



ЗМІНА ОБЛИЧЧЯ: ПАВЛО ТИЧИНА

Павло Тичина – поет канонічний, найконтroversійніша постать української літератури ХХ ст. Якщо «комплекс Гоголя» («двоєдушье») засвідчив роздвоєність письменника між українською і російською ідентичністю – цей комплекс містичним чином позначився на малоросах у ХІХ ст., то «комплекс Тичини» – між ідентичністю українською і її радянським варіантом, що не менш містично відбився на советських українцях у реставрованій імперії. Головний наслідок такої роздвоєності – профанація національного обличчя. З цього погляду Тичина – постать символічна.

Чи не першим зв'язок між нами, сучасними, й Тичиною відчув критик В.Юринець. Він вважав, що аналіз творчості поета – це аналіз того, чим/ким ми є, звідки вийшли й куди прямуємо. Про небезпідставність цього припущення свідчить уже той факт, що феномен Тичини чи не найбільше хвилював українських літераторів упродовж усього ХХ ст. Може, у душі поганьбленого генія ми знаходимо віддзеркалення власної понівеченої душі? Може, в образі юного поета, на якому застиг вираз побожного схиляння перед життям і подив перед красою світу, ми шукаємо своє колишнє обличчя? Беззаперечно одне: змінився Тичина – змінилися ми – змінився наш національний образ світу. Ця зміна актуальна й досі.

Рецепція Тичини у загальних рисах така. А.Ніковський назвав його поетом українського Відродження, К.Поліщук – бардом Центральної Ради. Вже згаданий В.Юринець простежив еволюцію Тичини від поета національної революції до поета революції соціалістичної. Л.Новиченко розвивав другу частину цієї тези, проте у кінці життя повернувся до першої, доповнивши її «естетичним гуманізмом». Л.Новиченку належить думка про те, що Тичина відобразив у своїх віршах нашу національну психіку. А це вже значно більше, аніж зв'язки поезії з фольклором, бо в Тичині втілилася поетична українська душа. Національний психотип лежить і в основі метафори В.Барки про Тичину-«Хліборобського Орфея». Українська, польська, болгарська, словацька критика захоплено привітала автора «Соняшних кларнетів» (1918). Про нього писали як про генія, що ні на кого не схожий, поета слов'янського й світового масштабу. Проте вже 1924 з'явилися



Павло Тичина
в рік закінчення семінарії.
1913 р.

перші голоси про «злам» Тичини. Є.Маланюк констатував: «Від кларнета твого – пофарбована дудка зосталась». М.Зеров теж відчув інакшість пореволюційного Тичини. Зазвичай дослідники у даному контексті згадують його вислів про «слабу, безкозирну гру», до якої Тичина не раз був примушений після «Соняшних кларнетів». Проте існують й інші свідчення уважної рецепції поета М.Зеровим. У листі до Тичини (1924 р.), оцінюючи цикл «В космічному оркестрі» (1921), він писав: «...справляє враження ублюдоочності. Ваш космос – покруч двох стилів: з одного боку – “Дух пройняв все”, з другого – “конфедерації”, “аеростати”, “соціалізм”... Багато слів поверхових, що пливають по по-

верхні і заважають – не відповідають внутрішній природі Вашого думання». Паралельно С.Єфремов схарактеризував післякларнетну творчість поета так: Тичина перейшов до «комуністичної романтики “не од мира сього”, до прокльонів на ворогів комунізму та чудної віри в якусь “Інтер-республіку”». Пророчими виявилися й слова Єфремова про поему-симфонію «Сковорода», уривки з якої поет почав друкувати ще 1922–1923 рр.: «...поема, видимо, пережила разом з автором пертурбації в своєму змісті, аж поки докотилася до сліпого заулку, з якого немає ходу», відтак «мрійна постать поета хитається між суперечностями, які перебороти в собі самому – йому, мабуть, ще не пощастило. Чи пощастить – ми не знаємо».

Те, що С.Єфремов лише передбачав, І.Кошелівець, оцінюючи сукупний доробок Тичини у 1964 р., висловив як даність: геніальний поет перетворився на бездоганного графомана. Цю тезу, але в різкішій формі підхопить В.Стус: геніальний поет чи геніальний блазень? Усвідомлюючи глибину падіння Тичини, В.Барка і Ю.Лавріненко вивчатимуть специфічний Тичинин стиль – «кларнетизм». Останній вважатиме, що цей стиль поширюється лише на ранню творчість поета, до якої не входить ані «Плуг» (1920), ані «Вітер з України» (1924). Ю.Лавріненко виділить навіть рядок, з якого, на його думку, й почався перехід Тичини до соцреалізму. Йдеться про заключний пасаж із «Замість сонетів і октав»: «Хіба й собі поцілувать пантофлю Папи?» Зазвичай дослідники вважають, що «злам» Тичини

збігся з опублікуванням «Чернігова» (1931), хоча з технічного боку й цю збірку Гр.Грабович ставить високо, пропонуючи не ділити творчість Тичини на досоцреалістичну і соцреалістичну, а вести мову про тимчасові спади у його творчості. В.Моренець, зосередившись на «неправильній» модерності митця, висловив припущення, що «злам» Тичини зумовлений не так ідеологією, як сильними на початку ХХ ст. амбіціями розуму – поет був приречений на конструктивізм. Однак в Тичині нас вражає не конструктивізм, а невпинна примітивізація його поетичного світу.

Метаморфоза Тичини, як свідчить огляд його рецепції, – об'єктивний факт. Звичайно, ця зміна відбулася не одномоментно. Так, між збірками «Вітер з України» (1924), в якій поет ще намагався зберегти обличчя, й «Чернігів» (1931), що є стовідсотковою агіткою, – сім років без жодної збірки. Обсяг написаного протягом цього часу невеликий. Деяко публікувалося у періодиці (наприклад, «З кримського циклу»), проте всі поезії цього часу, як і поема «Чистила мати картоплю» (1926), за яку П.Тичину критикував В.Чубар, лишилися поза збірками.

«Злам» Тичини відбувся перш за все під тиском большевизму, що був одним із виявів амбіцій людського розуму, але значно раніше від опублікування «Чернігова» – ця збірка була вже повноформатним наслідком «зламу». Про це свідчать не тільки інвективи – програмові для соцреалізму «Я знаю» (1919), «Плюсклим пророкам» (1920), «Відповідь землякам» (1922), «Великим брехунам» (1922), а й поема «Живем комуною» (1920): «То ж кожен з нас буде людськості престол, і кожен як апостол. Ах, скільки радості, коли ти любиш землю. Нема у ній ні янголів, ні Бога, ні семи небес. А є лиш гордість і горіння, сукупна праця і хвала. Ну що з того, що всесвіт кров залляла?... Ми робим те, що робим, і світ новий – він буде наш!». Або як антитеза О.Блокові: «...не Христос воскрес – / Робітничий клас» («Перше травня на Великдень», 1921). Подібні вірші можуть нині зацікавити хіба що істориків літератури, які намагаються реконструювати перехід Тичини від наскрізь оригінальної поезії, що в ній домінує символізм із християнським світовідчуттям, до конструктивізму з марксистсько-ленінською діалектикою в основі, згодом соцреалізму з партійністю. Стильовий еkleктизм поета – результат переходу з однієї естетичної системи в іншу. Ідеологізоване, атеїстичне, двополюсне світосприймання людини тоталітарного суспільства вимагало від Тичини нового стилю. Його соцреалістичні вірші з формального боку, може, й вправні (адже Тичина мав абсолютний слух), але за своїм змістом вони відразливі. Відразливі передусім тому, що підмінюють християнську суть ранньої поезії митця «гуманними» соціалістичними ідеалами. Говорити про раннього Тичину поза релігією й християнським кон-

текстом означає не розуміти його.

Рубіжною збіркою для Тичини стала все-таки не збірка «Чернігів», а збірка «Замість сонетів і октав», що й замикає ранній – геніальний – період його творчості. Вона видана тоді ж, коли й «Плуг» (1920), проте, на думку Л.Новиченка, більшість її «строф» і «антистроф» писалися саме 1918 р., і лише деякі – 1919-го, коли вже склався основний масив «Плугу».

Її тональність кардинально відрізняється від тональності «Соняшних кларнетів». У ній відсутній вітаїзм, а високий регістр передчуття апокаліпсису поглинули рвані ритми безвиході під іронічною машкарою: «Без конкурсів, без нагород напишіть ви сучасне / “Христос воскрес”». У поемі-циклі «В космічному оркестрі» (1921) чимало мотивів, успадкованих від «Соняшних кларнетів», зазнають кардинального переосмислення. Релігійне звучання першої збірки замінюється атеїстичною риторикою: «Я дух, дух вічності, матерії, я мускули передосвітні. / Я часу дух, дух міри і простору, дух числа». Саме так багатослівно тепер зазвучало лаконічне кредо Тичини із «Золотого гомону»: «Я – негасимий Огонь Прекрасний, / Одвічний Дух... / Я дужий народ!... / Я – молодий! / Молодий!». Поета дедалі менше цікавить людина і таке втілення її індивідуальності, як народ. Він починає перейматися колективом і людством: «О людськість! О гордість скрупульозна!» Нагадаю, програмова стаття Ю.Меженка в альманасу «Музагет» називалася «Творчість індивідуума і колектив». Головна її теза – творчий індивідуум лише тоді може творити, коли визнає себе вищою над загал істотою, але, не підлягаючи загалові, все-таки відчуває свою з ним спорідненість. Тичина не зміг успішно балансувати на цій крихкій межі.

Ще більше матеріалу для реконструкції переходу знаходимо у віршах з архіву. Гадаю, переломним для Тичини став саме 1919 рік, коли після повстання проти Гетьмана й Акту злуки УНР із ЗУНР Директорія вже у лютому 1919 відступила з Києва під тиском советського Українського фронту. Саме тоді, а точніше у червні 1919, Тичина написав для конкурсу Всеукраїнського літературного комітету на створення кращого революційного гімну свій «Революційний гімн», уповні соцреалістичний витвір – пропагандистський зміст для мільйонів, заримовані гасла – бідна дієслівна й іменникова рима: «Все прямуєм, все працюєм, / буржуазний світ руйнуєм! / Із раба зробити



Павло Тичина. 1920 р.



**П.Г.Тичина – директор
Інституту літератури
ім. Т.Г.Шевченка АН УРСР.
1938 р.**

брата – / гасло пролетаріата!» Саме звідси й бере початок «славетний» вірш «Партія веде».

Внутрішнє сум'яття Тичини-християнина позначилося на його ставленні до революції. Поет то вітав національну боротьбу, що ототожнювалася із «золотим гономом»-святом, то завмирав в очікуванні нареченої-крові. Для большевицької революції знайшов інші, не надто вибагливі символи плуга й віт-

ру. Сьогодні складно реконструювати ланцюжок цензури і самоцензури поета. Проте важко уявити, аби випускник семінарії, виходець зі священницької родини, зміг би, залишаючись християнином, так щиро, як Тичина, синтезувати «музику» й большевицьку «політику». У 20-ті роки, як дослідив С.Гальченко, поет позбувався християнської символіки в поезії, а в душі, напевно, – християнства. Він болісно реагував на критику і намагався затушувати свій перехід. «Так пильно стежите за кожним, що й слово помітно, як вони переставлять?», – писав М.Зерову, який дорікнув Тичині за заміну слова «молиться» на «духом спіє» у тексті поеми «Живем комунією». Тож маска поета, який знав, чого потребує система, поступово так щільно приросла до Тичини, що врешті стала його обличчям. Промовистим у цьому плані є спогад О.Журливої, з якою митець працював у «Новій Раді», а після вигнання петлюрівців із Києва 1919 р. у «Всевидавї»: «А з Тичиною робилася якась прикра метаморфоза. Тримався з усіма офіційно, дуже діловито... став “корчити” з себе “начальство”, в поведінці аристократський. Яюсь раптово майже зник давній милий Тичинка: появилася його еманация, чужа, несимпатична... Коли дивлюся на пізніші портрети Павла Тичини – цього георгіївського кавалера сталінсько-хрущовської гвардії, не можу дошукатися в них найменшої схожості з тим Тичиною, якого я знала. Цілком інше, нове обличчя». Обличчя – дзеркало душі. Про душу поета свідчать не тільки портрети й вірші, а й щоденник – ця найінтимніша частина творчості будь-якого письменника.

Щоденникові записи Тичини навряд чи зацікавлять сучасного читача. Проте серед вичищених думок знаходимо один, на перший погляд, зовсім незначущий мотив. Він часто варіюється і зводиться ось до чого: вбивати комах ніяк не можна (у під-

тексті – гріх), бо люди й комахи – брати (у підтексті – створіння Божі). Уперше цей мотив з'являється у запису, зробленому в червні 1929: «Писати листівку до Цитовича. Аж на листівці малюсінька комашинка! Здмухнути? Ну-ну... Я одірвав шматок американської газети і підчерпнув комашку із листівки. А тоді: пустив її з папірцем у квартиру. Іди». Із мушкою порівнював себе у 1939 (січень): «Стоїш собі мушкою...» Далі, 29 вересня 1944, випадково нагледівши павучиху, що сиділа на сірому мішку, із якого повинні були ось-ось вилізти павучата: «Майнула думка в голові: а може, змести, змести її? Та жодного я руху не зробив, а тільки знов подумав: завіщо ж переслідувати її? Та ще в такому стані, коли вона є матір? Отак і нас життя частенько жаліє». При цьому поет ототожнив себе із павучихою, а свої творчі задуми – із павучатами: «А величезні очі природи звернувшись дивляться на тебе. А велетенська рука Життя – жорстокого і разом з тим розумного – отут ось над тобою лоскоче не пальцями, а цілими колодами перебирає: змести? Чи ні? – і рука кудись убік собі одходить». З одного боку, можна припустити, що Тичина навіть у приватних записках боявся ужити слово *Бог*, виставляючи себе переконаним атеїстом, схильним (бо поет) до персоніфікацій: очі природи, рука життя. З іншого, він, як і його духовний батько № 1 Скворода (духовним батьком митець називав також М.Коцюбинського, а своїм учителем – О.Олеся), іноді ототожнював Бога з природою. Нарешті серед записів 1950–1959 рр. у теці «Мати моя» міститься коротка згадка, з якої стає зрозуміло – своє трепетне ставлення до комах Тичина успадкував від матері: «Бувало, мама й каже: не займай павука, викинь його легенько з віничка – хай лізе. (Священна тварина із Індії? Китаю?)»

Невідомо, що знав Тичина, зацікавлений орієнталізмом, про індуїзм, зокрема про період «Упанішад», коли індуїзм розділювався на дві течії: народну, масову релігію й релігію як філософську систему освічених верств. До речі, Тагор, яким Тичина захоплювався (Тельнюк писав, що яюсь Тичина навіть купив портрет Тагора), походив із касти жерців (брахманів, брамінів). Крім Тагора, пантеїстичне світовідчуття Тичини (вперше цей термін щодо нього вжив Ю.Меженко), здається, безпосередньо пов'язане також зі Сквородою. Однак Д.Чижевський вважав, що про пантеїзм філософа можна говорити лише умовно, вириваючи його цитати з контексту. Гадаю, це ж стосується і Тичини. Пантеїзм перехрещується з індуїзмом у вірі в єдину абсолютну й універсальну душу: всесвіт є Бог, і Бог є всесвіт. Саме цим відчуттям, здається, й пронизаний титульний вірш збірки «Соняшні кларнети» «Не Зевс, не Пан...». Насправді ж Тичина далекий і від пантеїзму, і від індуїзму, і від натурфілософії. У його вірші йдеться саме про християнського Бога, якого митець сприймав як прапершого музику і по-

ета, що сотворив і всесвіт, і людину за законами гармонії. Саме християнського Бога у вірші «Не Зевс, не Пан...» і символізують соняшні кларнети як антитеза Голуба-Духа або Тичинин варіант Духа Святого. Про це свідчать і макротекстуальні зв'язки: «Всесвіт наш – це дивна казка, / Це одна з фантазій Божих» («Я люблю казки чудові...», 1913). Отже, всесвіт створений таки Богом, а не зливається з ним в одне ціле, як у пантеїзмі чи індуїзмі. Про вірш «Не Зевс, не Пан...» точилися й досі точаться дискусії, в центрі яких – питання релігійності. Зрозуміло, советська критика кваліфікувала його як атеїстичний. В.Юринець, відзначаючи у ньому три концепції: олімпійську, орфічну і гностично-християнську, стверджував, що проблема космосу в Тичині релігійна. В.Барка сприймав цей вірш як християнський. Можливо, найкраще цю дискусію підсумують слова Тагора з «Гітанджалі»: «Люди по-різному сприймають сенс слів, сказаних поетом; проте останній їхній сенс – Ти (тобто Бог. – Р. Х.)».

Здається, не була чужою ранньому Тичині й постведична думка про те, що людина потребує звільнення, яке можливе, коли вона відділиться від смертного «я» й зіллється з універсальною душею. Однак якщо в індуїзмі нірвана – стан беземоційний, то в Тичині доторк людини до всесвіту (Божа благодать) дорівнює екстазу. Він – із настроєм сонця. Тичина був безперечним сонцепоклонником. В українській традиції солярний мотив сильно акцентований у М.Коцюбинського, згодом у Б.-І.Антонича – поета із «сонцем у кишені». А започаткував його Сковорода, за яким сонце – Пан усіх створінь. В.Барка вважав, що «соняшні кларнети» – образ сугестивний, в якому відбилося саяво ореолу довкола лику Христа. Його, на думку письменника, Тичина перекомпонував у світляну алегорію чи радше символ вселенської гармонії. Виразним у Сковороди є й образ «вогняної ріки Божої», що його Тичина трансформував так: «Горять світи, біжать світи / Музичною рікою».

Напевно, саме з Тагором Тичину тісно єднає відчуття Бога, світу і себе як гармонії – музики й поезії. Про бенгальського поета, точніше про його заперечення революційного способу вдосконалення людини, Тичина згадав у вірші «Вітер з України» (1923). У цей час митець уже став на шлях лояльності до большевизму. Це давалося йому нелегко, що й засвідчив чи не найсильніший Тичинин вірш з архіву «До кого говорить?» (орієнтовно 1925): «Рабіндранате-голубе! / З далекої Бенгалії / Прилинь до мене на Україну. / Я задихаюся, я гину».

Про вплив Тагора на Тичину писали і Ю.Лаврінченко, і Л.Новиченко, і С.Тельнюк, і Г.Клочек. Окремі дослідники вважають, що Тичинина прозоподібна форма (наприклад, у збірці «Замість сонетів і октав») – походить від Тагора. Ця тема потребує розвитку, бо наскрізь національного, за висло-

вом О.Білецького, Тичину не можна міряти винятково українськими фольклорними й літературними мірками («Слово о полку Ігоревім» – думи – Сковорода – Шевченко – Чупринка – Вороний – Олесь), ані європейськими (Верлен – Рембо – Вергарн) чи російськими (Брюсов – Блок – Бєлий).



Тичина-орденоносець

особливості Тичини в тому, що він синтезував західну й східну традиції. Саме в цьому, здається, й криється секрет його неповторності на тлі європейського символізму. Модерно Тичина трансформував у своїх ранніх віршах і Святе Письмо. Тому так складно, за висловом В.Моренця, декодувати «кларнетизм», що має три джерела: фольклор, християнська традиція, традиція літературна – українська, європейська, російська і східна.

Зупинюся лише на одному зі східних елементів – поезії Тагора. 1916 р. у Москві з'явився переклад збірки індійського й бенгальського поета «Гітанджалі» («Жертовні пісні») (1912) за редакцією Ів.Буніна. У 1913 р. Тагору за неї було присуджено Нобелівську премію. Писав він мовою бенгалі, паралельно перекладаючи свої твори англійською. Саме з англійського прозового підрядника, що не передавав музичності першовзору (відомо, що Тагор не так декламував, як співав свої твори), і здійснив переклад М.Пушешніков. Українською мовою у Києві 1918 р. вийшли дві збірки Тагора «Садівник» і «Місячний промінь» у слабких, за спогадом Ю.Лаврінченка, перекладах. Цей же дослідник твердив, що познайомити Тичину з бенгальським оригіналом міг його приятель, знавець і перекладач санскриту Павло Ріттер. Однак вплив на Тичину мали саме «Гітанджалі» – жертовні пісні, в яких релігія і поезія становлять цілість. У цій книжці є мотиви, характерні й для «Соняшних кларнетів»: світла – світ і серце, сповнені світла; радості існування – небесна ріка вийшла з берегів, і радість затоплює все; ритму – пульс життя, що танцює в крові, радість від цього ритму; акцент на музиці й синхронності різних чуттів – кольору, запаху, дотику. Проте у Тичині творцем усього суцього є християнський Бог. У Тагора Бог і всесвіт єдині. У нашого поета людина продовжується у соціумі, а історія, зокрема українська, втілюється у сцені розп'яття Христа. Цей євангельський сюжет, щоправда, зазнає докорінної зміни. На нього накладається Шевченкове трактування образу Божої Матері. Внаслідок такої



Павло Тичина.
1966 р.

подвійної трансформації й з'явився Тичинин символ Скорбної Матері. Тагор же до соціуму й історії цілком байдужий, смерть не проймає його взагалі: якщо хтось любить життя, він так само гаряче полубить і смерть.

Тагор писав музику на власні слова. Тичина мав абсолютний слух, грав на кларнеті й бандурі. Обидва прагнули поєднати Схід і Захід

через культуру. Тагор організував із цією метою спеціальну школу, Тичина вивчав тюркські мови, дбав про розвиток сходознавства в Україні. Зрештою, його ідея східно-західного синтезу й особливо, порубіжного місця України в цьому процесі протистояла ідеї «психологічної Європи» Хвильового. Тичина не був європоцентристом – його вабили й інші світи. Саме цим він особливо цікавий.

Була ще одна точка дотику між Тичиною й Тагором. Ірландський поет В.Йїтс, який і відкрив Тагора Заходу, наголошував на тому, що бенгальський поет, пишучи «чисту» поезію, був доступний не обмеженій групі читачів, а широкому загалу з останнім злидарем включно. Саме такою в ідеалі уявлялася Тичині й рецепція його власних творів. Тагор був автором гімнів Індії й Бенгалії. Тичина став співавтором (разом із М.Бажаном) гімну Радянської України. Саме з причини рецепції він почав писати частівки (фактично то був пастиш). Останні шокували читача із виробленим смаком. Народові частівки з соціалістичним змістом й ушлявленням Сталіна теж не сподобалися, інакше б не з'явилися пародії на Тичину. Тагор вважав політику річчю другорядною. Для нього найбільше важив духовний розвиток особистості й народу. На відміну від Тичини, його не цікавили жодні модернізаційні процеси, технічні винаходи (трактори, мотори, танки й автомобілі) чи суспільні рухи – поет не підтримував навіть Махатму Ганді. Тичина ж, виявляючи поетичне безсилля у написанні різного роду інвектив, що й зауважив свого часу М.Зеров, так і не прийняв насилля, про що свідчить комашиний мотив у щоденнику, а в драматичні часи остаточного вибору – вірш «Курінь» (1926), у якому поет звертається до комашиного народу (павучка і сколопендри), як до людей. Його здогад про такі ж

жорстокі, як і в людей, війни у комашиному царстві: «Е! чекай, у тебе ж ніжку / хтось пережував» – переконує: Тичина сприймав світобудову як гармонію, творіння Боже, де найменша з кузьок виконує свою, неповторну партію: «І являвся мені Господь / В гromі, бурі і росі, / У веселках, зоряницях / І в симфонії комах» («І являвся мені Господь...», 1916–1917). Недаремно боявся бодай випадково наступити на мурашку. Адже цим вніс би у світобудову дисбаланс. Той, хто вірить у Творця або в реінкарнацію, чудово б зрозумів опіку Тичини над комахами. У сучасній атеїстичній західній людині (у нас теж) вона викличе хіба що скептичну посмішку. Переважна ж більшість сучасних читачів переадресують «Курінь» дітям, які ще не втратили живого зв'язку з Богом. За словами В.Барки, подібні рядки – не сентименталізм, а сама сердечність, без якої не буває лірики і, додамо, віри в Христа, котрий заповідав нам бути, як діти. У цьому суть «білосніжного серця» Тичини. Збідніле людське серце жахало поета, бо іншого ворога, окрім серця, в людини, за Тичиною, ніколи й не було.

Тичина належав до числа митців, у яких поезія й релігія становлять цілість. У тоталітарному суспільстві квазірелігією проголосили комуністичну ідеологію. Система потребувала поетів релігійного типу, бо саме вони могли успішно поєднати поезію з ідеологією, замінюючи, наприклад, християнську символіку символікою «червоною». Якщо у ранній творчості Тичини Україна асоціювалася зі Скорбною Матір'ю-Мадонною-Дівою Марією, то у часи Другої світової – із «крилоорлиною, червоною матір'ю Україною» («Голос матері»). У його поезії з'явився й відповідний «червоний» іконостас: «юна армія труда /... класового архітекта / Карла Лібкнехта», «з нами слава прапорів, / з нами Ворошилов!», «ЛЕНІН / Одно тільки слово / а ми вже як буря / Готово». І, звичайно, «трактор став усім за друга».

У Тичини змінилося обличчя.

На схилі літ крізь маску офіційності в образі Тичини пробилися колишні лагідні риси. Однак на поезії це не позначилося – геній покинув Тичину назавжди. У цій поезії, як і на портреті Доріана Грея, зафіксована духовна смерть. Найпарадоксальніше у випадку Тичини, проте, інше. Він чудово усвідомлював свій вибір: «Не співай-співай, поете, / бо ти вже продався», проте продовжував співати. Духовна смерть на відміну від смерті героїчної не викликає поваги, але вона, якщо ми християни, не може не викликати співчуття. Описувати духовну смерть завжди боляче: «А писар все пише, все пише – та сльози пишуть / заважають». Нещаснішого поета за Тичину я не знаю. Але й безхребетнішого – теж.

Роксана ХАРЧУК