

МИХАЙЛО ЛЕВЧЕНКО

ЖИВМИ

СЕРЕД

ЖИВИХ

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

1954

МИХАЙЛО ЛЕВЧЕНКО

ЖИВИЙ СЕРЕД ЖИВИХ

(ВОЛОДИМИР МАЯКОВСЬКИЙ
ТА ЙОГО УКРАЇНСЬКІ
ЗВ'ЯЗКИ)



РАДЯНСЬКИЙ
ПИСЬМЕННИК
КИЇВ — 1973

В книзі досліджуються зв'язки В. Маяковського з Україною, вплив його творчості на українську радянську поезію. Автор показує, як молоді українські поети використовують досвід Маяковського, вчать у нього соціальності, вмінню відгукнутися на животрепетні проблеми життя. Читач знайде в дослідженні чимало цікавого про особисті контакти Маяковського з українськими літераторами, про його зустрічі на Україні з робітниками, студентами та письменниками. Книга розрахована на широкі читацькі кола.

1.

Перед ним схилялись. Його ненавиділи. З ним полемізували. Нерідко брутально, зле, неприховано тенденційно. Та байдужих не було. Така вже доля новатора, відкривача нових поетичних матеріалів.

В історії літератури, мабуть, важко знайти іншого поета, якому доводилося б з такою напруженістю духовних і фізичних сил стверджувати своє поетичне «я». Весь його творчий шлях позначений виснажливою боротьбою за утвердження свого поетичного слова, своєї правоти й щирої відданості революційним ідеалам, гнівного заперечення силоміць накинутаго йому ярлика «путника революції».

Він не залишався в боргу перед своїми недругами. На претензійні звинувачення відповідав енергійно, пристрасно, дотепно. В його серці постійно клекотів огонь борця, трибуна, полеміста. Навіть в останньому листі, написаному незадовго до трагічного кінця, пошкодував, що так і не пощастило «досперечатися» з одним із своїх надокучливих опонентів.

Таким і залишився в пам'яті поколінь. С. Ейзенштейн скаже: «До цього часу незгладиме в пам'яті: гуч-

ний голос. Шелепа. Карбування читання. Карбування думок. Опроміненість Жовтнем в усьому»¹.

Без Жовтня не було б Маяковського. Він став його натхненним співцем. Це була «його революція», що надихнула на високість поетичного лету, на невпинні творчі шукання, на самовіддане служіння революційному народові.

З літературними недругами в якійсь мірі змикалося й інтимне оточення, що складалось з людей, по суті, дрібненьких. Вони ходили в друзях, а насправді не розуміли, та й не хотіли його розуміти — поета неповторного тембру й незвичайну особистість.

Для них він був упертим, упевненим у собі, здатним переступити через будь-яку перешкоду на своєму шляху. Та й сам поет зично проголошував, що його вірш «трусом протне літа».

І в той же час переживав болючі хвилини вагань і сумнівів.

Бентежила думка, що раптом доведеться пройти по рідній землі стороною, подібно до косою дощу, що його не зрозуміють мільйонні маси. Потім на догоду низьколюбим догматикам і ортодоксам публічно каюся за рядки, сповнені їдкою болю й короткочасної тривоги. Слова, що народжувались у глибині бунтівливо-неспокійного і люблячо-ніжного серця, доводилось вилучати з тексту, називати їх «підмоченими дощем пір'інками».

Це була натура широка й щедра, проста й складна, наполеглива й вразлива. У нього, дійсно, під «металевою бронею, в якій відбився цілий світ, билось не тільки гаряче, не тільки ніжне, але тендітне й легко вразливе серце»².

¹ Зб. «Маяковский в воспоминаниях современников», Гослитиздат, 1963, стор. 28.

² А. В. Луначарський, Про літературу, К., Держлітвидав України, 1960, стор. 569.

Країна, народжена в полум'ї революційних битв, зрозуміла свого співця. «Він став,—говорив М. І. Калінін,—чудовим зразком служіння радянському народу. Він прагнув злити з революційним народом не тільки зміст, але й форму своїх творів, так що майбутні історики напевно скажуть, що його твори належать великій лонці людських відносин»¹.

Його життєвий і поетичний шлях недовгий, але надзвичайно бурхливий, складний, незвичний, позначений пристрасними пошуками точного й дохідливого слова, що було б зрозуміле народові і могло б висловити всю глибину й багатство думок поета. Не відразу воно було знайдене. Навіть у перші післяреволюційні роки багатьом його віршам властиві абстрактність образів, ексцентричність метафор, ускладненість прийомів. Треба було неабияких зусиль, щоб перебороти залишки формалістичного експериментаторства, знайти художню форму, адекватну революційному змісту.

Свій творчий шлях він починає разом з футуристами. Жовта кофта, в якій бачили поета під час його перших виступів аудиторії багатьох міст Росії, не тільки дратувала пересічного обивателя, а й залишила свій негативний відбиток на перших поетичних спробах.

Більше того, юний Маяковський поділив нігілістичні погляди своїх колег з футуристичного табору. Він поставив свій підпис під їх горезвісним маніфестом (1913), що закликав «скинути Пушкіна, Достоевського, Толстого та ін. з «Пароплава Сучасності». Йому доведеться ще довго ходити з ярликом футуриста. Проте не можна не помітити уже в ранній творчості поета досить сильних революційних нот.

¹ М. И. Калинин, О коммунистическом воспитании, М., «Молодая гвардия», 1945, стор. 74—75.

Не можна сказати, що тема «Маяковський і футуризм» належить до тих, що легко розв'язуються. З цього приводу написано немало. Одні, прагнучи подати творчу еволюцію Маяковського по безжурній висхідній, обілювали й футуризм, шукали в ньому якихось революційних мотивів. Інші, навпаки, наголошували на зв'язках Маяковського з футуризмом, прагнули довести, що поетові так і не пощастило позбутися футуристичних гріхів своєї молодості.

Щодо футуризму, то тут не може бути якихось двояких думок. У розмові з К. Цеткін В. І. Ленін влучно зазначив: «Тут багато лицемірства і, звичайно, несвідомої пошани до художньої моди, яка панує на Заході... Я не в силі вважати твори експресіонізму, футуризму, кубізму та інших «ізмів» найвищим проявом художнього генія. Я їх не розумію. Я не відчуваю від них ніякої радості»¹.

Схиляння перед «художньою модою» Заходу — риса, що була притаманною всім російським модерністам. Футуристи не були виключенням, хоч і намагалися заперечувати свій зв'язок з зарубіжними течіями, навіть пробували охрестити себе «будетлянами». Та все ж увійшли в історію літератури як футуристи, запозичивши цей термін від своїх італійських співбратів.

Ф. Марінетті — італійський письменник, теоретик і організатор літературної течії футуризму, апологет імперіалістичних воєн і колоніальних загарбань, відвертий фашист після встановлення в Італії фашистської диктатури — у своїх численних маніфестах (перший вийшов у 1909 році) нахабно закликав до знищення класичної культури, заперечував реалізм, перекручував літературну мову.

¹ В. І. Ленін про культуру і мистецтво, К., Держполітвидав УРСР, 1957, стор. 508.

Він та його однодумці прагнули витіснити з поезії людську особистість, її психологію, претензійно заявляючи, що відтепер «шматок сталі чи дерева збуджує пристрасті сильніші, ніж усмішка чи сльози жінки». В поетичній практиці рекомендувалось використання верлібру — вільного вірша, що будується, головним чином, на інтонаційно-синтаксичній основі, без врахування числа складів і наголосів у віршованому рядку, з його різноманітними ритмами, розміром, римою й строфою. Тільки верлібр, твердили вони, може передати переживання людини в епоху «урбаністичної промислово-машинної культури».

Незабаром відкидається й вільний вірш. Всупереч нещодавнім твердженням, верлібр оголошується формально нездатним в «атмосфері машинної техніки і наукових відкриттів» виразити відчуття людини. Висувається вимога адекватного відображення життя й людської психіки. Все гучніше лунає заклик до руйнування синтаксису, до розташування іменників по мірі їх виникнення, вживання дієслів у непевних відмінах, відкидання прислівників і пунктуації, заміни слова взагалі математичними знаками й цифрами, наближення поетичного стилю до стилю воєнних кореспонденцій.

Не можна твердити, що російські футуристи «сліпо» йшли за Марінетті. Вони, скажімо, не вдавалися до відвертого вихвалання імперіалізму чи до нищівного руйнування синтаксису, а під час приїзду теоретика італійського футуризму до Петербурга (13 лютого 1914 року) влаштували йому демонстративну обструкцію.

І все ж між італійськими футуристами й російськими «бюджетлянами» було немало спільного. Як ті, так і другі, прагнули підірвати мистецтво зсередини, відлучити його від життя, зробити з нього рупор для своєї, фактично антинародної, тарабарщини й анархо-індивідуалістичного нігілізму.

Футуристи любили покричати про своє новаторство, всіляко затушковуючи його формалістичну сутність. Відразу розгледіти їх справжнє обличчя було не так легко, особливо в суперечливому літературному процесі початку століття, коли старі норми й уподобання вже не відповідали життєвим вимогам, а нові ще тільки формувалися. У цих умовах навіть сильні творчі індивідуальності нерідко потрапляли на певний час під вплив крикливих футуристичних маніфестів.

І тут доречно згадати іншого поета, що його інколи називають «французьким Маяковським». Ідеться про Г. Аполлінера, в творчості якого відчутний виклик тогочасним символістам, заперечення їх пишномовності та метафізичних настроїв, прагнення впровадити в поезію мову повсякденного життя, зробити свої вірші «піснями Парижа».

Проте сам поет часто не орієнтувався у суспільній обстановці, залишив суперечливі висловлювання про містечтво, що пізніше стало поштовхом для багатьох модерністських шукань. Він навіть підписався під одним з маніфестів Марінетті, хоч це і не дає права ставити знак рівності між Аполлінером і футуристами.

Маяковський також виступив разом з футуристами, підписав їхній маніфест, відстоював їхню програму. Та при всьому цьому він був на голову вищий від тих, з ким увіходив у літературу.

Звичайно, запальному молодіку, який тільки вступав на хитку поетичну палубу, важко було розібратися в плутаних і мало зрозумілих футуристичних деклараціях. Початківця приваблювало в футуристах інше: боротьба з пошлістю, сучасною йому буржуазно-дворянською літературою, з «парфюмерним блудом Бальмонта» і йому подібними, загострене чуття до слова, прагнення вивести «мову вулиці» на сторінки поетичних збірників, розірвати серпанок штучності й краси символізму.

Безперечно, що формалістичне експериментаторство футуристів не могло пройти безслідно для перших поетичних спроб. Його відгомін відчутний і в пізніших творах. Та вже в цей період не важко помітити ті здорові начала, що сприяли переборюванню футуристичного впливу. Не можна через окремі рецидиви футуристичної поезії у раннього Маяковського ототожнювати його творчість з підкреслено нарочитим штукарством футуристичного письменства.

Футуризм у Маяковського був наносним явищем і не відповідав ідейним запитам поета. Жовта кофта помітно тріщала на широких плечах «красивого, двадцятидвохрічного». У його творчість бурхливо вторгалися реалістичні й революційно-романтичні мотиви, щоб, зрештою, переможно зазвучати в могутньому оркестрі революційної поезії.

Не футуризм, а піднесення революційного руху серед широких народних мас, творчість родоначальника соціалістичного реалізму О. М. Горького, прогресивні традиції класичної спадщини — ось де треба шукати джерела для майбутнього, справді неповторного лету Маяковського. Вже саме звернення до теми трагічної долі людини в буржуазному світі, що так потужно бринить у ранніх віршах поета, підносить його над футуристами та іншими декадентськими поетами того часу.

Він виступив гуманістом з яскраво вираженим співчуттям до знедолених і страждаючих у капіталістичному суспільстві. Зміст його творів все помітніше сповнювався вагомим соціальним звучанням, що вже не могло уміститися в штучній формі футуристичної поезії. І Маяковський, ще поділяючи певні естетичні погляди свого літературного оточення, починає відходити від нього.

Його поетичний рядок сповнюється вбивчим сарказмом. Бажаним гостем стають метафори вулиці. Система художніх прийомів підпорядковується гнівному

викриттю капіталістичного світу, його бруду й нікчемності, фальші й лицемірства.

Поет різкий, але різкий до тих, хто думає, «як нажертися краще знову». Він ненавидить гнівно й пристрасно, але ненавидить «бездарних страхополохів», «лаших до страв і до блуду». І він щирий і ніжний, коли говорить про людей простих і чистих, знедолених і гноблених.

Та не можна применшувати й тієї загрози, що виникає перед молодим поетом у зв'язку з приналежністю до футуристичного угруповання. Передусім це торкалося одної з кардинальних проблем літературного життя — проблеми традицій і новаторства, поза якою немислимий розвиток навіть найсильнішої творчої індивідуальності. Адже заперечення класичних художніх цінностей — риса, притаманна всім модерністським течіям взагалі, футуризму зокрема.

Серед міфів, створених уявою давніх греків, особливою поетичністю позначений міф про Афродіту. За переказом, богиня краси, кохання й мистецтв народилася з білосніжного шумовиння морських хвиль. Так буває в легенді. У мистецтві, як і в житті, ніщо не народжується з морської піни, не виникає з нічого. Діалектичний процес розвитку літератури й мистецтва має своє минуле, сучасне й майбутнє, що виступають у своїй суперечливій єдності.

Відомо, що ідеалістична філософія і естетика, при всіх їх різноманітних напрямках і забарвленнях, за своєю суттю фактично заперечують пізнання художніх цінностей, оволодіння ними народними масами. Їх представники відстоюють або позачасову, позаісторичну «загальну» значимість художніх цінностей, або ж зводять їх виключно до суб'єктивного ставлення до дійсності.

Лише марксизм питання про цінності зв'язує з практичною діяльністю людей. Цінність завжди виражає від-

ношення між суб'єктом і об'єктом, що формується в процесі людської діяльності, незалежно від того, чи це стосується краси й моралі, чи сучасних досягнень мистецтва, чи культурної спадщини в цілому.

Вчення В. І. Леніна про дві культури в кожній національній культурі — надійний і випробований критерій оцінки культурної спадщини минулого. Ще в ранній своїй статті «Від якої спадщини ми відмовляємося?» В. І. Ленін писав, що марксиста, виражаючи інтереси та ідеали найреволюційнішого класу — пролетаріату, — справжні спадкоємці багатств минулого, лише вони підходять до спадщини творчо, відбираючи з неї і розвиваючи далі все краще, відхиляючи те, що застаріло, що не придатне для нового часу.

Теоретичне обґрунтування надзвичайно важливої проблеми діалектичного взаємозв'язку традицій і новаторства — невід'ємна й складова частина ленінського вчення про культурну спадщину. Спадковість і новаторство обов'язково передбачають творчу оригінальність художника, його нерозривний зв'язок з життям свого народу, збагачення його творчості досвідом трудящих мас, критичне ставлення до спадщини минулого. Прогресивні традиції і справжнє, прогресивне новаторство діалектично взаємозв'язані між собою, у своїй сукупності забезпечують літературі й мистецтву необхідні передумови для завоювання вищих художніх рубежів.

В. І. Ленін завжди був непримиреним ворогом будь-якого псевдоноваторства, ультралівої фрази, убогого кривляння. Він вів рішучу боротьбу з пролеткультівцями, формалістами та іншими лівосектантськими угрупованнями в літературі, що оголошували класичні традиції консервативними, непридатними для радянської сучасності, наполегливо доводив, що спадковість художніх досягнень різних поколінь — необхідний елемент передового мистецтва.

Навколо проблем, зв'язаних з культурною спадщиною минулого, традиціями й новаторством у літературі соціалістичного світу, в перші післяреволюційні роки йшли справжні літературні бої. Потрібні були геніальна прозорливість і мудрість В. І. Леніна, щоб оголосити рішучу війну нігілістичному ставленню до класичної спадщини, до всього того, що увійшло в золоту скарбницю не тільки даного народу, а й світової культури.

Ніколи не зітруться в пам'яті поколінь ті знаменні дати, без яких просто немислимо уявити дальший розвиток радянської літератури. Одна з них — промова В. І. Леніна на Третньому Всеросійському з'їзді Російської Комуністичної Спілки Молоді 2 жовтня 1920 року.

Стояла холодна й голодна осінь. У Криму ще сидів Врангель, на Далекому Сході ще хазяйнували японські окупанти. Не вистачало хліба й палива, металу й вугілля. Молода Радянська республіка переживала величезні політичні й економічні труднощі.

Багатьом делегатам, одягненим у поношені солдатські шинелі, робітничі куртки й селянські сіряки, довелося пробиратися на свій форум через фронти й бандитсько-білогвардійські заслони. Ризикуючи життям, юнаки й дівчата поспішали в червонопрапорну столицю, щоб розповісти про звитяжну боротьбу своїх ровесників за встановлення Радянської влади на рідній землі. Кожен з них, разом з окрайцем засушеного хліба, ніс з собою заповітну мрію: зустрітися з Іллічем, почути його мудре слово поради в тяжкій боротьбі за перемогу соціалізму.

Здавалося, що Ленін буде говорити про економічні труднощі, викликані громадянською війною, про розруху в народному господарстві, про тяжке міжнародне становище країни. Та Ілліч, вдивляючись у виснажені перевтомою й недоїданням, але горді обличчя своїх слухачів, говорив про інше. Він ставив перед радян-

ською молоддю, на той час напівграмотною, а то й зовсім безграмотною, завдання великої історичної ваги: учитися. З трибуни лунали натхненні слова, що стали дороговказом для цілих поколінь: «Комуністом можна стати тільки тоді, коли збагатиш свою пам'ять знанням усіх тих багатств, які виробило людство».

Положення, висловлені В. І. Леніним на Третьюму з'їзді комсомолу, стали своєрідною програмою культурної революції в нашій країні, що її неухильно проводила партія в наступні десятиріччя. Ленін з усією чіткістю і переконливістю вказував, що пролетарська культура не є «культура, що вискочила невідомо звідки, не є вигадка людей, які називають себе спеціалістами по пролетарській культурі», що вона «повинна стати закономірним розвитком тих запасів знання, які людство виробило під гнітом капіталістичного суспільства, поміщицького суспільства, чиновницького суспільства»¹.

Промова В. І. Леніна на комсомольському форумі дохідливо й мудро підсумувала ідеї, що були висловлені вождем в інших працях і обґрунтували новаторські шляхи культури соціалізму,— нема спадщини самої по собі, замкненої і безвідносної до живої дійсності, до історії взагалі, того чи іншого народу зокрема. За Леніним, для історично-пізнавальної оцінки спадщини необхідно уміти виділяти в ній дійсні досягнення, по-творчому ставитись до неї.

У розмові з К. Цеткін Ленін говорив, що справді прекрасне в мистецтві — це вихідний пункт для дальшого розвитку художньої культури. В «Начерках резолюції про пролетарську культуру» він писав: «Не вигадкування нової пролеткультури, а розвивання кращих зразків, традицій, результатів існуючої культури

¹ Ленін про культуру і мистецтво, стор. 276.

з точки зору світогляду марксизму і умов життя й боротьби пролетаріату в епоху його диктатури»¹.

В нових умовах по-новому постає й проблема традицій і новаторства, без розв'язання якої були б немислимі успіхи, що їх досягли радянська культура, література й мистецтво. І знову ж правильне вирішення згаданої проблеми неможливе поза ленінським вченням про культурну спадщину.

Ще в статті «Партійна організація і партійна література» (1905) В. І. Ленін відзначав, що вільна література майбутнього буде заснована на «постійній взаємодії» між досвідом минулого і досвідом сучасного. Пізніше, в умовах Радянської влади, Володимир Ілліч проблемі традицій і новаторства приділятиме надзвичайно велику увагу, питання збереження культурних цінностей минулого нерозривно пов'яже з шляхом розвитку радянської літератури й мистецтва, що, за Леніним, виникли не на голому місці, а стали закономірним продовженням і підсумком усього кращого в спадщині світової культури.

У перші післяжовтневі роки різні лівосектантські групи й групки, в тому числі й футуристи, намагалися видати себе за єдиних представників «революційного мистецтва». Жонглюючи своїм псевдоноваторством, вони нерідко захоплювали ключові позиції в художніх установах. Тодішній нарком освіти А. В. Луначарський змушений був зізнатися: «Ми ледве були не попали під вплив футуристів, ліфів. Але розібравшись, що ці наростки буржуазного світу в самій буржуазній культурі являють собою відбитки тої епохи, коли буржуазія починає зовсім відмовлятися від будь-якого змісту, прямує по шляху чистого формалізму і навіть повної беззмістовності футуристичного, дадоісторичного і т. п.

¹ Ленін про культуру і мистецтво, стор. 287—288.

штибу,— пролетаріат, який несе з собою силу-силенну нового змісту, міг лише презирливо відкинути нежиттєве фокусництво»¹.

Так говорив Луначарський, якого Ленін неодноразово критикував за примирливе ставлення до пролеткультівців та інших лівосектантських течій. Сам же Володимир Ілліч дуже швидко розгледів справжню суть пролеткультівців і футуристів, їх антинародний характер і рішуче виступив проти поширення їх впливу на радянську літературу і мистецтво.

Непримиренницьке ставлення В. І. Леніна до всіх тих, хто намагається знищити класичну спадщину, піклування про багатство духовного життя народу, відверто критичне неприйняття ультралівої фрази багато в чому визначали і його ставлення до Маяковського, який у перші післяреволюційні роки не тільки «ходив у футуристах», а й виступав їх визнаним лідером. Більше того, в творах поета того часу зустрічалися ще сильні рецидиви не тільки футуристичної поетики, а й поглядів футуристів на важливі питання культурного будівництва.

Ленін не сприймав Маяковського як поета-футуриста, який на сторінках газети «Искусство коммуны» кликав в атаку на «генералів-класиків». Такого Маяковського Ленін і не міг сприйняти. І все ж Є. Наумов, спираючись на не відомі досі матеріали, приходив до висновку, що ставлення Леніна до Маяковського не було незмінним, що не можна оцінку Ленінінм футуризму цілком переносити на Маяковського, що ставлення Леніна до поета перетерпіло певні зміни².

¹ А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., Учпедгиз, 1958, стор. 95.

² Див.: Е. Наумов, Ленин о Маяковском, «Литературное наследство», т. 65, М., Изд-во АН СССР, 1958, стор. 205—216.

У статті «Ленін і мистецтво» А. В. Луначарський писав: «Нові художні і літературні формації, що утворились під час революції, проходили переважно повз увагу Володимира Ілліча. У нього не було часу ними зайнятися. Все ж скажу—«Сто п'ятдесят мільйонів» Маяковського Володимиру Іллічу напевне не сподобались. Він вважав цю книгу «пишномовною і штукарською». Не можна не пошкодувати, що про інші, пізніші і більш дозрілі повороти літератури до революції, він уже не міг висловлюватись»¹.

Справді, В. І. Леніну не було часу уважно вивчати «нові художні і літературні формації, що утворилися під час революції». Безумовно, що Володимиру Іллічу не довелося чути кращих творів поета, написаних в середині 20-х років. Залишається незаперечним і те, що Ленін все ж не випускав з свого поля зору поезію Маяковського, слідував за творчими шуканнями поета.

Н. К. Крупська згадує: «Нове мистецтво здавалось Іллічу чужим, незрозумілим. Одного разу нас покликали у Кремлі на концерт, влаштований для червоноармійців. Ілліча провели в перші ряди. Артистка Гзовська декламувала Маяковського: «Наш бог — біг, серце — наш барабан» — і наступала прямо на Ілліча, а він сидів, трохи розгублений від несподіванки, здивований, і полегшено зітхнув, коли Гзовську змінив артист, що читав «Зловмисника» Чехова»².

Звичайно, свою негативну роль у сприйманні В. І. Леніним вірша «Наш марш» (1918) зіграло невдале, афектоване виконання цього твору артисткою. Та це не єдине. В цьому вірші особливо відчутні болісні пошуки Маяковським тих засобів художнього вираження, що найбільш повно відповідали б новому революційному

¹ А. В. Луначарський, Про літературу, стор. 106—107.

² Ленін про культуру і мистецтво, стор. 495.

змісту. Саме у «Нашому марші» ці пошуки були невдалими, йшли за рахунок формалістичного захоплення звуковою інструментовкою вірша.

На цьому «зустрічі» В. І. Леніна з Маяковським все ж таки не припинились. У голодний 1921 рік під час відвідання вхутемасівців йому знову довелося почувти ім'я Маяковського з уст уже «плем'я молодого», що відверто висловлювало своє захоплення віршами поета. Після цього «Ілліч трохи подобришав до Маяковського, коли він чув це ім'я, пригадувалась вхутемасівська молодь, яка була повна життя і радості, готова вмерти за Радянську владу»¹.

У відгукові про вірш «Прозасідалися» Ленін уже з прихильністю, хоч і обережно, говорить про Маяковського. Чим далі відходив Маяковський від футуризму, тим більше «добришав» Ленін до поета. Луначарський мав, мабуть, усі підстави сказати: «Без сумніву, якщо б у Леніна був час ближче познайомитися з творчістю Маяковського, особливо з творчістю останніх років, свідком якої він уже не був, він би загалом позитивно оцінив цього видатного спільника комунізму в поезії»².

Зичний голос молодого Маяковського прилучився до тих, хто збирався викинути Пушкіна та інших велетнів російської літератури з «Пароплава Сучасності». Тоді поетові здавалось, що минуле належить до того історичного мотлоху, який вже не може прислужитися сьогоденню. Обурювало й те, що декаденти різних мастей прагнули причесати класиків під свою гребінку.

Потрібен був час, щоб розібратися в цих складних метаморфозах. У вірші «Ювілейне», що був написаний до 125-річчя від дня народження Пушкіна, Маяковський фактично виступив проти футуристично-ліфівських со-

¹ Ленін про культуру і мистецтво, стор. 495.

² Литературное наследство, т. 65, стор. 208.

фізмів про класичну спадщину, висловив свою полум'яну любов до геніального поета, виявив діалектичне розуміння проблеми традицій і новаторства.

З того часу, як поет підписав горезвісний футуристичний маніфест, минуло небагато, але роки все ж змінили не лише обличчя країни, а й творчо відбилися на світовідчуттях. Тепер Маяковський виступав не проти Пушкіна, а проти «хрестоматійного глянцаю», що навели на поета декаденти. Він любив Пушкіна, але «живого, а не мумію». Такого Пушкіна Маяковський брав у свої спільники в боротьбі з різними крохоборами. Для нього Пушкін — наш сучасник, а пушкінські традиції — основа для творення нової радянської поезії.

Проте і в період «жовтої кофти», ще тоді, коли під час виступів разом з друзями-футуристами посилав громи й блискавки на адресу класиків, у своїй практичній поетичній діяльності Маяковський фактично продовжував демократичні традиції, глибоко підірвані буржуазним декадансом. Він був творчою індивідуальністю величезної потенціальної наснаги. Хай і підсвідомо, відчував, що для зростання свого поетичного таланту необхідно зламати й відкинути поетику декадансу, не лише прийняти кращі, життєдайні класичні традиції, а й новаторському продовжити їх, виробити на їх основі нову поетичну форму, відповідну до нового поетичного змісту.

Для нього поступово стає притаманним проникливе, справді пушкінське чуття народної мови. Він успішно засвоює ораторський пафос, емоційну виразність, енергійність вислову, декламаційність, звернений до слухача інтонаційний лад, автобіографічний характер, щирість і патетику лермонтовської поезії. При благодотворному сприйманні полум'яної музи Некрасова його творчість наснажується революційно-демократичним, громадянським пафосом, силою гніву при викритті буржуазно-

міщанського світу, умінням зблизити поезію з життям, з мовою народу та його усними скарбами.

Приймаючи досвід класиків, навчаючись у них, Маяковський ішов уперед, рухав на нові рубежі поетичну культуру своєї епохи. Перед поетом нового світу постало невідкладне завдання: усунути декадентські перешки, відстояти багатство класичної поезії і на її основі створити поезію революції.

Відбувався складний, суперечливий, діалектично взаємозв'язаний контакт новаторських починань молодого поета з класичними традиціями. І чим далі він міцнішав, тим більше виявлялись багатогранні риси самобутньої творчої індивідуальності Маяковського.

З цього приводу цікаве висловлювання О. Твардовського. «Некрасов,— писав радянський поет,— стояв на інших, більш передових ідейних позиціях, ніж Пушкін, але він його прямий попередник, мова Некрасова, його вірш розвивались по заповітах пушкінської естетики, естетики реалізму. А дворянські поети в умовах іншої епохи, ніж пушкінська, цілком розділяючи відомі класові забобони Пушкіна, просто-таки ніяких прав вважати себе його спадкоємцями в поезії не мали. Пізніше в продовжувачі пушкінської традиції зараховували себе чужі народному життю декаденти й символісти всіх мастей, які вбачали у Некрасові наругу цих традицій. Та всі вони за бортом великої поезії. Тільки поетові революційної епохи Маяковському, який сміливо і беззастережно пішов назустріч новому життю, ніхто вже не відмовить у праві на успадкування великих традицій російської поезії»¹.

Жовтень пов'язав долю поета з долею народу. Провідним мотивом тепер стає не мотив гнівного заперечення існуючого, не мотив жертвовності й безвиході, як це

¹ «Литературная газета» від 4 червня 1949 року.

було в передреволюційний період, а мотив ствердження нового життя. «Всю свою дзвінку силу» він тепер віддає «пролетарю земної кулі». Його новаторство підіймається на якісно вищий ступінь, стає як ніколи соціально осмисленим і політично спрямованим, підпорядкованим боротьбі народу за побудову соціалістичного суспільства.

Особливо велике значення у звільненні від «словесної лузги» відіграла праця в РОСТА. Саме тут поет пройшов школу високоідейного мистецтва, став користуватися мовою, яка була зрозумілою робітникам, селянам, червоноармійцям.

Маяковський сміливо схрещує вищі досягнення поезії з прийомами й ритмікою усної народної творчості. Райок, лубок, гіпербола народної казки, прислів'я, приказка привертають його увагу. Лірик і трибун, він, зазначав О. Сурков, сміливо, «в загостреному гротеску зливає в єдиний образ лірику й сатиру, невимушено переходить від високого пафосу до їдкого сарказму. І в цьому хіба один Некрасов може бути поставлений у порівнянні з Маяковським за мужністю і сміливістю подібних змішань»¹.

Улюбленою формою стає так званий вільний, акцентний вірш, що найбільше відповідав завданням поета-оратора, агітатора, полеміста, сприяв введенню словника революційних мас, цитат, уривків прози, політичних гасел. У ньому особлива увага надається ритму, що підпорядковується не лише передачі настрою, стану, почуттів поета, а й стає «ритмом суперечки, ритмом ораторського звернення, ритмом промислових шумів, промислових виробничих метрів і ритмом маршу»².

Розмовно-ораторський лад віршів вимагав не меншої уваги до рими. Поет завжди ставить найхарактер-

¹ «Литературная учеба», 1936, № 4, стор. 13.

² А. В. Луначарський, Про літературу, стор. 566.

ніше слово на кінець рядка і «дістає до нього риму що б там не було». В «Розмові з фінінспектором про поезію» він скаже:

Кажучи по-нашому,
 рима —
 бочка.
Бочка з динамітом.
 Рядок —
 це гігіт.
Рядок додимить,
 рядок загуркоче,—
І місто
 в повітря
 строфою летить.

(Переклад М. Терещенка)¹

Маяковський уже в перші післяреволюційні роки формується як видатний поет радянської епохи. Своїми творами, пройнятими глибокою ідейністю і турботою про високу художню форму, він кладе й свою вагому цеглину в підвалини поезії соціалістичного реалізму.

З роками риси нового творчого методу вирізьблюються все чіткіше, рельєфніше й зриміше, набираючи своєї граничної витонченості. Поет виходить із спостереження над життям, над практикою суспільної боротьби, відображує соціалістичну дійсність у її революційному розвитку.

Він глибоко розкриває сутність суперечливих процесів, що відбуваються в житті, найщільніше пов'язує відображення дійсності з принципом комуністичної партійності. В цьому одна з основних рис новаторства Маяковського.

¹ Усі цитати з творів В. Маяковського в перекладі на українську мову даються за виданням: «В. Маяковський. Вибрані твори в трьох томах, К., Держлітвидав України, 1953».

Творчість поета радянського часу невідривна від комуністичних ідей, від політики Комуністичної партії. Він мав повне право сказати:

Як більшовицький партквиток,
я піднесу
всі сто томів
книжок своїх партійних.
(Переклад С. Голованівського)

Маяковський ствердив новий тип поета-воїна, передового бійця свого народу, солдата великої армії комунізму. Слово поета допомагало партії в титанічній роботі по революційній перебудові країни. Поет прагнув, щоб воно освітлювало народові шлях до комунізму («Надзвичайна пригода...»), «виробляло щастя» для трудящої людини («Додому»), «вливалося в труд» Радянської Республіки («Добре!»).

Він оспівав творчий пафос будівників комунізму, їх оптимізм, упевненість у перемозі початої справи, невіддільність боротьби за побудову комуністичного суспільства від праці радянських людей. Та й для самого поета творча діяльність радянської людини, осяяна комуністичною метою, стала не лише громадянсько-політичним ідеалом, а й вищим виразником прекрасного й поетичного.

Творчість Маяковського радянського часу пройнята революційною мрією про завтрашній комуністичний світ, пристрасним ствердженням нових комуністичних начал у радянському житті. Він весь у майбутньому. Бачив комуністичні далі й кликав до них. Рішуче боровся проти всього старого й косного, що гальмувало невпинний рух народу уперед. Його запеклим ворогом були й плазування перед брехливою буржуазною культурою, й обивательщина, й міщанський індивідуалізм, і бюрократизм, і ледарство.

і соціальними групами, націями і національностями — відносини дружби і співробітництва. Наші люди спаяні спільністю марксистсько-ленінської ідеології, високих цілей будівництва комуністичного суспільства. Цю монолітну згуртованість багатонаціональний радянський народ демонструє своєю працею, своїм одностайним схваленням політики Комуністичної партії»¹.

Маяковський був одним із перших, хто з неповторною силою показав цю «нову історичну спільність» ще в період її формування. В своїх натхненних творах він висловив думки й почуття небаченої в історії людства радянської людини, з позицій комуністичної партійності оспівав творчу працю радянських людей, окрилену ідеєю комунізму, справжню Батьківщину трудящих — Радянський Союз.

Він — один з найталановитіших поетів радянського часу. У боротьбі за ствердження соціалістичного реалізму його ім'я стоїть по праву після імені М. Горького. Він поклав початок новим традиціям радянської поезії, невіддільним від комуністичної ідейності, партійної пристрасності, активного вторгнення в життя.

Недрузи радянської літератури, розуміючи значення Маяковського для розвитку художнього процесу соціалістичного світу, витрачали й витрачають багато зусиль, щоб дискредитувати поета, нівелювати його творчість, не пустити її в народ. Гостра ідеологічна боротьба між світовими соціалістичними й капіталістичними системами, що з особливою гостротою розгорнулася в останні десятиріччя, безпосередньо відбилася й на інтерпретації творчості великого радянського поета буржуазними літературознавцями.

Величезна соціальна й художня сила Маяковського лякає буржуазних ідеологів. Вони всіляко намагаються

¹ «Радянська Україна» від 31 березня 1971 року.

«відлучити» поета від революції, соціалізму, зобразити його без роду-племені, розвінчати громадянський пафос його творчості, підмінити її політичний критерій абстрактним, «загальнолюдським». Американські «советологи» роблять жалюгідні спроби «розщепити» поезію співця революції й Радянської держави на «ліричне» й «антиліричне» — соціальне, що будітиме неорганічне для поета «лірики серця»¹.

Та ніколи не пощастить буржуазним ідеологам погасити революційну опроміненість творчості Маяковського. Він іде в шерензі будівників комунізму, іде «як живий з живими», іде правофланговим радянських поетів.

Шлях Маяковського — у високій ідейній насназі, у всеперемагаючому почутті радянського патріотизму, у викритті капіталістичного світу з його гнилою мораллю, культурою, мистецтвом, у боротьбі за мир, демократію, комунізм. Продовження його традицій — у русі вперед, у відтворенні всього багатогранного, нового, що є в нашій радянській дійсності.

Життєдайна традиція немислима поза збагаченням новими властивостями. З часу Маяковського Радянська Вітчизна пішла далеко вперед. Радянський народ побудував соціалізм, відстояв честь і незалежність країни Жовтня в битвах з фашистськими загарбниками, залікував рани, заподіяні війною, приступив до будівництва комуністичного суспільства, підняв на незрівнянну височінь міжнародний авторитет Радянського Союзу. Волею партії вихована нова людина, яка мислить державними масштабами.

У творах радянських поетів знайшли своє відображення ті зміни, що сталися в житті. Та в тій комуністичній пристрасті, публіцистичній загостреності в утвердженні нового, в силі викриття капіталістичного світу,

¹ Див.: «Вопросы литературы», 1970, № 3, стор. 110 — 112.

у возвеличенні краси й подвигу радянської людини-творця, що стали невід'ємними рисами радянської поезії, чуємо голос Маяковського.

Маяковський... Це невпинні пошуки вагомого поетичного слова... Сповненого сталлю й ніжністю, політично гострого, пристрасного, напоеного соками радянського патріотизму, реалістично-конкретної метафори, історично-художнього образу, збагачення лексично-ритмічного ладу й інтонаційно-синтаксичної структури вірша...

Маяковський зламав стару поетичну форму буржуазно-ідеалістичної, декадентської лірики. Форму, що нагадувала красиво розмальовану шкаралупу і, зрозуміло, не могла вмістити почуттів радянської людини, ритму епохи штурмів, барикадних боїв, гігантських соціалістичних будов. Він був тим героїчним чорноробом, який розчищав шлях радянській літературі від поетичного мотлоху і цим самим зробив свій величезний внесок у справу її невпинного зростання.

Нова віршована система, творцем якої став Маяковський, не виключає існування класичної форми. В той же час працювати над «продовженням, впровадженням, поширенням» класичного вірша в радянській поезії просто-таки не можна без врахування завоювань «поетагорлая».

Традиції Маяковського в революційному новаторстві. Поет пристрасно ненавидів «будь-яку мертвотину», «хрестоматійний глянець», побожливе схилення перед дутими авторитетами. Він хотів бачити поетів «хороших і різних», які, нікого не повторюючи, йшли б своїм шляхом, відповідно творчому обдарованню кожного, до великої мети — ідейно-художнього розквіту радянської поезії... Рішуче виступав проти будь-яких спроб писати «під Маяковського», проти нав'язання бурхливому поетичному потоку якоїсь «школи», що носила б його ім'я. В цьому його сила, велич і простота.

Конкретна історична форма існування літератури — форма національна. У якому б напрямку не йшли пошуки нових літературних форм для втілення соціалістичного змісту, не можна обійтися без національних літературних традицій, що вбирають у себе всю історичну сукупність стилів, жанрів, образності, вироблених за часи розвитку даної літератури.

Кожна з радянських національних літератур у своєму розвитку, відштовхуючись передусім від конкретно-історичного життя й боротьби радянського народу, продовжує й по-новаторському збагачує кращі національні традиції минулого. Проте не можна правдиво відтворити картину розвитку тієї чи іншої національної літератури поза тими історичними змінами, що сталися за післяжовтневі роки в житті радянських народів, поза поступовим зближенням націй і народностей нашої країни, поза взаємозв'язками й взаємовпливами радянських літератур.

Не можна помітити провідних тенденцій розвитку літературного національного процесу поза зв'язками з російською літературою, поза творчістю Горького і Маяковського зокрема.

Традиції Маяковського живуть і діють у розвитку й зростанні поезії братніх народів. І добре сказав у свій час азербайджанський поет Самед Вургун: «...уявити собі історичний розвиток не тільки російської радянської поезії, але й літератур братніх народів Радянського Союзу без Маяковського, без визначального впливу його поезії на розвиток кожної з цих літератур просто немислимо... Я впевнений, що багатогранна творчість великого поета наклала сильний відбиток на весь склад нашої радянської поезії. Я не можу собі уявити більш чи менш видатне явище нашої поезії, яке так чи інакше не було зв'язане з явищем Маяковського в нашій літературі, не було зачеплене його новаторськими пошуками,

іє переґукувалось з поетичним пафосом його творчості»¹.

Маяковський входить як «свій» у кожду національну літературу Радянського Союзу. Його вплив на розвиток багатонаціональної радянської поезії, української зокрема, не підлягає сумніву.

Маяковський та його зв'язки з Україною — одна з найяскравіших сторінок українсько-російських літературних зв'язків у радянську епоху. Українські радянські поети в своїх виступах, статтях, віршах, присвячених видатному російському поетові, говорять про благодійний вплив його поезії, називають Маяковського своїм учителем.

Він завжди житиме, як шум весняних вод,
Коли у творчості підноситься народ,
А злобний гад сичить по той бік океану,
Коли ми боремось за правду і за мир,
За благодатний цвіт усіх долин і гір,
Коли на комунізм ми курс беремо прямо,
Коли міняється під нашими руками
Природа скорена — він серед нас іде.
І сяє гордістю обличчя молоде!

У цих словах М. Рильського, поета, творчість якого, на перший погляд, розвивалась в іншому руслі, порівняно з поезією Маяковського, висловлена безмежна пошана й любов до російського поета. Так, Маяковський безсмертний у безсмерті радянської поезії, що надихає на подвиг, на труд, на боротьбу за торжество комунізму.

¹ «Дружба народів», 1950, № 2, стор. 111 — 112.

Довголітня дружба зв'язувала Маяковського з Україною, з культурою українського народу. Про це неодноразово говорив сам поет у своїх віршах і виступах. Про це свідчать сучасники, які близько знали поета¹.

Ще в дитячі роки, в рідному містечку Багдаді, в батьківській хаті, Маяковський дуже часто чув українську пісню, розмови про український народ. Все це не могло не породити в серці хлопця інтересу й симпатії до історії народу — творця чудових пісень. З роками цей інтерес значно посилювався.

В. Катаєв, згадуючи, як Маяковський напередодні своєї загибелі завітав до нього, пише: «На цей раз він обмежився лише тим, що з неприхованим презирством подивився скося на ювілейний набір і, відсунувши вбік легковагий свічник, присів боком на ріг столу, обтягнутого зеленим сукном, і в такт позі — напівсидячи-напівстоячи — сказав, відповідаючи на мій запитальний погляд:

— Ні за чим. Прийшов просто так. Ви здивовані? Даремно. Посидіти з людиною. Як гість. Хочете — «погомонимо вільно і розковано?»

І в ту ж хвилину надовго замовк, увійшовши глибоко в себе. Його по-українському темно-карі, децю жіночі очі — красиві і уважні — дивились знизу вгору...»²

І ці, кинуті між іншим рядки про «його по-українському темно-карі очі», в даному контексті набирають неабиякого значення. У їх проникливому погляді з-під

¹ П. И. Лавут, Маяковский едет по Союзу, М., «Советская Россия», 1969, стор. 147.

² В. Катаев, Трава забвенья, М., «Детская литература», 1967, стор. 154.

темних брів неначе випромінювались невгамовна туга й відчайдушна відвага його предків.

П. Лавут згадує, як одного разу, прибувши до Запоріжжя, Маяковський сказав йому: «Тут десь, в Запорозькій Січі, проживав мій дід»¹. А у вірші «Нашому юнацтву» поет проголошував:

Я з діда — козак,
з другого — січовик...

Ці заяви не позбавлені підстав. Дійсно, дід поета, Костянтин Костянтинович, — уродженець м. Берислава на Дніпрі, а його предки були вихідцями із Запорозької Січі. «Дід-січовик» був нащадком осавула Маяковського, «пikінера», який утік від царського гніту з Новоросійської слободи на Запорожжя. У статті Н. А. Полонської-Василенко «З історії Південної України XVIII ст.» читаємо: «Характерно, що один з найенергійніших і непримиренних керівників запорозьких козаків, які «викрадали» пікінерів і поселян з новоросійських слобод на Запорожжя, писар Дем'ян Вирименко був раніше ротним писарем пікінерського полку і носив прізвище Маяковського»².

В противагу батькові, вразливому й запальному, — риси, що якоюсь мірою відбилися на складному характері Маяковського, мати поета відзначалася великою волею й витримкою. Була вона уродженкою козачої станиці Терновка Ставропольської губернії, що й дало право сказати пізніше її синові, що він «з діда — козак».

Не залишилось поза увагою й походження бабусі по батькові — Фросини Йосипівни Маяковської, двоюрідної сестри Г. П. Данилевського. Ім'я відомого романіста другої половини минулого століття в родині було оповите

¹ П. И. Лавут, Маяковский едет по Союзу, стор. 161.

² «Исторические записки АН СРСР», 1942, № 3, стор. 174.

неабиякою пошаною. Згадувалось, що коли Фросина Йосипівна виходила заміж, то батьки благословили її іконою, що її подарував Данилевський. Пам'ятали й те, що письменник платив гроші за навчання в Кутаїській гімназії дядька поета — Михайла Костянтиновича. Згадували про Данилевського й тоді, коли бачили потяг Володі до книги.

Г. П. Данилевський (1829—1890) — своєрідна постать у російському літературному процесі другої половини ХІХ ст., письменник, у творчості якого рясніє українська тематика. Небезінтересно, що біля колиски його письменницької діяльності стояв М. В. Гоголь. В одному з листів до своєї матері Данилевський писав: «Гоголь сказав мені, що читав мої казки, хвалив їх, розпитував мене про мої праці і, нарешті, попрохав мене заспівати українських пісень, що я знаю їх тепер багато... Хтось сказав Гоголеві про них. Гоголь був у захопленні і так зацікавився, що запропонував організувати український вечір. На вечорі було, крім мене, ще двоє наших земляків, ми співали чудові поетичні мелодії України...»¹

Можна думати, що Г. П. Данилевський свою любов до Гоголя передав і своїм рідним. Згодом ця щира шаноба до великого письменника передалася й родині Маяковських.

В. Маяковський уже з ранніх років захоплюється гоголівськими творами. В 1902 році, з нагоди сторіччя з дня смерті письменника, журнал «Нива», серед інших додатків, оголосив про видання творів Гоголя. Незабаром перші томи, в яких були надруковані «Вечори поблизу хутора Диканьки» та «Миргород», стали надходити батькові Маяковського. За свідченням родичів поета, з цього часу Гоголь заповнив свідомість Володимира.

¹ Сочинения Г. П. Данилевского, изд. 8-е, т. ХІV, СПб, 1901, стор. 49.

Він цитував напам'ять цілі сторінки «Вія». Слівця гоголівських персонажів не сходили з його уст, кожному з безсмертних типів письменника він знаходив відповідність у навколишньому житті, приклеюючи до гімназійного начальства і представників кутаїського міщанства гоголівські прізвиська¹.

Інтерес до Гоголя залишився на все життя. Жоден з російських класиків не згадується й не цитується Маяковським так часто, як Гоголь. Вабили й поетичне сприймання навколишнього світу, й насиченість мови фольклорним матеріалом і експресивними словотворами, гіперболізм порівнянь і несподіваність метафор, двоплановість стилю, у якому перетинаються елементи комічного й трагічного, багатство й різноманітність інтонацій та мовних характеристик героїв².

Нема сумніву, що Гоголь, з яким Маяковський познайомився ще в перші гімназійні роки, посилив його інтерес до України й українського народу. Зі сторінок «Вечорів поблизу хутора Диканьки» та «Миргорода» повіяло на хлопця красою людських особистостей, свіжістю чарівної української природи, силою буття іскрометного народу, демократизмом і народністю. Приваблювали поезія народного життя й неповторні образи простих людей. Україна поставала в усій своїй національній своєрідності, з радісним, оптимістичним сприйняттям світу її народом.

Майбутнього поета з бунтівливим і неспокійним серцем, борця проти будь-якого гніту і насильства над людиною, не міг не захоплювати героїчний образ народу, що боровся за свою свободу й незалежність, з монолітною силою виліплений у повісті «Тарас Бульба». Твір

¹ Див.: В. Перцов, Маяковский. Жизнь и творчество, т. 1, М., Гослитиздат, 1957, стор. 29.

² Див.: Литературное наследство, стор. 397—401.

нагадував молодому читачеві, що на тій землі, де тепер панувало засилля буржуазно-поміщицького гніту, жили й живуть нескорені люди, вчив не миритися з гнітом і любити волю.

Не випадково значно пізніше, уже будучи прославленим поетом, Маяковський у чудовому вірші «Борг Україні» (1926) знову звертається до Гоголя. Вірш починається з перефразування відомих слів гоголівської «Майської ночі, або Утоплениці»:

Чи знаєте ви
 українську ніч?
 Ні,
 ви не знаєте української ночі.
 Тут
 небо
 від диму
 дедали чорніш
 І герб
 зорею
 п'ятикутною
 блискоче.

(Переклад Л. Первомайського)

Згадує Маяковський і про героя іншого твору Гоголя — Тараса Бульбу. В уяві поета гоголівський образ постає разом з образом Т. Г. Шевченка, і він віддає шану «двом уславленим Тарасам».

Маяковський ставився до великого Кобзаря, як і до Гоголя, з великою любов'ю. Про це він говорив неодноразово, виступаючи перед різними аудиторіями.

Ще в 1912 році молодий поет познайомився з віршами Т. Г. Шевченка. Відтоді завжди з неослабною увагою цікавився його творчістю. Виступаючи 27 березня 1929 року перед студентами Київського інституту народного господарства, він у відповідь на запитання про його ставлення до українських поетів сказав: «Я люблю Кобзаря українського народу Т. Г. Шевченка».

Про інтерес Маяковського до творів Кобзаря свідчать і спогади одного із свідків виступів поета у Києві в згаданий вище час. За його словами, Володимир Володимирович цікавився віршами Т. Г. Шевченка, попросив знайти йому твори українського поета в перекладі на російську мову, був радий, коли пощастило придбати у букіністів «Кобзар» радянського видання. З цією книжкою робітники «Ленінської кузні» й бачили Маяковського в цеху, де він читав уривок з поеми «Добре!»¹.

Гнівна поезія великого Кобзаря була близькою Маяковському не лише своїм революційним духом, а й художньою формою. Відомо, що Шевченко ніколи не обмежував себе якимись замертвілими метрами. Він кожного разу, залежно від змісту, надавав віршу іншої ритміки, широко використовував усні народні скарби, народну мову. Все це викликало інтерес Маяковського — майстра «вільного вірша», поета, який показав незвичайне уміння злиття змісту і форми.

О. Лейтес, який у грудні 1921 року дуже часто зустрічався з поетом у Харкові, згадує: «Я був тоді дуже молодим — двадцятирічним, хоча уже й займав посаду голови Всеукраїнського літературного комітету Головополітосвіти Наркомосвіти УРСР... Надзвичайно важливо, що в зв'язку з «Ладомиром» Хлебникова Маяковський заговорив зі мною... про Шевченка. Наскільки я пам'ятаю, справа склалась так. Хлебников у процесі роботи над «Ладомиром» пояснив мені, що він розглядає цей вірш як новий пролетарський гімн. Я про це розповів Маяковському, і тут Володимир Володимирович заговорив про Шевченка і його «Заповіт». Пригадується, Маяковський дуже переконливо говорив, що хто не знає Шевченка в оригіналі, недооцінює великого

¹ «Літературна газета» від 14 квітня 1940 року.

Кобзаря як майстра слова, який чудово відчував кореневі основи слов'янської мови. Маяковський висміював білоусівські переклади Шевченка і, що мене особливо здивувало, процитував напам'ять бунінський переклад строфи «Заповіту»¹.

Про певну внутрішню спорідненість двох поетів говорять і М. Бажан: «Нас, українців, не так уже і мусить вражати «сваволя» Маяковського щодо метричної структури вірша. Адже при джерелах нашої нової поезії стоїть такий могутній кувач поетичних метрів і поетичних ритмів, як Шевченко, який давно вчить українців не довірятись інерції метра, ламати схему сприймання і вільно віддаватись усім незліченним змінам тривожної і натхненної людської думки. Що може бути спільного між поетикою Шевченка і поетикою Маяковського? А от у внутрішньому ритмі їх творчості, у їхньому новаторському ставленні до засобів художнього зображення, сміливості троп, метафор, епітетів — це спільне єсть. Воно з'явилося не тому, що Володимир Маяковський наслідував Шевченка (хоч він знав і любив його поезію). Воно з'явилося у виявленні тієї революційної пристрасності, того бунтарського бурування, тієї зненависті до віджилих, застояних канонів і мір, чим були сповнені серця двох поетів, таких, здавалось би, далеких, один на одного не схожих, таких віддалених часом»².

Маяковський схилився перед героїчною історією українського народу, але насамперед захоплювався його радянським сучасним. Саме цими почуттями пройнятий вірш «Київ» (1925).

З Володимирської гірки перед поетом розкинулася «широчінь така — не вимчати й перу», — проносяться в пам'яті, як кінокадри, епізоди далекої історії — від

¹ Цит. за кн.: Г. Гельфандбейн, Маяковский в Харькове, Харьковское кн. изд-во, 1963, стор. 21 — 22.

² М. Бажан, Путі людей, К., «Дніпро», 1969, стор. 169.

Перуна до вбивства Столипіна і громадянської війни.
Усе це вже в минулому.

А тепер
встають
з Подолу
дими,
груди Києва
гудуть,
нагріті казанами...
(Переклад В. Груничева)

«Червоний Київ» дає поетові поштовх до широких узагальнень, для висловлення гордості за свою «країну робітничу, одну в безмежнім світі». «Ще нехай старий останній батько здригає голосінням лаврині дзвіниці», «ще нехай вчувається з Хрещатика вовчий зойк: «Даю беру червінці!»,— та прокляте минуле безповоротно пішло у вічність. Глибокою впевненістю у перемозі соціалістичного ладу, світлим оптимістичним світосприйманням, радістю буття сповнені заключні рядки «Києва»:

Здрастуй і прощай, бабуся сива!
Ану, хутчій
з дороги нам
зійди!
Вври, святобожнице,
спекулянтко хтива.
Ми ідем —
онуки молоді!

Образ індустріальної України все настійливіше входить у свідомість поета. Уже в перший рік соціалістичної перебудови Маяковський малює новий індустріальний український пейзаж, де «небо від диму дедалі чорніш» і «Дніпро по вусах дроту електричний струм несе по корпусах» («Борг Україні»). Поет широко радіє з того, що там,

Де горілкою,
відвагою
і кров'ю
Запорозька
вирувала Січ,
Загнуздавши
у дроти Дніпров'я,
Скажуть:
— Дніпре, сили
нам позич!
(Переклад Л. Первомайського)

Гордістю сповнювалося серце Маяковського і тоді, коли він відчував, що «столицею гуде український Харків» («Три тисячі і три сестри»). І завжди той чи інший факт, підмічений ним безпосередньо в живій дійсності, веде до широких узагальнень героїчних буднів радянського життя. Харків — тодішня столиця Радянської України — «в полотна залізниць забинтований», поставав в уяві поета символом тих грандіозних перетворень, що відбуваються в радянський час.

Зникають колишні глухі провінції. Народжуються нові індустріальні центри. І Маяковський у статті «Народжені столиці» (1928) заявляє, що Союз Радянських Республік — це не поетична формула, «це життя тіла територій і націй з світлими і особливими головами столиць».

Висловлюючи свою полум'яну любов до Радянської України, сприймаючи її як складову й невід'ємну частину багатонаціонального Радянського Союзу, Маяковський завжди пам'ятав про вороже капіталістичне оточення, піклувався про мир і щастя на українській землі. У липневому номері журналу «Молодая гвардия» за 1927 рік був надрукований його вірш «Чавунні штани». Починається він з опису пам'ятника Понятовському, колишньому маршалу наполеонівської армії. Пам'ятник був поставлений на одній з варшавських площ так, щоб

меч маршала вказував на схід. Це й дало привід Маяковському заявити:

Схід — це ми.
Схід — Україна.

Села
й оселі наші.

І от
обернуть
Україну
в руїни

вихваляються
меч і маршал.

(Переклад І. Коваленка)

Маяковський увійшов в історію світової літератури як полум'яний інтернаціоналіст. У згаданому вірші він також залишався ним, наголошуючи на тому, що «брати ми — польському брату». То якщо пани, ласі до чужих земель, «будуть лізти, обламаєм мечі ще краще, ніж Бонапарту».

У Маяковського глибокі почуття до свого народу нерозривно преплітались з інтернаціональними почуттями, з великою пошаною до історичних і національних традицій інших народів. Досить вдуматись навіть у заголовок вірша «Борг Україні», щоб відчуті палку любов поета до української землі і її трудівників.

Маяковський з усією пристрасстю поета-трибуна таврує тих міщан і обивателів, знання України яких не виходило за межі «українського борщу й українського сала», «Бульби і відомого Шевченка». Різко і вбивчо виступає він проти любителів «анекдотів української мови», «на весь голос» закликає:

Вивчіть мову цю
Зі стягів —
лексиконів мас повсталих.
Велич в мові цій
і простота...

Вірш «Борг України» був надрукований у 1926 році, але свою закоханість в українську мову поет висловив ще раніше. Г. Петников згадував, що 1921 року в Харкові Маяковський розпитував його про українську поезію й живопис, уважно слухав у перекладі В. Сосюри «Червону пісню», замріяно повторював рядки «Ім'я України червоне лине на громи, на гони», а потім з захопленням говорив про мелодику, звучність і багатство української мови¹.

Величавою й «простою» мовою Маяковський не лише цікавився, а й наполегливо вивчав її. Виступаючи на зустрічі з українськими письменниками в Москві (1929), поет зобов'язався, як згадував П. Тичина, перекласти з українських поетів «десять аркушів і ніяк не менше»².

Перебування делегації українських письменників у Москві на початку лютого 1929 року було значною подією в культурному житті України, свідчило про братнє єднання двох культур. Зустрічі, на яких завжди був присутній Маяковський, проходили в діловій обстановці, письменники обмінювались досвідом своєї роботи, намалювали нові творчі плани. В одній зі своїх промов Маяковський, вітаючи українських письменників, закликав до ще тіснішого єднання між літераторами двох братніх народів, картав естетів і низькопоклонників перед буржуазним Заходом, висловлював свою любов і пошану до українського народу і його культури; до великого Кобзаря України — Т. Г. Шевченка.

Маяковському була чужою національна обмеженість. Він з глибокою пошаною ставився до багатонаціональної культури народів Радянської країни. Для нього шовінізм і націоналізм ставали синонімами, він вбачав

¹ Цит. за кн. Г. Гельфандбейна «Маяковский в Харькове», стор. 20.

² «Радянська Україна» від 14 квітня 1950 року.

у них вороже явище, несумісне з радянською дійсністю, з почуттям дружби між народами Радянського Союзу.

Недруги поета чудово усвідомлювали інтернаціональну суть його творчості. Проте, при першій нагоді, без будь-яких на це підстав, кидали Маяковському болюче обвинувачення в «великодержавному шовінізмі».

Так було при обговоренні п'єси «Баня» (1929). В. Катаєв, згадуючи цей сумний епізод у творчій біографії поета, писав: «...незабаром на шляху «Бані», на загальне здивування, з'явилося багато перешкод — щось дуже схоже на добре організоване цькування Маяковського за всіма правилами мистецтва, починаючи з псевдомарксистських статей одного з найбезпринципніших рапівських критиків, кінчаючи замовчуванням «Бані» в газетах і жадливими вимогами Головреперткому, який майже кожного дня влаштовував обговорення «Бані» в різних художніх радах, колективах, на секціях, президіях, загальних зборах, і де завгодно підготовлені оратори від імені радянської громадськості й робітничого класу обвинувачували Маяковського в усіх смертних літературних гріхах... Справа дійшла до того, що на одному з обговорень хтось дозволив собі обвинуватити Маяковського у великодержавному шовінізмі й знущанні над українським народом і його мовою»¹.

Зрозуміло, що більш жорстокого й несправедливого обвинувачення не можна було й придумати. Поет страшенно нервував. Повертаючись з обговорення, він радився з В. Катаєвим:

«— А може, читати Оптимістенка без українського акценту? Як ви думаєте?

— Не допоможе.

— Все ж спробую. Щоб не бути великодержавним шовіністом».

¹ В. Катаєв, Трава забвенья, стор. 186.

І він пробував.

Пригадую, як йому було важко читати текст Оптимістенка «без українського акценту». Маяковський всю свою енергію витрачав на те, щоб Оптимістенко вийшов без національності, «ніякий, безбарвний персонаж з безбарвною мовою». В такому вигляді «Баня», звичайно, втрачала половину своєї сили, оригінальності, якрасності, гумору.

Але що було робити? Маяковський, як міг, всіма засобами рятував своє дітище. Однак не допомогло. До великодержавного шовінізму на цей раз, правда, не чіплялись, але зате обвинувачували в «по-панськи зневажливому ставленні до робітничого класу»¹.

Час рішуче спростував наклепницькі обвинувачення. «Баня», хоч і з запізненням у двадцять п'ять років, з успіхом пішла на українській сцені. Йдеться про постановку п'єси в Одеському театрі юного глядача імені М. Островського на початку 1955 року. Це була перша вистава «Бані» українською мовою.

Спектакль з кожним днем завойовував все більший успіх. До театру юного глядача йшли учні старших класів і студенти, портовики, робітники заводів і фабрик. Твір, що був написаний понад чверть століття тому, хвилював, брав за живе, відгукувався на найблагородніші прагнення й поривання людей різного віку, різного життєвого досвіду.

П'єса «Баня» неначе робила підсумок усім сатиричним творам поета. В ній нещадно викривались бюрократизм і міщанство, стверджувався завтрашній комуністичний день, підкреслювалась спрямованість сучасного в майбутнє, оспівувалась боротьба робітничого класу за дострокове виконання першого п'ятирічного плану.

¹ В. Катаев, Трава забвенья, стор. 186.

Образ поета, вічно невгамовного й життєрадісного, людини глибоких патріотичних почуттів, невідступно присутній в кожному вірші Маяковського, в кожному його драматичному творі. Він був присутній і в спектаклі одеситів. Поет промовляв до глядача перед початком дії. А коли в фіналі спектаклю з синюватих сутінок вимальовувався портрет Маяковського й перед гнівним поглядом поета корчилися Победоносиков і Оптимістенко, кожний з присутніх у залі відчував, що Маяковський поруч, «як живий з живими» бореться за дальший розвиток могутності нашої країни.

Особливо гостра полеміка відбулася навколо вірша «Нашому юнацтву» (1927). В ній також не бракувало необгрунтованих обвинувачень поета в «шовінізмі» і «москвофільстві». Навіть «Нова генерація», що, в основному, прихильно ставилась до російського поета, виступила в кількох номерах (№№ 2 та 11-й за 1928 рік) з досить серйозними закидами на адресу Маяковського.

Вірш «Нашому юнацтву» був написаний не з «вікна кур'єрського вагона», як це пробували довести опоненти поета. Він виник на основі узагальнених фактів, спостережень над життям, з'явився як підсумок довгих роздумів над проблемою радянської національної гордості і ролі російської мови в житті всього радянського народу.

В 1926 — 1929 рр. Маяковський особливо частий гість на Україні. Поет наче відчував необхідність своєї присутності на українському культурному фронті, де йшли запеклі бої за мистецтво соціалізму, запалював товаришів по перу своїм особистим прикладом і художньою творчістю бути на першій лінії вогню, самовіддано боротись за утвердження соціалізму на радянській землі.

В розпал напруженої боротьби з хвильовизмом Маяковський і написав свій вірш «Нашому юнацтву», що

Став неначе гнівним запереченням претензійного гасла М. Хвильового «геть від Москви». З почуттям радянської національної гордості він говорив про керівну роль російського народу в боротьбі за перемогу Жовтня, закликав радянські народи рівнятися на Москву, вивчити російську культуру й мову:

Товаришу молодь!

Дивись — на Москву,
на російську вуха гостріте.

Та будь я

хоч негром старим-престарим,

труди

поклав би шалені,
щоб російську знати

тільки затим,
що мовив по-російськи

Ленін.

(Переклад М. Бажана)

Усвідомлюючи всю складність проблеми, поставленої у вірші, Маяковський прагнув, щоб кожний рядок стріляв точно й без промаху. Негайно після надрукування вірша (лютневий номер «Нового Лефа» за 1927 рік) поет їде на Україну, щоб перевірити його на численних аудиторіях Харкова й Києва. Переважно це була молодіжна аудиторія, до якої і звертався поет. Лише за час з 22 по 27 лютого 1927 року Маяковський з читанням вірша виступив у Харківському драматичному театрі, Харківському технологічному інституті, київському Будинку комуністичної освіти, Київському інституті народного господарства, Київському університеті й багатьох інших місцях.

Наслідки такої «перевірки» були цілком позитивні. Українська громадськість прихильно зустріла патріотичний, проїнятий ідеєю інтернаціональної єдності вірш.

Поет уважно прислухався й до зауважень українських слухачів. Повернувшись у Москву, він у берез-

невій книзі «Нового Лефа» за той же 1927 рік друкує статтю «Коректура читачів і слухачів», в якій з радістю відзначав, що перевірка вірша на українській аудиторії дала чудові наслідки, і висловлював вдячність товаришам-українцям за зроблені поради.

Недруги Маяковського і всієї радянської літератури робили все можливе, щоб перешкодити дружній, діловій розмові поета з українським народом і його впливові на українську радянську літературу. В них викликали злість заклики рівнятись на Москву, на російську культуру, вивчати російську мову. Звідси — обвинувачення поета в шовінізмі, неповазі до українського народу і його мови. Та все це суперечило реальним фактам. Маяковський через усе життя проніс гарячу любов до України, її народу, його історії і мови.

3.

Йшло, за висловом О. М. Горького, найганебніше десятиріччя в історії російської інтелігенції.

На літературній арені стояли неймовірний шум, галас, тріскотня, що прикривали відхід від кращих традицій Пушкіна й Гоголя, Чернишевського й Некрасова, Толстого й Чехова. Лунають заклики тікати від «неприємної» дійсності в захмарні висоти й тумани релігійної містики, в мізерні особисті переживання й копирсання в своїх дрібних душах.

Лякав страх перед прийдешньою пролетарською революцією. Відверта контрреволюційна писанина, опльовування визвольної боротьби трудящих мас, що межували з містикою і еротикою, естетською манірністю й мовними «експериментами»,— все це і йому подібне підносилось як «останнє слово» літератури. Багато га-

ласували про «новаторство», а насправді від модних крикунів тхнуло смородом розтлінного занепадницького мистецтва. Це були передсмертні літературні агонії буржуазного класу, що вже одною ногою стояв у могилі.

Мутна хвиля декадансу неслась із столиць у провінцію, каламутила голови молоді, сіяла настрої зневіри й розпачу. Вона докотилася й до Одеси, де своєрідно переломлювались провідні тенденції громадсько-політичного й літературно-мистецького життя країни.

У цей час у причорноморському місті піростало молоде літературне покоління, окремим представникам якого судилося пізніше зіграти значну роль у становленні радянської літератури (Багрицький, Катаєв, Олеша, Ільф, Петров, Інбер, Кірсанов та ін.). Група молодих у 1914 році випустила збірник віршів, який мав для тих часів не досить-то й оригінальну назву — «Шелковые фонари».

За ним незабаром з'явилися «Серебряные трубы», «Авто в облаках», «Седьмое покрывало», «Чудо в пустыне»...

Назви цих одеських поетичних збірників визначали ідейну й художню убогість творів, що друкувались у них. Віршована «продукція» характеризувалась відривом від пекучих проблем сучасності, захопленням надуманими псевдоромантичними героями, дешевим естетством, модерністськими вивертами.

Вплив декадансу відбився й на ранній творчості Е. Багрицького. У його віршах цього періоду не піднімалися суттєві соціальні проблеми, ідейний зміст часто підмінявся гонитвою за «красивою формою», шуканням екзотичних персонажів. Молодий поет оспівує алькови й гашиш, поетизує середньовічні забобони. Його приваблюють «голуба алея», «срібло туману», «троянд тягучий аромат»...

Визначні знавці літератури, різні професорські сноби буржуазного літературознавства з університетських кафедр, у публічних виступах, зі сторінок «Одесского листка» і «Южной мысли» пропагували «чисте мистецтво», оберігаючи знекровлену ними літературу від будь-якого дотику до життя.

Мертвотиною відгонило життя офіційної Одеси. На шпальтах «Южной мысли» якийсь «доктор філософії» проповідував «вічне кохання» й «право на материнство», «Одесский листок» з номера в номер смакував сварки купецької біржі... І всі одеські газети заповнювались найхимернішими рекламами, на зразок того, що знайдено препарат, який зробить усіх жінок струнками.

Читаючи ці газетні новини, вдивляючись у потоки зодягнених за останньою модою панночок і кавалерів з багатих родин, що снували по Дерibasівській, вслухаючись у стукіт фаєтонів і купецьких бігунців, важко було відчутти справжній пульс життя, яким жила країна. А він був гарячково напруженим. Політична атмосфера була згущена до краю. Демонстрації, страйки, збройні сутички з поліцією вибухали в різних кутках імперії. В робітничих передмістях—Молдаванці й Пересипу йшла невтомна робота більшовиків. Одеський пролетаріат вносив і свою посильну частку в загально-російську боротьбу робітничого класу.

Було б помилкою твердити, що як у російській, так і в українській літературах безроздільно панували різні декадентсько-модерністські угруповання. Дійсно, переджовтневе десятиріччя було позначене наступом реакції в усіх галузях життя. З'явилися твори, що проповідували песимізм, відхід від політики, відречення від передових ідеалів, а то й такі, що відверто опльовували революцію й революціонерів. І все ж не декаданс визначав обличчя складного й суперечливого літературного процесу початку століття...

Не можна забувати, що саме в ці роки розквітнув талант Горького-письменника, який уособив у своїй творчості дух і відвагу епохи пролетарських революцій. Ще на порозі нашого неспокійного віку він випустив у розбурхане море соціальних струсів свого гордого й натхненного Буревісника, який став символом прийдешніх революцій. Більше того, він сам став Буревісником епохи, виразником її провідних революційних тенденцій.

До Горького були звернуті погляди найпередовіших представників різних народів і національностей. Він став їхнім «володарем дум». В його слові вони шукали відповіді на найпекучіші проблеми.

Одною з таких найзаплутаніших животрепетних проблем була проблема національна. І Горький виявився на рівні завдань часу, нещадно викриваючи політичних провокаторів як з табору шовіністичних демагогів, так і з табору націоналістичних хуторян. Мабуть, важко в історії світової культури назвати іншого діяча, який би так, як Горький, послідовно, невтомно, самовіддано борювся за дружбу між народами.

Таким у загальних рисах було громадсько-політичне й літературно-мистецьке життя в країні, коли футуристи вирушили в свою першу подорож по містах Російської імперії. Побували вони й на Україні. Першим українським містом, в аудиторіях якого виступили Бурлюк, Каменський і Маяковський у кінці грудня 1913 року, став Харків. За свідченням газет і очевидців, міський концертний зал під час їх виступів був переповнений. Їх номери в готелі з ранку й до вечора наполегливо атакувала молодь. Не обходилося, звичайно, і без дошкульних дотепів, а то й відверто знущальних фейлетонів у місцевих газетах.

У середині січня 1914 року трое товаришів прибули до Одеси. Тут до них приєднався знайомий по Петер-

бургу критик Пільський. Одяг прибулих був незвичайний. Один з них, одягнений у малиновий тканий сюртук з перламутровими гудзиками, весь час прикладав до сильно напудреного обличчя маленький дамський лорнет. Другий — поверх звичайного цивільного костюма накинув чорний оксамитовий плащ з срібними позументами. Третій — у жовтій кофті, а зверху неї рожева вуалева накидка, всіяна маленькими золотими зірками. Високий, худий, широкоплечий. Він ішов, підвівши голову й широко ступаючи. Це і був Маяковський.

Обивательська Одеса сколихнулася. Юрба зацікавлених ходила слідом за прибулими. Кожен уже смакував черговий бешкет. А гості, наче нічого не помічаючи, продовжували свій «урочисто-тріумфальний» хід. Їм треба було зацікавити місто, створити рекламу для своїх виступів.

Перший виступ відбувся у Російському театрі 16 січня при переповненому залі. Коли Бурлюк, оглушивши зал невідомо звідки взятим великим дзвоном, надав слово Маяковському, той мовив: «Вельможні добродії і добродійки, ви прийшли заради бешкету. Попереджаю: його не буде....»

Маяковський стояв на сцені. Він не шукав слів, вони лилися природно й невимушено. А коли почав читати вірші, замовкли навіть ті, хто прийшов на вечір з надією посміятися й побешкетувати.

Тенденційними були звіти про виступ Маяковського в одеських купецько-буржуазних газетах. Але й вони не могли не визнати: поет читав «навіть не без блиску і таланту», Маяковський «залишився зіркою вечора».

Вчитуючись у рядки цих же газет («Одесские новости», «Одесское слово», «Одесский листок», «Южная мысль»), не важко помітити, хто саме свистів поетові, а хто аплодував йому. Сичав партер, де сиділи багаті

обивателі, вітала гальорка — місце бідної інтелігенції й студентської молоді.

Партер не міг пробачити «якомусь» Маяковському, що посмів глузувати з їх «кумира» Бальмонта. Свистіли, шаленіли в злобі, коли Маяковський громовим голосом промовив: «Якщо ви уявляєте, що ви солов'ї, то цвірінькайте Бальмонтові, а я більше люблю свистки фабрик і паровозів».

Саме ці слова знайшли відгук у серцях глядачів на гальорці. Маяковський приваблював їх своїм співчуттям до скривджених і знедолених.

Кількаденне перебування в Одесі залишило помітний слід у творчій біографії поета. Саме тут, у причорноморському місті, йому довелося пережити глибоку особисту драму, може, вперше у житті відчути, що різниця в суспільному становищі не тільки існує в цьому несправедливому світі, а й на кожному кроці перешкоджає людині у здійсненні навіть найінтимніших прагнень.

Маяковському було всього двадцять один рік. В Одесі він захопився дівчиною із заможної родини. Був навіть запрошений на сімейний обід у дім своєї коханої. Та правим виявився Д. Бурлюк, позбавлений романтичних ілюзій з приводу захоплення свого молодого друга. Він неодноразово казав йому: «Джіоконда — тільки твір. На неї можна лише дивитись. А якщо вона скаже, рідним або знайомим, що кохає поета,— її будуть вважати божевільною і замкнуту»¹.

Справді, романтичним ілюзіям не судилося збутись. Родина Марії не хотіла й слухати про якісь серйозні наміри поета, який не мав ні становища в світі, ні елементарного забезпечення...

¹ В. Каменский, Жизнь с Маяковским, М., «Советский писатель», 1940, стор. 8.

Під свіжим враженням глибоко пережитої особистої драми, в поїзді, по дорозі з Одеси до Кишинева (в ніч на 21 січня 1914 року), виникають рядки майбутньої поеми:

Ви гадаєте, це маячня малярії?
Було це,
Було в Одесі.

(Переклад М. Бажана)

Пізніше, в автобіографії «Я сам», Маяковський писав під рубрикою «Початок 14-го року»: «Почуваю майстерність. Можу опанувати тему. Впритул. Ставлю питання про тему. Про революційну. Думаю над «Хмариною в штанах»¹.

Війна затримала роботу над твором. Поема була закінчена лише влітку 1915 року. За цей час відбулися значні зміни в світогляді і поетичному світосприйманні. Діапазон бачення набагато поширшав. Поет уже прагне відобразити стихійний протест мільйонів проти капіталізму, ствердити неминучий прихід революційної бурі, проголосити молодість нового світу.

У передмові до першого безцензурного видання «Хмарини...» (1918) Маяковський так визначив зміст свого твору: «Геть вашу любов!», «Геть ваше мистецтво!», «Геть ваш лад!», «Геть вашу релігію!» — чотири крики чотирьох частин».

У цьому могутньому вибуху революційного протесту потужно й проникливо заgrimіла тема кохання — тема, перші трагічні ноти якої забриніли у вразливому серці поета ще під час перебування в Одесі.

Нема сумніву, що реальним прототипом образу Марії з поеми стала одеська дівчина, яку родичі поспішили видати за заможного обивателя. В поемі досить сильно, глибоко передано кульмінацію цих зустрічей.

¹ В. Маяковський, Вибрані твори, т. 3, стор. 348.

«Прийду о четвертій», — обіцяла Марія, але вже «упало дванадцять годин, як з плахи голова закатованого», а її все нема. Нарешті вона приходить і повідомляє: «Знаєте — я виходжу заміж».

Звістка потрясає поета до глибини серця, хоч він і пробує здатись спокійним, «наче пульс покійника». Герой поеми нагадує своїй коханій одну з попередніх розмов: «Пам'ятаєте? Гроші, любов, Джек Лондон, — так ви казали часто, я ж тільки бачив: ви — Джіоконда, яку треба вкрати. І вкрали».

Так виникає надзвичайно актуальна в умовах буржуазного суспільства тема «кохання і гроші». У свій час Руф, героїня роману Джека Лондона «Мартін Іден», також з холодною байдужістю відмовила закоханому в неї молодому письменнику. Ні Марія, ні Руф не хочуть і не вміють кохати. На перешкоді природним людським почуттям встають мораль буржуазного суспільства, цинічна влада грошей.

Поет помилився в своїй коханій. Вона типова представниця буржуазно-міщанського світу. Не такий герой поеми, обікрадений капіталістичним суспільством. Він вартий кохання і уміє кохати («Стану ніжний достеменно, не чоловік, а — хмарина в штанах»).

Так любовна драма, що її пережив поет в Одесі, переростає в глибокий соціальний конфлікт. Герой поеми сприймає відмову Марії як оголошення війни суспільством. І він переходить у наступ проти світу наживи й лукавства, стверджує віру в творчі можливості людини.

Герой «Хмарини...» — непримиримий бунтар, сміливо й рішуче вступає у конфлікт з буржуазним ладом, оголошує нещадну війну приватновласницькому світу. У нього вкрали любов і щастя, але він не примиряється, не капітулює, не просить пощади. Під впливом чисто особистої любовної невдачі у нього вибухає вся ненависть до буржуазного укладу життя.

Такі творчі наслідки мала зустріч молодого Маяковського з українським причорноморським містом. Біля берегів Чорного моря спалахнуло і раптом згасло, не встигнувши розквітнути, пристрасне кохання поета. Зате від одеських берегів відпливала революційно-романтична бригантина з ексцентрично-жартівливою назвою «Хмарина в штанах»... Відпливала у розбурхане літературне море, віщуючи, що «в терновім вінку революцій гряде шістнадцятий рік». Відпливала, щоб стати кращим твором раннього Маяковського і прикрасити собою фінал дореволюційного літературного процесу у Росії.

Після виступу в Кишиневі Маяковський і його товариші по подорожі 24 січня виступали в Миколаєві, а потім у Києві (28 і 31 січня). У перших числах лютого планувався виступ у Катеринославі, але вечір футуристів адміністрацією був заборонений.

Турне футуристів з участю Маяковського по російських і українських містах мало неабияке значення для дальшого гартування таланту поета. Він глибше пізнав життя країни, якої він до цього майже не знав і не бачив, збагатився багатьма враженнями.

Маяковський вперше познайомився з Україною ще в грудні 1912 року, коли він разом з Бурлюком побував у селах Херсонщини. Під час цієї поїздки він написав вірш «Порт», що став біля колиски «морської тематики» в його творчості. Небезцінно, що перебування Маяковського на Херсонщині припало на різдвяні свята, і молодий поет мав можливість хоча б мимохідь подивитись на українські звичаї і обряди.

У 1913 — 1914 роках Маяковський побував на Україні вже відомим поетом. Він познайомився з широким загалом українських міст, представниками різних верств населення, знайшов досить прихильну зустріч серед молоді і передової частини інтелігенції. Про широку

популярність виступів Маяковського під час подорожей по українських містах свідчить хоча б звіт миколаївської «Трудовой газеты» від 28 січня 1914 року: «В день футуристичного вечора всі квитки були розпродані. Публіка великими масами ходила за футуристами, і немало зусиль коштувало поліцейській владі розігнати юрбу... Під час вечора наряд поліції чергував у театрі, не допускаючи бешкету...»

Приблизно в такому ж плані розповідали про виступ групи футуристів і київські газети. Цікаво, що на першому виступі були присутні генерал-губернатор, оберполіцеймейстер, 8 приставів, 16 помічників приставів, 25 околочних наглядачів, 60 рядових усередині театру і 50 кінних біля нього.

Перебування Маяковського на Україні в роки революційного піднесення, виступи в Харкові, Одесі, Миколаєві, Києві розширили політичний кругозір молодого поета, дали багатющий матеріал для його творчості, зблизили з українським народом. Готування української громадськості до святкування сотої річниці від дня народження Т. Г. Шевченка, широка хвиля протестів проти заборони царським урядом вшанування пам'яті великого Кобзаря не могли не послужити поштовхом для поглиблення інтересу Маяковського до творчості українського поета.

За газетними звітами можна скласти повне уявлення про зміст виступів Маяковського під час подорожей по російських і українських містах, хоч у них немало іронічних, іноді відверто знущальних рядків. Все ж на газетні шпальти проривалося і захоплення від виступів Маяковського. Нерідко преса відзначала, що читання віршів поетом, як своїх, так і чужих, скоряло навіть вороже настроєну аудиторію.

Мабуть, найповніше про зміст виступів Маяковського розповідала та ж таки «Трудовая газета»: «Поезия

футуризму,— сказав Маяковський,— це поезія міста, сучасного міста. Місто збагатило наше переживання і враження новими, міськими елементами, яких не знали поети минулого. Весь сучасний культурний світ перетворюється на величезне місто. Місто замінює природу і стихію. Місто саме стає стихією, в надрах якої народжується нова, міська людина. Телефони, аероплани, експреси, ліфти, ротаційні машини, тротуари, фабричні димарі, камінні громади будинків, кіпоть і дим — ось елементи краси в новій міській природі. Електричний ліхтар ми частіше бачимо, ніж старий романтичний місяць. Ми, городяни, не знаємо лісів, ланів, квітів — нам знайомі тунелі вулиць з їх рухом, шумом, брязкотом, вічним коловоротом. А найголовніше — змінився ритм життя. Все стало блискавичне, швидкоплинне, як на стрічці кінематографа. Плавні, спокійні, неквапливі ритми старої поезії не відповідають психіці сучасного городянина. Гарячковість — ось що символізує темпи сучасності. В місті нема плавних, розмірених, округлих ліній, кути, злами, зигзаги — ось що характеризує картину міста. Поезія повинна відповідати новим елементам сучасного міста. Слово повинно не описувати, а виражати само по собі. Слово має свій аромат, колір, душу, слово — організм живого, а не тільки значок для визначення якогось поняття. Слово здатне до безконечної каденції, як музична гама».

Приблизно в цьому ж плані говорив Маяковський і в Києві. За словами газети «Киевлянин» (від 28 січня 1914 року), «Маяковський дуже переконливо викладав теорію нової поезії».

Зі сторінок харківського «Утра» дізнаємось ще про одну тему Маяковського — про залежність естетики від життя. За словами газети, поет «закликав до наукового мислення, зокрема — до діалектичного розуміння історії й естетики».

Маяковський приїхав у групі футуристів, що являли собою одну з різновидностей декадентського мистецтва. Та вже тоді в нього було те, що відрізняло його від претензійної футуристичної братії. Для прогресивно настроєного слухача Харкова, Одеси, Миколаєва, Києва «жовта кофта» була не просто футуристичне чудернацтво, а маска, під якою ховалось ніжне і любляче серце бунтаря й гуманіста.

Перебування Маяковського на Україні відіграло революціонізуючу роль у тодішньому літературному житті. Через рік після приїзду поета до Одеси Е. Багрицький, який лише починав свій літературний шлях, у вірші «Гімн Маяковському» писав:

Когда ты гордо проходишь по улице,
Дома вытягиваются во фронт,
Поворачивая крыши направо.
Я, изнеженный на пуховиках столетий,
Протягиваю тебе свою выхоленную руку,
И ты пожимаешь ее уверенной ладонью
Так, что на белой коже остаются синие следы.
Я, ненавидящий современность,
Ищущий забвения в математике и истории,
Ясно вижу все же воспаленными глазами,
Что скоро, скоро мы сгинем, как дымы,
И, почтительно сторсняясь, я говорю:
«Привет тебе, Маяковский!»

З цього часу ім'я Маяковського стає знаним на Україні. До його голосу все пильніше прислуховується літературна молодь.

4.

У літературу приходять бойова юність, освітлена загравами пожеж, окрилена загравами повстань, окутана пороховим димом громадянської війни. Це був час, коли поряд з ведичезним революційним

пафосом були болючі сумніви, радісні успіхи й вразливі помилки, породжені молодістю, а ще більше через незнання. Не вистачало досвіду, майстерності, уміння розібратися в складних перипетіях буремного життя. Та це були благородні пошуки революціонерів, які вперше в історії світової культури закладали підвалини соціалістичного мистецтва, утверджували естетику й творчий метод літератури соціалізму.

Юність літератури, народжена Жовтнем... На її завихрених сторінках — сліди пристрасних шукань нових революційних шляхів, подих темпераментних суперечок, драматизм гострих соціальних конфліктів.

Революція дала письменникам невичерпний матеріал, сповнений героїчних вчинків, драматичних подій, душевних переживань незвичайної краси. Тема Жовтня залишиться вічною в радянській літературі.

Палахкотіли революційні вогнища, ночі виблискували загравами пожеж, а вже лунали ліричні голоси, молоді, незміцнілі, але щирі... Голоси, що прагнули висловити всю схвильованість від баченого і пережитого, передати всю людяність революції. Поезія, подібно розвіднику, йшла попереду і, зрозуміло, першою стикалася з різними труднощами.

Становище було не з легких. Одні відверто відстоювали «єдність» національних інтересів усіх класів, другі пропагували естетствуючий снобізм і гасло «мистецтво для мистецтва», треті, прикриваючись марксистськими фразами, намагались підірвати ще в зародку пролетарське мистецтво.

Це були часи, про які П. Тичина в одному з своїх віршів цього періоду писав:

Один в любов, другий у містику,
а третій в гори, де орли...
І от якомусь гімназистику
вкраїнську музу віддали.

А справжня муза неомузена,
десь там на фронті в ніч суху
лежить запльована, залузана
на українському шляху.

І це тоді, коли перед літературою стояли завдання: допомогти народові в завоюванні і ствердженні Радянської влади, невідкладного революційного новаторства, якісного стрибка до ствердження нового художнього методу. Таких видатних представників революційно-демократичної літератури, як Леся Українка і М. Коцюбинський, творчість яких спрямовувалась у новий світ, вже не було в живих. Ті ж письменники, які в основному сприйняли революцію, переживали процес хитання й ідейно-художньої кризи. Нові революційні сили показували лише перші зелені паростки. Червоноармійська література, відіграючи в роки громадянської війни свою певну самостійну роль, ще не влилася в загальний потік літератури, що народжувалась у полум'ї боїв за владу Рад.

З молодістю здебільшого пов'язані новаторські пошуки, дальший рух уперед. Без них немислиме справжнє життя.

З цього приводу хочеться згадати роман німецького письменника Г. Гессе «Гра в бісер». У ньому розповідається про казкову країну Касталію, країну інтелектуалів — духовну еліту майбутнього, де до самозабуття віддаються грі в бісер. Її назва походить від міфологічного кастальського джерела на Парнасі, біля чистих вод якого, згідно легенді, бог Аполлон водив хороводи з дев'ятьма музами.

Письменник любить і ніжно оплакує цю дивну країну. В касталійців нема міцних коренів у реальному житті. Вони відмовились від творчого новаторства, пошуків, руху, розвитку заради гармонії, рівноваги й досконалості... Відмовились від діяльності заради спогля-

дання, не творять нового, а лише займаються тлумаченням старих мотивів.

Замкненість самих у собі, відгородженість від навколишньої дійсності, відчуженість від того, що робиться в інших, неминуче межує з загибеллю. Така доля загрожує казковій Касталії. Так може трапитись і з будь-якою літературою, якщо вона зачиниться у своїй власній хаті і не сягне поглядом за межі свого городу.

Українській поезії, що народжувалась у вирі революційних бур, було в кого вчитись, було на кого рівнятись. Перед нею стояли постаті таких титанів світового поетичного слова, як Шевченко, Франко, Леся Українка. Проте ці велетні рідної літератури досягли найвищих художніх рубежів не лише завдяки своєму світлому генієві і могутньому народові, що зростив їх, а й міцному спілкуванню з культурними надбаннями інших народів, насамперед російського.

Молода поезія «червоних зор», за влучним висловом П. Тичини, також не мала права, якщо вона хотіла бути на рівні завдань революційної епохи, обмежитись лише своїми національними традиціями, якими б вони животворними не були. Вона не могла залишитись байдужою до складного процесу формування нових традицій соціалістичного реалізму в російській літературі, до того вирування думок, пристрасного художнього мислення, наполегливого шукання нової поетичної форми для нового революційного змісту, що відбувалися, скажімо, в творчості Маяковського цього періоду.

Не буде перебільшенням сказати, що вже в грізні роки боротьби з контрреволюцією та інтервенцією серед російських поетів на Україні найбільшою популярністю, після Дем'яна Бедного, користувався В. Маяковський. Поет рядками вірша, мовою ростинських плакатів допомагав українським трудящим викривати заміри англо-французьких інтервентів, громити білогвардійщи-

ну, петлюрівців, польських панів. Словом і плакатом він ілюстрував ленінські слова, звернені до українських робітників і селян, виступав натхненним співцем дружби російського і українського народів — запоруки Радянської влади на Україні.

Перед Маяковським не стояло дилеми — прийняти чи не прийняти революцію. Жовтень він зустрів як «своє свято», і з першого дня соціалістичних перетворень своє поетичне слово віддає трудящому народу.

В історії радянської поезії назавжди залишиться свідоцтвом героїчної відваги і нездоланної віри в перемогу революційної справи солдатів Жовтня «Лівий марш» (1918) В. Маяковського. Він пройнятий пафосом боротьби молодого Радянського республіки з внутрішніми і зовнішніми ворогами. З непохитною силою глибокого внутрішнього переконання поет проголошував: «Комуні не знати полону», «Росії не будь під Антантою», «вже годі жить законом, даним добою зотлілою».

«Лівий марш» висловлював не тільки глибоку переконаність у перемозі ідей Жовтня. В умовах інтервенції і розрухи, змов і зради, голоду і холоду поет розгледів наше майбутнє, «за горами горя сонячний край непочатий», зумів узагальнити істотні риси радянської епохи.

Пізніше у вірші «Казань» Маяковський з задоволенням відзначить популярність свого «Лівого маршу» серед широких мас багатонаціонального радянського народу, побачить у цьому перемогу мудрої ленінської національної політики. Поет знав, що причина такого інтересу до його вірша в дружбі радянських народів.

Неначе
рокам
наказую
вчасно я:
— Стійте,
воля в мене така!

Торкаюсь
рукою
своєю власною
безтілого слова
«політика».
(Переклад Є. Дроб'язка)

«Лівий марш» перекладений тепер на 24 мови народів Радянського Союзу і на 14 мов народів зарубіжних країн. Він не тільки був перекладений на українську мову, а й могутньо відгукнувся в українській радянській поезії. Поети Радянської України мали повне право сказати Маяковському: «Ваш марш — наш марш».

Вже на початку славного і важкого шляху радянської поезії Маяковський визначив місце поета в «робітничім строю». Його знамениті «Накази по армії містечтв» стали справжнім поетичним маніфестом, натхненним закликком до поетів узяти активну участь у житті й боротьбі трудящих мас, активно відображували події, що відбувалися в країні.

Праця в РОСТА була практичним втіленням цих закликів. Нею поет збагатив радянську літературу новою й грізною зброєю. «Вікна РОСТА» сприяли розквіту його сатиричного таланту. Сміх Маяковського стає грізним сміхом для ворогів і бадьорим, життєстверджуючим для радянських людей.

Формується «кавалерія дотепів». Стояло завдання кожний раз на новому матеріалі викривати брехню ворогів, нагадувати про те, що вони загрожують соціалістичній революції, піднімати дух захисників Жовтня, показувати на конкретних прикладах, що вчора ще грізний ворог стає смішним сьогодні.

Потрібно було кожний новий факт пов'язувати з уже існуючим поняттям про ворога. І образ-персонаж дається не поступово, а впізнається відразу, як уже знайомий. У даному випадку на допомогу приходять при-

йом соціальної маски. Причому малюнок доповнюється відповідними, надзвичайно вбивчими й гострими словами.

Показові плакати й підписи до них, що з'явилися в травні 1920 року, коли польські пани пішли війною на Радянську республіку. Пілсудчики мріяли про Київ і Москву. Маяковський негайно повідомляє про небезпеку, кидаючи в маси віршований лозунг:

На польський фронт, під гвинтівки вмиць,
Коли під польським ярмом не хочете скніть.

Рядки поета викривали інтервентські наміри білополяків, вселяли віру в швидку перемогу Червоної Армії:

Мчить Пілсудський, піл стовпом,
дзвін стоїть од маршу.
Гепнеться дурним чолом
об Комуна маршал.

(Переклад М. Бажана)

Недовго довелося пробути польським панам у Києві. 12 червня 1920 року Червона Армія визволила місто. Відступаючи, пілсудчики піддали його руїницькому артилерійському обстрілу.

З гнівом і болем повідомляв Маяковський про цей варварський злочин:

Крестьяне окраины,
слушайте с юга вздымающийся плач!
Это над Киевом, над столицей Украины,
тешится Пилсудский-палач.

Поет викриває так звану «культурну місію» капіталістів, показує, що вони погромники й сіячі тьми:

Культура — Комуна! Строители — мы!
А паны —
погромщики,
сеятели тьмы.

З великою політичною гостротою Маяковський викриває петлюрівців. Поет добре знав зрадників українського народу, їх запроданську сутність:

Мильераны Петлюру поддерживают:
Иди, мол, против рабочей России биться.
Петлюра беззащитных детей и стариков убивает.
Значит, и Мильеран, его поддерживающий,— сам
душителъ и убийца.

Такі були основні засади сатири Маяковського періоду громадянської війни і перших післявоєнних років. Вони були багато в чому використані поетами-сатириками в наступні роки і особливо в грізний час боротьби з фашистськими загарбниками.

Один з сучасників Маяковського — К. Зелінський, згадуючи невтомну працю поета 1917—1920 років, писав: «Як багато треба було мати мужності, ясності розуму, віри в рідний народ, щоб, відкинувши вчора, що чіплялося, непохитно, могутньо, героїчно ступити в завтра! Таким був Маяковський — героїчний поет героїчної епохи. І я не перебільшу, якщо скажу, що такі поети, як Байрон, Гете, Пушкін, як Маяковський, у кожного народу, можливо, народжуються раз у століття. В їх творчості вириваються на поверхню деякі докорінні сили в народному житті. І Маяковському було дано дзвінким словом своїм відзначити нову еру в розвитку всього людства»¹.

Саме таким і сприймався Маяковський на Україні. Його поезії, плакати й віршовані лозунги розповсюджувалися тут тисячами. Уже в перший період громадянської війни вірші поета часто зустрічались на сторінках українських газет. Наприклад, «Известия Временного рабоче-крестьянского правительства Украины и Харьков-

¹ К. Зелінський, На рубеже двух эпох, М., Гослитиздат, 1962, стор. 138 — 139.

ського Совету депутатів трудящихся» від 1 березня 1919 р., поруч з наказом народного комісара внутрішніх справ К. Є. Ворошилова і оперативним зведенням з фронтів, надрукували «Лівий марш». 6 квітня 1919 року одноденна газета в Києві «День пролетарської культури» вийшла з двома віршами Маяковського. «Наказ по армії мистецтва», що надовго став для українських поетів взірцем високоїдейної і наступальної поезії, друкує газета «Красное знамя» від 1 травня 1919 року.

Нагадаємо, що ці газети читалися в діючих червоноармійських частинах. А коли врахувати, що вірші поета друкувались у численних листівках, то можна уявити їх широку популярність серед червоноармійців на фронтах боротьби з білогвардійцями і петлюрівцями. На них вчилися революційної пристрасності ті червоноармійці, які в хвилини короткого перепопочинку лише пробували своє перо в літературі.

Пропаганда ідей пролетарського інтернаціоналізму — характерна риса творчості Маяковського періоду «Вікон РОСТА». Поет умів розпізнавати друзів і ворогів. Він закликав до збройної боротьби з капіталізмом і стверджував міжнародну солідарність трудящих. В одному з ростинських плакатів, скерованому проти білополярів, говорилося:

Мы воюем с панским родом,
А не с польским трудовым народом.
И не с панами мы заключим мир,—
Пролетарию руку протянем мы.
Чтоб этого достигнуть и не воевать больше,
Объединитесь, пролетарии России и Польши!

Як і Маяковський, молоді початківці, багато з яких так і залишилось безіменними в літопису української радянської поезії, добре знали, проти кого воюють і кого вони йдуть визволяти:

Боєць, червоний твій багнет
Для бідних сонцем сяє.
На пана ж сум він наганяє,
В Галичину — вперед, вперед!¹

Невідомі поети передавали в своїх віршах настрої всієї Червоної Армії, по-своєму, хай і з елементами художнього примітивізму, розкривали почуття братерської відповідальності радянської людини за долю гноблених капіталізмом.

В одній з таких поезій, написаній у період наступу на Варшаву, говорилося:

Гей, робочий, польський брате,
Годі вже так жити.
Нумо, разом за рушниці,
Давай пана бити.
Ми з Волині, ти з Варшави —
Тюкнемо на пана.
Згине панство, більш паскудить
Не буде Варшави.

Так молоді українські поети-червоноармійці, збираючи національну форму, спираючись на фольклорно-пісенні скарби, використовуючи поетику Шевченка, насажували її новим змістом, народженим радянською дійсністю.

Та в самому підході до революційної тематики, до розкриття нових думок і переживань людини, народженої Жовтнем, виразно відчутний не лише перегук з Маяковським, а й вплив російського поета, який своїми плакатами РОСТА давав зразки бойової публіцистичної поезії, поставленої на службу завданням революційної боротьби.

¹ Вірші безіменних поетів-початківців цитуються за ст. Д. Косарика «Фронтowa література часів громадянської війни» («Наукові записки АН УРСР», К., 1946).

Поруч з творами безіменних авторів-червоноармійців, що друкувалися у фронтових газетах 1918 — 1920 років, з'являються і твори, присвячені революції і боротьбі за встановлення життя на соціалістичних началах, поетів старшого покоління, а також тих, хто незабаром стане активним творцем нової літератури. Становлення їх як радянських поетів відбувалося в умовах гострої класової боротьби, в досить заплутаному лабіринті політичного життя на Україні тих років, при відчутних рецидивах декадентсько-символістської поетики попереднього етапу розвитку літератури. І не буде перебільшенням сказати, що для багатьох з них своєрідним орієнтиром ставав поет революції — Маяковський. Його поезія, що була добре знаною серед українських літераторів, відіграла революціонізуючу роль, сприяла визріванню революційного призову в українській літературі.

Маяковський уже в перших післявоєнних творах («Наш марш», «Ода революції», «Лівий марш», «З товариським привітом...» та ін.) виступив співцем революційних боїв, «робітничого подвигу, ім'я якому революція». Поет побачив, як революція «з російського краю» крокує по Європі, перепливає океан і червоним полум'ям здіймається над Америкою («Вражаючі факти»)... Робить спробу в героїчно-ліричній поемі «150 000 000» (1920) створити «революції криваву «Іліаду», «голодних років «Одіссею», показати в узагальненому образі Івана весь революційний повсталий народ, що бореться з силами старого світу в ім'я світового майбутнього. Він оспівує велич народного подвигу, російської революції — пролога революції світової:

Вам,
що в тісноті нечистій, курній,
ледве життя вчепивши за рештки,
скрегочучи іржавим залізом шестерні,

працювали все ж таки,
робили все ж таки.
Вам невмовкаючих слав слова,
щороку квітнучи, вівіки не в'януть,
за нас, замучені,— слава вам,
мільйони живих,
цегляних
та інших Іванів.

(Переклад Є. Дроб'язка)

Все це було сказано на зорі радянської поезії, сказано вперше, сказано з такою експресією і внутрішньою силою, що, поглиблюючи далі згадані мотиви, не можна було обминути досвіду Маяковського. Не пройшла мимо нього і українська радянська поезія при своєму зародженні.

Про значний інтерес українських поетів до творчості Маяковського починають говорити дуже рано. Так, газета «Комуніст» від 6 квітня 1919 р. відзначає в одній зі своїх статей, присвяченій огляду новин книжкового ринку на Україні, що багато хто з поетів «підладнується під Маяковського».

У першому номері журналу «Шляхи мистецтва» за 1921 рік І. Кулик друкує статтю «Реалізм, футуризм, імпресіонізм», у якій дає досить правильну характеристику футуризму, бачить у ньому «суто індивідуалістичну річ», помічає, попри всі гучні заклики, його невіру в «майбутнє пролетарської революції»¹.

При всьому своєму відворотному ставленні до футуристичної течії в літературі, що, зрештою, не мала нічого спільного з завданнями революційної боротьби, український поет і критик все ж виділяє серед футуристів Маяковського. Для нього російський поет — «представник революційної течії в футуризмові», який «відкидає абстрактно-естетичне цвірінкання Северяніна»,

¹ «Шляхи мистецтва», 1926, № 1, стор. 36—37.

разом зі своїми наслідувачами «безжалісно копається в череві людства, проводячи там революцію»¹.

Небезінтересне свідчення й М. Бажана, який у своїх спогадах про В. Блакитного («Удари серця») писав про свою рідну Умань тих далеких часів: «Був 1921 рік. Покінчено з нашестям білополяків. З Умані пішло багато війська, кудись було передислоковано й 45-ту дивізію, при якій театр Леся Курбаса жив і працював в Умані з 1920 року, своїми натхненними «Гайдамаками» не одну частину Червоної Армії поблагословивши на бій проти пілсудчиків і петлюрівців. Поїхав з Умані і сам театр, лишивши після себе об'єднаний цим театром в студію гурток уманської молоді, захопленої тією високою насолодою мистецтва, що її радо дав студійцям зазнати щедрою талантом Курбаса та його артистів. Революційне мистецтво, колективне дійство, поетичне слово плаката і вірша, ритм мелодрам, пластичних сцен, хорових декламацій. Ритми ковани, ламані, гнуті, як вірші Маяковського, що докотився тоді й до Умані. Ритми строгі, лаконічні, звихрені, як вірші «Удари молота і серця», що оце я їх читав тоді, влітку 1921 року, і повнився творчою тривоною, і тривожився доброю радістю, прийнятий силою цих віршів, їхньою вірою в революцію»².

Свідчення визначного українського поета показові. Вони проливають світло не тільки на культурно-мистецьке життя тих буремних років, а й ще раз переконують у тому, що вірші Маяковського були добре знайомі на Україні, якщо вони докотились навіть до такого глухого українського міста, як Умань. Більше того, з них напрошується думка, що творчі пошуки російського поета не були байдужими для видатного українського митця Л. Курбаса. Це з одного боку. З другого — уже тоді

¹ «Шляхи мистецтва», 1926, № 1, стор. 36.

² 36. «Ні слова про спокій!», К., «Дніпро», 1965, стор. 81.

поет-початківець помічає певну спорідненість у ритміці й тембрі між Маяковським і Блакитним.

Уточнюючи процитовані вище слова, М. Бажан у розмові з автором цих рядків скаже, що в ті далекі роки до Умані невідомо як потрапила поема В. Маяковського «150 000 000» з крикливо-яскравою обкладинкою. Твір російського поета настільки вплинув на нього, що він навіть по переїзді до Києва в 1922 році, де став студентом спочатку кооперативного, а потім Інституту зовнішніх відносин, певний час не розлучався з ним.

Безперечно, що поема «150 000 000» мала значний резонанс як у російському, так і в українському літературному житті початку 20-х років. Характеризуючи загальний настрій тогочасної літератури, О. І. Білецький писав: «Мріялося не про новий стиль, не про новий вірш, а про якусь нову мову майбутньої Інтер-республіки, що вже готувала похід для завоювання територій, що лежали за межами земної кулі. Водночас з поемами Маяковського, Филипченка, Гастева з'являлися поеми Еллана («Електра», радіопоема), «Каблепоема» Семенка, вірші Тичини... В. Поліщука («Бунтар»), В. Сосюри та ін»¹.

Називаючи прізвище Маяковського, літературознавець мав на увазі, безперечно, саме поему «150 000 000» — фактично першу і найбільшу поему російського поета в радянський час. Тут варто дещо детальніше зупинитися на цьому творі, оскільки він яскраво уособив в собі як позитивні, так і негативні риси молодого радянської поезії на перших кроках її становлення.

Вже говорилося про революційний пафос поеми. Сюди ще треба додати радість життєствердження, щастя єднання з революційним колективом, що творить

¹ О. Білецький. Двадцять років нової української лірики, Х., ДВУ, 1924, стор. 33.

нове життя, новий світ, хоч контури його ще нечітко вимальовувалися в уяві самих творців.

При аналізі поеми не можна відривати її від конкретно-історичного ґрунту, на якому вона з'явилася. За словами одного з дослідників, «150 000 000» — поема, яка відбила молодість нового світу і нової поезії в усій своєрідності рис, що притаманні молодості. Її гарячий ентузіазм поеми, її енергія, що б'ється через край, і здорова прямолінійність при відсутності зрілого досвіду, її навіть формальне експериментаторство — все це органічно і своєрідно переплетено в поемі, що несла на собі відбиток часу»¹.

Маяковський писав свою поему в 1919 — на початку 1920 року, коли ще точилася жорстока боротьба з білогвардійщиною й іноземною інтервенцією, коли на фронтах громадянської війни солдати революції виявляли небачений героїзм і самовідданий ентузіазм, коли здавалось, що відразу за розгромом озброєної контрреволюції наступить революція світова, а за нею відразу спуститься на землю царство людської справедливості. Все це наснажувало Маяковського, і він у своїй поемі прагнув передати ці уявлення, мрії, погляди 150-мільйонної революційної маси, розкрити грандіозний характер революційних подій, створити яскраво святковий образ революції.

Звідси — фантастичність образів, алегоричність сюжету, казкові неймовірності, зовнішній пафос величезних космічних масштабів, незвичайність фарб, звуків, форм. Тіньові риси боротьби не беруться до уваги. Конкретні риси епохи нарочито відкидаються. Все підпорядковується святковому возвеличенню революції, створенню її космічно-гіперболічного образу.

¹ Ф. Н. Пицкель, Лирический эпос Маяковского, М., «Наука», 1966, стор. 29.

Фантастичні епізоди, відірвані від реальної основи, космічні гіперболи і ускладнено-абстрактна метафоричність, герой, позбавлений індивідуальних рис, життєвої конкретності («І рука в нього — Нева, а п'ятки — Каспійський степ»)... Дія розгортається «під землею, на землі, по небу і вище», революційний порив охопив усе і всіх, піднімаються не тільки люди, але й звірі, річі, моря, повітря...

Усі ці риси в тій чи іншій мірі властиві як російській, так і українській поезії того часу. Здавалося, що велич революції, її грандіозний розмах можна передати лише при допомозі космічних образів і порівнянь.

Ніжно-буремний П. Тичина для передачі свого пристрасного захоплення величчю революційних подій звертається до образів «мільйона мільйонів мускулястих рук», шаленого вітру, огненного коня, грандіозного плуга, що, зрозуміло, мало сприяли змалюванню конкретно-реалістичної картини революційних перетворень. О. Слісаренко, звертаючись до майбутнього («Царівна останнього»), проголошує:

О майбутне!
Збери
У космічному серці
Золотую печаль...

В. Блакитний у радіопоемі «Електра» (1921) заявляє:

Радіо — серцеві струни
ловлять хвилі-привіти,
центральної станції — Комуні —
міжпланетні приливні звіти:
справляє неповторне свято
кров'ю омита Зоря —
в тисячолітніх сонцевих морях
заряджений акумулятор.

Усе це була «хвороба росту», обумовлена загальним пафосом революційної епохи. Мине небагато часу, і поезія без суму залишить високості космічних гіперболізованих абстракцій і перейде до зображення живої людини — творця нової соціалістичної дійсності.

Відомі критичні й різкі зауваження В. І. Леніна про «150 000 000». Ленін не міг сприйняти ні елементів футуристичного стилю, ні випадів проти культурної спадщини, ні апофеозно-абстрактного зображення революції, коли на черзі дня вже стояли конкретні завдання утвердження Радянської влади.

Ще у 1918 році В. І. Ленін у статті «Про характер наших газет» писав: «У нас мало *виховання мас* на живих конкретних прикладах і зразках з усіх галузей життя, а це — головне завдання преси під час переходу від капіталізму до комунізму. У нас мало уваги до тієї *буденної* сторони внутріфабричного, внутрісільського, внутріполкового життя, де найбільше будується нове, де треба найбільше уваги, огласки, громадської критики, переслідування негідного, закликати вчитися хорошого.

Менше поетичної тріскотні. Менше інтелігентських розмірковувань. Ближче до життя. Більше уваги до того, як робітничі і селянська маса *на ділі* буде щось *нове* у своїй буденній роботі. Більше *перевірки* того, наскільки комуністичне це нове»¹.

Злободенні факти міжнародного й внутрішнього життя, увага до буденних справ країни, виховання мас політичною агітацією на конкретних прикладах — все це знаходимо в ростинських віршованих плакатах Маяковського. 1917 — 1922 роки в творчості поета — це чудова школа подолання ним абстрактного, космічно-гіперболічного образу, наполегливої праці над простим і дохідливим словом, епітетом, метафорою, школа, що її не

¹ Ленін про культуру і мистецтво, стор. 218—219.

могли байдуже обійти як російські, так і українські поети.

І все ж поема «150 000 000», при всій її специфічності і вразливих помилках, мала неабиякий резонанс. Вона мала своє значення у виробленні поетичного слова, співзвучного революційній епосі.

Свіжа, бадьора, життєстверджуюча поезія натхненного співця революції у напруженій обстановці громадянської війни відіграла для української поезії досить помітну роль. Саме Маяковському, його прикладові й досвіду немало в чому зобов'язаний П. Тичина перших післяреволюційних років.

Значно пізніше, розповідаючи про своє ставлення до видатного російського поета, український поет писав у статті «Співець народу»: «...Я любив і люблю Маяковського, більше, — аніж це деякі поверхові критики наші показати хотіли: мій «Золотий гомін», також як вірші «Ходять по квітах», «Сійте», «Плюсклим пророкам» — безперечний тому доказ»¹.

Через усе життя П. Тичина проніс свою щиросердну симпатію до творчості Маяковського. Свідомством цьому можуть бути хоча б рядки в записній книжці 1959 року після зустрічі з М. І. Подвойським: «(Через нього я так близько-близько Леніна відчуваю). Після параду трохи вдалося поговорити з ним. А потім він пішов у супроводі своїх... Про Леніна мені більше за все розповідав мій учитель дитинства Микола Ілліч Подвойський. І згадалось мені місце з поеми Маяковського:

Товарищ Подвойский
сел в машину,
сказал устало:
«Кончено...
в Смольный»².

¹ «Радянська Україна» від 14 квітня 1950 року.

² «Литературная газета» від 13 січня 1971 року.

Інтерес до Маяковського відчутний перш за все в тих творах українського поета, що стояли біля початків його революційної лірики. Справа, звичайно, не в копіюванні П. Тичиною В. Маяковського, не в якомусь запозиченні. Тичина уже з перших років свого поетичного шляху виявив себе як неповторна творча індивідуальність, як поет глибоко національний і самобутній.

Справа в іншому. Найідейніші і найреволюційніші твори українського поета в перші післяреволюційні роки йшли в руслі російського радянського поета. Українському поетові внутрішньо близьким було революційне новаторство Маяковського, що відповідало запитам революційного народу і не відривалось від своєї першооснови — народної творчості і прогресивних традицій національної літератури. Уже в роки громадянської війни можна знайти ті спільні риси в творчості Маяковського й Тичини, на які вказував О. І. Білецький: «Новаторство в галузі мови, розрив з традиціями і разом критичне використання багатьох цінностей поетичної спадщини, прагнення злитись з масою, стати її голосом — все це споріднює обох поетів»¹.

У літературний світ П. Тичина вийшов при безпосередній допомозі і підтримці М. Коцюбинського. Благотворний вплив видатного письменника революційно-демократичного напрямку, друга і співника М. Горького, сприяв розвиткові в творчості П. Тичини реалістичних тенденцій, допоміг йому вистояти в двобої з українським символізмом.

Коцюбинський учив молодого поета, що справжнє новаторство обумовлюється революційно-демократичними тенденціями самого життя. Творчість видатного майстра слова ставала прикладом для нещадного оголювання класових суперечностей дійсності.

¹ Див.: П. Тичина, Избранное, М., Гослитиздат, 1946, стор. 34.

П. Тичина уже в «Сонячних кларнетах» (1918) виступив продовжувачем кращих традицій своєї рідної національної літератури. Сюди ще треба додати використання ритмів і образів дум, історичних та хорових пісень. Усе це разом стало одним з головних чинників, що надали творчості Тичини глибоко національної самобутності, значною мірою обумовили її національну форму.

Проте використання кращих традицій переджовтневої української літератури ще не забезпечувало переможного розвитку такої творчості поета, що повністю відповідала б вимогам радянської дійсності. До того ж окремі вірші збірки «Сонячні кларнети», як і частина поезій, написаних після Жовтня, говорили про світоглядну вузькість поета, про наявність у його творах окремих мотивів аполітичності й символізму.

Історія потребує правди. Не буде нічого протиприродного, коли скажемо, що П. Тичина — великий український поет — не відразу сприйняв і зрозумів Жовтневу революцію. І все ж, може, й з деяким запізненням, але неухильно, він ішов до революції, все активніше вторгаючись у розбурхану дійсність.

Уже в віршах збірки «Сонячні кларнети», що в основному були написані в період революційного передгрозя, починає звучати мотив, який можна назвати передчуттям бурі. Показовий з цього погляду вірш «Там тополі у полі на волі», датований 1916 р., в якому картини розтривоженої наступанням грози природи співзвучні буремному настрою самого поета. Звичайно, від цих картин (похмурий, кривавий захід, гнучкі тополі, що рвуться кудись у далину з буйним вітром, і т. п.) ще було далеко, як каже Л. Новиченко, до того нетерпляче-пристрасного чекання революційної грози, яке вилилось у словах Маяковського: «...В терновом венце революций грядет шестнадцатый год»,— але в кожному

випадку вони свідчили про те, що поет з хвилюванням відчував неминучість історичних «бур і гроз»¹.

На сторінках збірки «Сонячні кларнети» була вміщена й невеличка поема «Золотий гомін», що її П. Тичина називає першою серед творів «безперечного доказу» його любові до Маяковського. В ній ще багато абстрактної символіки, затуманених образів, надкласових ілюзій, мотивів жаху перед жорстокістю революційної боротьби. Та є й те, що зближує «Золотий гомін» з поезією російського поета тих років — життєстверджуюче начало, пафосне ствердження світлого майбутнього своєї рідної землі, введення в загальну піднесено-романтичну тональність вірша бодай і окремих, але все ж цілком реальних, навіть «прозаїчних» епізодів, сповнених непримиренністю класової боротьби тих напружених років.

Звернення до революційної поезії Маяковського було неминучим кроком у зростанні Тичини як радянського поета. Приклад російського співбрата по перу, який зустрів Жовтневу революцію як свою кровну справу, поставив на службу їй свій могутній талант поета, запаливав молодого українського співця швидше стати виразником інтересів революційного народу.

Слідом за Маяковським, який у своїх знаменитих «Наказах по армії мистецтв» закликав поетів оспівати революцію «книгою времени тысячелютой», Тичина також ставить питання про призначення і покликання митця в дні напруженої боротьби за утвердження Радянської влади. В «Ронделях», що були надруковані в газеті агітпоїзда Народного Комісаріату освіти УРСР (травень 1920 р., № 2), український поет проголошував:

¹ Л. Новиченко, Поезія і революція, К., «Дніпро», 1968, стор. 41.

Гукнем же в світ про наші болі!
Щоб од планети й до зорі —
Почули скрізь пролетарі,
За що ми б'ємось тут у полі!

Поет виходить назустріч «робітничій маніфестації» («Іду з роботи я, з заводу...»), закликає до творчого горіння, віддати весь свій талант світлому майбутньому трудящих мас («Я знаю»), висловлює гнівне прокляття і ненависть різним «жерцям краси» («Плюсклим пророкам»), пристрасно таврує політичних спекулянтів з буржуазно-націоналістичного табору («Відповідь землякам»).

Маяковський давав взірець вторгнення поетичним словом у життя, служіння ідеям Комуністичної партії. Він з гордістю проголошував:

Поетом мені не бути,
якби
не співав тепер
про зорі п'ятикутні
в незмірному небі РКП.

(Переклад М. Терещенка)

П. Тичина також прагне бути комуністом у поезії. В триптисі «Листи до поета» він в уста своєї адресатки вкладає такі слова:

А втім, скажу: Ви сила,
І з вас ще буде комуніст.

Запорукою цьому був усе міцніючий зв'язок поета з народом, все зростаюче усвідомлення ним керівної сили Комуністичної партії. Він не тільки нещадно картає «фальшивих естетиків», від яких революція, як «од нерівного гнотика, тільки чадить» («Плюсклим пророкам»), тих самих «істиків», з якими вів нещадну війну Маяковський, а й береться до теми оспівування завойовань революційного народу. І в розробленні теми герої-

ки революції й громадянської війни також знаходимо немало спільних рис між Маяковським і Тичиною.

У віршах збірки «Плуг» (1920), куди увійшли поезії 1918—1920 років, тема революції знайшла своє широке самобутнє втілення («Вітер», «Сійте», «На майдані», «Як упав же він...», «Ронделі» та ін.). У програмному вірші до збірки образ вітру виступає як образ революції, яка, наче буря, проноситься над усією землею, знищуючи старий світ. Але революція не лише буря, а й початок нового життя. І тому образ вітру переростає в образ плуга, який переорює землю, готуючи ґрунт до паростків нового. Це нове, «красу нового дня», і оспівує поет.

П. Тичина один із перших в українській радянській поезії показав революційну бурю в такій діалектичній єдності. Вона руйнує старе, але одночасно стає й могутньою творчою силою, відкриває народіві шлях до нового життя. І в цьому творчість українського поета перегукується з кращими творами Маяковського цього періоду.

П. Тичина усвідомлював ті вимоги, що перед ним ставила революційна дійсність. Він оголосив війну за діючу, реалістичну історично-конкретну поезію. Поступово його вірші сповнюються фактами, подробицями, деталями. У його поетичний рядок вливаються слова й поняття, народжені революційною дійсністю і громадсько-політичним життям. Голос поета стає впевненішим і рішучішим. Це голос любові й ненависті. За своєю пристрасною викриття, інтонацією, ідейною наснаженістю його вірші багато в чому споріднені з віршами Маяковського.

Вже згадувалось, що Маяковський, викриваючи капіталістичне суспільство, висловлюючи зворушливе піклування про людину, ще в своєму дореволюційному вірші «Вам!» успішно використав форму гнівного звертання,

де навіть у звучанні ритму передані ненависть і оги-
да до світу пошлості, міщанства, егоїзму. Цю форму
звертання-викриття, що в українській поезії була znana
з часів Шевченка, успішно використовує П. Тичина
у вірші «Плюсклим пророкам»:

До вас, казенні поети, офіціантики,
До вас моє слово, мій гнів.
Не робіть, не робіть ви романтики
З червоної крові братів!
Упивайтеся славою, винами,
Взивайтесь жерцями краси,—
Та не плачте, не вийте над домовинами,
Як пси.

Уже в 1918—1920 роках П. Тичина сформувався як
поет глибоко національний і самобутній, співець потуж-
ної революційної наснаги, художник-новатор, який у
своїх творчих шуканнях спирався на багатющі досяг-
нення вітчизняної класики. В протигагу багатьом своїм
сучасникам, він не прагнув до новаторства заради са-
мого вузько зрозумілого новаторства. Для нього вже
в цей ранній період творчості характерна риса, про яку
говорить Л. Новиченко: «Як і для Маяковського, для
Тичини момент поетичної новизни — не самоцільної, зви-
чайно, а зумовленої новизною змісту, новизною автор-
ського ставлення до світу,— є важливою складовою ча-
стиною поняття художності. Як і поезія Маяковського,
ця поезія не терпить натуралістичного копіювання, нуд-
ної описовості, безкрилого «відбивательства», косного
слідування будь-яким естетичним штампам. Сміливе й
оригінальне поетичне перетворення зображуваної дій-
сності з тим, щоб таким шляхом найбільш яскраво і пов-
но розкрити її тенденції, її об'єктивну суть,— основний
принцип, яким керується поет...»¹

¹ Л. Новиченко, Поезія і революція, стор. 6.

Маяковський, у свою чергу, уважно придивлявся до творчості Тичини і його сучасника В. Сосюра. Вище наводилось свідчення Г. Петникова, який згадує, що Маяковський, перебуваючи у Харкові (1921), цікавився «Сонячними кларнетами» і віршами В. Сосюра. Значно пізніше, у 1929 році, він на довір'є естетам наводив імена двох найвидатніших поетів Радянської України.

Не треба доводити, що П. Тичина і В. Сосюра — поети різні, що кожний з них по-своєму своєрідний і неповторний. І якщо вже шукати певних аналогій для творчості В. Сосюра початкового етапу в російській поезії, то, може здатися, їх можна швидше знайти в творчості С. Єсеніна. Та виявляється, що ні. Сам український поет, неперевершений лірик, зізнавався, і цілком щиро, в своєму захопленні В. Маяковським, у своєму прагненні йти разом з ним. Згадуючи про зустрічі з співцем революції, В. Сосюра говорив:

...я щасливий з того,
що в далекий, неповторний час
зустрічав тебе не раз живого,
слухав вірші з уст твоїх не раз.

В. Сосюра, ще будучи червоноармійцем, прагне спрямувати своє, хай іще й незріле, поетичне слово проти білополяків і петлюрівців. Причому це слово позначене наступальним духом, гнівним викриттям ворогів трудящого народу, усвідомленням класових інтересів трудящих.

Про художнє самовизначення поета цих років говорити ще рано. У перших його творах схрещується немало впливів, починаючи від Шевченка, Франка і кінчаючи Олесем. Але не можна не відчуті і впливу В. Маяковського — поета, що був знаний у червоноармійських частинах. Особливо він помітний у Сосюриному памфлетному вірші «Відплата» (1920), що таврував іноземну

й українську буржуазію. Сильні і вольові інтонації цього вірша, нещадне викриття «паралітиків», «живих мерців», упевненість у переможній ході червоноармійських лав — усе це дозволяє говорити про перегук «Відплати» з відповідними віршами Маяковського.

Помітне місце в українській поезії перших післяреволюційних років займають вірші В. Блакитного (Еллана). У його першу і єдину книгу революційної лірики «Удари молота і серця» (1920) увійшли в основному твори років революції і громадянської війни. В кращих з них — подих революційних боїв на українській землі, пристрасне почуття цільної й мужньої натури борця-революціонера, який не терпить безвиході й самотності, знаходить своє особисте щастя в нерозривній єдності з могутнім пролетарським колективом.

Вірші В. Блакитного позначені печаттю своєрідної творчої індивідуальності, їх ніколи не сплутаєш з творами його сучасників. У них — буремні ритми революційної епохи, гордий пафос творців нового життя, динамізм революційного пориву трудящих мас. Граничний лаконізм, уривчастий синтаксис, афористичність вислову, крицеві рядки — все це і багато іншого підпорядковується розкриттю складного й привабливого внутрішнього світу людини нового революційного світу, безпосереднього учасника кровопролитної боротьби. Справді, якою силою духу й непохитної волі пройняті рядки вірша «Після Крейцерової сонати»:

«Покласти б голову на коліна...
Відчути б радість на чолі...»
Сентиментальність!

Хай загине
І пам'ять ніжних на землі.
Нам треба нервів наче з дроту,
Бажань, як залізобетон,
Нам треба буряного льоту,—
Грими, ж фанфар мідяний тон!

Десь там са́мітна сторо́на
Тужливо журиться в імлі...
Не зупиня́ться! Хай за́гине!
Йдемо! Під марші. По землі.

Коли читаєш ці й подібні їм рядки, сповнені пристрастю полеміста й оратора, в уяві виникає образ іншого поета — Маяковського. І знову ж йдеться не про якесь прямолінійне наслідування. В. Блакитний був неабиякою творчою індивідуальністю, щоб сліпо йти за вже готовими зразками. Та Маяковський притягував до себе своєю революційною пристрастю, ставав до певної міри взірцем, а мотиви його поезії органічно вліталися в неповторний поетичний струм високої революційної наснаги самобутнього українського поета.

Можна думати, що В. Блакитний з творами Маяковського познайомився ще в ранній юності, в рідному Чернігові, можливо, в родині Коцюбинського, яка одержувала багато часописів. Та як би там не було, дослідники творчості українського поета (А. Недзвідський, Є. Адельгейм) переконані, що його вірш «Ні про хлопчиська, що мерзне на вулиці...» (1915) асоціюється з відомою інвективою Маяковського «Вам!», що була написана в ті ж роки першої світової війни і була спрямована за тою ж адресою.

Справді, досить співставити згадані вірші, щоб відчути справжній перегук. У Блакитного:

Там десь на нивах Волині, в Галичині
Нищить життя кулемет,—
А ми, до всього байдужі і звичні,
Проглядаєм рядочки газет...
Вдумайтесь! Скільки юних, хороших
У вогких окопах кона
Для того, щоб комусь були гроші...
Щоб не «безславно» скінчилась війна

У Маяковського:

Вам, що проживають за оргією оргію,
що мають ванну і теплий клозет!
Як вам не сором про нагороджених Георгієм
вчитувати з рядків газет?!
Чи знаєте ви, бездарні страхополохи,
що міркують, як нажертись краще знову,
може ж, зразу бомбою ноги
відірвало поручику Петрову?
Хай би він, що за вас погиба,
раптом побачив, зранений,
як ваша вияложена в котлеті губа
хітливо наспівує Северяніна?

(Переклад В. Струтинського)

Блакитний належав до тих українських поетів, які знали і любили Маяковського. Згадуючи Еллана грізних літ громадянської війни, М. Терещенко писав: «Ще при першій зустрічі з Василем Блакитним мене приємно вразило його захоплення поетичними творами Володимира Маяковського, бунтарсько-динамічна творчість якого була співзвучна шуканням молоді революційної поезії. І досі ще звучить його схвильований голос, коли він напам'ять читав:

Как вы смеете называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел!
Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе!

Ця співзвучність поетичних голосів була наслідком обопільного протесту проти «мистецтва» тодішніх естетсько-модерних і консервативних груп»¹.

Та й сам М. Терещенко належав до тих представників розкуйовдженої молоді, з дещо туманно-романтичними мріями і неусталеними світоглядними переконаннями, але з революційно-поривчастими настроями, молоді,

¹ Зб. «Ні слова про спокій!», стор. 175.

яка тільки-но пробивалась у літературу... Молоді, якій не без підстав здавалося, що саме їй судилося зруйнувати старий світ з його культурою й літературою, що саме їй відведена історією доля побудувати нове мистецтво.

Молода парость тягнеться до Маяковського, вбачаючи в його революційній пристрасі, виключній полемічній зухвалості, нещадному розвінчанні старого й дійовому утвердженні комуністичних начал у житті, незвичному поетичному слові і такій же незвичній строфічній будові вірша — поета того нового світу, до якого вона линула. І мабуть, якимсь мотивом відгукнеться поет революції у багатообіцяючій, але так рано обірваній пісні В. Чумака — поета-трибуна, лірика потужного кличного голосу. Певними гранями свого таланту він знайде прихильну зустріч і в І. Кулика з його газетними, політично-агітаційними коломийками.

В 1917—1920 роках починає друкуватися у різних виданнях М. Терещенко, який у 20-х роках на деякий час зв'яже свою поетичну долю з українським футуризмом. Це буде пізніше, але й у роки громадянської війни він виявляє неабиякий інтерес до Маяковського. І можна думати, що саме зацікавленість творчістю російського поета багато в чому допомогла М. Терещенку виробити агітаційно-закличний, бойовий стиль з його ораторськими інтонаціями і лаконічними формами вислову, відмовленню від умовної символіки, введенню в поетичний рядок конкретних фактів боротьби і світовідчужань людини революційних днів. З Маяковським український поет перегукується і тоді, коли висловлює віру, що «незабаром зійде всюди на землі червоний мак», коли закликає стати «під радянний сонячний гімн» («Світло зі сходу», «Зорецвіт вкриває груди» та ін.).

Не викликає сумніву, що Маяковському судилося відіграти значну роль при зародженні української радян-

ської поезії. Його творчість періоду громадянської війни та іноземної інтервенції сприймалась на Україні як маніфест нового, революційного мистецтва. На ній учились політичній гостроті, агітаційній спрямованості, наступальному пафосу, що і проймають вірші, видрукувані в українській радянській пресі цього періоду — плакати ЮгРОСТА (Одеса) та УкрРОСТА (Харків), звернені до ворожих армій «Червоні листівки». Маяковський був серед тих російських письменників (М. Горький, Дем'ян Бедний, О. Серафимович), які сприяли своєю творчістю і своїм особистим прикладом визріванню української радянської літератури.

5.

Наприкінці 1920 року Маяковський закінчує працю над другою редакцією «Містерії-буф». Незважаючи на певну алегоричність, у п'єсі виразно забриніли ті мотиви, що знайдуть свій дальший розвиток у творчості поета відбудовного періоду. В ній була зроблена вдала спроба відгукнутись на злободенні події в житті країни, показати натхненну, наполегливу творчу працю народу, який відстояв у нелегкій боротьбі на фронтах громадянської війни завоювання Жовтневої революції.

Серед театрів, що включили п'єсу до свого репертуару, був і харківський Героїчний театр. Спектакль присвячувався четвертій річниці Жовтня. Глядач з нетерпінням чекав зустрічі з автором.

«В Харкові іде «Містерія». Вже п'ять разів призначались мої вечори, а я не можу ніяк виїхати...» — скаржився поет в одному з своїх листів ¹.

¹ В. Катанян, Маяковский, Литературная хроника, М., «Советский писатель», 1963, стор. 161.

Нарешті, 11 грудня 1921 року, Маяковський виїжджає до тодішньої столиці Радянської України. Це була перша поїздка поета на Україну після Жовтня.

Героїчний театр здійснив постановку другої редакції «Містерії». Перша редакція була написана Маяковським до першої річниці Жовтня (1918). Тоді ж вона була поставлена в Петрограді на сцені Комунального театру музичної драми і значною мірою визначила зростання радянського театру в роки громадянської війни, стала першим визначним твором агітаційно-політичного масового театру.

«Містерія-буф» — помітний крок уперед на шляху творчого зростання Маяковського як поета і драматурга. Співставляючи його дореволюційну трагедію «Володимир Маяковський» (1913) з першою післяжовтневою п'єсою, дослідники приходять до висновку: «Маяковський, віддаючи свій талант революційній сцені, одночасно рішуче розривав з футуризмом. Характерні для футуризму пишномовність і ускладненість досить довго ще зберігалися у поезії Маяковського, і недарма Ленін так суворо відгукнувся про поему «150 000 000»... Але з театральної сцени Маяковський одразу ж виступив як справжній агітатор за революцію, і його пристрасне уславлення революції вилилось в енергійні, загальнодоступні форми, виразилось в образах ясних, внутрішньо мажорних»¹.

Революція покликала до життя дуже цікаве явище, що безпосередньо зв'язане з революційним вибухом і громадянською війною, — масове театралізоване видовище. Здебільшого воно розігрувалось на майданах великих міст за участю самих глядачів. З переходом країни до мирного будівництва постановки подібних видовищ

¹ Історія советского драматического театра в шести томах, т. I, М., «Наука», 1966, стор. 78.

поступово зникають, залишивши після себе й такі твори революційного театру, як «Містерія-буф» Маяковського. Луначарський назвав її «єдиною п'єсою, яка задумана під впливом нашої революції і носить на собі печать завзятю, сміливу, задириливу»¹.

П'єса Маяковського щільно примикає до театралізованих масових видовищ років революції і громадянської війни. Текст п'єси нагадує текст спектаклю-мітингу, де один оратор у звертанні до збудженої юрби поступається місцем іншому.

Сам Маяковський досить повно визначив жанрові ознаки свого твору. На думку поета, його п'єса — «це лозунги мітингів, викрики вулиць, мова газети», її дія — «це рух юрби, зіткнення класів, боротьба ідей, — мініатюра світу в стінах цирку», це «героїчне, епічне і сатиричне зображення нашої епохи», «містерія — велике в революції; буф — смішне в ній»².

Маяковський по-новому осмислив саме поняття «містерія», відкинувши будь-які релігійно-містичні мотиви. Форма містерії для Маяковського ставала полемічним прийомом, контрастно підкреслювала новий, революційний і антирелігійний характер п'єси. З цього приводу один з дослідників драматургії Маяковського писав: «Маяковський сюжетній середньовічній містерії надав несподіване втілення. Епічність містеріальної форми, монументальне розгортання драматичної дії, що дозволяє показати «весь всесвіт» і провести дійових осіб через «пекло» і «рай» до «землі обітованої» — «сонячної комуні», незв'язаність ні простором, ні часовими рамками, можливість введення елемента фантастики, поєднання високого пафосу, справжньої патетики з елементами комедійними — буфонними, балаганно-скоморошеськими — все це блискуче використано Маяковським у такому по-

¹ В. Маяковський, Вибрані твори в трьох томах, т. 3, стор. 368.

² Там же.

вому й такому своєрідному трактуванні, яке він дав старовинній «пригоді Ноевій»¹.

Маяковський у своїй п'єсі широко застосовує один з характерних прийомів містерії — умовно-алегоричне узагальнення. У сюжетну схему введені розповіді Вітхо-го завіту (всесвітній потоп і ковчег, вихід — шлях до землі обітованої), Нового завіту (нагірна проповідь), уявлення про пекло і рай, що були добре відомі широким масам. Проте основа твору — цілком реалістична, безпосередньо підказана революційною дійсністю.

В п'єсі ключові позиції віддані пролетаріатові, який здійснив революційний переворот. Він асоціюється із «всесвітнім потопом», що змітає на своєму шляху всі устої старого світу. Не випадково п'єса закінчується гімном творчій праці.

Містеріальна форма і біблійні образи наповнювались цілком новим, революційним змістом. Маяковський сла-вив революцію, її творця — пролетаріат, висловлював ін-тернаціональні почуття радянського народу, викривав релігійні уявлення про світ, протиставляв «потойбіч-ному» світові реальну революційну дійсність. І якщо «містерія» відбивала грандіозність революційних подій, стверджувала життєдіяльний пафос революції, то «буф» сповнювався нещадним і вбивчим сміхом, спрямованим проти ворогів революційного пролетаріату.

П'єса, пародійно переосмислюючи сюжет біблійної легенди про потоп, узагальнює розкривала шлях, яким маси прийшли до Жовтня. «Нечисті» (пролетарі) кінець кінцем повстають проти «чистих» (визискувачів) і стають господарями своєї долі. Вітаючи перемогу про-летаріату, драматург закликав до захисту революційних завоювань, до класової пильності, до непримиренності

¹ Б. Ростоцкий, Маяковский и театр, М., «Искусство», 1952, стор. 109.

в боротьбі з тими, хто намагається відновити права «чистих». Цілком зрозуміло, що така п'єса була покликана відіграти значну роль у розвитку радянського театру.

П'єса знаходила прихильний відгук у робітничій аудиторії. Про це маємо авторитетне свідчення А. В. Луначарського. Виступаючи на відкритті Петроградських художньо-учбових майстерень (10 жовтня 1918 р.), він говорив: «Один із талановитих футуристів, поет Маяковський, написав поетичний твір, який назвав «Містерія-буф». Я бачив, яке враження справляє ця річ на робітників: вона зачаровує їх... Зміст цього твору даний всіма гігантськими переживаннями нинішньої сучасності, зміст, вперше в творах мистецтва останнього часу, адекватний явищам життя»¹.

На жаль, «Містерія» не зацікавила провідні столичні театри. З великими труднощами твір Маяковського пробирав собі шлях до сцени.

О. Февральський у статті «Містерія-буф». Спроба літературної сценічної історії п'єси» так писав про одну з перших її постановок: «Театр зробився ареною відвертої класової боротьби. Майже всі глядачі з буржуазії і буржуазної інтелігенції різко висловлювались проти «Містерії-буф»... Робітники ж, червоноармійці, селяни і представники трудової інтелігенції в своїй переважній більшості поставились до спектаклю з великим схваленням»².

«Містерія-буф» знайшла прихильний відгук і серед української революційної громадськості. Ще на початку 1919 року уривки з цієї п'єси були поставлені одним з харківських драматичних гуртків і Одеською драматичною студією. А в 1921 році п'єса в другій редакції

¹ А. В. Луначарский, О театре и драматургии, т. 1, М., «Искусство», 1958, стор. 76.

² Зб. «Маяковский. Материалы и исследования», М., «Художественная литература», 1940, стор. 221.

з небувалим успіхом (понад 40 раз підряд!) пішла на сцені харківського Героїчного театру.

Героїчний театр, з яким зв'язана така знаменита подія в історії післяжовтневого театру на Україні, як постановка «Містерії-буф» В. Маяковського, проіснував недовго — два сезони (1921—1922), але залишив після себе добру згадку. Він щиро прагнув стати справді театром революції, відтворити велетенський розмах революційних подій, сповнених героїчного смислу і героїчної сили, могутню хвилю всенародного піднесення в будівництві нового життя, створити грандіозне театральне видовище незвичайної форми, високого пафосу, емоційної насиченості¹.

У цьому прагненні театр неминуче повинен був зустрітися з п'єсою «Містерія-буф». У творі Маяковського молодий театральний колектив відчув мотиви, що були так співзвучні його власним творчим шуканням.

Друга редакція п'єси (1920) значно відрізнялась від першої. На ній відбився той досвід, що його здобув поет під час своєї праці в РОСТА. Він прагнув у новій редакції якомога зменшити умовно-алегоричний характер твору, позбутися деякої схематичності в зображенні подій і характеристики героїв. Зберігаючи основну «містеріальну» структуру своєї «Містерії», Маяковський, у порівнянні з першим варіантом, йшов до більшої загостреності і конкретизації як дії, так і образів, до відтворення конкретних рис епохи, революційної дійсності, боротьби і творчої праці радянського народу, до великої політичної злободенності.

В другій редакції показано боротьбу з імперіалістами і меншовиками, продовольчу кризу і зв'язану з нею спекуляцію, бюрократизм і саботаж, героїчну працю ЧК і дискусію про роль профспілок, що розгорнулась на

¹ Див.: Український драматичний театр, т. 2, К., «Наукова думка», 1962, стор. 32.

той час, обговорення плану електрифікації Росії і т. д. Поет відбивав трудовий героїзм радянського народу, що під керівництвом партії більшовиків відбудовував народне господарство, викривав агресивні наміри імперіалістів. Він наповнив життєво-конкретним змістом шосту дію («Комуна»). Образ майбутнього тепер конкретизувався через образ Червоної Москви — серця Радянської Вітчизни.

«Містерія-буф» (друга редакція) розпочинала новий період у творчості Маяковського. Нагадаємо, що поет зразу ж після «Останньої сторінки громадянської війни» (1920) — вірша, у якому він прославив «червонозоряну лаву», що штурмом здобула Перекоп, береться за нові теми, підказані самим життям. Він нещадно викриває міщанство й обивательщину, закликає «мершій канаркам голови поскручувати», «щоб комуна канарки не подолали» («Про погань»), картає бюрократизм, пошлість, бореться з пережитками старого світу в радянській дійсності. Тема революції все виразніше починає звучати як тема миру і праці.

«Містерія-буф» стояла біля початків цієї теми. Твір своїм ідейним спрямуванням учив не тікати від дійсності, а вторгатись у неї, відгукуватись на злободенні події в житті країни, показувати натхненну працю народу, який у тяжкі роки відбудови закладав фундамент майбутнього — комунізму.

В «Містерії» Маяковський торкався також одної з важливих тем на початку 20-х років — теми непу. Відомо, що навколо неї в літературі розгорілась гостра боротьба. Недруги радянського народу докладали немало зусиль, щоб дискредитувати нову економічну політику партії. Одні з них відверто возвеличували куркуля й купця-непманівця, інші намагалися сіяти настрої занепаду й розчарування, говорили про «переродження» Радянської влади.

Ворожа пропаганда не проходила безслідно і для деяких молодих, ідейно не загартованих поетів, які нещодавно прийшли в літературу. Мотиви розчарування торкнулися й такого талановитого поета, як В. Сосюра. В цілому ряді віршів, що згодом увійшли до збірки «Місто» (1924), він виявив нерозуміння непу, протиставляв героїчні дні громадянської війни мирним будням революції.

Уже в «Містерії» Маяковський стверджував, що неп — тимчасове явище. Перешкоджаючи «купчині» пролізти в країну майбутнього — «країну обітовану», один з героїв п'єси говорить:

Иди геть!
Ти скінчив роботу — і квит!
На молочко діточкам підзаробив ти!
Позичити в тебе хотіли знання.
Підучились,
діждались свого ми дня.

(Переклад О. Новицького)

Про неп як перехідний етап у русі до соціалізму поет говорить і в незакінченій поемі «Інтернаціонал» (1922). Виразно проходить думка, що неп є накопичення сил для рішучого наступу проти капіталістичних елементів і створення економічної основи соціалізму у вірші «Спитали раз мене...» (1922). Маяковський висловлює глибоку віру в правоту політики партії і тверду впевненість у перспективах революції.

Все це свідчило про партійне розуміння Маяковським непу. Нема сумніву, що його твори, присвячені згаданій темі, відіграли значну роль у боротьбі з западницькими настроями і зневірою, що ним були захоплені певні групи інтелігенції і деякі поети на Україні.

Сказане стосується й «Містерії-буф». Її вистава на сцені Героїчного театру стала надзвичайною подією в житті Харкова, де на той час була зосереджена

основна частина тодішньої української художньої інтелігенції. За свідченням сучасників, вражали і надзвичайний зміст твору, і його персонажі, і драматургічне новаторство автора.

П'єса була поставлена режисером Г. Авловим. Через одинадцять років після спектаклю (20 січня 1932 року) постановник зізнався: «Якщо критикувати спектакль з сьогоднішніх позицій, у ньому, без сумніву, можна знайти велику кількість помилок, зокрема, «лівих» закрутів. Тоді ж нам здавалось, що, руйнуючи основи старого театру, зухвало порушуючи його канони,— ми цим самим служимо справі пролетаріату. Звідси і формалістичне захоплення як антитеза театральному натуралізму, звідси і схематизм та інші гріхи. П'єса подавалась як яскраве святкове видовище, барвисте і строкате, як великий розгорнутий плакат. Крім сцени, були використані бокові ложі і зал для глядачів. Ми відмовились від трактовки першої частини назви і робітничі групи подавали реально. Буфонну частину підкреслювали в «масках» класових ворогів (купець, негус, урядовець та ін.). Музика була спеціально написана композитором Б. К. Яновським і виконувалась нашим симфонічним оркестром. З її окремих частин пам'ятаю цікаву «пекельну» музику і пародійну (ту, що пародіювала духовні співи) музику «раю»¹.

Художнє оформлення спектаклю здійснив О. Хвостов. Глядача вражала кольорова райдуга символічно-абстрактних місць. Пекло, рай і земля обітована (третя дія) — всі ці три картини були показані одноразово.

На сцені паралельно рампі був довгий верстат, висотою в три аршини, зі сходами по боках. Висоти верстата, півсцени і партеру уявляли «містеріальні поверхи»; різними додатками до верстата сцена трансформувалась в «землю», «ковчег», «рай», «країну уламків» і т. п.

¹ Зб. «Маяковский. Материалы и исследования», стор. 241.

У спектаклі була спеціальна передня завіса (супремативний композиційний «вибух») з крупним написом: «Хто був нічим — сьогодні все!» (з нового тексту «Інтернаціонала», яким закінчувалась друга редакція п'єси). Костюми «чистих» були ексцентричні, яскраві, в масі строкаті, «нечисті» трактувались як суцільна маса.

У спектаклі «Містерія-буф» на сцені Героїчного театру не бракувало різних формалістично-експериментаторських трюків. Давалася взнаки хвороба росту молодого радянського мистецтва. Та при всьому цьому, за словами газети «Комуніст» від 11 листопада 1921 року, театр дав «барвисте, багатоголосе свято на сцені». Правда, на думку рецензента, з виконавцями справа була значно гіршою, «артисти не володіли ритмом вірша Маяковського, і багато чудових місць п'єси не були почутими. Та це не перешкодило більшості глядачів іти з прем'єри ледь схвильованими, ледь зачарованими, ледь здивованими, в цілому ж — заповненими новизною, свіжістю, переконливою, справжньою близькістю «Містерії» до духу пролетарської революції».

Незвичайність п'єси і така ж незвичайність її сценічного втілення ставали поштовхом для поживлених дискусій. Заохочував до них і сам автор. За спогадами того ж Г. Авлова, у театрі після закінчення вистави відбувалися регулярні диспути.

П'єса Маяковського, як і її постановка на сцені Героїчного театру, набрала широкого розголосу на Україні. Досить сказати, що Вища науково-репертуарна рада при відділі мистецтв Головополітосвіти, поруч з класичними творами української драматургії і кращими творами радянських драматургів, особливо рекомендувала до постановки на сценах робітничо-селянських театрів та численних драматичних гуртків при клубах і сільських будинках «Містерію-буф»¹.

¹ Український драматичний театр, т. 2, стор. 96.

Твори Маяковського закономірно входили в життя українських театрів, у тій чи іншій мірі сприяли виробленню в ньому єдиної лінії високої «жовтневої напруги». Показово, що деякі професіональні театральні колективи і самодіяльні гуртки звертались до віршів поета при створенні масових видовищ про революцію, громадянську війну і боротьбу радянського народу за відбудову народного господарства.

В історію розвитку українського радянського театру одну з яскравих сторінок вписав театр «Березіль», що його довгі роки очолював надзвичайно талановитий і завжди неспокійний Л. Курбас. У його шуканнях нових шляхів у мистецтві, у нестримному потязі режисера до експерименту, хай і не завжди виправданого, а часом і відверто формалістичного, у його широкому прагненні знайти «нові форми пролетарського мистецтва» є щось спільне з пошуками В. Мейєрхольда — друга Маяковського, постановника майже всіх його п'єс. Не залишався поза увагою й сам Маяковський перших післяреволюційних років, з його пристрасно життєствердуючим поглядом у майбутнє, з його огидою і презирством до всього косного, віджилого, затрухлявілого — рисами, властивими справжнім відкривачам і новаторам.

Театр «Березіль» до 20-річчя Жовтня підготував і в дні свята показав харківському глядачеві «Жовтневий огляд» (постановник Л. Курбас, художник В. Меллер, композитор Ю. Мейтус). У підзаголовку назви цього незвичайного спектаклю значилось: «Урочисте грище на 2 розділи та 26 яв». За змістом «Жовтневий огляд» являв собою монтаж із творів тогочасних українських, російських і німецьких письменників. Звичайно, зараз, «з прекрасного далека», важко проникнути в сутність тих уже «давно минулих літ» становлення радянського мистецтва з їх першими радісними успіхами і такими ж першими болючими помилками. Можна, кажучи про

курбасівський «Жовтневий огляд», обмежитись неприхильними загальниками, що, до речі, і роблять автори нарисів «Український драматичний театр». Мовляв, спектакль був переобтяжений «словесним матеріалом, частогусто малохудожнім, а то й голопубліцистичним. А головне — сценічно слабким. Цільних сценічних образів не було створено, та й не могло бути створено, оскільки даний літературний монтаж з текстів 13 авторів не міг замінити справжній драматичний твір на тему Великого Жовтня». Робиться також докір, що спектакль був здійснений у плані урбаністичної плакатної ультраагітки на основі безсюжетного сценарію й монтажу перетворень («те ж саме, що в «монтажі атракціонів» С. Ейзенштейна») ¹.

Не будемо заперечувати слушність окремих закидів. Справді, спектакль не вільний був від елементів формалістично-експериментаторського трюкацтва. Мабуть, «Жовтневий огляд» уже був запізнілою даниною тим «масовим гриццям», що, спалахнувши фейерверком у роки революції і громадянської війни, до середини 20-х років, почали пригасати, поступившись своїм місцем справжнім театральним спектаклям, поставленим за справжніми драматичними творами.

Що ж до «монтажу перетворень» чи «монтажу атракціонів» С. Ейзенштейна, то тут, мабуть, не слід забувати, що сам «принцип монтажу», позбувшись абстракціоністського формалізму і спершись на реалістичний ґрунт, пізніше принесе немало користі не тільки мистецтву, а й літературі.

Повертаючись до курбасівського «Жовтневого огляду», підкреслимо, що серед його авторів був, разом з П. Тичиною і М. Семенком, В. Маяковський. Не можна не відчутти й певного перегуку «Жовтневого огляду»

¹ Український драматичний театр, т. 2, стор. 224—226.

з «Містерією-буф». Про це свідчать і самі автори неодноразово згаданих вище нарисів «Український драматичний театр»¹.

Маяковський не лише був присутній на виставі своєї п'єси «Містерія-буф» у Героїчному театрі, не лише дав позитивну оцінку роботі творчого колективу, а й узяв активну участь у диспуті, що відбувся після спектаклю². Проте поет не збирався обмежувати своє короткочасне перебування в Харкові лише театром. Він використав свою поїздку в тодішню столицю Радянської України й для виступів перед читацькою аудиторією.

За час триденного перебування в Харкові відбулися три публічних виступи поета (в драматичному, оперному і Героїчному театрах). Під час одного з них (в оперному театрі) Маяковський прочитав поему «150 000 000». Таким чином, уже в перший рік відбудовчого періоду письменницький актив України, що був в основному зосереджений у Харкові, міг ознайомитися з творами Маяковського того часу з уст самого поета.

Уже в перший приїзд до радянського Харкова Маяковський розкрив з разючою силою свій талант читця. Відомо, що поет володів неабияким артистичним талантом і кілька раз виступав виконавцем ролей у своїх же власних п'єсах. Залишились численні свідчення про те виняткове враження, що його справляв Маяковський на слухачів під час читання своїх творів. Мабуть, можна говорити про те, що поет був одним з перших артистів-читців у радянському театрі. Цілком ймовірно, що саме йому належить честь утвердження нового амплуа в радянському театральному мистецтві, що саме він, «агітатор і трибун», багато в чому сприяв наближенню слова, що лунало зі сцени, до масового слухача.

¹ Український драматичний театр, т. 2, стор. 223.

² Зб. «Маяковский. Материалы и исследования», стор. 243.

Правдоподібність висловленого підтверджує сам Маяковський. Ось деякі з його висловлювань: «Продовжуємо перервану традицію трубадурів і менестрелей. Іжджу по містах і читаю («Я сам»); «Революція висунула поезію на естраду, наблизила її до мас» («Вечірня Москва» від 16 листопада 1927 року); «Поезія перестала бути тільки тим, що видно очима. Революція дала чутне слово, чутну поезію» («Розширення словесної...»).

Маяковський жив і працював на сцені. М. Асеев говорив:

«Особливість дарування Маяковського і, може бути, одна з докорінних ознак масовості його творчості, полягали в тому, що йому не тільки не перешкождали, а, навпаки, допомагали, були необхідними і невіддільними від праці шум життя, що оточувало його, вуличний рух, вся строкатість вражень, що не залишались осторонь від процесу його творчості»¹.

З приводу згаданих М. Асеевим характерних особливостей поетової лабораторії Маяковського добре сказав П. Тичина. Він писав: «Я бачив Маяковського, що виступав у Харкові, в театрі. Мене тоді сильно вразила в ньому титанічна здатність мислити без спеціальної тиші кабінетної, мислити на виду у всіх. Творча відвертість на двох устоях: на тому, які саме струни перш за все треба торкати в душі народу, і в тому, що звучання самого розкриття творчого буде слухачами усвідомлене швидше»².

Такий Маяковський — поет, трибун, агітатор, читець. Він не ховається зі своїми роздумами від слухачів. Безперечно, і добре поставлений голос, і продуманий жест, і невимушена, задушевна безпосередність — усе це

¹ Н. Асеев, Зачем и кому нужна поэзия, М., «Советский писатель», 1961, стор. 196.

² П. Тичина, Співець революції, «Радянська Україна» від 14 квітня 1940 року.

разом взяте справляло виняткове враження на аудиторію. Не випадково виступи поета сприймалися як драматичне дійство.

Оцінюючи значення виступів Маяковського в Одесі на початку 1924 року, місцеві «Известия» від 26 лютого 1924 року писали: «Біля театрів, де читав Маяковський, були «хвости» робфаківців і комсомольців, які бурхливо і радісно аплодували його віршам, і назавтра прийшли в ще більшій кількості в драматичний театр і Центральний партійний клуб... Виступи Маяковського на естрадах одеських театрів вирости в «справжню подію». Сколихнулось застійливе болото гниючих покидьків старої культури, якими в цих театрах нас з сезону в сезон годують і сморід яких душить живу думку».

Театральне життя Одеси початку 20-х років мало чим відрізнялось від життя інших місцевих театрів молоді Радянської республіки. Вищенаведений відгук одеських «Известий» про роботу місцевих театрів досить повно характеризує всю складність боротьби за здоровий театр з революційним радянським репертуаром. Цей радянський театр, переборюючи всілякі труднощі, щодень все голосніше давав знати про своє існування. В робітничих театрах і клубах формуються нові театральні сили, надихані величчю революції, героїкою натхненної праці радянської людини. Вони й прислухалися до голосу Маяковського.

Від постановки «Містерії-буф» і виступів Маяковського повіяло на радянську сцену свіжим, життєдайним подихом революційної перебудови країни на соціалістичних началах, силою і могутністю народу-творця.

Червень 1926 року. Поїзд, подовгу зупиняючись на станціях і полустанках, прямує до Одеси. Маяковський в чудовому настрої, збуджений, сповнений енергії і життєлюбства. Він розмовляє з супутниками, жартує, кидає дотепи, ділиться враженнями про Америку, звідки повернувся всього півроку тому.

Майже на кожній зупинці виходить з вагона, мріючи своїми широкими кроками перони. Яюсь Юлія Солнцева, супутниця Маяковського, запитала поета: «Чому ви виходите на кожній станції?» Маяковський відповів: «Я повинен все знати, інакше мені не цікаво»¹.

Лунають два удари шербатого вокзального дзвона, і Маяковський повертається на своє місце, стає біля вікна і допитливими очима вдивляється в краєвиди рідної природи, що пропливають повз нього. Він скучив за ними, блукаючи по закордонах.

Почалась Україна. Потягнулись смужки ланів. Десь удалині мріють хутори й села, ховаючи в своїх вишневих садках білі хатки під солом'яною стріхою. Серце сповнюється синівською любов'ю до цієї землі, до її народу, а уява вимальовує образ нової, індустріальної України.

Мабуть, важко знайти в історії не тільки вітчизняної, а й світової літератури іншого поета з такою невгамовною жагою до нових вражень, що була притаманною Маяковському.

Я в боргу
 перед бродвейською лямпіонією,
перед вами,
 багдадські небеса,

¹ П. И. Лавут, Маяковский едет по Союзу, стор. 173.

перед Червоною Армією,
перед вишнями Японії.
перед усім,
про що не встиг написати,—

говорив поет. І ніби бажаючи ліквідувати цей «борг», ніколи не засиджувався на одному місці. Дні минали в безнастанних подорожах по містах неосяжної Вітчизни. Його вабили невідомі краї, він дев'ять разів перетинав кордон Країни Рад, перепливав моря й океани, щоб потім сказати:

Нашо я
під чужоземними дощами
мушу мокнути,
іржавіти
, і гнить?
(Переклад М. Бажана)

І він поспішав до себе, додому, в свою чудову країну, де героїчний народ закладав фундамент небаченої в історії будови — комунізму. Поспішав, щоб «свій труд влити в труд своєї республіки». Поспішав, бо відчував себе «заводом, що виробляє щастя поколінням...»

Благородне почуття обов'язку передо всім народом, невідданого боргу землі, найвеличнійшій в світі революції, що виростила і щедро наділила його широчінню душі і могутністю таланту, невідступно жили в серці, помислах, творчості. Ось і зараз, вступивши на українську землю, він з усією силою відчув вічний неоплачений борг перед нею. І, схилиючись у глибокій пошані перед українським народом і його мовою, з усією проникливою відвертістю заявляв:

Я
немало слів придумав вам,
важу їх
і хочу,
аж розчуливсь,

і щоб зробились
всіх
моїх
пісень слова
важучими,
як слово «чуєш».

Якщо не рахувати кількаденного перебування в Харкові, викликаного постановкою в місті «Містерії» в 1921 році, то це, фактично, була друга поїздка Маяковського на Україну після революції. Вперше за радянського часу він побував в українських містах в 1924 році. Правда, на початку 1925 року поет на кілька днів приїжджав до Києва, але підготовка до подорожі за кордон перешкодила глибше познайомитись з культурним життям міста.

Згадуючи свої попередні зустрічі з українським читачем і відгуки газет на них, Маяковський посміхався. Від них віяло щирою безпосередністю. Розмови з робітниками, студентами, робкорами, літературною молоддю залишали глибокий слід у пам'яті, підказували нові теми і образи.

Звичайно, політично гостра і злободенна поезія Маяковського була не всім до душі. Поет виступав активним пропагандистом дружби радянських народів, зміцнював братерську єдність української і російської літератур, розбуджував місцеві літературні сили, кликав до праці, вчив прирівнювати слово до багнета.

Недруги Маяковського і радянської літератури в рецензіях на твори молодих поетів нарочито підкреслювали: «дуже тхне Маяковським», «без сумніву робиш висновок, що вплив Маяковського відіграв велику роль в остаточній загибелі твору» і т. п. Все це писалось усупереч правді. Робітники, молодь, передова частина інтелігенції вбачали у Маяковському співця нового світу і линули до нього. В свою чергу, Маяковський, борю-

чись за високоідейне агітаційне мистецтво, ніколи не шкодував ні сил, ні часу, щоб передати свій досвід українським поетам-початківцям, які лише пробували своє перо в літературі.

У день свого першого післяреволюційного приїзду до Києва (12 січня 1924 року) Маяковський прочитав у «Пролетарской правде» запрошення робітничих кореспондентів прийти до них у клуб на зустріч. Поет охоче погодився. Наступного дня, рівно о призначеній годині, він уже був серед робкорів і по-діловому вів бесіду.

Поет радив писати просто, коротко й зрозуміло, виступав проти будь-якої неясності в художньому творі, кликав гартувати таку поезію, яка б допомагала народові відбудувувати народне господарство, боротися з ворогами революції і пережитками минулого.

Тоді ж Маяковський прочитав робкорам багато своїх віршів. У свою чергу молоді заводські поети ділилися своїми успіхами, радилися, просили допомоги. Маяковський стояв на сходах, оточений натовпом, і слухав, робив зауваження, виправляв рядки, риму¹.

Виступи в Києві викликали цілу дискусію на шпальтах тієї ж таки «Пролетарской правды». Підсумовуючи її, газета писала: «В Києві виступав Маяковський, і це для багатьох... було агітаційним і організаційним закликком до праці. Цей заклик пролунав різкіше і переконливіше, і ось уже до нас, як на біржу праці, потягнулись безробітні поети і художники з вимогою роботи. За це спасибі Вам, товаришу Маяковський!»²

Подібні відгуки про виступи Маяковського, що свідчили про велику роль поета в боротьбі за цілеспрямо-

¹ І. Тельман, Маяковський на Україні, «Літературна критика», 1940, № 4, стор. 63.

² В. Катанян, Маяковский. Литературная хроника, стор. 199.

вуючу політичну поезію, можна зустріти і в газетах інших українських міст. Так, оцінюючи значення виступів Маяковського в Одесі, місцеві «Известия» від 22 лютого 1924 року писали, що «виступи т. Маяковського — значна подія на фоні одеської літературної мертвоти».

На Україні у Маяковського налагоджувався тісний контакт як з літературною молоддю, так і з уже визаними письменниками. 14 січня 1924 року в Харкові у нього відбулася задушевна зустріч з групою українських радянських письменників, що поклала початок справді міцній і щирій дружбі. Згадуючи про неї, Петро Панч говорить: «Зустріч з Маяковським пройшла в живій дружній бесіді. Володимир Володимирович, як завжди, сипав дотепами, каламбурами. Він відчував себе начебто в рідній сім'ї. Вслухаючись у звучання мелодійної української мови, поет вигукнув: «Як переконливо і зрозуміло звучать слова — «Чуеш, сурми заграли, час розплати настав!»¹

Пізніше, коли в Харкові був відкритий Будинок Блакитного, Маяковський, за свідченням Ю. Смолича, «раз у раз тут і днював, і ночував»². Зрозуміло, справа не в підвальчику-ресторані і більярдній, хоч, до речі, більярд для Будинку Блакитного був придбаний у самого ж Маяковського, і він привіз більярд особисто, з ватерпасом у руках наглядаючи за його встановленням.

У тих же «Розповідях про неспокій» Ю. Смолич змальовує ряд гумористично забарвлених сцен, що проливають світло на дружні стосунки між Маяковським і українськими письменниками.

¹ Альманах «Харків», 1953, № 5, стор. 3.

² Ю. Смолич, Розповіді про неспокій, К., «Радянський письменник», 1968, стор. 267.

Перед українськими аудиторіями в період між 1921—1925 роками Маяковський прочитав кращі свої твори того часу.

Так, лише під час виступу 3 лютого 1925 року в Києві були прочитані уривки з поеми «Володимир Ілліч Ленін», «Ювілейне», «Тамара і Демон», «Надзвичайна пригода...», «Люблю», «Про фіаски, апогеї та інші невідомі речі», «Наказ по армії мистецтва», вірші з циклу «Париж».

Звичайно, що перелік згаданих творів аж ніяк не вичерпує програми виступів Маяковського. Вона була набагато ширша.

Одночасно вірші поета широко друкувалися в українській періодичній пресі, причому багато українських газет і журналів прагнули першими надрукувати художні чи публіцистичні твори Маяковського. Скажімо, в одеських «Известиях» були надруковані: «Робітничий кореспондент» (5 травня 1923 року), «Хіба у вас не сверблять лопатки?» (2 червня 1923 року), «Теж мені вождь» («Гомперс», з сатиричного циклу «Маяковська галерея» — 1 липня 1923 року), «Дипломатичне» (24 лютого 1924 року) та ін.

Показово, що майже кожного разу, виступаючи перед українськими аудиторіями, Маяковський включає в програму такі твори, як «Надзвичайна пригода...» і «Наказ по армії мистецтва». Це цілком зрозуміло. Борючись за високоідейну, партійну поезію, Маяковський цими віршами проголошував своє естетичне кредо. Якщо «Надзвичайною пригодою...» поет прирівнював поезію до сонячного світла, закликав поетів освітлювати, подібно сонцю, шлях своєму народові в комуністичне майбутнє, то «Наказом...» він проголошував програмні, конкретно-історичні завдання, що стоять перед поетами і відповідають інтересам революційного народу і Радянської держави.

Особливим успіхом у слухачів користувалися вірші «Маяковської галереї», у яких поет зривав маску з заклятого ворога радянського народу — міжнародного імперіалізму. Памфлети були написані в 1923 році і давали вбивчі сатиричні портрети тих, кого він «ніколи не бачив».

Виступи Маяковського відповідали вимогам, що їх Комуністична партія поставила перед письменниками. Поет показував життя в його революційному розвитку. Він бачив паростки нового, соціалістичного в їх переможній боротьбі з усім ворожим, старим, відживаючим.

Тема революції у творчості Маяковського цих років, набравши нових мотивів, звучить як тема миру і творчої праці. Поет ставить поетичний пам'ятник робітникам Курська, які добули першу руду, висловлює радість, що «всім столицям в серце ущириться чорна бакинська кров густа» («Баку»), вітає народження нового індустріального Києва («Київ»), агітує за розвиток радянського повітряного флоту.

Відтворюючи революційну романтику радянських буднів, оспівуючи натхненну працю радянських людей, Маяковський одночасно виступає як вартовий миру, який пильно стежить за підступами паліїв війни за кордоном своєї Вітчизни. Поет виступає як державний діяч, дипломат, патріот-прикордонник, нещадно викриваючи підлі наміри ворогів радянського ладу («Моя промова», «Дипломатичне», «Універсальна відповідь»). І завжди у його віршах лунає гордість за радянську землю, за червонопрапорну Батьківщину.

Неодноразово в програму виступів перед українськими слухачами Маяковський включає поему «Люблю» (1922), в якій натхненно пролунав гімн людському почуттю, визволеному Жовтнем від гніту капіталу. У поемі, всупереч проповіді зневіри й песимізму, еротиці

й порнографії буржуазних літераторів, з великою оптимістичною силою проголошувалась віра в міцну любов і мир, побудовані на соціалістичних засадах:

Не змиють кохання
ні сварки,
ні версти.
Продумане,
вивірене,
перевірене.
Піднявши врочистий вірш рядкоперстий,
клянуся,
кохаю
несхитно і вірно.

(Переклад П. Воронька)

Поема «Люблю», в якій спаяні воедино ліричне світосприймання поета з громадсько-політичним життям радянського суспільства, була одним з перших зразків соціалістичної лірики. Адже багатогранний світ новонародженої радянської людини не відразу знаходить свій всебічний вияв у нашій літературі.

У перші післяреволюційні роки ще нерідко зустрічаються твори, в яких особисті інтереси героя протиставляються громадянським, примітивно-натуралістично зображувався його внутрішній світ, а так звана «машинізована» поезія пролеткультівців і зовсім виключала відтворення живої радянської людини. На Україні в інтелігентських колах ще ходячою була винниченківська мораль «чесності з собою». Ще в середині 20-х років зі сторінок журналу «Авангард» В. Поліщук рекламував «ліжко для любовних утіх» й оспівував «прилюдний поцілунок в оголені жіночі груди». В таких умовах поема Маяковського «Люблю» зустрічалася українським слухачем з неприхованою прихильністю і увагою.

Співцем революції і дружби радянських народів, вартим миру і творчої праці радянського народу, при-

страшним викривачем капіталістичного світу і великим інтернаціоналістом — таким знала Україна Маяковського в першій половині 20-х років. Творчість радянського поета сприймалась на Україні як маніфест нового, революційного мистецтва.

«Кобзар» Шевченка й вірші російського поета були справжньою школою для літературної молоді. Початківці найулюбленішими своїми поетами називали Шевченка і Маяковського. Згадуючи роки формування і зміцнення радянської літератури на Україні, Микола Бажан писав: «Я пам'ятаю ці роки. З українського села, з заводу, з стін щойно залишеної школи приходили юнаки й дівчата. Вони приносили з собою зошити, куди були дбайливо вписані заповітні слова, що їх так хотілось швидше передати своїй країні, своєму народові, своїм братам і сестрам. Вчитуючись у них, написаних то хвилюючим коломийковим рядком, то стрімкими «східцями», ми пізнавали ті два імені, які були найдорожчими починаючому поетичному серцю: Шевченко і Маяковський. Якими несумісними здавались тоді короткозорому рифмачу і крохобору ці два імені!»¹

У літературних гуртках заводів і фабрик, робфаків та інститутів формувалось молоде покоління радянської літератури. Воно виходило в літературний світ, щоб оспівати велич революції, героїку натхненної праці радянської людини.

Одним із членів такого літературного об'єднання був І. Микитенко, який згодом стане визначним письменником української радянської літератури. Він був одним з перших, хто підійшов з правильних позицій до трактування важливих проблем сучасності, зосередивши свою увагу на картинах мирного будівництва, революційного побуту, боротьби нового й старого світоглядів.

¹ М. Бажан, Поет народів, «Правда» від 14 квітня 1940 року.

Творчість І. Микитенка якнайтісніше зв'язана з Одесою, з громадсько-політичним і літературно-мистецьким життям причорноморського міста. Тут він, студент Одеського медичного інституту, на початку 20-х років починав свій літературний шлях, друкуючи свої вірші й оповідання в місцевих «Известиях». І тепер, перечитуючи ці перші літературні спроби, відчуваєш, що вплив Маяковського в підході до актуальних проблем сучасності відіграв свою позитивну роль.

Саме ця радянська молодь захоплено вітала Маяковського під час його другого приїзду до Одеси (20 лютого 1924 року). Уже після першого виступу поета 20 лютого в Північному театрі місцеві «Известия» повідомляли, що на лекцію прийшли пролетарська молодь і дехто з академічної сивоволосої інтелігенції, що «одеська пролетарська громадськість прийняла поета з достатньою чуйністю». І цей відгук газети цілком відповідав думкам і настроям робітничої і студентської молоді.

Молодь широко захоплювалася творчістю Маяковського і в інших містах. У 1926 році поет відвідає Полтаву. У міському театрі ім. Гоголя він розповість про свої враження від поїздки до Америки, прочитає вірші з закордонного циклу, для молодих літераторів зробить доповідь «Як робити вірші?», наголосить на необхідності серйозного ставлення до літератури, підкреслить, що «робити вірші» — така ж чорна робота, як і всяка інша, що «натхнення властиве кожному виду праці, і його треба організовувати». Група молоді відвідає Маяковського в готелі «Петровський», прочитає йому свої вірші і вислухає від нього поради, а потім разом оглянуть мальовничу Полтаву. За свідченням сучасників, у ті дні в місті «панувала атмосфера поезії — слово Маяковського будило думку»¹.

¹ Див.: «Архіви України», 1967, № 6, стор. 18.

Не менш яскравими були стосунки Маяковського з поетичною молоддю Харкова, яка ще в 1924 році зі шпальт газети «Червоний юнак» зично проголосила: «Скоро поруч із сотнею тимчасових та інших попутників та перепутників, поруч з крученими «Панфутами» ...почуємо сильний і владний голос літературного комсомолу»¹.

Справді, уже в січні 1925 року в Харкові починає виходити журнал «Молодий більшовик», навколо якого гуртується зібна літературна молодь (П. Усенко, І. Шевченко, Л. Первомайський, Т. Масенко та ін.). Згодом, восени 1926 року, був створений «Молодняк» — спілка революційних робітничо-селянських молодих письменників, що з січня 1927 року починає видавати літературний журнал під тією ж назвою.

П. Усенко, який очолював в ті роки спілку комсомольських письменників України, в листі до Г. Гельфандбейна писав, що «молодняківці», як і взагалі вся молодь студентського Харкова, у своїй більшості симпатизувала Маяковському, заповнювала зали під час його виступів, захоплювалась його енергією, оригінальністю. «Багато хто з нас,— зізнавався поет,— в тому числі і я, слідом за Маяковським почали писати віршовані лозунги, стали ближче до великих щоденних справ героїв наших п'ятирічок»².

Таким чином, у середині 20-х років Маяковський був для української поетичної молоді взірцем, у тому числі й для П. Усенка. Його вірші, зібрані у книзі «КСМ» (1925), присвячені красі і героїці творчих будов, відображенню думок і переживань комсомольського покоління. Вони багато в чому перегукуються з творами тих комсомольських поетів тих років, як Безименський,

¹ І. Момот, Літературний комсомол, «Молодняк», 1927, № 1, стор. 70.

² Див.: Г. Гельфандбейн, Маяковский в Харькове, стор. 48.

Жаров, Светлов. Зазнав молодий поет певного впливу П. Тичини, частково В. Сосюри і, особливо, народно-пісенної творчості. Та при всьому цьому визначну роль у формуванні П. Усенка як поета «української комсомолії» відіграла поезія Маяковського. Поет, який формувався в умовах Радянської влади і прийшов у літературу з комсомольського осередку, щоб оспівати «лави каесемові», не міг пройти мимо Маяковського — улюбленого поета радянської молоді уже в ті далекі роки.

Маяковський бачив у комсомольському племені славних продовжувачів справи більшовицької партії, майбутніх комуністів, яким судилося завершити будівництво соціалізму. Співець революції присвячує комсомолу в 1922—1925 роках ряд віршів, у яких закликає збагачувати свої знання, готуватись до відстоювання завоювань Жовтня, боротись з залишками буржуазної моралі, бути такими, як Ленін («Марш комсомольців», «Молода гвардія», «Комсомольська», «Виволікайте майбутнє» та ін.).

Саме в такому напрямку розвивалась і творчість П. Усенка. Молодий поет прагнув схопити найхарактерніші риси боротьби і творчості радянського народу. Вже в перших своїх віршах він виявив розуміння завдань відбудовного періоду як справи великої революційної ваги. Для поета-комсомольця дні відбудови були продовженням боїв за Радянську владу, розпочатих у вісімнадцятому році:

І сьогодні весна, як учора,
Як у той вісімнадцятий рік.

Український поет підмічає, здавалось би, звичайні факти буденної роботи молодого покоління, ті, за словами Маяковського, «дрібниці, розраховані, обдумані, націлені», що допомагають рухатись уперед, мають соціалістичну перспективу розвитку. Його вірші сповнені

оптимізмом, вірою в перемогу початої справи, радістю боротьби за соціалістичну перебудову країни. Хай ще «у яру повстанському» «вихор і віхола», «нема електрики, віє з луку холодом», але в післяреволюційному селі з'явилися уже нові люди. «За заметами, за снігами білими» працює комсомольська активістка, посланець пролетарського міста, яка вкладає частку своєї праці в справу соціалістичної реконструкції села («Лист»). Поет складає хвалу чесній відданій праці робітниць з ткацької фабрики, які «республіку в червоне зодягли». Їх успіхи — запорука дальшого росту сили і могутності Радянської влади («Фабричні»).

У віршах П. Усенка відбудовної доби відчувається «творчий дух», «напруження ходи епохи», пафос боротьби з ворогами, з обивательщиною та зневірою, романтика творчих буднів. Поет уміє заглянути вперед і побачити в завтрашньому докорінні зміни, що неминуче відбудуться в українському селі («Передкомунівська»).

Співзвучним з Маяковським було й прагнення молодого українського поета говорити від імені свого покоління, бути органічно з'єднаним з своїми героями:

Я не сам,
з тобою, ячейко, викрешем
Пориви, мислі і теми...

У 1923 році, в зв'язку з хворобою В. І. Леніна, Маяковський написав вірш «Ми не віримо!», стверджуючи, що «вічно будуть тисячосторінно на сполох бити лєнінські слова», «не ослабне Ленінова воля в мільйонній волі РКП», «вічно буде Ленінове серце в революцій у грудях клекотать». Ідеєю безсмертя великого вождя пройнятий і вірш «Комсомольська» (1924) — один з кращих віршів про Леніна, що закінчувався життєстверджуючими словами:

Ленін —
жив.
Ленін —
живе.
Ленін —
буде жить.

Перегук з цим віршем Маяковського помітний у багатьох творах українських радянських поетів, зв'язаних з сумною звісткою про смерть вождя. Він, скажімо, виразно відчувається у вірші М. Бажана «21 січня 1924 року», що закінчується словами бадьорого заклик: «Не вмер мільйонний Ленін — СРСР». З віршами Маяковського «Володимир Ілліч!» і «Комсомольська» перегукуються вірші П. Усенка. Так, «юна армія ленінців» з вірша «Комсомольська» виступає у вірші П. Усенка «Ідуть» продовжувачем безсмертної слави вождя:

· Ідуть незборимими лавами —
З Леніним жити, творить!
Леніна книги і глави —
Всім мільйонам розкрить.

Відтворюючи образ Леніна, висловлюючи сум і біль з приводу смерті вождя, український поет у вірші «Тривога» навіть використовує ритм вірша Маяковського, його ламаний рядок, коротку обривисту фразу, окремі деталі для повнішого розкриття провідної думки — ім'я Леніна — заклик до повалення капіталістичного світу. Наприклад, у Маяковського:

Пожарами землю дьбмя,
везде,
где народ исплёнен,
взрывается
бомбой
имя:
Ленин!
Ленин!
Ленин!

В Усенка:

Кулю земну оповило радіо...

Тишу

день

роздер!

На серця трудящих падало:

Ленін,

Ленін,

Ленін

вмер.

Хоч слово «бомба» і не вжито у вірші П. Усенка, але в ньому виразно проходить думка, що найвидатнішим організатором стала сама Іллічева смерть. Очолені комуністичними партіями «під Леніновим знаменом» виходять на бій з капіталом трудящі маси Китаю, Індії, Англії... Поет, подібно до Маяковського, проголошує свій тісний зв'язок з партією, з комсомолом.

Молоді поетичні серця, мабуть, найчутливіші до сприйняття оригінального й неповторного слова, яким і була поезія Маяковського. Тут зустрічаємось нерідко з тим, що визначаємо терміном «вплив». Проте й поети, так би мовити, старшого покоління (хоч за віком вони теж були молодими) уважно прислухалися до голосу Маяковського, з-під їх пера виходять твори, що дозволяють говорити про співзвучність чи перегук з творчістю російського поета.

Такою була збірка П. Тичини «Вітер з України» (1924) — твір високої поетичної напруги, політичної пристрасті, філософської глибини й ліричної проникливості. Вона засвідчила силу й зрілість української радянської поезії, за своїм життєстверджуючим, оптимістично-соціалістичним звучанням стала поруч з кращими творами всієї радянської поезії. Має цілковиту рацію Л. Новиченко, коли говорить, що «після «Лівого маршу» Маяковського радянська поезія ще не чула такого зичного,

сміливого, революційно стверджуючого голосу, як вона почувала з сторінок збірки «Вітер з України»¹.

Гордість за народ, творця першої в світі соціалістичної революції, полум'яна любов до рідної землі, на якій розпочато будівництво комунізму, великий, всеперемагаючий патріотизм — усе це стало провідним настроєм радянської поезії з перших днів її існування. Ще на початку 20-х років прапор радянського патріотизму високо підняв у нашій поезії В. Маяковський.

Оглядаючи зверху земну кулю, поет з неприхованою синівською любов'ю говорив про свою Радянську Батьківщину:

Вот
она,
Россия,
моя любимая страна.
Красная,
только что из революции горнила.

А якою силою безмірної любові й гордості за радянську землю, за радянський народ надихане кожне слово «Моеї промови на Генуезькій конференції»!

Провідний настрій збірки П. Тичини співзвучний творам Маяковського. Український поет з великою пристрасстю висловлює гордість за свою землю і любов до рідного краю, революційний вітер якого переможно лине над світом:

Ах,
нікого так я не люблю,
як вітру вітровіння,
його шляхи, його боління,
і землю,
землю свою.

¹ Л. Новиченко, Поезія і революція, стор. 107.

П. Тичина підхоплює славні починання Маяковського й нерозривно поєднує тему радянського патріотизму з темою викриття капіталістичного світу, реакційної ідеології буржуазії, гнівно розвінчує ворогів миру. Його глибоко філософський «Ходить Фауст» — яскравий зразок нещадного викриття реакційної буржуазної культури.

Творчість Маяковського пройнята усвідомленням невіддільності радянського патріотизму від пролетарського інтернаціоналізму. Братерське співчуття до пригноблених народів, віра в їх неминуче визволення з-під капіталістичного ярма — один із провідних мотивів віршів поета на зарубіжну тему.

У вірші «III Інтернаціонал» Маяковський, звертаючись до пригноблених народів, закликав:

Рабочий мира,
слушай!
Революция идет.
Восток в шагах восстаний...
Вставайте, цветнокожие колоний!
Белые рабы империй —
встаньте!

Справа честі української поезії, що вона, всупереч пропаганді ненависті до інших народів з боку буржуазних націоналістів, одною з перших пішла за Маяковським у розкритті теми пролетарського інтернаціоналізму. П. Тичина, як і Маяковський, показує велике революціонізує значення Радянського Союзу в боротьбі пригноблених з капіталом («Вітер з України»). М. Терещенко, перегукуючись з Маяковським, змальовує зворушливий образ робітника-китайця, який загинув у боротьбі за Радянську владу («Цень-цань»), провіщає, що незабаром на площах Шанхая «червонітиме вічний день» («Шанхай»), вітає все зростаючу боротьбу робітників капіталістичних країн з експлуататорами («Джон

Блек»). Співзвучний з Маяковським і П. Усенко, який закликає пригноблені народи Заходу і Сходу «пута порвати, розбити» («Ідуть»).

Праця радянської людини усвідомлювалась Маяковським як праця, що наближує світле майбутнє нашої країни. В буденному подвигіві курських робітників — цих «сьогоднішніх рицарів», які добули першу руду, поет побачив початок одухотвореної соціалістичної праці, що відкриває двері в майбутнє:

Двери в славу —
 двери узкие,
 но как бы ни были они узки,
 навсегда войдете
 вы,
 кто в Курске
 добывал
 железные куски.

Українські радянські поети в період відбудови все частіше торкаються теми праці, прагнучи відбити початки будівництва нового соціалістичного життя. Народжується провідний образ цієї теми — образ людини-трудівника, яка духовно зростає й зміцнює свою соціалістичну свідомість. Усе відчутнішими стають характерні риси поезії, за яку боровся Маяковський, поезії, яка вчила бачити красу й велич творчих зусиль народу, орієнтувала на відображення його натхненної праці.

П. Тичина у багатьох своїх віршах 1922—1924 рр. («Харків», «Надходить літо», «Повітряний флот», «Вулиця Кузнечна» та ін.) підмічає паростки нового, соціалістичного життя, що торжествує над старим, передає романтику творчих буднів. Поет відчув народження індустріального Харкова, побачив його нову появу в робітничих околицях, там, де «сокири і пилки дзеньк» («Харків»).

Риси нового помічає поет і в українському селі. Старе село, темне й глухе, відходило у минуле. Народжува-

лось нове село з електрикою й артезіанськими колодязями. Народжувались і нові люди, світогляд яких виходить далеко за межі свого села. Оптимістичному, бадьорому, піднесено-романтичному звучанню вірша сприяє образ веселої, життєрадісної матері, яка майбутнє свого маленького сина зв'язує з комсомолом («Надходить літо»).

Українська радянська поезія переможно наповнювалась вагомим соціалістичним змістом. Користуючись словами П. Тичини, можна сказати, що вона дійшла свого росту й сили, побачила чіткі перспективи соціалістичного розвитку, стала непорушною скелею на шляху зазіхань з боку буржуазних націоналістів та інших ворогів радянського народу. В цю благородну справу вніс свою частку і В. Маяковський.

На Україні в нього було багато друзів, шанувальників, читачів. Це переконливо засвідчили його приїзди до Харкова і Києва на початку 1926 року. Зустрічі були виключно щирі й радісні. Виступи проходили при переповнених аудиторіях. Такі вірші, як «6 монахинь», «Блек енд уайт», «Американські росіяни», «Кемп «Ніт гедайге» доводилось читати по кілька раз. «Відкриття Америки» ставало в першу чергу відкриттям для себе,— писав «Киевский пролетарий» від 31 січня 1926 року.— З перших рядків його віршів про Америку,— чудової атлантичної увертюри,— вас приголомшує грім його таланту. Глави про Атлантичний океан і Бродвей — кращі місця з написаного».

Проте в газетні звіти часом потрапляли і тривожні ноти, що якоюсь мірою проливали світло на те напружене внутрішнє життя, що ним жив поет, на його бенетажні роздуми про своє глибоко особисте, про ту виснажливу боротьбу, що її доводилось вести йому з різними недругами за ствердження свого поетичного «я». В цьому плані показове свідчення харківського «Вечернего

радио» від 26 січня 1926 року про виступ Маяковського 25 січня в місцевому оперному театрі: «Незвичайний у всіх відношеннях вечір... Маяковський дотепний і часом парадоксальний. Він завжди вміє заключити бачене і чути в тугу фразу, в отруйне вибухове слово... Поет про відомі речі розповідав незвичайними словами... Читав вірші, міцні вірші про свою мандрівку, читав своєрідно, манерою, що йому тільки властива. Веселий, бадьорий, дотепний поет приваблював до себе глядачів. Багато сміялись, багато пізнали, і лише один момент наповнився мовчанням, момент, коли у відповідь на записку про Єсеніна Маяковський кинув: «Мені наплюють після смерті на всі пам'ятники і вінки... Бережіть поетів!»¹

Що ж, так уже повелось... Часто і, на жаль, дуже часто забуваємо чудові слова К. Маркса про те, що поети потребують ласки. Інколи «піклування» про художнє слово віддаємо людям, далеким від розуміння поезії, а тим паче складної організації поетичних натур. Вони вимагають, щоб і інші сприймали навколишній світ їхніми бездумно-байдужими очима, прикриваючи свою духовну порожнечу демагогічно ортодоксальною завісою, пихатими позами і такими ж «авторитетними» словами, що, мовляв, той чи інший поет не зрозумілий народові...

Нарешті у вікно вагона долетів неповторний запах моря. Радістю спогадів затремтіло серце. Він любив морську стихію, непокірну, кипучу, сильну... І не випадково кращі рядки його найліричніших віршів неминуче зв'язані з морем.

Рівно рік тому він плив на пароплаві «Еспань» з Сент-Назера в Мексіку. По дорозі був написаний «Атлантичний океан». Це не звичайний вірш про безкраю

¹ В. Катанян, Маяковский. Литературная хроника, стор. 256.

водну стихію, якою милувався поет з борту пароплава. Думки про революцію, про боротьбу, про майбутнє людства породжують величний наскрізний образ: революція — океан.

Схилившись над перилами, поет чув у гомоні океанських хвиль грім і шум боїв. Йому здавалось, що «гвардія крапель — води партизани», що «пре хвилюра з-під хмари на дно — накази і лозунги сипле дощем». І він з великим епічним розмахом і глибокою ліричною силою проголошував, звертаючись до океану:

Могуттям,
і ділом,
і кров'ю,
і духом —
моєї революції
старший брат.
(Переклад М. Терещенка)

На одеському вокзалі зустрічати поета вже зібрані місцеві шанувальники його таланту. Потиск рук, вітання, традиційні запитання про дорогу...

Увечері 23 червня поет вийшов з готелю, прямуючи в Літній сад для свого чергового виступу. Його зустріли крикливі реклами: «Дивіться фільми: «Коли грає кров», «Квітка кохання», «Швидше смерті», «Людина без нервів»...» В очі лізли афіші про гастролі різних формалістично-трюкацьких груп і трупок.

Та поруч з цими афішами були і його: «Я люблю Нью-Йорк. Я ненавиджу Нью-Йорк. Продаж лайок. Півмільйона за двадцять хвилин. Що під землею? Погоня аеропланів. Старці в Гаврі. Міжнародна виставка в Парижі. Негритянка в воді».

«Вірші і поеми. Виклик. Як собаки. Відкриття Америки. Кемп «Ніт гедайге». Версаль. Дорес. Кафе. Повернення. «Потьомкін». Сезан і Верлен. Сергію Єсеніну. Поема про Леніна».

У цей приїзд одеські слухачі, а незадовго перед цим аудиторії Харкова і Києва вперше з уст Маяковського почули рядки натхненної поеми про В. І. Леніна. Уривки, прочитані поетом, полонили своєю глибокою простотою і невіддільною щирістю.

Маяковський, як справжній новатор, перший з поетів визначив напрямок шукань образу Ілліча в мистецтві. Він створив поему, яка за своїм епічним розмахом і ліричною схвильованістю не має рівної в радянській літературі. В ній широка епічна картина діяльності Леніна переплітається з думками й почуттями поета, що давало можливість не просто показати історію революційних подій та історію життя Леніна, а створити сумарний образ історії і вождя.

Надзвичайною популярністю під час виступів в Одесі користувалися і вірші про Америку.

Короткі газетні звіти, які далеко не вичерпують всього того, що зробив Маяковський за цей приїзд, сповнені схвальними відгуками. «Маяковський не лише великий поет,— писали місцеві «Известия» (вечірній випуск) від 24 червня,— але й блискучий розум, якому величезна спостережливість і художня уява допомагають будь-які абстрактні поняття уявити в живій і образній формі. І потім легкість і майстерність мови поета в поєднанні з фейерверком дотепності... В його спостереженнях над життям і соціальними умовами в Сполучених Штатах і Мексичі стільки нового й оригінального, що він дійсно знову «відкриває» для слухачів Америку».

Після чотирьох виступів у причорноморському місті 28 червня на пароплаві «Ястреб» Маяковський відбуває в Ялту. У день відплиття в Одеський порт, «жаркий, як літо вогнететне, розгортався і входив пароплав «Теодор Нетте». Ці слова електричним струмом збудоражили пам'ять, породили рій спогадів.

Ще під час виступів у Ростові-на-Дону він дізнався

про трагічну загибель дипломатичного кур'єра Теодора Нетте, з яким вони неодноразово «вдвох в дипкупе розпивали чай». Бував Теодор і в його робочій кімнаті на Луб'янському проїзді, нерідко засиджувались у розмовах до глибокої півночі.

І раптом нагла смерть. Сумна подія сталась на світанку 5 лютого 1926 року, коли поїзд через латвійську територію прямував до Берліна. Двоє озброєних фашистських молодчиків напали на Теодора Нетте і його товариша, сподіваючись захопити секретні документи.

Зав'язалася перестрілка, в якій Теодор Нетте був убитий. Звістка про тяжкий злочин агентів міжнародного імперіалізму обурила всю радянську громадськість. Шпальти газет заповнювались гнівними відгуками. Тяжко переживав її і Маяковський, який прагнув негайно, як це він робив не раз, відгукнутися на героїчну смерть свого друга.

Він розумів, що це повинен бути не звичайний вірш, присвячений пам'яті близької йому людини. Йшлося про безсмертя подвигу заради торжества соціалістичних начал у житті.

Відповідний ключ до розв'язання поставленої теми вдалося знайти не відразу. В статті «Як робити вірші?» поет детально розповів про складний процес творення. Зокрема, розповідаючи про свою працю над віршем «Сергію Єсеніну», він щиро зізнався, що близько трьох місяців він день у день повертався до теми і не міг придумати нічого путнього. «Передусім потрібно було відшукати той ритм, що стає основою всякої поетичної речі, що проходить крізь неї гулом», а він ніяк не знаходився.

Виникнення теми безсмертя подвигу радянської людини, що на неї «наштовхнула» героїчна загибель Теодора Нетте, співпало з працею над віршем про самобивство Сергія Єсеніна. Відомо, що Маяковський

ставив перед собою важливе «цільове настановлення: обдумано паралізувати діяння останніх есенінських віршів, зробити есенінський кінець нецікавим, виставити замість легкої красивості смерті іншу красу, бо всі ж сили потрібні робітничому людству для розпочатої революції, і вона, незважаючи на трудність шляху, на важкі контрасти непу, вимагає, щоб ми славили радість життя, веселість вельми трудового маршу до комунізму»¹.

Так у праці над оформленням одного вірша зароджувались провідні мотиви іншого. Самовбивству Сергія Єсеніна треба було протиставити смерть Теодора Нетте, що була зв'язана з утвердженням радості життя. «Легкій красивості смерті» протиставлялась смерть-подвиг, здійснена в ім'я «розпочатої революції».

Потрібний поетові образ народився неждано. Народився в Одесі, біля причалу чорноморського порту. Пароплав, названий ім'ям радянського патріота, став втіленням безсмертя Нетте. Реальний образ дипкур'ера і пароплава зливається воедино, що підкреслено вже в самому заголовку: «пароплаву і людині».

— Здрастуй, Нетте.

Я радий, що ти продовжив жить
життям димучих труб,
гаків і углекарів.

Ну, підходь сюди!
Тобі не мілко?

Від Батума,
певно, наробився вкрай.

Пам'ятаєш, Нетте,—
ще як був ти чоловіком,
вдвох у дипкупе
ми розпивали чай.

Поет не байдужий до того, що сталося. Він глибоко схвилюваний зустріччю з пароплавом, що нагадав

¹ В. Маяковський. Вибрані твори у трьох томах, т. 3, стор. 302.

Йому людину незвичайної внутрішньої краси і сильною духом, і, переживаючи подвиг дипкур'ера, піднімається до широкого узагальнення:

Не водиці,
а крові
чуємо в тілі тиск.
Крізь револьверний брех
наша путь лягла,
щоб нам,
помираючи,
втїлитись
в пароплави,
в рядки
і в інші довгі діла.

«Ястреб» набирає швидкість. У серпанку ховалася Одеса. І поет, згадуючи свої виступи і зустрічі, оплески друзів і шипіння недругів, довірив морю своє найпотаємніше:

Прагну жить і жить,
крізь роки мчатися.
Та кінець кінцем —
підносить бажання мене —
зустріти хоч
мій смертний час я
так,
як зустрів свою смерть
товариш Нетте.
(Переклад М. Бажана)

Так уперше в світовій поезії тема безсмертя була поставлена на соціалістичний ґрунт, зв'язувалася з ідеєю радянського патріотизму. Твір Маяковського з його класичним типовим образом радянського патріота стане біля початків багатьох творів про безсмертя радянської людини, що незабаром з'являться в усій багатонаціональній, в тому числі й українській, радянській поезії.

7.

У бурхливі роки становлення радянської літератури не бракувало різних угруповань з претензійними ультралівими заявами і деклараціями. Випустивши кілька номерів свого журналу, вони нерідко назавжди зникали з літератури, так і не залишивши в ній помітного сліду.

З'являлися такі угруповання й на Україні. Мабуть, найгаласливішою з них був український футуризм, що в 20-х роках виступив під різними вивісками. Визнаному лідеру українських футуристів Михайлю Семенку напередодні остаточного зникнення представників «лівого фронту мистецтва» з літературної арени здавалося, що український футуризм пройшов кілька етапів,— від «деструкції, обумовленої практикою боротьби з буржуазним мистецтвом і його впливом на радянську культуру», від агітації «за конструкцію» і «максималістської програми заперечення мистецтва», «введення інженерії в мистецькі засоби» до «процесу відходу від максималістських програм щодо мистецтва і прилучення своєї роботи до процесу радянської культурної революції», до «установи на функціональність мистецтва», до «боротьби з естетизмом, неокласикою, натуралістичною фіксацією фактів, романтизмом».

Суб'єктивно більшість учасників українських футуристичних угруповань прагнули «непохитно й твердо стояти на політичних й ідеологічних засадах Комуністичної партії й пролетарського інтернаціоналізму», про що вони неодноразово й занадто вже крикливо заявляли зі сторінок своїх журналів. Об'єктивно творчість українських футуристів була запізнілою даниною формалістичному трюкацтву і залишалась осторонь магістрального шляху, по якому пішов розвиток української радянської літератури. Той п'ятнадцятирічний ювілей

свого існування, що його вони хотіли бучно відсвяткувати у 1929 році, мав стати сумним підсумком невдалого експериментаторства, претензійних кривлянь і ідейно-естетичного тупика, в який зайшли аспанфуги.

Звичайно, появу того чи іншого явища в літературі, як і в житті взагалі, не можна пояснювати лише самою випадковістю чи невдалим переспівом «з чужого голосу». Все має свою закономірність й історичну обумовленість. Це стосується й аспанфугів — їх неоригінальності й запізнілої появи на українському ґрунті.

Зародження й розвиток футуристичної поезії на Україні не можна відривати від напружено-бурхливого, часто суперечливого й плутаного літературного життя післяреволюційних років. Революція дала поезії новий, раніше не знаний зміст, що наполегливо вимагав художнього втілення в поетичній формі, відповідній революційним штурмам і героїчним боям повсталого народу.

Поетика декадансу, що безпосередньо передувала новій поетичній епосі, не могла бути взятою на озброєння співцями революції. Небезпека полягала й у тому, що її рецидиви тривалий час іще позначатимуться на творчості першого революційного призову. Щоб іти далі, треба було не тільки зруйнувати декадентські поетичні канони, а й відшукати нові форми, співзвучні новому революційному змісту.

Идуть наполегливі болісні пошуки, що нерідко закінчуються прикрими невдачами. Проте література не може існувати без цих шукань, особливо на поворотних етапах своєї історії. Поза ними, навіть подекуди й помилковими, нема руху вперед, нема шляхів до нових поетичних рубежів.

Українські футуристи належали до тих, хто шукав. Правда, основний напрямок цих шукань був помилковий. Скажімо, не можна було всерйоз сприймати наміри футуристів на шляху до «динамічного мистецтва

зруйнувати всі попередні здобутки поетичної культури, «висадити в повітря» всі основи вірша, притримуватись теорії «асиметрії ритму», писати без прислівників і т. п. Але при всіх завихріннях розкуйовджених молодиків з українського футуристичного табору вони все ж зробили певний внесок у справу подолання міщансько-модерністських поетичних канонів, без чого був би немислимий розвиток радянської поезії. Навіть їхні претензійно-ексцентричні шукання нових форм у якійсь мірі штовхали інших до заперечення футуристичних рецептів і поступового вироблення форми, що була б відповідна революційному змісту.

Українські футуристи претендували на цілковиту «оригінальність» і виключну «самобутність». Їм здавалось, що вони говорять ще ніколи і ніким не сказане слово в поезії, категорично заперечуючи будь-яке співставлення їх творчості з футуристичними течіями в інших літературах.

Сучасники були іншої думки. В поглядах і творчій практиці своїх співвітчизників-футуристів вони не помічали особливої виключності порівняно з уже відомими футуристичними деклараціями. Дехто навіть пов'язував діяльність українських панфутуристів безпосередньо з італійським «такталізмом» і наслідуванням Ф. Марінетті.

Українські футуристи категорично відкидали ці закиди. З самого початку свого існування вони намагалися, хоч і теоретично плутано, обґрунтувати різницю між маніфестом Марінетті — «виразником капіталістичної структури суспільства», «анархії виробництва» — і панфутуризмом, що, на їхню думку, цілком відповідав «добі соціальної революції і початку будівництва комунізму»¹.

¹ Г. Шкурупій, Маніфест Марінетті й панфутуризм, «Семафор у майбутне», К., 1922, № 1 (май), стор. 8, 10.

Проте частка правди була й за тими сучасниками, що звинувачували українських панфутуристів у наслідуванні певних теоретичних засад «такталізму». Їх зближувало нігілістичне, руїницьке ставлення до мистецтва взагалі, до художньої спадщини зокрема.

Значно складнішими були стосунки українських панфутуристів з російськими ліфівцями. Взагалі, при значному збігові основних теоретичних засад тісного контакту між ними ніколи не існувало. Більше того, весь час точилися непринципові суперечки, які, зрештою, зводились до «першості» в галузі футуристичної поезії. Ліфівці прагнули організаційно підкорити собі панфутуристів, дивилися на їх асоціацію як на своєрідний філіал всеросійського «лівого фронту». Українські футуристи, навпаки, не лише відстоювали свою «незалежність», а й намагалися показати свою «вищість», «всеосяжність», більшу «відповідність» вимогам часу. Так «Нова генерація» вважала, що вона виражає «цілий діалектичний комплекс лівих течій», що її концепція «правильніша за концепцію «Нового Лефа», що в її «системі лівого мистецтва» «знаходиться місце й для конструктивної роботи» російських ліфівців¹. Усе це призводило до взаємозвинувачень і сварок, які не мали історичного значення для розвитку радянського літературного процесу.

В усій цій колотнечі, пов'язаній з відстоюванням «першості» і «всеосяжності», впадає в око в основному прихильне, а нерідко навіть запобігливе ставлення українських футуристів до Маяковського. Вони прагнули залучити російського поета до кола своїх спілників. Проте міцного єднання між Маяковським і аспанфутами, як побачимо далі, не могло бути.

Українські футуристи вийшли, так би мовити, на літературну арену в 1914 році. Журнал «Нова генерація» писав з цього приводу: «В лютому місяці 1929 року

¹ «Нова генерація», 1928, № 11, стор. 328.

стане 15 років існування українського футуризму. Р. 1914 в лютому вийшла уперше в світ перша збірка творів поетичних Михайля Семенка «Дерзання», що становить ювілейну дату»¹.

З ім'ям М. Семенка — одіозної й суперечливої по-статі в українській радянській літературі 20-х років — пов'язана вся історія українського футуризму. Нема сумніву, що суб'єктивно М. Семенко чесно прагнув служити революції і постійно шукав нових засобів і форм відтворення характерних рис революційної дійсності. Проте об'єктивно цей «запальний і талановитий літератор, організатор найрізноманітніших груп та видань і водночас великий плутаник серед українських радянських письменників, у своїх постійних шуканнях часто опинявся на дуже далекій відстані од того шляху, яким ішла вся радянська література»².

Були в Семенка й гіперболізований індивідуалізм, і потворні формалістичні кривляння, й блазенські обіцянки «роздягнутись біля Хмельницького», щоб показати всім, яке в нього «красиве тіло». При всьому тому М. Семенко (і тут цілком правий Є. Адельгейм) «все ж таки з ентузіазмом сприйняв революцію як джерело творчості». Справді, в його «поезофільмах» «Весна», «Степ» або в «ревфутпоемі» «Тов. Сонце» «відбилися щира закоханість у сонце нової епохи, весна і молодість людства, динаміка революційної боротьби з ворогами Жовтня. Поет закликає «вірити дев'ятнадцятому», мріє про час, коли «покриють всю землю червоні прапори». У його віршах є й риси побуту тих літ, і революційний оптимізм, і гаряче зацікавлення першими перемогами пролетаріату»³.

¹ «Нова генерація», 1928, № 10, стор. 195.

² А. А. Тросянецький, Шляхи боротьби та шукань, К., «Наукова думка», 1968, стор. 90—91.

³ Є. Адельгейм, Василь Еллан, К., «Радянський письменник», 1959, стор. 55—56.

У своїй творчій практиці М. Семенко багато в чому орієнтувався на Маяковського. Творчість російського поета постійно привертала його увагу. Та біда українського футуриста полягає в тому, що Маяковський для нього був передусім поетом-футуристом, на своє озброєння він брав саме написані під впливом футуризму твори російського поета.

Не можна відмовляти М. Семенку й в організаторських здібностях. За його безпосередньою участю й особистим редагуванням з травня 1919 року виходить перший журнал на Радянській Україні «Мистецтво». В другому номері цього журналу побачила світ його стаття «Мистецтво переходної доби», яка була одним з перших після Жовтня теоретичних виступів українських футуристів. У ній категорично твердилось, що поява футуризму — «соціалістична революція в мистецтві», що раніше, ніж «вибухнула соціалістична революція», виникла аналогічна «революція на мистецькому фронті», і такою революцією був футуризм¹.

Стаття М. Семенка в «Мистецтві», надрукована під визивним псевдонімом «Мертвоплюйко», стала своєрідним початком невтомної праці її автора по організації футуристичних об'єднань і поширенню їхнього впливу. Вже в 1920 році в Харкові він намагається створити «ударну групу поетів-футуристів» «Фламінго» і видати альманах «Повстання». Проте реальних наслідків ці спроби не дали. Адже, скажімо, А. Орталъ (В. Еллан), давши спочатку згоду брати участь у роботі групи, дуже швидко зрозумів, що йому з футуристами не по дорозі, бо погляди футуристів на завдання мистецтва далекі від справжніх вимог революційної дійсності, що між футуристами й пролеткультивцями (в їхніх поглядах на класичну спадщину) багато спільного.

¹ «Мистецтво», 1919, № 2, стор. 33.

На повну силу український футуризм заявляє про себе восени 1921 року, коли М. Семенко з'являється в Києві і тут же організовує яскраво виявлену футуристичну організацію «Аспанфут» («Асоціація панфутуристів»). До неї увійшли Ю. Шпол, Ф. Якубовський, Г. Шкурупій, М. Бажан та ін.

До речі, не випадково, що саме в Києві М. Семенко знайшов певний ґрунт для організації футуристичної «асоціації». В місті вже існувала «науково-мистецька група «Комкосмос» («Комуністичний космос»), що дуже близько примикала до футуристичних течій у літературі (до неї входили О. Слісаренко, М. Терещенко, Г. Шкурупій та художник М. Шимков).

У Семенка знайшлися гарячі прихильники. Найактивнішим з них став Г. Шкурупій — соратник його не тільки по «Аспанфуту», а й по «Комункульту», «Новій генерації», один з їхніх теоретиків і пропагандистів.

«Асоціація панфутуристів» проіснувала недовго (1922—1923). На зміну їй прийшла організація «лівого фронту мистецтва» — «Комункульт». За нею — «Нова генерація», що через деякий час перейменувалася в ОППУ («Об'єднання пролетарських письменників України»). Проте калейдоскоп назв не позначився на сутності футуристичних об'єднань. Протягом усієї своєї діяльності українські футуристи заперечували плідні традиції класичної спадщини, виступали за «раціоналізацію» поезії, за «взаємодію» мистецтв з наукою й технікою, за «максимальне наближення до методів фабричного оформлення і раціоналізації нової техніки, побуту, будування міст».

Українські футуристи, як, до речі, і російські ліфівці, заперечували реалістичне мистецтво, не визнавали пізнавальної ролі літератури, проповідували «літературу факту», відкидаючи художній вимисел і типізацію явищ, фактично скочуючись до відстоювання «простої

агітки», що мала протистояти мистецтву. Про те, що зміна вивісок українських футуристичних організацій фактично не приводила до зміни їх сутності, свідчить, наприклад, виступ М. Бажана, тоді прибічника футуристів, у Київському клубі друкарів на початку квітня 1924 року. Обгрунтовуючи «комунікультивську систему», молодий поет «кидав смертельні гасла на адресу «класичного» мистецтва і тих дегенеруючих явищ, що внаслідок його існували до цього часу»¹.

Більше того, українські, як і російські, футуристи претендували на виняткове становище, якусь особливу «партійність» у літературі. Один з панфутуристів — поет і прозаїк В. Ярошенко в газеті «Більшовик» за 18 березня 1923 року писав: «Мистецтво — надбудова капіталу. Капітал умирає — мистецтво теж мусить умерти... Імпульсуючим моментом у боротьбі з мистецтвом за його остаточну смерть є «панфутуризм» — так би мовити, компартія в мистецтві».

Українські футуристи заявляли про свою підтримку Радянської влади. Так у декларації, датованій липнем 1921 р., говорилося, що група «Комкосмос» виступає під прапором «космічного комунізму», що мислиться як «об'єднання всесвіту (універсалу), оснований чоловіком». І треба підкреслити, що «комкосмосівці», попри свої наївні захоплення планетарними масштабами, гнівно виступали проти будь-яких проявів контрреволюції та компромісів з «націоналістичними, вузькоміщанськими та угодницькими течіями в науці та мистецтві», намагалися вести активну боротьбу «з шкідливим впливом буржуазної ідеології на маси»².

«Панфутуристичний маніфест» — «Постановка питання в теорії мистецтва переходнової доби», надрукований

¹ Цит. за кн.: А. А. Тростянецький, Шляхи боротьби та шукань, стор. 96.

² «Літературний архів», 1930, кн. III—VI, стор. 313.

у «Семафорі у майбутнє» (перший і останній номер вийшов у травні 1922 р.), наробив свого часу багато галасу. Його основні положення зводились до претензійних тверджень про виключність панфутуризму і його новаторсько-спрямовуючу роль у розвитку новітнього мистецтва. З усією серйозністю твердилось, що «поза футуризмом мистецький процес не пішов», що панфутуризм — це «теоретичний стовбур цілого деструктивного процесу з його початку й до кінця». На думку автора маніфесту (а ним був той же М. Семенко), панфутуризм намічає «строго наукову схему дальшого конструктивного розвитку», «ліквідація буржуазного мистецтва — це й є деструкція, ліквідація взагалі «мистецтва», а «розпорошення мистецтва на атоми — це й є фундамент для синтезу, який буде зовсім інше «мистецтво» (умілість, штука, метамистецтво), відповідне новим формам побуту»¹.

Окремі положення «панфутуристичного маніфесту» конкретизувалися в статті Г. Шкурупія «Маніфест Марінетті й панфутуризм» («Семафор у майбутнє»), а також у пізніших статтях М. Семенка та його прибічників. Так М. Семенко у 1924 р. на сторінках журналу «Червоний шлях» у статті «Мистецтво як культ» писав: «Ідеологія й фактура — нові центри, якими ми замінюємо метафізичну систему форми і змісту. Система форми й змісту замкнена, обмежена й безпросвітна в самому своєму естві вилілася на практиці, з одного боку, в казуїстику і схоластику (формалізм), а з другого боку — в закривання очей, відмовлення від розв'язання питання нарочитим і механічно упертим натиском на поняття «зміст». Ми пропонуємо другу форму: не форма й зміст, а ідеологія й фактура. Фактура складається: з матеріалу + форма + зміст»².

¹ «Семафор у майбутнє», стор. 3, 5.

² «Червоний шлях», 1922, № 3, стор. 223.

В основній масі літературна громадськість України маніфест панфутуристів зустріла негативно.

Наприклад, Майк Йогансен, рецензуючи «Семафор у майбутнє» на сторінках журналу «Шляхи мистецтва» (1922, № 2), піддав гострій критиці панфутуристичну декларацію, прагнення українських футуристів створити якийсь «синтез» мистецтва зі спортом, так зване мета-мистецтво¹.

Про прагнення панфутуристів стати вище за інші футуристичні угруповання свідчить і претензійна «телеграма» В. Маяковському, що її надрукував М. Семенко російською мовою на сторінках того ж таки «Семафора у майбутнє». Наводимо її повний текст в оригіналі: «Москва, Владимиру Маяковскому, футуристу. Сейчас в тупике. А что же дальше? Маяковский, спасайся. Выход. Искусство живой труп. Нужно добить. Да здравствует панфутуризм, ликвидирующий искусство. Да здравствует метаискусство, синтез искусства и спорта. Панфутуризм есть активная ликвидация искусства, это панфутуризм специальный (революция, деструкция, футуризация). Панфутуризм есть построение метаискусства, после — искусство будущего, это панфутуризм общий (конструкция, коммунистическое строительство). Каменский — Бальмонт — труп. Хлебников, остальные — искатели четвертого измерения — заклинатели-хироманты — анахронизм. Маяковский панфутурист или труп. Выбирай. Ответ срочно телеграфом. Михаил Семенко, панфутурист»².

Звичайно, про якийсь глухий кут Маяковського не могло бути й мови. Саме в цей час Маяковський, наполегливо переборюючи рецидиви футуризму, дедалі більше наснажує свою творчість плодотворним струме-

¹ «Шляхи мистецтва», 1922, № 2, стор. 55.

² «Семафор у майбутнє», стор. 18.

нем соціалістичного реалізму. Навпаки, «глухий кут» чекав на тих, хто шукав порятунку в панфутуризмі.

Маяковському був відомий маніфест панфутуристів і надрукована в «Семафорі у майбутнє» «телеграма» до нього: в бібліотеці поета зберігається примірник цього журналу. До того ж спроби українських аспанфутів налагодити з російським поетом тісний контакт не припинялись і після цього.

В середині січня 1924 року, під час приїзду до Києва з лекціями і новими віршами, Маяковський багато говорив про «Леф», спинявся на тій ролі, що її, на його думку, відіграли футуристи після Жовтневої революції, прагнув налагодити контакт з українськими панфутуристами. Тоді ж в інтерв'ю кореспондентові газети «Більшовик», що було надруковане 13 січня, поет сказав: «Консервативна частина російських поетів здебільшого зупинилась у своєму розумінні української поезії на Шевченкові. Не таке уявлення про українську поезію в асоціації «Леф». Поетам, які об'єднались навколо журналу «Леф», імена нових українських поетів Семенка, Шкурупія, Слісаренка відомі. Правда, повного розуміння ще нема, їх знають лише як талановитих панфутуристів, внаслідок того, що російський «Леф» до цього часу не налагодив зв'язку з «Укрліфом», поетична суть названих поетів у Москві ще недостатньо усвідомлена».

В тому ж інтерв'ю Маяковський повідомив, що йому доводилося читати такі видання українських футуристів, як «Семафор у майбутнє», «Катафалк мистецтв», «Жовтневий збірник». На закінчення поет інформував читачів, що, в зв'язку з його поїздкою до Києва, він мав завдання від «Лефа» РРФСР «увійти в контакт з «Аспанфутом» для налагодження зв'язку», що він «уже зустрічався з М. Семенком», а пленарне засідання асоціації панфутуристів з участю його, Маяковського, призначене на середу, 16 січня.

Запланована зустріч відбулася в призначений строк. Київський «Більшовик» від 17 січня розповідав своїм читачам, що на засіданні «основним питанням порядку денного були: взаємна інформація і зв'язок «Лефа» РРФСР з «Лівим фронтом» на Україні, а також координація діяльності обох організацій встановленням контакту між ними». З просторим повідомленням про «теоретичні передумови» «Аспанфута» виступив М. Семенко, виступали й інші панфутуристи.

Маяковський розповів про роботу «Лефа» в Москві, а також висловився про необхідність негайного організаційного зв'язку з «Аспанфутом». На його думку, «Леф» у якихось моментах «треба було зробити спільним журналом, а разом з тим розвивати і самостійну секцію на Україні по всій лінії фронту, що фактично і робиться «Аспанфутом».

У заключній частині свого звіту газета повідомляла, що «обидві сторони обмінялись вичерпною інформацією і висловили задоволення нею. Досягнута повна погодженість у роботі, в обороні, в наступі».

Проте «повної погодженості» якраз і не було. В той же день, 16 січня, зразу ж після зустрічі з українськими футуристами, Маяковський, виступаючи в одній з аудиторій Києва, жодним словом не згадав, судячи з газетного звіту, про українських панфутуристів, з якими щойно зустрічався. Це наштотує дослідників на думку, що, незважаючи на прихильне комюніке й особистий контакт Маяковського з аспанфутами, згадана зустріч розчарувала поета¹.

Причини для такого розчарування були різні. Перш за все Маяковський виступав перед українськими футуристами як лідер російського «Лівого фронту» в поезії і як редактор «Лефа». Цілком зрозуміло, що в своїй

¹ «Литературное наследство», т. 65, стор. 604.

промові і приватних розмовах з керівниками «Аспанфута» він керувався настановами ліфівців. Та й сам поет не приховував цього, агітуючи за негайний організаційний зв'язок між «Лефом» і «Аспанфутом», за видання спільного журналу, оцінюючи українську організацію панфутуристів як хоч і самостійну, та все ж таки секцію «Лівого фронту» мистецтва на Україні. Звичайно, українським футуристам з їхніми вигуками про «незалежність» і «всеосяжність» таке ставлення до їх асоціації не припало до душі.

Були й інші, мабуть, значно глибші причини, що стали на перешкоді тісному контакту Маяковського з українськими панфутуристами. Вони кореняться вже не в організаційних суперечках про «самостійність» і «всеосяжність», а в тій внутрішній боротьбі самого Маяковського середини 20-х років, у тому неухильному визріванні неминучого розриву видатного поета, який «всю свою дзвінку силу» віддавав «атакуючому класові» — пролетаріату, не тільки творчо, а й організаційно з так званим «лівим фронтом в поезії».

Проблема «Маяковський і Ліф» з достатньою повнотою досліджена в радянському літературознавстві. Найглибше вона, на наш погляд, розкрита в ґрунтовній тритомній монографії В. Перцова, де дослідник намагається історично об'єктивно висвітлити напрочуд складні й запутані стосунки видатного поета з своїм же дітищем — організацією і журналом «Леф». У даному разі ми лише зішлемося на основні положення дослідника¹.

Перш за все, потрібно врахувати, що під впливом ідей революції відбувалися зміни в напрямку наближення найталановитіших літераторів до усвідомлення

¹ Див.: В. Перцов. Маяковский. Жизнь і творчество, т. 2, стор. 253 — 293.

революційних завдань пролетаріату в літературних угрупованнях, у тому числі й модерністських. Лівівська група, при всіх своїх суперечностях, багато в чому відрізнялась від передреволюційного футуризму.

По-друге, лівівський рух у мистецтві, як і в Росії, так і на Україні, потрібно розглядати в сукупності успіхів і помилок, що були неминучими на шляху становлення нового, революційно-художнього методу — соціалістичного реалізму. Не треба забувати, що це був час шукань, нерідко болючих і тяжких.

Щодо Маяковського, то він, уже в перші роки після Жовтня, наполегливо переборюючи футуристичні виверти й нігілістичні загини, утверджується на позиціях соціалістичного реалізму. Цей процес був надзвичайно суперечливий. З одного боку, в художній практиці й естетичних поглядах поета дедалі більше позначався зв'язок з революційною дійсністю. З другого — в своїх теоретичних виступах поет висував і відстоював, разом з «лівівськими теоретиками» (Бриком і Чужаком), багато помилкових і несприйнятливих для радянської літератури положень (нігілістичне ставлення до класичної спадщини, оголошення мистецтва в цілому «буржуазною відришкою», надання формі самодостатньої ролі, а звідси — «виробництво речей» — термін, що його залюбив вживав Маяковський під час своїх виступів, і т. п.). Усе це, зрозуміло, затримувало Маяковського на фальшивих літературно-теоретичних позиціях і ускладнювало його розвиток як радянського поета.

Створювалась досить складна й заплутана ситуація. Невпинно зростав авторитет Маяковського як співця революції, а лівівці все помітніше втрачали читачів. Лекційні подорожі по країні і за кордон відривали Маяковського від Москви і надовго розлучали його з журналом «Леф» (1923 — 1925), він фактично ставав у ньому «номінальним редактором», а його популярність і авто-

ритет «теоретики» (Чужак, Брик та ін.) вдало використовували для прикриття від різних, часто цілком справедливих звинувачень і докорів.

Поступово Маяковський усвідомлював обмеженість «лівого фронту мистецтв», переконувався, що показна «лівизна» ліфівців далека від справжньої революційності. Та й в «Лефе» не розуміли поета, не бачили і не хотіли бачити, що він давно уже переступив канони доморощених «теоретиків» і крокував до великої, посправжньому революційної поезії.

Назрівав неминучий розрив Маяковського з ним же створеним «Лефом». У 1928 році, переконавшись, що «лівий фронт» перетворився в замкнену групу естетів, які забули про обов'язок письменника перед народом, він пориває з цією організацією.

Мабуть, має рацію В. Катаєв. І для ліфівців, і для раппівців, в організацію яких Маяковський увійшов незабаром після виходу з «Лефа», сутність творчості поета залишалась незрозумілою. За словами автора «Трави забуття», «до живого ж Маяковського — людини, поета, складного і дуже суперечливого — незалежного і самотнього, як Пушкін,— більшості з них не було жодного діла. Для них... він був лише щасливою знахідкою, вигідним лідером, людиною величезної пробивної сили, за широкою спиною якого можна було пролізти без квитка в історію російської літератури. Рай для тих посередностей, що примазались, оперативних молодих людей, що бряцали своїм липовим ліфівством, які обліпили Маяковського з усіх боків, спільними зусиллями приносяючи його до свого провінціального рівня, росли на ньому, як черепашки на кілі океанського корабля, перешкоджаючи його ходу. Він був у відчаї, він не знав, як їх позбутися, усіх цих доморощених «ліфів», неуцьких і самовпевнених «теоретиків», що висмоктували теорію літератури з гімназичних підручників

старших класів. Яких тільки монстрів не було між ними!»¹

Після свого перебування в «Лефе» Маяковський уже не міг спокійно реагувати на всі інші крикливі «ліві» фрази й організації. Саме тим і пояснюється роздратований тон під час його останнього приїзду до Харкова 15 січня 1929 року. Г. Гельфандбейн так передає зміст цієї розмови: «Після першого виступу, у перерві, поет розпитував молодих літераторів, що оточили його, про їхні успіхи, цікавився новинками української поезії. Маяковський тоді дуже різко говорив про псевдоноваторів зі справедливо забутої тепер «Нової генерації». «Це зовсім не нова, а стара генерація»,— сказав Маяковський, оцінюючи групу «Нова генерація», як чужу справі революційної літератури»².

Група «Нова генерація» та її друкований орган з однойменною назвою проіснували близько трьох років (1927—1930). У програмній статті першого номера (жовтень 1927 р.) «Платформа й оточення лівих» було висловлено ряд слушних думок про необхідність боротьби з хвильовизмом, обмеженістю, примітивізмом і хуторяниною, проголошувалось спілкування з ВУСППом, «Молодняком», «Березолем» — «своїми союзниками у боротьбі». На титульних сторінках писалося: «Ми за комунізм, інтернаціоналізм, раціоналізацію, винахідництво, якість, економність, соціальну витриманість, універсальну установку побуту» і т. д.

Проте представники «лівої формації в мистецтві» в основному залишались вірними своїми попереднім естетичним настановам. У першому ж номері журналу говорилося, що «Нова генерація» — «журнал «Укрліфу» — не є початком, він є продовженням «Семафора

¹ В. Катаев, Трава забвенья, стор. 180.

² Г. Гельфандбейн, Маяковский в Харькове, стор. 56.

у майбутнє», «Катафалка мистецтв», «Гонга комункульту», «Бумеранга». Як і раніше, «художній твір» оголошувався зразком технічної досконалості, «суто інженерною спорудою», заперечувалось саме поняття «краси», відкидався реалізм, пророкувалась смерть мистецтва, нехтувалось національними традиціями, вбачалась ледь не контрреволюція в самому понятті «нація».

Учасники «Нової генерації» (М. Семенко, Г. Шкурूपій, О. Влизько, О. Полторацький, Д. Бузько та ін.) багато говорили про «новий стан» футуризму, зв'язаний з цією організацією і її друкованим органом. У статтях «Нової генерації» підкреслювалось: «ліва формація мистецтв» поступово переборола в собі «рештки індивідуалістичної психо-ідеології», вийшла на широкий шлях пролетарського функціонального мистецтва»; «пожовтневий футуризм поруч з нещадною деструктивною роботою, скерованою на рештки мистецької буржуазної традиції, вже починав працювати і в конструктивному плані, цебто в плані позитивної мистецької продукції, що скерована на участь у соціалістичному будівництві, на участь у виконанні завдань переходової доби»¹.

Рекламоване укріфівцями «функціональне мистецтво», що видавалось ними за якесь відкриття в літературі, фактично зводилось до повторення вже раніше сказаного ними ж самими про «відмирання мистецтва» в «переходову добу», до відстоювання утилітарних «функцій» «поетичних речей», до позбавлення їх реалістичної основи. Звичайно, прагнення до відображення злободенних подій, до активного втручання в життя країни, до вторгнення в бурхливий ритм індустріалізації — все це заслуговує на позитивну оцінку. Проте ці прагнення нейтралізувалися установкою на «фіксацію» явищ, натуралістичне копірвання в них, на декларативно-агітаційне

¹ «Нова генерація», 1930, № 11 — 12, стор. 17.

проголошення вже відомих істин, що вело до позбавлення творів таких суттєвих рис реалістичного відображення дійсності, як типізація й узагальнення.

Особливою «пошаною» на сторінках «Нової генерації» користувались памфлет, промова чи ораторія, поема або ще «поезюновела», лозунгові вірші й агітки. Впровадження згаданих жанрів сприяло певному урізноманітненню української радянської поезії. Проте такі газетно-декларативні вірші, як «Про комунізм» М. Семенка і «Десятий» Г. Шкурупія, що оголошувались «зразком гостроактуального вірша», по суті, були далекими від справжньої поезії.

На сторінках журналу поступово зменшувалась кількість вузько експериментальної та «агітаційної» поезії. Редактори орієнтувались на «злободенність у розумінні впливу поезії на психіку мас», відмовлялися від «псевдопісенної поезії», практикуючи жанри з установкою на засоби ораторського впливу. Проте на сторінки «Нової генерації» нерідко потрапляли вірші чисто «експериментаторського плану», від яких віяло футуристичним «самовитим словом» (вірш А. Чужого «Кожне слово по своєму пахне» та ін.).

Протягом усього існування «Нова генерація» прагнула налагодити тісний контакт з В. Маяковським. Ім'я поета значилось у списку постійних авторів, на сторінках журналу час від часу з'являлися його твори, здебільшого в перекладах М. Семенка. Окремі художні засоби Маяковського, зокрема ораторські прийоми поета, бралися укріплівцями на озброєння. В той же час українські «панфути» (незалежно від вивісок) не втрачали нагоди, щоб не «скубнути» поета, то обвинувачуючи його у «великодержавному шовінізмі» (з приводу вірша «Нашому юнацтву»), то викликаючи «бродягу Володьку Маяковського на поєдинок словом» (Г. Шкурупій). Запобігали — і боялись.

Маяковський і «Нова генерація» стояли на різних позиціях у багатьох питаннях розвитку радянської літератури, в тому числі й у питанні про використання класичної спадщини. З того часу, як молодий поет підписав горезвісний футуристичний маніфест, у якому закликалось «скинути з пароплава сучасності» майже всіх класиків, минуло небагато, але надзвичайно бурхливих років. Іншими очима подивився він тепер на «гріхи» своєї молодості. У вірші «Ювілейне» (1924), що був написаний до 125-річчя від дня народження Пушкіна і надрукований у журналі «Леф», Маяковський фактично виступив проти ліфівських софізмів про класичну спадщину, висловив свою полум'яну любов до геніального російського поета.

Не без впливу «Ювілейного» «Нова генерація» вводить на свої сторінки рубрику «Реабілітація Т. Г. Шевченка». В ній брали участь Семенко, Шкурупій, Влизько, Яворовський, Коляда. Використовуючи переважно форму віршованого памфлета, вони воювали з українським міщанством і просвітянщиною, що «намулом прилипла» до імені великого Кобзаря.

Члени «Нової генерації» мали рацію, коли вважали, що «просвітяни» зробили з Шевченка собі культ, свого роду ікону, «засвітили копійчану свічку і, розбивши лоба в поклони, проклинають Україну — більшовичку». У памфлеті «До мертвих і живих на Україні і в еміграції сущих» Є. Яворовський гостро картав тих, хто «одяг вишивані «малоросійські» панталони, пов'язав семисажневу мережану краватку, настроїв хор за горілчанним камертоном і почав ревти «Заповіт» рідного батька»¹.

Дійсно, Шевченка-інтернаціоналіста, вірного друга російських революційних демократів апологети україн-

¹ «Нова генерація», 1928, № 8, стор. 76.

ського куркульства прагнули вдягти в кожух і сиву шапку заможного хutorянина, шляхом різних маніпуляцій над творчістю поета виставити його дядьком з куркульсько-націоналістичної «Просвіти». Можна було зрозуміти О. Влизька, який у «Заклику до громадської дисципліни» гостро критикував виданий «Сяйвом» «традиційно-мережковий» портрет Кобзаря¹.

Інша річ, що нічого спільного із справжньою «реабілітацією» Шевченка від «просвітительського намулу» не мала нахабна заява М. Семенка, що «нині Шевченко під моїми ногами», оголошення Кобзаря «першим українським футуристом», заперечення національних традицій взагалі, що йшло під гаслом відкидання «канонізацій традиційного пороху». Це ж стосується й виступу Г. Шкурупія проти «плаксивого портрета Тараса», створеного «просвітянами», що межував з виступом проти самого Шевченка («Моя ораторія») ².

«Ми, екстрені футуристи на тілі літератури України, тільки ми реставруємо, реабілітуємо Шевченка», — самовпевнено промовляли автори з «Нової генерації». Та їх «реставрація» великого українського поета була далекою від тієї боротьби, яку вів Маяковський, очищаючи Пушкіна від «хрестоматійного глянцю», відстоюючи дійову силу пушкінського вірша в нову, радянську епоху.

«З нами-бо вкупі Шевченко Тарас!» — кричали розхристані молодики — українські футуристи зі сторінок свого журналу. Та Шевченко не хотів бути «вкупі» з «Новою генерацією», презирливо відмахувався від своїх новоявлених «попечителів» і «благодійників». Він не міг бути з тими, хто воював проти мистецтва взагалі, схилився перед Європою, прагнув «причесати» і його, бунтівливого Кобзаря, під західноєвропейського інтелі-

¹ Див.: «Нова генерація», 1928, № 10, стор. 228—229.

² «Нова генерація», 1928, № 5, стор. 325.

гента з «роздвоєною психікою». Всією суттю своєї творчості він заперечував недолугі намагання представити себе «дотепним богомцем, членом товариства «мочеморд», улюбленцем гранд-дам і панночок»¹.

Українські футуристи чіплялись за того Маяковського, який уже давно залишився в минулому, не розуміючи та й не прагнучи зрозуміти тих нових рис його поезії, що й визначили Маяковського середини 20-х років як провідного поета радянської літератури. Не шлях Маяковського, а шлях футуризму, аполітичного трюкацтва, деструкції форми і каліцтва мови з його теоріями «літературного факту» й «раціоналізму» намагалися нав'язати українській літературі горе-теоретики з «Нової генерації».

Історія давно провела межу між великим Маяковським і тими лженоваторами, що силкувались видати себе за його спільників і друзів. Автори «ревфутпоем», які галасливо збирались покласти Шевченка на «катафалк мистецтв» і робили атаки на Маяковського, заслужено залишилися за бортом могутнього корабля радянської літератури. «Вони взяли у великого поета,— писав Якуб Колас про подібних «наслідувачів» Маяковського,— те, що їм було під силу,— ламаний рядок, розірвану строфіку та ін. Та якщо такою структурою вірша, що спокушала їх, Маяковський підкреслював глибоку ідейну сутність того, про що писав,— епігонам Маяковського, що переслідували тільки словесне трюкацтво за відсутністю великих ідей, нічого було підкреслювати»².

Справжній Маяковський був володарем дум і почуттів молодого поетичного покоління, зразком поведінки й прикладом боротьби за поезію ідейної наснаги, художньої виразності. Таким він був і для тих учасників укра-

¹ «Нова генерація», 1928, № 10, стор. 228—229.

² «Литературная газета» від 14 квітня 1945 р.

їнських футуристичних груп, які незабаром відчули, що їх поетичний шлях пролягає поза фарватером аспанфутів.

М. Бажан один із перших пориває з українським футуризмом. На початку 1928 року в листі до редакції «Червоного шляху» (№ 3) він категорично заперечує проти свого включення у число співробітників журналу «Нова генерація». Рішуче розірвавши замкнене коло свого футуристичного оточення, поет виходить у широкий світ радянської поезії. Показово, що в тому ж номері «Червоного шляху», де була надрукована його заява про вихід з «Нової генерації», вміщено відому поезію «Будівлі» — твір, що йшов усупереч футуристичним канонам і оспівував будівничий пафос соціалістичної сучасності.

Інтерес до поезії Маяковського (виникає) у Бажана рано. Починаючи з 1926 року, він систематично перекладає на українську мову твори російського поета. В його оригінальних віршах раннього періоду помітний потяг до поезики Маяковського, навіть вплив формальних творчих принципів співця революції (згадаймо хоча б «Імобе з Галами»). Проте формальне наслідування ще не говорило про продовження бойових традицій.

Значною перешкодою до цього був зв'язок з теорією й практикою українського футуризму. Поета штовхали до захоплення «акробатикою в поезії», деструктивної побудови вірша, штучних, ускладнено-асоціативних метафор.

Та вже тоді, зауважує Є. Адельгейм, у М. Бажана вирізьблювалась і зовсім протилежна тенденція — «наполегливе прагнення до граничної простоти і чіткості всієї образної системи». Принципи аспанфутів зустрічали у власній творчій практиці поета серйозну, може бути і не завжди усвідомлену протидію. Навіть «віддаю-

чи данину футуристичним захопленням», він «тяжів не до проголошеного деструкторами розриву зі всіма традиціями минулого, а й до об'єднання досягнень поезики 20-х років з гармонійною врівноваженістю класичних форм»¹.

Справді, маршам молодого українського поета був близький динамічний вірш Маяковського. Дещо пізніше йому на зміну приходять «академізм точних, давно знайдених і неодноразово використаних форм»², що викличе бурю обвинувачень (переважно з табору вчорашніх товаришів по футуризму) у зраді ідеям «лівого мистецтва».

Можливо, для бурхливо-суперечливого життя середини 20-х років це і було дещо парадоксальним. Формально М. Бажан навіть відходив від творчої практики Маяковського, хоч це зовсім не означало нехтування здобутками російського поета революції. Поза його досвідом і практикою вже не можна було працювати і над впровадженням класичних форм вірша.

Спадкоємцем і продовжувачем традицій Маяковського Бажан стає не тоді, коли наслідуює його поезику в окремих віршах, а тоді, коли він спочатку несміливо, а потім упевненіше й художньо виразніше намагається відтворити великі діла своїх сучасників, осмислити історичне значення боротьби за соціалізм. Тоді Бажан ближчий до новаторства Маяковського в цілому ряді віршів, написаних класичним ямбом, ніж в окремих «вільних» експериментаторських творах раннього періоду. Та й сам український поет пізніше скаже: «Хай не розташовували ми своїх рядків «сходінками Маяковського», але ми по тих сходінках піднялися до того відчуття слова, мови, лексики, образу, епітетів, а перш за

¹ Е. Адельгейм, Микола Бажан, М., «Художественная литература», 1970, стор. 12.

² Там же.

все до того ладу почуттів і пристрастей, якими жив Маяковський і які живуть у радянській поезії»¹.

Значну роль російський поет відіграв і в творчій долі О. Влизька, поета надзвичайно талановитого й самобутнього. Влизько певний час також був зв'язаний з українськими футуристами, розділяв їх теоретичну платформу, активно співробітничав у їх друкованому органі. Кінець кінцем, він залишає «Нову генерацію» задля «Молодняка».

О. Влизько належав до поетів, для яких радянська сучасність у їх щоденному революційному розвитку була альфою і омегою власної художньої творчості. Теоретичні настанови «Нової генерації» на утилітарність і плакатність у душі «ділової функціональної поезії» сковували, як слушно зазначає Л. Новиченко, «притаманний поетові ліризм», не давали йому змоги розвинути на повну силу, штовхали його в окремих віршах до «футуристичного нігілізму щодо мистецтва і культури минулого». Та «Влизько—ліфовець, раціоналіст і «функціонал» ніколи не міг перемогти Влизька — романтика і лірика»². Прикладом для нього в цій нелегкій внутрішній боротьбі з наносними і невідповідними індивідуальним творчим покликанням впливами і був Маяковський.

П. Усенко, сучасник О. Влизька, редактор журналу «Молодняк», на сторінках якого після виходу з «Нової генерації» починає друкуватися поет, вважає, що поява в рядах «Молодняка» такого цікавого поета, як Олекса Влизько, була, крім усього, ще й незаперечним творчим відгуком української поезії на творче кредо поета-гларяря. Влизько, як і багато хто з його ровесників, учився у Маяковського «гострої думки і слова, віддано-

¹ «Правда» від 14 квітня 1940 р.

² Л. Новиченко, Не ілюстрація — відкриття!, К., «Радянський письменник», 1967, стор. 236.

му служінню справі Жовтня», «стислості вислову, організації матеріалу, вибору тем», але «разом з тим він ішов власною творчою дорогою, а не сліпо наслідував свого учителя»¹.

Один час в авторах «Нової генерації» значився й С. Голованівський. Правда, співробітництво поета в цьому журналі було недовгим. У 1928 році, після переїзду з Одеси до Харкова, він приєднується до Спілки пролетарських письменників. І все ж псевдонаторські шукання українських футуристів далися взнаки на перших кроках його творчості.

Протиотрутою від формалізму, за виразом Л. Первомайського, для С. Голованівського стала поезія В. Маяковського². Та й сам поет через багато років у вірші «Зустріч в Одесі» схвильовано розповість про зустріч і знайомство з Маяковським, про ту роль, що відіграли в його житті поезія і сама особистість російського поета. Згодом С. Голованівський відмовиться і від віршів «драбинкою», і від надмірної гіперболізації, і від складного, часом каламбурного рифмування, а головне «від ораторського пафосу і громохких інтонацій свого вчителя. Та саме йому він зобов'язаний тим, що громадське звучання залишилося в його поезії назавжди»³.

Маяковський, сам переборюючи в своїй художній практиці впливи футуризму, шукаючи й знаходячи вагоме поетичне слово для відтворення радянської дійсності, вперше прокладав фарватер поезії соціалістичного реалізму. Його творчість багато в чому сприяла подоланню помилкових і лженоваторських «відкриттів» укра-

¹ Див.: О. Влизько, Вибрані поезії, К., «Радянський письменник» 1963, стор. 5.

² Л. Первомайський, Шляхами невтомного шукання, «Вітчизна», 1970, № 6, стор. 133.

³ Т а м ж е.

їнських доморощених панфутів, що, зрештою, своїми «функціональними» вправами гальмували зростання української радянської поезії.

8.

В останні роки свого життя В. Маяковський особливо часто приїздить на Україну, відвідує багато українських міст і робітничих селищ. Його виступи, як і раніше, користуються незмінним успіхом. Поет знайомить своїх слухачів з новими творами, присвяченими хвилюючим проблемам бурхливого життя радянського народу. Успіхом користуються уривки з поеми «Добре!», яка, за висловлюванням тодішніх газет, була «новим етапом у творчості Маяковського», поставила його «з новою силою і рішучістю в ряди кращих революційних поетів наших днів»¹.

У поемі з величезною надихаючою силою висловлено патріотичні почуття радянських людей. Маяковський з непоборною вірою в торжество комунізму в історичній перспективі змалював картини підготовки і проведення Жовтневого повстання, громадянської війни, коли захисники революції в надзвичайно тяжких умовах перемагали, відстоювали і відстояли Радянську владу. Схвильовано й пристрасно розповідав поет про пережиті радянським народом злигодні, про битви за свою честь, свободу й незалежність:

Від бою до праці,
від праці до атак,—
зазнавши голоду,
холоду, мук,

¹ Див.: В. Катанян, Маяковский. Литературная хроника, стор. 342.

тримали
здобуге,
та так,
що кров
виступала з рук.

(Переклад Л. Дмитерка)

За цими рядками, що підсумовували шлях, пройдений Радянською країною за десять років, ішли рядки гарячої любові до «землі молодості». Поет «скрізь до пуття поблукав», але перед всіма іншими країнами він віддає перевагу своїй червонопрапорній Батьківщині, «з якою разом мерз».

Поема зігріта глибоким, задушевним ліризмом, проїнята невичерпним оптимізмом і законною гордістю за Радянську Вітчизну і її людей. В ній особисте поета нерозривно злите в єдине ціле з революцією, народом, Батьківщиною.

«Добре!» — вільна, невимушена, але пристрасна і енергійна розмова з читачем. Поет майстерно поєднує найрізноманітніші поетичні жанри — епос, лірику, сатиру, фейлетон. Тут кожне слово сповнене вагомим смисловим навантаженням. Воно стріляє, б'є, агітує, наказує. Простота й дохідливість форми вислову сприяли тому, що цілі рядки поеми стали крилатими виразами, афоризмами в устах радянських людей. «Я велич люблю наших планів-ідей», «радію я маршу, яким ідем», «літ до ста рости нам без старості» і багато інших рядків твору повторює радянська людина, висловлюючи ними гордість за «землю молодості» — Радянський Союз.

Сила художнього твору вимірюється часом. І коли з роками він не втрачає своєї актуальності, політичної гостроти й естетичної цінності, то це — справжнє свідоцтво його художньої сили. До таких творів і належить поема Маяковського. Звернена своїм вістрям у майбутнє, наснажена вірою у неминучість перемоги

комунізму, вона і в наш час звучить ще з більшою виразністю, повнотою і урочистістю, ніж у рік своєї появи.

У доповіді на вечорі пам'яті поета, в 1940 році, О. Фадеєв говорив: «...справді, одним з поетичних шедеврів...— за багатством поетичних прийомів, вражаючою зміною ритмів, викличним переходом від сатиричних інтонацій до глибокої емоційної лірики, за використанням народного пісенного фольклору є поема «Добре!». Поема ця, що була написана в досить тяжкі роки, повна, однак, такої глибокої свідомості, що соціалізм переможе, що все існуюче, створене за Радянської влади належить народу, нам, що вона, ця поема, належить справді до одних з найжиттєрадісніших і найсучасніших творів поета»¹.

Продовження традицій жовтневої поеми Маяковського стало справою честі. «Вславляю мою Батьківщину ясну, Республіку мою»,— міг би сказати кожен радянський поет, звертаючись до своєї Вітчизни.

Сила впливу поеми на масову аудиторію подвоювалась ще й майстерним читанням Маяковського. Розповідаючи про один з виступів поета, одеські «Вечерние известия» писали 24 березня 1928 року: «Маяковський-поет, зрозуміло, відомий був усій аудиторії і до цього вечора. Більше того: ті вірші і ті уривки з поеми «Добре!», що поет читав, були багатьом відомі. Але читав свої твори Маяковський на рідкість яскраво, чудово, поєднуючи ритмічні особливості вірша з його смисловим началом. Маяковський-читець гідний Маяковського-поета».

Маяковський був творцем поезії, у якій злились воедино лірика й гостра публіцистика. Не без впливу російського поета в українській поезії утверджується високохудожній публіцистичний вірш. Наслідуючи приклад

¹ А. Фадеєв, Маяковский, М., Гослитиздат, 1940, стор. 12 — 13.

Маяковського, багато українських поетів ідуть працювати в газету, віршем, фейлетоном, віршованим лозунгом і піснею допомагають народові в боротьбі за соціалізм.

М. Терещенко, який через усе життя проніс щиру любов до Маяковського, систематично виступає з віршами конкретного агітаційного спрямування в київській газеті «Більшовик». Багато віршів, пісень, фейлетонів, гасел друкує в комсомольських газетах П. Усенко. Під його пером оживають бойові традиції Маяковського років громадянської війни та відбудови. Живим продовженням віршованих лозунгів «Вікон РОСТА» виступали віршовані лозунги П. Усенка років індустріалізації, якими український поет боровся за швидшу механізацію Донбасу, за надпланове вугілля, прославляв труд шахтарів.

Не обминув досвіду Маяковського В. Сосюра, коли в 1926—1930 рр. пише ряд памфлетів і гнівних «посланій» («Відповідь», «Ми прийдемо й туди», «Війна війні» та ін.). У них з публіцистичним пафосом викривається міжнародний імперіалізм та його лакеї — буржуазні націоналісти. Сосюра, як і Маяковський, прагне, щоб слова лунали, як «вибух динаміту». Зокрема, сосюринська «Відповідь», надихана класичними зразками політичної лірики Маяковського, пройнята благородним почуттям любові до «комуністичної України», гордощів за свій радянський край, за те, що

Ми живемо, як на поході,
готові всі щохвилі в путь...
Бо не із Заходу, а з Сходу
вітри історії гудуть.

Тема індустріальної України стала улюбленою темою Маяковського й одною з провідних тем української поезії років індустріалізації країни. Уже в перший рік

соціалістичної перебудови Маяковський змальовує новий, індустріальний український пейзаж, передає перші обриси будівництва гідроелектростанції на Дніпрі («Борг Україні»). Майже кожного року приїжджаючи до Харкова, він з гордістю відзначає появу все нових «індустріальних рис» української столиці.

Індустріальна тематика, почата Маяковським, знайшла широке розроблення в творчості багатьох українських поетів. Значну увагу цій темі приділяє В. Сосюра. Кращі вірші поета 1928—1929 рр. характеризуються бадьорим, піднесеним тоном, насажені пафосом боротьби за соціалістичну індустріалізацію країни. Підхоплюючи тему Дніпрогесу, накреслену Маяковським у вірші «Борг Україні», В. Сосюра пише поезію «Дніпрельстан» (1928) — своєрідний ліричний гімн соціалістичній Україні. Як і Маяковський, український поет зумів глянути на Дніпровське будівництво з висоти майбутнього, відтворити образ могутньої соціалістичної держави, показати процес перетворення «України степової» на «Україну індустріальну». В. Сосюра виявив розуміння керівної, спрямовуючої ролі Комуністичної партії:

Шумить Дніпро... Керують люди —
двигіння сил, глухе, сліпе.
Машини дмуть могутні груди...
СРСР дала це чудо
Безсмертна воля ВКП.

Переважну частину свого поетичного доробку присвячує індустріальній темі М. Терещенко. Його вірші по-маяковському публіцистично загострені. Висвітлюючи величезну битву за перебудову країни, поет картає буржуазних націоналістів, яким «ввижаються гетьмани», котрі прагнуть «затримати розгін» соціалістичного будівництва, здіймають «ворожий пил» («Пил і пал»).

М. Терещенко не приховував того, що він прагнув йти за Маяковським. Проте український поет не завжди

чітко усвідомлював художньо-мистецькі прийоми російського поета. У Маяковського в останній період творчості в центрі уваги була людина. Поет знав, що буде побудований комунізм, був переконаний у тому, що «місто буде», «саду цвісти», бо є чудові радянські люди, виховані Комуністичною партією. М. Терещенко часом оспівує працю в абстрактному плані, відриває працю від людини, схематично змальовує образ трудівника.

Ця хиба, що перешкоджала змалюванню багатогранного образу радянської людини, помітна і в творчості інших українських поетів. Навіть М. Бажан інколи змальовував працю в абстрактному плані, вдавався до схематизму й риторики.

У 1927—1930 рр. з'являються перші поетичні збірники поетів молодшого покоління — С. Крижанівського, М. Шеремета, І. Гончаренка та інших, які прийшли в літературу від заводського верстата, з комсомольського осередку, студентської партії. Розповідаючи про героїчні діла радянських людей, оспівуючи Дніпрельстан, що став символом доби індустріалізації на Радянській Україні, вони вчилися у Маяковського вторгтися в героїчну радянську дійсність. Для них творчість видатного російського поета була, як відзначив М. Шеремет, зразком «соціалістичної насиченості, поезією сьогоденного дня». Вони вчилися у нього «високомайстерної техніки вірша, блискучих та оригінальних рим та асонансів, свіжої й оригінальної лексики, інтонаційності та динамічності»¹.

У 1929 році виходять з друку перші поетичні книги Л. Первомайського — збірка «Терпкі яблука» і поема «Трипільська трагедія», переважно присвячені темі

¹ М. Шеремет, Пам'яті поета В. В. Маяковського, «Молодняк», 1930, № 5, стор. 23.

комсомольського життя. Критика в різні роки, зокрема А. Тарасенков у передмові до російського видання творів поета (1948), відзначала, що творчість Л. Первомайського «йде в руслі Маяковського».

Дійсно, в кращих творах цього періоду («Стяг», «Стрічні поїзди», «Моя весела молодість» та ін.) Л. Первомайському вдалося ствердно й запально передати бадьоре, оптимістичне світосприймання радянської молоді — мотиви, що перегукувались з відповідним настроєм поезії Маяковського. Щоправда, в окремих віршах Л. Первомайського тих років, зокрема в поемі «Трипільська трагедія», герої нерідко виступають одинаками-подвижниками, які діють у ворожій революції селянській стихії, усвідомлюють свою приреченість і свідомо йдуть на загибель.

Маяковський же був першим радянським поетом, який розкрив тему подвигу радянської людини як вияв колективної енергії народу, торжество революційної справи. Не можна було погодитись з Первомайським і тоді, коли він у минулій історії України бачив лише «грабіжницькі банди» і «мільйони голодних рабів». Усе це порушувало життєву правду художнього твору, вело вбік від традицій Маяковського, якому були дорогі Україна, її народ, його історія.

В роки індустріалізації країни українські радянські поети виходять на передній край соціалістичного будівництва, стають сурмачами «в робітничім строю». Беручи приклад з Маяковського, вони прагнуть стати поетами-бійцями, поетами-трибунами.

Роки індустріалізації з усією наочністю показали, що досвіду Маяковського, який вчив дійовості, мобілізуючої, партійної тенденційності, не може обминути жоден революційний поет, що він, зрештою, визначає провідну, магістральну лінію радянської поезії. Відхід від нього неминуче вів до викривлення радянської дійсності. Мая-

ковський, за словами В. Сосюри, «відкривав у світ новий вікно», і без нього рухатись у цей світ ставало просто неможливо.

Виступаючи в Дніпропетровському театрі ім. Луначарського 22 лютого 1928 року, Маяковський під бурхливі оплески численних слухачів заявив: «Магістраль моєї поезії — служба революції. І їй, тільки їй я ось уже протягом багатьох років служив і служу»¹.

Це не була гола декларація. Слова йшли з глибини серця, і саме так вони сприймалися слухачем, який бачив у Маяковському співця революції.

З кожним роком зростала слава поета. Його натхненне слово завойовувало все нові й нові художні рубежі. Його поетичні рядки, налиті сталлю й сповнені ніжністю, впевнено прокладали собі шлях до сердець багатомільйонного радянського народу.

Здавалося, що ніщо не затьмарює жителюбні обрії «поета-агітатора» і «поета-горлана». Та це було не так. Поет переживав сховану від інших тяжку драму, що закінчилася трагічним пострілом 14 квітня 1930 року в кімнаті у Луб'янському провулку.

Смерть Маяковського була несподіваною й нагальною. Звістка про неї багатьом спочатку здалася «першоквітневим жартом» (за старим стилем). На жаль, це був не жарт, а тяжка й жорстока правда.

З приводу смерті поета написано немало. Майбутні дослідники будуть ще не раз з'ясовувати причини трагічної загибелі великого жителюба. Зараз, мабуть, треба погодитись з В. Перцовим, який писав: «Я не вважаю матеріали, що стосуються питання про смерть Маяковського, цілком вичерпаними: багато чого ще не відомо. Майбутній історик зможе більш упевнено і вільно, ніж сучасник, не порушуючи елементарного такту по відно-

¹ В. Катанян, Маяковський. Літературная хроника, стор. 347.

шенню до живих людей, які були зв'язані з поетом, і дати оцінку їхнього місця і значення в біографії Маяковського»¹.

Звичайно, причини були. Тут і упереджене ставлення до поета з боку керівництва РАППу, куди увійшов Маяковський після розриву з ліфівцями, і незрозумілі перешкоди перед «Банею» на шляху її до світла рампи, і фактичний зрив виставки, присвяченої 20-річній творчості, й обвинувачення поета в «обуржуюванні» (бачте, Маяковський привіз із Парижа авто), і відмова в закордонній візі...

Були й інші поштовхи до необдуманого вчинку. Серед них і глибокоінтимні. Про них, зрештою, говорить сам поет у своєму посмертному листі «Всім». Може, дійсно, «любовная лодка разбилась о быт...» Світла й чиста любов не витерпіла того дрібненького, міщансько-обитательського оточення, в яке неждано потрапив поет і з якого йому так і не пощастило вибратись.

Хотілося кохати, по-справжньому, сильно, натхненно, до самозабуття. У червневі дні 1926 року, стоячи на Приморському бульварі в Одесі і, можливо, згадуючи своє перше юнацьке захоплення одеситкою Марією, поет в алегоричній формі висловив у надзвичайно ліричних рядках «Розмови на Одеському рейді десантних суден» свою мрію, свій біль і свою скаргу:

Я втомився...

Один по морю лазив я...

Скрізь один...

Прийди і поряд стань.

(Переклад М. Руденка)

Та, «лукавниця, вона» не підходила, не розуміла його, віддалялась від нього. Правда, був час, коли

¹ В. Перцов, Маяковский в последние годы, М., «Наука», 1965, стор. 341.

здавалось, що буде поставлено крапку над «і». З Тетяною Яковлевою, яка жила в Парижі, налагоджувалися досить щирі стосунки. Йшлося навіть про одруження. Та раптом йому з незрозумілих причин відмовили у візі.

Так, майбутні дослідники життя і творчості поета скажуть більше. Проте залишається цілком з'ясованим, що Маяковський, йдучи з життя, розумів: «це не вихід»— і, наче просячи пробачення за свій вчинок, писав: «інших виходів нема». Він і тут залишався собою. На пам'ять приходять тургеневські слова: «Слабкі люди ніколи самі не кінчають і все ждуть кінця»¹.

Самогубство Маяковського, при всій його наглості і безглузді, не було виявом слабості. Це був акт, хай і тимчасової, зневіри чи навіть і безсилля, але чітко усвідомлений і продуманий, викликаний не особистими якостями чи якоюсь психічною роздвоєністю, про що охоче теревенять недруги радянської літератури, а занадто вже жорстокою карою за свою довірливість і, може, поспішність у виборі друзів.

Несподівану смерть Маяковського Україна, як і вся Радянська країна, сприйняла з великим сумом і скорботою. На Україні не було жодного друкованого органу, який би не висловив співчуття й суму з приводу смерті поета. Весь Харків, столиця Радянської України, був вражений наглою смертю. В Москву були послані делегації на похорон поета від редакцій газет, письменницьких організацій, культурно-освітніх установ. Українські письменники старшого й молодшого поколінь у великому траурі схиляли голови перед пам'яттю співця революції. Бодем тяжкої втрати народжувалися рядки, присвячені пам'яті великого поета сучасності.

М. Терещенко писав:

¹ *И. С. Тургенев*, Собрание сочинений, т. 7, М., Гослитиздат, 1962, стор. 237.

Трудно уявити домовину,
а у ній —
того,
хто краєв гулом ніч;
хто щодня —
поет і агітатор —
закликав з трибуни
всюди,
скрізь —
все вороже вперто руйнувати,
будувать
в боях
соціалізм;
хто навік замріяним канаркам —
хай не шкодять! —
голови звернув...

«Маяковський живе» — так назвав свій вірш І. Гончаренко, який їздив у Москву на похорон Маяковського у складі делегації письменників Харкова:

Він живе. Він ходить. Промовляє...
Маяковське сонце розсвітилось
на міста, на села, на поля...
І гудуть гудки мідноголоса,
і цвітуть республіки-сади...
І дрижать за морем хмарочоси
від його залізної ходи...

Вірою в безсмертя Маяковського словнені й опубліковані тоді вірші інших поетів. Наприклад, С. Голованівський проголошував, звертаючись до Маяковського, як до живого:

Я
сам
нестиму вас
руками стопудовими.
І, як за прапора,
боротимусь за вас!

Так, Маяковський лишався живим серед живих. У могутній шерензі радянських поетів він ставав про-

довжувачем і прапороносцем високих революційних ідеалів.

Визнаючи значення Маяковського для української літератури, М. Шеремет від імені літературної молоді говорив: «Той не пролетарський письменник, хто не любить і хто не пройшов через Маяковського. Не копіювати, не епігонствувати, як дехто з поетів у нас робить, не бути імітатором Маяковського, але, засвоївши його велику поетичну культуру, йти своїм шляхом»¹.

Показово, що видавництво «Книгоспілка», підкреслюючи значення творчості Маяковського для українського народу і його літератури, зразу ж після смерті поета планує видати тритомник його творів у перекладі на «величну і просту» українську мову (до участі в перекладах були запрошені М. Бажан, С. Голованівський, М. Семенко, Г. Шкурупій та ін.).

Смерть перешкодила Маяковському побачити плоди натхненної праці радянських людей, свідком і учасником якої він був. Поема «На весь голос», присвячена першій п'ятирічці, так і залишилась незакінченою.

Родоначальнику поезії соціалістичного реалізму не довелося бути очевидцем тріумфальної перемоги цієї поезії в радянській літературі. Але Маяковський жив у своїх невмирущих творах, які допомагали народові боротися за остаточну перемогу соціалізму, в усій радянській поезії, що продовжувала і розвивала його бойові традиції.

В роки колективізації сільського господарства, розгорнутого наступу соціалізму по всьому фронту поезія Маяковського відіграла значну роль у творчому зростанні українських радянських письменників. Маяковський, як і раніше, стояв у першій шерензі боротьби з різними ворожими теоріями, виступав співцем

¹ «Молодняк», 1930, № 5, стор. 24.

дружби між українським і російським народами. Багата спадщина співця революції стала арсеналом ідейного й художнього озброєння поетів.

У Маяковського вчаться високоідейного, полум'яного публіцистичного слова, комуністичної пристрасності, уміння бачити поетичні образи майбутнього в щоденній праці радянських людей.

Все активніше вторгається у життя М. Бажан. Закінчуючи свою творчу «передісторію» поемою «Смерть Гамлета» (1932), яка одночасно стала й початком нового, якісно вищого творчого етапу в зростанні поета, пристрасно стверджуючи принцип соціалістичного гуманізму, український поет використовує прийом Маяковського — патетичне проголошення провідної думки мовою афоризму, декларації, гасла. Він порівнює свої вірші з військом, заявляючи, що «і рими уміють стріляти».

У переламний період своєї творчості, коли треба було прорватись крізь форми і образи старої поезики в радянський світ, за допомогою саме до Маяковського звертається М. Рильський. У «Декларації обов'язків поета і громадянина» він проголошує ті настанови, до яких давно й постійно кликав Маяковський, непримиримий ворог буржуазної естетики.

Продовжуючи бойові традиції агітаційного вірша російського поета, його відомих «Наказів по армії мистецтва», М. Рильський проголошує, що поетичне слово — зброя робітничого класу.

§ 1. Мусиш ти знати, з ким
виступаєш у лаві,
мусиш віддати їм
образи й тони яскраві,
мусиш своє ім'я
там написати ясно,
де мільйонно сяє —

клас!

Рильський не міг обійтись без Маяковського в період свого становлення на позиції соціалістичного реалізму. Він бере форму «Наказів по армії мистецтва», щоб прокламувати:

§ 2. Ім'я нам легіон,
поети і поетки.
Тож за облавок канон
старенької пані естетики!

Геть, розчищайте путь
Для нової тематики!

Саме Маяковський виконав величезну «чорну роботу», щоб розчистити дорогу радянській поезії від мотлоху буржуазної поетики. Не випадкове було звернення Рильського в даному випадку до творчої практики російського поета, який вчив не тільки активного вторгнення у радянську дійсність. Не без прикладу Маяковського український поет залишає світ античних богів, відкидає «Петрарчині шліфовані сонети», відмовляється «од хитро видуманих слів», від тих холодних метрів і замертвілих холодних засобів, що були безсилі передати велич і красу радянської епохи. Він знаходить у поезії Маяковського підтримку для своїх власних наполегливих пошуків, простого й дохідливого образу, метафори, порівняння. Для нього тепер стали близькими форма вірша-заклику і вірша-агітації, динамічний ритм, він охоче вводить у поетичний текст «прозаїчні слова», заклики, гасла.

Показова й поезія «Бенкет» (1932), у якій виразно відчутний вплив «закордонних віршів» Маяковського. В ній розкривається історична безперспективність і приреченість капіталістичного світу. Для посилення провідного ідейного звучання твору успішно використовуються такі художні прийоми російського поета, як введення в тканину віршів уривків з «Інтернаціонала», закликів, прозових слів, різьбленого ритму і т. д.

Маяковський встиг лише підійти до теми колгоспно-го життя. Проте він був упевнений, що ця тема знайде належне художнє втілення в радянській поезії. У вірші «Работникам стиха и прозы, на лето едущим в колхозы» поет закликав не фантазувати, а уважно досліджувати паростки нового життя в радянському селі, завжди пам'ятати, що «Русь — уж десять лет! — советская».

Помітив поет і народження нової радянської жінки — активного будівника соціалізму. У вірші «Привіт делегатці» він з радістю відзначає, що Ленін жінкам «от станков и от кадок велел прийти и вести государство», «строить и управлять».

Продовжуючи починання Маяковського, українські радянські поети відтворюють у своїх поезіях один з найкolorитніших образів нового радянського села — образ жінки-колгоспниці. Він постає з таких творів, як «Пісня про трактористку» П. Тичини, «Уляна» Л. Первомайського, «Лимарівна» П. Усенка та ін.

Початок 30-х років став новим етапом у розкритті радянською поезією теми партії. У 1933 році на сторінках газети «Правды» був надрукований вірш П. Тичини «Партія веде!». Це був один з найпартійніших, найагітаційніших творів, що з'явилися в радянській поезії після смерті Маяковського. Український поет, продовжуючи традиції російського поета, створив справжній гімн Комуністичній партії, під керівництвом якої радянський народ домігся небувалих в історії успіхів на шляху соціалістичного перетворення країни.

Гордістю за свою радянську землю, за радянську людину, за партію комуністів, що нею пройнята вся творчість Маяковського, зокрема його поема «Володимир Ілліч Ленін», наснажений також кожний рядок вірша П. Тичини. Ставши сурмачем свого народу, поет мав повне право від його імені висловити непохитну впевненість у непереможній силі радянського ладу. «Партія

веде!» — стало крилатим девізом радянських людей у їх боротьбі за комунізм.

«А за повстанцями ідуть, співають комуністи»,— писав у 1920 р. П. Тичина, ще не усвідомивши керівної, спрямовуючої сили Комуністичної партії. Як далеко пішов поет з того часу, як незрівнянно він зріс, ставши співцем партії і радянського народу!

Вірш «Партія веде!», як і одноіменна збірка творів поета (1934), були яскравим свідченням зрілості української радянської літератури, утвердження й перемоги в ній творчого методу соціалістичного реалізму. Збірка П. Тичини наче уособила найхарактерніші риси традицій Маяковського, що жили і діяли в українській радянській поезії, надихали поетів на нові творчі успіхи. Вона засвідчувала, що засвоєння бойової, партійної поезії, родоначальником якої був Маяковський, іде поруч з засвоєнням основних принципів роботи великого поета.

«Изводишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды»,— писав Маяковський. У світлі цих і багатьох інших настанов Маяковського, що допомагали знаходити відповідність між змістом і формою художнього твору, відбувалось творче зростання українських поетів.

[Засвоєння традицій російського поета не обмежувалось лише поетичною сферою. Через багато років після смерті Маяковського О. Вишня скаже: «Я не знаю, чи буде в мене час, щоб написати про В. Маяковського так, як я його знаю... Здохну, може,— і не напишу!

Повинен поки що сказати, що Маяковський був великий чоловік з отакеним серцем.]

Благодетства надзвичайного.

Мені пощастило знати Маяковського так, як, може, ніхто його не знав»¹.

¹ *Остан Вишня*. Привіт! Привіт!, К., «Радянський письменник», 1958, стор. 329.

Визнання надзвичайно цікаве, але й таке ж загадкове. Остапу Вишні так і не пощастило написати все, що він знав про поета. Як згадує дружина письменника — В. О. Маслюченко, під час тижня української літератури в Москві (лютий 1929 р.) Остап Вишня на одному з засідань виступив з гнівною відповіддю на обвинувачення одного з рапівських догматиків в «обуржуванні» Маяковського, рішуче відкинув брудні натяки і підкреслив великі заслуги поета перед революційною літературою. Можливо, Маяковський, який сидів поруч Остапа Вишні, на знак щирої подяки за дружню підтримку, під столом, міцно потис руку українському письменнику. Можливо, що після закінчення засідання вони вийшли разом, до пізньої ночі ходили засніженою Москвою, задушевно розмовляючи про сучасне і майбутнє радянської літератури¹.

Можливо... Поки що це лише здогади, припущення й документально не підтвержені спогади. Та залишається фактом, що Остап Вишня добре знав Маяковського, бачив у ньому великого революційного поета, розумів його і розділяв його думки, прагнення, творчі шукання. Наведені вище зворушливо-теплі слова наштовхують на думку, що й творчість російського поета не була байдужою для Остапа Вишні, що він, при всій своїй неповторності й самобутності, використовував окремі прийоми Маяковського-сатирика, зрозуміло, своєрідно трансформуючи їх.

Зазначимо, що Маяковський-сатирик користувався повагою на Україні, що його сатиричні твори друкувалися в українських газетах. Ще на початку 20-х років, не без впливу Маяковського, ряд поетів і прозаїків систематично виступає у газетах з гострополітичними фейлетонами, памфлетами, гнівними «відповідями», присвяченими міжнародним подіям.

¹ «Радянське літературознавство», 1963, № 4, стор. 18.

Безперечно, на творчості українських сатириків і гумористів передусім відбилися життєдайні традиції таких письменників-класиків, як Котляревський, Шевченко, Руданський, Глібов. Проте не можна відкидати певного впливу й таких поетів сучасної їм російської революційної літератури, як Дем'ян Бедний і Маяковський, досвід яких учив пристрасно і по-партійному втручатися в поточні процеси бурхливого життя, нещадно викрикувати в ньому все вороже революційній справі, своєчасно давати нищівну відсіч антирадянським наклепам закордонних писак, розкривати гнилизну й мерзенність капіталістичного світу.

Одну з перших блискучих сторінок в історію української радянської сатири вписав В. Блакитний, який свої сатиричні твори підписував псевдонімом Валерій Проноза. Його сатиричні вірші 1923 — 1924 рр. друкувалися переважно в періодичній пресі і були відгуком на найзлюбоденніші проблеми сучасності. Вже в цьому В. Проноза перегукувався з Маяковським. Сюди ще треба додати ту енергійну пристрасть і революційний пафос, з якими обидва поети виступали проти міжнародної реакції, міщансько-обивательського світу, проти бюрократизму й переродженців.

Співзвучність була не лише в тематичному діапазоні, що, зрештою, визначався конкретно-історичними умовами життя Радянської країни. При всій індивідуальній самотності поетів у їх творчості можна помітити й певну спорідненість у використанні тих чи інших художніх прийомів сатиричного зображення.

Здебільшого В. Проноза, як і Маяковський, у своїх сатиричних віршах відштовхується від конкретного факту, щоб перейти до гостропоетичного узагальнення. Скажімо, в такому творі, як «Миротворець», присвяченому розкриттю справжнього обличчя реакціонера — німецького президента Еберта, відчутне використання при-

йомів «Маяковської галереї» — спочатку зображення противника таким, яким він хоче здаватися, а потім розкриття його справжньої антинародної суті.

В. Пронозу зближують з Маяковським і такі прийоми, як надання кінцівці твору особливо підкресленої, узагальнюючо-афористичної ударної сили. Інколи, як це робив і Маяковський під час праці в РОСТА (та й у пізніший час), В. Проноза зберігає зовнішню метричну форму якогось широковідомого поетичного твору і наповнює його цілком протилежним змістом. І зрозуміло, для Блакитного-Пронози, поета могутнього громадянського пафосу, людини кришталевої чистоти і безкомпромисності, була близькою жива, ораторсько-розмовна інтонація Маяковського, відверто агітаційне й безпосередньо закличне звучання його віршів.

Уже згадувалось про сатирично-викривальні твори П. Тичини і В. Сосюри, в яких помітне використання окремих прийомів В. Маяковського. Не обминув досвіду російського поета й В. Поліщук, який у 20-х рр. на сторінках київської газети «Більшовик», під псевдонімом Микита Волокита, виступив з цікавими «теревеннями» — сатиричними розмовами з читачем на актуальні теми внутрішнього й міжнародного життя. Ще більше залежними від Маяковського в своїх сатиричних віршах були такі «новогенераційці», як Г. Шкурупій і В. Ярошенко.

Проблема «Маяковський і Остап Вишня», що її поставив В. Мінчин в одноіменній статті («Радянське літературознавство», 1963, № 4), виявляється не такою вже одіозною. Звичайно, дослідник лише накреслив основні лінії, по яких ішло співпадання мотивів, образів і прийомів двох, на перший погляд, таких різних письменників. Та він в одній невеликій статті і не міг повністю розв'язати поставлену проблему. Проте вже сама постановка її заслуговує всілякого схвалення.

Б. Мінчин, розглядаючи творчість Остапа Вишні початку 20-х років, твердить: «Як і для російського поета-трибуна, робота в газеті була для українського письменника школою народності, формування художнього методу соціалістичного реалізму, школою високої поетичної майстерності слова, тією лабораторією, де вироблялись окремі риси його стильової своєрідності. І якщо плакати ростинського періоду і вірші, надруковані на початку 20-х років, можна розглядати як зерна, що з них пізніше розвинулись художні принципи творчості Маяковського, то й у фейлетонах Остапа Вишні цього ж періоду вже містяться ті ідейно-художні якості, які, розвиваючись і вдосконалюючись, втіляться потім у найкращих зразках його політичної сатири. Така загальна, широка перспектива співвідношення творчості зачинателів російської і української радянської сатири»¹.

Остапу Вишні було що по-творчому запозичити у Маяковського. Наприклад, у фейлетонах українського письменника використовується одне з важливих естетичних відкриттів Маяковського — ліплення сатиричного образу на одній надзвичайно загостреній політичній ознаці.

Саме за таким принципом в основному побудована «Маяковська галерея». Так, індивідуалізуючи портрет тодішнього глави французького уряду — реакціонера Пуанкаре, Маяковський писав:

Лысый.
Небольшого роста —
чуть
 больше
 хорошей крысы.

¹ «Радянське літературознавство», 1963, № 4, стор. 19.

Кожа
со щек
свисает
как у бульдога.

Бороды нет,
бородавок много.

Зубы редкие —
всего два,

но такие,
что под губой
умещаются едва.

Окремі деталі підсилюють соціальну характеристику портрета. Зуби — це ікла міжнародного грабіжника, «физиономия красная» — кров народу, пролита Пуанкаре, добрий апетит — апетит агресора й інтервента.

Має рацію Б. Мінчин, коли говорить, підтверджуючи свою тезу відповідними прикладами, що Остап Вишня також основою сатиричного образу робить провідну політичну ознаку. Такий прийом допомагав українському письменникові розкрити соціальну сутність подій.

9.

Напрочуд багатий творчий діапазон Маяковського. Здавалося, що йому було мало однієї поезії. Він сміливо переступав її рубежі. Не без успіху пробував свої сили в малярстві, театрі, кіно.

Без Маяковського не можна по-справжньому зрозуміти й перших кроків революційної «десятої музи». Поза нею просто-таки не могли пройти ті молоді, по-революційному настроєні майстри, які на початку 20-х років прийшли в радянський кінематограф, щоб незабаром принести йому світову славу.

Перед тими, хто був покликаний революцією, щоб відтворити на екрані її заграви, непримиренні конфлікти

й бурхливий темперамент героїчних змагань за нове, вимріяне поколіннями, суспільство, лежав незораний переліг. Це був, мабуть, єдиний із видів мистецтва, де не було потреби в запереченні, відкиданні прийомів чи творчих знахідок попередників. Їх просто не було.

Справді, не можна було сприймати всерйоз ті бульварні, детективні картини, сльозливі мелодрами, сірі хронікальні кадри, що йшли по великих містах на екранах убого-приватних ілюзійних або кінематографів. Усе це було розраховано на дешеві смаки пересічного міщансько-обивательського глядача, який разом зі світом, що породив його, якщо й не канув у вічність, то доживав свої останні дні.

З'явився глядач, обпалений полум'ям революційних битв. Він хотів бачити картини грандіозних революційних перетворень, учасником яких він був і залишався бути сам. Його вже не можна було схвилювати бульварно-мелодраматичними кадрами. З усією невідкладністю постала проблема розширення творчого арсеналу художніх засобів. І тут пролунав зичний голос, байдужим до якого вже не міг залишитися ніхто:

Довольно грошових истин.
Из сердца старое вытри.
Улицы — наши кисти.
Площади — наши палитры.

«Сьогодні важко уявити,— писав С. Юткевич,— чим був для мого покоління Маяковський. Ми не цитували вірші Маяковського, а жили ними»¹.

Поет-трибун кликав до відтворення революційних пристрастей, до широких масштабів творчого мислення. Більше того, поезія Маяковського, виявляється, става-

¹ С. Юткевич, Контрапульт режиссера, М., «Искусство», 1960, стор 181.

ла поштовхом для новаторських шукань чисто кінематографічних прийомів.

Показові в цьому відношенні роздуми Г. Козінцева з приводу перших рядків поеми «150 000 000»:

150 000 000 мастера этой поэмы имя
Пуля — ритм.
Рифма — огонь из здания в здание.
150 000 000 говорят губами моими.
Ротационкой шагов
в булыжном верже площадей
напечатано это издание.

На думку кінорежисера, в них не тільки інтонація поеми, але й кадрів Ейзенштейна. Епос цифр — масові сцени; «булыжное верже площадей» — місце дії, «огонь из здания в здание» — монтаж¹.

Ще на зорі народження «десятої музи» Маяковський розгледів її велике майбутнє, побачив у кіномистецтві чудовий засіб спілкування з широкою аудиторією. Він приєднав свій голос до тих видатних майстрів культури, які вважали за необхідне, щоб кінематограф відповідав смакам і потребам народних мас.

Ще до революції Маяковський виступив у «Киножурнале» з серією статей (1913 — 1915) як під своїм прізвиськом, так і під псевдонімом. Він не тільки вітав народження «десятої музи», а й висловлював свої погляди на завдання й розвиток кіномистецтва. В жанрі огляду разом з читачем відгукувався на події суспільного й художнього життя, обговорював проблеми естетики й питання політики. З них вимальовується образ поета-бунтаря, людини прогресивних поглядів, якій була відворотна шовіністична пропаганда, що до неї вдався в роки війни російський кінематограф. Уже в цей період молодий поет розкриває самобутні риси свого таланту

¹ «Искусство кино», 1966, № 7, стор. 64.

теоретика кіно, висловлює цілну, оригінальну, всебічно обгрунтовану теорію документального кіномистецтва¹.

Після революції праця в кіно стає суттєвою рисою його надзвичайно бурхливої діяльності. Він стояв біля колиски радянського мистецтва, практично брав участь у його зміцненні й розвитку. Писав сценарії і вірші про кіно, малював плакати до фільмів, виступав як критик і теоретик. Завжди був у центрі кінематографічних подій, активно втручався в розв'язання найактуальніших проблем, зв'язаних з майбутньою долею «десятої музи». Він навіть був одним з перших радянських кіноакторів.

Відомо, що Маяковський володів чудовими артистичними даними. Вже згадувалось про його майстерність читця. Можна нагадати й про виступи молодого поета дореволюційного часу в своїх власних драматичних творах (постановка трагедії «Володимир Маяковський» у петербурзькому театрі «Луна-парк»).

Все це знадобилося весною 1918 року, коли приватна фірма «Нептун» відгукнулась на бажання поета грати і писати для кінематографа й заключила з ним договір. Тоді ж він здійснив (за власною режисурою й сценарієм) постановку трьох художніх картин («Той, що не задля грошей народився», «Панночка і хуліган», «Закута фільмою»). В усіх трьох картинах Маяковський виступав у головних ролях.

Сучасники досить високо оцінювали Маяковського-кіноактора. Він грав з властивим йому широким жестом поета-оратора, зі своїм умінням економити рухи і давати акцент на певному кадрі.

Певне уявлення про принципи Маяковського як читця і артиста дають і спогади Ю. Смолича. Український письменник згадує, як він, в пору своєї акторської праці, спробував було читати з естради твори російського

¹ Див.: «Вопросы литературы», 1970, № 8, 141—203.

поета. Аудиторія його не сприйняла: «Я кажу — мене, а не Маяковського, бо справа була саме в моєму читанні, а не в тексті Маяковського. І я зрозумів це років два-три пізніше, коли почув виступ самого Маяковського. Адже моє читання було в традиціях дореволюційного декламаторства, а поезія Маяковського ламала не лише норми старої поезики, а й традиції читання поезії. Коли ж ще років три-чотири пізніше — я був тоді вже не актором, а на державному посту (інспектором відділу мистецтв Головополітосвіти) — Маяковський приніс на затвердження заявку на якийсь кіносценарій для ВУФКУ і я розповів йому, як провалився з читанням його поезій, Володимир Володимирович знизав плечима і сказав:

— А их надо читать просто: громко и внятно... И на физию не изображать никаких мхатовских переживаний.

І він звівся переді мною (я сидів при моєму начальницькому столі) на весь зріст, випростав руку (як ото на відомому страховському плакаті випроставує руку Ленін) і прогримів:

Эта мова

величава и проста:

«Чуешь, сурмы заграли,
час расплаты настав...»¹

Таким він був у житті, поезії, на сцені, в кінокадрі. Таким він і залишився в пам'яті нащадків.

Після трьох фільмів, поставлених у 1918 р. «Нептун»», кар'єра Маяковського-кіноактора закінчилася. Згодом він нарікав на господарів кіноательє, що ті, керуючись приватновласницькими інтересами, перешкодили йому в фільмах за його участю здійснити те, що було задумано.

¹ Ю. Смоліч, Я вибираю літературу, К., «Радянський письменник», 1970, стор. 265—266.

Найпривабливішою з трьох картин, що були зняті за його сценарієм і з його участю, поет вважав картину «Закута фільмою», над якою працював з неабиякою щирістю й великим натхненням. Незвичайна історія кохання до заекраненої жінки-танцюристки якимось по-особливому хвилювала поета. У фантастичному сюжеті він, мабуть, прагнув передати нестримне прагнення справжнього художника до того ідеалу, без якого немислиме справжнє мистецтво.

Як би там не було, Маяковський і через вісім років, виступаючи в редакції газети «Красный Крым», не без жалу згадував про невдалу постановку цієї картини в 1918 році. Йому хотілось перезняти фільм заново, і, ділячись своїми задумами, він говорив: «Поїду звідси назад у Ялту, щоб домовитись з тамтешньою кінофабрикою. Я і сценарій ґрунтовно переробив. Назвав його «Серце кіно», а можливо, краще буде «Серце екрана». Тільки ось самому зніматись в головній ролі (Маяковський виконував роль зачарованого художника.— *М. Л.*) тепер уже не доведеться — роздобрів. Не те що в вісімнадцятому році. Тоді, можна сказати, молодий ще був, красивий, двадцятидвохрічний...»¹.

Так починається співробітництво Маяковського з ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління), що, відразу скажемо, було далеко від нормального. Поет постійно наштовхувався на різні перешкоди при реалізації своїх сценаріїв. Що ж торкається згаданого «Серця кіно», то сценарій вже 11 жовтня 1926 року був зданий до запуску у виробництво, але фільм по ньому так і не був поставлений.

Перше замовлення ВУФКУ Маяковський виконав наприкінці липня 1926 року, коли зробив написи для культ-

¹ *М. Поляновский*, Поэт на экране, М., «Советский писатель», 1958, стор. 8.

фільму «Євреї на землі», який знімав режисер О. Роом за сценарієм В. Шкловського. 6 серпня він укладає договір на сценарії «Діти» та «Слон і сірник». 17 серпня одержує пропозицію написати ще два сценарії — «Електрифікація» і вже згаданий «Закута фільмою» («Серце кіно»). У жовтні зобов'язується закінчити в найкоротший строк ще два сценарії — «Дві епохи» («Любов Шкафолюбова») і «Октябрюхов і Декабрюхов». 6 липня 1927 року московське представництво ВУФКУ знову звернулося до Маяковського з листовною пропозицією підготувати сценарії «Історія одного нагана» і «Геть жир!» (повний текст першого і лібретто другого були передані представництву 30 вересня). У жовтні, відвідавши Київ, Маяковський укладає договір на обидва ці сценарії, а 8 березня 1928 року, під час повторних відвідин Києва, здає остаточно закінчену роботу, включаючи виправлений варіант «Історії одного нагана». 5 серпня 1927 року поет домовляється з Ялтинською кінофабрикою про написання сценарію «Інженер д'Арсі» і через двадцять днів, у точній відповідності зі своїми зобов'язаннями, подає цілком закінчений, розкадрований примірник сценарію¹.

Майже два роки Маяковський підтримував тісні творчі контакти з ВУФКУ, немало в чому сприяючи розвитку українського радянського кіно. Тільки один сценарій під назвою «Як поживаєте?» він запропонував іншій кіностудії («Межрабпом Русь»), але мотиви і цього непоставленого твору про боротьбу з міщанством у побуті були використані у фільмі «Три кімнати з кухнею», випущеному Одеською кінофабрикою у 1928 році².

Сценарії Маяковського відзначаються тематичною й жанровою різноманітністю, але жоден з них не ви-

¹ Див.: О. Шимон, *Сторінки з історії кіно на Україні*, К., «Мистецтво», 1964, стор. 113.

² Т а м ж е, стор. 114.

падав з основного русла його поетичної діяльності. Про це говорив сам поет: «Я хочу зробити своє слово провідником ідей сьогодення. Якщо у мене є розуміння, що мільйони обслуговуються в кіно, то я хочу втілити свої поетичні здібності в кінематографі... ремесло сценариста і поета в основі своїй має одну і ту ж сутність...»¹

Сценарії поета безпосередньо перегукувалися з його віршами, відповідали конкретним запитам того дня, мали агітаційно-виховний характер, були зроблені «за певними матеріалами», їхня смислова навантаженість полягала «у показі реальних речей». У кожному з них зустрічаємося з відгуками на конкретні події з життя Радянської країни, боротьби радянського народу за утвердження соціалістичних начал в усіх галузях життя — економіці, культурі, моралі.

Взяти хоча б сценарій «комедійного повнометражного фільму» «Слон і сірник» — «курортної комедії худіючої сімейки». Та, зрештою, «курортного» в ньому не так уже й багато. Сценарист ставить такі важливі проблеми тих днів, як режим економії і нещадної боротьби з різними зайвими виробничими витратами, що були висунута квітневим Пленумом ЦК ВКП(б) 1926 року, торкається історії «вільного кохання», що мала поширення серед певної частини інтелігенції, і, звичайно, не залишає поза увагою свого заклятого ворога — міщанство.

Особливо міщанським смакам і інтересам, користолюбству та іншим пережиткам у свідомості людей, які перешкоджають їм відчутти пафос соціалістичного будівництва, дістається в сценарії «Любов Шкафолюбова» («Дві епохи», «Музейний полюбовник»). Причому Маяковський вважав, що такі сценарії, як «Любов Шкафо-

¹ «Литературное наследство», т. 65, стор. 77.

любова»,— типові для нього і «цікаві в дорозі нової кінематографії».

Сценарій «Геть жир!» («Товариш Копитко») також відгукувався на злободенні політичні події — спроби англійського імперіалізму спровокувати збройний конфлікт з Радянським Союзом влітку 1927 року. В договорі з ВУФКУ його тема визначалась як «психологічна підготовка до оборони СРСР». Герой твору (товариш Копитко) переживає у сні напад англійських військ на радянське місто.

Актуальні й важливі питання ставилися й в «Історії одного нагана». Ще на початку березня 1927 року, виступаючи на диспуті «Занепадницький настрої серед молоді (есенінщина)», поет говорив: «Мені потрібно зараз писати фільм для комсомолу з питання про занепадництво. Я зараз пишу історію одного нагана, як бойовий наган береться в руки, щоб покінчити з собою»¹.

Цей виступ і став, мабуть, поштовхом для московського представництва ВУФКУ звернутися до Маяковського з письмовою пропозицією написати сценарій «на тему з комсомольського побуту і занепадницьких настроїв у комсомолі». Як уже згадувалось, замовлення було виконане в строк. На жаль, цей сценарій, як і більшість з тих, що були подані Маяковським, не був поставлений. 6 квітня 1928 року Вищий кінорепертуарний комітет при Народному Комісаріаті освіти Української РСР виніс постанову, за якою сценарії «Геть жир!» («Товариш Копитко») й «Історія одного нагана» не дозволялися до постановки. Обґрунтованих причин такої відмови не було вказано.

Зрозуміло, що Маяковський обурювався, заперечував, протестував. У листі до голови правління ВУФКУ

¹ В. Маяковский, Полное собр. соч. в тринадцати томах, М., Гослитиздат, 1955—1961, т. 12, стор. 343.

І. Воробйова від 23 липня 1928 року він писав: «В усіх моїх взаємовідносинах з сценарною частиною ВУФКУ була цілковита недомовка — мене переганяли від редактора до редактора, редактори вигадували неіснуючі в кіно принципи, окремі на кожен день, і явно вірили тільки в свої сценарні здібності... Навряд чи таке ставлення редакторів допомагає кампанії, яка ставить питання про залучення в кіно кваліфікованих літературних сил»¹.

На жаль, не лише ВУФКУ байдуже ставився до сценаріїв Маяковського. З чимсь подібним зустрічаємось і в російських кіноорганізаціях. Показове в цьому відношенні проходження сценарію «Як поживаєте?», на який поет покладав великі надії, вважав, що він побудований за всіма правилами передового кіномистецтва.

Над сценарієм «Як поживаєте?» Маяковський працював наполегливо, про що свідчить кілька редакцій. Літературний відділ Радкіно, якому поет прочитав сценарій, дав йому високу оцінку. Потім Маяковський прочитав другу редакцію свого твору правлінню цієї кіноорганізації, яке відкинуло сценарій, що знову викликало справедливий гнів з боку поета (детально про обговорення сценарію в Радкіно Маяковський розповідає в статті «Караул»).

Так в чому ж була причина такого нехлюйського ставлення до сценаріїв Маяковського? Звичайно, можна припустити, що в окремих з них були наявні ті чи інші огріхи, недоробки. Проте Маяковський охоче погоджувався з діловими зауваженнями, брався за переробку й доповнення, згідно з вказівками редакторів, прагнув до творчої співдружності між письменником і кінорежисером.

¹ В. Маяковський, Полное собр. соч., т. 13, стор. 121.

Відпадає і можливе обвинувачення в якійсь ідеологічній неповноцінності сценаріїв Маяковського. Всі вони, як уже говорилося раніше, були написані на актуальні теми тогочасного життя.

Основна причина була в іншому—побоювання новизни творчих шукань Маяковського. Ще на початку свого співробітництва з ВУФКУ поет писав до одного з його керівників (29 вересня 1926 року): «Зміни буду робити тільки в результаті обговорення сценаріїв з режисером-постановником, а остаточну редакцію надписів дам тільки при монтажі фільму. Таку працю повинен виконувати кожний сценарист над кожним сценарієм, незалежно від попередніх літературних якостей сценарію... Саме таке ставлення я вважаю добросовісністю сценариста... І саме з таким ставленням я підходжу до своєї праці в ВУФКУ, що дуже мене цікавить»¹.

Маяковський йшов до ВУФКУ з відкритим серцем, але відповідного прийому не знаходив. Він хотів зустрітися з таким режисером-постановником, який би був близький йому по духу, розмаху й дерзанню. На жаль, цього не сталося. За словами В. Вишневського, Маяковський не зустрів «рівного за обдарованням і близького за творчими поглядами інтерпретатора його кінозадумів»².

1926 — 1930 роки ввійшли в історію радянської кінематографії як період розквіту німого кіно, що мало свої закони, творчу специфіку, своєрідні художні засоби відтворення життєвого матеріалу. Шлях його розвитку позначений невпинними шуканнями й боротьбою за нове революційне мистецтво, відповідне завданням соціалістичного суспільства.

Зрозуміло, що Маяковський змушений був рахуватися з поетикою німого кіно і, треба віддати йому належ-

¹ В. Маяковский, Полное собр. соч., т. 13, стор. 96.

² «Искусство кино», 1940, № 4, стор. 97.

не, блискуче знав зображувальні можливості екрана. Він широко користувався трюками, погонями, перетвореннями, контрастною зміною подій. Але все це знаходило таке творче переосмислення й трансформування, що ставало новаторським етапом у кіномистецтві. Навіть в описі кадрів він давав не просто ділове визначення місця зйомки, а прагнув до створення яскравого літературного образу. Його твори мали цілеспрямований агітаційний характер, були насичені вагомим революційним змістом.

Говорять про близькість творчості видатного радянського кінорежисера С. Ейзенштейна до агітаційної поезії В. Маяковського. І навпаки, вважають, що Маяковський-сценарист зразком для себе брав революційне мистецтво Ейзенштейна. У цьому взаємозв'язку немає нічого випадкового. Обидва великі митці шукали яскравих засобів для повнокровного художнього відтворення революційної сучасності.

Маяковський творить особливий вид сценарної літератури, такої, що перетворює факт, подію дня в узагальнений поетичний образ. І завжди, про що б не писав, він думав про людину-будівника, спрямовуючи вістря свого пристрасного гніву проти всього ворожого соціалістичному світу.

Плакатно-гротескна, умовна форма сценаріїв Маяковського залишилась не освоєною тодішнім художнім кінематографом. Ті ж сценарії, що побачили світло, були поставлені середніми режисерами в традиційній манері.

З сценаріїв, підготовлених Маяковським для ВУФКУ, знайшли своє кіновтілення тільки два. Перший з них («Діти») вийшов під назвою «Трое» на Ялтинській кінофабриці. Зйомки відбувалися на базі піонерського табору «Артек» і закінчилися в серпні 1927 року. Ставив фільм молодий режисер О. Соловйов. На екранах

Києва він з'явився 6 квітня 1928 року, в Москві майже через п'ять місяців — 28 серпня.

Картина мала певний резонанс у тодішньому мистецькому, житті, зустріла і свого глядача, була навіть рекомендована для показу на міжнародній виставці в Празі.

Це фільм про дітей, що були виховані в різному соціальному середовищі і тепер по-різному сприймають навколишній світ, про відпочинок радянської дівчороти в кримській здравниці «Артек» і горювання синів і дочок англійських гірників, що підняли загальний страйк, про черствого й підступного американського бізнесмена та членів його родини.

Були у фільмі й типові для німого кіно кадри. До них, скажімо, належить один з епізодів п'ятої частини — викрадення хлопчика бродягами, епізод, що деякими моментами близький до сюжету оповідання американського письменника О'Генрі «Викуп вождя червоношкірих» (так був озаглавлений переклад 1925 р.).

Значно більше надій покладав Маяковський на свою другу картину — «Октябрюхов і Декабрюхов», хоч їм і не судилося збутись. Фільм був поставлений на Одеській кінофабриці режисерами О. Смирновим і О. Іскандером. На екрані він з'явився 1928 року: в Києві — 1 травня, в Москві — 28 вересня.

Історія створення сценарію така. 23 вересня 1926 року замісник голови ВУФКУ Б. Ліфшиць звернувся до Маяковського з письмовою пропозицією написати сценарій фільму до десятиріччя Жовтневої революції і пропонував йому свою тему. В протигагу звичайним пафосно-урочистим фільмам, він рекомендував дати стрічку веселу, «добродушного сміху» (якомусь російському обивателю підкинута дитина, обиватель з жахом кляне її, бажає їй безконечних хвороб — від одної вона повинна померти, але всі хвороби проходять мимо).

Так і виросла дитина. Тепер уже обиватель не хоче її смерті. Б. Ліфшиць так розшифровував свою алегорію: обиватель і є «наш обиватель», дитина — Радянська влада, хвороби — Денікін, Врангель, голод, тиф і т. д.¹

У листі-відповіді від 29 вересня Маяковський, погоджуючись «з задоволенням» «робити сценарій до десятиріччя Жовтня», відкидає запропоновану схему майбутнього сценарію, в чому ще раз виявились настанови поета на простоту, дохідливість, конкретно-агітаційну спрямованість творів літератури й мистецтва. Він підтримує пропозицію Б. Ліфшиця «зробити, наперекір пафосним сценаріям, веселий», але вважає, що не можна провести на цілий сценарій реалізовану метафору «дитина — СРСР», нагадує, що «навіть у літературному творі така тривала метушня з метафорою не переконуює».

У тому ж листі була викладена своя «історійка двох обивательських братців.., що одночасно тікають від червоних гармат,— один опинився за кордоном, другий — волею-неволею сидить в СРСР. У подальшому розвивається історія братців.., доки закордонний брат не подає просьбу про повернення братця, що залишився».

Маяковський був упевнений, що «на цій канві можна чудово побутово розіграти всю історію наших перемог і завоювань, підводячи до апофеозного десятиріччя»². Мабуть, «історійка двох обивательських братців» була прийнята ВУФКУ, бо вже 11 жовтня був підписаний договір, у якому тема визначалася «Десять Жовтнів» (пізніше назва була перейменована на «Октябрюхов і Декабрюхов»).

Поет був, як завжди, точний у виконанні взятих зобов'язань. Сценарій був поданий до ВУФКУ 20 листо-

¹ В. Маяковский, Полное собр. соч., т. 13, стор. 329—330.

² Там же, стор. 97.

пада, після чого почалися справжні митарства поета по коридорах Всеукраїнського кінофотоуправління, почалися безконечні доповнення й переробки, дуже часто без згоди самого сценариста.

Нарешті почалися зйомки «прискореним темпом». Їх вели режисери-початківці. Авторський задум не знаходив переконливого втілення, режисерська трактовка була надто примітивною. Після попереднього перегляду автор сценарію був вкрай обурений «безбожним спотворенням» літературного першоджерела й заявив рішучий протест проти «вільного» поводження з його сценарієм.

Фільм не тільки не виправдав сподівань, а й приніс розчарування в доцільності праці кіносценариста.

Маяковський повертається до драматургії. Незабаром з-під його пера з'являються відомі комедії «Клоп» і «Баня».

Проте працею сценариста не вичерпується діяльність Маяковського в кіномистецтві 20-х років. Він взагалі був у центрі всіх кінематографічних подій.

Щоб переконатися в цьому, досить бодай побіжно згадати деякі факти з життя й діяльності поета того часу. Так, він бере участь у дебатах по доповіді В. Шкловського «Література й кінематографія», що відбувалися в Берліні 1922 року, виступає в Москві на диспуті про радянський і іноземний плакат (1925), у Парижі (1925) не пропускає можливості переглянути нові кінострічки Чапліна, а в Празі (1927) захоплено розповідає німецькому письменнику Ф. Вейскопфу про нову картину Д. Вертова «Шоста частина світу»¹.

Маяковський рішуче виступав проти американського буржуазно-гендлярського кіно. В Мексичі (1925) він з гіркотою констатує, що тут показують фільми, у яких «зміст ковбойський, походження американське». В Нью-

¹ В. Маяковский, Полное собр. соч., т. 13, стор. 231.

Йорку (1925) з полемічним запалом говорить американському письменнику М. Голду, що в «інтелектуальному відношенні нью-йоркці — все ще провінціали», що в кінотеатрах «численна публіка тішиться буржуазним фільмом, що розповідає про якусь пусту сентиментальну любовну історію, яку б свистом зігнали з екрана в найменшому сільці в Росії», що «мистецтво повинно вийти з оббитих оксамитом кімнат і зверхдекоративних ательє і зчепитися з життям»¹.

У цьому для Маяковського — завдання мистецтва взагалі, кінематографа зокрема. Цим принципом він керувався протягом всієї своєї діяльності в кіно, відстоював його у всіх своїх виступах, під час дискусій і суперечок.

З особливою повнотою погляди поета на завдання кіномистецтва виявилися під час диспуту на тему «Шляхи і політика Радкіно», що був організований ЦК ВЛКСМ, редакцією «Комсомольской правды» і Товариством друзів радянського кіно в московському Будинку преси (8—15 жовтня 1927 року). Маяковський виступив на ньому двічі. Він критикував комерційний ухил у діяльності Радкіно, відстоював потребу в дальшому піднесенні кінематографічної культури і важливість сміливого творчого експерименту, вказував на роль хроніки, відзначав історичне значення «Панцерника» С. Ейзенштейна, не замовчував й ідейно-художніх похибок окремих фільмів.

Як і в поезії, так і в кіно, Маяковський виступав борцем за дружбу культур народів Радянського Союзу. На згаданому диспуті він особливо наголошував на необхідності обміну картинами між братніми республіками. Поет говорив: «Візьміть такий момент, що на Україні не пускають картини Радкіно... Тепер уклали

¹ В. Маяковский, Полное собр. соч., т. 13, стор. 224, 225.

договір, і що ж?.. Треба пожаліти Україну. «Рейс містера Ллойда» продовжиться ще далі... Правда, Україна з нами розквітається. ВУФКУ пришло нам свого «Тараса Трясила». Тут питання не тільки в Радкіно, і нічого його виділяти з усєї системи кінематографічної праці»¹.

Маяковський мав рацію, коли виступав проти демонстрування на Україні низькопробної комедії «Рейс містера Ллойда», що була поставлена за мотивами п'єси Д. Смоліна «Іван Козир і Тетяна Руських» режисером Д. Басалих. Громадськість справедливо протестувала проти пошлх, відверто натуралістичних і непристойних сцен у цьому фільмі, що мали ілюструвати розклад буржуазного світу.

Що ж до оцінки «Тараса Трясила», що його поставив на Одеській кінофабриці П. Чардинін у 1926 році, Маяковський був не зовсім правий. Принаймні фільм аж ніяк не заслуговував того, щоб бути поставленим в один ряд з «Рейсом містера Ллойда». В основу сценарію, що його написав В. Радиш, лягли два твори — дума Т. Г. Шевченка «Тарасова ніч» і поема В. Сосюри «Тарас Трясило». Крім того, сценарист використав окремі сюжетні мотиви з творів Гоголя й Сенкевича. Фільм, що користувався великим успіхом у радянських глядачів і за кордоном, мав, безперечно, немало позитивних рис. До них треба віднести і розвінчання надкласового романтизму, яким була оточена Запорозька Січ, і показ різниці в інтересах і прагненнях класових угруповань, що входили до неї, і реалістичне відображення тяжкої долі українського народу під гнітом польських і своїх, українських, панів на початку XVII століття, і розкриття глибоких патріотичних почуттів представників трудящих мас, і уважне відтворення української старовини

¹ «Литературное наследство», т. 65, стор. 72.

(художник В. Кричевський). Популярності фільму немало сприяв і талановитий акторський ансамбль (А. Бучма, І. Замичковський, Н. Ужвій, М. Ляров).

У той же час Маяковський, який наполегливо боровся за підпорядкування кіномистецтва актуальним завданням тогоденності, мав достатньо підстав для помітно скептичного ставлення до «Тараса Трясила». Дослідники українського кіно відзначають, що фільм у цілому не виправдав сподівань, які на нього покладалися. На перешкоді стали і звернення до різних в ідейному, художньому і стилістичному відношенні творів, що привело до художньої еkleктики, перешкодило повноцінно втілити на екрані історію життя легендарного героя-борця проти польських і українських панів, і наявність елементів шаблонного зображення запорозького козацтва, і статичність при зображенні історичних подій.

Виступ Маяковського на диспуті 1927 року ще раз засвідчив добру обізнаність поета з справами молодого українського кіномистецтва. До того ж серед кінематографістів, що працювали на Україні, багато хто особисто знав поета і навіть співробітничав з ним у кіно (автор ряду перших українських агітфільмів Л. Нікулін, режисер М. Вернер, кінооператор ВУФКУ Є. Славінський та ін.). Бував поет на переглядах і обговореннях кінокартин режисера В. Гардіна — постановника перших повнометражних фільмів українського радянського кіно (скажімо, «Остап Бандура», в якому блискуче виступила М. Заньковецька). До речі, головну причину слабкості фільмів Гардіна тонко підмітив саме Маяковський, вказавши режисерові на елементи «м'якотілої інтелігентщини» — на недостатню твердість ідейної основи його творчості ¹.

¹ Див.: О. Шимон, Сторінки з історії кіно на Україні, стор. 112—113.

Співробітництво Маяковського з ВУФКУ сприяло ближчому знайомству російського поета з українськими письменниками і їхньою творчістю. Саме на цей період припадає інтенсивне залучення до праці в кіно поетів, прозаїків, драматургів. До Одеської кінофабрики, що була до 1928 року, коли збудували кінофабрику в Києві, по суті, єдиним виробником повнометражних художніх фільмів на Україні, зверталися багато літераторів. Зустрічі, співпраця, творчі дискусії і розмови з ними допомогли глибше проникнути в бурхливе культурне життя республіки, чіткіше усвідомити провідні тенденції його розвитку.

Як у літературі, так і в кінематографі йшла боротьба між різними угрупованнями й напрямками за гегемонію. Маяковський, зрозуміло, не міг залишатись осторонь цієї боротьби. Тим більше, що на Україні він нерідко помічав ті ж самі суперечливі тенденції в розвитку кіномистецтва, що й у себе в Москві.

Скажімо, буваючи в Одесі, Маяковський не міг не поцікавитись діяльністю місцевої групи «ЮгоЛеф», що виявляла особливий інтерес до кінематографа, навіть виступила зі спеціальною декларацією. За нею, кіно повинно стати масовим агітатором, пропагандистом, організатором мас, рішуче відійти від сліпого наслідування прийомів занепадницької західної кінематографії, з її трюкацтвом і міщанською мораллю, пробуджувати в глядача активне ставлення до дійсності.

Маяковський, як уже згадувалось, був причетний до журналу «Нова генерація», на сторінках якого проблемам тогочасного кіно приділялась значна увага. Такі постійні співробітники цього часопису, як прозаїк Д. Бузько і художник А. Петрицький, були активними діячами українського кіномистецтва.

Зі статтями й рецензіями на дискусіях в другій половині 20-х рр. виступають письменники-сценаристи і

редактори ВУФКУ та кінофабрик — М. Бажан, Ю. Яновський, М. Семенко, М. Йогансен, О. Полторацький, Л. Скрипник та ін. З усіма ними Маяковському доводилось зустрічатися під час роботи на кінофабриці.

За минулі десятиріччя українське кіно, як і вся радянська багатонаціональна кінематографія, досягло великих успіхів. Але ніколи не забудеться юність нашого кінематографа — пора шукань і пристрастних суперечок. Без них не було б і сьогоднішніх досягнень.

Маяковський був одним з тих, хто стояв біля коліски українського кіно. Своєю діяльністю поета, сценариста, критика він кликав молодий український кінематограф до нових ідейно-художніх рубежів.

10.

У них було багато зустрічей, дружніх розмов, творчих суперечок. На жаль, ніким не зафіксовані, вони так і не збереглися для нащадків. Залишились лише окремі висловлювання самого О. Довженка та поодинокі свідчення сучасників. Але й ці куці відомості дозволяють відчуту ту психологічну спорідненість душ і щиросерду творчу дружбу, що існувала між такими різними й такими близькими видатними художниками століття... Є свідчення того, що Довженко «шанував Маяковського все життя і бачив у ньому опору своїм пошукам»¹. Та й сам Олександр Петрович відверто й щиро зізнавався в цьому. На всіх перепуттях свого нелегкого творчого шляху він шукав підтримки в Маяковського, брав приклад з нього й кликав до цього інших.

¹ К. Зелинский, Легенды о Маяковском, М., Изд-во «Правда», 1965, стор. 38.

Мабуть, найпоказовіший запис у щоденнику від 14 квітня 1945 року. Це були радісні й сумні для письменника дні. Радісні, бо вже відчувався подих близької перемоги над фашистськими загарбниками. Сумні, бо його, який так любив Радянську Вітчизну, свій героїчний народ, обвинуватили в різних неіснуючих гріхах, а найтяжче — в неповазі до свого народу. Обвинуватили безглуздо й бездоказово, силоміць відсунули від активної праці, позбавили найістотнішого в житті — можливості творити. І не треба бути глибоким психологом, щоб зрозуміти карбовані кров'ю слова: «Сьогодні п'ятнадцяті роковини смерті Володимира Маяковського. Як сумно згадувати, що найбільший поет нашої епохи покинув нашу епоху. Пригадую, напередодні самогубства ми сиділи з ним у садочку Дому Герцена, обидва в тяжкому душевному стані, я з приводу звірювань, учинених у відношенні до моєї «Землі», він — знесилений раппівсько-спекулянтсько-людожерськими бездарями і пройдами. «Заходьте завтра до мене вдень, давайте порадимось, може, нам удасться створити хоч невелику групу творців на захист мистецтва... бо те, що діється навколо,— це нестерпно, неможливо». Я обіцяв прийти і потиснув востаннє його величезну руку»¹.

Коли читаєш ці рядки, на пам'ять приходять слова, сказані О. П. Довженком у «Зачарованій Десні» про свого батька: «Душа в нього була океанська». Саме цими словами можна сказати й про самого Довженка, який і в Маяковському бачив «океанську душу» і який розумів усю несумісність цієї «океанської душі» з різними літературними угрупованнями, де верховодили нездари. «...Мені сумно було дивитись,— писав він про них в

¹ О. Довженко, Твори в п'яти томах, т. 5, К., «Дніпро», 1966, стор. 208—209.

«Автобіографії», — на їх безпросвітну провінціальність, некультурність і вузькість. Іноді мені здавалося, що я не на вечорах, а на вечорницях, не на засіданнях, а на колядках, і я почав від них відходити»¹.

Можливо, що саме це невблаганне прагнення якомога швидше «відійти» від різних галасливих літературних угруповань і штовхнуло молодого Довженка на рішучий крок — у червні 1926 року, на тридцять третього році життя, залишити Харків, де його знали як карикатуриста Сашка, виїхати до Одеси, влаштуватись на кінофабрику режисером.

Так почалася його праця в кіно, що вже не припинялась до останніх років життя. Праця шукань і справжнього творчого подвигу.

Одеська кіностудія, одна з небагатьох, що існували тоді в країні, хоч і не відзначалась, за словами самого ж Довженка («Автобіографія»), «високою якістю», та все ж стала для молодого кінорежисера серйозною школою, послужила своєрідним трампліном для могутнього льоту в широкий світ кіномистецтва. Цікаво, що інший кінорежисер — Г. Рошаль, який став працювати на Одеській кіностудії в 1928 році, пізніше писав: «В ті роки я по-справжньому заприятелював з багатьма майстрами української кінематографії і до цього часу ношу в своєму серці найпоетичніші почуття до цієї невеликої, але такої кіностудії, де відразу тебе щось зачаровує. Вона й досі пов'язана в моїй пам'яті з чудесним садом, з клумбами квітів, зі свіжим чорноморським вітерцем»².

Одеса залишила добрий спогад і в Довженка. Тут він зазнав перших творчих радощів і розчарувань, тут він заприятелював з багатьма майстрами кінематогра-

¹ О. Довженко, Твори в п'яти томах, т. 1, стор. 28.

² «Советский экран», 1967, № 10, стор. 34.

фії, тут він подружився з Маяковським. Цікаво, що приїзд Довженка в причорноморське місто співпав з бурхливими виступами в ньому російського поета.

Зрозуміло, що боротьба Маяковського за високо-ідейне, по-бойовому цілеспрямоване кіномистецтво знаходила всіяку підтримку у молодого режисера Одеської кінофабрики, який ще тільки починав свій творчий шлях. Вже тоді виявилася характерна риса Довженка — йти в мистецтві дорогою невинних шукань. Як свідчать сучасники, Маяковський високо цинив українського митця саме за це. К. Зелінський, згадуючи про стосунки між двома художниками, писав: «Довженкові вищою мірою було притаманне... сприйняття рідного народу як революційного творця і сміливого мислителя. «Линьте за океани» — кликав Маяковський. «Крокуй до зірок» — продовжував Довженко. І не дарма Маяковський з такою пильною цікавістю завжди стежив за мистецтвом Довженка. Я пригадую, як свого часу, напередодні моєї поїздки до Парижа, відбувся громадський перегляд фільму «Земля».

— Ви не можете поїхати, не подивившись цієї картини,— казав мені Маяковський.— Це твір, за який будемо битися ми всі. Довженко — майстер, у нього можна вчитися.

Мені здається, О. Довженко завжди був у дорозі. Він жив напружено, як кожен великий поет, згораючи у своєму внутрішньому вогні... О. Довженко належить до славної плеяди шукачів у мистецтві¹.

Про це ж говорить і Г. Рошаль, який в кінці 20-х років працював разом з Довженком на Одеській кіностудії: «...Довженко у першій же розмові показав себе людиною, спрямованою вперед; він був переповнений

¹ 36. «Олександр Довженко», К., «Радянський письменник», 1963, стор. 147—150.

новими задумами; він говорив про Ейзенштейна, про «Старе і нове» (до постановки якого той тоді приступав), сам Довженко в цей час готувався до фільму «Земля», що, як відомо, приніс йому не тільки все-світню, до цього часу нев'янучу славу, але й прикраси...

Пушкін, Лермонтов, Достоевський і, звичайно, Шевченко, Франко, Леся Українка, молоді українські поети, поети Росії і всього світу проходили поруч з Довженком, коли він міряв широкими кроками вечірню набережну Одеси чи в сутінках, на березі над морем, окреслював ще неясні орбіти своїх майбутніх творів.

Незабаром ми почали стрічатися дуже часто. У «Лондонському» готелі, де я жив, майже щоденно виникали своєрідні літературні вечори. Про що тільки ми там не розмовляли! Тут були і проблеми літератури, і проблеми кіно, і всіляка злоба дня. Та головне — ми майже щовечора читали Володимира Хлебникова.

Довженко, Солнцева, Строева, Мар'ян і я — всі ми були полонені цим могутнім, я б сказав, пророцьким за силою передбачення, талантом...

Співчуття знедоленим, розуміння революційної могутності народу, ненависть до визискувачів, істинне схилення перед Леніним були сильною рисою Хлебникова.

Потім протягом нашої довгої боротьби ми часто згадували Одесу і Хлебникова.

Після смерті Олександра Петровича ми разом з Юлією Іполитівною Солнцевою не раз поверталися до читання творів Хлебникова, як колись в Одесі, за життя Довженка, коли народжувалася наша спільна дружба»¹.

Зі спогадів Г. Рошалья вимальовується реальний образ О. Довженка одеського періоду — великого жителюба, натхненного мрійника, пристрасно закоханого

¹ «Советский экран», 1967, № 10, стор. 35.

в майбутнє, яке він сам хотів будувати, невтомного шукача нових доріг у мистецтві... Образ, що багатьма своїми рисами нагадує інший образ — Маяковського. І тут виникає ще одна деталь, що споріднює обох митців, — любов до Хлебникова. Хай Г. Рошаль і перебільшує у згаданій оцінці творчості цього поета, але, виявляється, Довженко, як і Маяковський, любили Хлебникова, знаходили в його творчості те, що було співзвучним їх власним творчим устремлінням.

У висвітленні ставлення Маяковського до Хлебникова немало плутаного, скоромовного. Не завжди об'єктивно оцінюється й творчість Хлебникова-поета, безперечно, талановитого й самобутнього. Те, що творчість цього «будетлянина» була взята на озброєння російськими футуристами, ще не виключає його з літературного процесу. Залишається незаперечним, що деякими рисами свого таланту він притягував увагу навіть таких гігантів літератури й мистецтва, як Маяковський і Довженко — шукачів і новаторів.

Звичайно, в творчості Хлебникова багато суперечливого, штучного, несприйнятливого для нас. У якійсь мірі можна погодитись з В. Перцовим, що «утопічні побудови Хлебникова про створення нової мови, як і його своєрідне «штукарство» в цій галузі, його донкіхотські фантазії про майбутнє суспільне влаштування, начисто відірване від життя, і в поетизації технічного прогресу, і в тузі про первобутність — все це об'єктивно служило реакції»¹. Проте останні слова цитованих рядків звучать, здається, стосовно до Хлебникова досить різко. І навряд чи можна приєднатися до думки дослідника, коли він пояснює статтю-некролог В. Маяковського «В. В. Хлебников» лише як відбиття «групової точки зору». Тут ближчий до істини Г. Черьомін, який пише:

¹ В. Перцов, Маяковский. Жизнь и творчество, т. 1, стор. 224.

«Пояснити компліментарні відгуки Маяковського про кубо-футуристів тільки груповою солідарністю було б явною натяжкою. Справжні причини лежать значно глибше. Вони зв'язані з деякими особливостями творчого процесу Маяковського»¹.

У статті, присвяченій пам'яті Хлебникова, Маяковський підкреслював, що Хлебников — «не поет для споживачів», «його не можна читати», що він «поет для виробничника». Маяковського приваблювало в Хлебникові віртуозне володіння певними прийомами і елементами форми, його невтомні, хоч часто і помилкові пошуки яскравого й нового, незаяложеного образу, його «метод правильної словотворчості», його могутня і весела гра зі словом. Адже сам Маяковський «умів зовсім несподіваною грою слів найточніше підкреслити і вип'ятити ту чи іншу думку чи образ»².

Кожний справжній художник на шляху творчого зростання не може залишатися байдужим, до таких чисто формальних шукань, навіть формальних експериментувань, які в тій чи іншій мірі сприяють повнішому вираженню вагомого змісту. Саме з тієї точки зору дивився на творчість Хлебникова Маяковський. Саме з цих позицій підходив до Хлебникова і Довженко, коли захоплювався віршами поета.

Маяковський невпинно шукав нових слів і нових художніх засобів для відтворення в поезії величної музики революційних перетворень. На цьому шляху він дбайливо ставився й до шукань інших, хай ці пошуки й не були завжди повноцінними. Тут великий поет знайшов в особі Довженка полум'яного прихильника.

¹ Г. С. Черемин, Ранний Маяковский, М., Изд-во АН СССР, 1962, стор. 52.

² А. Фадеев, За тридцать лет, М., «Советский писатель», 1957, стор. 234.

Видатний кінорежисер і кінодраматург, навіть тоді, коли він сам став славетним художником і вчителем для інших, ставився до Маяковського з неослабним пієтетом, бачив у ньому приклад для власних творчих дерзань. У травні 1952 року він занотує в своїй записній книжці: «Коли президент АН О. М. Несмеянов робив свою доповідь імпровізовану про «точки росту», що лежать завжди «десь між», на «узліссі наук», я подумав: і в поезії ми знаємо яскравий приклад — Маяковський. Зумів же він мову поезії, газети, гасла, прози самої сирію об'єднати в новий сплав могутньої, нової, небаченої сили»¹.

Це ж саме можна сказати й про самого Довженка. М. Рильський у вступній статті до п'ятитомника його творів досить влучно підмітив цю рису українського художника, коли писав, що «поєднав він у собі і художника-образотворця, і письменника, і кінорежисера, і мислителя та громадського діяча... Творчу спадщину Довженка треба брати у всій її чудовій сукупності. І при цьому слід пам'ятати, що весь вік ця людина шукала і ніколи не заспокоювалась на знайденому, що був Довженко органічним новатором, відкривачем нових обріїв у мистецтві і в житті. А мистецтво і життя були для нього нероздільними»².

Уже з перших днів своєї праці на Одеській кінофабриці Довженко зрозумів, що для творчого зльоту радянського кіно потрібні пошуки нових прийомів, невідкладне новаторство, що поєднувало б у собі високоідейний зміст і блискучу форму. І він, за покликанням новатор, рішуче ступив на тернисту дорогу пошуків, що, зрештою, увінчалися справжньою творчою перемогою.

¹ А. Довженко, Собрание сочинений в четырех томах, т. 3, М., «Искусство», 1969, стор. 586.

² О. Довженко, Твори в п'яти томах, т. 1, стор. 6.

Довженко, як і Маяковський, починав як художник. Праця Маяковського в РОСТА і співробітництво Довженка-карикатуриста у «Вістях» немало в чому споріднені. Принаймні можна твердити, що поетика плаката була для Довженка такою ж органічною, як і для Маяковського. Вона відбилася як на першій, певною мірою учнівській роботі режисера «Сумка дипкур'єра», так і на такому велично-емоційному фільмі, як «Поєма про море», що наче підсумовував творчий шлях митця.

«Сумка дипкур'єра» (1927) не стала етапною ні в розвитку радянського кіно, ні в творчому зростанні самого Довженка. Проте в ній відчутний почерк талановитого митця. Вже тут помітні ті риси шукань, що споріднюють Довженка і Маяковського, і не тільки в спільності обраного матеріалу. Образ Теодора Нетте, радянського дипкур'єра, який до останнього подиху героїчно захищав дипломатичну пошту від білогвардійських бандитів, цілком закономірно схвилював творчу уяву і Маяковського, і Довженка. Справа, звичайно, не в тому, що російський поет був добре знайомий з Нетте, «распивал с ним чай», а український митець, до речі, в недалекому минулому також дипломат, з ним був незнайомий. Героїчна смерть радянського дипкур'єра неначе у фокусі увібрала характерні риси людини, народженої революційною епохою Жовтня, і обидва художники природно потягнулися до образу Нетте, який давав такий чудовий матеріал для створення образу людини комуністичного суспільства.

Фільм Довженка по праву може стояти поряд з віршем «Товаришу Нетте — пароплаву і людині». В «Сумці дипкур'єра» плакатні засоби допомагають режисеру яскраво й переконливо передати віру в безсмертя комуністичних ідеалів, за які загинув радянський дипкур'єр, показати нікчемність тих, хто приречений самою історією на неминучу загибель. Довженко в фільмі, як і Маяков-

ський у вірші, від конкретного факту життя, боротьби і подвигу окремої радянської людини приходиться до великого узагальнення. У «Сумці дипкур'ера» засобами кіномистецтва з високою громадською й поетичною пристрастю проводилась думка, яку Маяковський висловив у своїх поетичних рядках.

Прагнення до широких узагальнень, до «планетарності» створюваної картини, виявляти сокровенні мрії й думи цілого радянського колективу — риса, притаманна обом неповторним художникам. Уже в 50-х рр., на схилі своїх днів, О. Довженко, під час одної лекції на режисерському факультеті ВДІКу (13 лютого 1956 р.) сказав: «Треба не боятись високо мислити і свій художній прапор нести якомога вище. Повірте, тут не може бути перебору. Ніякий талант і ніякий геній не в силі тут перебільшити. Багатьом колись здавалось, що Маяковський перебільшує. Я пам'ятаю його, ми були добре знайомими і багато з ним розмовляли, і мене завжди зачаровувала ця велика людина, могутня духовно, здорова фізично, якась тепла і пристрасно спрямована. Чим він відрізняється від наших сучасних поетів? У нього завжди було наявне Маяковського Володимира поетичне господарство: моя партія, мій народ, моя міліція..., мій радянський паспорт — мій світ. Він міряв усе життя, як своє власне господарство. Це відчуття органічної приналежності до народу в усьому — основа його цілеспрямованості. Він мислив поетично і в той же час великими політичними категоріями. Ось чому він і був поетом епохи»¹.

Сказане можна повністю віднести і до творчої практики самого Довженка. Він, як і Маяковський, завжди мислив крупними соціальними категоріями, любив, за словами М. Рильського, «сміливі мазки, широкий

¹ О. Довженко, Твори в п'яти томах, т. 4, стор. 345—346.

лет, яскраві тони, те, що ми називаємо гіперболізацією і чим нас так чарують великі художники — від Шекспіра до Гоголя і від Гоголя до Маяковського. Він був бездоганно сміливим. Досить пригадати фільм і кіноповість «Земля», ту сцену, де вперше на селі з'являється трактор, і спосіб, яким добувають воду для радіаторів завзяті комсомольці. Чудесний своєю високою правдою танок Василя перед його смертю — від нього віє гоголівським розмахом, гоголівською епічністю і гоголівським ліризмом»¹.

Маяковський сміливо порушував звичні пропорції й масштаби. Його поетичні образи здебільшого гіперболічні, перебільшені, загострені. Досить згадати його «Клопа» і «Баню», щоб перекопатися в цьому. Він розумів, що емпіричне ковзання по поверхні життя, його безкриле натуралістичне копіювання, бездумна описовість не мають нічого спільного з справжньою правдою життя в мистецтві.

Художня правда — це не арифметично вивірена правдоподібність. З цього приводу добре сказав М. Горький: «...*справжнє мистецтво володіє правом перебільшувати...* Геркулеси, Прометеї, Дон-Кіхоти, Фаусти — не «плоди фантазії», а цілком закономірне і необхідне поетичне перебільшення реальних фактів. Наш реальний живий герой, людина, що творить соціалістичну культуру, набагато вище, крупніше наших повістей і романів.

У літературі його треба зображувати ще крупнішим і яскравішим, це не тільки вимога життя, але й соціалістичного реалізму, який повинен мислити гіпотетично, а гіпотеза — домисел — рідна сестра гіперболі — перебільшенню»².

¹ О. Довженко, Твори в п'яти томах, т. 1, стор. 9.

² М. Горький, Собрание сочинений в тридцяти томах, т. 27, М., Гослитиздат, 1953, стор. 225.

Маяковський у своїй художній практиці блискуче втілює цю вимогу соціалістичного реалізму. З. Паперний у роботі «Про майстерність Маяковського» переконливо показує, що гіпербола — улюблена поетична зброя поета, що його вірші радянських років «сповнені гулом могутнього океану — життя, осяяні сонцем», що «тепер, коли обнялись «души и моря глубь», коли поет виступає товаришем життя, гіпербола знайшла свою справжню могутність і переконливість». Як на приклад дослідник посилається на відомий вірш «Розмова на Одеському рейді», в якому Маяковський розповідає про два пароплави, як про дві людські істоти, — розгніваний «Советский Дагестан», що ревнує, і «Красную Абхазию», яка «по мачты влюблена» в трьохтрубний крейсер. І в кінці вірша поет, що стояв врівень з пароплавами, піднімається ще вище і вже з величезної висоти дивиться на Чорне море ¹.

Маяковський — наперевершений майстер поетичної гіперболи, що так тісно переплетена з фантастикою і сприяє глибокій змістовності поезики, силі, правдивості, сміливій зосередженості образів. І справді, як каже З. Паперний, спробуйте підійти з міркою правдоподібності до таких віршів, як «Надзвичайна пригода, що трапилась з Володимиром Маяковським улітку на дачі», «Товаришу Нетте — пароплаву і людині» або «Про погань», де Маркс, вириваючись з рамок портрета, попереджує революцію про загрозу обивательщини. А «Прозасідалися», де намальована страшна картина бюрократів, що розірвались на дві частини, «Моя промова на Генуезькій конференції», «Ювілейне»... Всього не перерахувати ².

¹ З. Паперний, О мастерстве Маяковского, М., «Советский писатель», 1957, стор. 148.

² Там же, стор. 150.

Довженко, як і Маяковський, прагнув насамперед до сміливого проникнення в смисл зображуваного явища, розкриття його провідних сторін, живого й узагальненого, конкретного й художньо-концентрованого відображення дійсності в її протиріччях, у перспективі розвитку. Він, як і його великий співбрат по перу, ніколи не боявся надмірностей, перебільшення, зовні неправдоподібних ситуацій. У своїх постійних і ненаситних творчих дерзаннях він керувався одним: великою правдою життя.

О. Довженку, за словами К. Зелінського, притаманне «надзвичайно яскраве відчуття нового, що народжується в громах історичних подій, відчуття грандіозності масштабу того, що відбувається. У відтворенні того, що здійснюється в нашу епоху, у жодного з радянських митців після Маяковського нема такого відчуття величезності і масштабності, яке у Довженка набирає захоплюючої емоційної сили чи то у формі високого стилю, чи то в описах, у діалогах»¹.

Фільм «Арсенал» (1929 р.), що став справжнім творчим дебютом великого майстра, відразу, незважаючи на вульгарно-соціологічну критику, привернув до себе пильну увагу видатних художників сучасності, в тому числі й Маяковського.

Стало ясно, що народився незвичайний майстер, прийшов художник широких узагальнень, масштабного льоту, темпераментного пафосу, полум'яного людинолюбства.

Треба було великого таланту, пристрасного дерзання, сміливого політичного завзяття, щоб, усупереч уже виробленим штампам, так по-новому й по-своєму розкрити безсмертя революційного народу. Хто хоч раз ознайомився з цим твором, той назавжди збереже у своїй

¹ Зб. «Олександр Довженко», стор. 151.

пам'яті, скажімо, кадри, коли в арсенальця Тимоша, останнього захисника барикади, заїло кулемет. Він виставився, роздер на грудях сорочку й став як залізний. Три залпи дали по ньому гайдамаки, а він продовжував стояти, гнівний і нескорений, вічний у своєму безсмерті.

Тут, як і в інших кадрах, багато свого, неповторного, того, що називаємо не ілюстрацією, а справжнім творчим відкриттям великого художника. У фільмі не можна не помітити дальшого продовження мотивів «Сумки дипкур'ера», перегуку з поемою Маяковського «Володимир Ілліч Ленін» і з віршем про Теодора Нетте, перегуку з тими творами радянської літератури, в яких тема безсмертя подвигу радянської людини нерозривно поєднувалась із безсмертям ленінської справи.

У Довженка кожний новий твір свідчить про творче зростання митця. «Земля» принесла і творчу радість художнику, і болючі прикросі. Навколо фільму розгорнулася творча полеміка. Йшлося, зрештою, про дальші шляхи радянського мистецтва — піде воно шляхом примітиву, неглибокої агітки, легкодумного копирсання по поверхні бурхливих подій чи буде підніматись до глибокого проникнення в сутність життя, розкриття його провідних тенденцій, масштабних, глибокодумних узагальнень.

«Фільм «Земля»,— писав О. Довженко в своїй «Автобіографії»,— я робив уже на Київській кінофабриці. Радість творчого успіху була жорстоко подавлена страховинним підвальним фейлетоном Дем'яна Бедного під назвою «Філософы» в газеті «Известия». Я був так приголомшений цим фейлетоном, мені було так соромно ходити вулицями Москви, що я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма. Спочатку я хотів був умерти. Але через кілька днів мені довелося стояти у почесній варті в крематорії біля

труни Маяковського, з яким я був завжди в дуже добрих відносинах»¹.

Смерть Маяковського була для Довженка надзвичайно тяжкою втратою. Він позбувся свого однодумця і спільника. Маяковський, який сам нещодавно зазнав дошкульних ударів з боку раппівських критиків з приводу п'єси «Баня», розумів усю безглуздість і необгрунтованість нападок на Довженка. Він чим міг підтримував митця.

Авербах і його прибічники, атакуючи Маяковського, не могли спокійно спостерігати близькість поета до таких нових революційних талантів, як Довженко. Їх виводило з себе, що ці митці дивляться на Маяковського, як на приклад для власної творчості.

В цьому відношенні показове обговорення фільму «Земля», що відбулося в Асоціації працівників революційної кінематографії, тоді своєрідного філіалу раппівців, 30 березня 1930 р. Під час обговорення українському митцю довелося вислухати немало незаслужених обвинувачень. Багато чого треба було доказувати Довженку — і партійність своїх висхідних позицій, і право художника на відображення в своїх творах благородного почуття кохання, і заперечувати базікання раппівських критиків про символічність його творчості.

Зрештою, іронічний заголовок фейлетону Дем'яна Бедного досить точно відбивав основний напрямок, по якому йшла критика «Землі». Йшлося про заперечення суті справжнього мистецтва, про відмову в праві художника думати, узагальнювати, підходити з глибокою філософською міркою до життя.

Часові рамки кіноповіді «Земля» незначні — всього кілька днів бурхливого літа 1929 року. В центрі розповіді — трагічна подія, загибель комсомольця-сількора

¹ О. Довженко, Твори в п'яти томах, т. 1, стор. 31—32.

Василя Трубенка від руки куркуля. Проте цей трагічний факт, взятий з конкретно-історичної дійсності, стає для письменника й режисера поштовхом для глибоких філософських роздумів про долю всього українського села на крутому зламі історії — в роки колективізації.

У творі кожна деталь підпорядкована розкриттю провідної ідеї — ствердженню непереможної сили радянського життя. Куркуль Хома вбиває Василя, коли той вночі повертається від коханої Наталки, вбиває тоді, коли в село приходить перший трактор, на якому Василь розорав межі. Історія вже сказала своє слово, і вже ніяким хомам не повернути її колесо назад.

Довженко, як і Маяковський, ставив у центрі своєї розповіді не окрему особистість, якою б визначною вона не була, а масу, народ — творця історії. Загинув Василь Трубенко, але його смерть згуртовує всіх трударів-хліборобів на ще рішучішу боротьбу з куркульством. О. Довженко, як справедливо відмічає В. Фащенко у своїй роботі «Новели і новелісти», своєрідно і майстерно розвиває один з мотивів «Леніна» Маяковського — переростання скорботи в почуття єдності й організованості¹.

Перегуків з Маяковським у Довженка немало. Скажімо, в «Повісті полум'яних літ» планетарні масштаби історичних подій набирають образу гігантського глобуса (як і в «Містерії-буф» Маяковського), на поверхні якого борються дві непримиримо-ворожі сили — трудящі й експлуататори, комунізм і фашизм.

Довженко був і публіцистом, і прозаїком, і драматургом, але завжди він дивився на світ очима поета, замріяного романтика, очима людини майбутнього. Всю його творчість проймає могутній ліричний струмінь; він

¹ В. Фащенко, Новели і новелісти, К., «Радянський письменник», 1969, стор. 172.

прагнув з вершини історії дати свою оцінку подіям, вчинкам людей, явищам. І тут Довженкова творчість знову співбіжна творчості Маяковського, зокрема його ліричним поемам, у яких єдність і цілісність композиції досягається не в результаті розвитку подій і доль людських, а дякуючи всепроникаючому ліричному началу.

М. Власов у статті «Поет екрана» доречно співставляє «Поему про море». О. Довженка з поемою «Добре!» В. Маяковського¹. Справді, в творі українського митця, як і в творі російського поета, нема строгої, послідовно розгорнутої фабули. Багатоперспективний зміст сценарію не вичерпується пунктирно накресленим приїздом (а потім від'їздом уже по новому морю) героїв твору в рідне село, щоб попрощатися з ним перед затопленням. Довженко свідомо порушує елементарну правдоподібність і звертається до поетичної умовності, щоб схвилювано розкрити велику правду про людину, епоху, комунізм. Митець прагнув, кажучи словами Маяковського, розповісти «о времени и о себе». Він відверто вторгається в хід подій, разом з героями твору напружено роздумує й переживає, радіє й обурюється.

А хіба в «Поемі про море» не відчувається живий голос Маяковського, коли Довженко наносить нищівні удари по егоїзму, лицемірству, підлості? Пригадаймо сцену, коли кінодраматург, звертаючись до реалізації уявленої героєм події, разом з Савою Зарудним на березі водосховища виносить суворий вирок Голику — «людині з мозком інженера і совістю клопа», облеснику й духовному кретину.

О. Довженко був пристрасним пропагандистом творчості Маяковського, вважав, що художник, у якій би сфері мистецтва він не працював, повинен завжди па-

¹ А. Довженко, Собрание сочинений в четырех томах, т. 3, стор. 22—23.

м'ятати, використовувати у своїй творчості досвід великого поета, рівнятися на нього. Пристрасно лунали слова видатного художника сучасності з трибуни II з'їзду письменників СРСР: «Я закликаю: хай кіносценарій на найближчі роки стане для нас головним дослідним полем почуття нового в літературі. Це організує наші творчі, розумові, часом хаотичні, часом традиційні лави. Ми станемо лаконічні, а від багатотомних і товстих романів почнемо, можливо, повертатися обличчям до лаконізму Маяковського і Пушкіна»¹.

Про Маяковського Довженко думав і тоді, коли оглядав зали Всесоюзної художньої виставки 1954 року: «В наш час, як ніколи в історії мистецтва, художникам треба дбати про кордони своєї специфіки, оберігаючи її від навали театральщини та фотографічного натуралізму. І головне, треба дбати про почерк епохи, цілковито належати своїй епосі, як належав їй у поезії Маяковський»².

Без досвіду Маяковського не уявляв Довженко і пошуків образу нашого сучасника: «Письменник, читець, звертаючись з екрана до свого народу, повинен хоч трохи, але бути попереду сьгоднішніх подій, митець повинен бути в авангарді свого народу. Він мусить бути як Володимир Маяковський. Що було характерне для Маяковського? Він мав органічне чуття господаря своєї епохи — він був слугою народу і господарем у своїй країні: він витирав плювки шершавим язиком плаката, він вітав перші успіхи нашої промисловості й торгівлі, він разом з кузнецьким робітником радів ванні в робітничій квартирі, він нещадно нападав на бюрократів, уражав їх стрілами сатири. Мені здається, що пристрасність, прагнення новаторства, досконалості форми — те, що в нас

¹ О. Довженко, Твори в п'яти томах, т. 4, стор. 259.

² Там же, стор. 105.

було і що почасти і досить відчутно втрачено, має бути відновлене на новому етапі розвитку радянського кіномистецтва»¹.

Довженко протягом всього свого творчого шляху крокував разом з Маяковським. Образ поета, який віддав свою творчість, всю «до самого последнего листка» Вітчизні, Жовтневій революції і радянському народу, завжди стояв перед очима українського митця, надихав на творчі відкриття. Так вони разом, обидва великі й неповторні, й увійшли в пантеон безсмертних радянської літератури.

11.

У передвоєнні й воєнні роки поезія Маяковського стала на озброєнні всього радянського народу. Ще ніколи до цього огненне слово поета не користувалося такою непідкупною любов'ю, глибокою пошаною, щирою прихильністю. Його віршовані рядки переходили із уст в уста. Покоління, яке ще сиділо на шкільній парті, щоб незабаром на своїх незміцнілих плечах винести основний тягар війни, відстояти честь і незалежність Радянської Вітчизни, карбовані строфи співця революції сприймало всім своїм чистим і полум'яним юнацьким серцем. А коли пролунав сигнал тривоги й почалися жорстокі битви, Маяковський з ним пішов у тяжкий похід, надихаючи на життя, боротьбу, перемогу. Він був учителем, порадником, другом.

Справа не в тому, що в критиці вже занадто запобігливо почали на всі лади повторювати авторитетні слова про кращого, найталановитішого поета радянської епохи. Маяковський за життя й після смерті ненавидів

¹ О. Довженко, Твори в п'яти томах, т. 4, стор. 267—268.

«хрестоматійний глянець». Він був живим серед живих. Його гнівне й любляче слово потрібне було живим. Воно було покликане й народжене життям і потрібне було йому, життю, напруженому й чудовому. В ньому було те, що потрібне було народові в дні радощів і хвилини горя.

Маяковський став тим, до чого прагнув,— водієм народним і одночасно — народним слугою. Триумфальна площа в Москві стала тріумфом його поезії. В грудні 1935 року постановою ЦВК СРСР вона була перейменована в площу ім. Маяковського. Праці поета постановою Раднаркому СРСР були визнані народним надбанням. Збереження й розробку його літературної спадщини було вирішено зосередити в державному музеї (бібліотека-музей ім. В. Маяковського). Розпочинається видання повної збірки творів, з'являються численні книги і статті про життя й творчість.

Новим було й те, що в цей час були написані роботи про значення творчості Маяковського для розвитку багатонаціональної радянської поезії. «Правда» в номері, присвяченому десятиріччю з дня смерті поета, друкує висловлювання М. Бажана, П. Бровки, Самеда Вургунга та інших видатних поетів національних літератур.

Живим входив Маяковський і в українську радянську поезію, для якої в роки завершення побудови соціалізму основною вимогою стає ставлення до художнього слова як до зброї в боротьбі за щастя й добробут радянської людини. Йй, як і Маяковському, комунізм стає «могутньою музикою», і в цьому й полягає одна з провідних рис традицій поета цього періоду. Гостра тенденційність проявляється в трактуванні теми, змалюванні образу, наступальній силі художнього твору.

Корінь Горького у кожному народі,
в українській він землі аж переплівся,—

скаже П. Тичина про значення родоначальника пролетарської літератури М. Горького. Цими ж словами можна охарактеризувати і життєдайну силу Маяковського, який стає для українських літераторів прикладом самовідданого служіння Батьківщині, народу, партії.

Великий поет сучасності бачив мету життя в боротьбі за побудову комуністичного суспільства, в безперервному русі вперед до нових творчих досягнень, у невгамовному дерзанні й праці для Радянської Вітчизни. Полум'яні рядки Маяковського закликали творити для народу і з народом, знаходити в ньому джерело для творчого натхнення, суть мистецького покликання.

Зв'язок з народом, відчуття себе активним учасником боротьби за комунізм дає натхнення П. Тичині «заспівать на весь широкий світ». Змальовуючи поетичні портрети видатних митців, естетичне кредо яких співзвучне самому поетові, він стверджує, що справжнє мистецтво просте, прозоре, зрозуміле й дохідливе народові. В цьому сила визначного майстра сцени А. Бучми, «друга перетворення дійсності», «ворога порожньої модності», борця «проти схеми», «ідей розузурених». «З-поміж образів, Бучмою створених, образ Леніна — серцем отеплений» («Амвросій Бучма»).

У такт віршам Маяковського лунають слова М. Рильського:

Творити хочу я, карамба!
Тесать, рубати, будувать,
Охоти теслям додавать
Тугими приструнками ямба,
А як зайдеться на війну —
В найвищу вдарити струну,
Щоб найсильніш рука стискала
Меч, викований із орала.

Український поет створює зворушливий образ радянської доби в образі журавлиного ключа, що могутніми

грудьми розтинає повітря і лине до нових, залитих сонцем обріїв. У цьому журавлиному стрімкому русі він бачив зміст нашого життя і завдання поета.

Для А. Малишка — представника молодшого покоління української радянської поезії — світ лежить, «як грізне бойовище», і його треба «пізнати і перемогти». Йти вперед, долаючи на тяжкій дорозі життя всілякі перешкоди, може лиш той, хто наснажує себе соками радянської землі.

А хто стомивсь в дорозі крутобокій,
Вернись к землі і скромно припади
До джерела співучого потоку,
До рідної глибинної води.
Я джерелу всю славу віддаю,
Той сік землі наснажує в бою.

Так у багатоголосій темі радянського патріотизму знаходить своє глибоке розкриття принцип комуністичної партійності, що був покладений Маяковським в основу свого естетичного кредо. «Пою мое Отечество, республику мою» — міг би сказати кожний український поет, яку б тему він не розробляв. Кожний з них, незалежно від рівня свого творчого обдаровання, своє поетичне слово зігріває глибоким, задушевним ліризмом, висловлюючи гордість за «землю молодості».

І знову ж, мабуть, потрібно нагадати, що традиції — це не бездумне копіювання, не сліпе наслідування, не байдуже повторення того, що вже було сказане. Саме життя, що перебуває у невинному русі, підказує і нові теми, і нові образи, і новаторські прийоми та засоби художнього зображення, і жанрове урізноманітнення поетичних творів.

На даному історичному етапі розвитку радянського суспільства, досить складного й суперечливого, по-новаторському, відповідно до нових умов, сприймаються

класичні традиції як національної, так і російської та світової класики. І треба сказати, що саме в цей період, коли в основному уже було покінчено з вульгарно-соціологічними поглядами на культурну спадщину минулого, класичні надбання, особливо в роки війни, відверто беруться на озброєння радянської літератури.

Йдеться про складну й нелегко вловиму трансформацію всього того кращого, що було вироблено попередніми поетичними поколіннями, як до революції, так і в радянський час. Голос Маяковського став найчутнішим і найвизначальнішим. Він немало в чому переважав звучання інших голосів. Звичайно, в кращих оригінальних творах українських співців немає місця запозиченим, уже відомим мотивам і образам. Продовження традицій і полягає в бойовому, сміливому, художньо-індивідуальному їх розвитку.

Мав повну рацію О. І. Білецький, коли писав: «В історико-літературних працях усталилися традиції зіставлення Тичини з Маяковським. Ця традиція має свої підстави, її підтверджує і сам поет, для якого Маяковський «перший з поетів», предтеча і вчитель. Твердячи так, ми, проте, зовсім не повинні ані уподібнювати Тичину Маяковському, ані видавати його за учня Маяковського. Обидва поети прийшли до думки, що в них немає ніяких інших інтересів, крім інтересів народу. Обидва зрозуміли (в різний час), що їхнє завдання — правдиво відобразити в художніх образах боротьбу народу за соціалізм, виховати в радянських людей, а особливо у молодого покоління, відданість і вірність соціалістичній Батьківщині, ненависть до ворогів трудового народу, розвивати в читачів почуття бадьорості, певності в майбутньому. Зрозуміло, що мета обох поетів однакова. Але Тичина ні в якому разі не український варіант Маяковського. Маяковський за всім своїм еством «урбаніст» (в кращому розумінні цього слова), поет-промисло-

ним. Це ж стосується й інших видатних поетів Радянської України — Рильського, Малишка, Бажана. Та всі вони, при всій своїй самотності, не могли пройти осторонь творчого досвіду Маяковського, тих величезних надбань, що він вніс у поезію соціалістичного реалізму. Особливо, повторюємо, це стосується даного конкретно-історичного етапу розвитку української радянської поезії.

Мабуть, найповніше традиції російського поета в передвоєнний час виявилися в поемі М. Бажана «Безсмертя» (1935 — 1936), що присвячена життю й діяльності одного з найвидатніших діячів соціалізму — С. М. Кірова. Унаслідування творчого досвіду і бойових традицій Маяковського, автора поеми про В. І. Леніна, не тільки не применшило оригінального звучання твору українського поета, а навпаки, посилило новаторський підхід до розроблення поставленої теми.

Є. Адельгейм у своїй роботі про творчість М. Бажана переконливо розкриває, як у результаті складних шукань і напруженої праці поета, починаючи від «Смерті Гамлета», зорювався ґрунт для появи монументального, багатопланового, епічного образу нової людини, змальованої в її історичних зв'язках з партією, народними масами, історичним рухом країни до соціалізму. При всьому цьому дослідник справедливо вбачає «очевидні, зовні невидимі, але безумовні аналогії між «Безсмертям» і поемою «Володимир Ілліч Ленін». За його словами, «обидва твори були нав'язані трагічним враженням смерті, але, осмислені в перспективі нашого руху в майбутнє, ці враження переплавлялись в образи життя, безсмертя людей, які назавжди залишились з народом, партією, комунізмом. Бажан у більшій мірі, ніж Маяковський, схильний до чисто філософських узагальнень і символів, він користується іншою гамою фарб і іншою інтонацією, але веде свою розповідь про Кірова

в руслі, що його проклала для всієї радянської поезії творчість Маяковського»¹.

Звичайно, не можна забувати, що тема безсмертя народу, в багатьох його виявах, знайшла своє високохудожнє втілення в українській класичній поезії. І «Кавказ» Т. Шевченка, і «Вічний революціонер» І. Франка, і «Напис на руїні» Лесі Українки залишилися безсмертними пам'ятниками народному героїзму в боротьбі за незалежність і свободу, вічно живому революційному духові трудящих мас, нетлінності ними створених матеріальних цінностей. Зрозуміло, що ці традиції були з пошаною сприйняті всією літературою соціалістичного реалізму.

Не обійшов їх і М. Бажан у своєму прямуванні до художнього втілення теми безсмертя з позицій комуністичної партійності.

Нема сумніву, що традиції класики були сприйняті М. Бажаном. Але йому потрібний був і досвід Маяковського, який перший у світовій поезії тему безсмертя нерозривно зв'язав з темами соціалістичної революції і радянського патріотизму.

Уже в поемі «Смерть Гамлета» (1932), що стала початком вищого етапу в поезії М. Бажана, в повній мірі виявився вплив Маяковського. «Раніше Маяковський,— писав Є. Адельгейм,— впливав тільки на окремі сторони творчості українського поета — або на бойову енергію ритміки «17-го патруля», або на особливе метафоричне мислення «Ночі Гофмана», або на закличну агітаційність «Аеромаршу»... Тепер цей вплив стає більш глибоким і органічним. Справа, в кінці кінців, полягала не у «віршованих сходінках», характері рим чи словника, а в самому відношенні до дійсності — прямому, упевненому, твердому, в умінні поставити слово на служ-

¹ *Е. Адельгейм*, Микола Бажан, стор. 45—46.

бу бойовій ідеї, в утвердженні нового. Формальні моменти були тільки супутниками цього більш глибокого процесу»¹.

Сказане тим більше стосується поеми «Безсмертя». Бажан, йдучи своєю дорогою, успішно продовжує й розвиває традиції безсмертного твору Маяковського «Володимир Ілліч Ленін», по-філософському осмислюючи смисл діянь Кірова, який залишився вічно живим у боротьбі і творчості Комуністичної партії і радянського народу.

З великою публіцистичною пристрасстю і стверджувально-закличним тоном, що перегукується з голосом співця революції, український поет проголошує:

Живи, дух життєдайний,
дух творчості людської.
Живи, життя безсмертне,
життя більшовиків!

Маяковський писав про Ілліча, що «он был человек до конца человечьего». Цю велику ленінську людяність неодноразово підкреслював М. Бажан в образі Кірова. Він прагне якомога рельєфніше передати зримі риси того людяного, земного, чим до країв було сповнене серце Кірова, що завжди жило в ньому, підтримувало його невичерпний оптимізм і віру в перемогу ленінської справи.

Поет вибирає для твору найсуттєвіші і найвирішальніші етапи життя свого героя, тісно пов'язані з боротьбою Комуністичної партії. Це дає можливість запобігти простого переказу біографічних даних і, в свою чергу, відкриває простір для рельєфного створення характеру більшовика.

¹ Е. Адельгейм, Микола Бажан, стор. 39.

Маяковський з великим поетичним натхненням передав ленінську далекоглядність, ленінську революційну мрію, що витікала з конкретних умов революційної боротьби («Землю всю охватывая разом, видел то, что временем закрыто»).

Ленінською мрією про соціалізм було окрилене й життя Кірова, і М. Бажан успішно розкриває цю рису свого героя. Вже в першій повісті («Прапор») молодий Сергій Костриков разом зі своїм другом Осипом Кононовим мріють про боротьбу, хоч ще й не вистачає в них революційного досвіду. Та читач бачить, що мине небагато часу, і Костриков та Кононов стануть випробуваними, загартованими революціонерами.

В другій повісті («Ніч перед боем») Кіров уже постає керівником ленінського гарту, по-ленінському «охватывает разом» всю землю, бачить те, що «временем закрыто». Піднявшись на пагорб перед боем, він наче вдивляється крізь нічні сутінки в майбутнє, чітко уявляючи собі його конкретні обриси:

...О земле стомовна моя!
Я чую, як ти встаєш.
Я чую, як ти ідеш.
Я чую — проходиш ти.
Для моря твоїх людей
Замало старих узбереж.
Для зросту твоїх людей
Замало уже висоти.

В поемі Маяковського підкреслено уміння Леніна знаходити шлях до серця людини, одним поглядом охоплювати її думки, болі, прагнення. Пригадаймо хоча б сцену, коли в дні Жовтневого повстання по коридору «бочком пішов непомітний Ленін», у «якогось кошлатого хлопця він око несхибно націлив».

І поет з великою любов'ю до вождя революції проголошував:

І знов
 нема
 таємниці для нього,
і оком
 оцим
 напевно виловиться
і зойк селянський,
 і фронту стогін,
і воля нобельця,
 і воля путіловця.

(Переклад С. Голованіаського)

Бажан, як і Маяковський, змальовує образ одного «з полководців великої епохи» в оточенні народних мас, передає великий розмах державної діяльності Кірова, його велику турботу про людину. До кабінету Кірова в Смольному приходять люди з найрізноманітнішими справами: поет з Петрозаводська, колгоспники із Пскова, путіловські робітники... І кожному з відвідувачів Кіров знаходить тепле слово поради.

В зв'язку з народом — сила Кірова як керівника, основа його незвичайного життєлюбства і невичерпної молодості. Він молодий молодістю свого класу, своєї партії, своєї Радянської країни.

Одна із спільних рис поеми про В. І. Леніна і «Безсмертя» — глибока поетична насиченість усіх ліричних відступів, що пройняті комуністичною пристрастю, вірою в торжество великої справи Леніна. Відомо, що Маяковський своїми ліричними відступами стверджував основну думку твору:

Стала
 найвидатнішим
 комуністом-організатором
навіть
сама Іллічева смерть.

Цим же завданням підпорядкований і публіцистичний фінал поеми Бажана. Український поет словами, що

неначе йшли з уст самого народу, стверджував безсмертя лєнінської справи.

Розповідаючи в поемі «Добре!» про великі злидні й труднощі, що їх довелося пережити революційному народові в тяжкій боротьбі за Радянську владу, Маяковський щиросердо заявляє:

А землю,
яку завоював
і напівживу
вinyaнчив,
де з кулею,
з гвинтівкою
щоденне буття,
де з масами
злитий ущерт,—
з такою землею
підеш
на життя
на працю
на свято
й на смерть.

(Переклад Л. Дмитерка)

З Маяковським перегукується А. Малишко, звертаючись із схвильованим ліричним словом до «землі-зореносиці» — Радянської Вітчизни. Молодий поет знає, що Батьківщина соціалізму завойована в тяжкій боротьбі, і за її честь і незалежність він готовий піти на найтяжчі випробування:

Від чужої кулі, під заграви,
упаду, схвильований, в бою,
за твої врожаї, тихі трави,
за людей і невмирущу славу,
за цю землю зоряну мою.

Приклад наведеного перегуку — переконливе свідчення того, що навіть у тих творах українських поетів, у яких так сильно позначається національний колорит,

чути голос Маяковського. До того ж Малишко — представник того поетичного покоління, що формувалося в другій половині 30-х рр., вирушив у літературний світ з томиками Шевченка, Лесі Українки, М. Коцюбинського... На перших кроках своєї діяльності поет звертається з щирим словом подяки до цих видатних художників мистецтва.

У той же час молодий талант міцнів під певним впливом Маяковського, особливо у віршах на оборонну тематику. В них виразно відчутний «гул ритму» співця революції, що витісняв пісенність ритму, характерну для раннього Малишка. І чим яскравіше проявляється його творча самобутність, тим виразніше стає відчуття навчання у Маяковського. Це ще одно свідчення тому, що продовження традицій російського поета ніяк не перешкоджає національній і художньо-індивідуальній манері.

Багато віршів, присвячених відображенню соціалістичного сьогодення, пише І. Нехода. Від них дихає сильним національним колоритом, віє ароматом українських степів, вибринують українськими народними піснями.

З поетичних рядків постає постать великого Шевченка, який радісними очима оглядає буйний розквіт України. Поетові дорогі шевченківські образ, метафора, рядок.

Здавалося б, що тут, у світі м'якої і задушевної лірики, нема місця закличному голосу Маяковського, його традиціям і творчому досвіду. Та виявляється, що й Неході не чужі окремі художні прийоми російського поета. Скажімо, у поетичну тканину віршів «Пароплав одпливав на Каховку» і «Военком», присвяченому пам'яті Д. Фурманова, влітаються уривки революційних пісень «По морям» і «За власть Советов» — прийом, що вперше був застосований Маяковським. І показово, що це не порушує романтично-піднесеного настрою творів, навпаки, допомагає виразніше передати колорит революційної епохи.

В поезії 30-х років з надзвичайною силою зазвучало благородне почуття радянської національної гордості, що в свій час було поетично утверджене Маяковським. Розумінням міжнародної ваги «землі молодості», усвідомленням історичного значення змін, що відбуваються на радянській землі, пройняті твори багатьох.

І все ж П. Тичині належала тут пальма першості. Мотив, висловлений у рядках:

Неповторний, невмирущий...
Хто ж од нас у світі дужчий?
Із яких країн? —

стає провідним мотивом творчості поета цих років.

За збірку «Партія веде!» з'являються збірки «Чуття єдиної родини», «Сталь і ніжність»... І кожна з них була етапною у повному розумінні цього слова на шляху творчого зростання української радянської поезії, ставала одночасно свідченням живучості бойових традицій Маяковського.

Творчий перегук з Маяковським відчувається у багатьох віршах. І тоді, коли Тичина славить «Герб радянський: Серп і Молот — зелен-золот пишний край». І тоді, коли поєднує вбивчий сарказм викриття капіталістичного світу з гордою патетикою ствердження вищості радянського ладу й людини, вихованої ним, і тоді, коли він оспівує дружбу й братерське співробітництво радянських народів.

Слова «чуття єдиної родини» (назва однойменної збірки) стали крилатими в устах усього радянського народу. Українського поета зближує з Маяковським уміння нерозривно поєднати гордість за свою національну культуру з глибокою пошаною до мови й культур братніх народів, показувати спільність інтересів народних мас усіх країн, опоетизувати буденні факти радянської дійсності, шукати й знаходити для нового змісту

нові поетичні форми. З цього погляду особливо показове співставлення вірша П. Тичини «Чуття єдиної родини» з віршем Маяковського «Казань».

Восени 1939 року здійснилась мрія українського народу про возз'єднання своїх земель в єдиній державі. Згадуючи про цю знаменну дату, П. Тичина писав: «...мене Маяковський хвилює ще й тим, що саме він сказав в «Войне и мире» про колишню Західну Україну:

Вот,
приоткрыв помертвевшее око,
первая
приподымается Галиция.
В травы вкуталась ободраным боком.

...«Приподымается Галиция» — це пророцьке передчуття таке ж вірне, як і передчуття Радіщева щодо всієї Росії і повалення царя в ній...»¹

Маяковського завжди хвилювала доля Західної України і Західної Білорусії, що перебували під гнітом панської Польщі. Поет пристрасно мріяв про той час, коли силоміць відірвані території повернуться в лоно своєї матері. Уже згадувалось, що він у своїх дорожніх нотатках і віршах нещадно викривав агресивну суть польської шляхти.

Твори Маяковського входили в активний арсенал борців-революціонерів уярмлених західних областей України. Вони нелегально переправлялись через кордон, передруковувались у підпільних друкарнях, поширювались серед революційної молоді, запалювали на самовіддану боротьбу.

Дружина О. Гаврилюка Ганна Соболев, яка в 1927 році була членом революційного молодіжного гуртка, згадує, що «особливим успіхом серед молодих читачів

¹ «Радянська Україна» від 14 квітня 1940 р.

користувалися книжки Т. Шевченка, І. Франка, М. Горького, В. Маяковського, які з захопленням перечитували всі по декілька разів»¹. Цікаву історію одного з видань творів поета розповіла «Радянська Україна» в номері, присвяченому двадцятиріччю з дня смерті поета: «На угорському кордоні восени 1940 року ремонтували залізничне полотно. Серед робітників був закарпатський юнак Микола Вишежнець. Він іноді зустрічався з радянськими залізничниками. Один з них подарував юнакові цю книгу (томик Маяковського.— *Авт.*). Вона переходила з рук у руки. Її читали робітники, лісоруби, сільська молодь».

Маяковський відіграв позитивну роль у визріванні й формуванні пролетарського літературного ядра на Західній Україні, став біля початків творчості такого самобутнього письменника, як Степан Тудор, котрий почав свою літературну діяльність з перекладів на українську мову віршів російського поета. В своїй оригінальній творчості західноукраїнський поет використовує улюблений Маяковським вірш-заклик, вірш-звертання. Його вірші по-маяковському войовничі. Скажімо, в карбованих ритмах вірша-маршу «Пасіонарія», що нагадує подібний ритм Маяковського, наче сконденсована воля й енергія трудящих. Поет, пророкуючи прихід розплати ворогам людства за їхні злочини, проголошує:

Слухай, кривавий Рим,
Кривавий фашистський Берлін.
Прийде вам — прийде вам — прийде вам —
прийде

Не Франків рахунок,
А месний мій.
За кров мадрівських дітей,
За руїни робітничих осель,

¹ О. Гаврилюк, Вибрані твори, К., «Радянський письменник», 1949, стор. 8.

Як смерть, невідхильний, як месть,
невідмінний,
Іде мій розплати день!

Ще в 1919 році Маяковський помітив, як полум'я революції стало над Парижем, «на площу виводить підвали Лондона», здіймається над Америкою («Вражаючі факти»). Поет бачив, що «революції триповерховий привид з російського краю» переможно крокує Європою і ніяким силам реакції не задушити його.

Наче продовжуючи думку Маяковського, С. Тудор у нових історичних умовах стверджує соціалістичну революцію як суспільну реальність:

Палає червоний Мадрид,
Червоний робітничий Париж,
Палає від Сходу пожар мій червоний
Ясніш — і ясніш — і ясніш!

Творчість Маяковського була значним чинником зміцнення революційного гуртка письменників, що групувались навколо журналу «Вікна». С. Тудор, як один з редакторів часопису, орієнтував його співробітників на творчість Маяковського і Горького, закликав учитися в них високої ідейності і революційної пристрасті.

З журналом «Вікна» пов'язаний прихід у літературу О. Гаврилюка, який, за свідченням сестри письменника, виявив посилений інтерес до творчості Маяковського ще в юнацькі роки. Пізніше, під впливом С. Тудора, він поглиблює своє знайомство з поезією радянського поета. Причому засвоєння традицій Маяковського йшло в тісному поєднанні з засвоєнням традицій Шевченка і Пушкіна.

Як поет, Гаврилюк тяжіє до класичної форми вірша, а пушкінський ямб був його улюбленим віршованим метром. Для нього була близькою і гнівна політична сатира Шевченка, пафос якої допомагав боротись з

міжнародним імперіалізмом, українським націоналізмом, відстоювати високу ідейність у літературі.

Одночасно О. Гаврилюк належав до письменників-революціонерів гарту Юліуса Фучіка і Назима Хікмета, які, успадковуючи кращі традиції своїх національних літератур, розвивалися й міцніли під спрямовуючим впливом поезії Маяковського. Відданість революції і революційному народові, глибока віра в перемогу справи комунізму — ці невід'ємні риси видатного поета радянської епохи стали провідними рисами й творчості згаданих письменників.

Маяковський говорив, що поет «и в жизни должен быть мастак», вкладаючи в ці слова розуміння нерозривної злитності творчості й особистого життєвого прикладу. В статті «Поверх Варшави», критикуючи окремих польських поетів за безідейність, він запитував своїх закордонних співбратів по перу: «А якщо тебе віддрукує нелегально нелегальна Комуністична партія,— чи ти готовий сідати в цитадель на чотири, шість, вісім років?»¹

І Гаврилюк відповідав:

Ніч. Лежить загибаюче тіло,
не підводиться більше з бетону,
тільки ж все між ребер зціпенілих
рівно і сторожко серце ще гонить:
«тук-тук, тук-тук!..» Я чую... Я чую.

Вірне й пильне, питаеш даром.

Обіцяю: я єсть і я буду
до останнього
твого
удару!

Оптимістичне ствердження буття як діяння, так блискуче втілене в поезії Маяковського, стає спрямовуючим естетичним принципом у поезії Гаврилюка. Український

¹ В. Маяковский, Полное собр. соч., т. 8, стор. 353.

поет надає своїм творам революційно-агітаційного спрямування. Подібно Маяковському, який вважав себе агітатором і трибуном, він ставить перед собою завдання:

Будь же гнівним і гордим трибуном,
щоб як свідком сказати перед світом
про незнані поліські комуни,
у болотах розстріляні скрито.

Слова поета — це «гасла-рими», мета яких мобілізувати свій народ на боротьбу за торжество комуністичних ідеалів,—так розумів Маяковський призначення поетичного слова. Саме так розумів призначення поетичного слова й О. Гаврилюк, коли з віленської тюрми (1933) кидає в народ огненні слова вірша-плаката, сповнені непохитної віри в перемогу революційної справи. Він, як і Маяковський, знає «силу слів», і у вступі до поеми «Львів» прагне важити слова, «як каміння», хоче, щоб вони були «страшним бичем» для ворогів.

Законною гордістю сповнювалось серце Маяковського, коли він писав, що його вірш «товщу літ прорве». Саме таким відчуттям нерозривного зв'язку своєї творчості з боротьбою народу сповнені й слова О. Гаврилюка:

Хай уб'ють мене, та мого змісту
не уб'ють,— він в слові буде жить.

Про життєдайність традицій Маяковського говорить і поема О. Гаврилюка «Пісня з Берези», написана в тяжких застінках панської катівні. За своїми революційною наснаженістю, оптимістичним ствердженням життя, пристрасною мрією про прекрасне майбутнє людства, великою людяністю, благородством, моральною красою ліричного героя вона перегукується з поемою «Добре!».

Як і належить справжньому радянському патріоту, Маяковський завжди нагадував радянським людям про

небезпеку капіталістичного оточення. В 1927 р., коли імперіалісти спробували зробити натиск на Радянський Союз з метою зірвати соціалістичне будівництво, поет писав у вірші «Ну, що ж!»:

Розкрив
 нечутним порухом
я очі сторінок...
Від всіх кордонів
 порохом
війнув димок.
(Переклад Н. Тихого)

Маяковський виховував у радянських людях революційну пильність, вселяв мобілізаційну готовність, закликав несхитно стояти на варті революції:

Собственным,
 кровным,
 своим дорожа,
встаньте в караул,
 бессонный и строгий,
сами
своей республики сторожа!

Поет не дожив до того часу, коли японські мілітаристи створили на Далекому Сході перше вогнище війни, а німецькі фашисти в центрі Європи — друге. За його життя німецький та італійський фашизм лише накопичував сили. Та вже тоді він розгледів, яку небезпеку становить для Радянської Вітчизни і всього людства чорна фашистська сила, і, виявляючи неабияку прозорливість, викривав людиноненависницькі наміри фашистських агресорів, закликав розмовляти з ними «словами пульт, остротами штыков».

У передвоєнні роки, коли друга світова війна вже була фактично розв'язана, творчий досвід Маяковського — співця і захисника країни соціалізму — набуває

особливого значення. Оборонна традиція російського поета підхоплюється на Україні. П. Тичина писав у 1939 році:

Розстановка ж сил у світі
І жорстока і складна,
Що Європа в ближнім літі
Стрепенеться аж до дна.

Поет створює ряд віршів, у яких закликає зміцнювати обороноздатність Радянської країни, вселяє народові почуття ненависті до ворога:

Дружбою ми здружені,
Батьківщино-мати.
В наші дні напружені
Що нам треба знати?
Чи це ворог чорний, білий,
Чи від злості посивілий,
А чи жовто-голубий —
Просто
 бий!
Просто, просто, просто бий!

У цих словах передано настрої народу. Саме їх використав М. Бажан, виступаючи від імені української делегації на XVIII з'їзді ВКП(б).

Лірика П. Тичини, як і поезія Маяковського, пройнята невичерпною любов'ю до радянської землі і глибокою ненавистю до її ворогів. З особливою наснагою цей мотив пролунав у збірці «Сталь і ніжність» (1940), у якій ствердження соціалістичного гуманізму, ніжності й лагідності радянської людини до друзів народу і Батьківщини йде пліч-о-пліч з вихованням у своїх співгромадян сталевих незламності в ставленні до ворогів соціалістичного ладу.

Маяковський був з тим численним загоном українських радянських поетів, як старшого, так і молодшого

покоління, в творчості яких могутнім акордом залунали впевненість у незламності радянського ладу, глибока віра в неминучу перемогу над ворогом. Наче висловлюючи провідний настрій своїх співбратів по перу, В. Сосяра проголошує:

Ні зради яд, ні танки, ні гармати
Не допоможуть ворогу в бою,
Коли на нас він рушить, щоб зламати
Вітчизну сонячну мою.

12.

Тяжка й виснажлива битва з фашистською навалою з усією переконливістю розкрила перед усім світом життєздатність соціалістичного ладу, могутність і стійкість, внутрішню красу й героїчне благородство радянської людини. Війна стала суворим випробуванням і для радянської літератури.

Тривожний час вимагав прирівняти перо до багнета, йти на передову лінію вогню, піднімати патріотичний дух народу, стверджувати його віру в неминучу перемогу над ворогом. Все це вимагало нових форм, художніх засобів та прийомів.

Новаторські шляхи в літературі прокладаються не легко. На першому етапі війни література взагалі і поезія зокрема ще багато в чому залежали від досвіду і надбань попереднього етапу свого розвитку. Можна без перебільшення сказати, що в цей період поезія Маяковського стала нержавіючою зброєю, тією творчою знахідкою, без якої було б тяжко впоратись з животрепетними завданнями воєнного часу.

Маяковський розмовляв «як живий з живими», давав вірець творів, які, знаходячись у руках захисників Вітчизни, били фашистських загарбників. Поет жив

і боровся. Він став бойовим супутником народу. В найтяжчі хвилини свого життя радянські люди зверталися до віршів свого улюбленого поета, черпаючи в них насагу й віру в перемогу над знахабнілим ворогом.

Про виховне значення поезії Маяковського в роки війни можна говорити багато. Залишилась численна кількість незаперечних фактів агітаційного використання його творів на фронтах боїв¹. З них хочеться навести лише кілька свідчень.

М. Доронін згадує, що бійці однієї з діючих частин захоплено зустріли вірші поета, прочитані артистом Боголюбовим². У суворі дні блокади Ленінграда, в голод і мороз, в незначний відрізок відносно спокійного часу, втиснутий між двома артилерійськими обстрілами, радіо передавало вірші поета. З думою про Росію — батьківщину Леніна — і віршами Маяковського йшла на фронт Зоя Космодем'янська³.

Маяковський був з тими, хто вів нерівну боротьбу на тимчасово окупованих територіях. Засуджений фашистами до страти редактор однієї з підпільних українських газет «Червоний партизан» К. Гришин писав до дружини: «Ти просила мене зробити напис на «Маяковському». Писати про те, що це мій подарунок на спомин про мене, я не хочу тому, що це спомин все ж таки про Маяковського... Нехай «Маяковський» залишається зі мною. Він допомагає мені, підбадьорює, готує до вирішальної схватки. Я уже писав, що кінчати будемо рішуче, своїми силами, як сказано в «Інтернаціоналі». А «Маяковський» допомагає нам, командує: «Лівою, лівою, лівою!»⁴

¹ Див.: А. Дементьев, Книга на фронте, Л., Воениздат, 1946.

² «Знамя», 1949, № 5, стор. 115.

³ «Литературная газета» від 14 квітня 1951 р.

⁴ «Радянська Україна» від 14 квітня 1950 р.

Бойові традиції поета стали особливо животворними й дали багатоплідні сходи. У нього вчилися, на нього рівнялись, по ньому настроювались на мужній, життєстверджуючий голос. В. Азаров згадував: «Нам, як і іншим письменникам, що працювали у фронтовій пресі, було легко знайти «себе», свій жанр з першого дня Вітчизняної війни, дякуючи тому, що в роки громадянської війни велика підготовча робота була проведена Маяковським»¹.

Його традиції передусім виявилися в небувалому розквіті оперативно-політичного вірша в газеті, широку дорогу якому на газетні шпальти «розчистив» саме він. Від «Вікон РОСТА», де в свій час так багато попрацював Маяковський, лежала пряма дорога до «Вікон ТАРС», де в плідній співдружності працювали радянські поети й художники.

Досвід великого поета брався на озброєння, допомагав мобілізувати радянських людей, показувати непереможну силу народу-воїна, викривати звиряче обличчя фашизму. В творчості радянських поетів залунав могутній голос Маяковського, «могучий мертвих сражаться поднять».

За словами О. Толстого, радянське мистецтво в дні війни стало голосом героїчної душі народу, було покликане сказати «про нашу непохитну волю — боротися й перемогти, сказати про наші невичерпні резерви творчих сил, сказати про нашу полум'яну любов до Батьківщини, про нашу вірність братам і друзям нашим... Сказати нашим смертельним ворогам, що радянське мистецтво вміє полум'яно любити і вміє вогненно і дійово ненавидіти... І тому мистецтво наше іскриться, як меч над головою ворога»².

¹ «Звезда», 1945, № 4, стор. 93—94

² А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 14, М., Гослитиздат, 1950, стор. 359.

Таким мечем була і поезія Маяковського. Вона стала взірцем для радянської літератури, для української поезії зокрема. Бойовий загін українських радянських поетів у творчому арсеналі російського поета знаходив багато чого притаманного собі, того, що сприяло успішному виконанню відповідальних завдань, висунутих воєнним часом.

Показово, що, як і в дні становлення радянської літератури, прикладом і зразком знову стають Шевченко і Маяковський. Іще напередодні кровопролитних боїв П. Тичина скаже:

Нам треба голосу Тараса. Зично
Щоб проспівать про наш могутній день.
Хай чують вороги, що ми — залізні.
Роздушимо, роздавимо того,
Хто посягне на нас.

У свою чергу представник молодшого поетичного покоління А. Малишко нагадає, що народу потрібне войовниче слово Маяковського. Він зично проголосить:

Виходь, Маяковський! Ти ж бурі провісник.
Високий. Спокійний. Суворо-ласкавий.
Чому б то баритися? Що за причина?
Тут слово потрібне огнисте, як порох.
Крізь скельця вдивляється пильно Тичина...
Бажан засмутився в полях неозорих.

Тоді у серцях зародилась надія,
Згадалося слово, гартоване впору:
Од «Лівого маршу» земля молодіє —
Тож лівою, лівою! Шаблі угору!

Так сприймалася творчість Маяковського українськими поетами у грізні дні війни. Для них його поезія, в якій з великою емоційною силою були висловлені патріотичні почуття мільйонів людей, була зразком і прикладом.

Зрозуміло, що Маяковський сприймався кожним поетом по-своєму, відповідно до свого власного світобачення й обдаровання. Він не виключав своєрідної трансформації мотивів української й російської класики. На озброєння бралоя полум'яне слово Пушкіна, Шевченка, Некрасова, Франка, Горького, Лесі Українки. Більше того, співець революції доповнював і збагачував ці традиції, своїми творами неначе підкреслював, що зараз ідеться про відстоювання завоювань Жовтня, тих здобутків, що були виборені народом у роки громадянської війни й соціалістичного будівництва.

З новою силою оживають традиції політичної агітаційно-публіцистичної лірики російського поета. Використовується його досвід в умінні поєднувати революційну пристрась з глибиною філософської думки, в проникливому розкритті небаченого в історії людства патріотизму народних мас, воїнів фронту і трудівників тилу. На озброєння бралася й сатирична зброя Маяковського.

Жанр політичної, агітаційно-публіцистичної лірики став особливо популярним у перший військовий період. Українські поети, як свого часу Маяковський під час праці в РОСТА, виявляють надзвичайну оперативність, гостре відчуття актуальної теми, уміння своїм словом підіймати дух бійців, кликати їх на бій.

Прикладом таких агітаційно-закличних творів може бути вірш М. Бажана «Клятва», що став клятвою всього радянського народу. Поет зумів у восьми строфах висловити клятву народу, його волю, клич і порив:

Ніколи, ніколи не буде Вкраїна
Рабою німецьких катів!

Як у М. Бажана, так і в творчості інших українських поетів цього періоду, агітаційна форма вислову обумовлювала появу повторів, варіантів одного і того ж мотиву, ударних рефренів. Усе це зближує їх твори

з політичною лірикою Маяковського. Згадаймо хоча б славетний «Лівий марш», у якому рефрен висловлює провідну думку:

России не быть под Антантой.
Левой!
Левой!
Левой!

Подібну роль виконують і процитовані вище рядки з «Клятви» М. Бажана. Їх повторювали бійці фронту і трудівники тилу, їх співали в партизанських загонах, вони ставали бойовим гаслом, що кликало до перемоги. Один із свідків агітаційного впливу «Клятви» на бійців писав: «Я пам'ятаю суворі дні літа 1942 року. Далеко залишилась Україна. Ворог рвався до бакинської нафти. Гарячий південний вечір. На великій галявині серед густого лісу розрізнені групи бійців знов формувались у бойові підрозділи. На змарнілих обличчях — втома, гіркота, біль. І раптом напружену зловісну тишу розколола пісня, яку заспівав ансамбль Лідії Чернишової. Могутня пісня хвилею морського прибою ударила в серця людей, змиваючи втому з облич, повертаючи силу, вселяючи мужність. Залізом, сталлю, кров'ю куті слова Бажанової пісні «Ніколи, ніколи не буде Україна рабою німецьких катів!» окрилювали солдат богатирською силою віри в перемогу і вели на побідний бій»¹.

Саме такою поезією жив Маяковський, наполегливо боровся за її торжество. Історія виявилася на його боці. Громовий голос «агітатора, провідця, горлая», «заглушивши поетичну патоку», «протнув літа», увійшов «вагомо, грубо, незборимо» в багатотрудне життя народу-воїна і трансформовано, потужно й своєрідно залунав у творчості українського поета.

¹ А. Трипільський, *Більшовицька партійність — основа соціалістичної естетики*, К., «Радянський письменник», 1948, стор. 209.

Особливої мужності, гостроти, агітаційної цілеспрямованості набирають вірші М. Рильського. Ямби поета, напоєні гнівом, били по ворогу, віщували йому загибель, мобілізували волю народу на остаточну перемогу. Поет, висловлюючись від імені свого народу, говорив про невгасиму любов до Радянської Вітчизни:

Я — син Країни Рад. Ви чуєте, іуди,
Ви всі, що Каїна горить на вас печать?
Вітчизни іншої нема в нас і не буде,
Ми кров'ю матері не вмієм торгувать...

За ідейною наснагою, суворою мужністю вислову, навіть своїм твердим, алітеративним «р» ці рядки перегакуються з багатьма віршами Маяковського. Українському поетові вдалося в словах, сповнених гордості за свій радянський край, передати ті почуття, що їх висловив Маяковський у «Віршах про радянський паспорт».

Вірш «Я — син Країни Рад» став переконливим свідоцтвом успішного завершення тих пошуків «грозозвучного» слова, що розпочалися з перших днів війни. Застаріла символіка або абстрактні визначення, що подекуди ще зустрічалися на початку воєнного походу, незабаром рішуче відкидаються. І в цій швидкій перебудові не обійшлося без використання досвіду Маяковського. Саме при його допомозі були знайдені слова, що кликали народ на священну битву за честь і незалежність Вітчизни.

Творчою практикою Шевченка і Франка в українській поезії були утверджені такі віршовані форми, як заклик, послання, звертання, гімн. Типологічні ознаки згаданих віршованих форм були по-новаторському збагачені радянськими поетами і передусім Маяковським.

В. Сосюра був одним із тих, хто в роки війни з успіхом використовує і вірш-гімн, і вірш-ораторію, і вірш-послання, підпорядковуючи їх завданню розкриття мо-

рально-політичної єдності народу перед загрозою фашистської навали. Прикладом такого мобілізаційного послання-заклику може бути «Лист до земляків», що був надрукований у листівках і розповсюджений з літака на окупований ворогом Україні.

«Крізь пожарів злий гул, крізь удари невпинних гармат» поет звертався до «дорогих земляків-побратимів» з полум'яним словом:

Бийте ворога скрізь, хай в крові своїй
чорній потоне
злий нападник під гул, під розгойданий гул
батарей!

У роки війни з'явилася й ще одна форма поетичного вислову, що її не знала раніше не тільки українська радянська (якщо не брати окремих низькопробних поезій кінця 30-х років), а й українська класична поезія. Йдеться про вірш М. Рильського «Слово про рідну матір», що набрав у часи війни широкого розголосу завдяки високому патріотичному звучанню і такій же високій художній майстерності.

Про «Слово» писалося немало, а свого часу чимало й несправедливого. Що ж до визначення жанрових ознак твору, то тут можна зустрітися з різними, часом протилежними думками. Мабуть, найближчий до істини Л. Новиченко, коли говорить: «Вірш Рильського написано в тій високій ораторсько-декламаційній манері, що її можна назвати одичною. Разом з тим «Слово про рідну матір» пронизане таким потужним ліричним струменем, якого не знали класичні оди, в поєднанні з надзвичайним лаконізмом вислову (стосовно ширини завдання) та іскрометною афористичністю. Це надає «оді» Рильського цілком виразного, глибоко сучасного характеру. Виразно відчутний у «Слові про рідну матір» також перегук із «Словом о полку Ігоревім», з поезією Шев-

ченка, але все це тут служити завданням новаторського художнього синтезу, якого й прагнув поет, створюючи свій величний образ непобороної, безсмертної матері Батьківщини»¹.

Все сказане не може викликати якихось заперечень. Але погоджуючись з думкою дослідника про «високу ораторсько-декламаційну манеру» вислову, про перегук твору з «Словом о полку Ігоревім» і творчістю Шевченка, хочеться наголосити на ще одному асоціативному співставленні (при всій національно-неповторній своєрідності вірша) — з поезією Маяковського.

Мабуть, говорити про «ораторсько-декламаційну манеру» М. Рильського все ж таки не можна поза творчим доробком російського поета, який не знав собі рівного за поетично-ораторським пафосом і утвердив цю манеру вислову в радянській поезії. Це по-перше. По-друге. Дослідники творчості Маяковського (В. Кожинів у статті «Маяковський і російська література» та ін.) не безпідставно звертають увагу на співвідношення творчості Маяковського з поезією Державіна, вбачають близькість обох поетів «і в характері основних естетичних принципів (зокрема, в своєрідній «державній» естетиці — пафосі загальної справи, перетворюючої ролі організованого цілого), і в поезиці (змішення стилів, ораторська інтонація, громіздка, часом «какофонічна» інструментовка і т. д.), і в самому образі «ліричного героя» (наприклад, відчуття себе часткою величезної громадської цілісності і в той же час притягнення в поезію найдрібніших деталей інтимного побуту)².

Маяковський сприймає від Державіна — неперевершеного майстра одичної манери вислову й жанр оди,

¹ Історія української літератури, т. 7, К., «Наукова думка», 1971, стор. 271.

² Див.: Маяковський и проблема новаторства, М., «Наука», 1965, стор. 26.

сміливо ставить його на службу (починаючи, скажімо, з «Оди революції») революційному народові.

У своїй «одичній манері вислову» М. Рильський не міг обійти досвід Маяковського, його «мітинговий вірш», розрахований на «майданний резонанс». «Слово про рідну матір» мітингове в кращому розумінні, розраховане на широке відлуння. Перед поглядом поета поставали фронти боїв, і він звертався до мільйонних мас, одягнених у сірі солдатські шинелі, з ораторською пристрасцю:

Хто може випити Дніпро,
Хто властен виплескати море,
Хто наше золото-серебро
Плугами кривди переоре,
Хто сонця чистого добро
Злобою чорною поборе?

А хіба не відчутний перегук (через хребет чвертини століття!) «Весни» (1942) П. Тичини з відомим «Наказом по армії мистецтва» Маяковського? Написаний у тяжку годину всенародної битви, вірш українського поета відстоював у цей надзвичайно відповідальний час чистоту й незаплямованість поезії комуністичної партійності, атакуючого, наступального слова, його оптимістичне світосприймання, високу ідейну наснагу й новаторський порив. І знову ж з позицій «агітатора, провидця, горлая», оратора і трибуна він звертався до своїх побратимів по перу:

Хіба можлива дряхлість для стратега?
Чого ж поет, коли ідуть бої,
бере із допотопного ковчега
і образи й епітети свої?
Вдар словом так, щоб аж дзвеніло міддю!
Чи, мо', новаторство не на часі?
Як не здригнеш перед страшною гиддю —
Тоді ти явишся у всій своїй красі.

Відчуття себе «водієм всенародним і одночасно народним слугою», що було так притаманне Маяковському, дає право А. Малишку спаяти в єдине ціле особисті думи й переживання з настроями й сподіваннями всього народу. Він виступає сурмачем наступаючих полків:

Червоно-вишневі зорі віщують погожий схід.
Ти, може, мене й забула, не бачила стільки літ.
Немало ми воювали, стоптали чобіт рудих.
І якщо згадати мертвих, то я зажурюсь по них.
І якщо живих згадати — нехай заніміє плач,
Бо друзі ідуть полками, і я серед них — сурмач!
Сурмлю, щоб зелену землю закрили грудьми від бід,
Що красно-вишневі зорі віщують веселий схід.

З перших днів війни широкого застосування знаходить «оружия любимейшого род» Маяковського — сатира. Гнівна, разюча і їдка, вона нещадно викривала звірині наміри фашистської вояччини, показувала справжнє обличчя людиноненависників, запалювала бійців на героїзм і подвиг. У всіх фронтових, армійських, дивізійних газетах був куточок сатири, і він викликав незмінний інтерес у бійців. Карикатури і вірш-лозунг були невід'ємною частиною листівок, що їх розкидали по лінії фронту і за ним. В історії воєнного подвигу блискучу сторінку займають «Вікна ТАРС — РАТАУ», що їх можна було бачити на вулицях Києва, Одеси, Харкова та інших міст.

Маяковський і тут був прикладом, учителем сатиричної точності й гостроти. Українські поети використовують досвід Маяковського, здобутий під час його праці у «Вікнах РОСТА», коли й формувалась його «кавалерія острот», зокрема його прийом соціальної маски.

Немало спільних рис з сатирою Маяковського мають сатирично спрямовані вірші П. Тичини, який вважав «сатиричний сміх» «найціннішою зброєю у боротьбі проти ворогів» («Патріотизм Мажита Гефурі»). Виступаючи

на засіданні президії СРП СРСР 27 січня 1941 року в Москві, він ставить завдання перед письменниками «навчитись сатиричним сміхом убивати ворогів», з задоволенням констатує, що памфлет, викривальне послання й частівка звучать у творчості всіх українських поетів.

Звучали вони і в творчості самого П. Тичини, який дуже часто звертається до випробуваного прийому Маяковського — соціальної маски-образу. В плані завдань, які стояли перед поетом, будь-яка деталізація образу лише б затушовувала головне, що хотів сказати автор. Він бере найсуттєвіші риси, основні ознаки гітлерівців і, змальовуючи їх, досягає глибокого узагальнення й тивовості.

Так образ ворога-змія, що бризкає отрутою, кілька разів повторюється у творах українського поета. Вже у вірші перших днів війни «Ми йдемо на бій» гітлерівці одразу асоціюються із змієм з відомої народної казки, хоч саме слово «змій» і не вжито поетом. Проти «тевтонських зміїв, мерзенних гадів» бореться Люба Земська з однойменного твору. Радянську Україну «душать удави» («Матері забудь не можу»). Змія пролізла, щоб «онімечить землі і краї» («День настане»). Образи змія-фашиста зустрічаємо у вірші «Сирітка» та інших воєнних творах поета.

Вживання образу ворога-змія цілком виправдане й вмотивоване. Через нього поет підкреслював основну ознаку загарбників — зміїну, що відповідала дійсній природі гітлерівців. До того ж образ змія мав глибоко національне коріння. З давніх-давен на Україні змія — гадюка — вважалася нещастям. Зрозуміло, що образ змія-гітлерівця викликав відповідну аналогію, жагу швидше викурити загарбників з рідної землі.

П. Тичина широко змальовує також образи-маски голодних собак і гієн, що знову ж таки підкреслювали

такі риси гітлерівців, як грабіжництво й мародерство. Поет зриває з ворога маскарадні вбрання, показує чистачам, що ворог у душі «голий як єсть».

У вірші «Тебе ми знищимо — чорт з тобою!» поет плідно використовує традиції сатириків-класиків української байки. Інколи він вдається до прийому маски-плаката, що його в свій час широко використовував Маяковський («Маяковська галерея»).

Відомо, що в масці-плакаті дуже часто відсутній людиноподібний образ, а замість нього змальовується якась окрема риса зображуваного персонажа.

Так у деяких віршах П. Тичини образ руки, простягнутої до чужого добра, символізує звірячу пожадливість, безсоромне грабіжництво гітлерівців («Радійте, співайте»).

Прийом соціальної маски використаний і у вірші-памфлеті «Свиня-наполеончик». Знову ж поет змальовує лише окремі риси фашистського главаря. Провідна ж настанова вірша — у викритті «свині від всіх свиней свинішої», у показі чванливості і позерства Гітлера, у розвінчанні його расистських ідей. Співставлення Наполеона і свині, що уособлює образ фашистського фюрера, ще більше підкреслює гротескну виразність, плакатну гостроту образу.

Вже згадувалось, що Маяковський і в поемі «Володимир Ілліч Ленін», і у вірші «Товаришу Нетте — пароплаву і людині», йдучи від конкретно-історичних і життєвих фактів, приходив до глибоко узагальнених, філософськи осмислених картин. Щось подібне відбувалось і в українській поезії воєнних років. У віршах П. Тичини, М. Бажана, А. Малишка й багатьох інших українських поетів, у яких змальовувались конкретні образи учасників кровопролитних атак і тяжких переходів, героїчні будні війни, оспівувалось безсмертя народу, ленінської справи, ідей Жовтневої революції.

Поети Радянської України (П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан, А. Малишко, Л. Первомайський, П. Воронько та ін.) по-філософському осмислюють хід подій, героїчний подвиг радянського народу, неминучу історичну закономірність перемоги над фашистськими загарбниками. В їхніх віршах і поемах, як і в творах Маяковського, проблема безсмертя розв'язується в тісному поєднанні з радянським патріотизмом людини, яка віддала своє життя за торжество ленінських ідей.

У цьому плані особливо виділяється один з найпоетичніших творів всієї радянської літератури — поема П. Тичини «Похорон друга» (1942), в якій були використані досягнення української класики в розробці теми безсмертя народу (від Шевченка до Франка і Лесі Українки). Та поет з властивою йому оригінальністю й самобутністю ставить до деякої міри традиційну тему на революційний ґрунт, з надзвичайною філософською глибиною осмислює велич титанічного воєнного подвигу радянського народу, висловлює благородні почуття гордості за нездоланність соціалістичного ладу. І тут він стає продовжувачем традицій Маяковського, зокрема його поем про Леніна і «Добре!».

Двох поетів, таких неповторних і своєрідних, зближує й інше. Вони ніколи не забувають про політично-агітаційну спрямованість своїх творів, про підпорядкування будь-якої теми конкретній меті, насущним проблемам боротьби. Скажімо, П. Тичина, осмислюючи з позицій марксизму-ленінізму проблему безсмертя народу, зв'язує її з конкретними умовами героїчної битви з фашистськими загарбниками, стверджує неминучість перемоги над ворогом, прозріває вперед, заглядає в майбутнє.

З метою не лише передати велич тієї чи іншої події, а й по-своєму оцінити її, змалювати сумарний образ нескореного народу, П. Тичина, як і Маяковський, ска-

жімо, в поемі «Володимир Ілліч Ленін», успішно використовує ліро-епічну розповідь і симфонічно багатоголосий ритм. Картину смерті й похорону друга, написану п'ятистопним ямбом, поет часто перериває урочистими словами реквієму, в яких викладена основна думка поеми:

Усе міняється, оновлюється, рветься,
У ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,
Замулюється мулом, порохом береться
А потім знов зеленим з-під землі встає.

І, нарешті, останнє. Л. Новиченку цілком вмотивовано поема «Похорон друга» нагадує незабутню Сьому симфонію Д. Шостаковича, створену в обложеному Ленінграді, в якій, за словами О. Толстого, композитор «припав духом до серця Вітчизни і зіграв пісню торжества»¹. Дійсно, свою філософську тему П. Тичина розвинув за законами музичної драматургії, в ній виявилась з особливою силою музичність творчості українського поета взагалі.

Здається, що тут, якщо повністю поділяти раніше викладену думку О. І. Білецького, не може бути якихось точок зіткнення між Тичиною й Маяковським. А втім, вони є.

У радянському літературознавстві вже неодноразово ставилось питання про музичність вірша Маяковського, про велику роль пісенного начала в творчості поета. Стверджувалось, що в основі його стилю «лежить синтез ораторської мови революційних років і пісенності цієї епохи», що «Маяковський музичний, але тільки по-своєму, по-новому». В цій галузі, як і в усій своїй творчості, він «виступав новатором, революціонером поетичного стилю»².

¹ Історія української радянської літератури, т. 7, стор. 250.

² Див. зб. «Маяковский и проблемы новаторства», стор. 248.

Не випадково поет уважно прислухався до новаторської творчості Д. Шостаковича, відчуваючи в композиторі свого однодумця й соратника у відкритті нових поетичних і мистецьких матеріків. А Д. Шостакович, у свою чергу, бачив у Маяковському свого спільника в боротьбі за даліше піднесення радянської музики. Про це красномовно свідчить хоча б по-своєму цікава музика Д. Шостаковича до спектаклю театру ім. В. Мейєрхольда «Клоп» (1929).

П. Тичина, людина високих естетичних смаків і тонкого музичного чуття, не міг не відчути в ораторському пафосі поезії Маяковського потужних музичних нот. І про це не слід забувати. Жодне видатне явище в літературі й мистецтві не виникає саме собою, навіть у найвидатніших художників епохи. Зрозуміти його в усій своїй неповторній красі й величі не можна поза зв'язками з творчістю попередників і сучасників, часом схованих, відразу не відчутних, а інколи й асоціативних.

Своєрідне переплетіння традицій Шевченка й Маяковського помітне й в поемі А. Малишка «Прометей», («На кручі»). З одного боку, український радянський поет продовжує шевченківську тему прометеїзму народу, його нескореності. З другого — він ставить її, слідом за Маяковським, на ґрунт радянського патріотизму, єдності й дружби радянських народів.

У той же час А. Малишко виступає як новатор. Він розробляє традиційну тему в конкретно-історичних умовах Великої Вітчизняної війни, зв'язує її з загартованим історією братерством радянських людей, українця й росіянина за національною приналежністю, розкриває величний духовний світ воїна соціалістичної держави.

Колись почуття нерозривної злитності з своїм народом, з усією радянською землею, «якотую завоював і полуживую вынянчил», надихали великого поета радянської епохи висловити заповітні думки своїх спів-

вітчизників: «Читайте і заздріть: я — громадянин Радянського Союзу». Тепер, у дні другого етапу звияжної боротьби, коли вже приреченість ворога не викликала сумніву, почуття радянської національної гордості обумовили закономірність слів П. Тичини: «Я есть народ, якого Правди сила ніким звойована ще не була».

Це було торжество тієї поезії, за яку боровся Маяковський. Час тяжких воєнних випробувань з усією силою ствердив життєдайність його традицій. Хто йшов у ногу зі співцем революції, в того пісня й вірш були кулею, снарядом, бомбою. Хто відставав у суворому поході від свого правофлангового, той плутався, вносив нездорові ноти в могутню, життєствердну, переможну музику радянської літератури.

13.

Слово «мир» було написане на бойових жовтневих прапорах, під якими робітники й селяни йшли на завоювання Радянської влади. В ім'я миру споруджувались новобудови перших п'ятирічок. За мир боролись, гинули й перемагали радянські люди на фронтах Великої Вітчизняної війни. Коротке слово з трьох літер ставало бойовим девізом всіх чесних жителів планети і в перші післявоєнні роки, коли ще не дотліли воєнні згарища, димілись руїни міст і сіл, не встигли висохнути сльози дітей, матерів, вдів... Коли імперіалістичні акули виношували плани нової світової пожежі...

В Європі мир.

А банда Уолл-стріту

Зорить на Терек,

Волгу

і Десну.

Готує замах на мою весну.

Що янкам мир і тишина над світом!
Ім дайте бізнес,
дайте бариші.

У цих словах О. Підсухи, представника того покоління, яке щойно повернулося з тяжкого походу, досить добре висловлена закономірна тривога за майбутнє миру на землі. Занадто дорогою ціною, життям і кров'ю кращих синів і дочок радянського народу він був утверджений на планеті, щоб залишитися байдужим до його подальшої долі. Від імені живих і мертвих поет вимогливо заявляє:

Я хочу миру!
Ще не прохолов
Мій автомат.
Ще нерви у напрузі.
.

Мені «доктрина Трумена» відома.
Я хочу миру і життя у згоді
На нашій найвеличнійшій з планет.
Без атомної бомби і ракет,
Без стратегічних баз на Близьнім Сході.
Я хочу миру, а тому і ставлю
На варту кожне слово й почуття.

Радянська література, надихана благородним почуттям соціалістичного гуманізму, мобілізувала свою публіцистичну пристрасність, свої жанри, гартоване в боях слово на захист миру, що й визначило один з провідних мотивів літературного процесу перших післявоєнних років. Її слово, грізне і викривальне, застережливо лунало на різних там асамблеях, офіційних і неофіційних нарадах, всіляких зборищах старих і новоявлених паліїв війни.

Традиції Маяковського — полум'яного патріота, пристрасного борця проти буржуазної лжедемократії і «культури долара», непримиренного ворога «капітала —

его препохабля», нещадного викривача організаторів воєнних інтервенцій служили надихаючим прикладом. Творчий досвід поета став невичерпним арсеналом як ідейного, так і художнього озброєння. Про нього переконливо скаже М. Бажан: «І досі не застаріли вірші Маяковського, присвячені темі боротьби за мир... Тільки ставши на позиції гуманізму соціалістичного, основаного на глибокому розумінні класових взаємин і послидвовної миролюбної політики партії, В. Маяковський зміг створити поезії, у яких чітко викрив суть імперіалістичної політики війни, що їй протистоїть воля миролюбного радянського народу»¹.

Сам час розв'язав суперечки, яким шляхом повинно йти використання поезики Маяковського. Борючись за мир і відстоюючи справу миру, представники всієї багатонаціональної радянської поезії з успіхом використовують багатство жанрів і форм російського поета, від глибоких соціально-філософських роздумів до бойових закликів і гострих сатиричних памфлетів. Особливо близьким стає так званий вільний акцентний вірш з його вольовою інтонацією оратора й трибуна, з його необмеженою можливістю широкого введення закликів, звернень, політичних цитат і термінів.

«Гул ритму» Маяковського проймає не лише процитовані вище рядки О. Підсухи. Він притаманний всій українській радянській поезії, присвяченій боротьбі за мир. Кожний більш чи менш визначний поет Радянської України, старшого чи молодшого покоління, міг би сказати словами А. Малишка з вірша «Маяковський в Америці»:

Ходить він зі мною раннім-раном,
Положивши руку мені на плече.
По мосту по Бруклінським, по Бродвею,

¹ М. Бажан, Путі людей, стор. 163.

Біля хмарочосів кроком, як сталь.
Негритянську вулицю вгледить —
і над нею
Теплими очима дивиться в даль

І свистить по вулицях вітер московський,
Гнівом революцій віддзвонює брук.
Здрастуй, мій учителю!
Здрастуй, Маяковський!
У мільйоннім потиску робітничих рук!

Маяковський гострою зброєю сатири сміливо вступав у бій з різними міжнародними бандитами, фашиствучими лордами, християнствуючими вбивцями, провокаторами різних мастей. Гнівню викриваючи брехливість і лицемірство буржуазних політиканів, які базіканням про мир прикривали свої загарбницькі наміри, полум'яний патріот Радянської Вітчизни писав із вбивчим сарказмом:

Миротворці,
осяяні циліндровим глянцем,
язика натерли,
гостріш од меча
(після того,
як послано
гвинтівки афганцям,
а бомби —
басмачам).

(Переклад Л. Горіловського)

Ці слова і зараз стріляють прямо в ціль. Вони сприяють викриттю тих, хто воює з мирним населенням Індокитаю, хто лізе із шкури, щоб спинити народний рух за мир, загрожуючи атомними бомбами.

Йде плідне продовження традицій «Маяковської галереї» при викритті імперіалістичних агресорів та їх прибічників, продажноі буржуазної преси та розтлінної культури Заходу. По-творчому використовуються художні

прийоми Маяковського, щоб завдати дошкульних ударів конкретним паліям війни, шпигунам і вбивцям.

Одним із перших у радянській літературі гнівним викривачем любителів воєнних авантур виступив М. Бажан у циклі «Англійські враження» (1948), написаному в руслі традицій «закордонних віршів» Маяковського. Наприклад, у вірші «Шкіц до портрета», змальовуючи класичний портрет одного з паліїв війни, український поет використовує один з прийомів «Маяковської галереї» — в основу створюваного образу кладе соціальну характеристику, відкидаючи його надмірну деталізацію. Образ деталізований настільки, щоб можна було впізнати конкретного палія війни. Одночасно це деталі сумарного образу імперіаліста-агресора.

Навіть окремі подробиці сатиричних портретів «Галереї» і «Шкіца» співпадають між собою. Скажімо, Пуанкаре мріяв, щоб «всей земле паклю прив'язать к хвосту». Так і Черчілль «слинить фразу, якою знову хтів би плюнуть в мир».

Звичайно, справа не в окремих співпаданнях, що швидше пояснюється традиційністю портретів паліїв війни. Між ними хоч лежить історичний відрізок у чверть століття, та за суттю своєю агресори мало в чому змінилися. Традиції Маяковського — у гострій викривальній силі вірша, у вмінні кількома штрихами змалювати типовий образ агресора, показати історичну безперспективність паліїв війни, бо «не крутяться назад історії колеса, хоч лізь під них, не крутяться назад».

Із своєрідним творчим продовженням образів агресорів «Маяковської галереї», а також Вільсона з поеми «150 000 000», зустрічаємось у збірці А. Малишка «За синім морем» (1951). Український поет, даючи узагальнений портрет імперіалістичного розбійника, з великою пристрасстю радянського патріота викриває того, хто, коли йшли бої з фашизмом, «вночі англійський жовтий

віскі весь день попивав у кабаре», хто «ховає подобу Гітлера в собі».

Близький до вірша «Палієві війни» і вірш «Херст», з якого постає образ «гітлерівського блазня», «чорного вовка», який «комунізм проклина до істерики, висох, згорбатів, од люті пожовк». Він нацистів «кутав афішами, наче гадюку в нову чешую», тепер за його наказом «хриплять у цехах ротації», ллючи на радянський народ «океан клевети». Та дні Херста і його класу злічені, печать приреченості лежить на їхньому чолі.

Маяковський одним із перших у радянській поезії викрив дворушницьке обличчя правих соціалістів — зброєносців імперіалізму. Скажімо, американець Гомперс і бельгієць Вандервельде з «Маяковської галереї» — цілком гідні попередники сучасних реакційних лідерів профспілок у капіталістичних країнах, які і стали об'єктом викриття українських радянських поетів.

М. Бажан у вірші «Мандрівний джентльмен» гнівно зриває маску з комівояжера лейбористського уряду — колонізатора й холодного вбивці. Сатиричним викриттям лейбористських «соціалістів» сповнена також «Солдатська балада», що має спільні ідейно-художні риси з віршем Маяковського «Англійський лідер».

У плані традицій «Маяковської галереї» Я. Шпорта в книзі віршів «Іранський зошит» (1950) змальовує типового комівояжера Уолл-стріту, представника якоїсь «компанії»:

Він бачив нафту. Як? Вона
Америці не продана?
Зривав бавовник у цвіту:
— Чому він досі не в порту?

.

...Він всю б планету закупив,
Руду б ковтав і нафту пив,
Жував вугілля, гриз би мідь,

Щоб грабувати і багатіть.
Він всюди каркає, мов крук.
Він розтовстів, мов той павук.

До української галереї паліїв війни, агресорів і колонізаторів увійшов і цикл сатиричних епітафій А. Малишка «Напис на руїні». В них поет накреслив ряд влучних портретів хазяїв сучасної Америки, холодних мерців, що ходом історії приречені на загибель.

Саме життя домальовує жахливу картину, побачену Маяковським біля входу в порт Гавр. Як живий перегук з прикінцевими рядками нарисів «Мое відкриття Америки» звучать відповідні місця з поезії Я. Шпорти «Голод в Курдистані». Приречені американцями на голод і злидні, трудящі Ірану стають об'єктом дикої розваги цих же американців.

Українським поетам близькі горе й радість, успіхи й перемоги зарубіжних братів. Так оживають традиції таких творів Маяковського, як «Кращий вірш», «Англійському робітникові» та ін.

Маяковський нещадно викривав побут і звичаї американського способу життя. У віршах і нарисах про Америку одна за одною проходять страхітливі картини інтелектуального убозтва, духовного каліцтва людей країни долара. Цього враження не могли затьмарити навіть окремі досягнення техніки.

А. Малишко у збірці «За синім морем» продовжує традиції «американських віршів» Маяковського, нещадно викриває хижацький характер американського імперіалізму. Країна, що простяглась за синім морем, — це країна підлого царства долара. Все тут здобувається за долар: усмішка, «дівоча невинність», «шаноба і гонор», «армійська повинність»... За синім морем — голод, злидні, безробіття і сльози для бідних; нечувана розкіш і багатство — для імперіалістів, які кличуть до міжнародного розбою.

Викриваючи американську лжедемократію, Маяковський писав:

І, мацаючи
 по небозводу
вартою доларів,
 святенності й сала,
тиче руку
 ваша Свобода
над тюрмою
 Еліс-Айленд.
(Переклад Є. Дроб'язка)

Подібну характеристику «баби-свободи» дає Маяковський і в своїх доржніх нотатках.

А. Малишко прибув до Америки через чверть століття після Маяковського. За цей час американська лжедемократія набула ще лицемірнішого характеру. Також використовуючи образ «баби-свободи», український поет по-новаторському розробляє цю тему. Американська лжедемократія — оплот світової реакції, служить інтересам розбою, грабунку й насильства, тримає в руках «смолоскип вогню» («Статуя Свободи»).

Маяковський побачив дві Америки — капіталістів і трудящих. Цій, другій Америці, полум'яний соціалістичний гуманіст послав слово співчуття й пошани. Цією ідеєю інтернаціональної єдності трудящих пройняті й вірші збірки А. Малишка «За синім морем».

Прибувши до Сполучених Штатів, щоб революційною міркою оцінити американське життя, Маяковський у своїх віршах відбив не тільки страждання й бідування пригноблених трудящих мас, а й наближення революційної бурі. Одночасно він показав, що важливим революційним фактором у зарубіжному житті є існування Радянського Союзу.

Маяковський у палатці кемпа «Ніт гедайге» захоплено слухав російську революційну пісню «Мы смело в бой

пойдем», що перепливла океан і лунала викликом капіталістичному ладові. Поетові здавалось, що комсомольці кемпа цією піснею «заставляли плыть в Москву Гудзон».

З кожним роком усе сильніше лунає пісня свободи, що вийшла на простори світу. У вірші А. Малишка залунав мотив «Катюши»:

Негрів двое в полі, в Оклахомі,
Нашу рідну пісеньку вели.

І вона тим двом палила душу,
Піднімала з рабства і оман.
«Виходила на берег Катюша» —
За Великий Тихий океан.

Для передачі величі й розмаху революційної бурі, що неминуче повинна наступити, А. Малишко використовує образ революції-океану, зображеного Маяковським у вірші «Атлантичний океан». Але це не просто копіювання російського поета. А. Малишко, зберігаючи повноту й грандіозність образу Маяковського, по-своєму осмислює його. Океанські хвилі, надихані великою революційною силою, асоціюються у нього з «полками робочими», що проходять «з великим ім'ям Інтернаціоналу» («Буря в порту»).

Маяковський володів виключним умінням у кожній поетичній деталі розкривати революційну ідею. Деталь у поета несе велике смислове навантаження. Для негра Біллі («Блек енд уайт») весь світ зафарбований у два кольори — білий і чорний. І лише одне питання не давало спокою старому негрові: «Чому і цукор білий-білий має виробляти чорний негр?»

Замість відповіді — удар по обличчю від «найбілішого» цукрового короля. Кров заливає чорне лице, капає на білу одежу. З'являється третій колір — червоний.

І ця нова деталь приносить у вірш нову думку: колір крові — колір революції.

Як і в Маяковського, правдивість і революційна спрямованість вірша надає поетичній деталі А. Малишка особливу вибухову силу. Наприклад, хліб, затиснутий у руці робітника, наче граната («У вагоні») і т. д. Особливо близький до Маяковського, зокрема до «Віршів про радянський паспорт», як своїм революційним пафосом, так і образною системою, вірш «Історія однієї книги».

Маяковський у «Віршах про радянський паспорт» дає неперевершений зразок органічної спаяності політичного змісту з усією системою образних засобів. Почавши розповідь бурхливим емоційним вступом, у якому висловлена неповага до різних формальностей і бюрократичних папірців, поет раптом переходить до іронічно-сатиричного опису перевірки паспортів на одній з прикордонних станцій. І тут же вводить у поетичну тканину «пурпурну книжину», «червоношкіру паспортину», «молоткастий, серпастий радянський паспорт».

Через радянський паспорт розкривається ставлення представників капіталістичного світу до Радянської країни. Одночасно, вдало використавши прийом контрасту, поет в іронічному плані показує значення паспортів різних буржуазних країн.

Найвищий кульмінаційний пункт сатиричної розповіді — взяття «паном чиновником» паспорта громадянина Країни Рад:

Бере —
як бомбу,
бере —
як йоржа,
як бритву
на два боки гостру,

бере, як гримучу
на двадцять жал
змію
двометрового росту.
(Переклад Г. Коваленка і К. Дрока)

Перед читачем постає узагальнений образ злого во- рога країни соціалізму. Власник «пурпурної книжини» з насолодою був би розп'ятий «жандармською кастою». На цьому поет обриває свою розповідь про перевірку паспортів, щоб знову перейти на ліричний план і висло- вити основну ідею твору: полум'яну гордість за прина- лежність до громадян Радянського Союзу.

На відміну від вірша Маяковського, «Історія однієї книги» розпочинається без ліричного вступу. Здається, поет збирається розповісти в спокійному тоні про по- дорож американського громадянина з Європи до Амери- ки. Та вже наступна строфа розвінчує цей здогад. З пристрасних рядків, пройнятих любов'ю і ненавистю, постає ліричний герой — громадянин Країни Рад, який ненавидить тих, у кого «золото блиска на руці», і з по- шаною ставиться до скромної людини, яка везе з собою кризь «голубу океанську даль» «чесні думки свої й руки робочі, совість свою, непохитну, як сталь», до робітника, який «читає, забув себе, книжку «Історії ВКП(б)».

Основна поетична деталь твору — книжка «Історія ВКП(б)» — впливає як цілком логічне завершення ха- рактеристики героя. Та перед поетом стоїть ще од- не завдання — викрити американську лжедемократію. У цьому плані прийом контрасту, використаний Маяков- ським при змалюванні перевірки паспортів, більш ніж доречний. За одну хвилину в американській таможні перевіряються паспорти різних зрадників. Зате до аме- риканського робітника, якого зустрічають «докер, і негр, і старий коваль», в представників американської

«демократії» зовсім інше ставлення. Його уважно обшукують і знаходять книжку «Історія ВКП(б)».

Начебто атомка впала рядом,
Начебто грім покотивсь по землі,
Її оточили наряд за нарядом
Бліді поліцаї і патрулі.

Чинovníки таможні, злі і пикаті,
Покликали зграю писак-нездар,
На ній накладали чорні печаті,
Щоб з неї, бува, не спанхнув пожар!

Та ніщо не може вбити ленінської правди. Вона не знає віз, не боїться переслідування. Вона кличе гноблених на революційну боротьбу, згуртовує друзів Радянської країни — маяка миру.

Так вдало підмічена деталь допомогла поетові яскраво розкрити задум твору. Як у Маяковського радянський паспорт, так у А. Малишка книжка «Історії ВКП(б)» стає символом Радянської Вітчизни і соціалістичної революції.

Маяковський боровся і в «мирний день» і «в грозу». Він був і вартовим, і прикордонником, і повпредом. І всюди він захищав Радянську Вітчизну і справу миру.

В 1922 році, коли імперіалісти висунули на Генуезькій конференції нахабну вимогу сплатити всі борги царського та інших контрреволюційних урядів, повернути іноземним капіталістам націоналізовані Радянською владою фабрики й заводи, підкріплюючи її військовими погрозами, Маяковський надрукував у газеті «Известия» вірш «Моя промова на Генуезькій конференції».

Поет говорив як радянський патріот. Він викривав нахабні вимоги імперіалістів, вказував на нечувані страждання радянських людей у роки громадянської війни, на розстріляних Врангелем і повішених Колча-

ком, на ті втрати й жертви, що їх не сплатити ніякими доларами й фунтами.

Кожний рядок «Промови» дихав священним гнівом до ворогів молоді Країни Рад і любов'ю до «землі молодості». Не випадково вона стала блискучим зразком «державної поезії», вчила відстоювати мир у наступі, у дійовій боротьбі.

Я. Шпорта у вірші «Дипломат» малює зворушливий образ радянської людини, яка в боях під Сталінградом билась за «рідну Батьківщину, як ніхто й ніколи на землі», а тепер, ставши дипломатом, стоїть, «як воїн, на трибуні, правду захищаючи грудьми».

Поет зриває маску з представників Уолл-стріту, які роблять спроби залякати радянських людей третьою світовою війною, атомними бомбами, істерично репетують про «червону небезпеку». І тут приходять на пам'ять полум'яні рядки Маяковського, присвячені пам'яті видатного радянського дипломата В. В. Воровського, який загинув на бойовому посту:

Скількох не стане...

Скількох не стало...

Скількох на клапті...

Скільком не встать...

Хто б не здав,

чия б не здавала,—

Ми не здали!

Нас не здолать!

(Переклад М. Шеремета)

До голосу радянського дипломата приєднає своє поетичне слово А. Малишко («Палієві війни»). Мовою радянського державного діяча говорить П. Тичина («На захист миру»).

Войовничий тон Маяковського, його наступальний дух переймає М. Гірник, щоб заявити від імені радянських патріотів:

...Я стою на обліку солдатом
Скрізь, де бій з гнобителями йде...

Хай говорять — мов, дипломатія,
Різні там закони і права —
Воля людства вища всіх законів,
Право щастя — вище всяких прав.
І безсилі віддали й кордони,
Де б я за народ не воював.
У Китаї, може, в Індсгані,
На Олімпі, в виступах ООН...

Так оживали бойові традиції «Промови на Генуезькій конференції»... Ораторський стиль згаданих і незгаданих творів українських поетів обумовив використання й інших прийомів Маяковського — ударної розмовної інтонації, уподібнення віршованих рядків до гнівно-обривистих фраз, що, в свою чергу, веде до використання метрики російського поета, поступового й наскрізного розгортання образу, думки, поетичної деталі, а головне — точного слова, що без промаху б'є по вою.

З гордо піднятою головою проніс Маяковський червоний прапор радянської поезії через капіталістичний світ. Законною гордістю сповнювалось серце поета за свою Радянську Вітчизну — маяк трудящих земної кулі, «весну людства».

Не міг довго залишатися Маяковський за межами Країни Рад. Перебуваючи в капіталістичних країнах, він бачив безправ'я й гніт трудящих, звірячу гонитву за живою, жорстоку експлуатацію людини. В уяві ще прекраснішою поставала улюблена червонопрапорна Батьківщина — земля вільної праці й миру. З глибини серця виривались слова, сповнені презирства до світу бізнесу й наживи.

«Додому!» — так озаглавлений один з віршів американського циклу. З думою про творчу працю радянських

людей, про комунізм пересікав поет Атлантичний океан, поспішаючи до себе, додому, в Радянський Союз. Для нього труд і війна були несумісними, протилежними поняттями, і він натхненно проголошував:

На всій планеті,
 товарищи люди,
объявите:
 войны не будет!

Маяковський добре усвідомлював, що в боротьбі з паліями війни «нет у нас довода более высокого, чем амбар, ломящийся от хлебных груд», що «каждый корабль пшеничных зерен — это слеза у буржуев во взоре», «чем наливнее и полнее колос, тем громче будет советский голос». Від нього йде славна традиція радянської поезії — оспівування праці радянського народу, окриленого ідеями комунізму, як праці в ім'я миру і щастя людства.

Саме такою змальовано працю в сонячному краю соціалізму в збірці А. Малишка «За синім морем». З її рядків постає хвилюючий образ радянського українця-патріота, який закоханий у «дніпровських домн пожари», «полтавських піль пшеничні злитки», де «выводит Посмітний свою працюовиту артіль», де «Ангеліна Паша вночі огляда трактори», «де Озерний стрічає врожайні свої вечори».

В поезії, присвяченій благородній темі боротьби за мир, найповніше й найбагатогранніше втілилась вимога Маяковського наповнювати вірш словами публіцистики, пристрасно вторгтися в життя, виховувати політично гостре слово, дружне до однодумців і смертельне для ворогів. Від нього йде сміливе й широке застосування ораторської інтонації, яскравої й могутньої метафори, уміння максимально простими й економними художніми засобами домагатися дійового впливу на читача.

В таких творах, як «На захист миру» П. Тичини, «Скелі Дувра» М. Бажана, «Ленінське слово» А. Малишка, «Демобілізованому солдатowi» О. Підсухи, «Я розмовляю, як солдат з солдатом» М. Руденка та ін., відчутний голос оратора й трибуна, голос сталі й ніжності.

У кожного поета засвоєння традицій Маяковського йде своїм індивідуальним шляхом. Скажімо, А. Малишко рідко відтворює інтонацію Маяковського, багато його віршів навіть написані традиційним метром, але весь дух, характер, пафос, а звідси і образна структура книги «За синім морем» дають підставу говорити про плідне засвоєння традицій російського поета. О. Підсуха, навпаки, бере в Маяковського чітку, карбовану політичну фразу, що часто звучить як афоризм.

Маяковський не стоїть на перешкоді введення у вірш відповідного національного орнаменту. З творів українських поетів постає образ Радянської України, яка в сузір'ї радянських республік бореться і відстоює справу миру. В їх вірші органічно влітаються мотиви українських народних пісень, дум і балад. Багато чого йде від традицій Шевченка, Франка, Лесі Українки.

14.

Поезія, як і життя, не може стояти на місці, не може жити без того, чим сповнене вагоме слово Новаторство. Слово, яке окрилювало Маяковського протягом усього його творчого шляху... Слово, що виражає сутність справжнього мистецтва.

Після смерті поета минули десятиріччя. Зросла, змужніла, інтелектуально побагатшала радянська людина. Нових вершин досягла і радянська поезія. Та без досвіду співця революції навряд чи міг би знайти своє

поширення так званий вільний вірш, навряд чи могло б поетичне слово, збагачене публіцистично-філософськими роздумами, вирватися з-під влади мертвих канонів на широкі простори бурхливого життя.

Маяковський один з перших почав наповнювати вірш темами й словами публіцистики. Від нього іде сміливе й широке застосування ораторської інтонації, реалістичної деталі, а нерідко й «прозаїзмів» у буквальному значенні цього слова, яскравої й могутньої метафори.

Він вчить, кличе, застерігає. Його творчий досвід — суворий докір тим, хто хоче відмахнутися від актуальних проблем сучасності, сховатися від них у серпанку «вічних» тем, знайти притулок від боротьби й поетичного подвигу в надуманих абстракціях, зарозумілих метафорах, у тому «зауму», що його так уперто переборював у свій час сам поет.

Відкриття Маяковського значні, багатогранні, конкретні. Не всі з них в однаковій мірі можуть бути використані в творчій практиці того чи іншого поета. Кожна по-справжньому творча індивідуальність продовжує й збагачує традиції великих попередників своєрідно й неповторно, самотньо й по-новаторському.

Проблема традицій Маяковського не належить до легких. Навколо неї йшли, йдуть і будуть йти пристрасні суперечки. В крайньому разі, її не можна зводити до якогось однолінійного розуміння, до «зовнішньої» подібності, а тим більше до епігонства, безкрилого наслідування стилістичної манери.

Він обстоював потребу в поетах «хороших і різних». Через усі його виступи лейтмотивом проходить думка, що перегукується з відомими словами Гете — будь мужнім і не йди моїм шляхом. Про це він говорив і на повному серйозі, і тоді, коли, жартуючи, радив своїм прихильникам-початківцям «робити вірші не під Маяковського», а «під себе».

У кожного засвоєння традицій Маяковського йде своїм індивідуальним шляхом. Не обов'язково відтворювати його інтонацію. Та й сам поет не притримуввся якогось постійного, раз назавжди даного інтонаційного ладу. З цього приводу він говорив: «Треба завжди мати перед очима аудиторію, до котрої вірш звернений... Треба в залежності від аудиторії брати інтонацію — переконуючу або прохальну, наказуючу або запитуючу. Більшість моїх речей побудовано на розмовній інтонації»¹.

Можна писати й за законами традиційних метрів. Вся справа в душі, пафосі, громадській пристрасі, у виборі потрібного кута зору на навколишню дійсність, в тій образній структурі, що сприяє донесенню до читача вагомої думки. Без великих ідей не може бути й новаторських художніх відкриттів.

Маяковський був і залишається зразком підпорядкування всіх художніх засобів, від образів до ритму, розкриттю багатого, вагомого, високоідейного змісту твору. В наполегливих пошуках він знаходив таке новаторське слово, що відповідало його соціалістичній свідомості і комуністичній цілеспрямованості.

Для зрілого Маяковського не існувало формально зрозумілого новаторства. Те, що робилося ним у галузі форми, завжди підпорядковувалося високим ідейним принципам свого часу. Зокрема, це з особливою виразністю відчувається у його новаторському, глибоко індивідуальному вільному вірші, традиції якого знаходять широке застосування в творчій практиці багатьох поетів сьогодення.

«Цей вірш,— говорив К. Федін,— поруч з іншими прийомами, застосований і Маяковським з тією істотною відмінністю, що, залишаючись глибоко індивідуальним,

¹ В. Маяковський, Вибрані твори, т. 3, стор. 316.

поет був чужим суб'єктивному. Його голос, наче крізь трубу, пропускає шумливі, вольові голоси революційної маси. Це був новий зміст повного соціального значення, і тому новаторство Маяковського набрало закінчену форму, а не залишилося лише оболонкою експерименту. Маяковський також увійшов у радянську соціалістичну традицію»¹.

Ставлення до тих чи інших традицій у різний час обумовлюється багатьма об'єктивними причинами. З арсеналу минулого передусім береться те, що найвідповідніше даному часу, конкретним історичним обставинам, творчій самотності митця, його новаторським шуканням, обумовленим неспокойним, вічно рухливим життям.

В останнє десятиріччя в українській радянській літературі з'явився цілий загін поетів зі своїм виразно окресленим індивідуальним голосом, з прагненням до філософського осмислення дійсності, планетарно-масштабного зображення життя, глибоко-психологічного розкриття почуттів і думок людини, яка живе в бурхливий атомний вік. Звичайно, для передачі пристрастей, напружених роздумів і сумнівів жителя космічної ери потрібні й нові художні засоби.

Зараз можна говорити про незаперечні й значні здобутки молодого поетичного покоління шістдесятих років. З творів кращих його представників повіяло свіжим вітром бурхливої епохи, її радощами й печальми. В поетичний світ були перенесені й раніше не знані теми і образи, і своєрідний потік художнього мислення, і глибока відраза до всього косного, по-голому декларативного описово-поверхового... Прийшла темпераментна молодь, яка не бажала крокувати протореними стежка-

¹ «Правда» від 22 червня 1963 р.

ми, прагнула по-новаторському підійти до зображення своєї неспокійної дійсності, може, навіть з певною викличністю розкрити грані своєї самотності, цієї обов'язкової риси таланту.

Успіх чекав не всіх. У молодечому шумуванні не бракувало піни, що, ясна річ, дуже швидко зникає з поверхні. Залишалось те, що було зв'язане з глибинними процесами життя, йшло від його сутності, спиралось на плідні традиції творців радянської поезії попередніх років, серед яких одне з перших місць по праву належить Маяковському. Про це добре сказав на VI з'їзді СПУ Б. Олійник — один з найталановитіших представників поетичного племені «шістдесятників»: «Коли ми говоримо про сьогоdnішній стан поезії, про її здобутки, про успіхи наших молодих, то не забуваймо, що ґрунт оцим досягненням готували поети 20-х років і перших п'ятирічок... Покоління Дмитра Павличка, Євгена Лютюка, Петра Ребра, Михайла Клименка й стало тою живою ланкою, котра принесла творчу естафету поетам 60-х років, а ті в свою чергу несуть її наступним, і так було, і так буде. Це великий оптимістичний закон — неперервної духовної естафети поколінь»¹.

Проте творче засвоєння традицій, що щільно перепліталися з новаторськими пошуками,— процес, що відбувався із значними труднощами, суперечностями й складностями. Нагадаємо, що на якомусь відрізу мужніння молодих голосів раптом, хоч і приглушено, забриніла нота горезвісного конфлікту старшого й молодшого поетичного поколінь, почувалися, хай і невиразно, слова, що їх можна було розцінювати як намагання відійти від революційно-громадянських традицій радянської поезії і заглибитись у вузький світок інтимної лірики.

¹ «Літературна Україна» від 20 травня 1971 р.

«Ми й не помітили,— писав І. Муратов,— як по той бік «розмитих берегів» ледве не опинилися в ролі «пройденного етапу» не тільки «Лівий марш», «Вірші про радянський паспорт», «Псалом залізу», «Стою, мов скеля, непорушний», «Відповідь» (Маланюкові), «Большевикам пустини и весны», а й більш інтимізовані — «Гренада», «Листи до поета», «Весела молодість моя», «Свет мой оранжевый». Збагачуючи нашу ліричну палітру органічним єднанням особистого і громадянського, ми ще повинні були подбати й про те, щоб громадянське у цій ситуації не втратило своїх найголовніших ознак — загострених з ідейних позицій «за» — і «проти», найвищого градуса наступальної бойової наснаги»¹.

І. Муратов, у творчості якого традиції Маяковського також знайшли своє оригінальне відлуння, не випадково поставив вірші співця революції на чолі тих кращих творів радянської поезії, що стали її класикою. І не тільки тому, що Маяковському, можливо, вдалося в своїй творчості найповніше втілити її соціалістичну сутність.

Поетові за життя і в перші роки після смерті, та подекуди і в наші дні, доводилося зазнавати різних наскоків, комариних укусів, безпідставних звинувачень у голій декларативності і відвертій агітаційній спрямованості. Як правило, вони йшли і йдуть від тих, хто в силу різних обставин хотів би якщо і не знехтувати громадянську ноту поезії, то бодай приглушити її.

Інколи, особливо це стосується окремих представників молодшого поетичного покоління, висловлюється думка: звичайно, агітаційні вірші Маяковського, оперативно відгукуючись на проблеми дня, зіграли свою роль.

¹ Літературна Україна» від 28 липня 1968 р.

Та вони відійшли разом з тими проблемами, давно стали вже лише здобутком історичного минулого.

Подібні настрої переконливо заперечує В. Щербина в статті «В. В. Маяковський і сучасність». Літературознавець пише, що «в періоди гострих переломів, вирішальної боротьби, коли була потрібна гостра агітаційна поезія, що веде мільйони людей, на перший план мистецтва завжди виходила енергійна громадянська поезія». Маяковський «в загальній спрямованості поезії свідомо присвятив її основним революційним звершенням епохи». Більше того, «він підняв цю свою творчість до проблем епохи, що пережили десятиріччя, підняв її до рівня загальних досягнень світової поезії»¹.

Маяковський належить до тих перших класиків радянської епохи, які проклали шляхи новаторському мистецтву крупних масштабів; художньому епосу часу. Він і сьогодні залишається в строю, сприяючи освітленню загальних принципових проблем літературної сьогоденності.

Згадуються слова В. Коротича — поета, що сформувався в шістдесяті роки, про наступність літературних поколінь:

У вічні мандри
Ми йдемо,
В науку нескінченну,
І ті, що все пройшли,
Дарують нам
Свої дороговкази непохитні,—
Шляхи не починаються з нічого,
І, стаючи на обраний гостинець,
Ми знаємо,
Хто шлях той торував.

Маяковський — один з тих, хто торував шлях поезії революційної пристрасті, беззастережної відданості

¹ Маяковский и проблемы новаторства, стор. 20.

радянському народові і ленінським ідеалам. Він став дороговказом для наступних поетичних поколінь у їх нелегкій дорозі до новаторського освоєння епохи, до мистецтва крупних масштабів і глибокого суспільно-філософського змісту.

Про нього говорять, як про одного з найавторитетніших новаторів нашого часу. Не випадково А. Макаров — критик, який вступив у літературу разом з поетичною молоддю 60-х років, застерігаючи тих, хто може в гонитві за новизною тем і ситуацій забути глибини почуттів, гостроту мислення, людську мудрість і проникливість, артистизм форми вислову, спирається на Маяковського:

Наша
лірика
в багнети
часто атакована.
Нам потрібен
голос,
як сурмач.
Та поезія —
препаскудна штуковина,
Існує,
хоч бери його та плач¹.

Критика уже відзначала, що Д. Павличко з успіхом використовує, поруч з формами франківського сонета, «драбинку» В. Маяковського. І все ж не в ній, «драбинці», життєдайність традицій видатного поета епохи.

Д. Павличко ближче стоїть до Маяковського тоді, коли він, часом і в «старомодній» сонетній формі, з натхненною публіцистичною силою, нестримним темпераментом, полум'яною любов'ю до Радянської Вітчизни, гордою радістю за її успіхи і ненавистю до її ворогів

¹ А. Макаров, Розмаїття тенденцій, К., «Радянський письменник», 1969 стор. 144.

бореться своїм поетичним словом за торжество на планеті вчення Леніна, ім'я якого, «наче сонце», «планетам і народам» «сіятиме завжди». «Любов і ненависть» — так названа одна із збірок поета, і ці слова досить повно визначають провідний струмись його творчості.

Маяковський рішуче відкидав будь-яку ідейну і творчу невиразність. Для нього поет — голос свого покоління й часу, людина великої життєвої і естетичної мети, акумулятор найпрогресивніших ідей епохи. Без горіння не може бути творчості, що була б узята на озброєння народом.

Д. Павличко, продовжуючи бойові традиції Шевченка, Франка, Лесі Українки, підхоплюючи вимпел, переданий радянським поетам Маяковським, заявляє:

Вдихну у груди промінь блискавок,
Щоб перед ворогом не падає ніць,
Щоб дихати в лице його вогнем.

Слово Маяковського відікрюється в багатьох віршах Д. Павличка. І тоді, коли він стверджує нездоланність лєнінських ідей, і тоді, коли він виявляє свою нетерпимість до будь-якої невизначеності, нехлюйства, міщансько-обивательських поглядів, і тоді, коли він бореться з націоналізмом і викриває капіталістичний світ у своїх «закордонних віршах»...

Говорять, що В. Симоненко, життя якого обірвалося так передчасно, сміливо синтезує в своїх творах тенденції молоді української поезії. Це, справді, своєрідна індивідуальність великої поетичної наснаги з широким поетичним діапазоном і надзвичайної ширості, поет, який, незважаючи на свою молодість, багато в чому сприяв виведенню української поезії на нові рубежі.

В. Симоненку не можна відмовити в оригінальності й новаторстві, причому не показному, не крикливому,

не відразу помітному. Він якимись рисами свого характеру нагадує такого гіганта світової літератури, як Чехов, який так переконливо твердив, що простота (а не упрощенство!), лаконізм, стислість — іскра таланту.

Можливо, що декому здасться співставлення Симоненка з Маяковським невинуватим. Але Симоненко, який справив безперечний вплив на своїх молодих ровесників 60-х років, сприяв (при всій обережності цього твердження) унаслідуванню ними традицій Маяковського. Саме через нього передалися їм такі риси співця революції, як щільне переплетіння почуттів ніжності й ненависті, лірична довірливість, непохитна віра в непереможну правду комуністичних ідей, глибокий радянський патріотизм, філософське осмислення дійсності, гнівне засудження всіх тих потворностей, що з ними зустрічаються в житті. Саме в традиції Маяковського лунають слова поета:

Куди б мене дороги не манили
І хто б мене звернути не хотів,
У мене хватить розуму і сили
Іти по тій, що Ленін заповів.

Творчий доробок В. Симоненка переконує в тому, що йому була надзвичайно близькою і така дорогоцінна властивість Маяковського, як природний і невимушений перехід від загальногромадського до окремої людини, органічне сплетіння суспільно вагомого з буденно звичайним, «приземлення» історії до долі простих людей. Оця предметна й одухотворена конкретність, що в кращих творах Маяковського вела до відтворення духу епохи, стає притаманною для В. Симоненка, відповідає його відразу до всього нарочито показного й байдуже декларативного, а одночасно стає й визначальною рисою поетичного процесу останнього часу.

Нарешті хочеться вказати й ще на одну рису, що якоюсь мірою споріднює таких різних і так віддалених часом поетів. Йдеться про почуття боргу поета перед життям, країною, народом, планетою. Почуття, що невгамовно клекотіло в серці Маяковського. Воно ж супроводжувало і В. Симоненка протягом усього його недовгого творчого шляху.

Вже говорилося, що провідною в поезії Маяковського, за власними ж словами поета, була «розмовна інтонація». Деякі дослідники, зокрема В. Дітц у статті «Традиції і сучасність», вважають, що резонно виділити «розмову», впроваджену Маяковським у радянську поезію і так поширену на сучасному етапі її розвитку, в особливий жанр¹.

Жанрові визначення, особливо в сьогоденному літературному процесі, вузькі, неточні, не відбивають усіх особливостей, рис, відтінків конкретного художнього твору, народженого в складній лабораторії психології творчості поета. Проте «розмова», що впритул стиковується з іншими жанровими видозмінами ліричного потоку, має свої особливості й охоче сприймається багатьма поетами сьогодення. Вона, дійсно, сприяє невимушеності, довірливо-відвертому тону, введенню в віршовану тканину «прозаїзмів», тих чи інших рис побутової мови для підкреслення більшої конкретності й предметності провідної думки.

Маяковський, зрозуміла річ, не був першовідкривачем «розмовної поезії». У тому чи іншому вигляді вона використовувалася і в російській (Пушкін, Лермонтов, Некрасов), і в українській (Шевченко, Франко, Леся Українка) літературах, мала своєю першоосновою присутність конкретного чи уявлюваного опонента й відповідну полемічну спрямованість.

¹ «Дон», 1970, № 11, стор. 172.

Справа в іншому. Маяковський активно впроваджував у поезію розмову-монолог, звернену до широкої аудиторії і пройняту мужніми нотами ствердження найпрогресивніших ідеалів епохи. В цій формі поетичного вислову йому було легше виявити свою природну безпосередність і щирість, свої світовідчуття й найпотаємніші думки. В ньому й полягало одне з «формальних відкриттів» поета, що, в свою чергу, було обумовлене його внутрішньою потребою активно втручатись у велику битву за побудову соціалістичного світу.

Жанрові особливості ніколи не залишаються незмінними. Розмова-сповідь, що її впровадив у радянську поезію Маяковський, зазнавала й зазнає значних змін, залежно і від суспільних обставин, і від основних настанов поета, і від індивідуальних особливостей таланту.

Загальновідомо, що інтерес до тих чи інших традицій в найменшій мірі зводиться до суб'єктивних уподобань і смаків художника. Їхній спалах чи затихання передусім залежить від багатьох об'єктивних причин. І це стосується як ідейно-тематичних, так і чисто формальних відкриттів, що, зрештою, тісно пов'язані між собою.

Стосовно «розмови-монологу» Маяковського, то він (в різних варіаціях) також не випадково використовується поетами-сучасниками, зокрема представниками молодшого покоління. Саме в цій формі можна повніше висловити своє ставлення до розмаїтого й неспокійного навколишнього світу, свої інтелектуальні можливості і світоглядні переконання, вступити в полеміку з прихованими й відвертими недругами соціалістичного ладу життя, переконливо й пристрасно заперечити їхні погляди, сказати своє вагоме, нерідко гостропубліцистичне слово на захист миру й соціалізму.

Серед молодшої генерації українських поетів прийом «розмови-сповіді» найбільшого, мабуть, поширення набув у творчості Б. Олійника. Поет сміливо виходить

Згадується глава з поеми «Добре!», в якій поет біля Кремлівської стіни, де поховані останки тих, хто віддав своє життя заради перемоги революційних ідеалів, веде розмову з загиблими, як з живими. Подвиг їхній — приклад для наступних поколінь:

Юнакові,
що не знає ще
до пуття,
взяти
приклад
і чин з кого,—
скажу
не вагаючись: — Роби життя
з товариша
Дзержинського.

Минули десятиріччя. З'явилися герої, які в нових умовах продовжили й збагатили революційний подвиг героїв громадянської війни і років боротьби за утвердження Радянської влади. Б. Олійник у «Білому вірші на старому», присвяченому краснодонцям, звертається «до народжених в 43-му», до тих, хто «під численними яскравими обгортками» часом втрачає «первокорінь деяких слів»:

Загляньте в цей кам'яний буквар,
складений не зі слів, а з ядер слів —
«мамо», «умираю, але не видав... не видала»,
«Вітчизна», «не здалися... не здався... не здалася»,
«смерть фашизму», «живіть щасливо»,
«ми переможемо», «пам'ятайте про нас, живі...»

Поет спрямовує свій спонеляючий гнів, так споріднений з відповідним настроєм Маяковського, проти тих «непевних розмірів, індивідуумів непевного кольору, невідомої конституції», хто нехтує соціалістичними завоюваннями свого народу, веде паразитичне живогіння, керується девізом «де добре, там і вітчизна», прагне,

«щоб земля, як стіл, просилася під гравця в більярдну партію». Вірш «Рух» — це не лише публіцистична розмова-суперечка, а й полемічне утвердження ненастанного руху людини до справжнього, вибореного щастя, що й становить сутність нашого життя.

Маяковський саме з вершини ленінських ідей оглядав світ нестихаючих класових битв, оглядав не стороннім спостерігачем, а пристрасним і глибоко переконаним борцем-трибуном за перемогу справи пролетаріату. Словами Маяковського могли б сказати й українські радянські поети як старшого, так і молодшого покоління:

Товаришу Ленін,
 в заводі димнім,
на полі,—
 в жнива
 чи морозяним днем,—
вашим,
 товаришу,
 серцем
 і іменем
мислимо,
 дихаєм,
 боремось
 і живем!

(Переклад С. Крижанівського)

В. Коротич — поет з чітко визначеним творчим обличчям, з потягом до інтелектуального самовиявлення, з енергійним ритміко-інтонаційним ладом своїх віршів, що здебільшого нагадують публіцистично-філософські монологи, з поетичними роздумами над складністю ХХ віку. Він, подібно до Маяковського, оглядає століття крізь призму ленінських ідей, а це посилює почуття відповідальності за долю народу й народів, народжує жагу активного вторгнення в світ земних радощів і болів, дає натхнення словом будити й кликати своїх ровесників, зберігати й множити революційні здобутки.

У В. Коротича багато ліній зіткнень з Маяковським. Такі риси його творчої індивідуальності, що їх добре підмітив А. Кацнельсон у вступній статті до однієї із збірок поета, як самостійність і гострота думки, енергійність інтонацій і не зовсім звична для української поезії підкреслена урбаністичність, активність у вирішенні важливих життєвих проблем, засіб гротескної гіперболізації у сатиричних віршах¹ — все це, як і звернення до форми розмови-монологу, відчутного полемічного спрямування, переконує у тому, що Маяковський був одним з його учителів.

Сучасна поетична Ленініана, як уже відзначали її дослідники, на шляху вирішення проблем сучасності, з одного боку, збільшує масштабність, історизм, інтелектуальну наповненість, з другого — поглиблює людську, духовну, моральну сутність образу вождя нового світу². В свій час Маяковський, починаючи свою лірично-епічну розповідь про Леніна, довірливо зізнавався:

Я боюся,
щоб паради
й мавзолеї,
покоління
встановлений статут
не втопили б
у нудотному елеї
Ленінову
простоту.
Я тремчу за нього,
як за власну душу,
щоб не обцукорили
медком
солодкуватим.

Побоювання Маяковського були не марні. В чудовій поетичній Ленініані можна натрапити й на твори, що

¹ Див.: В. Коротич, Поезії, К., «Молодь», 1967, стор. 6—11.

² Див.: «Вопросы литературы», 1970, № 3, стор. 39.

своєю поверховою плакатністю «закривали» «справжній, людський, з мудрістю простою Ленінський великий лоб».

Такого хрестоматійного Леніна, «обцукореного медком солодкуватим», не хоче сприймати молодь. Вона, слідом за Маяковським, бачить у Леніні «найбільш земного з-між усіх, що на землі жили, людей», людину історичної й особистої цілісності, незаплямованої чистоти й невідкупної стійкості. Як і Маяковський, пропускаючи своє розуміння образу вождя через власне «я», так тісно сплетене з соціальними зрушеннями в житті, Б. Олійник говорить від імені свого покоління:

Він до мене в серце приходив різний:
Молодий і дужий, сумний і грізний.
То лише з майстерень худфонду — на подив —
Він чомусь однаким у світ виходив.
Так, мов не ходив на світанки дивиться.
Так, мов тільки й мріяв у кабінеті,
Щоб понад майдани здіймать правицю,
Навіть як хотілося знять кашкета.

Весь цикл «Пізнання» стає своєрідним підтвердженням слів: «Ленін і сьогодні живіший всіх живих. Розум наш, і сила, й зброя дужа». З його рядків виростає «земний» і в той же час величний образ Ілліча. Поет не приховує свого прямого перегуку з Маяковським:

Просто не терпів він, коли лакузи
Окропить хотіли його елеєм.
Не дививсь у зуби — чужим і «друзям» —
Наскрізь протинав прямою своєю.

Ленін сприймається через світовідчуття того покоління, яке піростало в тяжких умовах післявоєнної розрухи:

Починав, братове, пізнавати Леніна,
Без екскурсиводів, самотужки,
Зошити за поясом, як водиться.
А він мені з читанки гарно мруживсь,
Посміхавсь приязно, як до родича.

Б. Олійник при зображенні образу Леніна успішно використовує той ліро-епічний принцип Маяковського, що покладений в основу поеми «Володимир Ілліч Ленін» і знайшов свій дальший розвиток у поемі «Добре!». Образ Ілліча в циклі «Пізнання» начебто розтворений в русі історії, в самосвідомості мас, навіть в окремих побутових деталях тяжкого життя перших післявоєнних років. Але він живе в думках і помислах народу, в серці поета, зливається, при всій своїй конкретній рельєфності, з образом Батьківщини, з якою «разом мерз».

Асоціативне співставлення з відповідними місцями про тяжкі голодні й холодні роки громадянської війни поеми «Добре!» виникає і тоді, коли читаємо вірш «Мавзолей Володимира Леніна», що ним відкривається збірка «Відлуння». Черга до Мавзолею, «ця з поколінь безсонна черга», що «впадає із минулого в майбутнє», раптом нагадує поетові черги інші, «коли воєнним гоготом ревла і примерзали до дверей крамниць, у хлібних картках звалились поіменно».

Така ремінісценція минулого, досить смілива і, на перший погляд, навіть не виправдана, насправді потрібна поетові, щоб відтворити безсмертні ленінські справи. Згадуються слова Маяковського:

Можна
забути,
як пузо
від страв
зростало,
як жиром набряк.
Та землю,
з якою
голодував,—
не можна
забути ніякі

В. Коротич у поемі «Ленін, том 54» успадковує традиції Маяковського дещо в іншому плані. Його передусім

приваблює новаторський принцип автора поеми «Володимир Ілліч Ленін» — іти від локально-документального факту до символічного узагальнення руху самої історії.

Творча настанова українського поета чітко визначена уже в епіграфах до твору. Поруч зі словами Маяковського «Я себе під Леніним чищу...» (поема «Володимир Ілліч Ленін») стоять підкреслено прозаїчні слова, чисто пояснювального характеру: «До п'ятдесят четвертого тому Повного зібрання творів В. І. Леніна входять листи, записки і телеграми, написані в листопаді 1921 — березні 1923 року».

На цій основі В. Коротич і створює живий людський образ вождя революції. Ті чи інші рядки з листів, записок і телеграм допомагають поетові розкрити характерні риси Ілліча — його політичну далекоглядність, революційний гуманізм, надзвичайну особисту скромність, чуйність і уважність до товаришів, відразу до політичної тріскотні, впевненість у перемозі, попри всі труднощі, Радянської влади, рішучість у вирішенні важливих державних справ, непримиренність у ставленні до бюрократичної тяганини, залізну принциповість при відстоюванні комуністичних ідеалів... Особливо приваблює поета ленінське людинолюбство, той справжній гуманізм вождя революції, що й став визначальною рисою соціалістичної епохи.

На очах Маяковського відбувався складний і суперечливий процес оновлення поезії. Справжній новатор за всією своєю сутністю, шукач і відкривач нових поетичних материків, він щиро й захоплено вітав глибокі перемоги, що їх принесла революція як на суспільному, так і на поетичному фронтах.

Пильний погляд, проникаючи в глибинні процеси літературного життя, помічав, що навіть жанри, які, на перший погляд, здавалися застарілими, можуть від-

бивати революційні переміни в житті народу. Це стосувалося й жанру балади, до якого сам поет ніколи не звертався:

Немолод очень лад баллад,
Но если слова болят
И слова говорят про то, что болят,
Молодеет и лад баллад.

І. Грінберг, розвиваючи цю думку поета, наводить слова Белінського про те, що в баладі головне не подія, а відчуття, яке вона пробуджує, дума, на яку вона наводить читача. Саме це, за критиком, і дозволяє зачислити баладу до ліричного виду поезії. У цьому ж він бачить і причину стрімкого злету балади, її оновлення в наш час, з початку двадцятих років і по сьогодні¹.

Давню історію балада має також в українській поезії. Досить широкого поширення цей жанр набрав у різний час і в українській радянській літературі, зокрема в поетичних творах, присвячених подіям громадянської та Вітчизняної воен. Але те, що робить І. Драч, скажімо, в своїх «Баладах буднів», здається, вщент руйнує попереднє уявлення про баладний жанр, що поєднувалось з середньовічними легендами, античними міфами, переказами, створеними народною фантазією.

У баладах І. Драча немає нічого легендарного. Тут все зв'язано з предметною реальністю навколишнього світу. Фантастичний і гіперболічний елементи якщо й уводяться, то для посилення викривально-сатиричного пафосу («Балада про скромність», «Балада про острів Анторанс»), щось на зразок вірша Маяковського «Прозасідалися».

Слова в його баладах «болять», вони «говорять, что болят» болями сучасника. В баладному жанрі

¹ «Знамя», 1970, № 2, стор. 226.

виявилися ті індивідуальні риси І. Драча, на які вже вказувала критика: дещо насмішкуватий, сміливий і атакуючий пафос, наступальна полемічність, звукова експресія, спорідненість з ораторським мистецтвом, нахил думати «вголос», залучати до своїх роздумів швидше слухачьку аудиторію, а не читачів¹.

Все це якимись своїми гранями стикається з поезією Маяковського. Виявляється, що і в жанрі балади можна з успіхом продовжувати традиції співця революційних перетворень.

Поезія сьогодення немислима поза науковим пізнанням світу, що ні в якій мірі не знижує її художньої цінності. Висока культура мислення — один з першоелементів поетичної творчості нашого часу. Ще на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників В. Луговської говорив: «Нам потрібна поезія смислова і в той же час лірична, поезія «великого розуму й великого серця», що поєднує справжню масовість з високою поетичною культурою. Не забудемо, що таким був Маяковський в кращих своїх творах»².

За десятиріччя, що минули з того часу, невпізнанно змінився світ, іншою стала й людина. Бурхливі темпи науково-технічної революції непомітно, але невпинно відбиваються не лише на суспільно-політичному, а й на культурному житті народів. Щоб відтворити ці неухильні зміни, поет повинен стати, кажучи словами Маяковського, «в ряди Эдиссонам, Лениным в ряд, в ряди Эйнштейнам».

Зрозуміло, йдеться не про якийсь універсальний «сучасний стиль» всієї епохи, що веде, зрештою, до затушковування її класових суперечностей. Приречені на мимучу невдачу і всі формалістичні експерименти, що,

¹ Див.: А. Макаров, Розмаїття тенденцій, стор. 146—148.

² «Знамя», 1970, № 3, стор. 217—218.

на думку невдалих «відкривачів», мають сприяти передачі бурхливої динаміки атомного віку.

Маяковський своєю творчою практикою ствердив, що справа не в формальних відкриттях, а передусім в усвідомленні суспільних суперечностей, в історичних перетвореннях, у вирішальній перемозі Жовтня. Його шлях до утвердження свого «я» як співця революції йшов через подолання різних скороспіло «модних» поглядів на мистецтво, і його досвід не забутий. Успішне вторгнення в світ наукового пізнання таких поетів молодшої генерації, як В. Коротич, І. Драч, Б. Олійник, М. Вінграновський, безперечний тому доказ.

Маяковський — вчорашній, сьогоднішній і завтрашній день радянської поезії. Він увесь у майбутньому. Для нього сучасність невіддільна від прийдешнього. За його ж словами, тільки «слабосилі тупцюють на місці і чекають, поки подія мине, щоб її відобразити, могутні забігають настільки ж наперед, щоб, зрозумівши час, тягти його за собою»¹.

Такий він — могутній, завжди молодий, живий серед живих. З кожним днем все відчутнішим стає здійснений ним поетичний подвиг.

¹ В. Маяковський, Вибрані твори, т. 3, стор. 303.

Левченко Михаил Александрович

ЖИВОЙ СРЕДИ ЖИВЫХ

**(Владимир Маяковский
и его украинские связи)**

Издательство «Радянський письменник»

(На украинском языке)

Редактор *Р. Ф. Самбук*

Художник *Д. Д. Грибов*

Художній редактор *М. П. Вуєк*

Технічний редактор *В. В. Чала*

Коректор *А. О. Холоша*

Здано на виробництво 16. VIII. 1972 р. Підписано до друку 11. XII. 1972 р. Формат 70×108¹/₃₂. 8³/₄ фіз.-друк. арк., 12,25. ум.-друк. арк., 12,69. обл.-вид. арк. БФ 29538. Тираж 6 000. Зам. 861. Ціна в оправі 79 коп. «Радянський письменник», Київ, бульвар Лесі Українки, 20.
Друкоffsetна фабрика «Атлас» Державного комітету Ради Міністрів УРСР у справах видавництв, поліграфії і книжкової торгівлі. Львів, Зелена, 20.

79 коп.

A 215650



ux