчості Павла Тичини (1891–1967) в український літературний канон. Простежено три фази цього процесу: протоканон 20-х років ХХ ст., соцреалістичний канон, пострадянський канон. Постать Тичини критики порівнювали з іншими визначними поетами ХХ ст. Але саме їй було надано перевагу – через оригінальність таланту, відповідність духові епохи та запитам суспільства. Активне переосмислення функції Павла Тичини в каноні властиве сучасному розумінню літератури.

Ключові слова: літературний канон, поет, критика, твір, суспільство, модернізм, авангард.

Yaroslav Polishchuk. Pavlo Tychyna in the antinomies of literary canon

The author analyzes the process of incorporating writings of the prominent Ukrainian poet Pavlo Tychyna (1891–1967) into the national literary canon. The three phases of this process may be qualified as proto-canon which belongs to the 1920s, socialist-realistic canon and post-soviet canon. Critics compared Pavlo Tychyna with other prominent poets of the 20th century. But he was recognized as the owner of the most original talent, which reflected the spirit of the time and corresponded to the demands of society. The issue of reconsideration of Tychyna's role in the literary canon remains topical nowadays.

Key words: literary canon, poet, critique, writings, society, modernism, avant-garde.

*Товариство, яке мені діло,
Чи я перший поет, чи останній?..
Павло Тичина*

Проблема літературного канону незмінно перебуває на вістрі інтелектуальних дискусій нашого часу. До цього спонукає як багатозначність та розмитість самого поняття, так і його часта вживаність у різних контекстах. Якщо розуміти під канонічною класичною нормою, що лишається непорушною та загальновизнаною упродовж тривалого часу, властиво, цілих епох, то базова суперечність виявляється вже в тому, що мистецтво (зокрема й література) принципово відкидає можливість абсолютного авторитету й абсолютної норми, оскільки вони блокують перспективи оновлення (новаторства) і художнього експерименту. Отже, у канонізації певних літературних творів увагу привертає не тільки їхнє утвердження, а й неприйняття, що провокує ревізію канону.

Розуміння цього питання більше чи менше усталене, як-от національний канон. Справді, коли оцінювати новітній період нашої культурної історії (ХІХ та ХХ століття) як час становлення націй і цілісних національних культур, то в цих рамцях цілком логічно розглядати народження національного канону літературних текстів, що слугують за основу виховання та формування окремих ідентичностей спільноти. Неможливо переоцінити авторитет європейських романтиків і реалістів, що заклали національні канони: саме завдяки їхнім творам окремі народи витворили не тільки мовно-культурну, а й політичну тотожність, яка є на сьогодні цілком виразною та самодостатньою. Якщо в Західній Європі ці процеси перетікали раніше й інтенсивніше, то у слов'янських народів – повільніше і своєрідніше, що було викликане історичними обставинами, зокрема бездержавністю майже всіх слов'ян у ХІХ та на початку ХХ століття. І лишень після революційних змін 1917–1918 років становлення національного канону стало повноцінним та комплексним процесом, зокрема в українській літературі: саме в цей контекст уписується творчість Павла Тичини як одного з канонічних українських авторів.

Нові дослідження літературознавців ускладнюють проблему канону чи переносять її в невласливі контексти. Так, американський учений Гарольд Блум у відомій праці “Західний канон” (1994) ставить під сумнів соціальну значущість

поняття, натомість висуває на перший план його естетичну важливість [3]. Такі аргументи доволі консервативні та спрямовані на захист європейських класиків, значення яких було піддане дискредитації в новітніх теоріях – від фемінізму до постколоніалізму. У категорії канону Г. Блум зміщує акценти так, аби поставити в центр художню цінність твору, мовно-стилістичну майстерність автора, що визначає умови входження певного тексту в ранг естетичного взірця. Пафос ученого (його ревізіонізм щодо новітніх культурологічних теорій) можна зрозуміти в контексті розвитку західної цивілізації, проте щодо наших умов він не завжди коректний, оскільки не враховує суперечливих і перехідних чинників постколоніальної дійсності, яка ставить на порядок денний радикальний перегляд канону, хай у тривалій перспективі.

В українському вимірі канон продовжує бути явищем соціальним і суспільним, він надалі слугує впорядкуванню цінностей національної культури, що були вироблені в новітню епоху. Саме тому його розуміння як “образу індивідуального мислення” (Г. Блум) надто вузьке та недостатнє. Адже сфера індивідуального в Україні ще не настільки емансипована від соціальних норм, щоб можна було слідувати порадам американського вченого. Так само не безкритично випадає сприймати твердження про знецінення соціального аспекту канонотворення: якраз навпаки, для України він нині набуває загальної ваги. Тому-то доводиться сприймати думки Г. Блума про те, що “канонічні тексти принципово аполітичні, імморальні та призначені винятково для індивідуального споживання” [16] не без певних застережень. У наших умовах канонічні тексти зазнають істотної редукції через свою політичну та етико-ідеологічну заангажованість, як це трапалося у випадку Павла Тичини. Імовірно, у перспективі вони можуть стати справою суто індивідуального прочитання й оцінювання, але лише в перспективі, тоді як сучасні реалії спонукають до переосмислення канону в контексті загальних цінностей спільноти, що, власне, набуває ідентичності.

Канонотворення своєрідно регламентує місце певного письменника та певних його творів у загальному потоці культурних явищ – поміж схваленням та запереченням. Аксиоматичне пошання / шанобливе ставлення до канону, яке лежить в основі європейських культур: кожна з них, утверджуючи власний канон, пропонувала відповідні еталони також для міжнародного визнання. Творення канону супроводжується загальною мобілізацією почуття національної спільноти. Але воно також важливе тим, що позиціонує певну націю як носія оригінальної культури.

Літературний канон, як стверджує М. Павлишин, має дві важливі функції, у межах яких забезпечує свою нормативну суспільно-культурну роль. Він “щільно пов’язаний з одним з наймогутніших символів індивідуальності та єдності нації – її літературною мовою, якою він написаний і до вдосконалення й уніфікації якої причетний. У такому суспільстві, як українське, де літературний канон сильно заангажований в освіті, він здатен виконувати дві, подекуди суперечливі, функції. З одного боку, він може служити вихованню в душі однієї з усталених світоглядних течій (скажімо, марксистсько-ленінської чи національної). З другого ж боку, канон здатний сприяти культурному й суспільному перетворенню соціуму, оскільки він допомагає творити для його членів спільний горизонт знань, уявлень і переживань, поза який вирушають у пошуках нового” [10, 8]. Приклади першої функції навести нескладно. Друга ж значно складніша, а її механізми в українській культурі ще здебільшого не розкриті. Це можна сказати і про творчість поета, якому присвячено цю розвідку.

Постать Павла Тичини (1891–1967) завжди опинялася на перехрестях літературних та навкололітературних дискусій. Вписування її в канон української словесності ХХ століття виявилось заняттям дуже непростим і суперечливим. Воно було реалізоване в кілька етапів, що відповідали суспільно-культурній кон'юнктурі свого часу, – од відродження 1920-х років через утвердження соцреалізму до його занепаду та постколоніальної ревізії української культури, яку переживаємо сьогодні. Безумовно, якнайсерйозніша ревізія торкнулася і творчої спадщини Павла Тичини, адже значна її частина не тільки не витримала випробування часом, а й дискредитує постать поета на тлі буремного ХХ століття.

Однак літературний канон тим-то й цікавий, що не виглядає на творення камінних ідолів, яким незмінно будуть поклонятися в усі віки. Час від часу він зазнає переформатування, оскільки “здатність самовідтворюватися” [10, 8] становить одну з важливих його ознак. Постать Павла Тичина якраз тим і прикметна, що в переломні моменти ревізії літературного канону вона провокувала дискусійну напруженість, що оберталось не тільки гострою критикою на адресу поета, а й потребою уважнішого, глибшого та скрупульознішого перечитування Тичининої творчості. Не може не дивувати надзвичайна пластичність поетового слова, яке надавалося й надається до розмаїтих інтерпретацій, залежно від суспільно-ідеологічних запитів доби та естетичних смаків критиків.

Нам ідеться, однак, про особливості вписування Тичини до літературного канону ХХ сторіччя. Історична дистанція дозволяє оцінити канонотворення не тільки в ретроспективній послідовності, що забезпечує, так би мовити, кількісний показник, а й у зіставленні різних смислових чинників, які в цьому процесі співдіють: від ідеологічних та політичних до стильових та образних домінант. Водночас найзручніше виявити ці чинники через оприявлення певних антиномічних зв'язків. Відомо, що для вписування в канон потрібно ставити письменника в певний порівняльний ряд, оцінювати його на тлі інших достойних творців культури. Саме так траплялося і з Тичиною: його щоразу оцінювали, зіставляючи з іншими визначними сучасниками, що претендували чи надалі претендують на місце в каноні.

Далі простежимо послідовну зміну таких умовних зіставних рядів, спробуємо показати через неї також динаміку сприйняття Тичини в часі. Адже проблема місця письменника в каноні не обмежується лишень зваженою оцінкою його творчого доробку, як може видаватися на поверховий погляд. Вона передбачає також обумовлення тієї виняткової якості, яку вносить цей автор у національну культуру. Крім того, визнання творів літературного канону передбачає перспективу їхнього перечитування, коли кожна наступна формація може віднайти в каноні інші, ще не виявлені доти, сенси, задовольняючи тим самим властиві культурні запити, а також розширюючи (фактично, до нескінченності, бо саме таку властивість мають класичні твори) інтерпретаційне поле їхнього розуміння.

1. Канон національно-культурного відродження 1920-х років (протоканон).

Чи не найцікавіший період сприйняття Павла Тичини, спокусливий тим, що оцінки критиків мали характер пропозиції, та й сам автор ще міг вибирати вектор творчої еволюції. Вже публікація “Соняшних кларнетів” (1918) привернула пильну вагу критиків. Відтак Тичину досить високо оцінюють, його визнають одним із найвидатніших поетів нового революційного покоління [4; 5], що має великі перспективи розвитку. Таке амплуа багатократно буде повторюватися в різних контекстах – від перших похвальних оцінок А. Ніковського, Ю. Меженка,

М. Зерова до визнання неукраїнців І. Еренбурґа, Я. Івашкевича та ін., що наголошували на новій якості української поезії, засвідченій молодим автором. У першій половині 1920-х років, із виданням трьох наступних збірок (“Замість сонетів і октав”, “Плуг”, “Вітер з України”) авторитет Павла Тичини незмірно зріс, так само як можливості стати провідним автором новостворюваного канону української радянської літератури.

Популярність молодого поета мала відгук як у професійному літературному середовищі, так і серед простих читачів, що важливо для 1920-х років, коли більшовицька влада моделювала культ новочасного пролетаріату, орієнтуючи саме на нього творців мистецтва. Найважливішим чинником, імовірно, стала суголосність поетової творчості духові нової доби – революційного оновлення, національного відродження й культурної емансипації. Справді, Тичина зумів поєднати ці різні тенденції свого часу, зробив це дуже майстерно. Тому він безумовний “корифей всього молодого покоління поетичного” (М. Зеров). Щоправда, до 1930-х років поет переживає активне становлення разом із молодим пореволюційним суспільством, яке самовизначається. Він ще не сприймає своєї творчої постави як культової, він ще шукає свого властивого шляху. Таке вагання вибору добре підмітив Микола Зеров у 1923 році, зазначаючи: “Од старого поет одбився, а нове ще не набрало в ньому закінчених артистичних норм. І сам він ще до власного голосу прислухається” [4, 362].

Так чи інакше, саме Павло Тичина стає в 1920-х роках першим і найважливішим автором нового радянського канону в Україні, і в цьому амплуа його сприйматимуть довго, аж до дискредитації цього канону наприкінці 1980-х років. Не одразу поет прийняв таку роль. Навпаки, він довго противився їй, відчуваючи як невимовний тягар. На початку 1920-х розгорталися активні дискусії щодо того, кому віддати пальму першості в революційній поезії України. Публічний ажіотаж навколо цього питання дратував і втомлював Тичину. Про це – у відомому вірші 1922 року “За всіх скажу”, де міститься іронічний коментар щодо ймовірної “канонізації”. Адже роль поета-пророка, речника нової влади явно не влаштовувала Павла Тичину, а проте саме таку роль передбачало включення / введення в канон радянської літератури, дарма що на початок 1920-х ця роль ще не була визначеною:

Товариство, яке мені діло,
чи я перший поет, чи останній?
Надівайте корони і йдіть,
отверзайте уста...

Товариство, яке мені діло,
чи я пізній предтеча, чи ранній?
Удавайте пророків і йдіть,
отверзайте уста... [13, 183].

Становлення українського радянського канону прикметне пошуком образу пролетарського письменника, трибуна, пророка, що відповідав би запитам нової пореволюційної доби. На цю роль претендувало чимало літераторів, а умови вибору формувалися та змінювалися упродовж 1920-х років. Не останню роль відіграла також орієнтація на російську літературу. Не звільнившись від старої колоніальної тіні, українська література зазнавала нової колонізації. Тому-то в новому каноні, який тоді перебував у стадії становлення, так ревно шукали аналогів Горькому, Маяковському чи Єсенінові, нагороджуючи наших авторів своєрідними титулами на зразок “український Маяковський” (цей, до речі, дістався від партійної критики Тичині). Поет уже тоді відчував фальшивість і примітивність подібних аналогій. Бідкання за Росією та містифікованою Руссю з її особливим духом були йому не просто чужі, після революційних

катаклізмів вони викликали гостре неприйняття, як-от у програмному вірші початку 1920-х рр., де Павло Тичина протиставив містичному духові російських поетів українську ідентичність, яка тоді активно зміцнювалася в лавах молодії інтелігенції:

І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв,
Росіє, Росіє, Росіє моя!
... Стоїть сторозтерзаний Київ,
і двістірозп'ятий я.

Там скрізь уже: сонце! – співають:
Месія! –
Тумани, долини, болотяна путь...
Воздвигне Вкраїна свого Мойсея, –
не може ж так быть! [13, 91]

У межах цього народжуваного канону явище Тичини випадає проектувати на кілька інших знакових постатей цієї доби, кожна з яких втілює певну перспективу розвитку. Це добре відображає ситуацію на крутозламі естетичних напрямів та ідеологічних орієнтацій, що змагалися поміж собою. Перша проекція вказує на Тодося Осьмачку, поета, з яким у 1920-х рр. Тичину часто порівнювали. Поетична кар'єра Тодося Осьмачки в пореволюційні роки складалася цілком успішно, його збірки “Круча” (1922) та “Скитські вогні” (1925) критики привітали захопленими словами. І Тичина, й Осьмачка сповідували естетичні засади модного в той час (хоча вже й застарілого на 1920-і роки) символізму. Обидва походили із села і претендували на художнє вираження української ментальності в її найпитомішому вигляді. Багато схожого можна знайти й у літературній техніці цих поетів: через образи природи вони виражали тонкі почуття та емоції своїх ліричних героїв, балансуючи на грані багатозначності образу. Також споріднював двох молодих поетів епічний стиль, який вони творили, зокрема, з використанням фольклору, взуваючись на поетику народної думи. Проте у сприйнятті революції вони різко розійшлися: Осьмачка, вірний селянському світогляду, залишився її переконаним опонентом, саме через те його творча доля склалася нещасливо. Тичина ж привітав революцію і тим самим зміцнив свої шанси на місце в каноні. До того ж поетичне слово Тичини виявилось гнучкіше і пластичніше, що непомірно розпізнав свого часу Євген Маланюк. Він писав: “Тичина, може, єдиний на світі поет, що вміє максимально дематеріалізувати вещество слова, розчиняючи його в гарячій плінї музики” [7, 77].

Друга антиномія постає на прикладі порівняння Тичини та Володимира Сосюри. Обое претендували на славу співців революції, особливо після публікації поеми “Червона зима” (1922), коли критики заговорили про Сосюру як про чільного поета цієї доби, якому вдалося втілити її узагальнений образ у виняткової сили ліриці. Сила ліризму, безумовно, поєднує Тичину й Сосюру. Проте перший свідомо відходить від ліричного амплуа в пізнішій творчості, вдаючись то до практики авангардного експериментаторства (наприкінці 1920-х та на початку 1930-х рр.), то до соцреалістичного відсторонення та узагальнення. В. Сосюра ж залишився безпосереднім ліриком, що й забезпечило йому щирю любов та увагу читачів упродовж усього творчого життя. Проте місцем у каноні він мусив поступитися, адже співці особистих настроїв та інтимних переживань не були в пошані влади, їй були потрібні співці “сталі й ніжності” (П. Тичина).

У 1920-х роках постать Тичини зіставляли також із творцями новопосталого українського авангарду, що позиціонували себе як єдина революційна сила, як поети, що знайшли ключ до мистецтва нової доби. Рішуче пориваючи з мистецтвом минулого, із традицією, вони декларували абсолютну новизну

форми та змісту, наслідували технічні новації, що впроваджувались у життя. Так з'явилось порівняння Павла Тичини та Валер'яна Поліщука, що проголосив себе реформатором поезії й українським послідовником Волта Вітмена. Це порівняння трималося на кількох аналогіях. По-перше, обидва виявили схильність до новаторства, до експериментів зі словом, а в галузі форми – до вільного вірша, що здомінував у модерній європейській та американській поезії. По-друге, новизна форми йшла у парі з революційною тематикою, що прагнула свіжого образного вираження, тому їхні експерименти сприймалися з великим ентузіазмом, навіть якщо й були доволі поверховими, як це сталося з віршами Вал. Поліщука, що не витримали випробування часом. По-третє, об'єднував обох урбаністичний пафос: як Тичина, так і Поліщук оспівували становлення українського міста, точніше, соціокультурну трансформацію міста, його українізацію в 1920-х роках.

Спроби Тичини позмагатися з авангардом не перейшли поза межі епізоду в його творчій біографії. І сталося це через те, що засоби нової поетики, представлені головню у збірці “Чернігів” (1931), виявилися тільки своєрідним камуфляжем, а не радикальним зламом у його стилі. Тому експерименти у творах поета мали здебільшого формальний характер, а самі умови доби спонукали до однозначності й до зречення від експериментаторства. У цьому моменті відбувається злам таланту, що приведе до остаточного занепаду. Блискуче зауважив його Василь Стус: “Уже тут починається та філософія банальності, генієм якої Тичина стане через десять років. Вона доплітається до поетичних експериментів, зводячи останні до рівня чисто ремісничої, технічної досконалості. Закінчилися поетові декади, коли він говорив від свого імені, але говорив так, як від усього народу. Тепер поет починає говорити від імені народу, але говорить тільки від власного імені. Справді соціальній поезії поета настає край” [12].

Може видатися, що провідне місце в радянському літературному каноні Тичина заслужив силою свого творчого таланту. Проте це не зовсім так. Принаймні це застує ту серйозну внутрішню драму, що відбулася між 1920-ми та 1930-ми роками і змусила Тичину зламатися, стати партійним поетом та агітатором, який уже до кінця життя не зміг визволитися від накинutoї на нього маски. Справді, в умовах цензури сам Павло Тичина не зізнавався в такому переломі, не зраджував також жорстокого зовнішнього тиску, якого йому довелося зазнати. І лишень у нотатках поета, вже по його смерті, знайдено окремі свідчення такого тиску. Так, 11 березня 1962 року він записав вірш, який, імовірно, походив із довоєнної доби, принаймні своїм настроєм нагадував про ту добу, і додав до тексту знакову дописку: “Так собі – щось про 20-ті та 30-ті рр. згадалось”. У вірші недвозначно засвідчено атмосферу “втискання” поета в радянський канон, що була згубною для його таланту й супроводжувалася важким душевним сум'яттям:

Критики
брали мене, чистили, м'яли,
на всі боки вибивали

метелочками з осоту, –
це тобі за роботу!
Щоб уперед не заганнявся [14, 230].

2. Соцреалістичний канон.

Упродовж 1930-х років через позитивну (культи) та негативну (репресії) селекцію формується єдиний метод соціалістичного реалізму. Разом із ним утверджується престиж авторів, які стануть культовими для радянського канону. В українській літературі за право першості борються два видатні

таланти тієї доби – Павло Тичина та Максим Рильський. Обидва вони “поети в законі”, тобто офіційно увінчані всілякими почестями (лауреати державних премій, депутати, академіки, державні службовці високого рангу, представники радянської літератури за кордоном тощо). У підручниках та хрестоматіях твори обох також уміщені поруч, щоправда, у чітко визначеній послідовності, тобто Тичині надано пріоритет найвидатнішого комуністичного поета України. У радянські часи улюбленою забавою філологів були суперечки про те, хто ж таки насправді більший поет. Я сам пригадую з дитячих літ такі дискусії: цікаво, що їх учасники більше схилилися все-таки до авторитету Рильського, бо його творчість видавалася “живою”, емоційною, у зіставленні з холодними й вихолощеними віршами Тичини, які остаточно знецінювалися через нещадну експлуатацію у пропагандистських цілях (ними аж рябіло у хрестоматіях, читанках та альманахах). Водночас не бралось до уваги, що ранній Тичина (цензурно підретушований або невідомий) якраз і сильний емоційною поривністю, а лірична сила його поезії цілком на рівні кращих європейських зразків. Бо тоді ми не знали й не цінували такого Тичину.

Мабуть, у сприйнятті пізньорадянського читача це було важливим завданням: знайти сліди справжньої, щирої поезії в забронзовілих класиків. У Тичини (зокрема, відцензурованого, доступного у збірках вибраного того часу) такої поезії видавалося менше, ніж у Рильського. Подібне враження зафіксував Леонід Ушкалов у недавно опублікованій порівняльній студії про двох поетів. Він, зокрема, пише, що творчість Павла Тичини ставала щодалі “...аскетичнішою та аскетичнішою. Серце поета ніби сковує крига. Тепер його емоції нуртують десь глибоко-глибоко, так глибоко, що зовні їх важко навіть помітити. І це буде до кінця життя. А от у Рильського часів “третього цвітіння”, коли він “наче народився наново”, прориваються нотки справжнього розпачу” [15, 369].

Ця антиномія двох поетів витримала іспит часу, вона поширюється не тільки на весь період соцреалізму, а й лишилася актуальною вже по смерті авторів, після остаточної дискредитації соцреалістичного канону. Тому-то зіставлення Тичини й Рильського, їхніх стилів, технік, поетичних здобутків – поширена практика українського літературознавства – від старої школи (С. Крижанівський, Л. Новиченко) [9, 87] до сучасних дослідників (В. Агеєва, Л. Ушкалов) [1, 304; 15]. Порівнювати тут справді є що, адже не лише творчість обох авторів, а й особисті їхні долі тісно переплелися. Що ж стосується творів, то виразні індивідуальні особливості талантів обох, що розвинулися у зрілий період, засвідчують альтернативність імовірних шляхів розвитку української поезії, якщо б уявити собі її вільний розвиток. З одного боку, це шлях модерністської лірики, з переосмисленням досвіду символізму та стильовими експериментами ХХ ст. З другого боку, перспектива неокласичної поезії, з уважним перечитуванням національної та світової традиції, з найвищою увагою до форми, із прагненням до вершин художньої досконалості у слові. В українській літературі ці два вектори розвитку уособлюють два її велети – Павло Тичина та Максим Рильський.

3. Пострадянський канон.

Властиво, його підвалини закладаються ще в дисиденстві 1960-х років, до того ж закладає їх Василь Стус, автор досі не перевершеного у своїй глибині аналізу творчості поета на тлі його епохи есею “Феномен доби” (1970–1971). Стус послідовно деконструє образ Тичини як класика радянської літератури, простежуючи деградацію таланту власне в міру втягування в орбіту владного канону. Він трактує канон у його гіршому, закостенілому розумінні, вказуючи,

що входження в нього фатально відбилосся на творчості автора “Соняшних кларнетів”. І цілком логічно протиставляє живу поезію мертвому канону, який насправді не зміцнює авторитет поета, а навпаки, остаточно його підриває. В інтерпретації В. Стуса еволюція Тичини виглядає як шлях по нисхідній, а його “канонізація” – це іронізування часу над талантом. На цьому шляху живе стрічається з мертвим, і відбувається їхня своєрідна інверсія. Ось як це представив поет-дисидент: “Тичина, фізично живий, помер духовно, але був приневолений до існування як духовний мрець, до існування по той бік самого себе. Тичина піддався розтлінню, завдавши цим такої шкоди своєму талантові, якої йому не могла завдати жодна у світі сила. Починалася смуга подальшої деградації поета, причому деградував покійний поет так само геніально, як колись писав вірші”. І далі безапеляційно констатував: “Геніальний Тичина вмер. Лишився жити чиновник літературної канцелярії, довічно хворий на манію переслідування, жалюгідний пігмей із великим ім’ям Тичини” [12].

Саме Василь Стус окреслив ще одну символічну паралель в утвердженні канону поезії ХХ століття. Адже, розвінчавши культ радянського класика Павла Тичини, він присвятив інший глибокий есей творчості його сучасника та певною мірою *alter ego*, подібно як інші, названі вище, поети Розстріляного відродження. Мова про Володимира Свідзінського, українського поета, який за життя небагато публікувався й не заслужив високої оцінки критиків, розминаючись з ідеологічними та естетичними трендами свого часу. Чому саме ця постать привернула пильну увагу Василя Стуса, який шукав в українській поезії ХХ ст. іншої, не заангажованої й не підцензурної, істоти? І чому Свідзінський видався постаттю, рівновеликою уславленому Тичині? Відповіді на ці питання з’являються, коли уважно перечитуємо есеї Стуса. Володимир Свідзінський для нього – поет-герметист, що свідомо відмовився від кар’єри, розуміючи, що це шлях до творчого самогубства. Він відмовився від титулів і звань, які могли би бути ознакою офіційного визнання, зате віддав перевагу скрупульозній відточеності поетичного слова й наближенню до тих абсолютних вершин поезії, з яких звичайна життєва суєта (включно зі змаганням за місце в каноні) видається несерйозною та легковажною. Саме в цьому образі скромний, тихий, самозосереджений Свідзінський протистоїть офіційно призначеному, проте духовно мертвому класикові Тичині.

Весь творчий шлях Свідзінського, за В. Стусом, вказує на глибоке розуміння суті поезії, яка принципово розминається з вигуканням гасел перед юрбою та складанням слоганів для мітингів. Адже поезія Свідзінського – то “спосіб шляхетної герметизації власного духу”, а сам поет стає знаковою постаттю свого часу вже через те, що зумів “не бути співучасником”, обрав тиху занедбаність і забуття. Він виявився проникливішим від Тичини й зумів не розміняти на мідяки власного покликання, аби вже після смерті, через голови поколінь, знову озватися своїми творами. Оцінка Василя Стуса дуже важлива як спроба окреслення своєрідного контрканону української поезії ХХ сторіччя. У такому контрканоні Стус бачив важливе місце Володимира Свідзінського.

Уже в незалежній Україні, коли радянський канон було піддано тотальній деконструкції, дослідники знову звернулися до пошуку альтернативи та перечитали Стусові есеї, у яких міститься спроба окреслення такої альтернативи. Прикметно, що Тичина та Свідзінський розходяться саме в той час, коли перший стає на службу злочинному режимові й губить власний талант, а другий спочатку замовкає творчо, а потім гине й фізично, лишаючи по собі незавершений і не завше виразний творчий слід. До речі, вони були близькими

знайомими, працювали в одній редакції (“Життя і революція”), тобто мали не менше спільного, ніж інші сучасники Тичини, з якими поета порівнювали. Однак розійшлися не випадково саме в 1930-ті роки, до того ж особисте віддалення наклалося на загальну суспільну ситуацію, а також на ситуацію в літературі, що переживала катаклізми сталінських репресій.

Отже, існують підстави вважати Свідзінського ще одним творчим *alter ego* Тичини в канонічному ряді. Це виявилось актуальним у двох часових координатах: спочатку в 1930-х роках, коли сталося фатальне переродження Павла Тичини, а також на початку XXI століття, коли відбувалося переформатування канону української модерної поезії, а відтак були перевидані та наново поціновані твори Володимира Свідзінського. У цьому зв'язку Е. Соловей, якій належить заслуга впорядкування сучасного повного видання призабутого поета, зазначає: “Поезія Свідзінського унікальна тим, що являє варіант цього розвитку поза реальним “розривом”, дає версію руху природного й нешкодженого – того, який на загал не відбувся через означені обставини. Більше того: в цій поезії здійснено вражаючої сили синтез і розвиток модерністичних інтенцій, що встигли здійснитися до “розриву” [11, 485]. Свідзінський – та постать, яка дає змогу якщо не обійти, то принаймні локалізувати шкоду від того історичного “розриву”, який фатально заважив на долі нашої літератури в радянський період [2, 383–384] і який, зізнаємося щиро, дається взнаки й досі.

Що й казати, в українському літературному каноні Павло Тичина виявився незручним автором. За радянських часів, щоб оберегти його авторитет, творчість суворо регламентували, цензуруючи її, редагуючи, спрощуючи в інтерпретації. У добу Незалежності Тичину доводиться перечитувати або й “забувати”, оскільки значна частина написаного ним свого часу на злобу дня не просто втратила вартість, а й відверто дискредитує автора. Мабуть, це заважило на тому, що Тичину тихо ігнорують, а його місце у класичному каноні піддають сумніву. Підстави для перечитування Тичини були закладені ще в дисидентському есеї Василя Стуса: критика поета, хоч яка нещадна, була шляхом до розуміння його таланту, до переоцінки в контексті жорсткого часу, який сьогодні нерідко ігнорують.

Однак не в усьому переконливі ті спроби своєрідної реабілітації Тичини, які робили й роблять його прихильники від Юрія Лавріненка до Володимира Моренця. Так, Ю. Лавріненко прагнув довести (всупереч Стусовому висновку), що Тичина таки “не програв основної битви свого життя” [6, 62], і як доказ наводив незавершений рукопис поеми-симфонії “Сковорода”. Попри неординарність задуму, цю поему навряд чи годилося б визнавати творчою вершиною Павла Тичини, а її незавершеність та художня нерівноцінність різних частин і фрагментів, писаних упродовж життя, переконливо свідчать про нездійсненність замисленого. В. Моренець обурювався щодо ігнорування Тичини в наново утворюваному каноні українського модернізму у відомій монографії С. Павличко [8, 89], вважав, що зрілий поет “був примушений до гри слабкої й безкозирної” [8, 116], а причини пертурбацій із творчістю автора “Вітру з України” дослідник убачав не так у комуністичній ідеології та доктринерстві, як глибше, у раціоналістичному світогляді, що повсюдно запанував у ХХ столітті. Саме з ним, вважає В. Моренець, виявився принципово несумісний талант поета, що і спричинило його творчий занепад [8, 115]. Ідея, безумовно, цікава, але потребує розвитку й доведення. Тому на часі – нові студії про поета, які, між іншим, розкриють інтригу його “незручності” в контексті модерної української літератури.

Ми простежили три фази присутності Павла Тичини в каноні української поезії двадцятого сторіччя. У кожній із них Тичину позиціонували на тлі інших творців нашої літератури, зіставляючи як за силою таланту, так і за виразністю образів та їхньою відповідністю духові часу. Історія вписування творчості Тичини в літературний канон оприявнює динаміку творення національного еталону, а також радикальні суспільно-культурні трансформації, які довелося пережити в ХХ ст. українському суспільству. Немає сумніву, що Павло Тичина – один із найсолідніших представників модерного канону. Його твори були апробовані й витримали іспит якості в різних порівняльних рядах: від поетів 1920-х років (Тодося Осьмачки, Володимира Сосюри, Валер'яна Поліщука) до рівновеликого поета-класика радянської доби Максима Рильського й до камерного поета Володимира Свідзінського, наново відкритого в період незалежної України. Проте місце та функція автора в літературному каноні зазнають змін, що цілком закономірно. Так само сучасне розуміння канону спонукає до переоцінки окремих творів чи періодів творчості, до переосмислення властивої еволюції, на тлі якої постає справжній масштаб драми поета, що вчинив безумовне самознищення. До постаті Тичини дослідники літератури будуть знову й знову повертатися. Однак будуть її також ревізувати з посиленою пристрасстю: “незручний” поет завжди збурював гарячі дискусії за життя, такою силою він тим паче володіє й по смерті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Мистецтво рівноваги. Максим Рильський на тлі епохи. – К.: Книга, 2012. – 392 с.
2. Битов А. Неизбежность написаного. Годовые кольца. 1956–1998–1937. – М.: Вагриус, 1999. – 592 с.
3. Блум Г. Західний канон / Пер. з англ., за заг. ред. Р. Семківа. – К.: Факт, 2007.
4. Зеров М. Українська література в 1923 році // *Українське письменство* / Упор. Микола Сулима. – К.: Основи, 2003. – С. 353-362.
5. Зеров М. Нова збірка Тичини // *Українське письменство* / Упор. Микола Сулима. – К.: Основи, 2003. – С. 417-421.
6. Лаврінченко Ю. На шляхах синтезу кларнетизму. – Нью-Йорк: Вид-во “Сучасність”, 1977. – 64 с.
7. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу / Упор. і передмова Г. Сивоконя. – К.: Дніпро, 1997. – 430 с.
8. Моренцев В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2002. – 327 с.
9. Новиченко Л. Поезія і революція. Книга про Павла Тичину. – К.: Дніпро, 1979. – 365 с.
10. Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання. – Харків: Акта, 2008. – 358 с.
11. Соловей Е. “Роботи і дні” поета // *Свідзінський* Володимир. Твори: У 2 т. – Т. 1. – К.: Критика, 2004. – С. 447-516.
12. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). – К.: Знання, 1993. – 96 с. – [Ел. ресурс]. Режим доступу: <http://1576.ua/books/4841>.
13. Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. – Т. 1: Поезії 1906–1934. – К.: Наукова думка, 1983. – 736 с.
14. Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. – Т. 3: Поезії 1954–1967. – К.: Наукова думка, 1984. – 512 с.
15. Ушкалов А. “Поезія не вмирає” (Есей про Тичину та Рильського) // *Від бафоко* до постмодерну. Статті та есеї. – К.: Грані-Т, 2011. – С. 457-483.
16. Ямольський М. Литературный канон и теория “сильного” автора // *Иностранная литература*. – 1998. – № 12. – [Ел. ресурс]. Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/12/iamp.html>.

Отримано 14 лютого 2014 року

м. Київ

