

Leonid Hoburenko

*Літературно-  
критичні нариси  
і портрети*

*Леонід Губаренко*



**Радянський письменник**  
**Київ—1967**

8  
1173

**не  
ілюстрація  
- відкриття!**

102637

*Трохи професійної розмови  
без розлогої передмови*



**К** оли я думаю про те, чого бракує багатьом нашим нарисам, монографіям і статтям з історії української і всієї радянської літератури,— мені стає прикро, перш за все, від усвідомлення того, що складні проблеми творчості і творчого розвитку ми нерідко трактуємо поверхово, спрощено і, отже, не дуже творчо.

Всі ми дуже добре знаємо, що мистецтво відображає життя зовсім не в спосіб простого ілюстрування; і все ж всупереч власним намірам ми нерідко в своїх студіях зводимо літературу до ролі безхитрисного ілюстратора історичних подій і процесів, забуваючи, що всяке справді художнє зображення дійсності є більшим чи меншим відкриттям і що вся історія радянської літератури, коли говорити про її справді визначні твори, є історією людинознавчих і художніх відкриттів, які часто-густо мають епохальне значення. І відкривались не просто нові теми, ситуації, форми — художньо відкривалися новий світ і нова людина, що мужніла в своєму історичному поступуванні, відкривались величезні родовища нових переживань, думок, емоцій, особливостей характеру, що виникали в процесі небувалої переплавки дійсності.

У певних колах на Заході нас, радянських літераторів, люблять обвинувачувати в тому, що наші книги засновані на попередньо заданих висновках, що ми, мовляв, піклуємося не про відтворення і збагачення «нової моделі» світу, а лише про підтвердження тих чи тих відомих істин. До речі, з нашого боку цьому несамохить сприяє і та вульгаризаторська критика, яка з наївним захопленням ладна оголосити талановиту книгу письменника простим відгуком на певну постанову чи подію, звичайним переказом на «художню» мову тих або інших тез. Але «замовлення» часу доходять до художника складними і різноманітними каналами, і для того щоб письменник явив читачеві ту чи ту істину, він має відкрити, вистраждати, прочитати її в книзі життя самотужки, зусиллями власного розуму і серця.

«Літературний твір ширий, а не такий, що пишеться на замовлення,— зазначав М. О. Добролюбов,—

тільки тоді можливий, коли перша основа і крайнє розв'язання взятого факту складає ще питання, розгадка якого цікавить самого автора».

Метод соціалістичного реалізму жодною мірою не скасовує цього закону художньої, зокрема реалістичної, творчості, але він передбачає, що письменник має надійні філософські, ідейні, теоретичні «локатори», які виводять його на велику правду життя, на передові суспільні позиції.

Наша радянська, в тому числі українська, література розкривається перед вдумливим істориком, критиком як поле багатогранних шукань і новаторських звершень у галузі художнього людинознавства, поле важливих відкриттів у сфері прекрасного. Схарактеризувати їх — і значить написати історію літератури.

Не будемо, звичайно, розкидатись цим словом — відкриття, бо справжні художні відкриття можливі тільки на суто індивідуальному перехрещенні історії, таланту і великої громадянської пристрасті. Нове й новаторське в літературі, в творчості окремого письменника — поняття серйозні й відповідальні; марно говорити про них, не володіючи високими ідейними й художніми критеріями, вмінням пильно і всебічно співвідносити художній твір з життям, з рухом історії, з попередніми мистецькими надбаннями. Але ж видатні цінності, які створила радянська література, цінності, перевірені і ствержені їхнім могутнім, нестаріючим впливом на свідомість мільйонів людей, говорять самі за себе і потребують лише проникливого, вдумливого історико-літературного розкриття.

І тут — надто коли говорити про дослідження української радянської літератури — треба сміливіше переходити від опису і реєстрації, від розкладання творів по досить примітивних тематичних полицях, від замкнених внутрішньо-літературних характеристик до масштабного і заглибленого «прочитання» нашої літератури як героїчної історії духу радянської людини, історії народження і ствердження нових ідейних, моральних, психологічних, емоційних, естетичних цінностей.

Для мене ця глибинна новизна твору, надиханого чесним і глибоким відчуттям свого часу, відчуттям історичних змін і перетворень,— не тільки найдорожчий і найцікавіший предмет аналізу: вона нерідко захове в собі такі внутрішні «сюжети», такі хвилюючі колізії, які, можливо, нічим не поступаються перед сюжетами і колізіями, що постають перед уявою романіста або драматурга.

Ось один з таких можливих «сюжетів», зовсім конкретний для наочності. Говорячи про вірш Тичини «Захід», написаний у 1921 р., можна було б просто зазначити, що перед нами один з перших творів поета, в якому знайшли вияв мотиви пролетарського інтернаціоналізму (дружня згадка про А. Барбюса і Р. Роллана), і це було б правдою. Але ж мотиви мотивами,— а який людський зліт, яка радість прозріння, небувалого розширення обріїв чується в словах поета:

Через голови племен  
я побачив вас.  
О благословен  
час!

Від недавніх «сонячних кларнетів», від музики хмар, озер та сонця, від «сто-розтерзаного Києва» і від «на майдані коло церкви», від трагедійних болінь і радощів рідної землі — до небувалої ясності, коли «з Києва стало видно на всі чотири сторони світу», до розмови з товаришами по ідеалах «через голови племен», «через націю і рід», до відчуття себе братом, другом, борцем усього прогресивного людства! Збагніть людський зміст і людську ціну цієї завойованої ясності, і вам стане зрозуміло, що за цим звичайним і буденним для літературознавця «мотивом» стоїть духовне, психологічне відкриття, здійснене поетом на ваших очах, відкриття, в якому відбилась істотна грань нового світовідчужання української інтелігенції і всього народу. І ми знаємо, як далі міцніло і розвивалось у свідомості поета, в його творчості це «перевисання до народів», згадаймо лише вірш, написаний через два десятиліття,— знамените «Чуття єдиної родини».

Або поезія Максима Рильського в роки Вітчизняної війни (я обмежусь в даному разі цим періодом). Для мене вона — приклад, показовий у загальній історії літератури, не тільки радянської. Поет пушкінського складу, художник гармонійно врівноважений, з переважаючим нахилом до спокійного споглядання, до розважливої і мудрої медитації, до ясного і точного малювання словом (в поезії ці якості не менш поважні й законні, ніж, скажімо, палахкотіння бурхливих пристрастей), Рильський у грозові воєнні часи наче відкриває нові сторони свого характеру, своєї художньої індивідуальності. Це, передусім, справжня «трибунність» і патетика («Слово про рідну матір», «Жага» тощо), — якщо в передвоєнних віршах поета вони часом межували з риторикою, то тепер набули найвищої естетичної переконливості. Я згадую видатних поетів останнього півстоліття, близьких Рильському з певного погляду, — хай це будуть, скажімо, Юліан Тувім, чи Константин Ільдефонс Галчинський, чи Аветік Ісаакян, — і не бачу рівновартісних прикладів подібного самодоповнення, саморозвитку, самозбагачення уже давно сформованого поетичного характеру. А це ж не тільки власне завоювання поета, а досягнення всієї радянської літератури і, отже, — матеріал для цікавих теоретичних роздумів!

Усі радісні події в історії нашої літератури були, по суті, такими відкриттями немалого ідейного і художнього значення. Пригадується хвилювання, з яким читався перший роман Гончара, всім відомі тепер «Прапорonoсці», — він не тільки давав дуже сильне художнє відчуття нашого нового місця в світі після перемоги над фашизмом, але й відкривав такий образ солдата Вітчизняної війни, вірніше, образ цілого воїнського колективу, сформованого всім духом радянського життя, якого ми доти ще не бачили в українській, і не тільки в українській, прозі. Нині письменник пішов значно далі вперед, його метод збагатився майстерністю допитливого, я б сказав, «молекулярного» аналізу звичайних, буденних явищ сучасності, аналізу поетичного і глибоко життєствердного («Тронка!»), але від цього не блякнуть його попередні здобутки.



Вдумуючись у романи Стельмаха, ми теж осягаємо щось більше за «просто літературу»: у тому, що письменник поставив традиційну селянську тему багато в чому по-новому, з головним акцентом не на пережитках старого, а на новій, революційній, соціалістичній свідомості трудящегоо селянина, відбився дух глибоких історичних змін, що сталися в житті, в самій структурі нашого суспільства. Кожен визначний художній твір — це завжди акт суспільного самоусвідомлення, акт пізнання нового в житті, і саме появі таких творів покликані всебічно допомагати літературна критика та історія літератури.

Можна сказати й більше: хороша жага до нового, що виникає в житті, що твориться народом — будівником комунізму, завжди була однією з найчудовіших творчих традицій радянської літератури. Не будемо в душі минулих часів розуміти це нове спрощено й поверхово, і тим більше — боронь боже! — не будемо пересаджувати його з цупкого й «грубого» життєвого дерну в оранжерейні горщики суцільного рожевого цвітіння, як це було в деяких невеселої пам'яті творах 40-х і початку 50-х років. Але, по правді кажучи, важко зрозуміти письменника, який розучився дивуватись з того незвичайного і поетичного, що є в нашому житті. Художник, що не вміє дивуватись, не вміє відкривати поезію дійсності для себе і для інших, взагалі прирікає себе на неминучу ущербність і порожнечу. І, мабуть, це ж саме треба сказати про критика, про історика літератури в його ставленні до нового й новаторського в літературі.

Думка і образ у мистецтві невіддільні від почуття, емоції. В нашій критиці ще мало, я б сказав, наукової уваги до емоційного змісту художнього образу, до питань характеру, спрямованості, «сучасності» або «несучасності» тих почуттів, які закладені художником в образі і відповідно «резонують» у сприйманні читача. Для характеристики емоційного звучання твору ми часто вдаємось до обридливих і стертих загальників типу «палко», «хвилююче», «зворушливо» тощо, без яких, здавалося б, важко обійтись і які насправді майже нічого не означають.

А от, скажімо, для Луначарського емоційний зміст художнього твору був справді сповнений принципового значення, і він умів багато чого видобути з нього як аналітик, дослідник. Свою сміливу тезу про те, що Шевченко поет не тільки революційний, а й «соціалістичний своїм духом», Луначарський, як відомо, доводить саме аналізом почуттів, що ними озброює і наснажує читача шевченківська поезія. «Гнівну любов» Кобзаря, як особливий емоційний комплекс, видатний критик вважав саме тією цінністю, яка безпосередньо наближує революційну поезію Шевченка до соціалістичного світовідчування. Над цим зразком творчого марксистського аналізу варто замислитись.

Коли читаєш, наприклад, лірику молодого Сосюри, ба навіть його поеми, то цінністю, часом важливішою за всі описово-розповідні моменти, стає саме оце шире золото емоції, вміння поета передати настрої «червоногвардійської атаки на капітал».

На Захід ідуть легіони,  
І що нам кохання і смерть!  
Повітрям тугим і червоним  
Серця переповнені вщерть.

Про оце вражаюче «повітря туге і червоне» треба писати розвідки, а не про те, як Сосюра «відобразив економічні відносини в Донбасі напередодні революції»,— таке недавно я прочитав у якійсь дисертації!

Або — Довженко.

Ми звикли говорити про титанізм і гіперболізм художнього мислення Довженка як про неповторну рису його самобутньої художньої індивідуальності—і це, звичайно, так. Але ж ось завдання, справді вдячне для історика й критика: простежити і показати, як в колосальному розмахові Довженкового пафосу, Довженкових пристрастей відбилися нове світовідчування, новий емоційний тонус народу, який проробив найбільшу в світі революцію. З цього погляду Довженко, Маяковський, Шостакович—явища надзвичайної сили і виразності у всьому мистецтві ХХ віку. Причому найцікавіше для дослідника, що витoki цього довженківського

«мікеланджелізму» — на тихих берегах «зачарованої Десни»: ось де простір для лету думки, для дослідження тих переворотів і діалектичних успадкувань, які сталися в емоційному світі наших сучасників.

Часто замислюєшся: чому наші курси, нариси, підручники з історії радянської літератури, навіть літературні портрети такі безмірно скупі на добре і живе слово про особистість самого письменника — не тільки «творчу», але й звичайну людську особистість, на його біографію — «зовнішню» і «внутрішню»? Якись безлюдні історії, «безлюдний фонд» — в крайньому разі, кілька сухих довідок, як у «листку по обліку кадрів»... А чи треба пояснювати, як багато важить для читача ознайомлення з особою самого письменника, його шляхом у літературі й житті, з його досвідом, що так чи інакше «підказав» йому ідеї й образи написаних книг?

Чи то від надмірної літераторської скромності, чи від невміння, чи від тієї підтягнутої офіціальності, яка свого часу поширилась була в наших викладах про літературу, — все це ми здебільшого обминали, залишали в тіні, мимоволі збіднюючи тим самим власну літературну історію. Бо в літературі нової, радянської епохи не тільки багато прекрасних творів, а багато й чудових людей, що її творили, — людей героїчного духу і героїчного діла.

Все ще залишається мрією, наприклад, роман про Олександра Гаврилюка — людину, яка поєднала в собі риси західноукраїнського Островського і Фучіка; все ще не написані докладні літературні біографії таких визначних художників, діячів, борців, мислителів, як Довженко, Блакитний, Остап Вишня, Галан.

Але хіба мова йде тільки про окремі імена — і тільки про найяскравіші біографії, що відзначаються багатством і напруженістю подій, монументальністю своїх «крупних планів»? Я думаю, наприклад, що творча постать такого романіста, як К. Гордієнко — навмисне беру не найгучніше ім'я нашої прози, — не може бути належно охарактеризована без опису його тридцятирічних мандрів по селах Лебединського району, що дали матеріал

для доброго десятка книг письменника, без врахування цієї спраглої допитливості і щирої потреби якнайчастіше бути з людьми, про яких пишеш. Хіба це не цікавий зразок письменницької чесності у ставленні до своїх героїв, у здійсненні того, що ми називаємо «вивченням життя»?

Видатний талант — здебільшого і видатна людина, приклад якої багато чого вчить; справді, хіба не повинні ввійти в портрети, в дослідження, в цілу історію літератури, скажімо, виняткова й артистична працьовитість Рильського, невід'ємна від такого ж артистизму всього його «способу життя»; неосяжна начитаність і широта інтелектуальних інтересів Бажана, і не тільки в художній літературі, а в історії, археології, філософії, різних галузях мистецтва; чи незрівняний талант вихователя і poradника літературної і наукової молоді, що назавжди зв'язаний у нашій пам'яті з іменем покійного глави українських літературознавців академіка Білецького! Число цих прикладів можна, безумовно, значно поширити.

Йй-право ж, письменник не безликий продуцент «образів» і калькулятор горезвісних «рис характеру», які потім повинні «розбирати» і витверджувати читачі наших підручників,— на сторінки історико-літературних і критичних досліджень він повинен прийти і як змістовна особистість, як борець, діяч, будівник соціалістичної культури, як людина з власною долею, з власними ідейно-моральними (а не тільки «чисто художніми») шуканнями. Адже в кожній з визначних письменницьких біографій по-своєму відбилась, кажучи словами Т. Шевченка, частка історії батьківщини, частка епохи. І взагалі більше людської, живої конкретності, більше безпосередності і, коли хочете, поетичності в нашій аналізі, в нашій розмові про радянську літературну класику — та й не тільки, розуміється, про неї!

І не треба кожную таку біографію зафарбовувати в райдужні тони, прикрашувати паперовими квітами суцільних успіхів і перемог. Були долі нелегкі, були творчі шляхи, позначені складністю і суперечливістю шукань. У письменника можуть бути свої «драми ідей», як бувають вони у дослідника, у



вченого, що воює за підкорення невідомого, непізнаного. Але хай не виправдуються, до речі, цим ті, хто не вміє зайняти ясної й чіткої ідейної позиції в своїй творчості. Один з головних уроків, який ми здобуваємо, осягаючи «внутрішні» біографії майстрів, славних діячів радянської літератури,— це урок духовної мужності, непохитної відданості комуністичним ідеалам. Згадується одна торішня розмова з літераторами великого міста в братній соціалістичній країні. Мова йшла про складні ідейні колізії, які викликалися в місцевих письменників умовами культу особи і які де в кого тривають і нині. Що скажеш на це? Загальні слова,— але чого вони варті? І я почав розповідати товаришам про нелегкий шлях багатьох українських письменників і митців, який, всупереч усьому гіркому й трагічному, що довелось пережити в 30-і і 40-і роки, був чесно пройдений разом з партією, з народом. Я згадував останні твори Довженка — «Поєму про море» і «Повість полум'яних літ», згадував «Троянди і виноград» Рильського, книги багатьох своїх товаришів середнього й молодшого віку,— хіба не засвідчують вони справжньої висоти духу, справжнього морального й творчого здоров'я, з якими прийшли в наш час основні сили радянської літератури після всіх іспитів минулого!

Мабуть, мрія кожного критика — виявити в своїх працях такий погляд на явища і процеси рідної літератури, який дозволив би побачити їх у широких міжнаціональних взаємозв'язках, на міжнародному літературному «просторі». В наші часи, часи інтенсивного взаємного спілкування і зближення національних літератур, це завдання особливо актуальне.

В принципі мені уявляється такий тип, скажімо, літературно-критичного портрета, в якому творчість цікавого, своєрідного письменника була б розглянута відповідно до її проблематики, найхарактерніших образів, стильових особливостей тощо в такий спосіб, щоб крізь неї «просвічували» не тільки національні, а й загальносоюзні і, коли хочете, світові літературні обрії. А тут уже не обійдешся без аналогій, зближень, порівнянь, зіставлень,—

звичайно, не довільних, не покликаних демонструвати ерудицію і «елеганцію», а таких, що підкажуться реальним матеріалом і стимулюються активністю твоєї думки, серйозністю питань, які ти сам перед собою ставиш.

Мені, наприклад, уже після виходу книжки «Поетія і революція» довелося ґрунтовно додумувати проблему «Тичина і Тагор». Вона постала з усією змістовністю, коли я ближче познайомився з поетичним світом Тагора, в якому автор «Сонячних кларнетів» знаходив чимало точок зближення і відштовхування, а також з популярністю творів індійського поета в нашій країні у переджовтневі роки (лише протягом 1913—1916 рр. вийшло три російські видання творів Тагора; в 1918 р. з'явився український переклад поеми «Садівник», здійснений близьким знайомим Тичини — художником Ю. Михайловим). Тільки після цього стала ясною вся значущість, здавалось би, несподіваної згадки про Тагора у вірші «Вітер з України»: за нею було, виявляється, дуже багато поетично пережитого, в певному розумінні автобіографічного, за нею стояло стрімке духовне зростання самого поета в роки революції. А втім, це співвідношення досить далеке. А от ближчі нам уже треба постійно тримати в полі зору. Бо як збагнеш «неповторне» і «спільне», скажімо, в Малишка, в Первомайського, не зіставивши їх принаймні з поетами одного з ними покоління — Твардовським, Кулешовим, Танком, Межелайтісом, Абашідзе, не подивившись на те, що роблять нині Гамзатов, Орлов, Луконін, Емін, Кулієв? Як оціниш роботу Смолича в своерідній галузі історико-політичного роману, не врахувавши близького за характером досвіду ряду російських романістів, досвіду Лаціса («Буря»), Зар'яна («Пан Петрас та його міністри»), Севунца («Тегеран»)?

Не доводячи очевидного, скажу ще: сьогоднішня праця критика в будь-якій з братніх літератур передбачає справжню ширину кругозору, вимагає, можна сказати, всесоюзної вишки в аналізі і оцінці художніх явищ (не кажучи вже про потребу весь час бачити складну лінію загального розвитку рідної, національної літератури).

Історик літератури не може не бути водночас критиком з усім властивим йому політичним і естетичним чуттям. Проблема ідейно-художньої оцінки, причому оцінки самостійної, щоразу виникає перед ним поряд з усіма іншими складними проблемами історико-літературного дослідження.

Загальні критерії такої оцінки в мистецтві соціалістичного реалізму ясні для всіх нас: хочеться лише додати, що для критика, для дослідника літератури вони зостануться холодною абстракцією, коли в нього немає власного і, можна сказати, безкомпромісного чуття на справжнє і несправжнє. Хай мені докоряють за «старомодні» чи «наївні» слова — для мене в поняття «справжнього» завжди якимось входило поняття хоч маленького творчого подвигу художника, хоч скромного художнього відкриття для себе і для людей, яке прояснює щось соціально істотне в твоєму часі, і вже, безумовно, — присутність власних, ні в кого не позичених спостережень і власних роздумів над життям (чим більш вони «вистраждані», тим краще). У всіх у нас на пам'яті ряд чудових творів радянської літератури, які в цьому відношенні гідно продовжують великі традиції класики.

Разом з ними треба бачити й скромні, тепер уже часом напівзабуті книги тих літераторів, які вміли вкласти в свої твори подих цього справжнього, потрібного народові. Добре, наприклад, що повернуті читачеві нечисленні кількісно, але вагомі книги М. Дукіна — в його оповіданнях з колгоспного життя, написаних у першій половині 30-х років, можна знайти кілька людських доль і характерів, яким міг би позаздрити визнаний майстер. Пригадується звивистий шлях талановитого, але легковажного, схильного до формалізму М. Йогансена, — він завершується, так само передчасно, мандрівницькою повістю «Кос-Чагил на Ембі», яку сміливо можна поставити в ряд з відомими книгами радянських прозаїків, наснаженими пафосом перших п'ятирічок. Досі не перевидано «В степах» С. Божка — одним з перших в українській прозі свого часу цей письменник зважився на великий соціально-історичний роман, що малював наступ капіталу на

українські степи кінця ХІХ століття і початок робітничого руху; кращі розділи його твору позначені тією художньою конкретністю і достовірністю, яка й сьогодні може правити за докір деяким любителям поверхових історико-белетристичних конструкцій. А якщо кинути погляд на поетичне поле, то тут серед імен, які ще треба відкрити для сучасного читача, слід передусім згадати Є. Плужника — поета суперечливого, але дуже чесного й щирого в своїй сповіді і, безумовно, цілковитого володаря форми...

Історія літератури нашої творилася письменниками різних талантів і різного творчого шляху, але ніщо цінне з їхнього доробку не повинно бути обійдене. І разом з тим треба, на мій погляд, критичніше, суворіше поставитись до різних поверхово-ілюстративних творінь, до скороспілих підробок «під сучасність», які бували на кожному історичному етапі, до книг утриманських, несамостійних, не кажучи вже про твори, ідейно чужі чи навіть ворожі радянській літературі.

Критик, історик літератури — теж літератор, теж трибун і вихователь читача, і, якщо він керується вірними принциповими настановами, не може бути заперечене його право на самостійність тих чи тих оцінок, хай би вони в чомусь і відходили від ustalених канонів. Історико-літературні оцінки взагалі розвиваються, а то й змінюються з бігом часу. Дивно було б, скажімо, коли б з висоти політичного і художнього досвіду сучасності ми не переглянули б чи принаймні не уточнили свого ставлення до окремих творів, що були написані в попередні десятиріччя і позначені тими чи іншими впливами культури особи (маються на увазі не просто панегіризм та відступи від історичної правди, але й типові художньо-методологічні недоліки). Разом з тим обов'язок літературознавця, критика — шанувати й берегти все, справді надихане боротьбою партії і народу за соціалізм, давати відсіч всяким наклепницьким обмовам нашої героїчної літератури.

Історико-літературні дослідження, правдиві і вимогливі, пронизані духом ленінської партійності, покликані не просто відтворювати картину мину-



лого — вони повинні сприяти дальшому ідейному й художньому зростанню нашої літератури на випробуваних шляхах соціалістичного реалізму.

Ми працюємо, озброєні ідеями й настановами Комуністичної партії, і в цьому — головна запорука того, що наша робота може бути потрібною і корисною народові.

Польський критик Р. Матушевський якось розповів про дискусію, що відбулась не так давно на його батьківщині в питанні про роль критика у літературному процесі. Змагались між собою два образні тлумачення цієї ролі. Професор К. Вика порівнював місію критика з працею водія трамвая («трамвай» — вся література), вважаючи, щоправда, такий обов'язок невдячним і застарілим. Філософ і літературний критик Я. Котт відповідав йому, що критик швидше нервовий пасажир трамвая, який надокучає своїми розмовами і повчаннями і, нарешті, чує відповідь: «Якщо тобі не подобається, — злязь!»

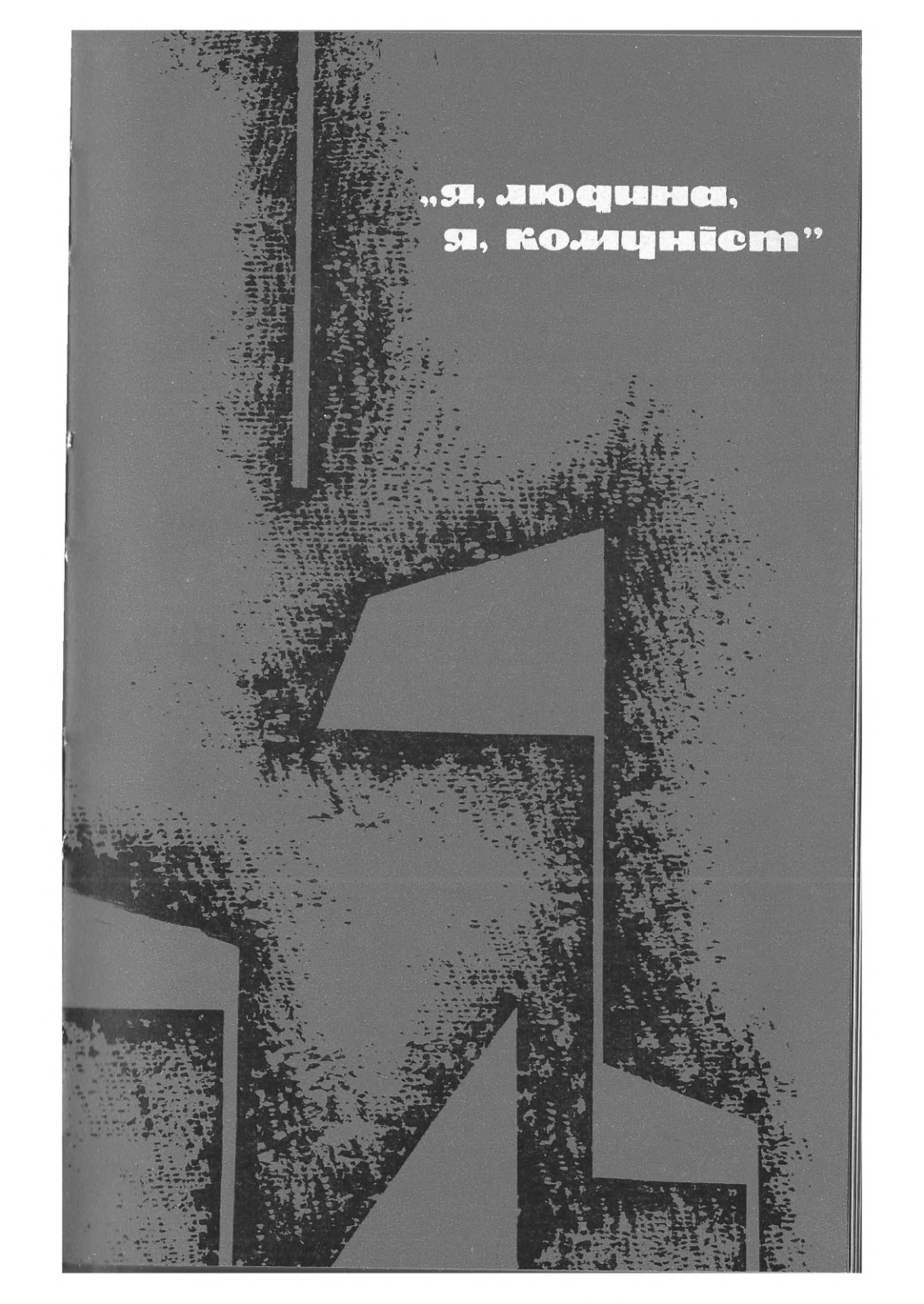
Ясно, що обидві метафори, при всьому їх умовному характері, більш ніж сумнівні. Не водій, і не галасливий пасажир, і не роздавач проїзних квитків, і вже зовсім не тихий обліковець, — критик є повноцінний літератор, який, еднаючи в своєму науково-художньому думанні світ мистецтва і світ реальної дійсності, з усією громадянською пристрасстю, як і його друг-письменник, бореться за торжество великої справи партії і народу.

1964

102637

17

**„Я, людина,  
я, комуніст”**

The image is a dark, high-contrast, grainy abstract composition. It features several overlapping geometric shapes, including rectangles and trapezoids, in shades of gray and black. The background is a dense, textured pattern of small, irregular shapes, creating a complex, almost cellular appearance. The overall effect is one of depth and shadow, with the text appearing as a bright, white element against the dark, textured background.

*Про загальнолюдську тему  
в літературі наших днів*

Великое  
людей содружество  
Впервые  
стало намечаться.

*М. Асеев*

**н**одумаємо над тим, що таке загальнолюдське. Марксистові це поняття в певних аспектах ніколи не було чужим: згадаймо хоча б, яким могутнім відчуттям «родової» цільності людства, єдності його історичного розвитку пройняті відомі слова К. Маркса про «дитинство людського суспільства», що відбилося в старогрецькому мистецтві. Разом з тим марксисти завжди ставилися з найбільшою настороженістю до самої аргументації «від загальнолюдського», коли мова йшла про конкретні явища суспільного буття і суспільної свідомості в умовах класово-антагоністичного суспільства. Ця настороженість мала і має під собою серйозні підстави. Людина є сукупність суспільних відносин, тобто в класовому суспільстві вона є людина класова. Цю основоположну істину марксизм утверджував і утверджує в непримиренній боротьбі з буржуазною соціологією, філософією, етикою, які на всі лади намагаються довести надісторичну, позакласову природу людини і її суспільних зв'язків. На місце абстрактного розуміння людської сутності, такого характерного, скажімо, для просвітницької або фейєрбахівської філософії, для утопічного соціалізму, марксизм утвердив поняття людини історичної, поставленої в ті чи інші виробничі відносини і самим життям змушеної відстоювати ті або інші соціальні інтереси, цілі, ідеали. На протязі всього свого існування марксизм-ленінізм з презирством відкидав і викривав буржуазно-ліберальну і реформістську проповідь загальнолюдського як «надкласового», здатного начебто примирити інтереси експлуататорів і експлуатованих. Тільки через послідовну класову боротьбу пролетаріату, через революційне перетворення суспільних відносин на основі принципів наукового комунізму людство прийде до безкласового суспільства, до торжества вселюдської свободи, рівності і братерства,— такий

**21** генеральний висновок марксизму-ленінізму, який



тепер міцно увійшов у свідомість мільйонів людей. Але це якраз і означає великий вселюдський зміст тієї справи, за перемогу якої борються робітничий клас і всі трудящі на чолі з комуністами.

Якщо комунізм, за виразом основоположників марксизму, є «практичний», «реальний» гуманізм, то в цьому найглибша основа його загальнолюдської сутності. Про те, що комунізм створює справді «людяну людину», прекрасно сказав К. Маркс в одній з своїх ранніх праць:

«Комунізм як позитивне скасування приватної власності — цього самовідчуження людини — і тому як справжнє присвоєння людської сутності людиною і для людини; а тому як повне... повернення людини до самої себе як людини суспільної, тобто людяної»<sup>1</sup>.

Комуністичний суспільний лад, за словами Маркса, дає можливість справжнього розв'язання суперечностей між людським «існуванням і сутністю... між індивідом і родом», тобто, кажучи іншими словами, між тими чи іншими історичними формами обмеженості людини (класовою, національною тощо) і її «родовою», загальнолюдською сутністю.

Комунізм — це вперше за всю людську історію «знайдена», тобто підказана всім ходом розвитку людського суспільства, теорія і практика, які реально об'єднують людство — через необхідні етапи класової боротьби і перебудови суспільства — на гармонійних і справді гуманних началах. Перед великим мистецтвом, яке зв'язало себе із справою робітничого класу, з науковим соціалізмом, широкий гуманістичний зміст тих класових цілей і устремлінь, які воно виражає естетично, завжди поставав з більш чи менш повною ясністю. У вищій мірі показовим прикладом може бути творчість Максима Горького. Найгостріший аналітик соціальних суперечностей і співець класової визвольної боротьби, Буревісник пролетарської революції, він разом з тим більше, ніж будь-хто

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. Госполитиздат, М., 1956, стор. 588.

з художників двадцятого віку, думав і писав про людину з великої літери, про майбутнє торжество гуманізму, який для цього повинен був стати гуманізмом нового типу — гуманізмом соціалістичним. Напередодні першої російської революції М. Горький пише поему «Людина» — цей перейнятий історичним оптимізмом гімн тяжкому, але неухильному загальнолюдському рухові до пізнання світу і себе, до свободи і щастя. Дещо пізніше письменник публікує свої знамениті статті «Руйнування особи» і «Замітки про міщанство» — цей всесвітньо-історичний вирок буржуазії за «зnelюднення» людини («дякуючи міщанству, ми прийшли від Прометея до хулігана», — писав Горький) і за осквернення, знепліднення самого гуманізму.

Загальнолюдське в його вищому виразі — це й є гуманістичне, те, що людину робить Людиною. Це те, що підносить її на здійснення своєї справді людської — розумної, громадянської, творчої — місії на Землі. Те, що протистоїть в історичній людині всьому низькому, тваринному, звірячому, пошлому, всьому, породженому довгими віками дикості, бідності, гноблення, залежності від природи, а більш за все — приватною власністю, цією «страшною і підлою богинею буржуазного світу» (М. Горький).

Звичайно, загальнолюдськими в такій же мірі є й пороки, темні сторони і якості людської натури, що виникають на ґрунті тих або інших життєвих умов. Але якщо зло в людині історично минуще, якщо воно перемагається і «виводиться» мірою розвитку соціального прогресу, то кращі духовні здатності людини, теж зазнаючи історичних змін, розвиваються саме як справді людські якості. Об'єднує людей людське, гуманістичне, а не зле і низьке, хоч воно теж «загальне».

Якщо не підлягає сумніву, що історичний розвиток людства є процес поступального руху, який здійснюється в напрямку від нижчих форм до вищих, то можна погодитися з академіком М. І. Конрадом<sup>1</sup>

в тому, що не буде метафізикою та ідеалізмом постановка питання про сенс руху історії, або, точніше кажучи, про сутність і критерії історичного прогресу.

Очевидно, остаточна відповідь на поставлене питання ще повинна бути сформульована з можливою повнотою. Ясно, що одним з найважливіших критеріїв історичного прогресу є в соціологічному розумінні громадське і життєве становище безпосередніх виробників матеріальних благ, тобто народних мас. Але являє певний теоретичний інтерес і те більш узагальнене розв'язання проблеми, яке дає автор статті. В найкоротшому вигляді воно звучить так: «Прогресивне те, що сполучається з гуманізмом». В різні епохи зміст поняття гуманізму змінювався. В наш час, пише автор, головною рисою істинного гуманізму є поняття про те, що основне джерело всякого зла в житті людського суспільства полягає в експлуатації людини людиною і війні. Тим самим боротьба за викорінення цього зла є вищим виявом суспільного прогресу: прогрес і гуманізм нероздільні. І якщо історія класового суспільства розвивалася за законами, незалежними від побажань людей і тим більше від їх етичних ідеалів, то в майбутньому, як підкреслює автор, відкриється вселюдська, всесвітня можливість кардинальних змін і в цьому відношенні.

«Чи не прийде людське суспільство,— пише він,— після ліквідації експлуатації людини людиною і загрози війни,— тих джерел зла, які завдали і завдають людству стільки страждань,— до такого стану, коли відкриється можливість об'єднати розвиток історії і рух породжених думкою етичних категорій, а в їх складі найважливішої за своїм суспільним значенням категорії гуманізму, і чи не буде досягнуто таке об'єднання все більшим перетворенням етичних категорій взагалі і категорій гуманізму насамперед в норми людської поведінки? Вся минула історія людства, вся сучасна нам дійсність покликають до цього»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Вестник истории мировой культуры», 1961, № 2, стор. 31.

Не будемо говорити в цьому зв'язку про більш рішучі філософські загадування на майбутнє — скажімо про оригінальну, але поки що в вищій мірі хистку теорію «космічного романтизму»: так визначають деякі наші друзі на Заході (наприклад, Е. Тріоле) світосприймання людей космічної ери, яке начебто повинно виникнути на зовсім новій, не соціальній основі. Справа ця, як говориться, поки що вельми не ясна.

Важливо відзначити інше — те, що інтерес до проблеми загальнолюдського як одного з аспектів загальної проблеми гуманізму помітно посилюється в нашій художній і теоретичній думці останніх років. Цей інтерес справді глибоко характерний для епохи, на прапорі якої написані найбільші загальнолюдські завдання — визволення всіх людей від соціальної нерівності, від усіх форм гноблення, експлуатації, від жахів війни. Комунізм — це здійснення вікових мрій людства про Мир, Труд, Свободу, Рівність, Братерство і Щастя всіх народів. У світлі того, що відбувається нині в світі, стає ще більш ясним новий смисл категорій і понять загальнолюдського, породжений боротьбою трудящих.

Розколотість нинішнього світу на дві протилежні суспільні системи, між якими йде непримиренна ідеологічна боротьба, — головна риса часу, без врахування якої ніщо не можна зрозуміти. В той же час процеси цієї боротьби і весь характер сучасних міжнародних відносин, а також бурхливий прогрес науки і техніки наполегливо висувують перед народами проблеми глобального, всесвітнього масштабу, від розв'язання яких багато що залежить в самій долі людства.

Перша і головна з них — проблема усунення війни, що стала б найбільшою загрозою світовій цивілізації.

Сучасний рівень розвитку виробничих сил і стану наукових знань наче говорять всім і кожному: настала пора, коли стає об'єктивно можливим здійснення того, про що люди мріяли тисячоліттями.

Дж. Бернал у своїй книзі «Світ без війни» вказує, наприклад, що існує економічна і технічна можли-

вість на протязі життя одного покоління піднести життєвий рівень населення всієї планети до нишньої «позначки» його у найбагатших країнах. (Нагадаємо, що й досі сімдесят процентів населення земної кулі не одержує необхідного раціону харчування, тобто живе надголодь). Але для того, щоб зробити можливе реальним, потрібно забезпечити найпершу умову — мир; в кінцевому ж рахунку для цього необхідно ліквідувати капіталістичний лад і замінити його соціалізмом. З другого боку, про цю необхідність щодня і щогодини нагадує сам «перезрілий» і здичавілий капіталізм, нагадує тими небувалими, справді планетарними небезпеками, перед якими він ставить людство. І якщо, наприклад, український письменник М. Руденко, автор цікавої статті «Слідами космічної катастрофи», висуваючи оригінальну гіпотезу про причину загибелі однієї з планет сонячної системи, апелює до розуму і совісті всіх мешканців Землі, до «всесвітнього розуму» (мова йде про безпеку атомної загибелі), то цей «адресат» стає все більш характерним для закликів і роздумів сучасних гуманістів.

Згадаймо кіноповість Л. Леонова «Втеча містера Мак-Кінлі», п'єсу В. Незвала «Сьогодні ще зійде сонце над Атлантидою», фільм І. Крамера «На березі» і ряд інших творів.

Так, радянські письменники, добре пам'ятаючи про закони класової боротьби і про політичну розділеність сучасного світу, високо підносять комуністично усвідомлені загальнолюдські мотиви, тому що комунізм—справа в кінцевому рахунку загальнолюдська, всесвітня.

Це ні в якому разі не означає будь-якого зближення з ідеалістичними, буржуазно-ліберальними трактуваннями загальнолюдського. Мова йде про нове, марксистське розуміння старої і безліч разів хибно тлумаченої категорії.

«Російський робітничий клас,— писав М. Горький ще в 1928 році,— має право сказати, що він наповнює поняття «загальнолюдського» справді загальнолюдським змістом, який освоюється пролетаріатом всіх країн... Проти «загальнолюдського»

в старому смислі цього слова письменник і критик — комуністи — повинні боротися, це безспірно. Але... в світі вже створюється інше загальнолюдське, старе поняття наповнюється новим сенсом»<sup>1</sup>.

Історичне, більш того, всесвітньо-історичне увійшло у всі сторони буття нашого сучасника. В переломну епоху світової історії, коли визріли об'єктивні передумови до того, щоб на всій планеті зажити по-новому, зажити «єдиним чловечьим общежитьем», і коли, з другого боку, перед народами стала примара страшної грибоподібної хмари, питання світові, загальнолюдські все крутіше постають перед кожною людиною, вимагаючи від неї осмисленої, ясної відповіді.

Розуміється, відповідь ця не може бути ні позачасовою, ні надкласовою: доля людства вирішується сьогодні, як і раніше, в боротьбі двох суспільних систем, з яких лише одна — соціалізм — забезпечує справді прогресивне гуманістичне вирішення проблем, що стоять перед народами. Той, хто хоче бути послідовним гуманістом, борцем за загальнолюдські інтереси, той буде на боці комунізму, той неминуче прийде до його правди.

В епоху всесвітньо-історичних революційних поворотів, до яких належить і наш час, надзвичайно загострюється ідеологічна боротьба навколо «вічних» питань, зв'язаних з темою сутності людини і долі людства. Ми є сьогодні свідками і учасниками такої боротьби. Реакційна буржуазна література Заходу величезну увагу приділяє посиленій антигуманістичній обробці «вічних», «вселюдських» тем. Розуміється, метафізика, ірраціоналізм, ідеалістична міфотворчість — старі риси буржуазного декадансу, який розпочався не вчора. Проте в останні десятиріччя соціально-політична обстановка на Заході і в усьому світі привела до того, що давній тиск модерністських течій на метафізично трактовану тему людини став особливо наполегливим і філософськи агресивним.

---

**27** <sup>1</sup> М. Горький. О літературе. «Советский писатель», М., 1953, стор. 274.

Ще в тридцяті роки один з основоположників екзистенціалізму М. Хейдеггер писав: «Жодна епоха не мала стільки різноманітних знань про людину, як нинішня. Жодна епоха не могла так швидко і легко здобути ці знання, як нинішня... Але жодна епоха не знала так мало про те, що таке людина, як нинішня. Ніколи людина не була до такої міри проблемою, як в нашу епоху». А. Камю, Л. Селін, М. Йонеско, С. Беккет і багато інших письменників Заходу досить переконливо показали, в якому одверто антигуманістичному дусі трактує цю проблему сучасний буржуазний модернізм. Проповідь історичного песимізму, прагнення навіяти читачеві почуття розпачу і безвихідності досягли в літературі модернізму, навіть за оцінками «лояльних» спостерігачів, нечуваних розмірів. «Апокаліптична свідомість», вказує американський дослідник Ф. Л. Баумер в статті «Апокаліптика ХХ століття», опублікованій в паризькому журналі ЮНЕСКО «Кайе д'істуар мондіаль», «переймає сучасну теологію і філософію, поезію і роман, філософію історії і частково навіть питання, зв'язані з астрофізикою». Ще недавно одна з найвпливовіших серед буржуазної інтелігенції філософських течій — екзистенціалізм — все засновує на проповіді безглуздя людського існування, на уподібненні долі людини сумній долі Сізіфа.

Якщо в попередні часи поняття загальнолюдського майже повністю виключалось у нас з теоретичного, а в значній мірі і з художнього вжитку, то цим аж ніяк не посилювались наші позиції в ідейній боротьбі з різними течіями буржуазної філософії і літератури, які намагаються використати цю сферу для своїх протинародних ідеологічних спекуляцій.

Забувалося, що соціалістичний реалізм — мистецтво, яке повинно дати художню відповідь на світові питання, поставлені історичним розвитком людства, і що правильно усвідомлений принцип історичної конкретності аж ніяк не може бути бар'єром, який відділяв би нас від «всеземної» людини Софокла і Евріпіда, Данте і Мільтона, Гете і Шеллі, Лермонтова і Франка, Уітмена і

Верхарна... А тим часом ця людина не була фікцією, не була голою ілюзією міфологічного або романтичного мислення,—вона була узагальненням, в яке вкладався величезний реальний зміст.

Слід зробити одне уточнення. Коли йде мова про загальнолюдську тему нашої літератури, то мається на увазі не той глибинний загальнолюдський зміст, який є в кожному справді художньому типовому образі. Про такий зміст, без якого неможливе мистецтво взагалі, кілька років тому нагадав у своїй статті «Про сутність типового» С. Петров, вказавши на «діалектичні зв'язки загальнолюдського, конкретно-історичного та індивідуального» в будь-якому реалістичному образі («Вопросы литературы», 1958, № 2). Нас в даному випадку цікавить не цей аспект, що стосується питання про природу художнього узагальнення в реалістичному мистецтві. Говорячи про загальнолюдську тему в сучасній літературі, ми маємо на увазі лише ті твори (переважно поетичні), в яких образи життя подані в світлі широких гуманістичних роздумів, що охоплюють одвічні і постійно нові питання про сутність людини і напрямок її історичного розвитку, про її відношення до природи і суспільства, про її можливості і долю в майбутньому тощо. Отже, «загальнолюдське» не як елемент типового змісту кожного правдивого художнього образу, а саме як тема, яку свідомо ставить (або підкреслює) художник, як головний стрижень його роздумів, як узагальнення, спеціально «націлене» на питання, що хвилюють увесь світ,— саме в такому сенсі можна визначити предмет цієї розмови.

Уже говорилося про те, що сам прогрес науки і техніки посилює в свідомості сучасної людини відчуття вселюдської спорідненості і нероздільності долі народів, що населяють земну кулю. Ось як в цілковито конкретному, майже побутовому виразі вилилось це почуття в одному з віршів Максима Рильського. Повертаючись на батьківщину з Бразилії і згадавши під час польоту над океаном, які «далекі» виїзди — за двадцять верстов — робив колись його батько, поет пережив яскраве відчуття



того, як змістились в наш час звичні уявлення про далеке і близьке, звичайне і незвичайне, окреме і загальне:

Дивився я на Хрест отой Південний,  
На темну воду, на потік авто,  
Що мчиться бурею по узбережжю,  
І здумав раптом: хоч далеко, справді,  
Від мене рідний край, і рідні люди,  
І друзі, й діти, і звичайна праця,  
І сад, що я з дружиною садив,  
А все-таки це ж на одній планеті,  
І тільки б голос мати — долетів би  
Він до Романівки, Кривого й Білок...  
Так! Живемо ми — на одній землі!

Так само особисто і конкретно сказано в одному з американських віршів Петруся Бровки про те, що є, по суті, одним з наслідків перетворення соціалізму в світову систему. Згадуючи на берегах Гудзону маленьку стежечку свого дитинства — від хати до колодязя,— поет не без подиву вигукує: «Не знав я, що навкруг землі та стежка обів'ється». В цьому, тільки на перший погляд, простодушному подиві висловлено, мабуть, головне чудо нашого віку: те, що в величезний, всеземний світ вийшла колись непомітна проста людина, вийшли численні, раніш нікому не відомі, народи, нації. Широта всесвітньо-історичного зору сучасної людини стала темою багатьох віршів Едуардаса Межелайтіса:

Я некогда видел лишь малую дольку шара земного.  
Но мало-помалу земля для меня прояснилась,  
и ныне я вижу весь круглый клубок,  
что подобен небесному солнцу.

Переклад Л. Мартинова

Так, це почуття породжене нашим часом, і воно справді загальне. Народження його по-своєму висловив кожний з найбільш чуйних поетів сучасності. Якщо потрібні ще приклади, можна назвати вірш Л. Мартинова «Луна». Розширення зв'язків окремої людини з світом, збільшення сили її «голосу», таке знаменне для епохи, коли в рух прийшли найширші народні маси, добре передано обра-

зом луни, яка, підхоплюючи найпростіші слова, перекочується по всьому світу:

Удивительно мощное эхо,  
Очевидно, такая эпоха!

Був в історії нашого радянського суспільства надзвичайний, неповторний час, коли це відчуття найглибшої душевної єдності з усім трудовим людством, відчуття свого «просяння» (слово А. В. Луначарського) у величезний світ планети і навіть в космос молода наша література провістила надзвичайно патетично і по-своєму яскраво. Це часи нашого раннього революційного романтизму, часи, коли одним з головних мотивів радянської поезії, яка народжувалась, було уславлення всесвітньо-історичної величі Жовтневої революції. Про слабкості і недоліки цього романтизму, особливо в його «космічному» і «планетарному» виразі, було сказано багато і здебільшого вірно. Але хіба не було в ньому і раціонального зерна, яке зберігає своє значення і для нашого часу? Має цілковиту рацію Л. І. Тимофеев, коли на відміну від деяких інших авторів, які повністю списували «космічну поезію» по відомству всяких «ізмів», наполягає на тому, що її мотиви і форми були «історично зрозумілі»<sup>1</sup>. І можливо, найбільш хвилюючим, історично неминущим в «космізмі» (який, до речі, зовсім не треба розглядати огульно, оптом), виявився саме його романтичний порив до великого і світлого майбутнього, його заклики до нового — не християнського, а революційного — братерства всього трудового людства. Як відзначалося в українському журналі «Шляхи мистецтва», «романтичні мрії про ідеально прекрасне майбутнє людства», сполучені з вірою, що «в найближчий час увесь світ спалахне повстанням пролетаріату»<sup>2</sup>, складали невід'ємну рису радянської поезії перших пожовтневих років. Нехай наївно, нехай з певною домішкою застарілих або спрощених уявлень, але в космічній поезії того часу

<sup>1</sup> История русской советской литературы. М., 1958, Издательство АН СССР, том I, стор. 25.

<sup>2</sup> «Шляхи мистецтва», Харків, 1922, № 2, стор. 25.

було зроблено перший приступ до художнього розкриття загальнолюдського змісту соціалістичної революції, її майбутніх всесвітніх шляхів. І зроблено це було — риса справді гуманістичної епохи — в історично найтяжчих обставинах жорстокої класової боротьби, яка, здавалося б, зовсім не схилила поетів до цих піднесених мотивів.

«Космізм», звичайно, був різним. Космічний розмах безладної «руйнівної» риторики в творах українських поетів М. Семенка — «Поема повстань», «Каблепоема за океан», О. Слісаренка — «Поема зневаги» в кращому випадку здатний викликати посмішку у сучасного читача, в той час як багато сторінок поеми П. Тичини «В космічному оркестрі» досі живі і навівають схвильовані роздуми. Легко бачити, який могутній соціальний і етичний пульс б'ється в космічних мотивах поета. В космос Тичина йшов для того, щоб знайти там поетичні символи тієї майбутньої суспільної гармонії, до якої прийде людство з перемогою комунізму.

Нема там смутку, суму-гніту,  
чужий системам егоїзм.  
Там кожен зна свою орбіту,  
закон, закон-соціалізм.

Там кожен зна свої одміни:  
сопутник — друг — товариш — брат.  
І кожен світ аеростат  
іде назустріч щохвилини.

Один впаде,— другий іскриться,  
і то без краю й без кінця...  
І ні планети, ні сонця  
не мають права зупинитися.

Космос для поета був своєрідним підтвердженням масштабів і вимог, які породжує революція: людина повинна бути великою! І не царство людей-роботів, зрівняних один з одним саме своєю безликістю, а безбережний океан особистостей, наснажених справді прометеївськими пориваннями, бачив у майбутньому поет:

Вставай, хто серцем кучерявий!  
Нова республіко, гряди!  
Хлюпни нам, море, свіжі лави,  
О земле, велетнів роди!

Читаючи поему Тичини, згадуєш не тільки «космічний» пролог до «Фауста» Гете, але й «Листя трави» У. Уйтмена, з їх могутнім, хоч в якійсь мірі стихійно-біологічним, відчуттям єдності людини з людством і природою. Згадуються і слова з передмови А. В. Луначарського до книги К. Чуковського «У. Уйтмен. Поезія майбутньої демократії» (1918) — думки, висловлені критиком, без сумніву, мали вплив на формування задуму поеми «В космічному оркестрі» (деякі сліди уважного читання поетом статті Луначарського можна виявити в самому тексті твору).

«Злиття людей. Рівність не піщинок, а рівність братніх сил, об'єднаних співробітництвом, отже, дружбою і любов'ю...

Тут Уйтмен і Верхарн, тут нова поезія: в перемозі над індивідом, в торжестві людства, в воскресінні особи як свідомої хвилі єдиного океану, як своєрідної ноти, необхідної в єдиній симфонії».

Так писав Луначарський, вказуючи, що гуманістичні мрії про повну гармонію між особою і суспільством може здійснити лише комунізм. Ця думка і є центральною ідеєю космічної поеми Тичини.

А який багатий матеріал для роздумів про єдність конкретно-історичного і вселюдського в нашій літературі дають перейняті високим революційним темпераментом вірші Є. Чаренца тих років, на чолі з його «Всепоемою» (1921)! Людина з душею, як радіостанція, що посилає свою вогняно-червону пісню «всім братам по всіх країнах» («До майбутнього»), — ось образ поета революції в розумінні інтернаціоналіста Чаренца.

З цього почалась радянська поезія. Велике не стільки за часом, скільки за історичною значущістю віддалення відділяє нас від того часу. Знаменно, що світова тема, так сміливо поставлена нашою поезією в перші роки революції, протягом наступних десятиріч помітно поглиблюється «і розпросторожується» в ряді новаторських творів визначних прогресивних художників за рубежем. Пояснюючи задум своєї грандіозної «Людської панорами», Назим Хікмет в 1951 році говорить: «Історія світової літератури переконує в тому, що передові

художники прагнуть зараз намалювати все ширшу картину світу, охопити все більшу кількість людей, більший відтинок часу, щоб осмислити якомога повніше характерні риси епохи. В наш вік, вік радіо і електроніки, надзвичайно зближуються люди, народи, країни, наочно виявляється взаємозв'язок подій, віддалених одна від одної в часі і просторі. Чим далі, тим більше кожна подія в тій чи іншій країні здобуває загальне значення. Ці особливості нашого часу вимагають нового синтезу в мистецтві. Такий синтез, на мій погляд, може дати лише поезія».

Справді, «Людська панорама» Н. Хікмета, «Загальна пісня» П. Неруди і в якійсь мірі «Поема про людину» німецького поета Куби — твори, яким важко знайти аналогію в епічній поезії, та і в прозі, двадцятого віку. В поемі Хікмета, на сторінках якої, згідно з задумом автора, повинні були знайти собі місце понад три тисячі героїв, події відбуваються в Туреччині, Радянському Союзі, Франції, США, Індії, Китаї — перед нами весь світ, увесь двадцятий вік. Але справа, розуміється, не в цих зовнішніх, кількісних вимірах. Нової якості «Людській панорамі» Хікмета, як і іншим згаданим творам, надає саме їх внутрішня масштабність, прагнення авторів дати новий художній синтез подій і явищам вселюдського значення. Відчуття глибоких змін, які відбуваються в житті людства, визначає все найголовніше в емоційній атмосфері цієї своєрідної епіки.

«Грандіозне розуміння історії» — риса, яку Ф. Енгельс з особливою симпатією відзначив у Гегеля.

До грандіозного розуміння історії сучасного художника підводять сама філософія діалектичного та історичного матеріалізму і справді величні «тектонічні» процеси суспільного розвитку, які небувало прискорились в наші часи.

Тепер ми є свідками нового посилення інтересу до «світової», загальнолюдської теми в нашій літературі і — це вже можна сказати — нового етапу, що ясно намітився в її розвитку.

30 квітня 1962 року в «Известиях» були надруковані такі рядки:

«В наш вік земна куля стає все меншою: народжується почуття людської близькості. Я думаю, що історія, час, кінець кінцем, зрівняють прірви, які створилися в людському роді. Вже почався нездоланий процес зближення людей.

Я довго думав: хто вона, людина моєї книги? Литовець? Росіянин? Англієць? Негр? І прийшов до висновку, що перш за все вона Людина, людина з великої літери. Колись все-таки людина цієї планети буде напевне тільки Людиною. І хіба цього їй буде мало?»

Це уривок із запізнилої авторської передмови до книги віршів «Людина», якою, по суті, і є цитована стаття Е. Межелайтіса «Людина з великої літери». Книга Межелайтіса дуже наглядно виразила ті нові тенденції у розвитку «загальнолюдської» теми нашого мистецтва, які з більшою чи меншою ясністю дають себе знати в ряді творів останніх років. (Скажімо, «Середина віку» В. Луговського, цикл віршів «Людина на долоні» вірменського поета П. Севака, філософська трагедія О. Левади «Фауст і смерть», філософсько-сатирична кіноповість Л. Леонова «Втеча містера Мак-Кінлі» та ін.).

Вірші литовського радянського поета несуть в собі дух епохи, на прапорі якої написаний заклик партії комуністів: «Все в ім'я людини, для блага людини». Бувши в якійсь мірі особистою сповіддю, виражаючи типові риси світосприймання, властиві сучасному радянському суспільству, ці вірші створюють разом з тим узагальнений образ Людини — носія благородних якостей, властивих всьому її родові в нинішню епоху. Ця людина, яка втілює ідею вищої людяності, є людиною нашого комуністичного світогляду. Інакше і не може бути.

Ніколи ще думка про те, що комуністичне — це й є те, що найповніше виражає глибоку сутність людини, не ставала ще предметом такого докладного поетично-філософського дослідження. І це саме художнє дослідження, тому що всеземна людина Межелайтіса — не символ, не абстракція, як то було в ранніх творах літератури соціалістичного реалізму (в тому числі і в згадуваній поемі Горького), а образ, який своєрідно сполучає живі риси

сучасника з широкою узагальнюючою перспективою.

Ми знали узагальнені збірні образи «людини людства», створені художниками різних епох, різних світоглядів. Трагічно-бунтівливий і непокірний герой Бетховена, гордий і самотній богоборець Байрона, людина Уітмена, що суперечливо поєднує в собі вселенський колективізм з індивідуалістичною стихійністю,— всі вони виростили з великих пластів історичного буття, з складних, часом дисгармонійних, соціальних ідеалів. Добре, що наше мистецтво успішно розвиває роботу і на цих «поверхах» художнього людинознавства, і в цих сферах сучасної битви за людину. Добре, що в світ створених ним образів увійшла титанічна і в той же час наскрізь земна, з теплим живим подихом людина Межелайтіса, яка, спираючись ногами на земну кулю і тримаючи в руках кулю сонячну, проголосила:

Так стою,  
Я, людина,  
Я, комуніст.

Так, це нова поетична величина, зафіксована нашою літературою. Мав рацію О. Сурков, коли писав, що ліричний герой Межелайтіса «подивився на землю, прадавнє мешкання людства, з нового космічного виміру» і що ця книга принципова, бо вона «відкриває ще одну можливість напрямку наших творчих пошуків, ще одну грань сучасної лірики».

Щось близьке до цього ми можемо побачити і в деяких інших книгах останнього часу. Ось поетична декларація особи у віршах вірменського поета П. Севака, який озаглавлює її своєрідними параграфами-об'явленнями: «Хочу», «Дарую», «Утверджую», «Обіцяю», «Заздрю», «Оспівую», «Ненавиджу», «Захоплююсь», «Мрію», «Прошу» тощо. Тут є свої відмінності—Севак більш безпосередньо звернений до етичних питань і більш полемічний; є й свої слабкості—деякий відтінок споглядальності, часом досить розпливчисті контури думки. Але загальне і тут і там—прагнення до широкого,

узагальненого трактування того, що складає внутрішню сутність сучасної людини.

Безперечно, в цих мотивах, як і багато в чому іншому, що з'явилося в нашій літературі за останні роки, дає себе знати реальне укрупнення, збагачення особи радянської людини, яке відбувається в самому житті. Людина епохи космічних польотів стає свідком безмежного світу нових можливостей, які відкриваються перед нею. Звідси нові припливи душевних сил, звідси ріст гуманістичної довіри до людської сутності. І зросло відчуття свого зв'язку з усім людством: серце в вірші Межелайтіса — «яблуко з багряно-червоною шкірою» — поетично прирівняне до земної кулі, тому що

Що б там не було, а океани,  
Гори і пустині є у ньому.  
Людське щастя, радість, болі, рани —  
Все у серці міститься малому.

Переклад В. Бичка

Це не безформна пантеїстична розчиненість людини в природі, в світі, яка може бути і по-епігонському фальшивою, як у деяких поетів-символістів початку віку, і естетично дуже привабливою, сильною і переконливою, як у молодого Р. Тагора, залишаючись все ж в обох випадках більш чи менш пасивною в соціальному відношенні. Ні, «всесвітність» почуттів людини Межелайтіса — це якість активна, це відчуття своєї відповідальності за хід історії: «Землю покинуть не просто: ти долі її коваль»; це прагнення розділити болі і тривоги людства: «Де б в людину кулі не летіли — всі вони мені вціляють в серце».

Пряма і войовнича спрямованість цих образів і мотивів проти буржуазного антигуманізму цілковито ясна. Реакційні наклепи на людину спростовує справжній гуманіст нашого часу — комуніст, борець, трудівник. Разом з тим в цій поезії відбилась і інша прикметна риса ідейного життя нашого часу: почуття звільнення від того, що в недавньому минулому замутнювало всякими чужорідними домішками нашу гуманістичну філософію. В складному пафосі віршів Межелайтіса поряд з іншими



почуттями живе і радість історичного подолання таких речей, як сухий і похмурий утилітаризм, який перетворював людину в бездушний гвинтик державної машини; як тенденції до духовної спрощеності і однобарвності, що видавалися деякими теоретиками і художниками за неодмінну рису нової суспільної свідомості; як прагнення зобразити постійною історичною необхідністю минущі, тимчасові обмеження особистого, індивідуального в громадському і духовному житті людини або ж ущербно-жертвоне «підкорення» цього особистого загальному. Ось тут вірші Межелайтіса надзвичайно сучасні і знаменні для провідних тенденцій всієї нашої літератури! Усвідомлення історично завойованого права на прекрасну гуманістичну повноту душевного життя радянської людини дуже голосно звучить із сторінок його книги, і з цього погляду вона типова для кращих творів сучасної нашої поезії. Згадаймо хоча б «Середину віку» В. Луговського або «Троянди і виноград» М. Рильського. Хочеться ще раз звернути увагу на те, яким є герой Межелайтіса за своєю ідейною сутністю. Він, як підкреслює сам автор, людина з великої літери,— значить, «просто людина»? Людина «взагалі»? Не буде великим відкриттям, якщо ми скажемо, що деякі наші літератори далеко не завжди з повною ясністю відповідають на подібні питання. Декому навіть уявляється, що загальнолюдське є свого роду «універсальне» — щось на зразок арифметичного середнього між духовними якостями людини соціалізму і набором психологічних рис якого-небудь «пристойного» західного міщанина. На непорозуміння подібного роду герой Межелайтіса відповідає з великою переконливістю. Все «планетарне» в ньому ні на хвилину не закриває чудової соціальної типовості. Такі його духовні якості, як непримиренність до всякого соціального зла («Я розв'яжу цей спір стародавній, рабство я повалю...»), як усвідомлення повної своєї несумісності з світом власників, як палка ненависть до імперіалізму, до фласкистського варварства, як готовність солдатом воювати за ідеали Людини, як визнання праці основою щастя і краси життя,— все це за самою природою своєю

нездатне вступити в реакцію синтезу з будь-якими психічними «комплексами» людини буржуазної, людини ворожого нам світу.

І разом з тим герой Межелайтіса справді людина великих узагальнюючих вимірів, людина, яка втілює духовні прагнення всього передового людства. Послідовний гуманізм справді об'єднує її з усіма чесними людьми планети. Глибоке розуміння цього дуже важливе. Комуністичний ідеал близький і зрозумілий всьому трудовому людству, серед інших причин, ще й тому, що він в переробленому, якісно збагаченому вигляді включає в себе заповітні народні ідеали всіх епох. Ясно і глибоко сказано про це в Програмі КПРС: «Комуністична мораль включає основні загальнолюдські моральні норми, які вироблені народними масами на протязі тисячоліть у боротьбі з соціальним гнобленням і моральними пороками». Коли ми говоримо про вселюдський зміст такого образу, як герой книги Межелайтіса, ми розуміємо під цим і його моральну «зрозумілість», близькість для кожної людини на землі, якій дорога людяність.

Гуманістичне «милування людиною» (відомо, як любив вживати цей вираз Горький, особливо в застосуванні до світосприйняття людей майбутнього) складає, можна сказати, внутрішній сюжет книги Межелайтіса і основу її щедрої образності. Окремі вірші книги, названі «Руки», «Серце», «Очі», «Губи», «Голос», «Думки» і т. д., змушують згадати і Уйтмена, і раннього Маяковського.

Характерно, що така ж схильність до поетичного аналізу гуманістичної сутності сучасної людини, таке ж прагнення до відкриття «макрокосмів» у всьому простому і звичайному, зв'язаному з її життям, помітні і в П. Севака (згадаймо дуже подібну художню «анатомію почуттів» в уже названому циклі), і у В. Солоухіна (змістовні поетичні роздуми про самоцінність різноманітних виявів життя в книзі «Як випити сонце»), у деяких інших поетів. Чи немає підстав говорити в цьому зв'язку про своєрідне, по-новому продовжене деякими нашими поетами, так би мовити, уйтменіанство? Воно можливе, і не будемо боятися таких

співставлень, тому що в певному розумінні це справді традиція Уйтмена, дуже сильно і самобутньо утверджена ним, але будемо разом з тим пам'ятати, що ідейним батьком сучасної «людини людства», яку оспівує радянська поезія, є Людина Горького і Маяковського.

Є в книзі Межелайтіса і ще одна прикмета, яка йде в фарватері характерних тенденцій світової прогресивної поезії нашого часу. Це, при всій драматичній напруженості, часом трагедійності, які виникають із складних переживань епохи, дуже гостре життєлюбне, предметне відчуття «молодості світу», яку несе з собою комунізм, несе сама перспектива його кінцевої перемоги в житті людства.

У зарубіжній прогресивній поезії з цими естетичними прикметами в нашому уявленні зв'язуються перш за все вірші пізнього П. Елюара і П. Неруди. Так, це поезія, що наче наново відкриває світ, жадібно вбираючи його красу, осягаючи все нові і нові зв'язки між людиною, ідеєю революційного перетворення світу і матеріальною розкішшю безбережного життя. Такі й вірші Межелайтіса, і цьому зовсім не заважає їх роздумливість, відчутна наповненість аналізуючою думкою. Ось вірш «Частинка матері-землі», наче зітканий із нескінченного пунктиру матеріальних, предметних «зближень», які в цілому виражають дуже насичене відчуття життя:

Я із сонця, з жовтого піску,  
З колосків сивіючого жита,  
З ягід у зеленому ліску,  
З дерева рясного — многоліта.

Мое тіло з хліба на столі,  
Житнього, наїдного, пухкого,  
З грона хмелю на в'юнкім стеблі,  
Із зерна ячменю молодого.

З риби, із веселки угорі,  
З краплі молока й морської бризки,  
Із вогню рожевої зорі,  
З яблука, із сонячного блиску.

Переклад В. Бичка

Звичайно, це не примітивний переказ загальновідомого тезису про кругообіг матерії—це саме прагнення естетично «присвоїти» вільній людині-творцеві

все багатство навколишнього світу, виразити відчуття її спорідненості з усім земним. У такому багатому і щедрому світі живуть герої довженківської «Землі», шолоховського «Тихого Дону».

Дуже цікаве поєднання цієї художньої предметності, речевості з «перелічувальною», всеохопною інтонацією (хто не пам'ятає її, скажімо, з поеми П. Неруди «Хай прокинеться лісоруб») — однією з естетичних підстав її є та ж сама жадібна «молодість почуттів» людини-перетворювача, яка усвідомлює свої революційні творчі пориви як радість прилучення до всієї неосяжності життя.

Образові людини з великої літери, який все частіше заявляє про себе у віршах наших поетів, за самою його суттю протипоказані всяка ідейна розпливчатість, прагнення обійти або згладити класові антагонізми сучасного світу. Соціалістичний гуманізм тут, як і у всьому іншому, має чіткі грані, що відділяють його від гуманізму споглядального, абстрактного. Активний дієвий характер нашого гуманізму прямо зв'язаний з його партійністю, з комуністичною цілеспрямованістю. Спроби так або інакше роз'єднати гуманізм і партійність (в більшості своїй несвідомі або напівсвідомі, але часто нав'язні впливами, що йдуть від деяких західних митців) означають в ідейному розумінні великий крок назад і наглухо закривають шляхи до досягнення справжньої суті сучасної людини.

В літературі наших днів подібні «казуси» виявляються інколи в розв'язанні теми, сповненої справді безпосереднього загальнолюдського значення, — теми «людина і війна».

Люди нашого покоління мають щастя на власні очі бачити найглибші зміни, які відбуваються в поглядах людства на війну і її неминучість у відносинах між країнами і державами. Символічні вершники Апокаліпсису, які стільки разів виникали на полотнах схвильованих митців — від Дюрера і Бекліна до Пікассо і Сікейроса (в цих останніх, щоправда, замість коней бачимо літаки), — у наш час стали

**41** ще грізнішими і фатальнішими для людини, але

вже виникла історична можливість назавжди спинити їх катастрофічний біг.

Заперечення і засудження війни як засобу вирішення міжнародних суперечок, суперечок між державами, стає в наш час справді загальнолюдським прагненням, яке об'єднує переважну більшість населення планет, всупереч прагненням імперіалістів та їх політичних прислужників. Соціалістичний гуманізм концентрує і розвиває ці прагнення, піднімаючи їх на вищий рівень, на рівень активної і свідомої боротьби проти небезпеки війни і проти політики імперіалізму, яка її породжує і до неї веде. Тому тільки недобросовісні або дуже наївні з ідеологічного погляду люди можуть ставити знак рівності між нашим гуманізмом і пацифізмом, який осуд війни зводить лише до добрих побажань, бо послідовної боротьби проти безпеки війни теоретики буржуазного пацифізму принципово цуруються. Не кажемо вже про те, що для пацифістів як проповідників «надкласових» ідей зовсім не існує різниці між справедливими і несправедливими війнами, різниці, яку завжди враховував і ясно розумів соціалістичний гуманізм.

Про все це можна було б не говорити так докладно, коли б... коли б звідкись до нас не припливали ідеї, досить прямо і «безхитрісно» викладені, скажімо, в повісті Б. Окуджави «Будь здоровий, школяр» (збірник «Тарусские страницы»). Якщо за формою це непретензійні щоденникові записи юнака, який потрапив на фронт Великої Вітчизняної війни, то по суті це саме вираз своєїрідної філософії на тему про людину і війну, філософії, щоправда, і не дуже нової, і не дуже красивої. «Що трапилось: всіх підняло, понесло, переплутало — повзають школярі по окопах, помирають від ран, безрукими, безногими додому повертаються... Дівчинка-старшина... Що трапилось?» Героєві повісті все це здається «хаосом, у якому не розібрати що до чого», — здається, навіть з нашого часу. Так, уже і тепер, в історичній ретроспекції, історія великої війни з фашизмом уявляється йому всього лише історією про те, «як мене убити хотіли, але мені пощастило». «Я не хочу померти» — ось і все, до чого зводяться думки

і прагнення «героя», більш ніж дивного для нашої літератури; і не кажіть йому про обов'язок перед батьківщиною і про інші громадянські та моральні поняття,— «ми це ще в першому класі проходили» (у повісті Окуджави справді так і написано). Таки ми «признаннями» сповнена вся повість.

Погані ідеї, неприглядний герой — можна навіть подумати, що він свідомо хоче виглядати перед читачами гіршим, ніж він є насправді! Тут навіть до теоретичного пацифізму далеко — все ж таки у цього останнього є якісь турботи і болі про людство, що виходять за межі цієї зворушливої зосередженості виключно на власних злигоднях і незручностях.

І все ж саме пацифістським сприйманням війни, при якому знімається питання про її мету, при якому позбавляється значення героїзм воїна, натхненого високими суспільними ідеалами, — саме таким сприйняттям, як цілком очевидно, нав'язана вбогенька концепція повісті Б. Окуджави. Автор, видно, не зрозумів чогось дуже істотного в нашій нинішній боротьбі за мир, проти небезпеки війни і переніс це своє нерозуміння на зображення Вітчизняної війни з німецько-фашистськими загарбниками. Війна вийшла в повісті Б. Окуджави трагічною, страшною, жорстокою, — хто буде сперечатися з цим! — але разом з тим її картина вийшла глибоко неправдивою, тому що з неї протиприродно випали народний героїзм, народна мужність, народна свідомість того, що

Бой идет святой и правый.  
Смертный бой не ради славы,  
Ради жизни на земле.

Пошуки «загальнолюдської» точки зору на війну автор вів у невірному напрямі, — він ніби забув, що наша війна з фашизмом була війною, яка йшла за найблагороднішу, гуманістичну мету — за порятунок народів і всього людства. Саме звідси лежить прямий шлях до нашої нинішньої боротьби за мир в усьому світі, а не навпаки, як уявляється декому, — від абстрактного, пацифістського трактування цього гасла в наші дні до художньої «підгонки» до

нього картин війни з фашизмом («підгонки», яка, природно, лише спотворює історичну правду).

За різким контрастом згадується порівняно давнє оповідання В. Богомолова «Іван», нині поновлене в нашому сприйнятті фільмом «Іванове дитинство», який поставлено за його мотивами. З рідкісною емоційною силою в ньому передано сучасне наше відчуття того трагізму, того страшного потрясіння, які вносить війна в душу людську,— а що вже говорити про тендітну дитячу душу! З болем вдивляєшся в обличчя хлопця-сироти, хлопця-месника, який весь час живе в страшному світі страждань,— яке немислиме, яке скалічене дитинство!— але разом з болем живе в тобі пронизлива гордість за нашу радянську, непохитну, справді гуманістичну, добру навіть в своєму гніві людську породу. Правда жорстока і правда героїчна складають в оповіданні, як і в фільмі, єдине ціле.

Уже цитовані рядки Межелайтиса «Я, людина, я, комуніст» містять в собі досить точну формулу «загальнолюдської» теми в літературі соціалістичного реалізму. Не безформна надісторична абстракція і не горезвісна «маленька людина», в якій «природно-людське» начебто вільне від влади політичного, громадянського начала, а реальна людина, яка бореться за торжество комуністичного ідеалу,— і є в нашому розумінні справжнім носієм кращих загальнолюдських рис і якостей. Саме в дусі боротьби за послідовну партійність думки і дії вирішується, наприклад, складний духовний конфлікт у філософській трагедії О. Левади «Фауст і смерть». Зіткнення Ярослава з Вадимом якраз і є зіткненням ідейної ясності і чистоти з індивідуалістичною хисткістю, з невизначеністю етичних принципів, яка й веде, кінець кінцем, до людських втрат, до трагедії. У своїх вимогах до людей, в своїй концепції людини сьогоднішнього і завтрашнього дня Левада суворий, послідовний, чіткий, і це дозволило йому цікаво і глибоко поставити проблему, що має дуже актуальне філософське значення.

Знаменно, що не тільки старше, але й зовсім молоде покоління радянських письменників, які так чи інакше ставлять теми загальнолюдського зву-

чання, звертаються у своїх роздумах до гуманістичної філософії М. Горького, знаходячи в ній підпору для своїх шукань, розвиваючи окремі її сторони та ідеї. Це можна сказати, наприклад, про талановиту поему Л. Костенко «Мандрівки серця». Перед нами — незвичайна за формою, вбрана місцями в складну символіку лірична розповідь про болі і радощі сучасного гуманіста, який мандрує по світах. Головний нерв цієї розповіді — думка про необхідність об'єднання і мобілізації всіх людей на боротьбу з усякими видами суспільного зла, з стражданням і горем, що потьмарюють життя людське. В кращих місцях поеми ця думка відчутно перегукується з добре відомими роздумами Горького про те, що не можна схилитися перед стражданням, що тільки боротьба з ним підносить людину:

Ти знаєш:

Людина — вінець природи.

Ти заглядав їй у саму душу.

Немає краще — людської вроди!

Немає вище — людського духу!

Якою людство зробило планету! —

бо щось майструє на світі кожний.

Значить, Люди —

великі поети.

Значить, Людина —

великий художник!

Чому ж на обличчі її променистім

пише Горе —

художник бездарний —

сірі тіні

і плями землісті,

зморщок лінії незугарні?!

Сутність гуманістичних прагнень нашої епохи поетеса формулює з неабиякою афористичною гостротою: «поставити Горевідвід на землі біля кожного дому!» На батьківщині Мандрівника — героя поеми — уже споруджено міцну основу для «Вселюдського Горевідводу». І коли поетеса розповідає, як перемагається лютий василіск — Горе, — а перемогти його можна за умови, що людина, яка вийшла на бій з потворою, не опустить погляду, «сильного



силою доброти», перед його мертвотним зором,— ми пізнаємо гуманіста нового типу, якого все життя славив Горький.

Це тим цінніше і важливіше, що поема Л. Костенко оригінальна за задумом і виконанням, що чимало цікавих життєвих колізій в ній самостійно відкрито і своєрідно осмислено автором. Глибоко сучасним духом турботи про кожну людину, про виведення її на загальну дорогу перейнято, наприклад, розділ «Самота», в якому говориться, що не може бути спокійним справжній гуманіст,

поки буде на білому світі  
хоч одна самотня душа.

Або свіжо, цікаво намічена в цих ліричних роздумах тема «скорботи полів». Адже тяжка фізична праця в землеробстві— теж першорядна гуманістична проблема, яку може повністю розв'язати лише комунізм, і нема спокою для поета-гуманіста,— пише Л. Костенко,— поки є в світі «хоча б єдиний-один плугатар».

Звичайно, в зверненні окремих поетів до тем широкого гуманістичного звучання не обходиться, як уже говорилося, без певних «пошукових» накладних витрат. Коли, наприклад, здібний український поет М. Вінграновський у своїх «Космічних прелюдах» засилає людину в такі поетичні туманності, де її рішуче не можна ні розгледіти, ні зрозуміти, то це пояснюється, видно, і незрілістю думки, і поверховим розумінням суті новаторства в поезії. Коли В. Солоухін в книзі «Як випити сонце» містить вірш «Голова», в якому розгортаються глибокодумні міркування з приводу відрубаної на кухні півнячої голови (в цій голові, наслідуючи уїтменівський метод вдумування і «вживання» в найпростіші навколишні речі, поет виявляє бозна-які високі матерії), то це треба визнати, очевидно, результатом явної легковажності і наслідувальності задуму.

Тема загальнолюдська — це і тема людини майбутнього, тема гармонійного суспільства, до якого прийде людство після знищення приватної власності. З непослабним інтересом читаються в наш час науково-фантастичні романи типу і розмаху

«Туманності Андромеди» І. Єфремова, в яких на перший план висунуті саме питання соціальні, людинознавчі. На жаль, таких книг у нас поки що мало. А на які глибокі роздуми — не тільки літературно-естетичного характеру—вони нашо́товхують, може засвідчити захоплююча книжка Ю. Рюрікова «Через 100 і 1000 років»: розмова в ній повністю присвячена саме проблемі реальної «вселюднини», мудрого господаря планети, якою вона стане в умовах повного торжества комуністичного ладу.

Це дуже сучасна розмова, тому що вона освітлює світлом мистецтва реальні роздуми мільйонів людей про людину і її майбутнє.

Все сміливіший вихід літератури наших днів у сферу великої гуманістичної теми, теми загальнолюдської, яка за своєю об'єктивно історичною сутністю є темою комуністичної людини, що росте і бореться,— явище, обумовлене глибокими потребами нинішнього життя. Разом з тим воно — ще одне з свідчень того, як широко і плідотно розвивається процес збагачення гуманістичного змісту нашої літератури в сучасних умовах.

1962



**естетичні  
уроки  
Довженка**



**К**ожний, кому довелося знати Олександра Довженка в житті, напевно, назавжди збереже відчуття рідкісного щастя від спілкування з цією людиною. Він любив і вмів обдаровувати людей думками — вільними, широкими, самобутніми, думками, що поєднували в собі філософську патетику з напрочуд живою, пластичною, іноді просто-таки зухвалою конкретністю прикладів, спогадів, спостережень. За самим характером своєї мудрості, аж ніяк не книжної, далекої від сухого логізування, він був людиною народною, у чомусь близькою тим дідам, яких так любив, — тільки вся сіль полягала в тому, що «дідівські» інтонації, які іноді звучали в його мові, робили ще більш яскравим вияв складного і багатого інтелекту нашого сучасника. «Думайте красиво», — настійно повторював він в одному листі до молодого кореспондента; здається, в цьому полягало дуже важливе правило і його власного «самостворювання», напруженого внутрішнього самовиховання, сліди якого вгадуються в багатьох його визнаннях. А оскільки «думати красиво» для Довженка означало, насамперед, мислити масштабно й революційно, надаючи всьому висловлюваному «ліризм нового світобачення», то і його монологічні «бесіди», часто навіть незалежно від їх теми і від повноти згоди слухачів з Олександром Петровичем, давали величезну радість прилучення до високого і прекрасного.

Таким був Довженко в усьому: в житті, у фільмах та літературних творах, у роздумах та виступах на громадські та естетичні теми. Все зроблене ним позначене вогнистою печаттю його особистості, і недарма М. Рильський у статті з приводу «Поєми про море» писав: «Творчість Довженка — це передусім він сам»<sup>1</sup>.

Хтось із авторів численних праць та спогадів про цього митця зауважив, що як людина він стоїть вище за свої твори. Говорилося це на похвалу Довженкові — мислителю, невтомному збудникові нових ідей та починань, його високій героїчній душі,

**51** <sup>1</sup> *Олександр Довженко*. Збірник спогадів і статей про митця. «Мистецтво», К., 1959, стор. 109.

але навіть у такому розумінні наведене твердження навряд чи вірне.

Кращі із створених Довженком фільмів назавжди увійшли в історію не тільки радянського, але й світового мистецтва, і немає, мабуть, ніякого перебільшення в словах чеського кінодіяча Л. Лінгарта, який бачить місце автора «Землі» та «Щорса» серед п'яти найбільших майстрів світового кінематографа: Ейзенштейн, Пудовкін, Довженко, Чаплін, Гріффіт.

Про масштаби Довженка як письменника можна судити з його найбільшої літературної праці — «Зачарованої Десни»: звичайно ж, це не тільки сторінки з автобіографії, але й найвидатніша в сучасній літературі розповідь про те, від яких духовно-поетичних «берегів» відчальюють народи — і разом з ними їх художники — на переломі нової епохи, що вони беруть від свого історичного «дитинства» у майбутнє і що залишають у минулому. За поетичною насиченістю, силою фантазії та пристрастю думки цей твір — одно з найбільш самобутніх літературних явищ нашого часу.

Блискучий талант Довженка, його могутня особистість повнокровно живуть у його фільмах та книгах, навіть у тих, які важко назвати в усьому безспірними та цілісними. А про те, чого не зміг або не встиг дати цей творець відповідно до рідкісно великих повноважень своєї обдарованості, треба судити, враховуючи не тільки психологічні, а й численні історичні фактори...

І все ж привабливість і масштабність самої особистості Довженка такі великі, що про них не можна не сказати окремо. Він вражав своєю активністю, напруженням духовних пошуків, господарською зацікавленістю в усіх подробицях народного буття, вічним прагненням «додати» до своєї духовної творчості щось негайно-практичне — хай то буде сад, насаджений ним біля Київської кіностудії, або Палац культури у Новій Каховці, перебудований у верхній частині за його порадами, або міркування про архітектуру нових сіл, або спеціальна записка урядові «Про художнє оформлення майбутнього Каховського моря»... Своїми ідеями,

задумами, невгамовністю творчої ініціативи він заражав кожного, хто з ним зустрівся. Чуйний до нових якостей народного характеру, сформованих революцією, боротьбою за соціалізм,— він сам втілював їх з надзвичайною виразністю. І коли П. Тичина починав свою статтю про Довженка схвильованим вигуком: «І як це міг вічно-замріяний лісостеп такого пружного і до звершення діл найтрудніших завжди поспішаючого, гарячого появити»<sup>1</sup>, — він хотів підкреслити саме нові, революційні джерела могутнього творчого динамізму, яким позначене усе «світобачення» великого художника.

## 1.

О. Довженко не залишив спеціальних досліджень з теорії та історії мистецтва, та й взагалі «професорська» вченість була не в його характері. Але як художник, як активний діяч радянської кінематографії та літератури він багато роздумував над питаннями мистецтва, включаючи найширші проблеми естетики. Він не раз вступав у суперечки, переконано обстоюючи свої художні принципи і так само палко нападаючи на все, що, на його думку, шкодило радянському мистецтву, послаблювало його творчу силу. Теоретичні погляди, висловлені в його статтях, виступах, замітках, записках у щоденниках (і не в останню чергу — в самих літературних сценаріях його фільмів, в їх характерних відступах та ремарках), найтісніше пов'язані з індивідуальною творчою практикою великого майстра, з його пошуками найбільш вагомих художніх відповідей на запити часу. Разом з тим вони багато в чому загальнозначущі, і серед них є справжні золоті зерна, варті того, щоб увійти в скарбницю естетичної думки нового людства.

Коли думаєш про найважливіше і найхарактерніше в естетичному світогляді цього художника, то

насамперед звертаєш увагу на незвичайно глибокий особистий сенс, який мали для нього поняття партійності й народності соціалістичного мистецтва.

Досить точно сказав К. Зелінський: «Мені в житті довелося зустрітися з двома людьми, які з нездоланною силою, усією своєю істотою поривались до «сяючого Завтра», як сказав Маяковський. Так, одним був Маяковський. Другим був Довженко. Усі сторони його характеру, все його мистецтво, весь він сам — усе було напоєно цим горьківським жаданням бачити прекрасну людину на прекрасній землі. Увесь Довженко зливається в мене з іменем «людина — майбутнє»<sup>1</sup>.

Можна сказати, що в цьому палкому прагненні комуністичного оновлення життя та людини для Довженка й полягала головна суть того, що ми називаємо партійністю художньої творчості. Це було не вичитане, не просто «засвоєне», не вловлене з підказок — це було до інтимності особисте і надзвичайно активне почуття, невід'ємне від усього внутрішнього світу Довженка. Можна навести чимало прикладів того, як проникає воно в найтоншу «хімію» задумів художника, даючи напрям летові його фантазії, формуючи його образи.

«Якщо припустити найбільш захоплююче, що наші герої фіксують все своє оточення і люди на Землі все це бачать,— який створюється простір для найчарівніших думок»,— пише він, наприклад, у нотатках про задуманий фільм на космічну тему (вони були опубліковані вже посмертно).

«Найчарівніші думки» — слова нібито й не довженківські, здатні зворушити своєю милою захопленою простодушністю. Але про що ж ці думки, що захоплювало й вражало художника у можливості подивитися на людське життя з космічних висот? Ось що:

«Якими жалюгідними й потворними знаками відсталості,— пише автор,— здадуться тоді ще і ще

---

<sup>1</sup> *Олександр Довженко*. Збірник спогадів і статей про митця. «Мистецтво», К., 1959, стор. 144.



раз — колоніальна політика земних імперіалістів, найрізноманітніші види та запахи всіляких націоналізмів, воєн, блокад. Як розшириться людський світ, все виросте на тисячу голів, вся свідомість піднесеться на осяйну височінь».

Філософсько-поетичні результати космічних рейсів мали підтвердити, за задумом автора, одне: людство прийде до комунізму. Поезія «космічного мислення» і полягала, за Довженком, у відкритті нових і нових аспектів ідеї про те, що життя повинно бути побудоване по-новому, людина повинна бути великою, комунізм повинен перемогти.

Все у Довженка мало вищою мірою «відкритий» характер — філософська й політична проблематика, громадянський пафос, захоплення ідеалом, презирство до «мінус-людей». У цьому розумінні він і в середині 50-х років нагадував собою полум'яних зачинателів радянської літератури, які тільки-но прийшли з фронтів громадянської війни...

Звідси — особлива міра активності його художнього мислення. Кінематограф виявився за самою своєю природою «мистецтвом Довженка». Ще замолоду, як він зазначав у своїх записних книжках, мистецтво кіно вразило його найширшими можливостями вільного добору та «композиції» життєвих явищ, що, в свою чергу, дозволяло митцеві з великою силою впливати на глядача, відмовляючись від звичайного, «проміжного» і відкриваючи глибинне, головне. «Це давало змогу, — пише митець, — чудово поєднувати реалістичну силу документального відтворення світу з найсміливішим, найрішучішим втручанням митця в цей зовнішній світ».

Мистецтво Довженка справді ґрунтується на найрішучішому втручанні художника в життя.

На захист та обґрунтування цієї войовничої активності свого мистецтва — активності ідейної і художньої — Довженко висловлював іноді судження майже парадоксальні. Досить широко відоме одне з висловлювань митця, що не раз бентежило, а то й драгувало прихильників послідовної реалістичної достовірності мистецтва.

«...Я стверджую, — говорив Довженко в одному з виступів 1935 року, — що не досить бути ілюстра-

торами. Я мрію про митця, який написав би роман. Цей роман прочитали б у Політбюро і постановили б так: «Постановою від завтрашнього дня цей роман здійснити в житті, точнісінько, як за сценарієм».

Того ж 1935 року, пояснюючи задум свого «Аерограда», він писав, що дійшов до висновку про потребу створення на березі Тихого океану, поряд з Владивостоком, ще одного міста, яке стало б великим економічним центром краю. «Я знайшов навіть місце для побудови «Аерограда» і вирішив, що це правильно». Мотив цього майбутнього міста, яке з гіпотези художника стане живою реальністю, звучить у фільмі «Аероград», давши йому назву. І знову — оригінальне визначення автором суті своєї творчості: «У цьому фільмі мені хотілось бути не ілюстратором починань, здійснюваних партією, урядом та трудящими, а застрільником починань». Досить густий історичний колорит, що лежить на цих висловлюваннях, цілком очевидний. У 30-х роках значення вольового начала у відношенні до об'єктивної дійсності часто непомірно перебільшувалось — і нелегко сказати, що визначалось в цих настроях ідеологічною атмосферою культу особи, а що належало переможному «штурмовому» пафосові перших п'ятирічок. Довженкові, як і декому іншому, інколи здавалося, що важливе не стільки скрупульозне пізнання життя мистецтвом, скільки створення мистецтвом досконалої гуманістичної гіпотези, ідеального «проекту» — а здійснити його з допомогою «постанови» зверху не коштуватиме особливих зусиль... Мистецтво, озброєне передовими ідеями, безпосередньо творить життя, «вірші роблять сталь» — відгомін цих поглядів явно відчувається в судженнях автора «Аерограда». До того ж, поняття художньої гіпотези, цілком правомірне в мистецтві, тут стосувалось (теж цілком у дусі часу) до завдань більш або менш прикладних, до «заходів» (у даному разі — створення нового міста), а не до вищого предмета мистецтва — пізнання й виховання людини. Тим часом бути «застрільником починань» — завдання, в кращому

разі, супутне в порівнянні з цією основною місією митця.

Свої думки Довженко формулював так, що їх можна було прийняти за ствердження якогось «ідеалізуючого» мистецтва, яке відображає не те, що є, а те, що повинно бути. У 30-х роках цього можна було й не помітити. У 50-х роках така тенденція стала безумовно одіозною.

А тим часом Довженко робив наголос на іншому. Його роздуми були спрямовані проти ілюстративності, проти несміливого «відображательства». Він твердив: «Письменник, коли він щось пише, повинен відчувати себе на рівні, на висоті найвищого політичного діяча, а не учня або прикажчика». Він обстоював право на сміливі гіпотези і самостійні «пропозиції» митця, який керується інтересами партії і народу, їх ставленням до проблем сучасності. При цьому він вимагав від митця (тобто передусім — від самого себе) сміливого погляду вперед, — радянське мистецтво, говорив він, має бути не тільки глибоко правдивим, але й «прогнозним» освоєнням дійсності.

Що ж це означало практично, у перекладі на мову довженківських образів? Не говоритимемо про «Аероград» — фільм цей стоїть нижче за інші твори автора, та й «гіпотеза про творення» не дістала в ньому досить наочного втілення. Але ось знамениті сцени з «Поєми про море»: голова колгоспу Сава Зарудний скликав усіх земляків, що виїхали свого часу із села, попрощатися з рідними місцями, які йдуть під воду. Понад півтори сотні чоловік — генерали, художники, учителі, інженери, заготівельники — приїжджають на поклик Зарудного. Саме ці сцени противники фільму рішуче заперечували: де автор бачив такі збори («Хто видав цим людям командировочні?» — запитував один із опонентів) і навіщо вони взагалі? Навіщо вигадувати незвичайні, «небувалі» ситуації, коли перед вдумливим художником скільки завгодно цілком життєвих, звичних — бери й розкривай їх глибинну сутність! Захисники «Поєми» загалом слушно відповідали, що автор мав право на умовність, а умовність тут доречна і корисна, бо дає змогу розкрити реальні

зв'язки рядового села з усією країною. («Як багато нас, дивіться!»). «І які різні всі! Вся країна, як у дзеркалі — величезний шлях!» — говорять в кіноповіді самі учасники «з'їзду»).

Але справа, мені здається, не тільки в цьому: збори земляків — не просто прийом, що має службову функцію, але, якщо хочете, справжнісінька мрія Довженка, його «пропозиція», його «проект», один з багатьох великих і малих «проектів» у його творчості!

Життя післявоєнного села хвилювало письменника глибоко й боляче. Він розумів, що проблеми, які стоять перед рядовим колгоспом, де головує Зарудний, — проблеми загальнодержавні і всенародні. Розумів і тривожився: чому до села, що через низку причин опинилося в дуже скрутному становищі, навіть деякі вихідці з нього ставляться так, як ставиться «спеціаліст по холодильниках» Брикун (не його «профіль»!), як заступниця міністра, що «не пізнає» колишніх своїх подруг, як міщанка — дружина Федорченка, що одверто зневажає сільське життя — за «бідність, непривабливість, відсутність елементарних вигод», як пристосуванець у мистецтві архітектор Безверхий? Чому так легко в декого розриваються зв'язки з батьківською хатою, з народним ґрунтом, з його переказами та поезією, з почуттям обов'язку перед людьми, серед яких виріс, чому втрачається повага до «земляної» праці? Хай скажуть їм про це в очі — і не диктор по радіо з його гладенькими фразами про «трудівників колгоспних полів», а Сава Зарудний, Марія Гуренко, Антоніна, Кравчина, в житті яких ще не так багато «нової краси», але дуже багато нелегких зусиль на «полі битви за неї». Так народилась ідея «зборів земляків», «зборів» незвичних, небувалих і все ж, на думку автора, цілком можливих і навіть потрібних в самому житті, якщо розуміти їх не буквально. Вільна, наскрізь «гіпотетична» форма — і цілковито реальний зміст.

Без розуміння цієї революційної активності довженківського мислення багато чого не збагнути і в чисто художніх вирішеннях письменника. Коли Щорс, Федорченко («Поема про море»), Глазунов

(«Повість полум'яних літ») у «великі хвилини» раптом звертаються до солдатів, до бойових друзів, як поети і філософи, зі словами нечуваної висоти й ніжності,— то шукати обґрунтування цього треба не в самих лише «патетичних» уподобаннях письменника. Довженко справді хотів, щоб люди, поставлені на чолі тих чи інших колективів, хоча б у вирішальні моменти знаходили в собі силу й нахнення для таких слів, звернених до рядових «виконавців», до «маси». Ми живемо в героїчний час, але самої лише ідеї необхідності, хай вона буде найсправедливіша, мало для того, щоб підняти бійця або трудівника на здійснення нелегкої справи,— потрібне ще переконання, потрібне духовне окрилення людини. Адже навіть найчистіший і найвідданіший Кравчина в «Поемі про море» просить хоча б на три дні «зважити на його страждання»: йому потрібне якесь особливе людське співчуття; щоб полегшити біль від того, що він власними руками руйнує рідну хату,— а «велику історичну необхідність» цього він сам чудово розуміє. А ексцентричний протест Шияна, який не бажає «очищати територію в зоні затоплення»,— хіба в ньому не звучить та ж туга за добрим, розважливим, переконливим словом? «Не те що територію, сорочку зніму, тільки усміхнись мені по-людському хоч раз, щоб я не взагалі, а в очах твоїх відчув добро»,— відповідає селянин ретельним понукувачам, видершись на дах своєї хати разом з родиною: сцена, гідна класичної філософської драми!

Не боячись перебільшень, дозволю собі сказати, що жодна людина, яка бажає розібратися в соціально-психологічних, культурних, моральних проблемах сучасного колгоспного села, більше того — сучасного радянського суспільства, не може обійтись без довженківської кіноповісті «Поема про море» — настільки багата вона живою і трудною правдою, настільки активна тут громадська і гуманістична думка художника, що поєднує в собі сумлінний аналіз дійсності з пристрасними шуканнями позитивних вирішень. І таким є Довженко майже в усіх своїх кращих творах.

## 2.

О. Гончар у спогадах про Довженка пише: «Народність — це, видно, та була якість, яку він найвище цінив у мистецтві. Чудовим свідченням цього є його власні твори, його кіноепос. Зате найменша фальш, будь-який різновид хуторянської обмеженості, псевдонародність мали в особі Довженка свого нещадного висміювача»<sup>1</sup>.

Народність мистецтва Довженка — це не тільки висота ідейних позицій, що відповідає корінним інтересам і прагненням народу-революціонера, народу — будівника нового, комуністичного суспільства. Народ у своєму колективному образі є й головним героєм цього художника, бо майже всі фільми Довженка, як і його літературні кіноповісті, — це романтично-пристрасне дослідження про український — і ширше — весь радянський народ у нову, післяжовтневу епоху його історичного буття. І, нарешті, народність для автора «Землі» і «Поєми про море» — той незвичний масштаб зображення індивідуальних осіб та явищ, який виникає при послідовному співвіднесенні і навіть поєднанні «долі людської і долі народної». Це риса вищою мірою характерна саме для Довженка — одного з найвидатніших майстрів узагальнюючого епічного мистецтва ХХ століття. Масштабність, піднесення часткового до історичного і всенародного були органічними прикметами його художнього мислення. Погляньмо, як він сам пояснював це на прикладі кількох кадрів із фільму «Щорс»:

«Ось відступаючи широкими волинськими полями, проносять бійці на ношах Боженка. За ношами ведуть коня, накритого чорною буркою. Гуркочуть гармати, горять хутори. В порожнє небо здійсмається дим пожеж. Коні шарахають від вибухів і розлітаються по полю, наче віщі птахи. Озираються вершники в тривозі і плачуть. Все виросло до справжніх велетенських розмірів своїх. У безмежному просторі столочених ланів, у вогні й гуркоті,

---

<sup>1</sup> Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. «Мистецтво», К., 1959, стор. 171.

в тому, як драматично відкочується могутня людська хвиля, народна епопея постала перед очима її творців і виконавців у незабутній своїй величі й силі».

Червоні бійці, відступаючи, несуть свого вбитого командира... Це видовище промовисте і само по собі, але Довженко вимагає — від себе і від виконавців — більшого: глядач має відчутти подих великої героїчної драми, в якій твориться нова історія народу. Незабутні кадри, що зображують похорон Боженка, дають справді геніальне втілення цьому задумові. Вражає не тільки їх узагальнююча епічна широта — столочені поля, дим пожеж, «відкочування могутньої людської хвилі», але й їх історична глибина — так колись ховали своїх героїв і вождів запорожці, так «відлунює» народна історія в подіях нового часу... І сам «батько Боженко», наскрізь національний у своїй душевній простоті та мудрості, з особливою силою утверджує у фільмі ідею народу, який від запорожців, від гайдамаків, від Кармелюків і Довбушів дійшов до червоного прапора більшовизму і великої інтернаціональної солідарності трудящих.

Є митці, наділені особливою схильністю і особливим даром образно розширяти «рядові» події і явища, про які вони розповідають, до масштабів національно-історичних і всесвітньо-історичних. До таких художників належить Довженко. Окреме, індивідуальне він наполегливо «підносить» до загального, наче вбачаючи своє завдання в тому, щоб духовно виводити свого читача і глядача на світову дорогу, розкривати перед ним вселюдські обрії того, що відбувається в його житті, що творить він сам. І тут пояснення того, чому в естетиці Довженка таке першорядне значення має філософська категорія народу: через свою причетність до всенародної справи, до боротьби за світле майбутнє «рядова» людина причетна до всього людства, до всесвітнього історичного процесу. Ось чому для цього майстра завжди таким важливим був «колективний образ сучасника» — образ народу в його історичному русі. Саме гуманістичне начало у людини для Довженка невіддільне від начала народного,

позбавленого, звичайно, всякого вузького або фальшивого його розуміння. І коли він кілька разів повторює у своїх виступах, що «...роль письменника є роль перекладача образу народу для людства», це означає: не втрачаючи окремого, часткового, не зрікаючись побуту, підніматися над ним до історичного, до всенародного і загальнолюдського.

Щоправда, Довженко, який любив украй загострювати свої думки, і тут, і в деяких інших випадках давав своїм опонентам привід (хай чисто словесний) для обвинування його мало не в «лакувальних» тенденціях. Вважаючи, що не треба натуралістичною фотографічністю у передачі мови, манери, зовнішнього вигляду дрібнити і «приземляти» образ сучасника, Довженко, наприклад, твердив: «...Перекладачі бувають різні. Якщо ви не знаєте англійської мови і вас перекладає некультурна людина, то в англійців складеться про вас враження, як про некультурну, дурнувату людину. Якщо ж ви самі малокультурні, а перекладач людина культурна, він ваші думки перекладе так, що в англійців створиться враження про вас, як про культурну й розумну людину». Розвиток афоризму про письменника як «перекладача образу народу для людства» тут явно невдалий. За буквальним змістом виходить, що письменник повинен прикрасити об'єкт свого зображення (трохи вище в цьому ж зв'язку говориться, що «ми повинні зробити їх (своїх героїв — Л. Н.) розумнішими, ми повинні їх прибрати, одягти, причесати і подати. Ми їх показуємо світові...»). Такі твердження, справді, звучать сумнівно (вони були сказані на обговоренні журналу «Искусство кино» в 1945 році), але треба правильно зрозуміти основну думку Довженка: він має на увазі, передусім, внутрішній зміст сучасника, який часто може бути вищим і багатшим за свої зовнішні прояви. «...Завдання письменника-сценариста полягає не в тому, щоб залізи в червоноармійця і чревовіщати зсередини його незграбною мовою, а щоб «перекласти» цього червоноармійця правильно, в і н б а г а т ш и й, н і ж й о г о м о в а». Пізніше, особливо в «Поємі про море» і записних книжках, автор внесе значно більшу ясність і в своє



трактування естетичного співвідношення між «внутрішнім» й «зовнішнім», суттю і явищем.

За останні роки свого життя письменник особливо багато розмірковував над історичною долею українського села, над складними шляхами його перебудови і розвитку на нових соціалістичних началах. Він сам позначив різножанрові свої твори на цю тему — п'єсу «Потомки запорожців», літературні кіносценарії «Повість полум'яних літ» і «Поєму про море» як частини єдиного циклу, що охоплює вузлові моменти історії українського колгоспного села від часів колективізації до другої половини 50-х років («Зачаровану Десну», можливо, треба розглядати як своєрідний філософсько-історичний пролог до цього циклу, розпочатого, власне, ще в 1930 році блискучою «Землею»). І ця широта задуму, що робить окремих твір часткою єдиної великої розповіді про народ, є, можна сказати, постійною рисою у Довженка. Вона формує образи письменника, надає їм незвичних масштабів, вкладає в уста героїв слова, сповнені небуденної правди і пристрасті. Іван Орлюк, Петро Скидан, Сава Зарудний, Добра людина Іван Кравчина — кожен з них художньо більший, ніж просто персонаж, характер, яким були такі образи в представників класичного реалізму, більший за мірою своєї узагальненості, бо в безсумнівній індивідуальності кожного водночас міститься щось від духу, характеру, філософського розуму народу і епохи.

«Передо мною проходять війська — товариші мої. Я пропускаю їх, як командуючий, хоч я й не генерал, звичайно, і не маршал — простий сержант Іван Орлюк, колгоспник з Наддніпрянщини, звичайний, так би мовити, переможець у світовій війні. Та оскільки нашого брата полягло в боях за визволення людства від фашизму, як ніяких інших солдатів у світі... і сам я особисто пролив крові ворожої і праці доклав чимало, і оскільки до того ж наставники й журналісти всього світу почнуть, певно, тепер балачки: що, та як, та чому, та яка в моїй радянській душі може бути сила гніву й ненависті, та, взагалі, так би мовити, міцності, от,— я, народжена для добра людина, мушу якось

освідчитись моїм сучасникам, друзям і ворогам усього світу, разом із моєю дружиною, батьком-матір'ю, з усім, як то кажуть, домом, з криницею, з якої я пив колись воду, з садом, городом, де спізнав перші мозолі на руках,— одне слово, з усім своїм родом і долею».

Цим монологом починається літературний сценарій «Повісті полум'яних літ». «Звичайний переможець» Іван Орлюк говорить від імені своїх товаришів, свого «роду і долі». В його історії немовби розкривається їх спільна історія, проте й він — не безплотний символ, не умовність, він явно відчутна особистість зі своїм характером та життєвим шляхом. У ньому — явлена духовна суть, молода душа народу-трудівника, який став воїном-подвижником, але разом з тим і цілком живий образ сучасника, реальна крапля того людського, народного моря, яке бурхає на екрані Довженка.

«Конкретна загальність» («всеобщность», по-російськи),— охарактеризував естетичну сутність таких образів Ж. П. Сартр стосовно творчості Екзюпері та інших представників сучасного філософського роману у французькій літературі. По-своєму, по-іншому ця «конкретна загальність» втілена, скажімо, в персонажах «епічного театру» Брехта. По-своєму, цілком індивідуально і неповторно,— у Довженка. Видно, це одна з багатьох художніх тенденцій у прогресивному світовому мистецтві ХХ століття, народжена новими закономірностями соціального та духовного життя суспільства.

Тема села, селянського життя в усіх літературах традиційно була темою, густо забарвленою (а подекуди й переобтяженою) «місцевими», партикулярними, етнографічно-побутовими мотивами, хоч на цій темі не раз народжувались твори загальнонаціонального і світового масштабу. В літературі соціалістичного реалізму «місцеве», «селянське», не втрачаючи своєї яскравої конкретності, все більше наповнюється всенародним і загальнолюдським змістом — «Тихий Дон» і «Піднята цілина» Шолохова засвідчують це найбільш красномовно. Довженко в цьому відношенні — новатор послідовний і невтомний. Вже «Земля» сміливо виводила

сільську тему в українському мистецтві на простір філософських узагальнень вселюдської місткості («...Навряд чи він сам усвідомлював, що вступає в сферу мистецтва, представлену Венерою Мілоською або Венерою Джорджоне»,— зауважує відносно деяких епізодів цього фільму І. Андронніков у статті «Поезія Довженка»).

А в післявоєнні роки перед очима художника постають ще більш широкі, синтетичні задуми. Як він говорив ще в 1949 році, йому хочеться «розглянути життя нашого колгоспника на загальному фоні світової ситуації. Інакше кажучи, повести мову не на звичайних побутових нотах, а розглянути колгосп як прогресивне, нове явище в історії людства, явище високого і величезного всесвітньо-історичного значення». «Розглянути», звичайно, по-довженківськи — у драматичному борінні старого і нового, у різноманітності суперечностей, у всій складності і широті життєвої правди.

Творів, що точно відповідали б такому задумові, письменникові створити не довелось. Але загальне прагнення автора — осмислити життя, справи, помисли, почуття «простої» людини з колгоспного села (і, природно, не тільки з села) у світлі загальнодержавної, а посередньо і світової ситуації — ясно прочитується в «Потомках запорожців», «Повісті полум'яних літ», а надто в «Поємі про море». Все своє життя Довженко воював проти розуміння, проти естетичного сприймання селянина, тим більше — селянина нової, радянської епохи, як декоративного пейзажу або ж (більш «сучасна» модифікація цього погляду) як ретельного продуцента-виконавця, котрого треба лише постійно «організувати» і наставляти і в якого начебто й на думці нічого нема, крім збільшення поголів'я ділових поросят або своєчасного пасинкування кукурудзи... Велика та держава, де великою є «мала» людина, невтомно повторював Довженко, і цією думкою пройняте все в його концепції людини — нашого сучасника, трудівника й господаря землі радянської.

Так і в його творах про село — тут він, можливо, з особливим полемічним наголосом підкреслював

всенародний і загальнолюдський зміст справ, турбот, проблем, роздумів, пристрастей, поривів, які випали на долю нашого сучасника, що по-новому організовує свій споконвічний труд на землі-годувальниці. «Живемо у великий час: доводиться платити за привілей» — це Зарудний другові свого дитинства, який запитує, «як життя»... Той же Зарудний: «Все в мені таке... Синів пам'ятаєте? Теж крупні були. Таке у мене все: турботи, плани, надії і... журба така». Зовсім не билинний герой — а людина могутня, складна, з суворими душевними глибинами, наче те море, в створенні якого вона бере участь, і є в ній щось від великих творців і великих батьків, оспіваних світовим мистецтвом. Цей же масштаб — і в рядового з рядових — Філона Бесараба з його зовсім не рядовими роздумами: «От я лягаю спати після трудового дня — ось моя лежанка, справа Дніпро, зліва степ, над головою всесвіт... Я не політик, звичайно, хоч можна й думати, що я великий політик. Що я знаю? Недобрий хліб породжує сум, добрий хліб, звичайно, мусив би радість породжувати... І знаю ще хіба, що, поки на землі житиме хоч один голодний старець, — всі старці. Поки бодай одна душа пробуде в неволі — ніхто не свободен». І, звичайно, в самого автора з його найвищим бажанням:

«Ніколи й нічого я ще, здається, так не жадав, як тут, на березі в оцю хвилину: щоб став наш світ перед очима народів у величчі подвигу життя! І щоб усе, що було в нашому незвичайному житті, — перемоги, труднощі, титанічні зльоти, многолітні нестатки, самообмеження вільне і невольне, і наслідки холоду й спеки, і крові, пролитої у велетенській війні (немає місця нічому буденному, дріб'язковому в рисах народу), навіть помилки з їх найтяжчими наслідками, які випадають на долю великих первоначинателів, — навіть і вони, — щоб усе з'явилося на екрані в небуденнім світлі, як знаки перемоги!» Ніхто не зможе закинути Довженкові, що в цьому своєму творінні — «Поемі про море» — він знехтував малим задля великого, або — що сильне світло перешкодило йому побачити прикрі тіні. Але про все він розповів небуденно і масштабно саме тому,

що поставив звичайного українського колгоспника «перед очима народів», зумів відчуті шекспірівську поезію і в народженні нового, і в прощанні з минулим.

Він невпинно вчив свого читача і глядача «мислити завжди значними соціальними категоріями». І — бачити, що людина, кажучи відомими словами давнього англійського поета, не острів, а «частина континенту», — частина народу і, кінець кінцем, людства. Сам довженківський пейзаж незмінно епічний, він майже завжди нагадує про народ, що живе на цій землі, про перехрещення історії з сучасним і майбутнім, про зв'язок одиничного із загальним. У сценарії неспоставленого фільму — «Прощай, Америку!», сценарії, загалом не дуже характерному для Довженка, є епізод, що відзначається справжньою силою та поетичністю. Група вороже настроєних американців прибуває до села Старі Петрівці під Києвом. Колгоспники — в полі. Сільський школяр читає гостям «американські вірші» — уривок з поеми Пабло Неруди. «На горі княгині Ольги цвіли вишні, й самотній прадуб, що шумів багато віків, схилився до Дніпра, вже майже без гілок». Тут же згадуються коні Святослава, що колись паслися на цих горбах, і сам князь, що ночував на цих чебрецях і мріяв про далекий Дунай. Відразу пізнаєш Довженка! Стик сучасності — і далекої історії, чебреців, що пам'ятають Святослава, — і віршів Пабло Неруди в устах українського хлопця, звичайного шматочка сільського життя — і ворожого світу, «холодної війни», глобальних проблем... Звичайне, повсякденне стає епічним, всенародним, частиною національної і вселюдської історії. У сценарії та фільмі «Повість полум'яних літ» знову виникає цей же пейзаж з древньоруськими асоціаціями — і ось уже сам автор перекладає його на філософську мову: «Стій, людино! Ось твій світ, вічний і чудовий, і ти живеш у ньому коротку свою мить», — звучало в урочистому спокої. «Радій, ставай добрішою. Відпочинь від повсякденного, буденного, дрібного. Дивись».

67 Навіть звичайний образ річки у документальному фільмі невичерпно щедрий Довженко пропонує дати

в таких різноманітних «людських» ракурсах, що він стає образом народного життя (адже художник-документаліст, на думку режисера, теж — «своєрідний повпред народу перед людством»):

«Беру життя річки: — річка літня, осіння, зимова, весняна, вона ж буденна і святкова, ранкова, денна і вечірня, річка в свято і в будень, річка дівчати і старих, річка дівчат, річка праці, річка рибалок, річка історії, річка подвигів, річка героїки, річка пісень. На кожній річці є свої пісні, і все це треба показати». Це програма найчистішої поезії і водночас — цілком реального, аналітичного дослідження. До речі, якусь частину цього захоплюючого задуму сам Довженко блискуче реалізував в «Івані», а потім — в «Поємі про море».

### 3.

Творець «Арсеналу», «Землі» «Щорса», «Мічуріна», «Поєми про море» був глибоко ідейним митцем. Та сказати тільки це — мабуть, мало: для Довженка це не досить індивідуально. Він був митцем бурхливою натиску ідей, митцем, чия могутня зображувальна сила постійно йшла в парі з проблемністю мислителя, з пристрасною проповідником. Про особливий, поетичний і патетичний, інтелектуалізм Довженка ще мало сказано в книгах та дослідженнях про нього. А він був, цей майстер, при всій своїй закоханості в живі барви та звуки життя, митцем інтелектуального складу. Все мистецьке світосприймання Довженка ґрунтувалося на найглибшому відчутті того, що нова епоха в житті народу, відкрита Жовтневою революцією, є епохою розбудженої свідомості «звичайної» людини. Це була принципова позиція, що не покидала митця й тоді, коли говорив він про вияви косності, відсталості, схильності до старого, про суперечності у відносинах і в мисленні людей.

У щоденнику періоду підготовки «Поєми про море» він записав:

«Федорченко і Зарудний — кожен несе в собі риси Мойсея. Треба, щоб у кожному з них почувалася

хоч і не вповні розбуджена велетенська сила розуму, волі і ніжності людини середини ХХ століття. В них образ народу. Вони його дзеркало».

Захоплення самобутнім розумом, силою волі і почуттів трудової людини, яка проходить найбільш ґрунтовний у світі університет свідомої історичної творчості, пронизує і кращі образи, створені Довженком, і його численні теоретичні висловлювання. Недарма він так часто нагадував, що найвище завдання радянського письменника, художника — показати «цвітіння народного генія». Не раз він з жалем говорив про те, що інтелектуальний рівень народу в багатьох картинах 40—50-х років виявився заниженим, що дехто з письменників, режисерів, живописців адресує свої твори «відсталому семи-класникові на задній лаві», повторюючи істини, що набили оскомину. «Я бачив колгоспників, перед якими я внутрішньо шапку скидав і кланявся їм до землі за гожість і благородство розуму, за величезну політичну грамотність, за повноту віддачі себе справі будівництва комунізму... Як же трапилось, що ми, творчі працівники кіно, опинились у великому боргу перед нашими глядачами, котрі є і героями нашої дійсності».

В його фільмах, оповіданнях, п'єсах багато роздумів, суперечок, сутічок ідей, багато яскравих спалахів і несподіваних, інколи фантастичних «здви́гів» (на зразок знаменитих слів забитої селянської коняки в «Арсеналі»: «Не туди б'єш, Іване»), що підкреслюють одну з найбільших радостей Довженка та його героїв — радість народження нової, крилатої, цілеспрямованої думки, радість поетичного піднесення людини над непоступливим «матеріалом» дійсності і над самою собою. І найбільша любов митця, предмет його постійного дослідження та звеличення — це самобутній народний розум, гострий, колючий, конкретний — і водночас аж ніяк не чужий великій філософії віку, іноді грубуватий у зовнішньому вияві — і сповнений тієї внутрішньої інтелігентності, яка все життя була для Довженка програмною вимогою, коли йшлося про етику, естетику, психологію, культуру радянської людини.

Не вдумавшись у вислів, який зустрічається в каховських щоденниках письменника, — «аристократи трудового духу», — мабуть, не можна зрозуміти героїв його творчості. Що це означало стосовно психології, духовного складу трудової людини ще за старих часів, можна бачити на прикладі батька самого письменника, про якого він з такою силою та ніжністю розповів у «Зачарованій Десні»: «Він був неписьменний, красивий, подібний зовні до професора чи академіка, розумний і благородний чоловік... Прожив він усе своє життя... не здійснений ні в чому, хоч і готовий народженням своїм до всього найвищого і тонкого, що є в житті людства», — писав Олександр Петрович в щоденнику воєнних років. Поступове здійснення цієї «готовності» людини праці, визволеної революцією, до всього «найвищого і тонкого», чим славне людство, становить один з лейтмотивів творчості письменника (згадаємо характеристику молодого Василя Трубенка із «Землі»: «Вкажіть йому дорогу, дайте науку, дайте техніку і тоді посилайте куди завгодно: в інженери, в капітани, в дипломатичні місії, артисти. Посилайте його тоді в битви, посилайте через гори, моря, через полюс. Нема нічого в людській діяльності, де не справився б Василь, легко при цьому посміхаючись дідовою посмішкою»). Високий інтелектуальний і поетичний потенціал людини з народної маси Довженко невтомно славив у всіх своїх творах. У молоді 50-х років, яка приїхала на каховську будову, він у якійсь радісній повноті побачив те, що знав у народі здавна, — але знав лише в окремих, іноді негармонійних проявах. В книзі «Поетика Довженка» І. Рачук ділиться цікавим, хоч і не цілком точно сформульованим спостереженням: «З трьох основних «шарів», що становлять образ героя, персонажа, дійової особи, — зовнішній вигляд, характер, духовний світ, — Довженка цікавить переважно третій і найменше — другий»<sup>1</sup>. Про те, що Довженка найменше цікавив характер героя, тут сказано занадто кате-

<sup>1</sup> *Игорь Рачук*. Поэтика Довженко. «Искусство», М., 1964, стор. 127—128.



горично і невірною. Характер взагалі не можна зводити до чогось «біопсихічного», він безпосередньо зв'язаний з духовним світом людини і багато в чому ним обумовлюється,— тож нема підстав для категоричного «применшення» одного і «звеличення» другого стосовно до творчості Довженка. Як би там не було, у живій характерності більшості його героїв — від Опанаса Трубенка і Боженка до Зарудного, Голика та дійових осіб «Зачарованої Десни» — аж ніяк не відмовиш. Але типізація характерів тут, справді, відбувається за якимись іншими, більш «субстанціональними» ознаками, ніж, скажімо, в митців, що тяжіють до звичайного психологічного реалізму. На першому плані у Довженка, крім справ людини,— її духовний світ, широта її ідейного кругозору, її здатність «відкриватися» всенародному і вселюдському. Довженківський герой — герой епічний, але він аж ніяк не відзначається епічною простодушністю: він, можна сказати, практичний, діяльний філософ, весь ланцюг його справ та подвигів зв'язаний з безупинним внутрішнім осмисленням насущних всенародних і всесвітніх проблем,— а поруч з ним, до того ж, стоїть автор, який постійно втручається в події, підказує, пояснює, гнівається, захоплюється, сповідається, створюючи один з найбільш яскравих, найбільш насичених «образів оповідача» в радянській літературі та мистецтві.

І заради цього головного, заради розкриття духовного, інтелектуального образу героя і, кінець кінцем, образу епохи, тобто в ім'я поетичної істини,— митець сміливо нехтує прозаїчною «життєподібністю». Його говорять коні, Шевченко з портрета, що гасить свічку фальшивого поклонника, сцени смертей та вбивств, що відбуваються наче «насправжки» в збентеженій уяві людей (так само, як в одному ескізі сам Довженко—Моцарт убиває свого противника — Сальєрі, пояснюючи потім, що це було лиш «грішною авторською спробою змалювати свої душевні страждання»), малює писемний колгоспник, що тонко й доречно вживає слово «субстанція», філософські монологи «простих людей», які зробили б честь справдешнім «інтелектуалам»,—

все це в особливій умовно-узагальненій формі відображає справжню інтенсивність і розмах духовного життя народу у вік великих революцій та соціальних перетворень.

#### 4.

І, без сумніву, особливо самобутнім та повчальним є Довженко у своєму утвердженні прекрасного — утвердженні художньому й теоретичному.

На Україні після Шевченка, мабуть, не було митця, в якого соціальна глибина, революційний пафос, надзвичайно гостре чуття сучасності поєднувались би з таким народнопісенним і «античним» відчуттям прекрасного в житті, в людині, в природі. І в ряду великих зачинателів мистецтва соціалістичного реалізму (якщо брати всесоюзний і міжнародний масштаби) він виділяється особливою «розкішню» поетичного відтворення прекрасного і високого в народі, який став на шлях революції та будівництва нового життя. Наче людина прийшла з билин, дум, легенд, казок, із зачарованого фольклорного світу — і міру тієї одухотвореної та високої поезії перенесла на відображення свого небувалого часу, до якого вона належала так само невід'ємно, як хвиля належить океанові... Навіть за тих часів, коли слово «краса» досить рідко звучало в розмовах про сучасне мистецтво, Довженко незмінно наполягав на обов'язковій художника посилювати людську чуйність глядача, читача, слухача до «всього прекрасного і людяного». Він завзято сперечався з усіма, хто під впливом тих чи інших естетичних концепцій принижував та огрублював образ сучасника в мистецтві. «Я пам'ятаю,— писав він,— дехто з естетствующих кінодіячів виганяв з екрана красу юних синів та дочок народу, як непотрібну, бачите, «красивість», вважаючи, що дочки робітників і селян мають бути простішими, грубішими. У цій незвазі до юності та краси народу приховується неповага до його гідності. Під виглядом нібито життєвої правди завдається шкоди можливості споглядання прекрасного в народі».

Це була не вимога краси́вості та прикрашання. Краса, яку обстоював творець «Землі»,— краса глибинного, духовного роду, це краса Васи́ля Трубенка, молодого перетворювача рідної землі, краса во́їна Івана Орлюка, краса Добро́ї людини — Івана Кравчини, краса тієї матері Марії, яка «не душилася паризькими духами», а «душилася полином та коноплями», яка, «як бджілка, була зайнята і — від роси до роси — все носила мед у радянський вулик», поки не вбили її фашистські нелюди.

Цю красу захищав Довженко, коли, виступаючи проти безкрилої правдоподібності, приєднувався до гострого афоризму Анато́ля Франса: «Якби переді мною стояла дилема вибору між правдою і красою, я, мабуть, узяв би красу тому, що вона ближча до істини, ніж гола правда, і вона для митця є справжнім учителем життя». У своїй суті ці слова стверджують не протилежність істини й краси, а їх єдність, бо справжня краса «ближча до істини, ніж гола правда» — правда поверхово, емпірично сприйнятого факту. Тільки так і міг їх розуміти Довженко, автор не менш гострого афоризму на ту ж тему: «Приберіть геть усі п'ятаки мідних правд. Залиште тільки чисте золото правди». Шукач «щирого золота правди», він розумів під ним високохудожній синтез суті, істини — і краси.

Розуміння краси у Довженка — революційне і творче. «В чому полягає... прекрасне? У процесі творення, у величі його наслідків». Це краса нового світу, будованого згідно з комуністичним ідеалом, краса боротьби за нього. «Що є красивим?.. — розвиваючи свої улюблені думки, говорив він в одному з передвоєнних виступів. — Красиві події Великої Жовтневої соціалістичної революції, красиві творці високих форм продуктивності праці, красиві маси людей, які йдуть на визволення своїх братів, красиві люди, які створили високі врожаї; краса у велетенському інтелекті людей, краса в мудрості, в розумі, у здібностях молоді...»

При цьому Довженкові найменше можна закинути вузько утилітарний або абстрактно «соціологічний» погляд на прекрасне. Можна було б послатися на сторінки «Зачарованої Десни», де і в умовах

суворого, вбогого, підневільного життя старого села для юного героя відкриваються дивовижні світи краси — в природі, у співпричетності до праці, в характерах людей, з яких, подібно до батька письменника, «можна було б малювати рицарів, богів, апостолів, великих учених або сівачів...»

І це ж відчуття могутньої краси світу, рідної землі, відчуття «щастя життя, мінливого в постійній драмі та радості» («Зачарована Десна»), живе в усіх творах Довженка. Його драматичні соціальні епопеї незмінно відбуваються в найбільш насиченій взаємодії із зовсім не «байдужою» природою — не на фоні, а саме у взаємодії,— і краса творчої сьогоденності завжди так або інакше поєднується в нього з тією красою, яку поезія здавна назвала вічною. Оббризкані дощем яблука Довженка увійшли в світове мистецтво таким же напрочуд яскравим образом, що відтінює (можна сказати навіть сильніше — по-своєму передає) нечувану напруженість соціальних бур і людських пристрастей ХХ століття, як овіяні духом долину донські степи Шолохова або білі вершини Анд у Неруди. І так само, як у цих художників, як у Хікмета, Багрицького, Тичини, Рильського, Межелайтіса і багатьох інших поетів нашого часу, особлива чуттєва чарівність предметного світу, світу землі, води, рослин, тварин, світу звуків та барв у творах Довженка немовби покликана художньо передати ту думку, що комунізм присвоює собі все багатство краси життя на землі, ні від чого доброго для людини не відмовляючись і нічого не втрачаючи...

Довженко був співцем нової краси, краси створюваної людиною соціалістичного суспільства. Але він був чуйний і до тієї краси, яка дісталась від минулого, чуйний до чару «нествореної» природи і, воюючи зброєю художника за красу нового, добре знав психологічну складність незліченних «зіткнень» її зі старою красою, зіткнень, які в різних випадках повинні по-різному закінчуватись. Так, генералові Федорченку у «Поемі про море» не менше, ніж простодушній Антоніні, шкода красуні-груші перед батьківською хатою, як шкода Кравчині свого саду над дідівською криницею, як шкода їм усім своїх

найінтимніших спогадів, зв'язаних зі старим селом,— але це жертва неминуча, бо тут має виникнути нова краса, «не лугова вже, не болотна — морська...» Тут є сувора необхідність «прощання з минулим», не просто розриву, а саме прощання.

В природі шагу не ступить,  
Чтоб тотчас, так ли, сяк  
Ей чем-нибудь не заплатитъ  
За этот самый шаг —

Придет иная красота  
На эти берега,  
Но, видно, людям та и та  
Нужна и дорога, —

писав, розмірковуючи на близьку тему, О. Твардовський у «Розмові з Падуном».

Але кому і навіщо треба, будуючи нове село над новим морем, знищувати яку-небудь старовинну церкву, поставлену ще майстрами Запорозької Січі? Старий Федорченко, вимагаючи, щоб нове село над морем споруджувалось також і «за законами краси», знаходить місце в ньому і для цього пам'ятника старовини: «Як я жалкую, що бога нема! Появись він хоч на хвилину, ох і покарав би десницею своєю безбатченків, що знищили труд мого предка! Ні гордості, ні поваги! Ай-яй-яй! Стояла б на березі моря... ми б усі померли... а люди нові любувались би нашою старовиною і старовиною наших предків над новим морем...»

Естетичне почуття у Довженка було наскрізь творчим, соціально-педагогічним і навіть, можна сказати, господарським. Навіть у дрібницях він був непримиренним до всього некрасивого, потворного, тоскно-безбарвного, бо бачив у ньому протиприродне відхилення від гуманного, високоморального, справедливого. Згадується промовистий епізод з усних розповідей Олександра Петровича: шанований учитель у сільській школі перестав існувати для нього, малого Сашка, селянського сина, від того дня, коли з'явився на заняття в неохайному вигляді... «Усяка зовнішня пристойність має свою внутрішню моральну основу», — повторював він

слова Гете. Відомі «ділові записки» Довженка про архітектурне оформлення Каховського моря і нових сіл, крім цікавих практичних пропозицій, справді знаменні тим духом найтіснішого зв'язку між естетичним і педагогічним, соціальним, навіть господарським «моментами», який так живо відчувається в усіх міркуваннях автора. Він пропонує замінити, наприклад, «сумний податок на бездітність» «веселим податком на бездеревність», який повинні платити ті, хто не посадив п'яти дерев до двадцяти років свого життя. «Виростуть сотні мільйонів нових дерев, і зменшиться бездітність. І ще посиляться те, чому й ціни немає, — любов до землі, до дерева, до хліборобства, достатку, процвітання». Він твердить, що є щось «неморальне і страшенно шкідливе» у видовищі необгороджених дворів колгоспників — доти, звичайно, доки існуватимуть оці самі окремі двори. «Вони породжують сум і душевне сум'яття. В них люди не тримаються і пливуть з них, як риба з дірявого невода... Якби існувала в книзі державних збитків графа, що фіксувала б у грошовому обчисленні шкоду від розгороджених садиб, нас би вразила ця сума».

Торжеству «голої функції» в оформленні нового моря він протиставить таке естетичне вирішення, яким будівники скажуть майбутньому про «своє духовне багатство як сучасники Леніна, представники вищої культури людства».

Віра в конструктивну, суспільно-виховну роль прекрасного пронизує все світовідчуття Довженка. Він був глибоко переконаний, що радянський митець повинен працювати, насамперед, «на позитивних імпульсах» — тобто захоплювати читача, глядача, слухача силою та привабливістю своїх позитивних образів. Безперечно, в розумінні Довженка, це зовсім не означало солодкої розчуленості і фальшивого прикрашання життя, — не хто інший, як він, сперечався з тими, хто бездумно знімав із своєї творчої палітри страждання, забувши, що «воно є такою ж найбільшою достовірністю буття, як щастя і радість». Історична творчість народу, в світлі якої Довженко розглядав кожную індивідуальну людську долю, була для нього процесом

драматичним, та усвідомлення цього драматизму ще більш загострювало в ньому чуйність до прекрасного й підсилювало оптимістичне звучання його мистецтва. Звідси — те центральне місце, яке посідають серед героїв Довженка «спрямовані полум'яні натури» (слова із авторського відступу у «Поемі про море»), які вміють бачити нову красу в той момент, коли вона ще народжується, коли точиться боротьба за неї. Це люди типу Щорса, Мічуріна, Сави Зарудного, Івана Орлюка.

Думка Горького про «буття як діяння» напрочуд близька довженківським роздумам про прекрасне. «Найсвітліша краса її — в труді», — говорив він про радянську людину. В своїх героях він невтомно підкреслював «трудове» походження їх морального благородства, їх душевної принадності. Своїм мистецтвом він стверджував, що людина прекрасна мірою вчиненого нею на благо суспільства. Але Довженко був далекий від механічного ототожнювання цих двох мір і ясно бачив реальні суперечності, які бувають у людей, що створюють нову красу. Цікаві роздуми про це в «Поемі про море». «Якими увійдуть ці люди в історію будівництва комунізму?» — розмірковує про своїх товаришів по роботі Аристархов. — «Прекрасними. Значить, по суті кажучи, такі вони й є... А що Зубрицький, Озеров і цей тюхтій Бочаров здаються мені не такими, як би хотілось, — не має значення».

Істина, загалом кажучи, з Аристарховим. Народ, колектив, що створює нове море «заради життя на землі», безумовно, прекрасний, прекрасний величчю своїх справ та устремлінь. Хіба не підтверджують цього образи людей, що становлять живу душу колективу, — Кравчини, Зарудного, Катерини, Олеси та її Гуценка, Грекова, самого Аристархова! Але це судження надто загальне, а йдеться про конкретних, реальних, дуже різних людей; крім того, про прекрасне не говорять так умоглядно, так логізовано — «значить, по суті кажучи», — воно заявляє само про себе, і не тільки нашому розумові, але й, передусім, нашому чуттєвому сприйняттю.

Довженко не уточняв Аристархова в його роздумах.

їх майже тими самими словами в своєму каховському щоденнику. Але це ще не всі його думки на дану тему. У тому багатогранному поетичному аналізі дійсності, на якому ґрунтується вся «Поема про море», ця вихідна теза ще буде перевірена, освітлена й уточнена багатьма образами, ситуаціями, роздумами — і автора і його персонажів. Основний зміст її збережеться й підтвердиться, — але скільки відкриється нових, іноді несподіваних, граней і нескінченно складних внутрішніх взаємовідносин!

Довженко та його герої бачать красу народження моря (образ цей, звичайно, має в кіноповісті і конкретне, і узагальнено-символічне значення), бачать і славлять всупереч усьому, що «застує» зір споглядача. Без відчуття цієї краси, без співучасті в її творенні нема ні художника, ані громадянина, і Довженко люто обриває (розповідь про це є в його щоденниках) молодого чистоплюя, якому «не сподобалась Каховка». «А чим ви подобались Каховці?» — спитав його письменник. — Якими справами, ідеями, пропозиціями?»

А водночас художник не залишається глухим до проявів того, що засмучує будівників моря: будь-яка несправедливість, убогість матеріальна або духовна, невлаштованість, байдужість. В одному випадку він закликає — забувши про дріб'язкове, буденне, дивитися в океанські простори сучасності й історії. В іншому — гірко висловлюється з приводу вельми «буденних» обставин. «Чого тільки не роблять з людьми нестатки та поганій одяг...» І в цьому немає суперечності. Автори деяких статей вільно або невільно змальовують Довженка таким собі захмарним романтиком, без кінця повторюючи його парадокс про натхненну людину, яка може і в калюжі бачити зірки. Так, у цього художника була загострена здатність «бачити зірки», але він все ж волів бачити їх на небі або в морі, а калюжі... калюжі викликали у Довженка здебільшого прагнення якнайшвидше й рішуче усунути їх з дороги будівників нового світу. На «калюжі» у нього теж був гострий зір, і, натрапляючи на них, він не стільки намагався побачити в них зорі, скільки



сердився і журився з приводу того, що вони ще псують життєвий пейзаж,— «Поема про море» може бути особливо переконливим підтвердженням цього.

А з судженням Аристархова про красу в дальшому розвитку внутрішнього сюжету кіноповісті трапляється те, що буває з усяким загальним судженням, коли воно в основі вірне, але неповне, не охоплює всієї суті предмета, внаслідок чого часом може обернутися проти самого себе. Виявляється, що майже тими ж словами, а головне — за допомогою тієї ж логіки виправдує себе, свою душевну нікчемність моральний антипод Аристархова — виконроб Голик... «Адже головне не в цьому. Головне в тому, що комунізм будується, гребля росте, море наближається, і все це прекрасно, все чудово. І я адже расту, я дію в цьому великому могутньому потоці. Да! Частково я, звичайно, аморальний... Але — що моя аморальність?! Ніщо. Крапля в морі... Треба ширше дивитись... Ширше і вище». Справді-бо, Голик — не такий уже поганий працівник, ще ліпший промовець, він, що називається, «ростучий», але він — жорстокий і холодний егоїст, здатний принести горе дуже багатьом людям. Так розкривається очевидна неповнота аристарховської міри прекрасного, де до уваги беруться лиш об'єктивні результати діяльності людини і свідомо або несвідомо знімається питання про її суб'єктивні якості. «Не має значення», — намагається заспокоїти себе Аристархов, бачачи ті або інші недосконалості. «Що моя аморальність?! Ніщо. Крапля в морі», — охоче пристроюється до нього Голик. Але ось тяжко карається один з рицарів і подвижників героїчного діяння — Зарудний, чию дочку підло обдурих Голик, і з його уст зриваються слова, які при всій своїй болісній гіркоті повертають нас до вищої міри речей, — до людини. «Якщо ми можемо таке вчиняти одне одному, — розбестити, обрехати, принизити, — для чого тоді нам море? Навіщо рубати нам старі ліси, переносити десятки сіл? Навіщо нам нові моря, якщо в душі у нас не хвилі морські, а болотна гниль». Це — не сумнів у справедливості своєї справи (хоч і в пориві скорботи Зарудний

говорить навіть про це), але жагуча нетерпимість до всього брудного і дріб'язкового у людині, палке бажання бачити людину «на рівні» того моря, яке вона створює. Бо й море — для людини, в ім'я людини.

Так драматично розвиваються, збагачуються, поглиблюються думки художника та його героїв. Краса людини наших днів — це і велич об'єктивних результатів її праці, і її власна гуманістична вихованість, висота її особистих ідеалів та переконань. Яким поетичним образом входить на сторінки кіноповісті образ Івана Кравчини, що втілює, за задумом автора, характер справді народний, характер українця в соціалістичну епоху!

«Якщо скульпторам коли-небудь доведеться десь у новому місті над широкою рікою ставити пам'ятник Добрій людині, кращої моделі, ніж Іван Кравчина, їм, мабуть, не знайти.

Кравчина — людина гармонійна. Вираз готовності до дії ніколи не сходить з обличчя і з усієї його постаті. Очі сірі, іскристі, цікаві, завжди сміються. Пшеничні вуса грають на загорілім обличчі.

З ранку до вечора Кравчина в роботі. Між задумом і виконанням у нього завжди найкоротша відстань.

Працює він швидко й легко. Здається, немає нічого навколо, чого б він не міг зробити. Він тесляр, столяр, бондар, пасічник, коваль. Уміє робити покрівлі, мости, будинки. Він косар і сівач. Знає всі машини, садівництво, сам робить вино і дуже любить співати».

Іван Кравчина — справді інтелігентна людина в розумінні автора. Інтелігентність — дуже важливе поняття в системі етичних і естетичних поглядів Довженка. Полягає вона не доконче у зовнішній освіченості, не в блиску поверхово засвоєної культури, а в справжній гуманності, в органічній готовності до сприймання і звернення доброго й прекрасного, у здатності вносити в світ творчу пристрась. Інтелігентні — Аристархов і Кравчина, Зарудний і Олеся, Філон Бесараб і Федорченко; позбавлені інтелігентності — Голик і архітектор Безверхий, колишній «колгоспний склочник», нині

заготівник Брикун і пихата заступниця міністра. Неінтелігентний той митець чи літератор, в якого нема «головної творчої пристрасті», а є «лиш готовність відповідати моментові». Неінтелігентність — душевна вбогість, черствість, автоматичність, в кінцевому підсумку це — бездуховність, безідейність у поєднанні з естетичною непроникливістю. Для людини нашого часу це не просто недостатність культурного цензу, це — соціальний, ідеологічний порок. Головне поняття, яким Аристархов «узагальнює» Голика, — неінтелігентність, «і за це його можна ненавидіти». Людей, у яких, за саркастичним зауваженням Довженка, розум з вищою освітою, серце — з нижчою, а шлунок і взагалі неосвічений, йому не раз доводилось зустрічати в житті, і вони викликали у нього гнівні й тривожні роздуми. Тут, за його переконанням, проходила й проходить одна з найважливіших ліній боротьби партії і народу за комуністичне виховання людей, за справжню людську красу.

## 5.

Така ж глибока й своєрідна думка Довженка у вирішенні ряду інших проблем сучасної естетичної теорії і практики. Сміливий митець-новатор, він ненавидів у мистецтві бездумність, лінощі, косність, самовдоволеній «благополучизм», вимагаючи, щоб фільм, книга, картина давали глядачеві і читачеві радість справжнього художнього відкриття. Він високо цінував поняття сучасності в мистецтві, — але сучасність для нього починалася з ідейної концепції, партійної гостроти проникнення у великі проблеми епохи, а потім уже формувала те, що заведено називати системою образного вислову.

Теоретичні роздуми Довженка іноді мають відтінок певної суб'єктивності, іноді — парадоксально загострені — ніби з навмисним викликом товаришів і соратників на творчу суперечку... В деяких його висловлюваннях можна помітити певне перебільшення ролі творчої «влади» митця над життєвим матеріалом і значення його волі, яка по-новому

формує картину світу,— все це було певними накладними видатками в боротьбі одного з найвидатніших діячів радянського мистецтва з «духами» ілюстративності і плиткої псевдореалістичної описовості, з їх методологією, що принижувала роль художника, його індивідуального бачення світу, його неспокоїної мрії і фантазії.

Інколи Довженко, виступаючи проти «приземленості», проти духовного знебарвлювання образу сучасника в творах мистецтва, формулював свої думки так, що давав приводи для певних непорозумінь і навіть більше — для невірного трактування його загальних поглядів. «Я хотів, щоб мої люди були душевно багаті, цілеспрямовані, з гарним внутрішнім світом, і тоді цілком не видно, багата чи вбога людина»,— заявляв він, наприклад, на обговоренні сценарію «Поема про море». Чудове прагнення художника — показати духовне багатство людей своєї країни, свого часу — не знімає, проте, законного питання: хіба обов'язково для цього видиратися на такі висоти, щоб забувати про об'єктивні, матеріальні умови повсякденного життя героїв? І хіба «духовне», «внутрішнє» не зв'язане так або інакше у цьому ж житті з матеріальним? Сам автор — художник і мислитель — найкраще сказав про це у тій же «Поемі про море», творі, сповненому великої життєвої правди, і наведені слова (як і мимохідь кинуте в іншому місці зауваження про «велич недоліків», хоч відомо, що далеко не всі хиби, які виникають у процесі нашого будівництва, можна пояснити, так би мовити, «історичною неминучістю») доводиться сприймати як полемічні крайності, як неточні ходи думки.

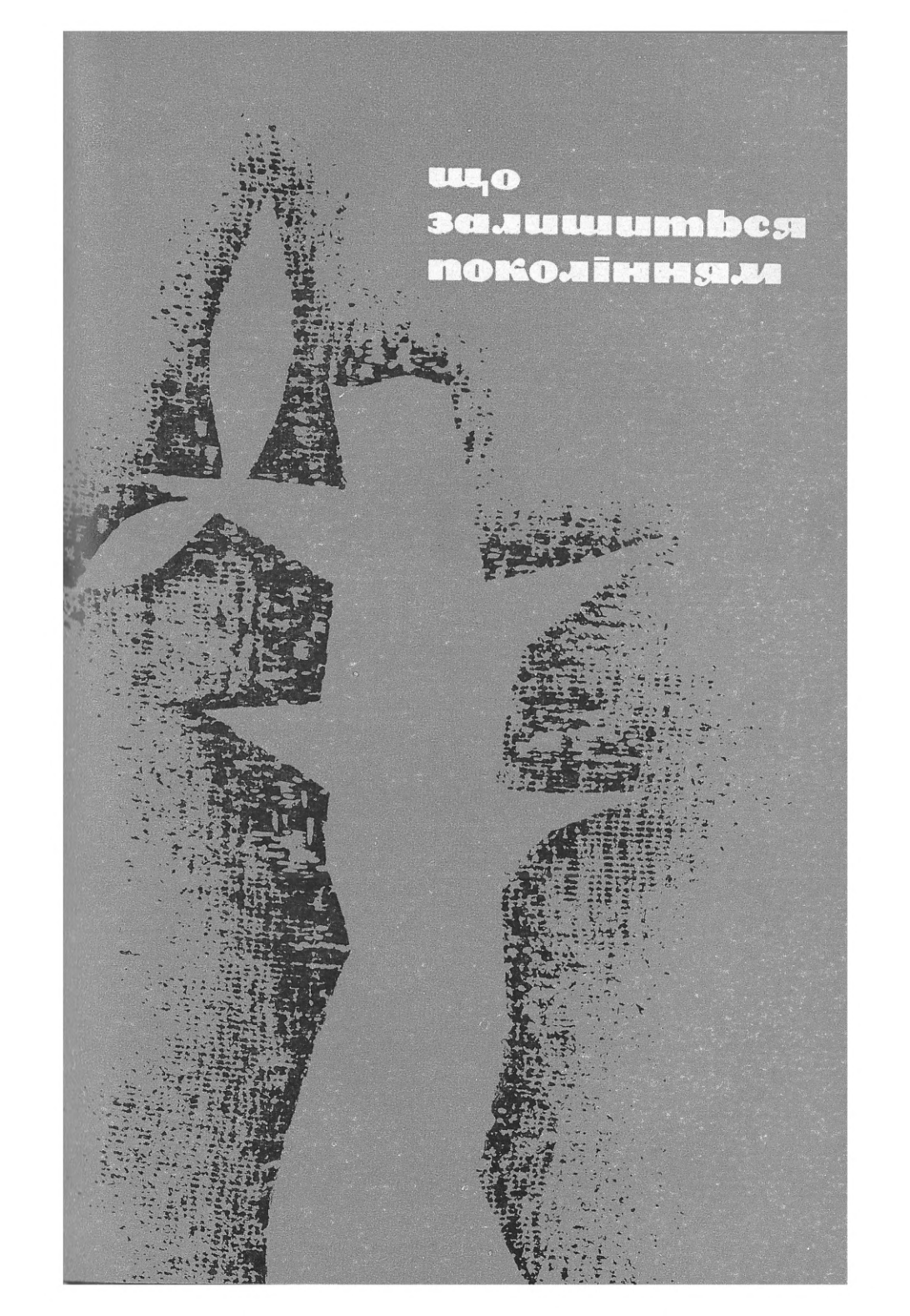
Та якщо ми захочемо якнайкоротше підсумувати те «довженківське», що ніколи не забудеться у соціалістичному мистецтві, то це, насамперед, велика пристрасть митця, що прагнув своїми творіннями рухати вперед «усвідомлений час». Це буде надзвичайна висота погляду митця, який побачив у своїх Федорченках і Зарудних риси Мойсея, звеличеного геніальним майстром Відродження. Це будуть мудрість і сміливість митця, який іде в негармонійну бучу твореного, будованого світу для того, щоб

відкрити, утвердити, оспівати народження в ньому нової краси, нової гармонії.

Цим Довженко й сьогодні продовжує брати участь у творчих справах нашого мистецтва, в його розвитку на шляхах соціалістичного реалізму.

Досі точаться суперечки про художнє «буйство» Довженка, про його самобутні прийоми та форми: одним вони рішуче «не з руки», інші намагаються наслідувати їх, культивуючи якийсь відчайдушний, але — гай-гай! — найчастіше аж ніяк не довженківський «романтизм». А тим часом ідеться про те, що лежить під цією художньою цілістю і чим вона обумовлена,— про душу творця, про його людську високість, про революційний спосіб мислення, про громадянську й етичну пристрасть, які давали таку силу та енергію його образам. Прийоми та форми, знайдені великими митцями, найчастіше залишаються їх особистим, неповторним здобутком, але на захоплення й на науку продовжувачам залишається система ідейних імпульсів та естетичних засновків, що породила чудові художні творіння, і це—та «енергетика» передових революційних традицій, якій вічно жити і діяти в нашому мистецтві.

1965



**що  
залишитвся  
поколінням**



**С**імдесятиріччя з дня народження Максима Рильського ми зустріли без нього, улюбленого поета народу. Ще живий біль останнього прощання. Ще немає внутрішніх сил говорити про життя і працю Рильського як про історію. Але вже можеш повторити просвітлені людяною мудрістю слова старого російського поета:

...Не говори с тоской: их нет,  
Но с благодарностию: б ы л и.

Так, з вдячністю і гордістю ми говоримо про те, що між нами жив і працював великий поет, чия творчість назавжди залишиться в скарбниці українського художнього слова, в історії народженої Жовтнем багатонаціональної радянської літератури.

Але Рильський був не тільки поет і навіть не тільки поет-академік, митець і вчений. Він був напрочуд всеосяжним і працюючим майстром культури в широкому значенні — майстром того високого типу, який сформувало наше соціалістичне суспільство. Природжена щедрість хисту, багатогранність інтересів, широчінь знань поєднувалися в ньому з невсипущою господарською зацікавленістю у всьому, що складало процес розвитку української радянської культури. І культур братніх народів — всі вони були для нього свої, кривно близькі, «наші», і небагато можна назвати таких невтомних будівників мостів між ними, яким був автор вірша «Мости».

Досі залишається загадкою, як вистачило часу в Максима Тадейовича на все, що він робив у різноманітних галузях літератури, науки, мистецтва, журналістики! Робив не з обов'язку, а за внутрішнім покликанням, з пильного інтересу. Розлога країна його поезії, оригінальної і перекладної, — у всіх перед очима. Але, крім неї, була ще систематична праця в галузі літературознавства і критики — праця, наснажена таким невід'ємним од Рильського артистизмом, багата думками і спостереженнями, перейнята, я сказав би, постійним закоханим подивом перед людяністю, красою, правдивістю великих творінь вітчизняної і світової літератури.



Була фольклористика, — тут Максим Тадейович з представника «братньої держави» за останні два десятиріччя став цілком своєю людиною, видатним знавцем і авторитетом. Була постійна співпраця з композиторами, музикантами, співаками — мабуть, ніхто з українських письменників після Старицького не був діяльнішим другом цього роду мистецтва, ніж Рильський. В останні роки життя поет відчув потребу в вільній, невимушеній публіцистичній бесіді з читачем, — так постали його знамениті «Вечірні розмови», з їхньою провідною темою: краса людини, краса мистецтва, краса правди і справедливості. За жанром і формою ці «розмови», хоч вони й перегукуються з деякими відомими в світовій літературі зразками (сам автор, задумуючи їх, згадував «Оповідання по понеділках» А. Доде), є безсумнівною новиною для сучасної української публіцистики.

А втім, про це можна говорити без краю — про нескінченність творчих інтересів і захоплень Рильського — і повторювати, зрештою, загальновідому річ. Якось невтомна спрага всебічної «самовіддачі» себе суспільству жила в цьому творцеві і, що найзнаменніше, не вщухала, а з дивною силою наростала в роки фізичної старості поета, перемагаючи старість. Приклад людський і творчий — надзвичайний. Можливо, асоціація досить віддалена, але мені згадуються в цьому зв'язку слова друга нашого Максима — Якуба Коласа, передані М. Лужаниним у книзі «Якуб Колас розповідає...» «Знаєш, що в мене найголовніше у творчості?» — спитав автора книги «дядько Якуб». І сам відповів: «Спрага на воду, прямо молитва про дощ. Я все своє життя кличу врожай на наше поле». Мабуть, так само міг би сказати про себе Рильський — він теж всією творчою працею своєю «кликав урожай» на наше поле, поле українське і всерадянське.

Блискучий і багатогранний майстер культури гармонійно поєднувався в ньому з громадянином соціалістичного суспільства. Ніколи не забудеться громадянський і поетичний подвиг Максима Рильського в роки війни з фашизмом, коли його вірш зазвучав такими, майже не властивими йому доти

сталевими і мідними тонами, що не міг не потрясати навіть байдужі до поезії душі. Будівничий, громадянський пафос його поезії мав органічне продовження в щоденній діяльності самого поета, відданий людям, суспільству. Ми говоримо про надзвичайну продуктивність Рильського в творчості, але не завжди пам'ятаємо при цьому, що і в житті його так само «вистачало» на десятки й сотні більших і менших справ, суттю яких було творення добра для людей або його захист від тієї чи тієї кривди. Ми не раз бачили поета на високих трибунах, де він обстоював справу миру або говорив про поважні державні питання,— але з такою ж уважністю, добросовісністю, а коли треба було, й пристрастю він віддавався і «непомітним», буденним громадянським ділам. Приклади? Їх не перелічити — згадаймо хоча б, як гаряче виступав поет проти черствості й казенщини в підручниках, призначених для «бідного маленького Андрія», як він підносив мужній голос на захист природи і пам'яток старовини (так, мужній, бо тут завжди об'являлись авторитетні противники, які не жаліли епітетів, щоб довести щонайменше «антисучасність» подібних виступів), як міг опікуватись долею десятків знайомих і незнайомих людей, яку гарячу практичну участь брав у «рятуванні» і захисті багатьох творів, винаходів, корисних починань, затиснутих бюрократами, перестраховальниками, байдужими людьми... «Володар пристрастей і ніжності душі» і разом з тим «ініціатор діл суспільних і рушій»<sup>1</sup>,— так характеризував Максима Рильського український поет Є. Сіромаха (Польща) у безхитрісному прощальному вірші і це малозвичайне словесне поєднання — «володар ніжності» та «ініціатор діл суспільних» — містить у собі немалу правду про нашого поета.

Письменник-громадянин... Що й казати, були в нас приклади, коли який-небудь «пристрасний» співець громадянських почуттів виявлявся чавунно-непроникним для «звичайних» людських болів, тривог,

---

<sup>1</sup> Український календар. 1965, Українське суспільно-культурне товариство, Варшава, стор. 202.

поривань у повсякденному житті. Самий «стиль» певного історичного періоду притамовував особисту громадянську ініціативу письменника, надто коли вона виявлялась у самостійній постановці практичних питань дійсності. Тим показовіше, що наша сучасність відроджує і розвиває дух справжньої гуманістичної активності художника, активності в творчості і в «практичному» житті, активності, яка надихається благородними суспільними і моральними побудженнями. Без перебільшення можна сказати, що Максим Рильський був одним з найгідніших і найяскравіших виразників цього духу в радянській літературі останнього часу.

Якщо творчість письменника — процес, що розвивається історично, то таким же процесом є вироблення правдивого, науково глибокого розуміння її в критичній думці. Вдумлива, історично обгрунтована, естетично чуйна і точна, поставлена у зв'язок з літературним життям епохи концепція поезії Рильського — поезії, що творилася протягом більш ніж піввіку, і якого піввіку! — у нас ще тільки складається.

Поет все життя був у дорозі. В поле зору авторів літературно-критичних портретів та монографій, присвячених нашим видатним поетам, не завжди потрапляє напружена «динаміка» внутрішнього розвитку митця, наполегливість і невтомність його шукань. Нещодавно мені довелося «на свіже око» перечитати книжки віршів М. Бажана. Енергія пошуків, надто в перші десятиріччя, тут надзвичайна. Від чисто учнівського наслідування Маяковського та київських «аспанфутів» — до суворой, патетичної, «баладної» романтики «17-го патруля»; переступивши через «Різьблену тінь», з її болісними антинепівськими непорозуміннями та швидкоминучим, але не позбавленим чисто художнього значення «ередіанством», Бажан уже через півтора-два роки — автор «Будівель», а разом з ними цілого циклу високооригінальних вірців соціально-філософської поезії, насиченої жарким драматизмом боротьби, осуду, полеміки («Гофманова ніч», «Розмова сердець»,

«Гетто в Умані»); майже «без передиху» після них з'являються поема «Число» і вірш «Смерть Гамлета» — етапне значення другого твору в ідейній еволюції поета загальновідоме; а вже невдовзі Бажан, залишаючись Бажаном, розкриє зовсім нові грані свого хисту в епічно-монументальному «Безсмерті», здобувши перемогу в найважчому — в реалістично повнокровному утвердженні нового героя, нової соціалістичної людини; потім будуть філософські медитації в грузинському, узбекистанському, бориславському циклах, «вимальовані» й «виліплені» в образах великої ясності і прозорості, буде поема «Данило Галицький» і ще чимало інших речей, що показуватимуть нам поета щоразу іншою, новою стороною...

А хіба не про таку ж внутрішню інтенсивність зростання, шукання, невтомного творчого «самозмінювання» говорить нам тогочасна — з «Сонячних кларнетів» починаючи — поетична історія Тичини? Історія Мисика, Первомайського, багатьох їхніх сучасників і товаришів по перу? Звичайно, бували й затримки, і викривлення цього процесу, бували прикрі творчі застої або навіть спади, далеко не завжди особистими причинами викликані, але історично визначальне полягало в іншому. Кожний справжній здобуток радянської поезії, як і всієї літератури соціалістичного реалізму, був воістину виборений і вистражданий у безугавних пошуках, у напруженому внутрішньому рівнянні на потужну ходу життя, на глибочинь його революційних переворотів, — і хай недруги радянської літератури по-старому торочать, що вона творилась лише як слухняний автоматичний відгук на чийсь, мовляв, накази!..

Напруга внутрішнього поступування Рильського на перший погляд не така помітна, — можливо, завдяки загальній «спокійності», врівноваженості його поетичної натури. Дослідники звичайно відзначають у творчості поета лише одну зміну, зміну глибокого світоглядного характеру, що відбулася на початку 30-х років і ознаменувалася відомою «Декларацією обов'язків поета й громадянина»: «Мусиш ти знати, з ким виступаєш у лаві,

мусиш віддати їм образи й тони яскраві...» Це був справді надзвичайно важливий рубіж — прихід поета до ясно усвідомленої ідеї партійності слова, комуністичної партійності мислі і дії художника. Якими б тимчасовими спрощеннями і втратами не супроводжувався цей знаменний акт ідейного самоусвідомлення (їх неозброєним оком бачиш і в «Декларації», і в деяких інших тогочасних творах поета), — він був закономірний, історично підготовлений і в вищій мірі плодотворний для всього подальшого шляху Рильського як видатного поета сучасності.

Але мова зараз про інше. Вся творчість Рильського в радянську епоху позначена безнастанним внутрішнім рухом, глибинним самооновленням і самозміною, — їх не завжди добачали наші критики і дослідники (а це, в свою чергу, полегшувало декому недобре трактування тієї ж «Декларації» з усіма її наслідками в поезії Рильського як явища неорганічного, нав'язаного, мовляв, поетові).

Еволюція поета від першої книжки — «На білих островах» — до дальшої збірки «Під осінніми зорями», що вийшла 1918 року, означала шлях від наївності початківця до відчуття себе володарем слова, — але ще в дуже вузькій, майже наглухо ізольованій від соціального життя сфері. Та яким відмінним від періоду «осінніх зір» та ідилії «На узліссі» постає Рильський уже в збірці 1925 року — «Крізь бурю й сніг!» Про належність його до угруповання неокласиків, про все, що тоді ще пов'язувало поета з минулим, з передсудами естетизму і аполітичності, з «парнаством» і «чистим мистецтвом», вже писалося і ще, мабуть, писатиметься — слів з пісні не викинеш. Але якби треба було одним промовистим прикладом схарактеризувати принципове й найглибше розходження між Рильським та «ортодоксами» неокласики в ставленні до народу, до радянської дійсності, до сучасного і майбутнього, я нагадав би вірш «Лягла зима», датований 1925 роком.

Легко пізнати в ньому реальні життєві враження Рильського з часів його вчителювання на селі —

і легко бачити, який до краю ширий був поет у своїй ніжності до юнаків із «бідними саквами», у своїй вірі в майбутнє, в пориві до будівничого радянського «гурту».

Лягла зима. Завіяло дороги.  
Тремтять хати від холоду. Клуни  
Ховають жито, миршаве і вбоге.  
Мороз — погрози пише на вікні.

О, бідний той, хто крізь завої сині  
Іде самотньо, мовчки, без мети:  
Лише гуртом і пущі, і пустині  
З піснями, з гуком можна перейти.

І в час, як білі пави ронять пір'я  
На тишу сіл, на хорі городи,  
Виходжу на засніжене подвір'я —  
І раптом стану юний і радий.

Бо по дорозі, з бідними саквами  
Та з міццю думки, волі і руки  
Несхиблено, непереможно, прямо  
У дальню даль простують юнаки.

Колись шукали істин Піфагори  
І для жерців горів огонь наук,—  
Тепер всесвітні перелоги оре  
У вбогу свитку вдягнений селюк.

Він дасть землі, Микула новочасний,  
Незнану міць — і процвіте земля,  
І стане лан — як стан злотопоясний,  
І нові вруна випестить рілля.

Ідуть і йдуть... А на порозі мати  
Залатаним махнула рукавом...  
І пада сніг лапатий, волохатий  
Спокійно й величаво над селом.

Учителем на провінції був у ті ж часи, що й Рильський, і лідер неокласиків — М. Зеров. І теж писав вірші, теж перекладав (головним чином давніх римлян і греків), вражаючи своїх шанувальників смаком, ерудицією і майстерністю. Але чим для поважного ерудита була навколишня «громада», якою уявлялась йому народна маса вже в нові радянські часи і які почуття він сам мав до неї, — виразно засвідчує вірш «Під кровом», надрукований у збірці «Камена» (1924):

Під кровом сільських муз, в болотяній Лукрозі<sup>1</sup>,  
Де розум і чуття — все спить в анабіозі,  
Живем ми, кинувши не Київ — Баалбек,  
Оподаль від розмов, людей, бібліотек.  
Ми сіємо пашню на непочате лоно;  
Часами служимо владиці Аполлону,  
І тліє ладан наш на вбогім олтарі.  
Так в давній Ольвії захожі різьбярі,  
Серед буденних справ і шкурної громади,  
В душі плекали сон далекої Еллади  
І для окружних орд, для скіфів-дикунів  
Різьбили з мармуру невиданих богів.

Там, де Рильський бачив «Микулу новочасного», його колезі по «неокласиці» ввижалась лише «шкурна громада»; тоді як автор «Крізь бурю й сніг» поривався до народного гурту, в якому «і пущі, і пустині з піснями, з гуком можна перейти», автор «Камени» з вартим кращого вжитку сарказмом писав, що він різьбить своїх «невиданих богів» (скажімо — робить ті ж переклади) «для окружних орд, для скіфів-дикунів», які його, запевне ж, не розуміють... Це — літературний факт, а не голі соціологічні формули історика, і такі факти (їх немало) неодмінно треба брати до уваги, коли виникає питання про Рильського і радянську дійсність 20-х років — з одного боку, Рильського і неокласиків (чи певні постаті серед них) — з другого боку. В розумінні художньо-стилістичному творчість поета в цей час теж багато чим відрізняється від поезії доби «осінніх зір», на яку, зрозуміло, теж не треба кидати зайвої тіні. Саме тепер поезія Рильського позбувається деяких елементів, привнесених до неї впливами символізму, стає на диво земна, розкішно-предметна, сповнена морального й художнього здоров'я. Відбувається знаменний процес демократизації, сказати б, естетичного ідеалу поета і разом з ним — стилю, мови, образного вислову («Я натовмився од екзотики, од хитро вигаданих слів»). Знаменний — і непростий, неоднозначний, бо буквально поруч з віршем, де звучала жива мова сучасника, виблискували «самородні» сьгоднішні асоціації:

<sup>1</sup> Мова йде про Баришівку; «Лукроза» — жартівливе латинське переінакшення цієї назви.

Вже й черемха розпускається —  
Хоч банальна, а така,  
Що безсило опускається  
І в деструктора рука,—

можна було натрапити на рядки, де цілком сучасні моральні явища прибиралися в позичені стилізаторські шати бозна-якої давності:

Пощо, сатирику, ти з ліхтарем своїм  
Так прокрадаєшся під цей веселий дім?  
Навшпиньки стаючи, витягуючи шию,  
Навіщо дивишся так пильно, Єреміє,  
Як юна Лідія у юному танку  
І гроші, і серця у пригорщу дзвінку  
Збирає, сміючись та блискаючи оком?

Про лірику Рильського 20-х років (а в значній мірі часів «осінніх зір») треба сказати окреме слово. Вона потребує дуже дбайливого ставлення і, коли хочете, належного теоретичного «визнання». Інерція поверхового соціологізму ще дається взнаки на сторінках тих книг і статей, де розмова про лірику молодого Рильського зводиться, головним чином, до коментування безпосередньо виявлених у ній соціально-політичних і філософських мотивів. Але Рильський був поетом з могутнім відчуттям повноти життя — навіть замкненого тими порівняно обмеженими обр'яями, які визначалися його тодішніми ідейно-художніми позиціями. Світ природи, творчості, кохання, культурно-естетичних переживань для цього поета протягом усього його життя мав таке глибоке людське і художнє значення, яке годі вичерпати «найпросторішими» словами. І тут пушкініанець Рильський, пристрасний життєлюб і людинолюб, має всі права бути одним з найінтимніших і найкращих учителів почувань — і для нас, і для наших дітей, і для їхніх нащадків! Це можна сказати про кращі, перейняті глибоко людяним оптимістичним світовідчуттям, зразки лірики, які можна знайти у всіх його збірках, починаючи з найперших. Звичайно, і в тій тематичній площині, яку було щойно окреслено, Рильському довелося позбаватися деяких тонких отрут, навіяних чужорідними впливами,— згадаймо розпачливе «епікурейство»,



яким сповнено вірш «Червоне вино», або розуміння культурних цінностей минулого лише як предмета пасивної естетичної насолоди (ба навіть втечі від «ідей нав'язаних»), відбите в ідилії «На узліссі». Але основне ядро лірики поета, присвяченої інтимним, «загальнолюдським», темам, уже і в ті ранні роки було здорове і життєствердне. Юнацька доброзичливість до життя, успадкована від гуманістичної культури минулого віра в людину, в її можливості, благородна емоційна «вихованість», якась невід'ємна від усього світовідчуження поетового атмосфера близькості щастя, щастя не захмарного, не умовно-раціонального, а земного, тутешнього, повнокровного, доступного зорові, слухові, дотикові,— це той «питомий знак» його лірики, за яким стоять найсерйозніші етичні цінності і завдяки якому вона завжди буде потрібна людям. Так, поезія Рильського — це, передусім, поезія щастя. Якщо це й перебільшення — покаюсь у ньому: з юних літ мені здається, наприклад, що ніхто в нас не написав краще про хмільну радість творчості, радість праці на землі й коло землі, ніж Рильський у вірші «Опівдні» (1929 рік). Не знаю (для себе, звичайно) кращого поетичного виразу тих веселощів, що їх дає спілкування людини зі світом природи, світом предметним, ясним, хрустким, повинутим медвяною осугою недіткнутої молоді свіжості, повним шаленої жаги життя,— як той високоартистичний виспів, що його дав цим почуттям поет у своїх ліричних шедеврах типу «Поле чорніє...», «Грім одгримів...», «Запахла осінь в'ялим тютюном», «Свіжа зелень розгойдалась», «Перед весною» і в багатьох інших, аж до останніх віршів, уміщених в книжці «Зимові записи». Той, для кого природа не «символ», але й не дармова скатерка-самобранка для буйних споживацьких «подвигів», той, хто хоче не «підкоряти» нашу давно «підкорену» і обжиту європейську природу (та ще й діючи при цьому, як той слон, що взявся навести лад у фарфоровій крамниці), а скорше, за влучним словом О. Берггольц, «домовлятися» з природою на тривку і всебічну користь суспільству,— той і з цього погляду оцінить поезію Мак-

сима Рильського: вона зміцнює, збагачує в нашому сучасникові почуття господаря і друга рідної землі. Саме так: господаря і друга — а не «временщика», не дачника і не безвідповідального прожектора! В 30-х роках поетичний світ Рильського небувало розширюється. Гуманістичні поривання поета здобувають надійну, реальну світоглядну основу. Ідея радості людського життя, яка є хлібом і водою його поезії, радості багатобарвної і замішаної на різних складниках, збагачується тепер у нього радістю усвідомленої мети, радістю відчувати себе активним учасником історичної творчості мас, всенародної боротьби за соціалізм:

Усе злічити й скерувати,  
Узяти небо в береги,  
І перетяти світ проклятий  
Промінням волі і жаги,  
У праці, в муці стиснуть зуби,  
В боях устоять, як граніт...  
Ну, справді, що нам до Гекуби,  
Як ми новий створили світ?

«Проміння волі і жаги» — в розумінні ясної громадянської цілеспрямованості — справді осяяло в соціалістичну епоху всю поезію Рильського, надавши їй нової якості. Один з найкращих його ліричних творів передвоєнного часу — «Дощова трилогія» (1936) — має три підрозділи, озаглавлені «Любов», «Боротьба», «Творчість». Це — три заповітні слова, три основи, «три кити» повноцінного людського щастя, яке тепер утверджує поет. «Боротьба» — порівняно нове поняття для тодішнього Рильського в зазначеній триєдності, і, сказати по правді, спочатку він не завжди вмів дати собі раду з ним, надто коли від нього вимагали поверхової «політграмоти» на цю тему. Такі речі, як «Бенкет», «Страйколам», «Будова» з його книжок першої половини 30-х років, завжди мені здавались ненатуральними для поета — одверто риторичними, якимись нестерпно старомодними за самим способом вислову, — добре, що подібного «стилю» він надалі старався уникнути. Але тоді, коли великі соціальні конфлікти сучасності переломлювались через внутрішній «хрусталик» його гуманістичної

філософії, коли вони входили в безпосередній поетичний контакт з його улюбленою думкою про щастя, про землю, воду, хліб, яру зелень, про добро для людини,— Рильський підносився на висоту справді незабутніх творчих звершень. Такий, приміром, його гордий поетичний маніфест «Народам світу», що має в собі щось од вогненної планетарної патетики Шевченкового «Кавказу». В цьому вірші особливо добре видно те живодайне, що виніс поет із складної, часом суперечливої «школи» 30-х років,— широчінь ідейних обріїв, вміння бути трибуном і борцем, ясне бачення сил добра і зла на світовому просторі — в поєднанні з щирістю, з земною життєлюбною розкішшю його попередньої поезії. Він тепер уміє бачити, чути, навіть «передчувати» історію: його конденсоване прокляття тому світові, «чий бог — це торг, чий храм — війна», було написано в червні 1940 року, рівно за рік перед нападом фашизму на нашу Батьківщину!

У поезії Рильського 30-х років уперше стає посправжньому людно — і це стосується не тільки спеціальних «портретних» віршів, але й живої розмаїтості людських облич, голосів, жестів, інтонацій, якою позначена мало не вся його лірика, не кажучи вже про поеми. Разом з глибоким відчуттям сучасності по-справжньому відкривається перед ним тема минулого, реальної історії народу, реальних національних традицій. Починається «великий перегук» українського радянського поета з видатними поетами, митцями, гуманістами різних епох і різних народів,— коло славних людей, з якими «розмовляв» Рильський, образи яких він відтворив для сучасників, в подальші десятиліття стає майже неосяжним.

Найбільшої пошани гідне те, що зробив для народу поет Максим Рильський у часи Великої Вітчизняної війни. В ці роки, залишаючись самим собою, він постав перед нами таким, яким його досі ще не бачили. Якщо згадати, що за три десятиліття в його віршах уже встиг скластися і «відлитися» певний, цілком зримий характер ліричного героя (чи, точніше, самого автора), то знаменному розвитку і «продовженню» цього характеру в годину великих

іспитів не так легко знайти близькі аналогії в літературі попередніх епох. Чи можна уявити, скажімо, Афанасія Фета або Івана Буніна — поетів, яких по-своєму любив Максим Тадейович, з певними мотивами яких він не раз перегукувався в своїх творах,— чи можна їх уявити поетами-воїнами, поетами-трибунами в часи воєнного лихоліття? Та що говорити про попередників,— адже були й сучасники, поважні й шаґовані поети в інших країнах, які в ці грізні часи все ж не змогли стати «вічовими дзвонами» своїх народів, хоч напевне як патріоти щиро співчували їхній визвольній боротьбі проти фашизму. А Рильський, поет невичерпної людської доброти і «мирного», творчого життєлюбства,— Рильський в роки небувало жорстокої і важкої війни запалав таким ярим червоним цвітом, цвітом героїки, болю і віри, цвітом враженої і розгніваної любові до Батьківщини, що це палання само стало актом подвигу, актом духовного і мистецького героїства. І ми знаємо, що, коли б у нього спитали про внутрішні джерела такого злету, він відповів би найкоротше, наголошуючи на останньому слові: «Я — поет радянський», і сказав би цим усе.

Всю жагу щастя і людяності, якою сповнена його попередня поезія і яка часто образно матеріалізувалася в нього через поетичні «першоелементи» — хліб, вода, земля, усміх дитини, доброта матері, зустріч закоханих, — все це своє добро поета, не розгубивши з нього й крихти, він з істинною творчою свободою і сміливістю вклав у вираз найбільшого жадання часу: жадання перемоги над ворогом. Про це — не тільки поема «Жага», про це — вся його творчість у ті буремні роки. І коли б цього не було — воєнна поезія Рильського, безумовно, теж зіграла б певну роль в літературі, але не мала б тієї людської значущості, яка ставить її в ряд безцінних художніх одкровень епохи.

Поетичне слово Рильського в ці роки набуло незвичайної кличної, трибунної, агітаційної сили. Ніколи раніш його поезія не говорила з народом такими справді «гromовозвукими словами». Кажучи умовними термінами, він зміг вдихнути нове,

несподіване, барвисте життя в такі давні-предавні жанри «громадянської» поезії, які ми досить механічно звикли списувати «з рахунку» сучасності. Що таке в цьому розумінні «Слово про рідну матір», як не своєрідно трансформована ода? (Здається, першим висловив цю гадку в одній із своїх шевченкознавчих праць Ю. Івакін). Але якою могутньою і високооригінальною вийшла з-під пера Рильського ця вражаюча ода народові і Батьківщині, проголошена в часи смертельної небезпеки! Світлий і величний образ України, відтворений у класично строгій формі, був перейнятий таким інтимним душевним пориванням, яке змушувало згадати — надто в тому страшному листопаді сорок першого року, коли «Слово» вперше пролунало по радіо, — невмируще Шевченкове «Мені однаково...»

З небувалою силою зазвучали «послання» Рильського, адресовані друзям, а інколи й ворогам (до останніх можна, принаймні формально, віднести знамените «Я — син Країни Рад») — голос патріотичної совісті народної в них набув до болю відчутного особистого втілення, як у тому ж щойно названому вірші. Взагалі в ораторських формах вірша поет у цей час досягає надзвичайної майстерності й різноманітності; Рильський, до речі, знав і багато чисто художніх секретів, завдяки яким подібні вірші діяли безвідмовно, — просто-таки на власні очі бачиш, як він, вітаючи Перемогу, подібно до старих умудрених співців, добирає «рокочучі» перебори невичерпно щедрих рим, щоб пружною, ударною строфою передати неможливу радість вибореного свята:

Що для безсмертя народилось,  
Від зброї смертних не умре.  
Ми всі збратались і зсестрились,  
Новим овіявши старе,  
Ми всі народом ополчились,  
Дніпро і Волга розгнівились —  
І морем бурним покотились  
До збаламученої Шпре!

Все чесне і живе на світі  
Із нами стало в дружній ряд,  
Щоб мертвородники неситі,  
Сини злочинства, діти зрад,

Святою правдою побиті,  
Навік неславою покриті,  
Постали на суді в одвіті  
За Ленінград і Сталінград!

І обернувшись весною,—  
Та й ким же ще ти стать могла? —  
Прийшла ти, рідна, з поля бою  
До білосніжного стола,  
І хліб лежить перед тобою,  
Що невтомленною рукою  
В змаганні з тугою-бідною  
Солдатка сіяла й пекла.

Сама строфіка цього прославленого вірша, вірша-привітання — цікавий винахід, плід справжнього натхнення.

Свою патріотичну, громадянську поезію (принаймні в кращих її зразках) Рильський до краю наповнив самим собою — і завдяки цьому вона точно доходила до серця читача. Взагалі автор «Слова про рідну матір», як і багато кращих поетів наших, жив у своїх віршах воєнного часу на диво повним життям: в пісню про народну трагедію і народну героїку він ніс усе, що хвилювало, печалило і радувало його особисто. І коли Рильський разом з віршами «прямої бойової наводки» писав, скажімо, «На власний день народження», або «Про осінь», або «Медитацію», де знайшли вільний вияв зовсім особисті роздуми, смутки й надії, — він ясно усвідомлював, що це теж вірші для перемоги, бо вони теж говорили про вільне, розумне, людяне життя, про цінності людської душі, які треба захистити від фашизму. Цим задумом, безумовно, була підказана і «Мандрівка в молодість», яка пізніше зазнала таких жорстоких ударів з боку вульгаризаторської, а часом і явно провокаційної критики. Поминаючи окремі нечіткі оцінки і судження, що були в першій редакції поеми (їх згодом поет ретельно переглянув і виправив), можна з певністю сказати, що цей твір досі ще не «прочитаний» і не оцінений належно дослідниками і критиками. А багатства його поетичного змісту неабиякі: щира і чесна сповідь про початок власного життєвого шляху стала в поемі Максима Рильського і художньо мудрою розповіддю про перші джерела, з яких

народжується в людській душі любов до рідної землі, до Батьківщини, до народу.

Не маю ні змоги, ні наміру коментувати всі етапи розвитку поетового, всі «дороги й роздоріжжя» його поезії. Ясно, наприклад, що своє повоєнне життя ця поезія починала широко й вільно, з тим ступенем безцінної художньої інтимності в розмові про великі й малі справи віку, якого досягла вона в часи війни (книга 1946 року — «Вірність» — одна з переконливих доказів цього). Але потім упав жорстокий удар 1947 року, почалися посилені культівські проробки і «викриття», — в цих умовах Максимові Рильському, як і кожному справжньому митцеві, було нелегко творити на повну силу душі. Та він писав, писав багато і совісно, подаючи свій голос громадянина-патріота в найважливіших питаннях, що ними жила країна, — тільки відбиток певного аскетизму, душевного і художнього, який ліг на його тогочасні твори, говорив про те, що для вічнозеленого дерева поезії такі «атмосферичні умови» не минають безслідно... Та благородне дерево поезії Рильського мало глибоке й міцне коріння в народному ґрунті, в духовному житті радянського суспільства, — і як розцвіло, яким буйним молодим пагінням зашуміло воно в часи, коли партія і народ покінчили з тим лихим і огидним, що здобуло назву культу особи! Сам поет писав про своє «третє цвітіння» — і це було правдою не лише в суб'єктивному, а й у широкому об'єктивному розумінні. Книга віршів 1956 року «Троянди і виноград», як і книги наступних літ — «Далекі небо-схили», «Голосіївська осінь», «Згряя веселиків», «У затінку жайворонка», аж до останньої збірки «Зимові записи», ознаменували собою один з найвищих творчих злетів цього видатного поета, більше того — стали в значній мірі означальними для тієї нової атмосфери, що встановилася в нашій поезії і всій літературі.

Ми побачили в них Рильського з тим гострим відчуттям поетичності звичайного світу, яке полум'яніло в найкращих творах його молодості, — і водночас сповненого життєвої, філософської, громадянської мудрості, яку дали прожиті літа, вся багатосто-

роння школа радянського, соціалістичного життя. Як і раніш, енергійна, вольова, клична в своїх провідних громадянських мотивах («Хай вічний прометеївський вогонь усі серця окрилює і гріє» — так кінчається останній вірш у книзі «Зимові записи», вірш під назвою «Людя́м і наро́дам»), його поезія разом з тим сповнюється справжньою розкішню зрілого філософського роздуму («медитації», як любив говорити поет, вживаючи старовинний літературний термін). Цей роздум здебільшого має цілком конкретні житейські приводи і «розгортається» в зовсім простих, буденних обставинах — Рильському завжди була чужа «чиста» інтелектуальна умоглядність, — але стосується він завжди предметів значущих, хвилюючих і в особистому, і в загальногромадському розумінні. Більше того, нас часто саме й чарує те істинно поетичне вміння, з яким він «прочитує» щось глибоко людське й сучасне в різноманітних життєвих фактах і враженнях, скажімо, в почутих від старого садівника порадах:

Мені казав розумний садівник:  
«Коли ти пересаджуєш ялинку,  
Відзнач північний і південний бік  
І так сади: ростиме добре й гірко.

Нехай на південь дивиться вона,  
Як і дивилася — тим самим оком;  
Тих самих віт хай темна гущина  
З північним вітром бореться широким.

І ще одно: сади її в гурті;  
Сама вона, без подруг, не ростиме...»  
...Поради є хороші у житті,  
І я навів не гіршу поміж ними.

Не треба перекладати ці «не гірші з порад» на мову етичних, громадських понять, — вони й так зрозумілі. Але оскільки вони стали фактом поезії, — нас не може не зворушити, по-перше, дух щирої і, безумовно, цілком сучасної, соціалістичної гуманності, яким вони пройняті; по-друге ж — та душевна делікатність, цілковитий брак будь-якої дидактичності, з якою поет пропонує свої думки читачеві.



зрештою, не хитра,— він радіє, відкривши ще одне поетичне підтвердження дорогих йому законів нашої радянської людяності в самій «матерії» повсякденного життя,— і поспішає поділитися радістю цього відкриття з читачем.

Книги Рильського, що з'явилися в останні 7—8 років його життя, особливо ж «Троянди і виноград», можна без перебільшення назвати золотими сурмами радянського, соціалістичного гуманізму, який, позбувшись викривлень і лжетлумачень минулого, піднісся на вищий історичний ступінь в новій суспільній атмосфері, що була визначена ХХ з'їздом партії.

Повнотою цього нового гуманістичного самоусвідомлення дихає вся творчість поета, вже зовсім сивого, а разом такого помолоділого душею в часи свого надвечір'я.

Висока гуманістична хвиля, на якій постали найкращі звершення Рильського в останній період його життя, знаходила свій вираз в багатьох сторонах і напрямках його поезії.

Вона — в тому пориві до реальної краси реального життя, до гармонійного поєднання корисного з прекрасним, яким (тобто поривом — *Л. Н.*) наснажені мало не всі його поетичні роздуми і картини, а також численні теоретичні міркування останніх літ. Даруючи авторові цих рядків російське видання «Троянд і винограду», поет написав на титульній сторінці: «...З епіграфом з Маркса: людству потрібен не тільки хліб, а й троянди». Цей штрих може ще раз підкреслити, якою глибоко усвідомленою була його жадоба краси: нероздільно поєднана з жадобою комуністичного діяння, творчості з людьми і для людей, вона виступала для поета як жадоба великого повноцінного людського щастя.

Висота гуманістичного пафосу поета виявлялася і в активності його боротьби з ідеологічними супротивниками (згадаймо хоча б відомий вірш «Представникам «нового мистецтва»), у викритті світу капіталістичної експлуатації, воєн, расового гноблення (бразильський цикл у «Далеких небосхилах» додав з цього погляду особливо коштовні сторінки до попередньої творчості поета), в пере-

конаних виступах проти всього темного і лихого, що заважає радянським людям у їхньому власному житті.

Епоха виходу людини в космос знайшла в Рильському одного з перших і надзвичайно чуйних виразників ідеї, що її можна б назвати ідеєю планетарної єдності людства, єдності людей доброї волі перед загрозою атомної чи будь-якої іншої загибелі. Давній і переконаний співець дружби народів, співець інтернаціональної єдності «роботящих рук і роботящих умів», він в останні роки життя з особливою ясністю збагнув і поетично виразив думку про гігантський, характерний саме для нашої епохи зв'язок мільярдів людських доль — від найближчих до найдальших, бо: «Живемо ми — на одній землі». Над його домом в Голосієві пролягає міжнародна повітряна траса («Тут на Москву, на Бухарест, на Прагу шумливі пролітають літаки»), і, спостерігаючи вночі над своєю головою рух «зірок нових» серед «зірок одвічних», він висловив на диво гостре відчуття всесвітнього зв'язку «протих людей», що стали активною силою історії:

...Це ж летять над нами  
Людські серця, бажання і уми,  
Людські труди, людські, як кажуть, долі,  
Що двох подібних серед них нема,  
Це ж в'яжуться дедалі, то міцніш  
Міста, народи, землі і держави,  
Це ж новочасні миру голуби —  
Оці лункі, стрімкі аероплани,  
Які на дужих раменах несуть  
Не атомну, а чи водневу зброю,  
А мирних, працьовитих, невсипущих  
Іванів, Янів, Жанів, Гансів, Джонів,  
Марій і Мері, Катерин, Катрін, —  
І в грудях розливається тепло,  
І прагнуть руки рідної роботи!

І нарешті — повнота ліричного самовияву поета в цих останніх книгах, гідна окремої й детальної розмови. Якщо в поетів обмеженого кругозору і дрібненьких ідеалів подібний самовияв неминуче стає самовикриттям, то в таких митців, як Рильський, він — чудова і щедра дільба нагромадженими багатствами з тисячами людей. Для мене в

незвичайній сердечній «відкритості» останніх книг Рильського таїться не лише прикмета відмінного поетичного здоров'я, а й щось більше — «добри нової знак», знак справжньої довіри поета до епохи і епохи до поета. Але обдаровував Рильський своїх сучасників тільки тим чистим душевним добром, яке відзначає справді народних митців («Я наркотиками не шинкую», — писав колись Франко). Його «Голосіївська осінь», яку в цілому хочеться назвати ліричною повістю про життєвий вечір поета, гідна того, щоб увійти до числа кращих творінь світової лірики на цю тему, — так ясно тут виражена благородна висота поетової особистості і дух часу, який її сформував. Його вражаюча «Туга за молодістю» (я сам був свідком того, як від дивної сили цього вірша буквально зацікавило львівське студентство, слухаючи його з уст Максима Тадейовича пізньої осені 1963 року) — це така, провіяна кризь велику печаль, трепетно-людська жага життя, яку, звичайно, аж ніяк не віднесеш до поверхового «оптимізму», але яка, всупереч усьому, збуджує в читача прагнення цінити найвищою людською мірою кожну хвилину свого існування — щоб не прожити його марно, в бездіяльності, у мглах ів індивідуалістичній порожнечі...

Так, до останніх днів свого віку Рильський був поетом живим, поетом безупинного внутрішнього розвою, поетом великої чуйності до вічно нового цвітіння життя.

В ліричній поезії Максима Рильського (в цій статті мова йде головним чином про лірику поета) можна окреслити, не без певної, цілком зрозумілої умовності, кілька художніх пластів. Кажучи іншими словами, це кілька струменів, які в його творчості зрілого періоду «текли» здебільшого одночасно і рівнобіжно один до одного.

У раннього Рильського — часів книги «Під осінніми зорями» і дещо пізніших — переважав тип настроєвої ліричної мініатюри, де все підкорено завданням глибокого психологічного самовиразу, вияву «миттєвого» стану поетової душі. Пейзаж, природа —

звичні «романівські» ранки, полудні, вечори, весни і осені, поля, переліски, плеса — були своєрідними дзеркалами, в яких поет легко і вільно «вичитував» свої ж такі власні смутки, радості, болі й надії. Людського оточення, надто оточення соціального, тут ще майже не видно. Блискуча досконалість, якої тогочасний Рильський часто досягав у тій дещо імпресіоністичній настроєвій ліриці, очевидна і безумовна. Але надовго затриматись на ній він не міг.

Нові — і небували! — життєві враження, породжені радянською дійсністю, спочатку несміливо й повільно, а потім все більш владно входять в його лірику 20-х років. Пряме поетичне відтворення їх у «формах самого життя» зустрічається в його віршах ще порівняно не часто (пригадаймо цикл «Ганнуся», кілька творів типу «Лягла зима...»), але прагненням осмислити цю життєву науку — хай і в складно опосередкованих, навіть «позачасових» зовні образах — уже пульсує вся поезія Рильського. Та ж природа з недавнього партнера в «настроях», в мінливих і часто неясних душевних переживаннях тепер нерідко стає повірницею в світоглядних пошуках, у вирішенні нелегких суспільно-філософських питань. Під сріблястим осокором, де «любо впасти на зелену тінь», поет уже свідомо іронізує над думкою про можливість будь-якої відділеності од життя інших людей, од суспільства, бо:

Ти ж той листок єдиний  
На гілці всеземної деревини,  
Ти ж тільки частка, лінія одна!  
Зумій же чуть, як переходять соки  
Крізь дерево плодюче та високе,  
Спізнай, яка у ц і л і м глибина.

Разом з тим розширюється світ культурно-мистецьких переживань поета (хай поки що досить «пасивних», споглядальних, далеко не завжди «з'єднаних» з сучасністю), виникають різноманітні ремінісценції та варіації на теми «вічних» образів світової літератури і мистецтва.

107 Все це зумовило помітні художні зміни в ліриці Рильського 20-х років. Стихія настрою, поетика

тонко схопленого «хвилинного» почуття (згадаймо, з якою виразністю воно передано, скажімо, у вірші «Мені снилось: я мельник в старому млині») втрачають в його віршах своє дотеперішнє монопольне становище (хоч, зрозуміло, й не зникають зовсім), все більше поступаючись місцем перед поетикою роздуму, поглибленої роботи мислі. Особливості тогочасної ідейно-естетичної позиції поета призвели до того, що це тяжіння до роздуму знайшло художній вираз переважно в «абстрагованих», спокійних, холоднуватих давньокласичних формах — передусім сонеті (були ще октави, олександрійський вірш, терцини, часом навіть гекзаметр). Так оформляється в ці роки «сонетний» Рильський — майстер строгої і місткої форми, в яку вкладається думка, що вражає не стільки спалахом раптового осяяння, скільки, сказати б, мудрою обґрунтованістю і гармонійною ясністю висновків, здобутих внаслідок тривалої попередньої праці. Саме на культурі сонета, що її поет характеризував відомими словами:

Сувора простота,  
Що слова зайвого в свої рядки не прийме,  
Струнка гармонія, що з думки вироста,—

сформувалася значною мірою культура тих «класицистських» віршових побудов (не тільки в формі сонета, звичайно), які й надалі посідатимуть поважне місце в поезії Рильського.

А поруч з цим у його ліриці вже в 20-і роки дедалі більше наростає та якість, що її ми називаємо реалістичною конкретністю образу. Тривало все міцніше зближення поета з живим життям — і воно не могло не позначитись на найтонших компонентах його художньої системи.

Навколишня природа, наприклад, відкриває тепер для Рильського такі «секретні» подробиці свого реального буття, про які не могло бути й мови в період «осінніх зір»:

Запахла осінь в'ялим тютюном,  
Та яблуками, та тонким туманом,—  
І свіжі айстри над піском рум'яним  
Зоріють за одчиненим вікном.

Ці вересневі пахощі «тонкого туману» і «рум'яний пісок» на затверділій грядці під квітами справді треба почути й побачити, майже кожна деталь тут — маленьке відкриття!

Та найважливіше те, що ця конкретність, поширюючись на зображення сфери соціальних зв'язків ліричного героя, поступово ставала в поезії Рильського історичною конкретністю (з особливою ясністю це видно, щоправда, не стільки в ліриці, скільки в його поемах того часу — «Крізь бурю і сніг», «Чумаки», «Сашко»).

Характерно, що сам «ліричний герой», життєве обличчя якого в ранній поезії було окреслене досить умовно й туманно, з часом щораз відчутніше сприймається як реальний автор — живий Максим Рильський, якого ми вже можемо бачити в цілком вірогідних (а не умовно-літературних) обставинах його життя. Це — теж одна із сходинок на той вищий ступінь художнього реалізму, який буде повністю осягнутий поетом уже в наступному періоді його творчого розвою. А поки що поруч з віршами, в яких виразно відчувається пряма, достеменна автобіографічність («Я не можу тебе забути, хлопчику на фастівському вокзалі», «Лягла зима», «Пам'яті дядька мого Кузьми Чуприни», «Взабрід» тощо), про визрівання повнокровної реалістичної конкретності, можливо, чи не найкраще промовляє вірш 1927 року «Перед весною» — один з маленьких шедеврів, створених у ті часи. Навмисна «прозаїчна» інтонація, освітлена лагідною усмішкою, підкреслено буденні реалії і барви, хороша прямота і правдивість, з якою тут говориться про нові типи і явища в житті радянського села («Чи, може, ви робфаківець упертий, що з города прибув на кілька день — одвідати матір, із кривим Матвієм посперечатись на сучасні теми та в комсомолі навести порядок»), — все це виступало прямою художньою протилежністю до «неокласичних» стилізацій, які ще знадчували поета своїм холодним блиском, і передбачало новий, дуже цікавий напрямок у його ліриці...

Цей «історичний» відступ був потрібний лише для того, щоб показати, як поступово підходив поет

до різноманітності жанрів і форм, що позначає його лірику трьох останніх десятиріч.

Він по-давньому лишився вірний тим вивіреном класичним формам, що дають ідеальний простір не так бурхливому почуттю, як ясній, точній, послідовно й докладно розгорнутій думці, формам, сказати б, «сонетного» типу (йдеться, звичайно, не тільки про сонет). Показовим зразком може бути всім відомий вірш «Троянди й виноград». Чотири строфи: в перших трьох — своєрідні «приклади» того, як радянські люди дружать з красою в щоденному житті (відповідні зачини кожної з цих строф: «Із поля дівчина утомлена прийшла», «З путі далекої вернувся машиніст», «В саду колгоспному допитливий юнак...»); в останній — висновок, високозмістовний «пуант», дидактична підготовленість якого залюбки прощається читачем завдяки справжній образності і яскравій афористичності вислову:

Ми працю любимо, що в творчість перейшла,  
І музику палку, що ніжно серце тисне.  
У щастя людського є рівних два крила:  
Троянди й виноград, красиве і корисне.

Різнманітних варіацій цього типу безліч у поезії Рильського. Деякий надмір «дедуктивності» компенсується в них тонким чаром спокійної мудрості, мальовничістю деталей, багатством предметної пластики, артистизмом вислову, інколи навіть доречно вжитими риторичними оздобами (саме тоді, коли вони справді прикрашають мисль, а не приховують її ординарність). Але саме у віршах цього типу Рильського частіше, ніж деінде, підстерігала і «справжня» риторика з її прямолінійною заданістю і браком ліричного підтексту. Бувало й таке, кажучи по правді, — у віршах поета не все рівноцінне, і навіть у такій книзі, як «Далекі небосхили», поруч з повними молодого жару французьким і бразильським циклами, натрапляєш на досить-таки сухуваті «меморіальні» сонети «Камінь філаретів», «Міндовгів замок», «Беловезька пуца» тощо. Але Рильський був однаково сильний і в ліриці почуттів, у відтворенні раптового, пронизливого лі-

ричного переживання, в передачі яскравого емоційного спалаху. Це правда, що такі вірші в зрілому віці поета писалися рідше, ніж у часи його молодості (виняток знову-таки становить пора «третього цвітіння»), але в більшості з них він був на висоті величезних виражальних (і разом з тим — зображувальних) можливостей лірики, досягнутих нею в ХХ столітті. Мова йде, певна річ, не про зовнішню, строфіко-метричну форму — вона була в поета загалом звичайна, традиційна, — а про вміння передати через цілком ясні, зримі, предметні образи майже невловимий «трепет душі», виразити якийсь істотний момент її внутрішньої «діалектики». Ось характерний вірш 1956 року — «Черемшина після дощу». Це опис однієї миті, опис розкішний з погляду живописної і пластичної сили зображення, проте аж ніяк не самодостатній — він до останньої деталі просвітлений тим могутнім почуттям щастя, яке пережив у цю хвилину поет:

Дорога. Ранок. Тиша. Довгий яр,  
Весь білою черемхою залитий.  
Гроза минула, і пахучі квіти  
Усі в краплинах. Ллється з-поза хмар

Проміння тепле і голубувате.  
Біля криниці коні напувать  
Сплинулись ми. Краплинами блищать  
Вологі очі підлітка-дівчати.

І тут же майже фаустівський вигук, перейнятий жадобою вічної молодості почуттів і тією глибоко людською тугою, що зрозуміла без пояснень:

Все тоне у безумній черемшині,  
Все пахне молодістю і життям...  
Чому звеліти власним почуттям —  
«Лишіться!» — не дозволено людині!

Так постає третій план вірша — теж суто ліричний — величезне (і переможне) напруження внутрішньої боротьби людини з тягарем літ, з будь-якою загрозою емоційного затвердіння, з «амортизацією серця і душі», кажучи словами Маяковського... Справжня щедрість зображення при ще більшій силі виразу неповторного ліричного переживання, що б'є з-під зовні спокійного малюнка!



Віршів такого характеру чимало в «Трояндах і винограді», «Голосіївській осені» та в деяких інших книжках кінця 50-х—початку 60-х років. На відміну від ранньої лірики поета вони містять у собі поважний елемент медитації, роздуму,— і все ж часто залишаються по-молодому імпульсивні, позначені доброю художньою «недоказаністю»:

У пучок останні квіти зв'яжем,  
Що морозом називають їх...  
Часом можна висловить пейзажем  
Те, для чого слів нема людських.

Зовсім нове в Рильського після 1930 року — його пафосні вірші, які за темою і матеріалом інколи тяжіють до поетичної публіцистики. Висловлюючись точніше, це велика політична поезія, в якій український радянський поет виступає продовжувачем славних традицій, означених у минулому такими творами, як «Наклепникам Росії» Пушкіна, «На смерть поета» Лермонтова, «Вічний революціонер» Франка, «Товарищі на спомин» Лесі Українки, «Скіфи» Блока. В довоєнні роки найвищим досягненням Рильського в цьому плані був, очевидно, вірш «Народам світу», про який уже говорилося. В часи великої битви з фашизмом поет робить у цій галузі справжні творчі відкриття — до них належить передусім «Слово про рідну матір», яке має всі підстави ввійти до числа класичних вірців світової поезії нашого віку. Так, класичних, і не тільки за яскравістю образу Батьківщини, що поставав з карбованих строф цього «Слова» як білоколонне чудо Парфенона, але й за силою чисто ліричного втілення людської любові, рішучості, віри і надії, якими жив народ у той найгірший історичний момент. Потім були вірші «Пам'ятник Богдана», «Переяславська Рада», «Перемозі», «Чотири роки» — кожен міг видатись невеликою поемою, але був у своїй суті патетичною лірикою, лірикою того високого «вічного» дзвону, який так часто лунав в історії нашої вітчизняної поезії! Серед післявоєнних віршів цього типу чи не найбільш виділяється «Рідна мова». Справді, Рильський уміє «одухотворити» свій предмет, вміє сплести

Йому, за добрим звичаєм давнини, вінок з благородних міртів і лаврів:

Як гул століть, як шум віків,  
Як бурі подих,— рідна мова,  
Вишневих ніжність пелюстків,  
Сурма походу світанкова,  
Неволі стогін, волі спів,  
Життя духовного основа.

В ліриці поета можна визначити і деякі інші стилістично-жанрові напрямки, хоч, зрештою, з повною точністю провести розмежувальні лінії між ними неможливо, та й нема потреби — перед нами поезія, а не арифметика з її чотирма діями. Але є в Рильського один цікавий різновид ліричної поезії, про який хочеться поговорити окремо й докладніше, тим більше, що він користувався стійкою симпатією поета в останні десятиліття його життя.

Для наочності нагадаю один з його творів воєнного часу — «Видіння». Написаний він білим віршем (класичний п'ятистопний ямб) з його плавкою розповідною течією: автор тут не Боян, не співець, не оратор — він передусім оповідач. І подробиці, з яких починається розповідь,— найбуденніші, до того ж, цілком правдиві, мова йде про дійсний випадок, який був з автором: «Ми з ловів поверталися додому на пароплаві «Крупська». Ясно, що це було в мирні часи — перед війною. Випадок теж зовсім звичайний: вдосвіта на воду ліг густий туман, пароплав зупинився перед самим Києвом, місто відчувалося зовсім близько, здавалось, на відстані простягнутої руки, але було запнуте глухою сірою запоною. Та от сонячний промінь прорвав туман, заголубило небо — «і він устав на горах перед нами, наш Київ,— переливами садів, гарячими верхів'ями дзвіниць, будовами, як марево, легкими ожив, затрепетав, замайорів»... Так природно, наче сім'я з квітки, народжується висновок, уже перенесений на інші, великі й болючі, питання часу:

Мій Києве! Нема таких туманів,  
Які б не розійшлися над тобою,  
Щоб світові щасливому явити  
Красу твою, твій геній неув'ядний.  
Твоє життя, безсмертне, як народ!

Або вірш останніх років — «Згряя веселиків», вистриманий у тій же улюбленій формі неримованого ямбового п'ятистопника. В ньому чимало того, що в малярстві називається «жанром»: описи рибальства, з усього видно, не дуже здобутливого, добродушне кепкування з «архаїчних безладь» в модерному човні, тут же переповіdana легендарна історія цехмістра Купер'яна, який нібито перший проголосив знамените: «Якось-то воно буде»; але «жанр» непомітно переходить в «серйозну» лірику, в споглядання, спогади, роздуми — і згряя веселиків (журавлів), що їх спостерігає поет, стає образом незламної людської віри в щастя, душевної мужності і бадьорості... Начебто знічев'я зроблені записи в «рибальському щоденнику» містять у собі філософськи вагому, високу поезію.

Я дуже люблю такі вірші Рильського (критика, на жаль, звертала на них увагу десь в останню чергу). Не збираючись висувати їх на найвидніше місце в ліричній спадщині поета, все ж скажу, що вони дуже характерні для Рильського і без них не можна зрозуміти його поетичної індивідуальності.

Що це за вірші? Це переважно речі, в яких поєднуються розповідь і медитація (роздум); випадок, «пригода», спостереження, про які розповідає поет, часто самі по собі стають ядром цікавого, оригінального (бо знайденого у власному життєвому досвіді) узагальнюючого образу, — як це й бачимо в обох щойно згаданих творах. Вірші, про які йде мова, здебільшого сюжетні, і разом з тим чи не головна вага читацького інтересу припадає в них на самий «процес» авторської розповіді, вільної, некапльивої, мальовничої й дотепної; розповіді, що міняється всіма лексично-інтонаційними барвами та відтінками — від жартівливого просторіччя до зворушливої інтимності і до енергійної, ключної піднесеності. Сам автор — не умовний «поет», не ліричний герой, а натуральний Максим Тадейович Рильський з тими чи тими дійсними подробицями своєї біографії, з своїми близькими, знайомими чи й просто випадковими зустрічними, — повсякчас, як у справжніх мемуарах, присутній у цих розповідях.

Але це не мемуари, навіть поетичні,— центр ваги в них перенесено на те цілеспрямоване художнє узагальнення, яке досягається в даному разі засобами лірики (хоч у такій же манері написані в Рильського і деякі ліро-епічні речі,— скажімо, цикл «Весняні води», «Карпатські октави». А втім, відділити «чисту» лірику від лірики «епічної» чи «напів-епічної» — річ майже безнадійна. Зокрема в поезії зрілого Рильського).

Лірика такого медитативно-розповідного роду, часом з густою домішкою живописного «жанру», проходить через цю поезію, починаючи від уже згаданого вірша «Перед весною» і особливо буйно розквітаючи в 40—50—60-ті роки. «Журавлі», «Грибок», прегарні «Три ідилії», «Останній день», «Напис», «Радісний дощ», «Хлопчик», «Дружині», «Мости», «Берези», «Квітчастий луг», «Лісник», «Друзі», «Повітряна траса», «Учора бачив я Південний Хрест», «В затінку жайворонка», «Дикий цап», «Вуж», «Шипшина» — лише найхарактерніші її зразки. Білий вірш у них рішуче переважає,— очевидно, він мислився як найпридатніша форма не тільки для вільного, природного плину розповіді, але й для запобігання будь-якій загрозі утертих «поетизмів», умовної краси чи високолетності. Якщо шукати історичні традиції для цього ліричного різновиду поезії Рильського, то слід знову згадати Пушкіна і перш за все невмируще «Відвідав знову я...», а також (в розумінні легкості і мінливості розмовної інтонації) октави «Дімка в Коломні». Чимало таких віршів у Лесі Українки — «Дим», «Забута тінь» тощо. Український радянський поет зумів самостійно розвинути цю давню жанрову форму, пристосовавши її для різних творчих завдань, поєднавши в ній «високе» й «звичайне», буденне, давши широкий простір і для вияву характеру ліричного героя, і для змалювання обстановки, що його оточують. Щоправда, інколи в Рильського такі «щоденникові» записи не сягали рівня справжньої лірики, скидаючись скоріше на віршовані нариси (це розумів і сам поет, назвавши один із своїх циклів «Ленінградські нариси», інший — «Миргородські записи»).

Для того, хто роздумує над питаннями про міру життєвості і реалізму в сучасній поезії,— не тільки в темах, проблематиці, але і в самій її образній і мовній «плоті»,— ці вірші видатного поета (як, зрозуміло, і вся його творчість) могли б дати цікавий і вдячний матеріал. Реалістична поезія не може розвиватись без постійного припливу до неї багатобарвного і несподіваного «конкрету» (слово П. Тичини) сучасності, який творить живу й вірогідну атмосферу її образних узагальнень. Робота на умовно-поетичних, у свій час успішно використаних «моделях» типу берізок, яворів, розмаїв, червінків, або домен, комбайнів, териконів, копрів, або атомів, синхрофазотронів, космічних кораблів, планет у людських долонях (ці останні теж уже встигли стати зручно розфасованим «набором» у деяких сучасних віршувальників) — безсумнівна ознака поетичної недостатності саме з цього погляду. І я щиро втішаюсь, коли читаю лірику сивого Рильського, особливо ж вірші шойно окресленого типу: скільки в них безпосередньої, точно змальованої «матерії» нашого сучасного щоденного життя, переданої без суєтності і багатозначного лукавства!

Так, тут шумить і виблискує широкий, певний, цілком реальний поетичний світ — хай інколи поданий у побіжних, часткових зіткненнях, які мав з ним поет (скажімо, під час своїх численних подорожей). І те, що все це — і милий ключ журавлів, які поет спостерігав із свого колишнього дворища на Бульйонській, і «міст в землі Чехословацькій», споруджений свого часу радянськими військами, і гурток людей, що перестоювали «радісний дощ» під якимсь ганком в Уфі, і парадоксальний, лише для поетів зрозумілий «затінок жайворонка», під яким автор снідав разом з М. М. Ушаковим десь у південних українських степах, і молоденьку стюардесу в літаку над Бразилією, і працю друзів-садоводів, що саджають «сквирські дині» в Голосієві,— ми бачимо напрочуд натурально, без умовних літературних шат, а разом з тим у світлі дуже значущих художніх узагальнень, являє серйозний здобуток поетичного реалізму Рильського. Своєю лірикою,

надто віршами того медитативно-розповідного складу, про який іде мова, він приніс у нашу поезію жмуток такого запаху, повнокровного, наскрізь реального, часто навіть своєрідно задокументованого життєвого «конкрету», за яким, по ширості кажучи, ми вже давно занудьгували, читаючи вірші деяких інших поетів...

А тим часом більша частина цих віршів явно націлена на «підсумкові» узагальнюючі образи неабиякої сили і місткості. Журавлі з відомого вірша — образ, по суті, алегоричний, мости — теж; «радісний дощ», «затінок жайворонка», «вуж» — то все речі і явища суто реальні і водночас піднесені до високого образного, майже символічного значення. В тому-то й річ, що до створення таких «високих» образів поет свідомо й цілеспрямовано йшов від зовсім простих, життєвих, «навколишніх», «підручних» імпульсів, якими повне життя кожної людини. «Скрізь розсипані безцінні монети, треба тільки вміти їх збирати», — ці давні рядки Рильського, сказані з іншого приводу, добре можуть пояснити, здається мені, суть його естетичної позиції, надто в зрілі роки. Поезія скрізь, де життя, — цю давню максиму легше запам'ятати й цитувати, ніж послідовно здійснювати в творчій практиці. Рильський умів залишатися їй вірним просто і легко. Є щось дуже демократичне, дуже людяне і принаде в тому, як він творив свою поетичну «казку» з суто «прозаїчної» правди щоденності, як він умів видобувати поважну художню мудрість з того, що для інших проходить непомічене.

Залюблений в об'єктивний світ, в людей і природу, Рильський разом з тим є поетом дуже вільного й щирого саморозкриття, що знов-таки ясно видно в його розповідях і медитаціях. Але хіба між цим немає безперечного зв'язку — між багатством зовнішніх вражень, активністю свідомого, цілеспрямованого реагування на них та інтенсивністю найглибших внутрішніх переживань? Герметична поезія, до якої прийшов сучасний західний декаданс, унеможлиблює, кінець кінцем, і справжній самовияв особистості, — хоч тільки до нього й стремить. А от Рильський — майстер літератури соціалістичного

реалізму, ненаситно жадібний до багатобарвних об'єктивних проявів життя, один з найяскравіших поетичних антагоністів будь-якого герметизму — зумів сказати про себе з такою ж силою і виразністю, як він сказав про свій час. Важко назвати іншого сучасного поета, який так постійно був би на людях з усім своїм особистим, трепетно інтимним, нарешті, з усіма реальними подробицями свого «звичайного» життя, як Рильський,— на людях, але й серед людей!

Дехто з сучасних теоретиків поезії схильний відділяти занадто різкою межею поняття «виразу» і «зображення» в ліриці, віддаючи всі свої симпатії першому і помітно недооцінюючи друге. Можна повністю приєднатись, наприклад, до В. Сквозникова — автора цікавої статті «Лирика» в другому томі «Теорії літератури» (Москва, 1964),— коли він гаряче виступає проти «самоцінності описів і зображення» в ліриці, в певній мірі можна погодитися з його думкою про те, що розвиток лірики в ХХ столітті характеризує настанова на інтенсивну внутрішню «виражальність»,— але все ж залишається неясне те місце, що приділяється в його концепції споконвічно властивому ліриці, як і всякій поезії, «зображувальному» елементові. Чи має він право на існування в сучасній ліриці, чи ні, а якщо має, то в якій мірі, в якій функції? В кожному разі, побіжно кинута наприкінці статті фраза: «Але ми вітаємо і безпосередні описи явищ сучасного нам і довоколишнього життя також і в ліричних творах»,— має характер явно змушеного застереження і мало що з'ясовує по суті. Звичайно, тут немає змоги докладно говорити на цю тему. Але якраз досвід Максима Рильського, в тому числі приклад його медитативно-розповідних віршів, де малюнки і описи — хороші описи! — викликають у читача справжнє і глибоке ліричне переживання, говорить не на користь поспішних і односторонніх висновків у порушеному питанні. Першокласна майстерність поетичного зображення і опису в Рильського саме тим і хороша, що вона служить виразові тієї «діалектики душі», взагалі тих художніх ідей, які лежать аж ніяк не на поверхні його вірша. Розлогі

безтурботно-іронічні жанрові малюнки в тій же «Зграї веселиків» у поєднанні з світлою печаллю центрального образу і з чесно вибореним оптимізмом фіналу («Саме страждання в щастя виростає»), творять таку «насичену» емоційну гаму, таку картину складної повноти почуттів, яку важко, здається, передати іншими способами... Є в передвоєнній «Мисливській сюїті» поета прекрасний малюнок під назвою «Снідання»: від натюрморту напочатку («Тараня світиться навпроти сонця — чумацька, справжня! Хліб — як золотий...») до пейзажної деталі вкінці («Крижні, в повітрі блиснутьши разком перловим, на озерце спустились польове») — тут все говорить про рідкісну силу словесного живопису. Але хіба це, зрештою, розповідь про мисливський привал? Саме завдяки тому, що цей вірш виражає щось безмежно більше за зовнішній малюнок, я маю сміливість сказати: це не опис снідання, це мрія поетова про безперервне, безроздільне єднання з рідною землею, з людьми, котрі на ній живуть і працюють!

Реалізм Рильського, безумовно, ще розкриється своїми справжніми цінностями для багатьох поетів молодшого покоління. Розкриється не для наслідування, а для самостійного творчого розвитку його принципів.

Один з його віршів, написаних в останні роки, звучить як справжній заповіт у справі «науки поетичної». Він так і називається — «Поетичне мистецтво»:

Свій парус ладячи крилатий,  
Пливти без компаса не смій!..  
Світ по-новому відкривати,  
Поете, обов'язок твій!

Своєю поезією він багато відкрив для нас, і передусім відбитим у ній власним образом відкрив красу щасливої людини — творця, патріота, мислителя, друга людей і людства.

1965



**Жага  
вицїння  
ї пізнавання**







У римській церкві він зустрівся з витвором генія — славнозвісною «Піетою» («Скорботою»). «Мені тут все чуже, розгадане і знане...— пише поет про церковне «тло» цієї скульптури,— ні таїнства, ні дару, ні омани,— лише нічев'я слів, уданість тайн сама». Зате різьблення великого митця постає перед його очима як справжнє чудо, як «світла чаша роздуму і тиші» — і от воно справді несе в собі явлену тайну, несе розгадування істинних загадок людського буття:

Воно — немов дитя покинуте, одне  
В оцих бундючних і бездушних пуцах.  
Воно — занурене в найглибшу мисль живущих,  
В розв'язування тайн, звичайне й нескладне.

Так і Адам Міцкевич (вірш «Над морем» з книги «Міцкевич в Одесі») в хвилини творчого осяяння чує, як

...все навкруг кричить, все скаржитья людині,  
шукає вияву і прагне форми й слів,—

це тільки виражена іншими словами думка про дійсність, що «запитує», і митця, що «відповідає», вкладаючи в своє творіння всю людську здібність «відіння й пізнавання».

Та хіба тільки поети і митці переживають у творах Бажана моменти незрівнянної ясності внутрішнього бачення, моменти, про які П. Тичина в «Похороні друга»,— звичайно, з іншого приводу,— писав:

Могутня ідея  
свободи й справедливості життя  
мене піднесла, як в руках дитя,—  
і стало видно все, як на долоні.

Побачити крізь страшні руїни Хрещатика обриси світлих, прекрасних кварталів, що зведуться на місці «гігантської мертвотної паді», восени 1943 року психологічно було вкрай нелегко, але Бажанів Будівничий зумів побачити їх,— сила думки і творчої волі перемагає біль, перемагає тяжкі враження реальності. Ця ж проникливість, далекосяжність мислі дорога поетові в радянському воєначальнику, що схилився над картою в приволзькому

бліндажі: «Видющість осяює очі людини, уважні і втомлені очі її» («На командному пункті»). Видющість, ясність бачення і розуміння реального світу, проникнення в глибоко сховану суть процесів і подій — це, можна сказати, одна з перших цінностей, що їх стверджує і звеличує Бажанова поезія.

Інтелектуальною жадобою забарвлений у Бажана сам ідеал нової людини: «уміть жити» для нього — не тільки уміти діяти і «уміти йти ураз» (тобто спільно, в єдиній лаві з народом), але й «уміти знати», як мовиться в його вірші «І сонце таке прозорє». І це «уміти знати» — для того, щоб уміти перетворювати світ, — є для нього таким же поетичним умінням, як і «вміти почувати» — традиційний і давній предмет поезії.

В критиці його дружно і справедливо називають поетом інтелектуально-філософського складу. Але не треба шукати цю інтелектуальність і філософічність в одній лише проблематиці його творів, тим більше, що вона далеко не завжди є спеціально «філософською». Куди важливіший той загальний відкривавчий, «дослідницький» пафос, який так природно йде в парі з Бажановою інтелектуальністю і безцінним знаком якого позначені кращі творчі досягнення поета.

Це не прагнення відкрити ради відкрити, не абстрактна жадоба «чистого» пізнання. Бойова ідейна цілеспрямованість — невід'ємна риса всієї творчості зрілого Бажана. Коли поет «прояснює» своїми образами щось не зовсім ясне для його сучасників (а в тій чи іншій мірі — і для нього самого), то він це робить, керуючись чіткою загальною ідеєю. Його кінцева мета — крилатий життєствердний висновок, що «наливає силою» людські серця, кличе до діяння. Але цей висновок Бажан воліє давати не готовим, не статичним (хоч у певні часи бували в нього й такі «варіанти» — художньо вони обертались холодною риторикою), — в своїх справжніх речах він прагне з найбільшою наочністю розкрити складний, часом драматичний процес народження поетичної істини, процес безпосереднього зіткнення і нелегкого розв'язання життєвих суперечностей. Майстер, що довів своє вміння споруджувати монументальні

побудови типу «Будівель» або «Безсмертя»,— він до мистецького синтезу особливо полюбляє йти через пильний, іноді просто віртуозний аналіз кожного життєвого явища, яке стає матеріалом для його художніх споруд. Бажанові художні відповіді на корінні питання часу пізнаєш за цією аналітичною вдумливістю, за філософською вагомістю змісту.

І досі пригадується, яке незвичайне враження справила поява триптиху «Будівлі», вперше опублікованого в 1928 році, на самому початку «епохи великих робіт». Нічого подібного цьому творові за стилем і задумом ми доти не знали в українській поезії. Декого бентежило те, що поет нібито надто здалека, «від сивого минулого», підходить до теми соціалістичного будівництва. Інші сердито хапалися за словники: «яскиня віри», «кішло прощ»,— чи не забагато архаїзмів і рідкісних слів? Рідкісних слів, може, й справді було забагато,— але річ не в них. Вже звичайне художнє чуття переконувало: цей поет, з його глибоким інтересом до людського труда і творчості, з його намаганням «прочитати» у залишених минулим спорудах долю народів і класів, з його закоханістю в будування й будівлю, з його незрівнянним умінням передати саму матеріальну «фактуру» зодчества, різьблення, важкого камінного вмільства,— цей поет не може не бути суголосним великій творчій добі, що починалася!

Можна багато говорити про те, як Бажан «вибудував» у своєму слові — об'єм за об'ємом, пруг за пругом — готичний собор чи бароккальну браму: грановита рельєфність, мускуляста пластика «другої природи», природи, створеної людиною, ще, мабуть, не передавалася в українському поетичному мистецтві з такою любов'ю і майстерністю. Але з такою ж пильністю він зумів їх і художньо «обдумати», проаналізувати, осмислити як символи цілих соціальних епох. Камінну мову видатних пам'яток минулого він читає оком революційного поета, непримиренного до гніту і облуди, на славу яким вони споруджувались: «Залізом, полум'ям, елеєм, кров'ю куто зловіщу повість про собор». В пишноті і розкоші, в «неприродній спразі»

орнаментальних оздоб київської брами XVIII ст. він вбачає своєрідний вираз честолюбних прагнень української феодальної верхівки, її «культурного», з претензіями на «західний» блиск, гедонізму, її егоїстичних самостійницько-абсолютистських замірів. (Мимохідь можна зауважити, що за викривною силою цієї блискучої характеристики мазепинського «культурництва» вірш «Брама» вартий ґрунтовної історичної розвідки).

Поет заперечує, поет викриває й судить минуле, — але робить це з діалектичною проникливістю, тим більш доречною, що мова йде про спадщину неабиякої мистецької цінності. Хіба можна не замилюватися життєрадісною щедрістю тих же «принадних зел», тих бростей і квітів, що їх поклав на камені творець київської споруди (мова йде про відому браму Заборовського), вплітаючи в «бундючність гетьманату» і свою — народну, людяну — мрію про велике, прекрасне, повнокровне життя? На цю радість справжнього мистецтва Бажан відгукнувся таким натхненним словесним ліпленням, яке справді може змагатися з віртуозною різьбою старого майстра («Він щедро кинув семенасту брость, як звик на ложе кидати коханку...») І хіба в каміному *Dies irae* середньовічного собору, в його суремному співі «на славу феодала» не звучить водночас і «ораторія голодних тіл і рук», яка говорить про трагічні болі і розпачливі сподівання знедоленої народної маси? Поет зумів почути і цей голос, зумів побачити, кажучи сучасною мовою, елементи народності в мистецтві, об'єктивним призначенням якого була проповідь покори, духовного рабства, — зіркість і всебічність погляду, особливо як на 1928 рік, надзвичайно прикметні! <sup>1</sup>

<sup>1</sup> По суті, якщо мати на увазі спеціальний історико-мистецький аспект, в трактуванні ідейного «підґрунтя» готичної архітектури Бажан своїм «Собором» випередив тогочасну «соціологію мистецтва» (згадати хоча б книги В. Фріче, І. Маца) на кілька десятиліть: лише порівняно недавно в нашій історико-мистецькій науці сформульовано погляд на готику, згідно з яким тут «в умовних рамках церковності була стихійно висловлена суперечність між світом багатства, благополуччя, влади і світом горя, злиднів, страждань» («Основы марксистско-ленинской эстетики», М., 1960, стор. 264).

Наявність цих «обертонів» в образах зайвий раз підкреслює аналітичну силу мислення поета, вміння бачити історичні явища в їхніх складних суперечностях. Але головна лінія поетичного аналізу в «Будівлях» йде, так би мовити, по вищих поверхах. Це — зіставлення минулого з сучасним, протиставлення сучасності минулому. Треба пам'ятати про часи, коли створювався цей віршований цикл. Це був переддень п'ятирічок, — але в багатьох умах, надто в свідомості певних груп інтелігенції, ще йшла незрима суперечка в питанні про творчі потенції нового ладу, про його спроможність здивувати світ не тільки революційними подвигами, але й досягненнями в будівництві нової культури — матеріальної і духовної. Для декого — варто згадати хоча б програмні виступи «неокласиків» — джерела й зразки прекрасного, створеного людиною, були тільки позаду, тільки в минулих епохах. На ці сумніви, а тим більше, на прями обмови і скепсис ворогів, відповідав 24-річний поет своїми «Будівлями».

Він був далекий від нігілістичного приниження цінностей, залишених минулим. Але він сміливо ставив «на спір» творчість попередніх епох і творчість своїх сучасників, радянських людей, з погляду її гуманістичного змісту, з погляду відповідності заповітним прагненням народу, — і вигравав цей «спір» як поет соціалістичного життєтворення. В останньому вірші-триптиху виписано гарячкову, напружену працю. Ще нема нічого завершеного, ще не прорисовуються контури готових споруд — лиш «пруг ляга на пруг, і кут ляга на кут» і «рухається день, як верств одвічних здвиг», — все в становленні, в трудному русі до мети. І хай будується не якийсь Акрополь або Пантеон, хай споруджується звичайний будинок, але він — для Людини! А «мандри» в попередні епохи були потрібні поетові для того, щоб читачеві стала ще яснішою гуманістична вищість цих робіт над тим, що було створено в минулому. Більше того, саме завдяки цим «мандрам» навіть порівняно скромний будівничий епізод кінця 20-х років ми сприймали в світовій історико-культурній перспективі і —



комсомольці тих часів — бачили себе не просто на будівельному майданчику, а на перевалі вікових шляхів людської творчості і людської мислі:

Залізо б'ють і гнуть прекрасну мідь  
В горбатих м'язах руки чоловіка.  
Над землею гримить,  
Як марш нечуваних століть,  
Будування висока музика.

Пізніше Бажан навчиться реалістично зображувати конкретну людину — героя революції і соціалістичного будівництва — і передасть їй (чи, точніше, впізнає в ній) свою інтелектуальну жагу, свою філософічність, свою масштабність бачення світу.

Я не знаю нічого сильнішого з цього погляду в українській поезії 30-х років, як друга частина поеми «Безсмертя» — «Ніч перед боем» (хронологічно вона перша з усіх «Трьох повістей про товарища Кірова»). Зовсім даремне чимало з критиків, що писали про «Безсмертя», говорили про цю частину поеми на стриманому оксамитному піано, готуючи щонайвище форте для першої і, особливо, останньої частини. Там, мовляв, реалізм «перевірений», звичний, описово-конкретний, а тут якийсь «кольоровий», метафоричний, — а в ті часи, коли поема одержувала свою першу оцінку, на будь-яку «кольоровість» в естетичних засобах дивилися звичайно скося. Навіть П. Тичина, який у блискучій статті про «Ніч перед боем» перший дав заслужено високу оцінку цьому творові («Це справжнє густе політональне письмо, це спроба монументального твору, це спроба по-справжньому, реальною мовою заговорити. Коротше кажучи: поема мисляща, поема з інтернаціональним звучанням, поема, що в ній у великій мірі присутні елементи науковості»), — навіть він вбачав ваду поеми у «медитаційній» сюжетній позиції героя. Кіров, на його погляд, повинен був більше діяти, аніж роздумувати, — а в «Ночі перед боем» він увесь у роздумах. «Герой поеми Миколи Бажана, — писав автор статті, — вночі перед боем надто вже лірично поводить себе — він ані варту не перевіряє, ані розпоряджень не

дає, ані зведень од розвідників не вимагає. Тоді як живий Кіров часто сам ставав на варту, тоді як живий Кіров — цей більшовик, воєначальник і гос-подарник — ані хвилини не тратив дурно».

З погляду звичайної правдоподібності це, можливо, й так. Але повсякденну кіровську діловитість Бажан свідомо залишив поза межами своєї «повісті» (однієї з трьох!) — і мав цілковиту рацію. В «Ночі перед боєм» поет малював не героя діючого в розумінні тих чи тих «фізичних дій», а героя мислячого, людину революції, збагнуту в момент її найвищого духовного злету. Це була важлива грань в розкритті характеру Кірова — людини не тільки безугавного революційного практицизму, але й високого духовного пафосу, полум'яність якого дають відчутти його незабутні промови й літературні праці. Та хіба тільки самого Кірова! Відтворюючи образи видатних діячів партії, наша поезія 30-х років клала особливий наголос на розповідь про їхні практичні діла і подвиги (згадаймо того ж Кірова в третій «повісті», заклопотаного десятками великих і малих організаторських справ); саме на цей час відбувається загальне усвідомлення того, що реальне життєве діло, революційна й творча практика — головний ключ до розуміння й зображення нової людини і особливо комуніста-керівника. Але бувало й так — і нерідко, — що події затуляли собою людину, а ретельний опис справ героя, навіть в поєднанні з різноманітними публіцистичними «поясненнями», не відчиняв дверей до його філософії, до життя його духу. Тим цінніша творча сміливість Бажана, який у «Ночі перед боєм» явив нам Кірова на верховинах думки, в момент зосередженого внутрішнього осмислення переломних годин історії.

Майже фізично відчуваєш тут багатогранність і пластичність кіровської мислі і разом з нею — радість поета з приводу того, що люди, які роблять пролетарську революцію, бачать світ так глибоко і масштабно, барвисто і натхненно. Ця інтелектуальна сила представників ленінської гвардії захоплювала і окрилювала Бажана, в ній поет вбачав одну з високих людських цінностей.

комунізму,— не дарма за два роки до «Ночі перед боєм» він писав:

Пульсація світлого серця, піднесеність мислі найдужча,  
Якої прекрасної ери ти перший відважний гонець!

Кіров у цій частині поеми аж ніяк не сягаючий у піднебесся мрійник. Уже знаменитий опис його сумки «з походним, привичним добром», опис, в якому хрустку предметність слова мимоволі хочеться відчутти на дотик,— одне з маленьких див Бажанової поезії! — свідчить про діяльну натуру героя, про широту його практичних інтересів. Разом з Кіровим ми оглядаємо землю, хай ще не очищену повністю від ворога, очима господарів, завтрашніх продуцентів: клопочемося в думках про свердла для буріння нафти, мріємо про «подих моторів» і «посвист форсунок», лаємо бюрократів, що заважають справі, мимохідь (ми ж заглядали разом з ним в книги Менделєєва!) уявляємо, як розкішно під землею струмує «кров геології. Сало, розтоплене вічністю. Смоли, засмоктані в літосферу. Проціджений надрами жир» — тобто, та сама нафта, яку, здається, ще ніхто не описував у поезії так «смачно» і водночас так науково-прямо.

Але Кіров не тільки практик — він уміє стати вічна-віч з вічністю, з історією... Схвильованість і піднесеність перед останнім боєм пояснює гостроту його внутрішнього зору: «Він глянув за жовті гірські рубежі — він бачить од вишок Баку і крізь Кюрдамір до Гянджі...» Бачить всю країну, що виступає в боротьбі і нездоланно встає до нового життя... Ще більше — бачить величезні геологічні поклади часу, спресовані в нерадінній історії країни, бачить, як цього вечора «іде за пруг» все злиденне і рубське минуле Азербайджану:

Колишня земля кумирень,  
огнепоклонника-гебра,  
Христа, Магомета й Ормузда  
віками безвихідний круг,  
І січа, й різня, і убивство,  
і зашморг, і лезо під ребра,—  
Шаленство Шахсею-Вахсею,  
закровлене, йшло за пруг.

Колишня земля губернаторств,  
і негодіантів, і беків,  
Де тисячі рук здіймалися,  
вслухалися тисячі вух,  
Як з бакинськими страйкарями  
путіловці йдуть далекі,—  
Товсте імператорське сонце  
Котилось навіки за пруг.

— Навіки! — промовив Кіров.  
І раптом зродилась гордість,  
Що ствердив і він оцю землю  
в найвищим її рубежі.  
Захтілося крикнути навстріч  
крутому кипінню нордів:  
«— Ех, чорт візьми, правду сказавши,  
так хочеться жить і жить!..»

У внутрішньому монолозі Кірова, з якого наведено ці рядки, Бажан досягає виняткової поетичної сили. Фаустівським духом віє од роздумів молодого більшовицького ватажка, тільки це «фаустівське» в ньому — все від нового часу, від ленінського ідейного гарту. Натхненна кіровська думка обняла тут усю збурену революцією дійсність, сягнула в глибини історії, охопила ділові клопоти сучасності, злилася з вируючим народним морем («О земле стомовна моя! Я чую, як ти встаєш»), навіть «під землю» заглянула, озброєна чарівним скельцем науки,— для того щоб вилитись у дужий бойовий порив... Енергія й сміливість революціонера, видющість мислителя, точні й широкі знання вченого — про красу, про силу, про необхідність цього поєднання в людях, покликаних бути водіями революційних мас, «Ніч перед боєм» співає кожним рядком, співає з силою великої симфонії, співає й сьогодні, через три десятиліття після своєї з'яви! (Хоча, якщо входити в деталі, поет не скрізь втримався на досягнутому художньому рівні — перед кінцем «повісті», там, де мова героя набирає особливо урочистого звучання, з прикрістю відзначаєш повіви риторики і абстрактності, без яких і Кіров, і його співець могли б, звичайно, цілком вільно обійтись).

В українську радянську поезію Бажан приніс глибоку, відточену культуру художньої думки, думки

зануреної в філософський «образ» сучасності, в її животрепетні ідейно-психологічні проблеми. Вона, ця думка, наснажена в нього яскравим відчуттям діалектичної складності, суперечливості і багатогранності життєвих явищ. Ось одне з його ранніх ліричних — так, ліричних! — визнань, щерть переїняте радістю цієї збагненої діалектики світу:

Як труд і мисль, пізнати діла і землі.  
О земле юрб і добр, о земле сил і дій!  
Я кожду яв твою зв'яжу і відокремлю  
В єдиній складності твоїй.  
Тебе до пня,

до дна тебе, до краю  
Всю вичерпати і розітнути суть.  
Тебе, немов мету і жертву, розкриваю  
Й не можу до кінця збагнути,  
Бо мудрості й буття неісходима путь,  
Що, віддаляючи, кінці свої зближає.  
Безкрайність і кінець прядуть єдину сталь,  
Бо світ скінчений і безкрай він же.  
Спіраль буття, закружена спіраль,  
Скінчивши коло, починає інше.  
Неспокій й жага проймає їх наскрізь —  
І серце, влите в світ,  
і всесвіт, влитий в розум...

Варто сказати кілька слів, про поему Бажана «Число» (1931), звідки взято наведені вище рядки. Абстрактність її загального задуму очевидна. Філософське осмислення і обґрунтування сучасності (автор мав намір через своєрідну поетичну «історію» Числа, піднесеного до значення мало не одушевленої величини, розкрити велич першого п'ятирічного плану) перетворилось тут на свою протилежність — на плавання в холодних морях чистісінької умоглядності. «Як цифри, шикуються труби гамарень, як цифри, проростає сталь», — звідси було вже недалеко до того, щоб увияти голим циферним знаком і саму людину-творця. Власне кажучи, таке перетворення майже й сталося. «Розгинаючи кожен м'яз, виходить число перед фронтом наказу», — чим не зразок заміщення людини, заміщення тих, хто справді виходив на будівничі fronti п'ятирічок «олюдненою» абстракцією, в даному разі найзагальнішою і найбезплотнішою з абстракцій! «Число», як і деякі інші твори поета, що з'явились

на початку 30-х років (скажімо, «Трилогія пристрасті»), говорить про художню небезпеку, яка свого часу вставала перед Бажановим інтелектуалізмом. Це небезпека «філософствування» геть зовсім оголеного, в значній мірі книжного, не заплідненого життєвою конкретністю, до того ж, обтяженого надто ускладненими «фігурами» думки, яким відповідали такі ж рафіновані образи («І мудрість йшла, як сон і паранойя, сновидида лжива між живих сновид»), — коротше кажучи, такого філософствування, якого органічно не терпить поезія. «Гаряче м'ясо проблем» (дослівний вислів з «Трилогії пристрасті») заступало в таких випадках перед поетом живу й прекрасну плоть життя, хоч окремі повороти художньої думки, подібні до вже цитованих рядків із «Числа», могли відзначатися справжньою силою — і філософською, і поетичною.

Про слабкість цих творів, як і про те, що вони були своєрідною «формулою переходу» до нового етапу в творчості поета, вже достатньо сказано в критиці. Але якщо говорити про те, що нас зараз цікавить, — про загострену діалектичність Бажанового погляду на світ, — то «Число» в цьому розумінні може багато сказати вдумливому читачеві. Нахил до драматизму, до конфліктності, до зображення світу в «життєдайних грозах протиріч» виявився вже в першій поетовій книзі «17-й патруль». А «Число» яскраво підтверджує, що цей нахил міцнів і здобував тверду світоглядну основу мірою того, як поет озброювався філософськими цінностями марксизму-ленінізму. Справді, в гарячковій, ще не «переможений» на власний життєвий досвід філософичності цього твору є й цілком приваблива, гідна справжньої пошани сторона, — я б назвав її поезією знайденої теоретичної могутності.

Річ у тім, що поза всім надуманим «сюжетом» — маршируванням то величного, то жалюгідного Числа по історії людства — поема відбиває реальні й глибокі враження Бажана від ознайомлення з теоретичними основами марксистсько-ленінської філософії. Крізь витворну символіку і навіть «алгебраїстику» цієї дивної речі ясно бачиш, як автор намагався втілити свої думки і переживання, на-

віяні читанням класичних праць Маркса, Енгельса, Леніна (в дужках треба додати — і Гегеля). «Комуністичний Маніфест», «Л. Фейєрбах і кінець класичної німецької філософії», «Філософські зошити» — все це згадуєш раз повз раз, перечитуючи «історіософічні» і «гносеологічні» міркування автора, які він намагався висловити в поетичній формі. Як дотепний поетичний парафраз із щойно прочитаної марксистської літератури сприймається, наприклад, характеристика гегелівської філософії, побудована на гострих антитезах: «Знаючість Гегеля — ця тінь буття живого» і «бундючність Гегеля — ікона і канон»... Або улюблена думка Леніна про розвиток як рух по спіралі — ми вже бачили, як голосно вона відгукнулася в поетичній інтерпретації Бажана. І якраз найважливіше у всій поемі — саме такі філософські переживання поета. А головне в них — це радість усвідомлення, теоретичного пізнання марксистської діалектики, в якій Бажан знайшов поетичну душу всього суцього і разом з тим найтривкішу основу для власного художнього мислення. Зрештою, вся поема в своїй підводній течії — гімн матеріалістичній діалектиці, її пізнавальної і творчої сили. «Живий неспокій — душу діалектики» поет бере як найцінніше своє озброєння. «Збагнути світ, пізнати і змінити» — ось звідки народжується ота бенкетарська розкіш поетичного аналізу й синтезу, прагненням якої сповнений Бажан: «Я кожному яв твою зв'язу і відокремлю в єдиній складності твої!» Справді, «силушка по жилушкам переливається» — від почуття остаточно осягнутої ясності, від усвідомлення того, що «мускул мислі зв'язано водносталь із мускулом сердець, із м'язами в руках», тобто з справою партії, класу, народу.

Я спляюсь на цих філософських емоціях молодого Бажана (про них можна було б ще багато говорити, вони загалом дуже серйозні й змістовні) тільки для того, щоб ясніше освітлити ними важливі риси його художнього методу. Діалектичний погляд на світ, так виразно здекларований у «Числі», в творчій практиці поета позначився пильною увагою до природної складності життєвих явищ,

до їхньої внутрішньої суперечливості, до драматичних процесів боротьби між новим і старим, народним і антинародним. У сполученні з властивою поетові інтелектуальністю, ідеологічністю це дало в багатьох його віршах і поемах цікавий тип напруженої і гостроконфліктної «драми ідей». (Мабуть, нема потреби докладно пояснювати, що поняття «драма» тут вживається не в розумінні безвихідного кризису,— якщо він часом і зображується, то йому протистоїть ясна й чітка авторська позиція,— а в розумінні розвитку і боротьби протилежностей, діалектичне розв'язання яких породжує життєствердний і мобілізуючий висновок).

Особливо показова з цього погляду творчість поета на межі 20-х і 30-х років. В духовному розвитку Бажана це був період «бурі і натиску», період, коли поет ідейно зростав майже від твору до твору, вийшовши на великий штурм вікових «фортець» буржуазно-індивідуалістичного світогляду. Він був, цей штурм, його особистою, бажанівською, кровно необхідною для поета акцією — і разом з тим став органічною частиною того загального соціалістичного наступу на все старе й вороже, яким ознаменовані роки першої п'ятирічки. Молодий радянський інтелігент, формально ще позапартійний, Бажан відчув поклик свого часу, перш за все, як необхідність дати поетичний бій усьому тому, що «зсுவало набік» деякі серця, передусім серця «товаришів інтелігентів»,— і давав цей бій з усією нещадністю бійця, аналітичною гостротою мислителя і чесною людською щирістю поета.

Ми ще й досі не оцінили належно наполегливу, сміливу, самостійну, справді відкривавчу і новаторську роботу думки, якою пульсують визначні твори поета, написані в ці роки,— «Гофманова ніч», «Гетто в Умані», «Розмова сердець», «Смерть Гамлета» (зараз вона публікується як «Післямова» до «Розмови сердець»), «Трилогія пристрасті», «І сонце таке прозоре»... Кожний із цих творів означав певний рубіж в ідейному розвитку поета, в злитті його творчості з глибокими життєвими потребами часу. В кожному з них очевидний більш чи менш яскраво виявлений полемічний і «проповідницький»



задум — і в той же час кожен був актом внутрішнього самоусвідомлення, осягання ще не пізнаних істин, прояснення ще не проясненого для себе і для сучасників. За своєю яскравою проблемністю, за свіжістю й актуальністю поставлених (хай і не завжди з повним успіхом вирішених) світоглядно-психологічних проблем, за своєрідною красою робочого напруження мислі цей цикл поем і великих віршів являє собою справді героїчну сторінку в етичній біографії Бажана і, мабуть, небагато має для себе аналогій в усій тодішній нашій поезії.

Не буду зараз говорити про істотні відмінності між цими творами — їх легко побачити, співставивши, скажімо, «Розмову сердець» і написану п'ятьма роками пізніше «Післямову» або «Гофманову ніч» і «Садівника»; з часом поезія Бажана стає «певнішою свого меча», більш зрілою філософськи, гострішою політично, прозорішою художньо. У «Розмові сердець» ще відчутна тривожна збентеженість самого поета, у «Гофмановій ночі» естетична тема ще не дістає прямого соціально-політичного розвитку, у «Смерті Гамлета» і «Садівнику» («І сонце таке прозоре»...) про такі слабкості вже не може бути й мови, тут панують завойована ясність і чітка політична цілеспрямованість. Але мова йде зараз про інше, спільне майже всім названим тут речам, — про силу Бажана як поета гострого «двобою ідей», співця драматичної боротьби нової людини з різноманітними духовними примарами старого світу.

Величезної напруги набуває цей ідейно-психологічний конфлікт в «Розмові сердець», де відбувається пристрасна суперечка між поетом і привидам в синьому віцмундірі, що уособлює гірші сторони «достоевщини». Бажан вільно дає цій суперечці розростися до найвищого ступеня гостроти і болючості, — бо мова йде про ворога не зовнішнього, а внутрішнього, який має за собою силу психологічної інерції, силу цупкого пережитку, що викарбувався на людських серцях темним «клейном» століть.

— Клену і рву твое клейно!..

— Не рви, бо я — то ти,

Бо ти і я — завжди одно,

І нам у парі йти.

Ось як далеко заходить цей двобій, і поет до кінця чесний і щирий у його зображенні: людині нового світу треба знати свого психологічного супротивника і бачити, як небезпечно близько він часом підступає до її серця, інколи навіть до серця її співця... Але, давши повністю «виговоритись» своєму опонентові, Бажан знаходить слова великої правоти і великого емоційного натхнення, щоб заперечити його отруйні думки, його підступну проповідь. Ні, людські серця не залишаються в полоні минулого, вони змінюються, очищаються, позбуваються трагічних виразок, стають кращими і благороднішими в боротьбі за гуманістичну справу Жовтня, бо

Повстала у вогні, в пожежі, в герці й бурі  
Вкраїна інша й інша Русь...

Глибоко драматичне зіткнення з «привидом» ще більш утверджує поета в його відданості соціалістичному людському ідеалові, в його зненависті й огиді до психології страждання, роздвоєності, індивідуалістичної самотності.

На такій же внутрішній «драмі свідомості» заснована «Гофманова ніч» — невелика поема про славного німецького фантаста-романтика. Що й казати, перед нами в Бажановому зображенні далеко не «ввесь» історичний Гофман, письменник надзвичайно складний, багатогранний і суперечливий,— в поемі бачимо переважно того Гофмана, яким він постає з «Еліксиру диявола» та «Нічних повістей», творів, справді сповнених жорстокими, похмурими, кошмарними фантазмагоріями. Але ж поетові й не ходить про всебічно достовірний портрет героя,— його цікавлять ширші світоглядно-естетичні питання, що мають найактуальніше значення для сучасності.

Могутність фантазії Гофмана не може не захоплювати поета — на те він поет... Але це фантазія, що шукає порятунку від прозаїчної дійсності в самій собі, фантазія, позначена тавром безвихідності і бездіяльності. Ось чому в зображенні Бажана романтичний шал цієї свавільної, розпачливої і, зрештою, негуманної уяви нагадує гірке духовне

сп'яніння, за яким неминуче йде прозаїчне, жалюгідне, філістерське витверезвлення. «...Ковпак нічний, бавовняний халат, огрядна пічка і приемний чад із мідного прокислого кадилка», — це після всіх «врочисто-божевільних» бенкетів уяви, після «злих слів і вигадок свавільних» в корчмі «фантастів, візників і шлюх», в корчмі «огидного й ганебного натхнення»! В цю корчму поет «садовив», власне кажучи, не стільки Ернста Теодора Амадея Гофмана, скільки надземну, втікаючу від реальної дійсності романтику, романтику, позбавлену єдиної надійної серцевини — прагнення до реального суспільного діяння. «Привиди» цієї індивідуалістичної романтики, як і «привиди» Достоєвщини, ще стукали в поодинокі серця тоді, коли писалась ця поема, — і Бажан виконував неабиякого значення справу, коли з блискучою точністю художника-аналітика показував, що така романтика, за своїм виглядом інколи зовсім «антиміщанська», на ділі є не антиподом, а рідним братом нужденно-прозаїчного філістерського існування. «Пекуча порохня з сандалів сатани» мирно осідає перед порогом тихого дімка з буркотливою Амалією і старосвітським бюргерським затишком. Справді, «він не страшний — німецький добрий чорт!» Ідейна драма митця, який не знайшов і не шукав містка від мріяння до діяння, розкривається в повній своїй разючості. І разом з нею — чудове вміння самого поета «вмислитись» у свій предмет, дати глибокий діалектичний розтин його внутрішніх протиріч, його складних взаємозв'язків з дійсністю. А про те, з якою художньою силою зроблено це тонке і складне «дослідження», може сказати хоча б незрівнянна пластика Бажанового словесного малюнка, який щодо своєї виразності (в даному разі — неприховано-іронічної) знову ж таки може посперечатись з мистецтвом різьблення і живопису:

І, туфлі кладучи до груби, щоб протряхли,  
Сміється Амадей замислено собі,  
І посміхаються з полив'яної кахлі  
Рожеволиці лицарі й дівиці голубі,  
І черевань, розцвічений у блейвас та цинобру  
(Полив'яна ідилія голландських мулярів),

До себе пригортаючи свою коханку добру,  
Теж посміхнувся ввічливо й замріяно зомлів.  
Фламандська піч розпарена, в квітках,  
пташках та бантах,  
Мов дівка угодована, паруючи, стоїть.  
Полива жирна топиться, гладкі блищать брабанти,  
Червець на них вилискує, зелінка і блакить.

За типовими ознаками «драми свідомості» будеється і «Трилогія пристрасті», що була спробою (далеко не в усьому, щоправда, успішною) передати вмирання в людському серці, в серці сучасника, одних почуттів — хандри, нудьги, ляку, розпачу — і повнокровне розцвітання інших, гідних цільної й мужньої людини, — передусім, любові й ненависті, що характеризують справжнього гуманіста-борця. А в таких віршах, як памфлетно-гостра, наскрізь публіцистична «Смерть Гамлета» і перейнятий глибокими роздумами «Садівник» («І сонце таке прозоре»), хоч і немає драматизму психологічної ситуації, але є той же невід'ємний від Бажанової поезії момент спору, полеміки, дискусії, момент непримиренного зіткнення протилежних поглядів і переконань.

Не буду говорити про етапний для поета вірш «Смерть Гамлета», він загальновідомий, але вкажу для прикладу на цікаве зіткнення двох концепцій буття, яке знаходимо в «Садівнику». Мова йде все про ту ж генеральну тему Бажанової творчості цих часів — про кінець індивідуалістичного тупика буржуазної свідомості і народження справді людського і могутнього світовідчужання людини соціалістичної.

...І ось вона — вона звучать кінчала,  
Тризвучність змучених, німих предтеч людства.  
Цей тризвук родива, і дозрівання, й смерті.  
Родився — раз. Плодився сім'ям — два.  
Розпався — три. І не дано четверте.

Ні, «четверте» дано, але дано новій людині, і його поет бачить перш за все в її духовній єдності з народом, із суспільством, у «дружбі мас», яка є єдиною реальною запорукою можливого для смертних безсмертя:

О дружбо мас, ти перша входиш в вічність!  
Прекрасна й радісна тривога тисяч,— ти ж  
Окремого буття розгортуюєш рубіж,  
Розвивши й змноживши незмірну одиничність!  
І жить — це значить жить чуттям мільйонних сил,  
Чуттям себе, помноженого вперше  
На солідарність серць, на вільну спільність діл,  
На небувалий зміст твоїх сягань і звершень.  
Чуття единств — чуття безсмерть.

Читаючи ці вірші, ясно бачиш, яку визначну роль у творчому розвитку Бажана зіграла філософсько-публіцистична школа великого Горького. Не буду говорити про безпосередній вплив, він швидше передавався по складній «індукції»,— але хто не відчує близьких Горькому звучань у поетовому філософському «суді» над силами й пережитками минулого, в поетовому прагненні розкрити все-світньо-історичну суть того оновлення людини, за яке бореться соціалістичне суспільство! Цілком можливо, що деякі з Бажанових творів, скажімо, «Смерть Гамлета», були й прямо нав'язані думками, які Горький висловлював у своїх знаменитих статтях на подібні теми («З ким ви, «майстри культури»?», «Механічним громадянам» тощо).

Не треба думати, що драматична напруга мислі в Бажановій поезії була обумовлена лише особливостями того, до певної міри зламного, етапу, який переживав поет у час написання названих творів — етапу нещадного розрахунку з старим та інтенсивного осягання нових ідейних високостей, нового художнього бачення світу, яке оформилось для нього, як і для всіх радянських митців, в естетиці соціалістичного реалізму. Частка правди в такому твердженні є,— але далеко не вся правда. Філософська конфліктність і драматичність являють загалом одну з найістотніших і найцінніших якостей художнього мислення поета; породжені вони не тимчасовими обставинами, а чимось значно більшим — всією епохою величезних революційних зрушень в житті народу і людства. Маємо перед собою поета з щасливим даром особливо чуйного сприймання ідеологічних конфліктів доби, могутніх її переворотів у сфері людського мислення, суспільної психології. І хіба гідно й чесно завойована

Бажаном справжня ясність, марксистсько-ленінська ясність поглядів і переконань, могла означати, що будь-які нелегкі питання в духовній і моральній сфері для нього вже назавжди розв'язані, а всякі «драми ідей» на матеріалі життя сучасників повністю втратили свій сенс? Хіба поет, а особливо поет Бажанового складу, не є постійним сурмачем і розвідником складної, а часом і справді драматичної боротьби в площині ідей, поглядів, переконань, звичок, почуттів, пристрастей, якою позначений наш буремний вік?

В подальшій Бажановій творчості можна було сподіватись нової «Гофманової ночі», нової «Розмови сердець», нової «Смерті Гамлета»;— з зовсім іншою, зрозуміло, проблематикою, іншими образами, іншими стильовими ознаками, але з тими ж «неспокоєм і жагою», тією ж аналітичною гостротою, тією ж філософською конфліктністю, полемічністю, драматизмом. На жаль, на певний, досить тривалий час ця лінія в його творчості не знаходить помітного продовження. Поезія Бажана в другій половині 30-х і в 40-х роках продовжує плідно розвиватися, збагачується багатьма новими цінними якостями, а в роки Вітчизняної війни досягає справжніх висот патріотичної мужності і мудро-змістовної художньої простоти («Сталінградський зошит», «Данило Галицький»). Але не можна не бачити в ній за цей період і певних втрат — передусім послаблення того активного філософсько-драматичного і проблемно-полемічного начала, про яке мова йшла вище. Обставини і чинники, викликані культом особи, аж ніяк не сприяли розвиткові цього, в вищій мірі притаманного Бажанові, творчого спрямування. Вульгаризаторська критика тих років ладна була бачити в кожному вияві поетичного зіткнення думок небезпечну ідейну «хиткість», а то й «роздвоєність» митця, в той час коли для Бажана драматичне «роздвоєння» мислі означало тільки один з улюблених способів художнього формування і утвердження провідних ідей віку. За всім своїм духом його поезія найкраще відповідала тому, щоб бути потужною «лабораторією істини», істини художньої, зримої і відчутної,— проте поетові

в цей час доводилось інколи пригашувати дослідницько-аналітичний пафос свого художнього мислення, беручи на себе роль речника чи коментатора готових істин. Звідси — холоднувата риторичність, оздоблена важкуватою «одичною» архаїкою велемовність деяких його тогочасних віршів.

В передвоєнній, скажімо, книзі «Ямби» творам такого характеру, досить густо забарвленим помпезною величальністю, віддана добра третина сторінок («Клич вождя», «Веди, учителю», «Великий день», «Гнів вітчизни», «Горійський ранок» тощо). Але справжній пульс Бажанової поезії бився в інших віршах книги, в яких були й живий роздум, і пристрасть, і властива поетові аналітична пильність погляду, і пластичність образів предметного світу, і глибинна драматична напруга, хай і не так безпосередньо виявлена, як це було в творах попереднього часу. Це — кращі вірші з циклів «Грузинські поезії», «Узбекистанські поезії», «Бориславські оповідання», які й творять обличчя цієї книги.

Однією з окрас української поезії 30-х років може бути названий Бажанів вірш про обхлестаний всіма вітрами і карбований всіма грозами дуб, що зріс на твердих лупаках карпатського схилу («На карпатських узгір'ях»). Для поета крізь цей образ просвічує образ великого Франка, прославленого «ковальського сина»; але це разом з тим і щось ширше — це образ всієї західної павіті українського народу, чие минуле було особливо гірким і многотрудним; це й загалом образ важкої історичної долі кожного народу; це й символічне втілення «робучого», міцного, загартованого в бурях характеру, в якому поет бачить найкоштовніші грані свого людського ідеалу. Життєвий сік, яким повниться цей нагрітий дуб, «насичений впертістю сік, очищений люттю, гіркий, каламутний» — сік мужності, сік безнастанної боротьби; в зовні некресивих формах дерева, в усій його вузлуватій, м'язистій поставі поет читає прекрасну історію щоденного життєвого подвигу — і вже сама ця суперечлива єдність суті і видимості вносить у його вірш неабияку драматичну напругу:

Ти в шрамах, в напливах, в розколах, в горбах, в мозолях  
Зростаєш крізь камінь, о дерево, цільне і трудне!  
Ти родиш — і пагін простромлює темний твій пах,  
Ти стогнеш — і в вітах реве вітровіння стогудне...  
Ти стогнеш, ти родиш, сягаєш, ламаєш і рвеш...  
Ти дужчаєш, чуєш всім тілом порив життеродний,  
Ти горбишся й дмєшся, ти, може, потворне,— але ж  
Твій зріст є прекрасний і подвиг твій є благородний.

Сама поетика цього вірша різко відмежовує його від творів, де панує інтонація одичного величання, дифірамбічної пишності, чавуннолитого культового «барокко». Благородство шрамів, напливів, мозолів, краса нелегкого «життеродного пориву» — це зовсім не те, що «Прозірливість явив орлинооку» або «Він поруч сонця стане — Амірані», хоч мова й тут ішла не про бога і не про героя древнього міфа, а про живу людину...

Ту ж аналітичну силу і те ж уміння викресати живий іскристий висновок з поетичного «удару» гострих внутрішніх антитез бачимо в «Труні Тімура». В цьому вірші наче продовжена тема пушкінського «Анчара», — але продовжена сильно й самостійно, з тієї ідейної висоти, яка визначалась перемогами і завоюваннями народу в епоху утвердження соціалізму. Розв'язка «Анчара» трагічна — владики панують і несуть лихо народам:

А царь тем ядом напитал  
Свои послушливые стрелы  
И с ними гибель разослал  
К соседям в чуждые пределы.

Але те, що було в Пушкіна фіналом, у радянського поета лише початок. «Він світ громив, жахав народи, палив міста, топтав степи» — це картина, здавалось би, непоборної «величі» деспота і завоювника. Та минули часи — і від нього залишився тільки надгробок з зеленого нефриту — холодного недоброго каменя, в полірованій поверхні якого можна бачити лише мертві далі «безслідних війн, пустих смертей». Нефрит за своїм символічним значенням тут наче двійник смертоносного анчара, але в Бажана він — символ минулості, символ невідворотного історичного краху і забуття того, хто будував свою могутність на смерті і загарбанні:



Він смертю зник, як смертю виник,  
І слід на солонцях присох,  
Де йшов кульгаючи руїнник  
Землі народів багатьох,  
Де йшов кульгаючи сновида  
Безплідних снів, безслідних діл,  
Збиваючи по круговиду  
Блукання швидкойдучий пил.

«Прошло усе, кінчилось все»... Така неминуча доля імперій і деспотій, доля загарбників і руїників. І, читаючи міднотонну, ніби з бронзи викуту «історіософічну» баладу Бажана, ми, читачі передвоєнних років, прекрасно розуміли: це не тільки про Тимура, але й про завойовників нового часу, що мріють підбити весь світ під кований фашистський чобіт,— і ще більш цінили проникливу поетову думку, наснажену мужністю й певністю.

За глибоким аналітичним роздумом, за вмінням відтворити драматичну напругу події чи переживання ми й надалі пізнаємо кращі витвори Бажанової поезії, хоч впливи риторично-ілюстраторської естетики, безумовно, протягом певного часу обмежували саме в цьому напрямі її неабиякі можливості.

Бажанова «Клятва» по заслuzі стала одним із «заглавних» творів нашої воєнної поезії,— це прекрасний взірець карбованої віршової публіцистики, що гвіздком забиває в голову читача найголовнішу думку часу: ніколи не бути Україні рабою німецьких катів. І взагалі, віршована публіцистика, клична, бойова, наснажена незламною вірою в перемогу, рішуче переважає в Бажановій творчості воєнних років,— такий був час, його вимоги. Поруч з нею начебто залишається в тіні такий, скажімо, вірш, як «Біля хати» (з «Сталінградського зошита»). А тим часом тут, у лаконічному зображенні поета, постає одна з щоденних психологічних драм великої війни — і який проникливий, який багатогранний Бажан у її передачі! Горить великий приволзький степ. Ідуть солдати. Відступ. Біля хати над шляхом — стара жінка, «мати матерів», що проводить поглядом бійців. Немає слів, рухів — один тільки погляд. І весь вірш Бажана — читання цього погляду і внутрішня відповідь на нього.

Ні сліз, ні скарг. Безжалісно вона  
Не зменшувала прощенням розпуки.  
Щоб випили, не криючись, онуки  
Гіркотну чашу туг своїх до дна,—  
Хай твердо п'ють гіркоту життєдайну,  
Вона не вб'є і труїно не приспить,  
Вона достойну руку укріпить,  
Щоб владно взяти щастя чашу сяйну.

Дешеве розчулення й сентиментальність перед лицем великої народної трагедії для Бажана рівнозначні блюзнірству. Ось чому «твое лице страшної ясноти негідним співчуттям не затріпоче»... І ніхто тут його не потребує, не потребує слів жалісливих, втішаючих. Тільки правда, гірка й сувора. І тільки — дія, єдина солдатська дія, що підказується нею. Все договороно до кінця, заспокійлива півправа була б нестерпною фальшю: «...Ми, може, вмерем, а ти напевне вмереш, на попіл хати рідної упавши», — на той час, коли сюди повернеться армія. Але якщо я, воїн, повернусь на згарище твоєї хати, я принесу до нього зброю, скупану в ворожій крові, —

Бо тільки так тобі я скласти можу  
Уклін посмертний, дяку і ясу.

Можна сказати, що це та ж «Клятва», але розкрита в складній діалектиці індивідуального переживання. І можна сказати навіть більше: та, перша, «Клятва» лишилася б у його творчості воєнного часу поетично не «реалізованою» в повній мірі, коли б вона не йшла в парі з такими віршами, як «Біля хати», «На березі», «Ранок», «Будівничий» (два останні — з циклу «Київські етюди»), де вчинки людей розкриті й пояснені психологічно, де Бажан — в своїй улюбленій стихії роздуму, аналізу, внутрішнього «відіння й пізнавання», драматичного зіткнення думок і почуттів.

Так і в збірці «Англійські враження», заслужено відзначеній критикою як одна з кращих поетичних книг перших повоєнних років. В ній Бажан виявив нову важливу грань свого таланту — вміння бути першорядним політичним сатириком (це вміння намітилось у нього ще в «Смерті Гамлета», але досі

якось не знаходило ширшого виходу). Злий і глибокий «Шкіц до портрета», презирливий «Мандрівний джентльмен», насмішливий «Біг-Бен»; іронічно-гірка «Солдатська балада» — все це речі, що по-новому продовжили традиції публіцистичної сатири Маяковського на світ, де панує «його препохабіє» капітал. Та ця сатира, часом розрахована за геометрично-точними законами польоту стріли, мабуть, не дала б достатньо глибокого розтину зображуваної поетом дійсності, коли б вона не доповнювалась віршами-роздумами, віршами з зосереджено-аналітичним «копанням углиб» — такими, як «Скелі Дувра», «Смеркання в Гайд-парку», «На шотландській дорозі», «Малюнок на панелі» тощо. Якщо в сатиричних творах поета ідеться про окремі, чітко окреслені соціальні типи і явища сучасної Англії — про Черчілля, про здатного на все молодчика з заморських володінь, про бездомного Томмі Аткинса, посадженого «міністрами-соціалістами» в тюрму, — то в такому, скажімо, вірші, як «Смеркання в Гайд-парку», дрібне «побутове явище» розростається до промовистого образу цілого світу, цілого способу життя. Хай Гайд-парк у ту пору, коли його спостерігав поет, був, можливо, особливо неприглядний і непривітний — повинутий у «тухлий туман», ослизлий після дощів, з повітрям, насиченим бензиновим перегаром... Але хіба лише погода і пейзаж, хіба лише традиційна англійська стриманість поклали на обличчя, на постаті прохожих тавро самотності, безликі, безнадії, таких чужих і неприродних для прибульця з іншого, радянського краю?

Один йде за другим. Один на другого схожий цілком —  
Ті ж самі обличчя в зморшках тієї ж нудьги й безнадії,  
Однаково вкрито серця стандартним глухим сюртуком,  
Однаково вгнуті роти, однаково втягнуті шії.

Це клерки ідуть по домах, мов правлять безмовний обряд  
У час, як замкнулись бюро і лампи загасли в конторах.  
Розміреним маршем нужди бреде по Гайд-парку парад  
Маленьких людських існувань без завтра і навіть без вчора.

Це — найстрашніше: люди без завтра «і навіть без вчора»... І, саме так прочитана на обличчі рядової

людини, стає для нас в повній мірі відчутна тягота «імперської хмурої мряки» — головний мотив усіх англійських вражень поета. І саме Бажан, звичайно, повинен був «підсумувати» ці враження роздумами про «Private» (приватна власність) — про це всевладне для капіталістичної країни поняття, яке так часто зустрічалось йому у вигляді багатозначного напису на придорожніх стовпах («На шотландській дорозі»). Це не ілюстрація загальновідомих істин політграмоти — це справді точний і самостійний поетичний синтез того, що побачив радянський поет в сучасній Англії.

Герцоги, лорди, дільці, фабіанці,  
Ликів заверчений калейдоскоп,  
Колом оточують в дикому танці  
Стовп з чорним написом — «Private»: Стоп.

І все ж доводиться визнати: філософсько-аналітичний струмінь Бажанової поезії в ці часи — аж до середини 50-х років — помітно міліє, спадає на силі, і це вже не заміна однієї якості іншою, не менш плідотною, це в ряді випадків загалом спад поетичної якості, якщо розуміти під нею не лише зовнішню добротність форми. Вірш для такого поета, як Бажан, може бути або полем думання, полем, де в «мускульному», трудовому напруженні мислі знаходиться особисто зважена відповідь на складні питання часу, — або кафедрою для повчань чи підмостками для декламацій. На жаль, поет-мислитель, поет-аналітик ставить часом перед своєю музою такі завдання, які неминуче прирікають її на своєрідне «популяризаторство», іншими словами, на безкрилу ілюстративність. У вступному вірші до книги «Біля Спаської вежі» (1951 р.) говориться:

Віки говорять. Слухай річ століть,  
Минулого свідоцтво незабутнє,  
Але від них величніше майбутнє,  
Яке приймає кожну мисль, і мить,  
І починання кожне всемогутнє...

Навряд чи когось змусить стрепенутися цей, без сумніву, правильний, заклик поета, настільки він

стилістично безбарвний і велемовно-громіздко-малозначущий. «Незабутнє свідоцтво» минулого, «явлене в сьогоднішнім», яке, звичайно, велично «гримить» і яке «проймає кожну мисль і мить»,— вся ця райдуга риторичних штампів, безумовно, дуже мало нагадує справжнього Бажана. Але справа й не в ній — справа в характері творчої позиції поета: всі сім наступних віршованих оповідань книги він пропонує читачеві лише як низку «прикладів» до тієї загальної думки, яка викладена вже у вступному вірші. Настанова, отже, одверто-дидактична,— у відкриттях, у живому рухові допитливої мислі поет ніби наперед сам собі відмовляє.

Звичайно, цього не могло статися повністю, бо поезія — не лише думка, а й живий образ, і лірична авторська емоція, і яка-небудь «побіжна» деталь, яка часом спалахне так, що несподівано освітлить собою весь предмет, відкриваючи в ньому нову, досі не знану нами сутність... Поетичні відкриття, що збуджують і рухають думку читача, в книзі «Біля Спаської вежі» є, але їх небагато. В надзвичайній драматичній гостроті балади «Гонець» відбилася, здається, вся складність тих вирішальних годин української історії, коли народ під проводом Богдана Хмельницького знайшов єдино вірне рішення — назавжди з'єднати свою долю з братньою Московією. Балада захоплююча, динамічна і має значну підводну «осадку» — сам сюжет її допомагає глибше відчувати і зрозуміти, яким рятівним було возз'єднання України з Росією в умовах, коли на народ звідусіль чигали загарбники і поневолювачі. Якесь нове пасмо світла кинуте й на постать Тараса Шевченка — ось він перед Кремлем в оточенні строкатого московського люду, ось він розговорився з живим собратом своїх варнаків і гайдамаків — московським «робітним чоловіком», що горить такою ж ненавистю до панів, як і сам Тарас («Зустріч біля брами»)... У віршах чимало хороших пейзажів, описів старої й нової Москви. Але загалом в книзі панує небезпечний для поезії спокій — спокій думки і почуття.

Бажан завжди був сильний в позиції людини, яка запитує, обдумує, відповідає,— тут він здебільшого

тільки описує, надавши слово «прикладам». А «приклади» в нього менш за все можуть бути повноцінною поезією саме тому, що позбавлені відкривавчої енергії, активності особистої поетової мислі. Довгі стрічки пояснювальних, повчальних монологів, в яких немає справжнього внутрішнього розвитку, бо немає живого зіткнення думок, почуттів, пристрастей,— все це явно було не «за Бажаном». Вірші книги внутрішньо статичні й однолінійні. Чи ж треба дивуватися й тому, що люди, про яких або від імені яких ведеться розповідь в цих віршованих новелах, вийшли здебільшого маловиразними — загальне в них майже повністю розчинило в собі індивідуальне, особисте. Двоє щасливих молодят — полтавчанка і москвич, що будували університетську споруду на Ленінських горах,— проголошують майстерно «періодизовані» промови про «будинок високих ідей» і свою працю на ньому, але я їх не бачу, мені нікому глянути в вічі, бо вони ж тільки «представники», «репрезентатори», персоніфікований вияв ідей!

Я не оглядаю всієї творчості поета і не аналізую багатьох проблем, які постають перед її дослідником. В даному разі мене цікавить головним чином питання про інтелектуально-філософське «ядро» цієї поезії і його розвиток в ході загальної творчої еволюції Бажана. Те, що величезні можливості поета в цьому напрямі не були повністю реалізовані ним у творчості першого повоєнного десятиріччя, заперечувати, очевидно, не доводиться. Глибокий і мужній талант поета розвивався в ці часи переважно іншими своїми сторонами, іншими пагонами,— що ж до філософських роздумів і особливо «драми ідей», як найбільш улюбленої Бажаном форми розв'язання великих тем часу, то для прямолінійної естетики культу особи вони були мало зрозумілі і малобажані, зрештою, непотрібні. Поет часом обходив її вимоги, часом скорявся їм. Саме в роки крайнього посилення догматично-суб'єктивістських викривлень в естетичній теорії і критиці,— а вони безпосередньо тиснули і на художню практику,— Бажан пише присвячену актуальній темі,

формально, як завжди, точну, але внутрішньо чи не найслабшу свою книгу — «Біля Спаської вежі»... Втрата особистого елемента в поезії ніколи не проходить безкарно для поета. В цій книзі Бажан, сказати б, довів до мінімуму все те, що становило силу і привабливість його творчої особистості, — активність мислі, аналітичність, психологічну виразність, філософський драматизм, — і як наслідок одержав ту внутрішню статику і той холодок, що дають інколи підстави для розмов про «сухість» його поезії.

І як закономірно те, що в новому періоді життя країни й літератури, який почався в другій половині 50-х років, поезія Бажана запрагла пошуків, сповнилась новою творчою енергією! Це — те творче «відмолодіння», що його переживають в ці роки чимало поетів старшого покоління — М. Рильський, В. Луговської, М. Асеев, М. Заболоцький, те творче піднесення, яким позначена вся радянська література нового часу.

Найголовніші художні здобутки Бажана в його нових книгах — «Міцкевич в Одесі», «Італійські зустрічі» і поема «Політ крізь бурю» — збагачення людинознавчого змісту, завоювання великої психологічної повнокровності і разом з тим філософсько-узагальнюючої глибини образів. Потужна поетична «лабораторія» Бажана знову повертається до своїх дослідницьких, відкривавчих функцій, збагачуючи наше розуміння світу, вводячи в широке коло не таких вже простих проблем світогляду, світовідчуження, духовного й морального життя сучасної людини. Що ж до зображувальної сили Бажанового вірша, його пластики, музикальності, художньої «місткості», то в багатьох випадках поет досягає справжньої мистецької розкоші, — але про це потрібна окрема розмова.

Оптимістичний внутрішній драматизм як улюблена Бажаном форма пізнання і ствердження істини віку знову здобуває в його поезії те місце, на яке він тут по праву заслуговує. Його характер в цих книгах майже поспіль — ідейно-психологічний. Мало не всі вірші з книги «Міцкевич в Одесі» засновані на напружених внутрішніх колізіях, через які проходить

у своїх взаєминах з людьми, в своїх глибоко затамованих переживаннях великий поет, що потрапив до тодішньої Росії з паспортом політичного засланця. Подолання самоти. Подолання розпачу. Народження певності і ясності. Виникнення чуття єдності з новими братами по духу, новими краями і народами. Повнішання любові до народу, міцніння відданості визвольним ідеалам... Все це для Бажана сповнене животрепетної значущості і все це його цікавить саме в процесі свого складного, суперечливого становлення і розрішення.

Вірш «Симфонія» — про те, як Міцкевич слухав уперше виконану 21-у симфонію українського композитора М. Д. Овсянико-Куликовського (вона була названа тоді — «На відкриття одеського театру»), — можна по праву назвати вінцем поетичних досягнень Бажана в цьому відношенні. Мучений самотністю й ностальгією, польський поет несподівано відкриває для себе не просто емоційну й талановиту музику — відкриває життєлюбну душу народу, яка покріплює й збадьорює його своїм подихом.

...На цьому

Початок подолання самоти,  
Коли зумів ти в утворі чужому  
Цілющу силу спільності знайти,  
І відданість народові своєму,  
І віру в люд...

Та це лише кінцеві висновки, а головний чар Бажанового вірша — в деталях і подробицях, з якими тут зображена та очищаюча, оздоровна, надихаюча сила, що її дає зустріч з справді реалістичним, народним по духу мистецтвом. Разом з Міцкевичем, вслухаючись у звуки української симфонії, «намацьованої» поетом з незвичайною майстерністю, ми переживаємо радість душевних відкриттів і прозріння, радість прилучення до загального і невмирущого: «Чи ти мене у даль ведеш, флейтисте, чи то співає далеч і народ?» І хіба це тільки про Міцкевича і про ХІХ вік? Хіба не говорить нам Бажан схвильовано й переконано про те, яку величезну моральну й естетичну могутність захоче в собі мистецтво, позначене животворним знаком народності, яка безмежна його здібність «випрямляти»



й піднімати душі сучасників, ведучи їх до людей,  
до громади?

Яка дівочість в срібнім злеті флейти!  
Як по-жіночі тіло скрипки снить!  
Симфонія, мов теплий сад, шумить,—  
Не вирвешся з її рясних алей ти!  
Іди по них в любов і сни людей  
І пізнавай їх візерунки прості...

Коли б мені треба було найстисліше схарактеризувати інтелектуальну атмосферу, що переймає дві останні книги поета — «Міцкевич в Одесі» і «Італійські зустрічі»,— я міг би сказати: Бажан в цих книгах виступає передусім як поет глибинних внутрішніх осявань, поет тих моментів, коли людину охоплює радість особливо ясного «відіння й пізнання» великої правди віку. Істини, що їм поет відданий всім розумом і серцем, позбулися тієї небезпечної статичності, з якою в його поезії вони часом «подавалися» дотепер, особливо на рубежі 40—50-х років. Активна робота мислі стає, можна сказати, головним сюжетом його віршів, а живий діалектичний процес, в якому відбувається народження нового, поглибленого розуміння дійсності, нової й вищої ясності погляду, нових імпульсів до дії,— головним об'єктом його художньої уваги.

Це було, або мало відбутися, з Міцкевичем над морем біля Одеси («Буря»):

І він побачить точно й заясніло,  
Проглянувши ідучу тьму до дна,  
Як робить буря з кляптя полотна  
Прагнуще льоту й далечі вітрило.

Ясно, що образ має далекойдучий — і художньо прекрасний! — символічний зміст. Але подібні моменти, коли до людини приходить особливо ясне або й зовсім нове бачення світу, яке є запорукою плідного й вірного діяння, стають тепер вершинним пунктом внутрішнього сюжету в багатьох віршах Бажана, присвячених різноманітним людям, різнобарвним враженням.

Перехожий співак, вуличний поет в сіцилійському місті співає перед нужденним людом нову, шойно складену баладу про Леніна («Пісня»).

Іншими словами — із звичайного полотна тут теж стає «прагнуще льоту й далечі вітрило». І це «чудо перетворення святе», чудо добродійного перетворення і зростання людини під впливом передових ідей віку є для Бажана одним з найбільших «чудес», які славить і звеличує його поезія.

Так і солдат-берсальєр, юнак з Рима, який прийшов на радянську землю у складі «розбійницьких» дивізій Муссоліні, прозріває саме в ті дні і ночі, коли він, стікаючи кров'ю, лежав між життям і смертю в приволзькому вибалку («Очі»). Куля радянського снайпера вибила італійцеві очі, але пережита смертна мука повернула йому справжню ясність внутрішнього зору. Тепер він — борець за мир, один з активістів товариства «Італія — СРСР».

«Сліпим я у Рим повернувся, але ти повір! — я бачу», — каже він поетові (а Бажан, до речі, активний діяч такого ж товариства в Радянській країні), — і поет йому вірить всім серцем:

І я йому в очі глянув,  
і очі були видючими.

Вірші Бажана про Італію, про зустрічі з італійським народом, з його робітничим класом — вірші полум'яного інтернаціоналіста, який глибоко відчуває, що «ця земля, цей бідний люд, юрба ця чорнорука — вони в мені, вони в моїй душі, в моїм пориві і моїм сумлінні». Але й це почуття поет менш за все схильний лише констатувати. Ні, він розповідає, як у спілкуванні з досі не знаним пролетарським людом Італії повнішає й багатіє його власна душа, як розкриваються перед ним у всій силі життєві істини, досі збагнуті, можливо, лише приблизно, лише з відстані:

Я лиш в книжках колись  
повість таку читав, —  
Тут її пише кров,  
тут її креслить клич.  
Тут в трепетанні серць —  
пульс її тужних глав,  
В дикім ламанні доль —  
безум її протиріч.

Ось чому таким особистим щастям, такою радістю особистого душевного відкриття освітлені рядки про те, як він разом з сардинськими гірниками співає бойовий пролетарський гімн:

Хай же в єдиний ритм,  
в спільних надій злиття  
Вплавиться слово моє,  
ввергнеться серце моє!  
Світ ще ніколи не знав  
схожого відчуття,—  
Що у могутті душ  
дужче за нього є?

До речі, не тільки з цього, але й з багатьох інших віршів, що ввійшли до «Італійських зустрічей», можна бачити, якою «особистішою» стала тепер поезія Бажана. Це теж знак нашого часу — знак повнішого, безпосереднішого, правдивішого виявлення в мистецтві конкретної людини, її живої особистості. Звичайно, Бажан завжди мислив і буде мислити великими поняттями й проблемами епохи, і можна лише побажати, щоб цей соціально-філософський тонус його поезії підносився й надалі. Але тепер його роздуми стають все більш зігріті власним душевним досвідом, власними питаннями і хвилюваннями, крізь них все зриміше проступає жива біографія самого поета,— і хто зміряє, наскільки «виграє» від цього поезія.

Окремого й докладного розгляду заслуговує нова поема Бажана «Політ крізь бурю» — твір високого громадянського звучання, який по-старому являє нам поета віч-на-віч з гострими і злободенними питаннями сучасності. Можливо, при такому докладному аналізі будуть виявлені і якісь часткові «недохопи» автора, якийсь відносний нестаток образних чи інтонаційних барв в тому чи тому місці,— мова зараз не про це.

В новій поемі Бажан знову постає на повний зріст як майстер поезії драматичної за своїм духом, поезії глибоко конфліктної і водночас — сповненої життєствердної ясності і войовничої партійної пристрасті.

Перед нами знову «драма ідей», драма особливо складна й болюча, зумовлена всім тим гірким і

трагедійним, що його свого часу внесли в життя радянського суспільства сваволя і підозрілість. Цю драму створили для молоденької Оксани загибель батька, заслання матері, похмура камінна недовіра іванів хомичів... Але все це не потьмарило в очах радянської дівчини величі і правоти тієї справи, за яку боролись її батьки-комуністи, яка є священною справою партії і народу.

Ми віримо поетові в кожному слові, коли він проникливо й історично тактовно, без непотрібного «осучаснювання», розкриває перед нами драматичний вихор переживань героїні в один з липневих ранків 1941 року — переживань, які логічно завершуються для чесної дочки чесних батьків єдино вірним і єдино можливим висновком.

«Брати і сестри»!

Так по-людськи вперше.

Як відповім йому?

Як відповім?

Той комуніст, що впав, в його тюрмі померши,  
і в нього вірячи,—він батьком був моїм.

Його загибель—також наша втрата,  
безглузда втрата в битві двох світів.

Хто займе місце впалого солдата?

Вони ідуть. Твій час наспів.

«Брати і сестри».

Як же відповісти?

Як звать мене тепер?

Дочка?

Чия?

Не він один,

а це — всі комуністи

на мене кличуть,

і підводжусь я,

і разом з ними я піду до краю,

і разом з ними змірю шлях оцей,

не перерву,

не зраджу,

не зламаю

путі моїх батьків, моїх дітей.

Шляхом мужності, шляхом чесності перед Вітчизною й народом і є в поемі шлях героїні, яка знаходить своє місце в бойових лавах всупереч всім болям і прикроцям. Справді, її «від спільного походу не відділить ні зір колючий, ні колючий дріт!»

Своєю поемою Бажан утверджує ту глибоку партійну правду про життя радянських людей, яка несумісна ні з замовчуванням лиха, завданого народові культом особи, ні з розпачливим лементом нігілістів і очорнителів. Той непогасний вогник, який у найтяжчі хвилини горить у серці ще зовсім юної Оксани, є вогнем душі її народу, який під проводом партії комуністів непохитно робив ленінську справу, будував соціалізм, захищав його від орд фашизму і зумів з честю перемогти всі труднощі і злигодні. Давній співець мужності і цільності духу, Бажан в цій поемі славить ідейну твердість, ідейну зіркість, ідейну непоступливість будівників нового світу, яка і в «мирних» обставинах сучасності потрібна не менше, ніж в часи «польоту крізь бурю».

Питання, над якими замислювався поет у своєму творі, належать до тих, які глибоко хвилюють сучасників і, зрештою, проходять через всю духовну історію нашого суспільства за останні півтора десятиліття. Йдеться про відчуття нерозривного зв'язку людей нашого часу з усім революційним і будівничим минулим Радянської країни, про діалектичну єдність ствердження і заперечення в оцінці певного історичного етапу, який так болісно відбився і в біографії героїні поеми, про високу і зважену справедливість суджень, виплавлювану при світлі правди і партійної, громадянської совісті. Те, про що розповів Бажан, пережила, передумала, вистраждала Оксана, але в певному розумінні це — переживання і самого поета і всіх нас — синів свого складного віку.

В заключних описах поеми ніби фізично втілюється її драматична внутрішня напруга. Стрибок дівчини з рацією в нічну зафронтіву пітьму, в непроглядну й страшну безвість... Всією предметною виразністю і динамічною силою свого малюнка Бажан зумів показати, яке це по-справжньому важке і, зрештою, недівоче діло. «Ступила, зникла, витліла до тла... Сто рук, сто ніг, сто тіл, навальна млюсть, стрибучих іскор муки...» Але там же, «між чорною тьмою внизу і чорною тьмою вгорі», після розкриття

парашута, приходиться відчуття небувалої ясності і певності.

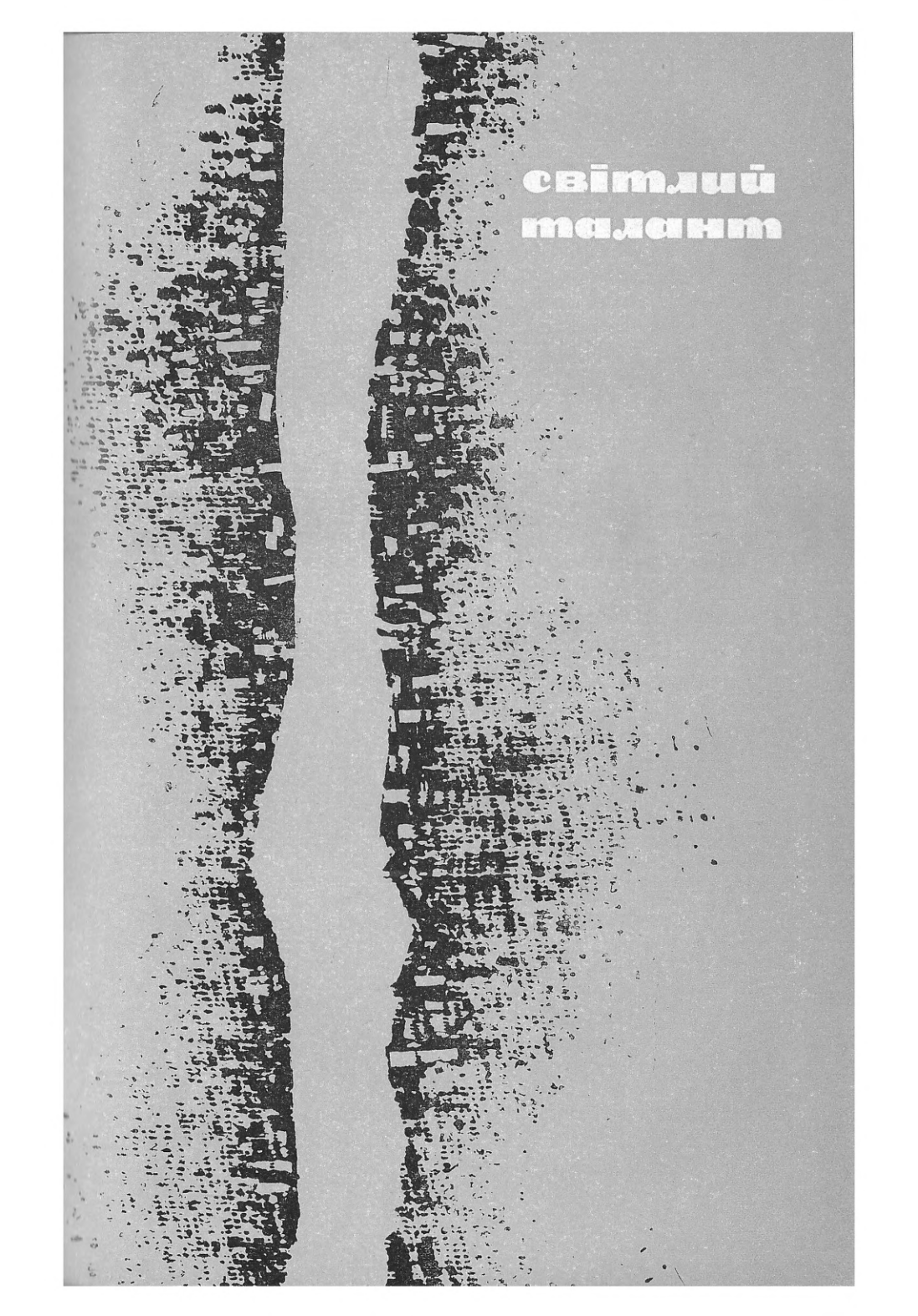
...Долоні людей, допомога, підпора всесильна  
в мені, наді мною, зі мною, навколо, повсюди,  
я маса, я сила, я частка життя невіддільна,  
я зводжусь! Я житиму! Земле! Народі мій! Люди!

Це — переможне, оптимістичне розв'язання всієї життєвої драми, що завдала стільки страждань героїні поеми. І це — той момент найбільшої видючості розуму і серця, момент найвищої внутрішньої цілеспрямованості, який натхненно переживали в творах поета і Мікеланджело, різьблячи свої безсмертні скульптури, і Леся Українка «на тім шпилі видючого могуття, звідкіль промінням слів пронизується світ» («Леся Українка в Сан-Ремо»), і Кіров, готуючись до останнього революційного бою, і сталінградський солдат, який, несучи на руках вмираючу незнану жінку, з особливою силою відчув, що він є рятівником тисяч незнаних людей, і Будівничий, що ставив на мертвих руїнах «робіт життєтворний знак», і, зрештою, ліричний герой всієї поезії Бажана.

Поет великої пошани до мислі, до інтелекту, Бажан любить людину, осяяну спалахом думки, людину, до якої в кульмінаційні хвилини творчості, труда, боротьби приходиться вища радість і вища сила проникливого розуміння життя. Так, це не тільки радість, але й сила, бо автор «Гофманової ночі» ще в зовсім молоді роки добре зрозумів, що верховна істина мислі — в перетворенні її на життєносний струм діяння, практики, боротьби. Радість пізнання світу і радість його перебудови невіддільні одна від одної в його поезії. «Робота й мисль, сполучені в єдине, знання і прагнення, і розгортання сил», — це розуміння прекрасного в людині, висловлене поетом ще в «Числі», переймає всю його подальшу творчість аж до сьогоденного дня. Автор натхненної поетичної розповіді про Кірова і численних творів про героїв революції та соціалістичного будівництва, він побачив і оспівав у комуністах, у людях ленінського духу найвище втілення цієї краси мислі, помноженої на красу дії.

Свого часу М. Горький любив повторювати, що героєм радянських письменників повинна стати «людина світорозуміння», яку він протиставляв людині стихійного й пасивного «світовідчуття». Думається, що ці слова можуть з повною точністю схарактеризувати головний пафос творчості Миколи Бажана — поета, для якого однією з найбільших людських цінностей є ясність соціального бачення, ясність точно зважених і особисто виборених відповідей на найскладніші питання суспільного буття. Митець, обдарований особливою чуйністю до внутрішньої роботи думки, до її напружених зусиль і творчих злетів, він зумів у кращих своїх творіннях з силою самотнього майстра явити людську привабливість і велич того могутнього світорозуміння, яке дали радянському народові всеперемагаючі ідеї віку — ідеї марксизму-ленінізму.

*1964*



**світлий  
талант**







1924 році вперше з'явилися друком рядки, які згодом стали відомими всій читацькій Україні: «У нього очі наче волошки в житі.

А над ними з-під драного картузика волосся — білявими житніми колосками.

Це — Пилипко».

Так починалося оповідання Андрія Головка «Пилипко». Разом з написаною в тому ж році «Червоною хустиною» воно принесло тверде читацьке визнання молодому письменникові. На той час за його плечима був уже немалий життєвий досвід: селянський син, виключений за вільнодумні вірші з реального училища, він воював на фронтах імперіалістичної війни, працював сільським учителем, служив у Червоній Армії, бився під Перекопом, один час був викладачем у військовому училищі — знаменитій в ті роки Харківській школі Червоних старшин. Революція відкрила йому шлях в літературу: ще в 1919 році в Кременчуці вийшла книга віршів А. Головка «Самоцвіти» (вона була першою і останньою його спробою в цьому літературному жанрі), потім стали з'являтися прозаїчні речі — етюди, оповідання, невеликі повісті (одна з них, за стилістичними звичаями того часу, називалась — «Червоний роман»).

Але літературна зрілість прийшла до нього саме з «Пилипком», «Червоною хустиною», «Товаришами» — оповіданнями про селянських дітей, опублікованими в 1923—1924 рр.

Суворість часу, зображеного письменником — громадянська війна, голод 1921—22 рр., — тут позначилась на всьому. Діти в оповіданнях А. Головка стають не тільки перед необхідністю здійснити справжній «дорослий» подвиг в ім'я порятунку рідних та односельців («Пилипко»), — не менш тяжко і не менш страшно для дитячого серця зіткнутися з трагедією, породженою зрадою, підлою корисливістю («Червона хустина»), або відстати від своїх і сидіти в нічному полі над агонізуючою матір'ю незнайомого малюка, тому що тебе не відпускають його повні жаху очі («Товариші»). Головку не робить спеціального наголосу на жорстокості цих життєвих ситуацій, але зовсім і не приховує її від

читача,— за авторською позицією, мужньо і цнотливо правдивою; його твори часом нагадують «Донські оповідання» М. Шолохова. Взагалі це властивість, якою вже на початку двадцятих років хвилювала своїх читачів молода радянська проза,— утверджувати революційний ідеал, не пом'якшуючи полиневої гіркоти того, що зустрічається в реальній дійсності.

Але при всій точності і різкості в змалюванні суворого обличчя часу тут на першому плані — поезія тієї героїки, людяності, душевної краси і благородства, які виявили в боротьбі за перемогу революції кращі представники народної маси. У дітях з особливою, первинною свіжістю виявлялась для письменника духовна сила трудового, бідняцького середовища, якому були віддані всі його соціальні симпатії. З оповідання «Товариші» добре видно, як переконано і палко він стверджував думку про вищість нової революційної моралі над вочимі законами старого світу. Огидній куркульській жадобі, яка не зупиняється перед звірячою експлуатацією осиротілих, битих голодом дітей («...Це та ж бур'янина. Кому воно потрібне? Нам з таким спокійніше»), тут протистоїть дружба двох маленьких наймичат, яка витримує найтяжчі випробування. Згодом, натерпівшись у наймах, друзі вирішують податися в дитячий будинок, хоч їх бентежить, що «папірець» виписаний лише на одного. Сказати, що вони брати? «Ні, не будемо брехати, приймуть і так. Товариші — скажемо.

Він уже весело обняв Яшка за плече і додав стиха, але з наголосом:

— Нерозлучні товариші. Хіба ж не так?!

— Авжеж! — також пошепки і з такою ж пристрастю відповів Яшко і притиснувся плечем до Мирона».

Можливо, ніколи ще в українській прозі так поетично і змістовно не звучало слово «товариш» як носій нового морального закону, нових людських цінностей! І самі юні герої ранніх оповідань Головка — милі, відважні Пилипко, Оксана, Яшко, Мирон — постають з їх сторінок прекрасною, юною людською паростю великої революції.

Селянській темі А. Головка залишиться вірним і в подальшій своїй творчості, розуміючи її в широкому історичному плані, як тему шляхів і долі трудового селянства в епоху соціалістичної революції.

Продовжуючи розмову про ранні оповідання і повісті письменника, що передували роману «Бур'ян» (крім творів про дітей, до них відносяться повісті «Червоний роман», «Пасинки степу», «Зелені серцем»), можна відзначити деякі цікаві моменти, що характеризують і світосприймання самого письменника, і суттєві сторони того сільського життя, яке стало предметом його уважного і вдумливого зображення.

По-перше, це найщиріша, найніжніша любов до тих, хто в старому селі більше за всіх терпів від гноблення та експлуатації,— до сільської бідноти і наймитів. Співчуття до їх тяжкого становища (яке не завжди швидко і ґрунтовно поліпшувалось і в перші роки радянської влади) майже поспіль переростає в Головка в почуття гіркувато-мужньої гордості за душевну прямоту і непоступливість цієї трудової, бідняцької кісточки, за її здатність перетерпіти і подолати все. Як, наприклад, у «Товаришах», коли зголоднілі діти у відповідь на черстві сумніви «господаря», чи не захворіють вони в наймах («возись тоді з вами»), гаряче запевняють: «Ми? Захворіємо? От, їй же богу, ні, дядю! Ось місяць як із дому — холодище ж який, а ми ж босі. І хоча б раз вам кашлянув. У нас і документи є». Жаліти їх, співчувати їм — чи заздрити їх недитячій, навіть трохи лукавій присутності духу в таких обставинах? У Головка все це злито в один акорд. Тут, в найглибших селянських низах, Головка шукає і знаходить втілення особливо дорогих йому рис народного характеру і перш за все товариської, колективістської, класової солідарності з усіма іншими трудівниками,— у ній письменник бачить головне з того, що зв'язувало тодішнього «мужика» з майбутнім членом соціалістичного суспільства. Повз увагу Головка якимось пройшли стихійні селянські бунтарі, подібні до Хоми Гудзя в Коцюбинського, зате люди, духовно близькі до Прокопа

з тієї ж «Fata morgana»,— люди, так би мовити, героїко-гуманного і творчого духу стали улюбленими героями письменника, починаючи вже з «Червоного роману», де в постаті оповідача легко вгадати раннього попередника Давида Мотузки і Артема Гармаша. Очима таких людей — очима пристрасними, непримиренними, осудливими — письменник дивиться не тільки на волохату душу куркуля, з яким у його героїв йде боротьба не на життя, а на смерть, але й на звичну власницьку мрію середнього селянина («хутірець у вишневому саду»), яка робить людину сліпцем, прислужником ворожих класових сил. «Нам іти великим шляхом, не повз цей хутір»,— переконає герой «Червоного роману» свого нестійкого супутника, якого мрія про хутірець призвела кінець кінцем до відступництва, до тяжких помилок.

І другий момент, який заслуговує бути спеціально зазначеним у ранніх творах Головка,— це по-юнацькому світла віра письменника та його героїв у творчі сили молодого радянського ладу, в його здатність дати щастя знедоленому у віках трудівникові. Розуміється, письменник менш за все прагне до ідилії, або, так би мовити, до «агітідилії» — останньою не так уже рідко грішили в спілці селянських письменників «Плуг», членом якої був у ті часи й Головка. Важко складається доля сільських наймитів («Пасинки степу»), не набагато легше життя і навчання «червоного студентства» на педагогічних курсах імені Сковороди («Зелені серцем»). «Над твоєю весною такий іще вітер да тьма»,— писав у ті роки Павло Тичина, звертаючись до молодій радянській республіки. Злидні, темнота, злобне знуцання класових ворогів — всього цього більш ніж досить у тій дійсності, яку зображує письменник, і все ж обидві названі повісті сповнені поезії, оптимізму, віри в соціалістичне завтра. Ця поезія не тільки в образах головних героїв (Прокіп, Федорка, Яків, Галя, Мар'яна) — молодих, дружніх, вільних од язви власництва,— але і в передачі самої атмосфери часу.

Великий інтерес у «Пасинках степу» являють численні описи і сцени, що передають мужицькі думи

і суперечки про те, яким бути селу в майбутньому (справа відбувається в 1923—24 рр.). Ці розмови ведуться з усією діловою серйозністю, господарською тверезістю,— ми ще не раз побачимо на сторінках прози Головка цю ґрунтовність і влучність селянських суджень про життя. Тут можна почути найрізноманітніші думки, тут схоплюються в гострих поєдинках оптимісти і скептики, прихильники майбутньої «комуни» і люди, що мають про неї зовсім викривлене уявлення (до речі, передача самого процесу таких суперечок, з їх різними, інколи зовсім несподіваними, аргументами, відступами, жартами, теж завжди була сильною стороною сільського «побутописання» Андрія Головка). Але прикметне інше: незважаючи на всі передсуди, незгоди, різноголосся думок, трудове село в Головка уже на початку двадцятих років — принаймні розумом своїх кращих синів — усвідомлює: його майбутнє в колективному, машинному господарюванні.

І це — переконання не тільки безхатніх наймитів, сільських пролетарів, але і багатьох хліборобів з бідноти і середняцтва. ...«Вір — не вір, а небезпремінно буде, як ото оратори висказували... — говорить своїм співбесідникам дядько Єфрем. — Степ — нива одна... Бо межі зоремо ж. Як море тобі — степ розіллється. А дощі машинами притягатимемо (морг на діда Охріма)...»

Так, це ще не 1930, а тільки 1923 рік, але ці селяни ясним умом і чуттям трудівника уже готові сприйняти ідею колективного господарства,— вони лише хочуть на власні очі побачити його зразки на практиці, щоб переконатися в перевагах нового, невідомого. «От іменно комуністам отакі комуні показні й засновувати б. Хай би народ побачив. Ніхто собі не ворог. Не бійся, коли краще там — так і гайнули б авулом». Це говорить головківський селянин на самій зорі соціалістичного будівництва, ще задовго до початку масової колективізації. І достовірність його способу мислення — достовірність художня та історична — у нас не викликає сумніву. Власне, таким і було народне сприйняття ленінського плану кооперування села.

З чудовою ясністю бачить Головка ті сторони душі трудового селянина, які роблять його надійним союзником і другом соціалістичного робітника. Розуміється, будь-якої ідеалізації селянина взагалі, наголошування в ньому одних рис і замовчування інших тут немає,— автор «Пасинків степу» для цього надто хороший знавець села і надто сумлінний реаліст. Але він добре знає, що таке психіка трудівника, його соціальне чуття, його совість — і вірить у це. Були в свій час «співці селянства», які помічали і оспівували головним чином його передсуди; Головка, слідом за Коцюбинським, цінить і любить у своїх селянських героях передусім їх розбуджений історичний розум. Герої творів, з якими він ввійшов у літературу двадцятих років, належать до глибинних трудових верств українського села; як правило, вони не «найпередовіші», не з найбільш бойового і свідомого авангарду трудового села, але для кожного з них (умів чи не умів він сказати про це своїми словами) революція була справді сходом сонця, початком нового життя. Це не тільки до наймитів-комунарів із повісті «Пасинки степу» — це до всіх героїв письменника йшла, наближаючись у ранковому шелесті хлібів, їх нова доля: «Із шелестом хліба на межах хлюпались. Немов бреде ними хтось... (Може, бреде то доля до них на світанні. Доля рожева — по шию в рожевих од сонця хлібах...)»

Таке було світосприймання автора і його героїв у ті ранні, початкові роки. Світосприймання романтичне, інколи не вільне від юнацького захвату, але всіма джерелами своїми зв'язане з реальним життям, з його великими революційними перемінами. Поява роману «Бур'ян» означала не капітуляцію цієї романтики перед невблаганною прозою життя, а перехід письменника до глибшого, зосередженого реалістичного аналізу нової дійсності з тим, щоб зрілі й вагомні висновки породжувались із найгострішого зіткнення її реальних суперечностей.

Про значення «Бур'яну» як одного з кращих творів радянської прози про класову боротьбу в селі двадцятих років, про зв'язок роману з реальними історичними фактами (зокрема, з сумної пам'яті

«димівщиною»—убивством куркулями сількора Ма-линовського в селі Димівка на Миколаївщині), про типовість багатьох образів, що постають із сторінок книги, писалося вже багато і докладно. Зупинимось лише на тих сторонах змісту роману, що зв'язані з роздумами письменника про шляхи розвитку пожовтневого українського села, про селянську масу і її керівників, про нових людей радянського села.

Те, що застав демобілізований червоноармієць Давид Мотузка в своїй Обухівці, не було таким уже винятковим для того часу: силу і владу в селі захопили куркулі, прикрившись партквитком переродженця Матюхи. Біднота залякана, тероризована (пізніше виясняється, що в районі теж сидять бюрократи, які не знають і не бажають знати справжнього стану речей). Гірка образа і подив звучать у словах старого Мотузки, звернених до Давида: «Ну, розкажи, сину,— ти на фронтах воював, ти більше світу бачив,— що воно з революцією сталося? Де вона, влада радянська, що за неї ви голови клали, щоб, значить, правильна радянська влада, де вона? Бо от і в нас сільрада є, і Ленін в сільраді на патреті, а сказати, сину, тобі,— він понизив голос і додав майже пошепки: — погане життя! Що, сину, дивийся так? Контрреволюцію батько розводе? Е-ех...»

Цієї мужицької образи Головка ніде не пом'якуше. До краю важке і безпросвітне життя селянина-бідняка в Обухівці, майже таке саме, як і в старі часи. Земля фактично в руках у куркулів, котрі, як і при царі, орють по тридцять-сорок десятин. Вся верхівка громадських організацій, які надають життю села зовні нового, радянського вигляду (сільрада, комнезам, кооперація), насправді виявляється куркульсько-бандитською зграєю, учасники якої добре порозумілися між собою. Єдиний комуніст у селі, колишній партизан і военком Матюха став правою рукою цієї зграї і грозою для забитих, заляканих селян.

А в районі сидить людина з риб'ячими очима — секретар райкому Миронов, для якого всі обухівці на один штиб — бандити, самогонщики, — і спокій-



нісіньким голосом пояснює Давидові, що Матюха п'є та ума не пропиває; недарма ж його два роки головою обирають. «І взагалі його, Миронова, дивує: на селі праці для партійця — непочатий край. На селі — кооперація, КВД, культосвітня робота. А він із такими дрібницями...»

Не дивно, що в багатьох людей в Обухівці, які не бачили інших членів партії, крім Матюхи, склалося викривлене уявлення про саму сутність комуніста. І про це також безстрашно говорить Головка. Зачувши слова дядька Гордія про Давида, — чесного, переконаного, працьовитого, байдужого до особистої вигоди, — хтось із селян здивовано вигукує: «Як по твоїх, Гордію, розказах, так і зовсім він не партійний, виходе». Тому що про комуністів тут на шостому чи на сьомому році революції судять за прикладом Матюхи: «У такого в кишені білет, а під хренчем своя шкура — і весь!» І говорять це не вороги — говорять чесні, але темні люди, безмірно ображені жорстокою кривдою.

Головка це показує чесно, без соромливого замовчування. В душах багатьох односельців Давид Мотузка ясно читав і втрату віри в завоювання революції, і свідомість свого безсилля, і розгубленість, і похмуру думку про те, що «всі вони такі» (як Матюха), «самогоном залили революцію»... Саме тому, що Головка письменник високого ідейного пафосу, він не міг змовчати про подібні настрої, адже в них для нього, як і для Давида Мотузки, полягали найтяжчі наслідки злочинів Матюшиної банди: захитати у трудящій людині віру в революцію, в ленінську партію! Реаліст переконаний і непоступливий, автор «Бур'яну» не міг не сказати про все це з тією суворою прямоотою, з якою говорили про подібні речі Фурманов, Шолохов, Фадеєв.

Але якщо ми уважно простежимо за «кардіограмою» настроїв селянської маси в «Бур'яні», то побачимо, що навіть у найтяжчі моменти в людей не зникає віра в перемогу нової, революційної справедливості. Те, що Давид — комуніст, «убіждьонний», як атестує його знаюча людина, звучить підбадьорливо для найпохмуріших скептиків. А коли

він, збираючи навколо себе найсміливіших, починає викривати Матюху і всю куркульську зграю, то вже перші його кроки (хоч ще зовсім невідомо, чия візьме,— Матюха грізний і жорстокий і має руку в районі) викликають в обухівців сором за власну малодушність і пасивність.

«...Хто навіть учора махав безнадійно рукою, тепер гарячився.

— Та що ж, справді! Де ми живемо — на планиді якійсь чи в Радянській республіці? Люди он, бач, а ми що ж — не люди?!»

Так, і Обухівка, виявляється, не на «планиді якійсь», а в Радянській республіці, де рано чи пізно перемагає революційна, нещадна до ворогів справедливість! Втрачену впевненість у цьому комуніст Давид Мотузка знову вселяє в душі односельців своєю боротьбою — і в цьому головна його перемога.

Природу негативних явищ, які показані в романі А. Головка, ще в 1919 році глибоко пояснив В. І. Ленін. Відповідаючи на запит селянина Г. Гулова про ставлення радянської влади до селян-середняків, він писав, зокрема, про перекручення політики партії з боку окремих місцевих керівників. Висловлювання В. І. Леніна на цю тему являє великий принциповий інтерес,— засновник радянської держави не тільки з гнівом осуджує «начальницьку» сваволю таких людей, вважаючи її рецидивом поміщицьких і капіталістичних нравів, але і ясно вказує, яким повинен бути справжній радянський керівник, водій трудової селянської маси:

«Із тих скарг, які чуються із середовища селян-середняків, подвійного роду скарги треба відзначити. По-перше, скарги на надмірно «начальницьку», не демократичну, а інколи й на зовсім неподобну поведінку місцевих властей, особливо в глушині. Нема сумніву, що в селах важче поставити правильний контроль і нагляд за місцевими властями, що інколи примазуються до комуністів гірші елементи, недобросовісні люди. З такими людьми, які всупереч законам Радянської влади несправедливо поводяться з селянством, необхідна нещадна боротьба, негайне усунення їх, найсуворіший суд

над ними. Всі зусилля чесних робітників і селян спрямовуються на те, щоб очистити Росію від таких «залишків» поміщицького і капіталістичного побуту, які дозволяють собі поводити себе як «начальники», тоді як, за законами нашої робітничо-селянської республіки, вони зобов'язані бути виборними від Рад, які подають приклад добросовісності і суворого виконання законів. Радянська влада немало розстріляла вже таких службових осіб, які попадались, наприклад, на хабарництві, і боротьба проти подібних негідників буде доведена до кінця».<sup>1</sup>

Ленін тут говорить про всіх і всіляких матюх, що так або інакше примазувались до молодого радянського ладу, підкреслюючи їх повну несумісність з самими основами цього ладу. Це і є головна ідея роману Головка. І вона висловлена не тільки в відомих роздумах Давида: «Коли хазяїн приходять на ниву й бачить, що глушать бур'яни, він убродить у хліб тоді й вириває їх із корінням. А потім оберемками виносить на межу», але й у всій логіці сюжету, образного ладу роману. І перш за все, звичайно, в образі Давида Мотузки — центрального героя книги.

Нема потреби піддавати докладному розгляду його вчинки і якості характеру, він і так весь перед читачем — сміливий, чесний, непримиренний до ворогів, відданий справі партії, хороший і чистий хлопець Давид Мотузка. Головка завжди дуже переконливо і правдиво вмів писати такі народні, справді позитивні, світлі характери. Розповівши про сільського комуніста Давида, він здобув особливо визначну, історично пам'ятну перемогу.

Так, герой роману стає близьким і зрозумілим для нас з перших сторінок книги. Якісь дуже природні і привабливі внутрішні рухи вмів побачити в ньому Головка, а, побачивши, — передати це в зримій і відчутній формі. Ось Давид, під'їжджаючи до рідних місць, зустрів дівчат, які повертаються із заробітків, — стомлені, бідно одягнені, босі, вони несміливою черідкою зайшли у вагон, — і зрадів, і схвилювався майже до сліз, охоплений тим

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, вид. 5, том 37, стор. 480.

підсвідомо могутнім почуттям бідняцької, трудової солідарності, з якого, по суті, і повинна починатися всяка революційна, класова свідомість. Ось він крокує осінньою польовою дорогою і бачить, як жбурляє вітер зграї гайвороння,— «як ото жменю зерна, сіючи, кинуть на вітрі», і без пояснень, без рекомендацій пізнаємо ми в ньому селянського сина, по-шевченківському, по-кольцовському чуйного до поезії полів, поезії нелегкої праці на них. А ось він, нахмикавшись у відповідь на невеселі розповіді перших зустрінутих односельців (а що він їм поки що може сказати, чотири роки не бачивши рідного села?), збирається нарешті з деякими думками,— і ми ясно відчуваємо, що зовсім не словесний, не «заспокійливий» лише оптимізм звучить в його словах: «Так руку, значить, дядьку Кліме? Аби ми хотіли, а що біля власті тут у нас сучі сини та п'яниці — ніяка сила!» Було щось у цій мові таке переконливе, що уважно подивились на Давида похмурі селянські очі з-під волохатої шапки,— перше поки що визнання для цього нового в селі юнака.

Є Давидові риси, про які не можна сказати окремо. При всій скромності масштабів своєї діяльності і особистої самооцінки він — справжній народний діяч і в цьому бачить свій головний обов'язок комуніста. Він не просто спирається на масу — без живого спілкування з нею, без найактивнішої «індукції» з її думками, почуттями, настроями він не мислить свого існування. Це потім придумають і пустять в обіг офіційне нуднувате визначення — «масово-політична робота»; для Давида її по суті нема,— є щоденна турбота про те, щоб господарі нового життя відчували себе справді господарями, творцями і щоб не терпіли поряд з собою всілякий бур'ян. І ця жадоба веде Давида всюди, де людям потрібне його слово, робить його сількором, агітатором, змушує піддавати себе смертельній небезпеці: «Уб'ють, сучі сини. Десь підслідять і вб'ють. Ну й хай. Хіба й раніш не дивився він смерті сміливо в самі очі: до стінки становили... Що наше життя, кожного з нас, перед тією великою радістю трудящих, що ради неї кидали матерів, жінок, дітей

і йшли з гвинтівками, обшарпані, упроголодь, щоб, може, ніколи не вернутися».

А головне, цей демобілізований червоноармієць зрозумілий і близький кожному селянинові своїм органічним демократизмом і простотою (хоча за політичним і культурним розвитком Давид далеко опередив своїх земляків). Напевне, йому назавжди залишиться чужою та «начальницька» поведінка, яку так суворо засуджував Ленін. Він скромний, близько бере до серця чужу біду, і стооке село відразу помітило в ньому готовність чесно ділити з усіма селянську працю і селянські злигодні.

Матюха і йому подібні роками привчали обухівців бачити в комуністі «начальника», начальника старого, «розшибеевського» типу; Давид Мотузка особистим прикладом показав своїм односельцям, що комуніст — вірний друг і товариш простому трудівникові, тільки більш свідомий, більш активний, більш далекоглядний, поскільки більш причетний до політичної та всякої іншої грамоти. І показав це, до речі, не тільки в громадській, але і в так званій особистій сфері, зумівши і тут піднятися над спокусами егоїстичної сваволі: «Якби ми, Маріє, з тобою в табуні бродили, тоді б і не балакали. А то ми живемо в громаді людській. А це — куди складніша штука». Це розмова з жінкою, дружиною товариша, яка домагається кохання Давидового.

Поглинутий боротьбою з ворожою зграєю, що глумиться над законами радянської влади, Давид разом з тим носить в своїй душі і більшу мрію, яка здавна його хвилює. Це мрія про нове, світле, по-справжньому заможне соціалістичне село. Навіть коли його ведуть під арештом майже на вірну смерть, а дорога проходить повз руїни поміщицької економії, на місці якої Давид давно намітив будувати комуну, колектив, його не покидає думка про це. За силою цієї мрії Давид Мотузка, можливо, не поступиться Макару Нагульнову. Але не можна навіть уявити собі Давида здатним на ті «лівацькі» заскоки і крайності щодо трудового селянина, до яких схильний був Макар; в цьому розумінні герой А. Головка куди ближчий іншому шолоховському

героєві — Давидову: як і голова колгоспу з Грем'ячого Логу, він повний пошани до селянина-трудівника і знає, що в нове життя його треба «заглиблювати» не з допомогою насильства, а перш за все розумного переконання і уваги до його власних інтересів, які, будши вірно усвідомлені, збігаються з інтересами всього соціалістичного суспільства.

Народність — ось слово, яке перш за все спадає на думку, коли думаєш про образ комуніста Давида Мотузки в романі Головка. Для часів, коли створювався цей твір, воно особливо багато означає. Хіба не з'являлись в деяких тодішніх романах, п'єсах, віршах постаті комуністів, пролетарських революціонерів, відносно яких надзвичайно важко було сказати, на якому соціальному і національному ґрунті вони зросли, а головне — щастю яких реальних, конкретних людей була покликана служити їх аж надто рішуча революційність? Давид Мотузка, який діє в глухій Обухівці, можливо, значно скромніший за них щодо «філософського наповнення», але кожним своїм словом, вчинком, порухом чуття він переконує в своїй життєвій реальності. За героєм Головка стояла неосяжна маса трудового українського селянства, для якої уже і в ті ранні роки справа радянської влади була її рідною і кровною справою. Все те чесне, трудове, міцне і непохитне, яке вгадується в батькові і матері Давидових, в свідомості і поведінці цього юнака, дуже природно набуло нового, радянського, більшовицького характеру; і закономірність цього внутрішнього «переходу» з справжньою художньою наочністю підтвердив у своєму романі А. Головка.

Звичайно, «Бур'ян» — книга не про одного лише Давида Мотузку. Село двадцятих років подано тут в своїх протилежних соціальних силах, в багатьох живих і правдивих посталях, типах. Широко показано, зокрема, куркульсько-матюхівський табір, з яким йде така нелегка боротьба. Художник з чіпким, спостережливим оком, Головка вміє переконати читача поетичною достовірністю своєї розповіді, стриманою, але тим більш «міцною» реалістичною

виразністю пейзажів, портретів, масових сцен, діалогів.

У нього хороша, успадкована від «старого» реалізму чуйність до типового, характерного, такого, що викликає у читача безліч асоціацій, коли в незнайомому пізнається знайоме, близьке своєму власному досвіді. Як, наприклад, в почуттях Давидової матері, яка, виряджаючи з двору телицю на продаж (гадалось, буде власна корова), просить чоловіка продати її не різникам, а хазяїнові, і жаліє її, як звикла жаліти кожного в сім'ї. Або в переживаннях Давида — після обухівського лиха і смутку йому повертає бадьорий настрій уже само споглядання барвистих плакатів у стінах райвиконкому: «Знов одчув у собі таку певність і радість, мов то живі люди, живі заводи, фабрики димлять, бринять не на плакаті, а в повітрі ескадриль літаків».

Таких характерних «станів душі», точно схоплених рисочок і деталей, здатних виразно і «надовго» охарактеризувати людину, — цілі розсипи в «Бур'яні», як і в інших творах письменника.

Після «Бур'яну» Головка надовго заглиблюється (за винятком кількох кіносценаріїв про сучасність, написаних в 30—40 роках, і фронткових нарисів періоду Великої Вітчизняної війни) в художнє дослідження революційної історії українського селянства в перші два десятиріччя нашого віку. 1905 і 1917 роки. Підготовка і здійснення соціалістичної революції в українському селі з допомогою і під керівництвом пролетарського міста. Це — історична і ідейно-тематична основа його романів «Мати» (1932—34) і «Артем Гармаш». Робота над «Артемом» ще не завершена: в 1951 році вийшла перша, в 1960 — друга книга роману, значно доповнена в останніх виданнях.

Книга «Мати» напочатку була задумана автором, як пролог до роману «Три брати», в якому письменник мав гадку зобразити події громадянської війни на Україні. З часом, мірою того, як визрівала і поглиблювалась ідейна концепція основного твору, змінився і авторський задум «Матері»: перша редакція роману, опублікована в 1932 р., згодом була

піддана автором ґрунтовній переробці; з «Прологу», як було написано в підзаголовку першої публікації, ця книга стала самостійним епічним твором,— і саме так давно сприйнята читачем.

«Мати» — книга про перші громи великої грози, про сувору і трагічну школу революційного виховання, якою стали для трудового селянства події 1905—1917 років. Був у романі багатоликий соціальний типаж українського села тих часів, були картини піднесення і придушення селянської революційної боротьби, були різноманітні життєві шляхи, які вели з села в місто — і буржуазно-чиновницьке, і, на чому письменник зосередив особливу увагу,— місто пролетарське, з його соціал-демократичним, більшовицьким підпіллям... Але, мабуть, головною художньою перемогою письменника був образ Катрі Гармаш, центральної дійової особи роману: в цьому образі Головка наче втілює усіх добрих і мудрих серцем матерів, які з'являлись на найбільш трепетних, найбільш ніжних сторінках попередніх його творів,— від «Пилипка» до «Бур'яну». Критика не раз — і з достатніми підставами — співставляла Катрю з горьківською Нилівною, простежуючи ту лінію духовного розвитку вдови селянського революціонера, яка приводить її до глибокого співчуття пролетарській визвольній боротьбі і навіть, в якійсь мірі, до участі в ній. Але сама можливість такого співставлення виникає лише тому, що Катря — образ справді поетичний і життєвий, образ, що наче прийшов у роман з народних пісень про бідняцьку матір, про матір-удову, матір горьового і відважного сина — і здобув на сторінках твору цілком зрима реалістичне втілення. Це та скорбна, мудра, ласкава, нескінченно багата душевними силами селянська (або козацька) мати, яку оспівали в свій час Гоголь, Шевченко, Панас Мирний; цей традиційний образ Головка з майстерністю визначного реаліста зумів зробити центральною постаттю великої епічної розповіді і поставити віч-на-віч з проблемами революції, нещадної класової боротьби, корінної суспільної перебудови — з усім двадцятим віком, що народжувався в бурі і полум'ї... Якщо подекуди в романі



(конкретно, в його «інтелігентській» частині) можна помітити деякий надмірний притиск на авторську тенденцію, що шкодить художній переконливості зображення, то образи Катрі і її синів, можна сказати, з честю витримали всі немалі внутрішні навантаження, які вони несуть в цьому творі. Перед нами живі характери, які чітко виявляють себе і в побуті, і в суспільних зіткненнях, в діях і внутрішніх переживаннях. І так природно зливаються «материнське» і «загальнонародне» в напутніх словах Катрі, якими закінчується роман: «Щасти тобі, си-ну, на твоїй путі!»

І ось — «Артем Гармаш» — книга, в якій письменник знову, як і в «Бур'яні», робить центральною романічною постаттю нову людину українського села — комуніста. Проте тут перед ним постають завдання уже не внутрішньосільського, а загальнонародного, в повному розумінні слова історичного масштабу: зображувані автором події відбуваються в кінці 1917 року, коли більшовики України, очолюючи робітничий клас і бідніше селянство, боролися за повсюдне встановлення радянської влади. І сама дія тут уже охоплює село і місто (не виходячи, щоправда, за межі повітової полтавської провінції, яку письменник з молодих літ знає, що називається, вздовж і впоперек); сюжет роману розгортається в багатьох площинах, охоплюючи десятки персонажів: селян, робітників, солдатів партійних активістів, представників інтелігенції. І все ж в центрі цієї багатофігурної композиції — більшовик Артем Гармаш, який уже зріднився з містом, але не забув дороги до рідного села. А село, з його класовою боротьбою, з найскладнішими внутрішніми відносинами і суперечностями, з строкатою соціально-психологічною мозаїкою, по-старому являє для таланту Головка найцікавіше і найбільш «поживне» життєве середовище.

Новий роман письменника позначений епічною щедрістю в зображенні, так би мовити, щоденного процесу, в ході якого відбувається величезний історичний перелом в житті народу. Безліч буденних, рядових, начебто не дуже істотних подробиць в цілому створюють міцну, добротну реалістичну

тканину, яка дозволяє бачити глибинну течію народного життя. Ось на очах Артема і навіть без особливої агітації з його боку селяни спокійно віднімають гвинтівку у «вільного козака» — бравого слуги Центральної ради («Вона. Точно. Трьохлінейка, образця тисяча вісімсот дев'яносто першого року. Кавалерійська облежонна», — знущується над куркульським синком Лука Дудка), і звичайний цей випадок достатньо ясно свідчить про «міцність» буржуазно-націоналістичної влади і про те, як ставиться до неї народ. Ось рідний Артемів брат Остап, з його мужичою обережністю і хитро-наївним розрахунком, з його бунтом проти сільського начальства і одночасно з спробами підлеститись до «доброго» пана. Головка всі ці подробиці щоденного життя змальовує колоритно і детально, тому що бачить в них певний соціальний і психологічний сенс, повз який не може пройти сумлінний художник і історик. Або бурхливі, нескінченні суперечки на зборах і просто по хатах: як ділити між селянами добро з поміщицької економії і чи все пускати в переділ, чи залишити частину в колективному розпорядженні колишніх панських наймитів, як просять вони самі і радить односельцям Артем? Кожне з подібних питань, великих і малих, а їх виникає безліч, обдумується і обговорюється у Вітровій Балці багаторазово і всебічно, викликаючи найгостріші зіткнення думок, і письменник не скупиться на подробиці, часом найтонші, на сумлінну передачу найповільніших і найпросторіших діалогів, тому що його якраз і тягне до себе ця мудра змістовність звичайних явищ народного життя в незвичайний історичний час.

За цією щедрістю і ґрунтовністю розповіді, за аналітичністю і цупкою предметністю зображення, головним об'єктом якого виступає, здавалось би, буденна, малопримітна для поверхового спостерігача сторона великих історичних процесів, за всім цим пізнаєш і ціниш Андрія Головка — старого і доброго майстра української радянської прози. І за це мимоволі прощаєш йому деякі слабкості — в «Артемі Гармаші» вони часом очевидні: художня сухуватість окремих розділів, прикрі зриви в пласку

інформативність, в безбарвній «виклад», особливо помітний там, де автор хоче передати більш чи менш абстрактні політико-теоретичні судження і суперечки героїв.

Образові Артема Гармаша в романі, видно, далеко ще не тільки до свого завершення, але і до більш-менш широкого дійового розвороту. Поки що він пройшов перед нами тільки в одному, правда, внутрішньо значному епізоді з викраденням зброї у петлюрівців; потім він виступає головним чином як спостерігач (на це його прирікає поранення) і разом з тим своєрідний «каталізатор», посилювач революційних процесів у рідному селі. Дуже живі риси до людського обличчя Артема додали останні розділи другої книги, що розповідають про його зустріч із Христею — своїм першим юнацьким коханням.

Але повне завершення роману — справа майбутнього, а тим часом Артем Гармаш уже й зараз живе на сторінках книги, як відчутна художня реальність. Його відданість революції, справі партії виявляється перш за все в прагненні до активної дії, в здатності всією душею віддаватися дорученій справі, як це добре видно, скажімо, на прикладі блискуче проведеної ним операції по «вихопленню» зброї з гайдамацьких казарм. Цей Артемів хист до рішучого, сміливого революційного діла, хист, який, можна сказати, не помічається ним самим, але яскраво впадає в очі іншим, авторові, безумовно, дуже дорогий: в ньому — і чітка антитеза розтлінному суєсловію буржуазно-націоналістичних «діячів», і певна поетична запорука народного майбутнього, яке забезпечується саме живим ділом. Разом з тим Артем — дуже чистий, прямодушний, повний душевного здоров'я. В цьому розумінні він подальший людський «розвиток» Давида Мотузки, який був даний ще з певною психологічною скупістю.

Звичайно, Артем аж ніяк не «ідеальний» герой, і в ньому легко побачити деяку прямолінійність суджень або зайву нетерпимість в суперечках з соціально близькими опонентами (скажімо, з Григорієм Саранчуком), — якості, кінець кінцем, цілком зрозумілі в молодому, ще не досить досвідче-

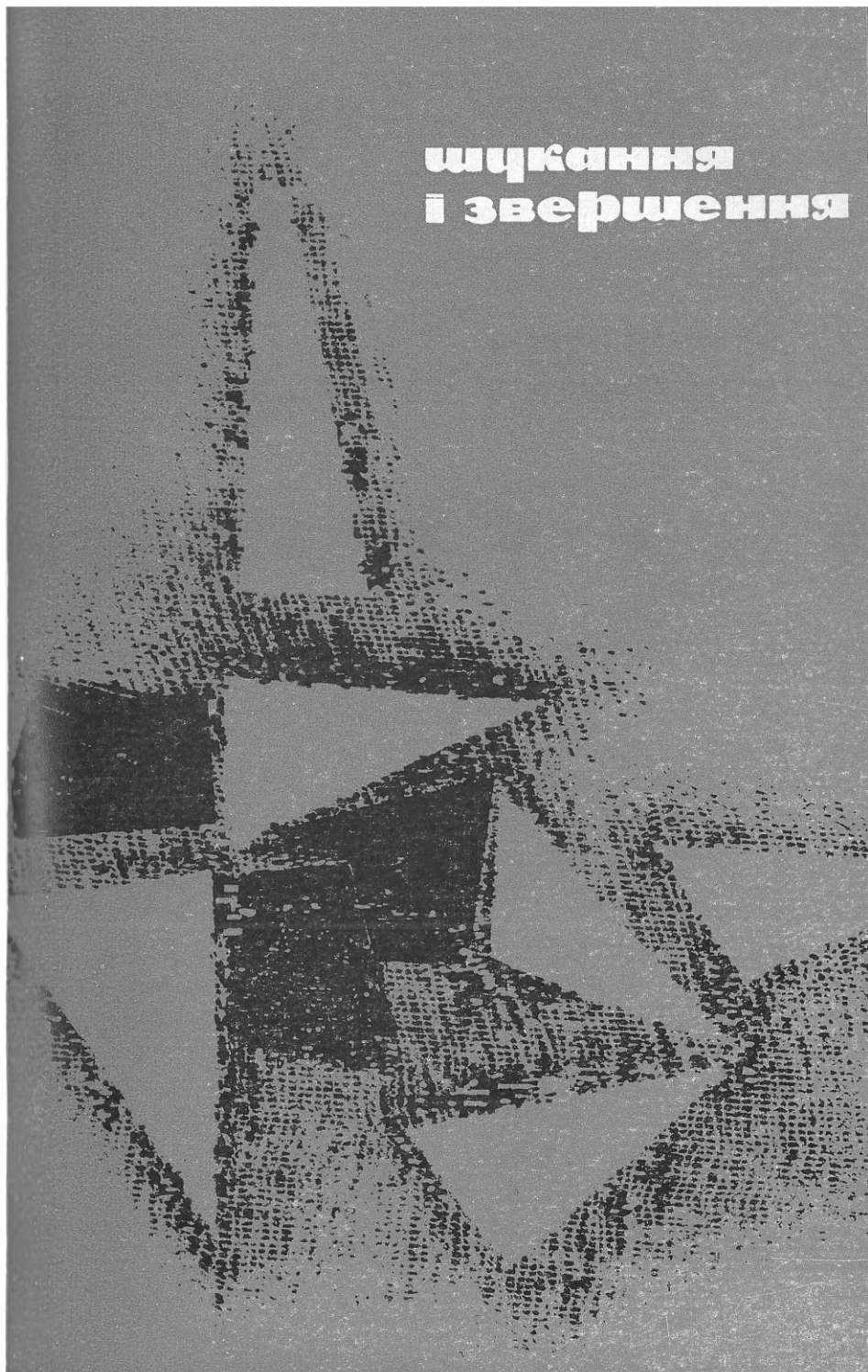
ному революціонері 1917 року! В романі вони явно запрограмовані автором як живі суперечності, якими позначено розвиток живої людської особистості. І якщо критик І. Дзюба в своїй статті про роман А. Головка («Вітчизна», 1964, № 11) вирішив використати їх як привід для далекосяжних обвинувачень Артема Гармаша в доктринерстві, догматизмі, «партійній гуртківщині», нещирою ставленні до селянства, прагненні командувати ним і навіть хитро обдурити його, то зробити це можна було тільки за дуже тенденційного підходу і до літературного образу, і до самих ідей, які в ньому виражені...

Творчість Андрія Головка належить до кращих досягнень української — і не тільки української — радянської прози. «Автор романів «Мати» і «Бур'ян», що міцно увійшли в золоту скарбницю нашої літератури, автор «Артема Гармаша», — писав М. Рильський, — передовсім радянський письменник, який з величезною силою відбив у своїх творах класову боротьбу на селі перших років революції та бурхливі події громадянської війни, дав постать Давида Мотузки, яка стоїть в одному ряду з кращими позитивними образами Шолохова, Фадеева, Юрія Яновського, Олександра Корнійчука, Якуба Коласа. Але він же притому і глибоко самотутній, глибоко своєрідний письменник».

Поет нової, революційної психології українського селянства і непримиренний обличитель всього ворожого, темного, косного, що вставало на народному шляху, Андрій Головка завоював своїми кращими книгами щиро любов мільйонів читачів.

1965

**шукання  
і звершення**



*З роздумів над прозою Гончара  
і літературною сьогоденністю*

**g**

осі пригадується враження, яке справила перша книга Гончарових «Прапороносців» — «Альпи», — надрукована десь в останні місяці 1946 року в журналі «Вітчизна». Стало відразу ясно не тільки те, що в українську літературу прийшов дуже свіжий і привабливий талант, здатний на справді значні діла, а й те, що цьому талантові притаманна безцінна якість сучасності — сучасності і в ідейній концепції життя, і в самому складі творчого мислення, в характері художнього світосприймання і, так би мовити, художнього світовідтворення.

Справді, герої «Прапороносців», при всій своїй поетичній піднесеності, явили нам такого живого солдата Вітчизняної війни, якого українська проза доти ще не знала. Пильне художнє дослідження сучасності, сучасної радянської людини в її неповторній історичній конкретності складає живу душу і всієї наступної творчості письменника. (Дилогія «Таврія» і «Перекоп», що може правити начебто за виняток, і то лише в хронологічному розумінні, насправді підкорена цьому ж завданню, бо показує революційні витoki характеру нашого сучасника — будівника комунізму).

Книги Олеся Гончара дають цікавий матеріал для роздумів про насувні проблеми сьогоденної радянської літератури. Творче зростання її в останній історичний період загально визнане. Зміцніли її зв'язки з народним життям, «густішим», проникливішим став її реалізм, активне дослідження дійсності здобуває в ній все показовіші перемоги над ілюстративністю, поверховим «відображальництвом».

Звичайно, цього не скажеш про весь книжковий потік, це — риси його кращих, помітніших явищ, але вони характеризують провідну тенденцію сучасного літературного розвитку. Провідну — про це можна говорити з певністю. Але утверджується вона не легко й не просто, все здобувається в шуканнях, в напруженій роботі творчої думки, зрештою — в боротьбі.

Треба чітко бачити і те, що веде сучасну літературу вперед, і те, що може завадити її плідотворному розвитку.

Виступаючи в дискусії «Риси літератури останніх років», яка проходила на сторінках «Вопросов літератури», критик Л. Якименко справедливо зазначив, що найбільш значні успіхи було здобуто там, де талант письменника поєднувався з соціальною і історичністю художнього мислення (для прикладу автор називає «Пам'ять землі» В. Фоменка, «Велику руду» Г. Владимова, «Тронку» О. Гончара, «Іду на грозу» Д. Граніна). Справді, це одна з корінних, визначальних якостей всього мистецтва соціалістичного реалізму, яке незмінно виводить людську долю на простір загальносупільних, світових питань і яке пристрасно стверджує, що людина — не лише «продукт» свого часу і свого суспільства, але й активна творча сила, відповідальна, разом з мільйонами таких, як вона, за хід історичного розвитку. Разом з тим у певному послабленні соціально-типизуючого начала, в невмінні відчуті історичну перспективу критик небезпідставно вбачає найістотнішу причину слабкостей окремих творів, про які була мова в останні роки (в цьому зв'язку він згадує книги В. Аксьонова, К. Конецького, В. Войновича тощо). Як бачимо, перед нами — зіткнення двох різних тенденцій, хоч разом з тим ясно, що типовою, визначальною для сучасної літератури є саме перша з них, що спирається на наші найбільші, завжди живодайні традиції.

Творчість Гончара прикметна перш за все активно виявленим соціально-узагальнюючим началом.

Коли думаєш про деякі найістотніші риси обличчя цього письменника, то перш за все звертаєш увагу на те, як підкреслено й крупно поставлена в більшості його творів тема народу. Що це означає? Хіба не кожний вдумливий художник у нашій літературі, малюючи ті чи інші суспільні типи й характери, не підходять так чи інакше до цієї теми? Безумовно, але в одних письменників тема народу постає, так би мовити, в кінцевому підсумку їх роздумів над долею й характерами окремих осіб, а для інших вона — предмет безпосередніх художніх інтересів, своєрідна оптична лінза, через яку розглядається індивідуальне людське життя. Є художники, в чій концепції людини дума про народний



грунт, на якому зростає особистість, посідає особливо значуще, першорядне місце,— до таких художників належить Гончар.

В діалогії «Таврія» і «Перекоп» ідея народу як вирішальної сили історичного процесу дістає концентрований— аж до символічності — вияв у всій атмосфері, що оточує постать «рядового з рядових» Івана Оленчука, який став провідником червоного війська через непроходимі багнища Сиваша. Досить пригадати його уявний діалог з «сином і висуванцем історії» Врангелем (так атестує себе пихаватий барон) або значущі, майже «толстовські» інтонації автора, які починають з особливою силою звучати там, де надходить момент історичної й сюжетної кульмінації: «Звичайно, ні генерала Врангеля, ні його високих іноземних радників не могло цікавити, що думає про Сиваш та про укріплення Турецького валу Іван Іванович Оленчук, строганівський житель. Смішно було б у колі визначних військових спеціалістів зважати на думку та й на саме існування якогось там Оленчука.

А втім, Оленчук існував».

Але це — тільки завершення, остаточне розкриття тих мотивів, що проходять через обидва романи, органічно виростаючи з їх глибин, визначаючи логіку розвитку і поєднання основних образів. Вже з перших сторінок «Таврії», наприклад, починає настійно звучати поетична тема «ціни» трудівника, під якою розуміється, звичайно, щось куди більше, ніж проста ціна на робочі руки («Мало, мало»,— це слова Нестора, старшого серед заробітчанин,— «ми більшого варгі... Гляньте, які дівчата, які хлопці! Мов на підбір, мов перемиті»); чути жартівливі слова про «нові ісканія» (Нова Асканія!) — ми їх теж сприймаємо в світлі думок про долю селянську — долю народну — в часи назрівання революції; малюється звичайна жанрова сценка випадкового виграшу Данькового на каховському ярмарку — вона цілком побутова і разом з тим поетично-провісницька, натякаюча: повинен же колись по-справжньому «виграти» в житті цей жвавий і чіпкий наймитчук, плоть від плоті трудової бідняцької маси; бачимо «доброго годувальника»

Цимбала, за яким статечно крокують екзотичні асканійські тварини,— і з фізичною відчутністю сприймаємо думку про великого годувальника і доглядача землі, якими є в своїй сукупності всі Цимбали світу. Так з безлічі конкретних реалістично-достовірних образів, сцен, колізій (в даному разі я навів лише найбільш виразні, піднесені до особливої поетичної значущості) виростає в Гончара той «генеральний образ» роману, який відчувається з його сторінок не менш ясно і сильно, ніж образи окремих його персонажів,— образ народу.

Можна говорити в цьому зв'язку про певні особливості художньої «типології» в усіх романах Гончара, бо вони, ці особливості, ще більш характерні для «Прапороносців» і, по-своєму, для «Тронки». В книзі М. Острика «Романтика в літературі соціалістичного реалізму» натрапляємо на досить влучне спостереження: всі романи, а частково й повісті Гончара — ніби частини єдиної рухливої панорами, темою якої є доля народу — доля народу українського — в ХХ віці, в переломну епоху світової історії. Мова йде, підкреслює дослідник, не про зовнішню, «просторову» широту (її можна бачити хіба що в «Перекопі»), а саме про інтенсивність, масштабність поетичних узагальнень, здійснюваних автором здебільшого в характерному романтичному ключі. Можливо, точніше висловлює цю ж думку дніпропетровський дослідник Г. Гай, який у спеціальній розвідці «Романні структури і типологічні образи О. Гончара» констатує яскраво виявлену схильність письменника до образів «генералізуючого», «концептуального» характеру, які створюються на основі синтезу «суворо-реалістичних, піднесено-романтичних і соціально-символічних елементів»<sup>1</sup>. Це ознака романтичного мислення? Безумовно. Але ще важливіше усвідомити, що обумовлена і «підкріплена» вона, передусім, тією думкою про велике — про народ і його долю, його історичне поступування, яка складає глибинне ядро всієї художньої концепції письменника.

<sup>1</sup> «Проблеми творчості О. Гончара». Тези доповідей та повідомлень міжвузівської наукової конференції. Дніпропетровськ, 1964, стор. 7—10.

Чим були з цього погляду, скажімо, «Прапороносці»? В розумінні жанрово-стилістичному вони становлять досить унікальне явище в усій серії тодішніх наших романів про Велику Вітчизняну війну. Авторів цих рядків уже доводилось писати, що це було щось наче «Слово о полку», проспіване повістярем грізних 40-х років ХХ століття: лірико-романтичний епос про справедливий похід нового часу, повість про звитязний бойовий шлях «роти Брянського», яка в зображенні письменника весь час залишалася справжньою мінометною ротою з її «самоварами» і «огірками», з фронтовими буднями і повсякденними людськими відносинами, а водночас несла в своєму загальному образі і щось незмірно ширше, щось таке високе й поетичне, яке далеко виводило писання Гончара за рамки звичайного реалістично-побутового повісткування. Цією «додатковою», а власне кажучи, головною поетичною величиною в «Прапороносцях» і є образ народу — колгоспних хліборобів, ливарників, шахтарів, учителів, партійних працівників,— які принесли з собою на війну все, що історично було вироблено в них радянським життям і які з особливою силою відчули себе представниками нового суспільства, зіткнувшись на землях Південно-Східної Європи з іншим соціальним світом. Тільки збагнувши це, зрозуміємо глибинну вмотивованість художньої структури роману: вона, сказати б, підкреслено симфонічна, всі індивідуальні мотиви в ній мають значення і набирають повноцінної естетичної змістовності лише в своєму зв'язку з цілим, лише осяяні світлом загального. Це роман не стільки про Воронцова, Хаєцького, Черниша, Ясногорську, навіть взятих на звичайну роль «головних героїв», скільки про все фронтове братство воїнів — «прапороносців», роман з явно відчутним колективним героєм, але складеним, на відміну від більш ранніх спроб радянського романтичного епосу, з барвистого грона реалістично виписаних індивідуальних портретів.

А тепер киньмо погляд на «Тронку» — найновіший роман письменника. Свого часу Ю. Яновський в 8 розділах (чи, може, теж новелах?) своїх «Верш-

ників» зробив дерзновенну спробу дати образ цього народу, якого Жовтнева революція з горопашної «пішої пішанини» зробила «вершником», посадила на надійного історичного коня. 12 новел «Тронки» складаються з зовсім іншої художньої «речовини» — перед нами прозорий, спокійний, часом тонкий до ажурності реалістичний малюнок, — але на якомусь дальньому, третьому чи четвертому, плані тут вгадується де в чому подібне романтичне завдання. Недарма Гончар в своєму романі звів три стихії — землю, море, небо — і всі «заселив» людьми, недарма дзвін древньої тронки перебивається несамовитим ревом реактивних літаків, недарма по-сусідству з виноградниками стоять ракети, недарма тут же споруджується канал від Дніпра до Криму, — письменник хоче підказати нам, що це такі натуральний куточок сьогоднішньої степової «глибинки», а разом з тим і щось більше — вгадуйте в ньому щось від обличчя всієї сучасної України, щось від неоглядності всього народного життя в наші часи.

Разом з тим «генералізація» образів у «Тронці» відбувається і в іншій площині — площині часу. В картину швидкоплинного «поточного» моменту письменник уміє так міцно і лаконічно вкарбувати відчуття його зв'язку з минулим і його спрямованості в майбутнє, що виникає, як відзначалось у критиці, до запаморочення реальне відчуття прискороного руху історії, характерного для нашої епохи. «Я давній, — гомонить старий атагас. — Я звідти, де пішки ходили. Де на волах їздили. На конях гасали. Вітер! Птах! — то було найшвидше. А ти ось тепер в сталь загорнешся — і в небо, як снаряд. Зблиснеш, наче та ракета, і вже тебе нема»... «Я давній... Я звідти, з давнини», — це говорить не воскреслий якимсь чудом предок, а наш сучасник, — і хіба не переживали цього відчуття, народженого небувалим темпом історичного розвитку, навіть люди зовсім не Горпищенкового віку! Важливо відзначити художню новизну і в самому способі передачі «зв'язку часів»: проектування минулого і майбутнього на сучасність в «Тронці» досягається не через традиційні відступи і часові

екскурси,— воно здійснюється найчастіше з допомогою містких виразних деталей, що надають ніби «додаткових» історичних вимірів усьому зображаному і створюють надзвичайно загострене відчуття часу, характерне і для авторської розповіді, і для духовного світу самих героїв. Звичайна, «буденна» людина сьогоднішнього дня з рідкісною поетичною виразністю постає в «Тронці» як людина історична<sup>1</sup>. Маємо справу з своєрідною романтичною «концентрацією» зображеної дійсності, і вона по-своєму законна, по-своєму виправдана.

Так чи інакше, для нас важливі така широта погляду, пильний інтерес письменника до загальносуспільного «розрізу» конкретних життєвих явищ, прагнення бачити за людською долею — долю народу.

Людина і народ. Це внутрішнє «співвідношення» було й залишається головним для літератури соціалістичного реалізму при дослідженні нею найрізноманітніших питань художнього «людинознавства». Як це не дивно на перший погляд, проблема зображення народу фактично зводилась нанівець в так званому «виробничому романі» перш за все завдяки вузько функціональному розумінню людини. Образ справді народного героя тут був відсутній — і не випадково. Досить влучно писав про це в своїй давній статті (1955 р.) Є. Дорош, говорячи, щоправда, лише про ті з ілюстративних, «проблемно-господарських» творів свого часу, які були засновані на матеріалі сільського життя.

«Розглядаючи сільських людей лише як спеціалістів, ми іноді випускаємо з уваги, що вони — народ, — зауважував письменник. — Народ, який творить мову, пісні і казки, піднімається на ворога, посилає своїх синів і дочок будувати міста і заводи, вчитися наукам, мистецтву.

І чи не цим слід пояснити ту обставину, що в книгах про сьогоднішнє село ми так рідко зустрічаємо народні характери, подібні до тих, які зображені

---

<sup>1</sup> Цікаво про це — в тезах доповіді К. Фролової «Деякі риси новаторства Гончара-романіста», вміщених у тому ж виданні Дніпропетровського університету.

в книгах про село старе і перших колгоспних років — Михайлом Шолоховим, Федором Панфьоровим, Олександром Твардовським, Василем Смирновим, Петром Замойським, Іваном Шуховим?»

Сьогодні і в цьому тематичному «секторі» нашої літератури (в тому числі української) сталися відраді зміни — досить згадати такі твори, як ту ж «Тронку» О. Гончара, «Кров людська — не водиця» та «Правду і кривду» М. Стельмаха, «Вир» Г. Тютюнника тощо. Про них ніяк не скажеш, що за «спеціалістами», функціонерами тут забуто народ, що в них нема самотутніх, повнокровних народних характерів.

Але й тепер доводиться застерігати окремих письменників від звуженості, від односторонності в зображенні сучасної людини, хоч такі застереження викликаються вже іншими причинами. Наведу лише один приклад. Серед представників наймолодшого покоління українських прозаїків особливо помітна постать Є. Гуцала. Складом свого таланту, таланту безсумнівного, він, можливо, де в чому близький до Гончара: той же ліризм, живописність, філігранна робота над словом, сучасна художня культура. У чомусь він намагається йти й далі свого старшого товариша: з усього видно, скажімо, як вабить його до себе проблема психологічного аналізу, показу невлотливих, текучих, суперечливих «станів душі» — саме показу, а не розповіді про такі стани.

Такі оповідання з його останньої книги «Яблука з осіннього саду», як «Пізній грім», «Олень Август», «Клава, мати піратська», «Просинець», «Офелія», дають змогу від душі порадіти за реалістичну проникливість письменника, за його душевну тонкість, за вміння ненастирливо, але чітко визначити свою активну, життєствердну позицію. Але поруч з цим бачиш і слабкості, які заважають молодому письменникові: в «потоці емоцій» у нього часом губиться суспільна людина, губиться соціально-значуща тема і навіть взагалі тема як більш-менш точно окреслена думка про людину і про життя. Я читаю, наприклад, уже друге чи третє оповідання Є. Гуцала про те, як народжується неусвідомлена

любовна тривога в зовсім юної дівчини (останнє з них — «Криниця», журнал «Дніпро», № 12 за 1964 рік). Тема як тема; але чому ці оповідання не дають нам ясних людських образів, не ведуть до якихось ширших роздумів і уявлень — хоча б про те, яким гарним і людяним може бути подібний стан молодї душі, хоча б тільки про це? Чи не тому, що Є. Гуцало, дбаючи про найпильніший мікроаналіз психічного процесу, малює, власне кажучи, навіть не почуття, а скоріше якісь «біоструми» — неясні, непевні, майже фізіологічні зародки почуттів? Нічого не скажеш, добре написано, але мимоволі зринає думка: ну й що з того? Адже світ справжніх тривог, справжніх переживань молодї людини починається десь далі — саме за межами зображеного автором.

Ось знову таки ж новела «Поклик». Перед нами — якийсь дивний стан людини, що його важко назвати інакше, як сомнамбулічним; якась містерія самоспоглядання, самоколування, «самовслухування», часом досить кумедного: «Стало йому дуже весело, і навіть засміявся тихенько сам до себе, а потім пальцями обмацав свою посмішку, ніби хотів вивчити її і запам'ятати. Та посмішка раптом здалася йому ніби чужою і незнайомою...»

Тяжіння до найбільшї конкретності — в даному разі психологічної — обертається на свою протилежність; людина зависає в позачасових туманностях «чистої психології»... Чи не звідси приглушеність соціального начала в подібних творах, чи не звідси відсутність у них крупних, активних народних характерів, — хоч тут все, здається, про зовсім «натуральний» народ? Але справжній образ народу відкривається лише художникові з добре розвинутим соціальним мисленням — ось чому для нас мають принципове значення творчі здобутки Гончара, письменника, про якого можна сказати, що для нього «людинознавство» в літературі невіддільне від «народознавства».

Але тут виникає інше питання: як органічно поєднані в романах Гончара «великий світ» — світ загальнонародного життя з світом окремої особистості? Уже говорилося, що художня думка

письменника вперто стремить до особливо містких поетичних узагальнень «генералізуючого» характеру, які кристалізуються головним чином навколо теми народу. Чи не розпливаються завдяки цьому контури окремих характерів, чи не обходиться складність і повнокровність індивідуального життя людини? Чи не заважає реалістичному «саморухові» образів невгамовна романтична крилатість мислі, одверто виявлена лірична суб'єктивність автора? Це питання в розмові про поетичну прозу такого типу, як у Гончара, часом постає, і на нього треба відповідати.

Герої «Прапороносців», як уже говорилося, складають напроцуд цілісний колективний «ансамбль», в якому їх тільки й можна розглядати. Разом з тим більшість з них — живі, колоритні індивідуальності. Щоправда, всі вони, як єдиний романтичний образ, були повернуті до читача лише однією стороною — своїм патріотичним пафосом, своєю свідомістю воїнів справедливої армії, воїнів-визволителів. У цьому пафосі вони правдиві й природні — згадаймо, як індивідуально, як по-різному він виявляється в Брянського, Хаецького, Сагайди, Козакова (і тут «наскрізна» романтичність, скажімо, образу Брянського ніскільки не суперечить «чистій реалістичності» Козакова). В свій час деякі критики (щоправда, зовсім поодинокі) ставили під сумнів художню виразність людських образів роману на тій підставі, що вони, мовляв, «занадто піднесені». Але героїчна піднесеність, романтична окриленість людей, що несли в Європу «весну народів» і чули зовсім близький подих історичної перемоги, — це теж невід'ємна частка правди про ті часи, вся справа в тому, як її виразити художньо. Гончар знайшов для цієї теми природне, до кінця щире вирішення — і переміг як художник. Саме тому «Прапороносці» лишилися в нашій літературі завершеною й цільною художньою пам'яткою епохи — хоч сьогодні Гончар, зрозуміло, багато в чому відійшов від романтичної «одноплановості» цього твору.

Увесь час, що минув від «Прапороносців» до «Тронки», і був відданий, в естетичному розумінні, шуканням способів глибокого і різностороннього



розкриття особистості, що живе і діє в народній гушці, на великих «дорогах віку». Власне кажучи, в цьому й полягає одна з головних тенденцій всієї нашої прози, особливо наочно виявлена в кращих творах останнього десятиріччя.—зображуючи сучасну людину в широкому історичному потоці, іти водночас в глибину її характеру, освітлити всі сторони складного, неповторно-індивідуального розвитку особистості.

Немає змоги зараз простежити всі ці «характерологічі» шукання Гончара від повісті «Земля гуде» до «Тронки». Варто знов-таки підкреслити індивідуальну своєрідність художника. В епічній розповіді, скажімо, іншого майстра сучасної української прози М. Стельмаха — відразу виділяються основні, «кряжеві» постаті — Дмитро Горицьвіт, Тимофій Горицьвіт, Свирид Мирошниченко, Марко Безсмертний тощо, яких автор малює просторо, «бриласто», весь час ідучи впритул до них, не боячись ніякого надміру в подробицях, ніякої екстенсивності в нагромадженні колізій. Інша річ Гончар,— коли думаєш про внутрішню структуру найбільш характерних для нього романів і повістей, постійно згадуєш «*Fata morgana*» М. Коцюбинського: тонкий, лаконічний, заснований на принципі найбільшої смислової місткості малюнок окремих персонажів,— і величезна увага до цілості, яку вони складають, до загального синтетичного образу (для Коцюбинського це був образ селянської маси в революції 1905 року). Ні один з цих окремих образів не може стати «кряжем» роману, бо вони потрібні авторові саме в своїй сукупності; разом з тим, як ми знаємо, в розумінні соціально-психологічного типізму образи людей з «*Fata morgana*» не мають собі рівних в усій українській прозі. Гончар буде свої романи здебільшого саме в дусі подібних принципів, і це треба запам'ятати для того, щоб «судити» письменника за законами, які він сам для себе визначив.

Ідучи на риск певного спрощення, огрублення власної думки, я все таки скажу: якщо своє вміння дати загальний поетичний образ дійсності, що стала об'єктом його зображення, Гончар блискуче

довів уже з перших творів (для цього в письменника є й цілий арсенал тонко розроблених засобів, серед яких не останнє місце посідає знаменита гончарівська «романтично-реальна» символіка), то проблема реалістичного «копання» характерів углиб, розгортання їх у всій природній складності і суперечливості живого розвитку, проблема повнокровної історії особистості в загальноісторичному потоці весь час, очевидно, відчувалась ним як одна з найбільш животрепетних. І одна з найважчих.

Новели Гончара, написані в кінці 40-х і в 50-х роках, додали з цього погляду чимало нового до творчого обличчя автора «Прапорonoсців» і повісті «Земля гуде». Характери людей, взяті в певних «моментальних» ситуаціях, набули, — якщо говорити про кращі з новел письменника, — глибших психологічних вимірів, збагатились новими барвами. Напружений пульс життя великого колективу відчутний, наприклад, майже з кожної сцени новели «Жайворонок» — уміння дати образ цілого, загального тут, як і здебільшого в Гончара, очевидно; та разом з тим через переживання молоденької Зої, через її нескладну, але змістовну психологічну «драму» пізнаємо те трепетне, глибинне, духовне, що так чи інакше об'єднує різних людей цього колективу. Індивідуальний образ тут виписано докладно, пильно, уважно, у всій його природній складності і характерності. Те ж саме — в «Соняшниках», у «Маші з Верховини», в оповіданні «Чари-Комиші» (з тією тільки особливістю, що тут, як у типово ліричному творі, найбільш істотним є «процес» лірико-філософських переживань самого оповідача).

А от у диалогії «Таврія» і «Перекоп» цієї внутрішньої гармонії між «історією особи» і історією «загальною» досягнуто, на мій погляд, далеко не повністю. Заявка на психологічно-достовірну й багатогранну історію характерів таких героїв, як Данько і Вутанька Яреськи, Ганна, Бронников, була з певністю дана вже в першій половині «Таврії», де ці образи відразу ж посіли найінтимніше і по-своєму надзвичайно перспективне місце в авторській розповіді. Не місце тут розбирати докладно, чому вони не зовсім виправдали наші сподівання

в «Перекопі», не приніши з собою на сторінки роману достатньо місткого світу внутрішніх питань, колізій, переживань, через який тільки й могли розкритися їх особистості; можливо, на заваді в цьому авторові став саме надмір «колоритних» героїв другого й третього плану, які добре втілювали особливості того чи того історичного моменту, але, природно, не мали часу й місця ствердити себе як художньо суверенні особистості,— хоч разом з тим саме їх здебільшого бачимо на авансцені. Іншими словами, в дилогії помітна певна внутрішня боротьба між «панорамністю» і поглибленим характерописанням. (В спробах сучасної епопеї це, загалом, не рідкість; маю сміливість твердити, що відсутність психологічно першопланових образів — типу Болконського, Наташі, П'єра у Толстого або Григорія у Шолохова — робить дещо калейдоскопічним, хронікальним, недостатньо «заякореним» в духовні людські глибини і такий авторитетний зразок цього жанру в наші часи, як, скажімо, «Комуністи» Арагона).

Поминаючи цікаві повісті письменника і роман «Людина і зброя», коротко спинюсь на питанні про те, як забезпечено з цього погляду реалістичні «права особи» в «Тронці».

Маю гадку, що сама новелістична форма роману відбиває прагнення Гончара знайти такі художні рішення, в яких «образ цілого», образ часу глибше, органічніше виростав би з певної системи «індивідуальних» людських сюжетів. В «Прапороносцях» такі сюжети прокреслювалися ледь-ледь помітно (якщо не рахувати сором'язливого кохання Черниша і Ясногорської), — вся вага авторського задуму падала на інше. В «Таврії» і «Перекопі» цих «індивідуальних» сюжетів, загалом кажучи, вже аж надто багато — так, що лишалися недостатньо розвинутими, обґрунтованими, просвіченими «зсередины» саме ті з них, які за всією ідейно-художньою логікою твору мали б претендувати на роль першорядну, особливо значущу. І так виразно, здається, проступає намір письменника в «Тронці»: дати серію цілком конкретних індивідуальних «історій», випадків, портретів і малюнків, більш чи

менш зв'язаних, а то й не зв'язаних між собою,— з яких би, проте, складалася міцна образно-філософська цілість, що несе в собі іскристий потік широких поетичних узагальнень. Це — тим більше, що Гончар і в своїх «звичайних» романах (тих же «Прапороносцях», скажімо) здавна тяжів до новелістичної форми організації викладу — по суті, основною «епічною одиницею» в нього тут була саме новела (згадаймо розповідь про оборону обложеного замка в «Альпах») або новелістична сценка, новелістичний малюнок.

«Експеримент» письменника в «Тронці» дав загалом щасливі наслідки і перш за все — в розумінні виразності, об'ємності, життєвої достовірності індивідуальних людських доль і характерів. Не всіх, але принаймні багатьох важливих для авторського задуму.

Всім упам'ятку новела «Полігон». У прозі Гончара, мабуть, ще не було образів такої психологічної глибини і такої драматичної сили, як образ Уралова, який раніше був лише бездоганною людиною служби, людиною діла, а тепер, після трагічної втрати маленької доньки, піднісся до великих і неспокійних роздумів про людське життя: «Чи так ти жив? Чи так живеш? Чи так всі ви, люди, живете? Задала йому Оленка таких запитань безліч, задала та й пішла собі, а йому залишила вік на роздуми!» Сама сміливість, з якою до роману «пересаджена» — з «дерниною», з усіма життєвими «корінцями» і «грудочками» — ця, на перший погляд, чисто одинична, в чомусь навіть загадкова історія, говорить про те, наскільки впевнено почуває себе автор «Тронки» в реалістичному зображенні неповторних шляхів індивідуального людського буття.

І, звичайно, першорядними здобутками письменника з погляду мистецтва характерописання є в романі образи Грині Мамайчука і Яцуби. При всій своїй індивідуальній конкретності вони можуть стати (чи вже й стають) іменами називними — і в цьому зайве свідчення їх художньої достеменності. Бо тим вони й життєві, що не намальовані однією барвою — чорною або білою (це особливо стосується молодого Мамайчука), що сама їхня

внутрішня строкатість, суперечливість переконливо осмислена як наслідок певних реальних умов і обставин. Над постаттю «радгоспного битника» Грині Мамайчука ми, певно, ще не раз будемо замислюватись,— бо ніхто, здається, в нашій літературі, крім Гончара, не показав, що в анархічному «протестантстві» таких типів, які можуть бути самі по собі непоганими юнаками, відбився цілий комплекс різноманітних причин, що їх треба виживати довго, вперто і мудро. Це — зовсім не той підхід, який продовжує скороспілі кампанійські романи, скажімо, про «боротьбу з абстракціоністами в сучасному радянському вузі» (!) — в пошуках сенсаційності дехто з українських прозаїків набродить і на такі теми.

Або — ота розпашіла від раннього дівочого жару, ота «вертуха», ота «гроєчниця» Тоня Горпищенко, тип, який обійшли б десятою дорогою любителі банального «позитивного героя», — яку життєву, правдиву поезію, яку підспудну душевну міцність і справжність виявив у ній Гончар!

Не буду твердити, що всі герої «Тронки» витримані на рівні подібної достовірності і виразності. «Самовияв» деяких характерів часом заступається переказом, описом, повісткуванням про них, навіть нарисом — в таких випадках письменник починає втрачати на рельєфності малюнка, на художній глибині. Але не про це зараз мова, тим більше, що і сильні сторони роману, і ті чи ті його слабкості вже достатньо проаналізовані в поточній критиці. Поява в творчості О. Гончара таких психологічно складних образів, як Уралов, Мамайчук, до певної міри — Яцуба, сповненість роману неоднозначними, «примхливими» життєвими ситуаціями, над «розгадуванням» яких доводиться серйозно, насправжки думати і героям твору, і самому оповідачеві, — все це свідчить про дальше реалістичне заглиблення Гончарової романтики, зокрема, про посилення в ній аналітичного, дослідницького елементу. І це тенденція, в вищій мірі характерна для всієї сучасної радянської прози.

Звичайно, романтика письменника й раніше спиралася на міцну реалістичну основу; в інтересах

повної ясності скажемо, що Гончар загалом — спостережливий і вдумливий реаліст, але реаліст з міцним романтичним «окриленням» — тип художника, який особливо часто зустрічається в українській радянській прозі, ведучи свій родовід від багатьох її видатних попередників. Ті ж «Прапорносці» — найбільш пафосний, найбільш романтичний твір письменника — були сприйняті нами, українськими читачами й літераторами 40-х років, як визначне реалістичне відкриття, перш за все в розумінні відтворення життєво вірогідного, навіть, можна сказати, побутово-конкретного образу солдата Вітчизняної війни. Цікаво, що це ж саме впало в очі критикові з Чехословаччини О. Зілінському: «У Гончара,— писав він у 1955 р.,— надзвичайно розвинене відчуття зовні непомітного внутрішнього смислу буденних життєвих ситуацій. В романі немало таких місць, які хвилюють читача своєю піднесеністю, патетичною красою, багато епізодів, що могли б стати темами героїчних поезій. Та головна цінність і краса роману Гончара в тому, що панорама війни, сповнена картинами жорстоких боїв і надлюдського напруження сил, зіткана з того, що в менш уважного, менш людяного письменника лишалося б непоміченим: з описів буднів радянського воїна, в яких розкривається й квітне його багате особисте життя»<sup>1</sup>.

Реалізм письменника від «Прапорносців» до «Тронки» розвивався не в напрямку посилення конкретності деталей, як мовиться звичайно в критиці,— такої конкретності йому й раніш не треба було ні в кого позичати. Поглиблювалось, передусім, загальне трактування насущних питань дійсності, розуміння складності життя і складності людини, багатогранності її внутрішнього світу; мудрішим, змістовнішим, «життеупругішим» ставав яскраво виявлений оптимізм письменника. Зовсім не на «свято ударної праці» потрапляє, наприклад, вразлива, інтелігентна, душевно змучена батьком-

---

<sup>1</sup> Цит. за кн.: В. Шевчук. Сучасні українсько-чехословацькі літературні зв'язки. К., 1963, стор. 137.

«культовиком» Ліна, ставши пікетажисткою на будівництві степового каналу. Не тільки фізичними труднощами тут випробовується дівчина; бувають нелегкі випробування морального чуття, коли твою гідність людини й трудівника ображає байдужість якогось чинуші; зовсім інакше, не по-книжному, виглядають часом і деякі естетичні поняття... Гордий сенс цих нелегких буднів треба ще відкрити, відкрити розумом і серцем,— і це відкриття поступово приходить до героїні Гончара.

«Обідає Брага за одним столом з сестрою та Ліною. Під навісом, де їхні столики, людно, тут штовхаються, голосно сьорбають, втираються долонями, всюди Ліна бачить замазучені майки, перетлілі від поту безрукавки, бачить прості трудові обличчя, що лисняться потом, темні від смаги шиї, що їх і сонце вже не бере... Поруч Ліни примостився вусатий Куцевол, і вона зовсім близько бачить руки з товстими короткими пальцями, на яких і нігті пообламувано. Такі ж руки і в Левка Івановича, вони огрубілі, в якихось саднах. Ліну в перші дні все це аж коробило, а тепер їй навіть якось затишно серед цих плечей, облич, приємно класти свої тонкі притомлені руки поруч їхніх, огрубілих у праці, натруджених на важелях рук... «Бо хіба ж не в них, не в оцих руках,— думає вона,— вся сила й багатство трудової людини, яка добуває ними не тільки свій хліб, а ще й можливість ні перед ким не запобігати, не криводушити. Вони, ці руки у саднах, дають людині право жити без брехні, без підлабузництва, без усього такого...»

Відкривавча позиція і автора і багатьох героїв дуже характерна для «Тронки». Романтичний настрій, що його теоретики літератури визначають як «особливого роду ліризм, який передає красу ідеалу»<sup>1</sup>,— цей настрій тут виникає з пильного, вдумливого аналізу життєвих явищ, їх різних сторін. Аналітичність авторської позиції в «Тронці» приводить Гончара перш за все до відкриття образу (так,

в романі це — образ) мудрої і часом драматичної складності повсякденного життя: воно, це життя, переткане в романі різними пасмами — і світлими і темними, в ньому повно природних суперечностей, які в більших чи менших зіткненнях розв'язуються — а то й не розв'язуються — героями письменника.

Від «одноколірності» до натуральної життєвої багатобарвності, до мистецького поліфонізму — така, можна сказати, робоча «формула» поступового розвитку життєствердної романтики Гончара.

А втім, йому можна й треба побажати надалі більшої гостроти, якщо хочете, драматичності у відтворенні життєвих конфліктів. Варто нагадати цікаве зауваження, висловлене свого часу О. Кундзічем з приводу недорозвинутості конфлікту в повісті «Щоб світився вогник»... «Показати зло можна тільки ціною жертв людських гараздів у творі — моральних, матеріальних чи будь-яких; зло, яке не порушило благополуччя, не є злом; дракон, який не бере жертв, не є драконом»<sup>1</sup>. Стосовно «Тронки» мені здається, наприклад, що «дракон» у вигляді бюрократизму, чиновницької бездушності міг би бути не тільки згаданий, але й показаний і введений в активну дію, скажімо, в новелах «Пікетажистка» і «Тут багато неба».

Взагалі, зображення людини в серйозному життєвому конфлікті (який часом може бути не тільки «зовнішнім», але й «внутрішнім») — найпевніший шлях до художнього виявлення її особистості. «Недоброби», які інколи трапляються в цьому розумінні у Гончара, виникають здебільшого саме там, де зіткнення різних поглядів, різних моральних позицій не набувають реальної життєвої гостроти або даються і «розв'язуються» чисто публіцистичним шляхом — у відповідних висловлюваннях героїв або й самого автора.

Поглиблену аналітичність кращих зразків сучасної лірико-романтичної прози слід особливо підкрес-

---

<sup>1</sup> О. Кундзіч. На острові Чаїному. «Літ. газета», 1955, 10 березня.



лити. Бачимо її не в одного лише О. Гончара. Головна поетична стихія відомої повісті О. Берггольц «Денні зірки» — це стихія невідступного ліричного «вдумування» в зовсім реальні дані власного життєвого досвіду, в історичний шлях всього покоління. Роман Л. Первомайського «Дикий мед» — твір високої поетичної снаги — сповнений таким «молекулярним» психологічним аналізом, який викликає в пам'яті найкращі сторінки нашої прози. Над цими шляхами романтики в сучасній літературі варто замислитись. Сьогодні більш, ніж будь-коли, втрачає кредит у читача романтика риторична, прикрашальна, сентиментальна, романтика, що «перевдягає» життя в наперед заготовлені літературні шати; тим часом вона ще зовсім не рідкість в сучасних українських романах, повістях, оповіданнях.

Лірична проза — природна і перспективна стилістична течія сучасної прози, але коли бачиш, як «повело» раптом багатьох молодих українських прозаїків на солодкувату ліричну безпредметність, на всі оті нескінченні малозмістовні «мініатюри», «акварелі», «образки», вірші в прозі тощо, то думаєш, що це масове захоплення зовсім небагато може дати корисного для літератури і що вже сьогодні воно часто-густо виглядає звичайнісіньким епігонством. З одного тільки випліскування пересічних власних емоцій ще не творилась справжня література, тим більше — проза.

Наприкінці — про одну чисто художню рису Гончара-прозаїка і про її значення для сучасної української літератури. Мова йде про неабияку зображальну силу цього письменника, про його постійну настанову на художню «густоту» малюнка і вислову, на відтворення життя в максимально зримих, пластичних, відчутних «на слух і на дотик» образних формах. Не сирий опис, не пласка інформація, не холодна інтелектуальна дотепність, а саме зображення дійсного світу і дійсних людей — цю першу заповідь великого реалістичного мистецтва прози незмінно шанує і пильнує в своїй творчості Гончар. Чимало його пейзажів, портретів, інтер'єрних описів, «мовних партій» персонажів у вигляді

прямої мови та внутрішніх монологів можна сміливо назвати зразковими. Ось, наприклад, роздуми старого льотчика про товаришів, що в часи війни не повернулися з бойових вильотів: «Мертвими він їх не бачив, і тому часом ночами здається, що десь і досі літають вони, молоді, вічні, у місячнім зорянім небі»,— який вражаючий образ печалі, туги, ніжності!

Це — лірика, а ось майже фламандський, з доброю усмішкою виписаний, портрет колоритної людини (з повісті «Микита Братусь»):

«Очі в Мелешка (йдеться про голову колгоспу «Червоний запорожець») дрібні, розумні, лукаві, свердлять і свердлять співбесідника весь вечір, і лише коли він регоче або перехиляє чарку, то їх — нема, пірнають кудись у тілесну живу глибину. Я не пригадую, щоб Мелешко коли-небудь посміхався, мабуть, він посміхатись не вміє. Якщо йому гірко — сопе, якщо ж весело — то просто регоче, аж шибки в конторі бряжчать».

Характер, тип — хоч відразу ж на полотно його! Чи такий жанровий малюночок в «Тронці», героїнею якого виступає Тоня Горпищенко, що в своїй характерній манері дає відсіч невдатному залицяльникові:

«А коли рушають до табору, то баяніст, гукнувши дітям: «Ідіть, ідіть!» — на хвилину ще затримує Тоню — вожату в очереті, і тоді дітлашня, нашорошена, як зайченята, знову чує:

— Ех ти ж, смаглявочка!

І вслід за цим дзвінкий виляск і схвильовані слова їхньої вожатої:

— Піди спершу тричі вмийся!

Тричі вмийся, себто перед тим, як лізти цілуватись...

І навіть малюкам ця формула їхньої вожатої до вподоби».

Ви запам'ятаєте і це прекрасне порівняння — «нашорошені, як зайченята», і те характерне для Тоні експресивне просторіччя — «піди тричі вмийся» — тобто дівчина хоче тричі сказати нахабі, що він їй гидкий і що в нього нічого не вийде.

Ця культура високохудожнього малювання словом, культура місткого і рельєфного образу, успадкована від великих попередників, ставить Олеся Гончара в перші ряди майстрів сучасної радянської прози.

Але мова про це зайшла не тільки заради ще однієї похвали на адресу талановитого і вимогливого до себе письменника. Скажу прямо: все більше й більше викликає тривогу той факт, що увага певної частини сучасних письменників до зображувальної сторони прози, до культури образу, мови в останні часи помітно підупадає — при мовчазному потуранні критики. Є чимало авторів, у тому числі й досить відомих, які воліють здебільшого не зображувати, а описувати, переповідати — до того ж ліниво і незугарно.

Передо мною роман Л. Дмитерка «Обпалені громами» — перша книга тетралогії, з якої з'явилися уже три книги. Прочитавши цей роман, можу з повною відповідальністю твердити, що в переважній частині свого обсягу він заповнений словесною ватою, яка має лише імітувати конкретність, художню деталізацію розповіді, а на ділі скрізь виявляється тим, чим вона є, — тобто звичайною ватою. Ви звернули увагу на портрет Мелешка в Гончара? Правда, запам'ятовується? Правда, перед вами як живий постав «знайомий незнайомець»? А ось із якими чисто анкетними описами вводить в роман двох не зовсім другорядних героїв Л. Дмитерко: «Корунову вже за п'ятдесят. Під час Великої Вітчизняної війни він командував гаубичним полком корпусної артилерії. За плечима — славетне бойове життя. Вісім урядових нагород. І тяжка особиста драма — смерть єдиного сина. Вже в післявоєнні роки.

Він уважно слухає капітана. (До речі, це не капітан, це майор, про якого мова йде нижче. Але авторові було не до таких дрібниць, він поспішав — Л. Н.).

Майор порівняно молодий. Йому тридцять два. Теж брав участь у війні — був зв'язковим у командира бригади. Закінчив саперне училище. Урядових нагород дві — медаль «За відвагу», одержав на війні,

та орден «Червона Зірка» за знешкодження мінних полів після війни».

Перший-ліпший працівник кадрової канцелярії, певно, відзначив би для себе щось більше, цікавіше в цих людях, ніж пропорціональна до звань різниця в кількості нагород: в одного вісім, у другого — дві.

Коли людина не бачить предметів, дій, явищ очима художника, вона їх перелічує. Цими переліками сповнені сторінки роману Л. Дмитерка — і жодної справді художньої деталі, що спиняла б на собі погляд, характеризувала ціле! Ідуть герої в вагоні, заходилися снідати: «Їли круті яйця, квашені огірки, сир, ковбасу, холодні котлети. Багрич признався, що над усе любить холодні домашні котлети. Ковбасу ніколи не ріже на кружечки, а кусає з цілого шматка. Огірки також». Заходить героїня в свій лікарський кабінет: «Тут був столик, три стільці, цератова кушетка, вага, умивальник, прилад для вимірювання тиску крові, портрет академіка Заболотного, барометр, термометр, письмове приладдя, картотека хворих на діабет, кілька історій хвороби — словом, те, що звичайно буває в таких кабінетах». Автор старанно переписав інвентарну відомість, — а навіщо? Видно, «на те», що йому нічого сказати про місце дії своєї героїні мовою художньої розповіді. І це, на жаль, майже загальне правило для «манери» Дмитерка-прозаїка. А поруч з нудними каталогами зовнішніх прикмет — риторика, набридлива, холодна, примітивна, — боже мій, скільки її в романі «Обпалені громами»!

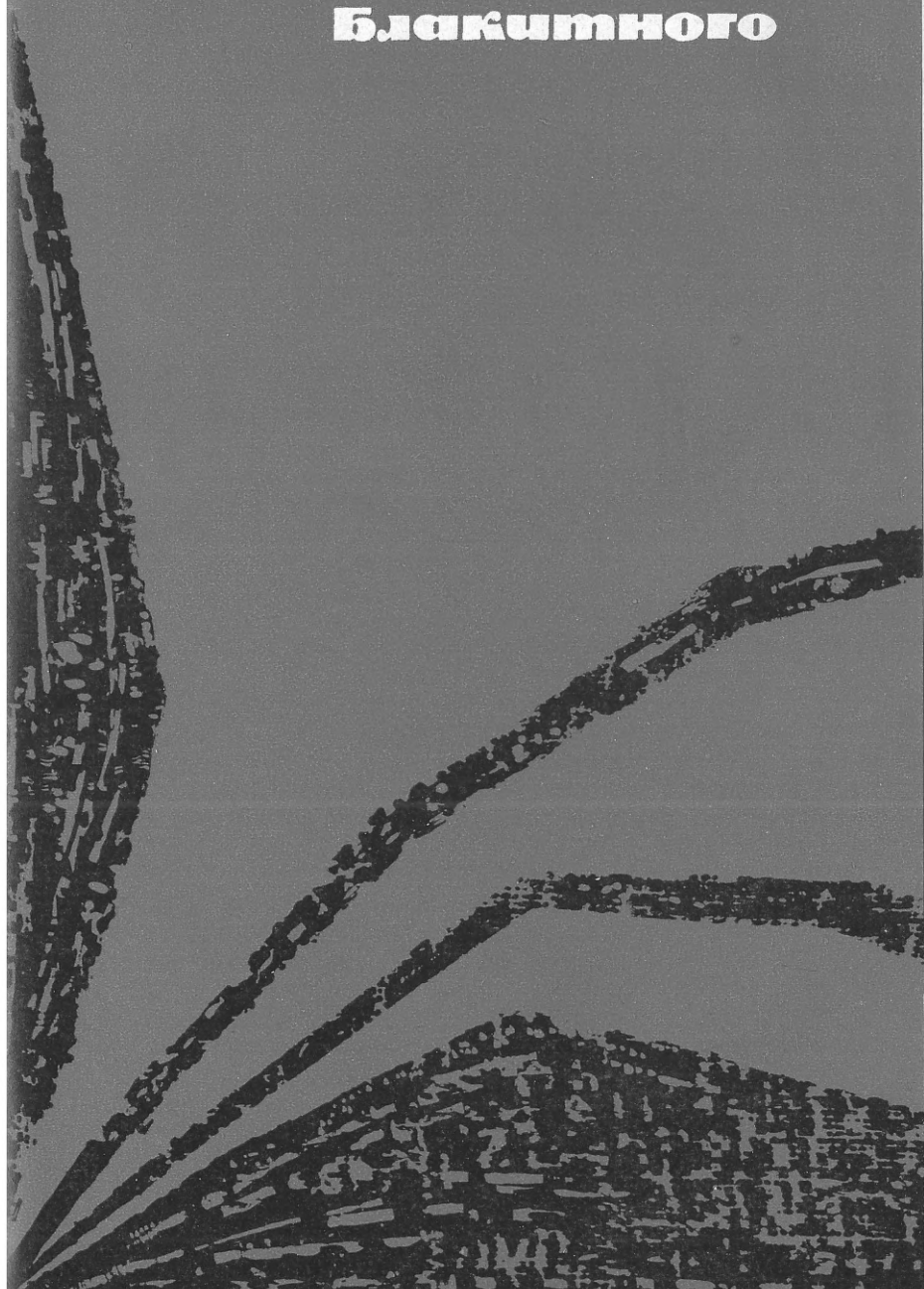
Недавні статті «Правды» цілком своєчасно нагадали про потребу невпинної боротьби за ідейну і художню якість творів літератури і мистецтва. І, можливо, перше вміння, яким повинен володіти критик і літературознавець, — чітко і послідовно відділяти справжнє від несправжнього, керуючись високими ідейно-естетичними критеріями літератури соціалістичного реалізму.

А для того, щоб закінчити ці нотатки про Гончара, я наведу його власні — і дуже характерні для нього слова:

«Коли я стою перед творами давньої грецької скульптури, сповненої гармонії і світла, або дивлюсь на картини Рафаеля, читаю світлу лірику Пушкіна, або слухаю вражаючі невмирущою красою українські народні пісні, я не перестаю дивуватись, як творці цих шедеврів у реальному, звичайному, земному вміли знаходити високе, одухотворене. На мій погляд, у творах справжнього художника повинен виявлятися той високий ідейно-естетичний ідеал людини, який є в житті і який — через мистецтво — тільки й може діяльно допомагати людині жити, розвиватись, удосконалюватись». Це — творче «кредо» Гончара, він залишається вірним йому незмінно, але засоби його здійснення — вдосконалюються і поглиблюються, але художні шукання — тривають.

1964

**перечитуючи  
Блакитного**





**п**олітичний шлях В. Еллана-Блакитного до Комуністичної партії і марксистсько-ленінського світогляду був складний. Це відомо. Забувати про це не слід, тим більше, що був шкідливий міф про «перших хоробрих», були фальшиві німби, які вимальовувались і навколо голови Блакитного. Але роль кожного історичного діяча, надто в часи епохального революційного перевороту, учасником якого був і В. Еллан-Блакитний, оцінюється насамперед за тим реальним, що зумів дати цей діяч для утвердження і перемоги нового, для справи революції, справи партії і народу. З цього погляду заслуги Еллана перед радянською літературою — великі і незабутні; дивно й нерозумно було б, коли б його суперечлива політична передісторія заступила перед нашими очима його достойну й плідну історію письменника-комуніста, одного з організаторів молодії радянської літератури на Україні, коли б одностороння фіксація уваги на помилках В. Еллана-Блакитного, в свій час успішно переборених ним самим, закрила від сучасного читача ті справжні здобутки проникливого розуму і чесного серця, з якими цей талановитий поет, критик, партійний публіцист по праву входить в історію будівництва української радянської соціалістичної культури. Не треба будь-яких німбів — з марксизмом вони взагалі несумісні. Але не треба й повертати Василя Блакитного «б о к о м» до радянської літератури, ховаючи його живе обличчя. Сумнівні «майстри» таких протиприродних операцій ще не перевелися навіть у наші часи. А втім, хіба не ці ж самі вмільці, оперуючи скрипучо-іржавим арсеналом вульгарно-соціологічної спекуляції, намагалися ще не так давно обернути, сказати б, «тилом» до передових ідей часу і молодого Тичину, і Коцюбинського, і Франка, і навіть самого Шевченка? Воістину, кому що до вподоби, — той те й споглядає...

Революція вчить. Ця істина виразно освітлює причину того, чому В. Блакитний, порвавши з своїм боротьбистським політичним минулим, зміг стати переконаним комуністом, більшовиком. І хіба наша революція вчила в цьому розумінні одного тільки Блакитного? Хіба, наприклад, червоноармієць



Мирослав Ірчан у червні 1920 року перед лицем майже невідвортної загибелі не записував до інтимного щоденника полум'яно-щирі слова, безжальні до свого зовсім недавнього минулого (перебування в січовому стрільцтві, в галицькій радикальній партії): «Який далекий мій шлях, доки дійшов я сюди, доки зрозумів, що двадцять років я був не я, а не-свідомий наймит моїх класових ворогів!..»? Цілі прошарки української інтелігенції, виховані в душі дрібнобуржуазної ідеології, проходили в ці часи школу революційного перевиховання, пізнавали те щастя духовного й практичного злиття з народом, про яке так схвильовано писав у згаданих записках Ірчан. Серед представників цієї інтелігенції Блакитний був одним з перших, хто ідеологічно й політично усвідомив, на чиему боці правда. Варто згадати: ще в 1919 році він написав популярну брошуру «Диктатура пролетаріату чи всенародна влада», в якій стверджував диктатуру пролетаріату як єдину альтернативу диктатури буржуазії, що прагнула прикритись вивіскою «всенародної влади». «Посередині бути не можна,— звертався автор до читачів,— як не можна сидіти між двома таборами під час бійки».

Посередині бути не можна... Звичайна думка, звичайні слова з публіцистики тих років, а втім — вони дуже характерні саме для Еллана, з його прагненням чесно й суворо додумуватись до об'єктивної соціальної істини, з його огидою до міщанської половинчатості, невиразності.

Його поезія часів громадянської війни, оті знамениті «Удари молота і серця», багато в чому випереджаючи політичну еволюцію автора (бо значна частина її творилася ще до вступу Блакитного в Комуністичну партію), стверджувала, по суті, те ж саме: посередині бути не можна. Психологічно, емоційно — та й логічно — це відчуття було, мабуть, одним з найважливіших для Блакитного людських імпульсів, що допомагав йому видиратися з суперечностей тодішніх його політичних позицій і полегшував перехід цього письменника і громадського діяча під прапор ленінізму. Об'єктивна логіка життя, логіка історичних процесів, що

обумовили повний крах дрібнобуржуазних націоналістичних партій (в першу чергу боротьбистів); їх політичну ізоляцію і відрив від них введених в оману революційних елементів, — щасливо збігалися в індивідуальному «випадку» Блакитного з тим, що було його прикметною особистою рисою: жаданням ідейної ясності, революційної послідовності, осмисленої цільності всіх думок і вчинків. В. Блакитний був одним із ініціаторів переходу кращої частини боротьбистів до лав КП(б)У, з чим вітав його В. І. Ленін в телеграмі на його ім'я від 16 березня 1920 року:

ХАРЬКОВ УКРСОВНАРКОМ РАКОВСКОМУ ДЛЯ БЛАКИТНОГО В ПРЕЗИДИУМ ВСЕУКРКОНФЕРЕНЦИИ БОРЬТБИСТОВ

16/III 1920

ОТ ВСЕЙ ДУШИ БЛАГОДАРЮ ЗА ПРИВЕТСТВИЕ. ГОРЯЧО ЖЕЛАЮ УСПЕХА РАБОТАМ КОНФЕРЕНЦИИ, ОСОБЕННО УСПЕХА НАЧАТОГО ДЕЛА СЛИЯНИЯ С ПАРТИЕЙ БОЛЬШЕВИКОВ

*Л Е Н И Н*

Ленінізм, як хтось добре сказав, Блакитний вистраждав. Вистраждав глибоко, широко й назавжди. «Будучи гаряче відданим справі партії і комунізму, В. М. Блакитний виявив невтомну енергію в боротьбі за розвиток радянської української літератури і за виховання молодих письменницьких кадрів у бойовому більшовицькому дусі», — писав про Єлана старий діяч Комуністичної партії Г. І. Петровський.

Справді, в організаторській праці по збиранню і вихованню сил української радянської літератури, в боротьбі за вірне ідейне спрямування художньої творчості, за новий, соціалістичний тип письменника, в багатогранній діяльності критика, публіциста, порадника товаришів по перу, невтомного «обдумувача» теоретичних і практичних питань, що вставали перед літературою і мистецтвом радянської доби, — з повною силою виявилась комуністична ідейність і принциповість Блакитного, його відданість ленінським ідеям і принципам будівництва нової культури. Ця висока внутрішня переконаність — риса, яку не можна «вдати», але

яка пізнається безпомилково,— пригортала до Блакитного революційних літераторів і митців, створювала йому серед них незаперечний авторитет. Із спогадів і висловлювань П. Тичини, О. Довженка, О. Вишні, Ю. Смолича, П. Панча, М. Бажана, П. Усенка, К. Гордієнка та інших відомих письменників можна бачити, яким чулим, розумним другом і порадиником був для них у свій час редактор «Вістей» і керівник «Гарту».

Киньмо погляд на деякі критичні і теоретичні виступи письменника, що мали принципове значення в тодішньому літературному житті.

Не будемо докладно спинятись на ранніх статтях В. Блакитного, що друкувалися в журналі «Мистецтво» 1919 року («День пролетарської культури», «Мистецтво живе!», «До проблеми пролетарського мистецтва»). Революційний пафос їх безсумнівний. Над «спорохнявілим трупом буржуазного мистецтва», яке опинилось «в порожній просторіні», тому що давно віддалилось від мас, Блакитний проголошує народження нового, пролетарського мистецтва, яке «є мистецтво життєрадісної маси праці, є мистецтво самого життя». Разом з тим критик досить чітко відмежовується від пролеткультівських «флібустьєрів» од мистецтва, котрі «нахваляються дати якесь нове, абсолютно не схоже на все попереднє, о к р е м е пролетарське мистецтво». Такі нахвалки, за справедливим твердженням автора,— плід нерозуміння соціалістичної революції і шляхів будівництва нової культури. Головний теоретичний плацдарм, який обирає для себе Блакитний,— це бій проти буржуазного індивідуалізму в мистецтві і протиставлення йому колективістського світовідчужання, яке органічно сповнює мистецтво, зв'язане з життям суспільства, з народними масами («Індивідуаліст — творець лише з власної крові... Колективіст же вмочає свій пензель — через себе — в моря живої крові минулих, сучасних і майбутніх поколінь»). Приціл був вірний — і не тільки в естетичному розумінні,— досить згадати хоча б збірник українських символістів «Музагет», де, в тому ж таки 1919 році, проповіддю абсолютної самоцінності і незалежності творчого «я» намагалися від-

городити письменників і митців від бурхливої по-  
вені революції.

Проте в цих статтях Блакитний ще не був марксистом. Багато питань ставляться і розв'язуються автором абстрактно, умоглядно і, головне,— поза чіткими соціологічними критеріями. «Колективизми», ідеї і настрої яких виражає мистецтво, критик вважає «групи людей, касту, націю, клас» і, врешті, все людство, ставлячи ці зовсім різні поняття в один принциповий ряд. Нерозумінням діалектики класового і загальнолюдського явно нав'яне твердження, нібито пролетарська творчість є простим синонімом вселюдської творчості і тому, мовляв, пролетаріат не створить свого мистецтва, а лише очистить від «класової нечисті» мистецтво загальнолюдське.

Якщо автор цих статей пізніше виростає на одного з провідних діячів молодого радянської літератури на Україні, то це стало можливим лише завдяки тому, що Блакитний багато й серйозно працює над засвоєнням марксизму-ленінізму, виробляє в собі якості культурного працівника нового більшовицького типу. Без перебільшення можна сказати, що в ленінському вченні про комуністичну партійність літератури знайшов голова «Гарту» той ясний дороговказ, який тепер освітлює для нього всі животрепетні проблеми літературно-мистецької теорії і практики.

Про те, на якій висоті стояв зрілий Блакитний, Блакитний-ленінець в своїй «філософії літератури», може засвідчити його стаття «Ленінізм у будівництві культури», датована січнем 1925 року. Присвячена вона спеціально теоретичній спадщині В. І. Леніна в питаннях культурного будівництва, літератури зокрема. Критикуючи — в дусі ленінських положень — «революційну» маніловщину Пролеткульту, Блакитний разом з тим дуже чітко, спираючись на геніальні думки Леніна, визначає класовий, партійний характер культурного будівництва в радянській державі. Теоретичну основу для своїх роздумів на ці теми він знаходить в ленінській статті «Партійна організація і партійна література». В просторій цитаті автор наводить слова

повинен висунути принцип партійної літератури, розвинути цей принцип і провести його в життя в можливо повній формі». Характерно, що ленінське гасло «Геть літераторів безпартійних!» в умовах 20-х років не виключало, а передбачало для Блакитного, на відміну від різного роду «ліваків» і спрощенців, потребу наполегливої роботи над ідейним перевихованням художньої інтелігенції з «проміжних шарів». В міркуваннях письменника можна побачити вірне партійне розуміння проблеми так званих «попутників», яке в головному збігається з відповідними положеннями резолюції ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 року «Про політику партії в галузі художньої літератури»: «...Пролетаріатові треба завоювати, зробити своїми,— пише він,— не тільки матеріальні засоби виробництва, але й усю суму знань, а також тих, хто тими знаннями володіє й може, вийшовши із свого старого оточення, порвавши з минулим, стати в одні лави з бойовим пролетаріатом, у лави партійного будівництва не тільки самої літератури, але й цілої культури».

Звернімо увагу на те, що Блакитний одним з перших (якщо не перший) в українській радянській критиці звернувся в своїх теоретичних міркуваннях до класичної праці В. І. Леніна «Партійна організація і партійна література». І не один раз: аргументами, взятими з цієї праці, він, скажімо, підкріплює свій осуд нездорових тенденцій в творах деяких «гартованців» і «плужан» (стаття «Збирання сил літератури пролетаріату»). З усього видно, що знайомство з видатним твором Леніна справило велике враження на Блакитного і остаточно оформило його літературно-естетичні погляди. А в одному з номерів редагованого ним додатка до «Вістей»— тижневика «Література, наука, мистецтво», який вийшов через три дні після смерті В. І. Леніна,— він вмістив, серед інших матеріалів, переклад статті «Лев Толстой як дзеркало російської революції». Це була перша публікація знаменитої ленінської праці українською мовою. Перу В. Блакитного належить кілька невеликих, але цікавих ескізів про українських радянських

поетів: П. Тичину, В. Чумака, В. Поліщука тощо. Поезію критик оцінював за ступенем втілення в ній великої правди Жовтня, ступенем її народності, революційної дівості. Саме за це П. Тичину — автора «Плуга» і «Живем комуною» — він назвав у 1921 році «найбільшим національним поетом України»: національним — перш за все тому, що поет знайшов свою вольну путь «разом з незможним селянином, разом з батраком і робітником». Точно і спокійно, без приятельських пом'якшень і перебільшень окреслює він лінію поетичного розвитку В. Чумака: «Поезія Чумака — нерівна: ранні твори — здебільшого наслідування, невироблена техніка, нечітка ідеологія. Але чим далі, тим певніше голос поета, тим оригінальніша, багатша техніка віршів, тим виразніша класова ідеологія їх змісту». Як не схоже це на вигадану пізніше концепцію «перших хоробрих», за якою біля початків української радянської поезії наче й не було Тичини, Сосяри, інших поетів, а були тільки гіпертрофовано звеличені «шанувальниками» Чумак і сам Еллан! Але найважливіше в літературно-критичних статтях і нотатках Блакитного — загальні, принципові думки, в яких відбилась вірне й широке розуміння письменником-комуністом завдань і проблем, що стояли перед українською радянською літературою на початкових стадіях її розвитку.

Поправки на час тут, безумовно, потрібні, як і в інших аналогічних випадках. Лише обмежений історичний інтерес мають нині для нас ті організаційні клопоти, якими, часом надмірно, сушив собі голову керівник «Гарту», — його суперечки в цих питаннях з «Плугом» і ВАППом, його прагнення обсадити «Гарт» цілим кушем «споріднених» мистецьких студій і майстерень. Мусимо бачити й природну еволюцію поглядів письменника на ті чи інші речі: якщо в 1921 році він, скажімо, організаційно підтримував Пролеткульт (підкреслюючи необхідність цілковитого підпорядкування його керівництву Комуністичної партії і заперечуючи всякий нігілізм щодо культурної спадщини), то пізніше Блакитний різко виступає проти Пролеткульту як осередку цехівщини і формалізму. Зрештою, є й зовсім

поодинокі випадки, коли Блакитного зраджує методологічна точність,— така, скажімо, одна з його передовиць в «ЛНМ» (1924), де перебільшене захоплення діяльністю «Гарту» і «Плуга» штовхнуло автора на явно передчасний висновок, нібито всі угруповання і течії в тогочасній українській літературі вже базувалися на «єдиній ідеологічній жовтневій основі». Бракує чіткості й деяким іншим положенням статті. Але це справді лише окремі невірні ноти в критичній спадщині зрілого Еллана. Величезною вірою в творчі сили літератури, народженої Жовтнем, надихані роздуми Блакитного — критика і публіциста. «Мов зелена, молода травичка, ще не висока, але густа, життєздатна, глибоко вкорінена в ґрунт, зростає молода література в другому, будівничому періоді революції»,— писав він у статті 1924 року. «Ніякого кінця, лише початок»,— відповідав він на скиглення (або навпаки— барабанний бій) внутрішніх і зарубіжних естетів про «кінець мистецтва». — «Початок буйного розцвіту літератури, зв'язаної тисячами ниток із прикорінням життя, із широкими масами».

Найголовнішим завданням радянської літературно-мистецької критики — і своїм власним — Блакитний вважав виховувати погляд на літературу і мистецтво «як на частку суспільної революційної роботи (підкреслення автора.—Л. Н.), як на щось нерозривно зв'язане з тими величезними змінами, що відбуваються в суспільстві». Цей бойовий принцип марксистсько-ленінської естетики (не важко бачити, що Блакитний майже дослівно повторює ленінське формулювання про літературу, як частину загальнопролетарської справи) письменник пропагував і відстоював у боротьбі з різноманітними буржуазно-естетськими концепціями, які на той час ще мали вплив на певні групи творчої інтелігенції.

Мистецтво — не мета для самого себе, мистецтво — засіб духовного піднесення народу, знаряддя творення нового суспільства,— цю думку Блакитний не раз повторював і роз'яснював своїй літературній і читацькій аудиторії. І в наші часи звучать актуально конкретні висновки, які він робив з цієї

загальної тези, обґрунтовуючи, скажімо, творчу платформу спілки пролетарських письменників «Гарт»: «...Поширенню художніх творів, що викликають в масах настрої бадьорості, життєздатності (малюючи найчорніші факти дійсності, одбиваючи дійсне життя без усякого підсолоджування і прикрашування), організують думку і почуття трудящого люду до активності, до боротьби і роботи — поширенню й з'явленню таких творів треба всіма способами сприяти. І навпаки — творів, які у пролетаріату вбивають потяг до активної участі в суспільному житті, розм'якшують його революційну волю, ослаблюють, розпорошують його сили, — таких творів треба не допускати до широкого поширення всіма способами...» («Без маніфесту»). В цих ясных, продиктованих послідовною партійністю критеріях нам і сьогодні не доводиться нічого змінювати: так, ми за мистецтво правдиве і життєтвердне, — яким є мистецтво соціалістичного реалізму, — і саме тому критикуємо і будемо критикувати короткозорі, безперспективні твори, які об'єктивно здатні лише розм'якшувати революційну волю будівників нового світу, ослаблювати їх суспільну і творчу активність.

Блакитний не боявся понять «корисність» і «утилітарність» в застосуванні до мистецтва, але розумів їх широко і неспрошено. Цікаві, скажімо, його судження про художнє обличчя української радянської літератури тих років. В тодішніх суперечках про зміст і форму він ясно бачив водорозділ між «орієнтацією на масу, на виховання широкого революційного культурного шару суспільства» і курсом «на високу розвиненість одиниць». У повній згоді з своїм загальним розумінням завдань радянської літератури Блакитний обстоював форму ясну, просту, дохідливу і майстерну. Разом з тим письменник був непримиренним противником всякого примітивізму, безкрилого епігонства, обмеження літературної творчості лише вузько витлумаченими «агітаційними» функціями. Спрошене «змістовство» (при безтурботності щодо форми й майстерності) деяких керівників «Плуга» викликало в нього такий же осуд, як і «рафінований формалізм» Аспанфуту і



«Березоля». В одній з своїх передовиць в «ЛНМ» — «Про конкурс на п'єси» (1924) — він відзначав, що, поки деякі столичні театри «вивчають акробатику та будують конструкції», широка театральна периферія не має майже нічого з сучасного, революційного репертуару. Потрібні були нові п'єси, чому й мав прислужитися конкурс. «Але треба застерегти... — тут же попереджав Блакитний, — що просвітянського по стилю театру (хоч і революційного щодо фрази) нині нікому не треба... Люди, які звикли писати «під» Черкасенка та Третьякова (автора славетного «Гріха і кари»), нехай не турбуються брати участь у конкурсі». Як і всі зачинателі радянської літератури, Блакитний непохитно вірив у те, що вона буде літературою могутніх образів, великих думок і почуттів, літературою, яка скаже нове слово в художньому розвитку людства.

«Розстановка сил» в українському письменстві 20-х років визначалась класовою боротьбою, що йшла в країні. Духом цієї боротьби, ясністю класових, партійних позицій пройняті всі літературно-критичні міркування та оцінки Блакитного. Політика й мистецтво були для нього взагалі нероздільні: «...Той, хто політику одділяє від творчості, даремно б пхався до «Гарту», а коли якось уже й забрався — хай вибирається, поки не пізно». Письменник-комуніст, він провадив нещадну війну з «ідеологами сірої куркульської реакції» — з речниками буржуазного націоналізму в літературі, мистецтві, громадському житті. Український націоналізм — «від чорносотенства до укапізму в усіх їхніх «культурних» відображеннях» — він вважав найнебезпечнішим ворогом української радянської культури, даючи водночас принципову відсіч і всіляким виявам великодержавного шовінізму. Велика заслуга комуніста Блакитного — в його невтомній боротьбі за кристалізацію інтернаціональної свідомості молодих радянських письменників і митців України, в послідовному викритті всяких спроб націоналізму «нашіптувати нам на вухо своїх казок», «встановити з нами свою «культурну змичку». Всупереч сподіванням класового ворога, який хоче бачити

в «комуністах-українцях» лише «ліве крило єдиного національного фронту»,— писав Блакитний в своєму останньому листі товаришам по «Гарту»,— ми повинні бути й будемо «часткою єдиного інтернаціонального класового фронту». Мудрі, чіткі й благородні слова — вони чи не найкраще засвідчують, як органічно й глибоко були сприйняті письменником ідеї Комуністичної партії.

Блакитний боровся і Блакитний виховував. Критикуючи, скажімо, футуристів за анархічний індивідуалізм і формалістичне штукарство («мистецький манікюр», як саркастично говорив про це автор «Червоних зір»), він водночас бачив можливість їх позитивної творчої еволюції на шляхах, що визначались політикою партії в літературі. «Наша пролетарськість, наш класовий підхід,— писав він у тому ж багатому думками останньому листі,— не «розшибеевський», в наші ряди втягнемо ми й революційного селянина, й вихідця з буржуазної інтелігенції, що доросли до комуністичного світогляду». Наприкінці варто нагадати про один невідомий сучасному читачеві епізод з літературно-критичної діяльності Блакитного. Він не тільки поповнює яскравим штрихом характеристику ідейно-естетичних позицій письменника, але й дозволяє відчувати той принциповий спір, який поки що глухо, «під сурдинку», йшов у «Гарті» між смертельно хворим Блакитним і його заступником по керівництву спілкою — М. Хвильовим.

Почалося все на чергових зборах Центральної студії «Гарту» в Харкові 11 червня 1924 року.

«Увесь вечір пройшов у гарячих дискусіях з приводу зачитаних творів І. Дніпровського «Цілунок Або» і поеми В. Сосюри «Хлоня»,— писалося в хроніці «Літератури, науки, мистецтва». На захист оповідання — як видно з переказу, досить типового «психоложеського» твору з ущербним настроєм,— особливо палко виступив М. Хвильовий. І навіть з літописно-спокійних рядків хроніки ясно бачиш, який протест і заперечення це викликало в Блакитного.

«...Під час дебатів В. Еллан зняв нове питання: проблеми бадьорості й радості життя в письменстві.

Потрібен крутий поворот од описів міщанського побуту та хорих людей до мажору, до відшукування елементів нової людини, що несе на своїх плечах вагу сучасних днів. Комсомол, робітники, будівничі тощо можуть дати невичерпне джерело цієї радості. Знялись дискусії. З причини пізнього часу перенесено обговорення на наступну середу. По-ставлено доповідь В. Еллана «Поворот до мажору в письменстві» («ЛНМ», № 23, 15 червня 1924 року).

Це були перші роки непу. Настрої розгубленості, мінору, занепадництва відбилися на сторінках деяких поетичних і прозових книг. А в ряді творів Хвильового (скажімо, книга «Осінь», того ж таки 1924 року) вони почали оформлятися уже в занепадницьку політичну концепцію.

Порушена В. Блакитним проблема мажору в літературі була, як бачимо, винятково актуальною і вчасною.

Він проголосив свою доповідь. Звіт про неї надруковано в «ЛНМ» від 6 липня того ж року. Його варто навести хоча б в найістотніших витягах.

«Мажор і мінор в літературі. На таку тему на черговій «середі» (27/VI) Центральної студії «Гарту» зробив свій доклад тов. Блакитний. Коротко зупинившись на основних точках марксієвського підходу до літератури як до способу не тільки відбивати, відображувати явища, але й змінити їх, організувати життя, докладчик зробив короткий екскурс в історію літератури, прикладами окремих авторів доводячи твердження, що загальний тон творів щільно зв'язаний з станом суспільства й долею суспільної верстви, представником якої був той чи інший письменник».

Відзначивши, що після періоду «бурі і натиску» наступили часи, «коли змінюється темп революційної боротьби і надзвичайно ускладнюється обстановка її», Блакитний схарактеризував головні ідейні небезпеки, проти яких необхідно боротися в літературі. В цьому зв'язку він особливо наголосив на випадках, коли «навіть революційний письменник, не витримавши крутого повороту від бурхливого, насиченого подіями життя до умов

позиційної боротьби, тратить пафос боротьби, заглиблюється в саме лише малювання побуту, хоробливо відбиваючи його негативні риси. Помічаємо тут мінорні, песимістичні тони, дезорганізацію, втрату перспектив і елементи загнивання».

Свої твердження доповідач, як вказується в звіті, ілюстрував фактами з тодішнього літературного життя,— на жаль, ми не знаємо, якими саме.

І — такі характерні для Блакитного висновки:

«...Докладчик пропонує розпочати «Гартові» кампанію боротьби проти кисляйства, дохлятини, почати поворот у літературі на мажор, відбиваючи величезну комашину роботу і боротьбу, учасниками якої ми єємо. З хоробами, недугами суспільного життя слід боротися «ляписьм», гострою сатирою, не розмазуючи болячок жалями. Бо тільки такий тон — тон войовничого оптимізму й непримиренної ворожості до дохлятини — відповідає «Гартові», як представникові в літературі молодого, дужого класу, сили котрого не можуть підточити невдачі, хиби і хороби зросту».

Висловлені сорок років тому, ці думки в головному своєму змісті не застаріли й зараз. Воюючи проти «кисляйства та дохлятини», вимагаючи від художника відчуття перспективи, обстоюючи бадьоре світовідчуження, гідне «молодого, дужого класу», привертаючи увагу письменників до нової людини, що «несе на своїх плечах вагу сучасних днів», — Блакитний стояв на висоті вимог, що їх ставило життя і до радянської художньої літератури, і до її бойової теорії.

Хай не скаже скептичний «антилакувальник» нашого часу, нібито Блакитний закликав до мажору бездумного, до споглядання світу крізь рожеві окуляри! Теоретичні висловлювання письменника не залишають відносно цього жодної неясності: він стояв за правду життя, взяту «без усякого підсолджування і прикрашування». «Освітлюємо всі питання, викриваємо цілу правду», — писав він з іншого приводу, — але це в його розумінні була правда, побачена очима революційного художника, правда комуністична. Історичним оптимізмом була насажена для Еллана вся правда нашого життя,

в тому числі й правда найскладніших, найтяжчих моментів і обставин, які можуть у ньому траплятись і на які не повинен закривати очі письменник переможного пролетаріату. Можливо, найкраще сказав про це Блакитний у вірші «Ранок» (1923). В усій українській поезії тих часів, поезії «будівничого періоду революції», важко назвати інший твір, в якому б так глибоко і пристрасно було виявлено філософію бадьорого комуністичного життєствердження. Це хвала життю, творчому життю народу-будівника,— але який тверезий погляд поета у наступаючий день, яка багата і мудра внутрішня гама його життєствердження:

Ще один бадьорий день приходить —  
День життя, роботи, боротьби,  
Зціплених зубів, напнутих м'язів,  
Ароматів диму, поту і квіток.

Хто вгадає обличчя дня, який починається? Буде він буденним, працьовитим, одноманітним, наче вантажний поїзд? «Чи розгорне поривчастим рухом несподіваної радості прапор квітчастий»? Чи дасть пізнати смак терпкої печалі, чи «напоїть люттю — п'яним трунком»? Чи принесе з собою трагічну муку останніх ударів серця?..

...Все одно — він наш, цей день бадьорий,  
Наші дні, століття і простори,  
Наше сонце і мільйон сонців.

. . . . .

Сонце сходить...  
— Добрий ранок, сонце!  
Хай приходе ще один з безвіччя:  
Зустрічаю його радісно і просто,  
Засукавши за лікті рукава,  
Ясним поглядом очей у очі прямо  
І гучним, бадьорим криком-співом:  
— Го-го-го... Приходьте,  
Повоюймо!

Таким багатозмістовним, всебічно і твердо осмисленим було в Блакитного поняття мажору. Його оптимізм вміщував в собі не одну барву, а безліч життєвих барв і тонів. І цього мажору, як бачимо, він мав моральне право вимагати від товаришів по перу не лише як теоретик, але і як поет-лірик.

Уже один вірш «Ранок», до речі, мав би присоромити М. Хвильового, а разом з ним і М. Зерова в той момент, коли вони після смерті поета взяли твердити, що Блакитний-політик в останні роки свого життя «повісив» чи то пак «заморозив» у собі Еллана-лірика. Мовляв, Блакитний лише «теоретично» закликав до мажору, а сам... А втім, це зовсім не нова історія — отакі посмертні «відповіді» передовим бійцям з приводу того, на що несила — бо нічим — було відповісти за їх життя.

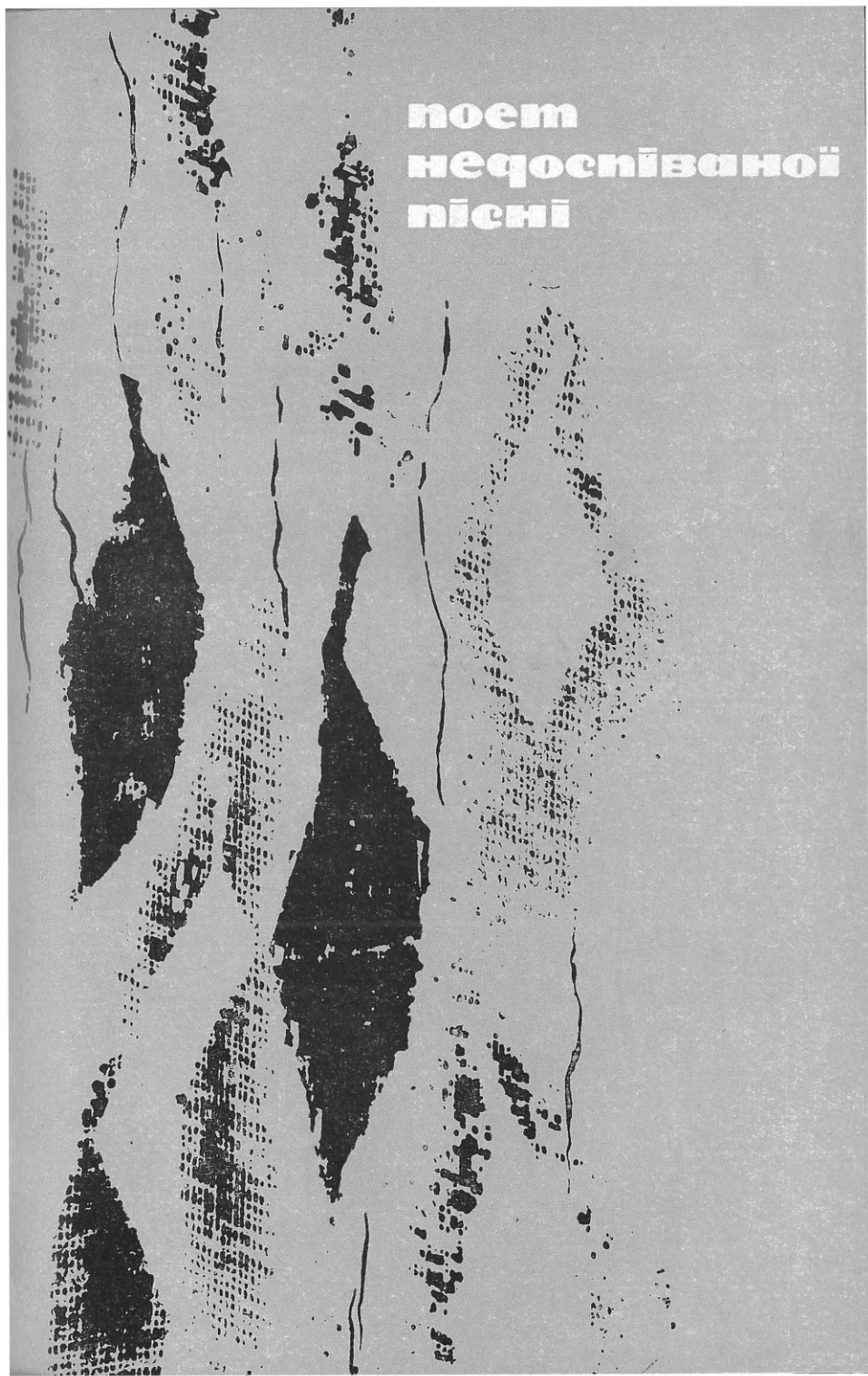
Шпальти статей і нотаток на літературно-мистецькі теми, написаних В. Блакитним в останній період його діяльності, цінною спадщиною входять в історію української радянської критики.

«Доводиться дивуватися не тому, — справедливо писав Є. Адельгейм у книзі «Василь Еллан», — що в поодиноких випадках статті письменника, написані між 1919—1925 роками, втратили для нас свою гостроту, а зовсім іншому — як актуально більшість з них звучить сьогодні».

Справді, є такий закон збереження енергії: в літературі — навіть у такій прозаїчній її галузі, як щоденна газетна критика, — ніщо не вмирає, якщо воно породжено чесним і натхненним серцем письменника, окриленого передовими ідеями віку. Таким був Василь Еллан-Блакитний, — і саме тому його статті сорокарічної давності, писані часом «на коліні», але завжди змістовні й щирі, так живо взаємодіють з колом думок і проблем сучасного читача. Нема потреби дошукуватися секретів цієї життєвості: просто, кажучи словами Горького, зрілий Блакитний стояв на тому «інтелектуальному високогір'ї», яке ми називаємо ленінськими позиціями комуністичної партійності в літературі.

1964

**поет  
недоспіваної  
пісні**









ьогодні Олексі Влизькові було б десь під шістдесят — трохи менше, ніж М. Бажанові, трохи більше, ніж А. Малишкові.

Історики радянської літератури, напевне, не раз замислювались і ще замисляться: а які художні слова зуміли б сказати в нашій сучасній літературі ті, чий творчий розвиток було силоміць і трагічно обірвано в 30-х роках? Що написав би, наприклад, Олекса Влизько в роки Великої Вітчизняної війни або в наші дні, яке філософське і стильове обличчя мала б тепер — після напружених шукань свого часу — його поезія? Як і всі подібні питання, це питання можна було б з легким серцем визнати марним, коли б не містилася в ньому дорога для кожного дослідника ідея розвитку, ідея перспективи. Чимало з тих, кого спіткала лиха доля, пішли з літератури і з життя, не встигнувши створити тих речей «усвідомленої ясності», тих атестатів незаперечної творчої зрілості, якими стали, скажімо, для Ю. Яновського «Вершники», для І. Кочерги «Пісня про Свічку». У таких письменників, належали вони до відносно старшого чи молодшого покоління, було ще майже все попереду — і зріла ясність поглядів та думок, і повне переборення різних ілюзій та помилок, зв'язаних, передусім, з теоретичними платформами всяких літературних угруповань, і вивірена майстерність, і вихід на широкі простори народного життя. Коли б усе це збулось в дійсності, реальні твори, з якими вони входять нині в історію літератури, можливо, виглядали б лише епізодами з «підготовчого періоду» — аркушиками Антоші Чехонте, за якими йдуть книги Антона Чехова...

Але мусимо брати речі такими, якими вони дані історією. Літературна діяльність О. Влизька тривала менше десяти років, коротким було його життя, талант його не дійшов золотої пори зрілості. Але краще з того, що написав автор «Живу, працюю», безумовно, посідає помітне місце в історії української радянської поезії і явить собою значний інтерес для сучасного читача.

Подано стислі біографічні відомості про поета. Олекса Федорович Влизько народився 17 лютого

батько. В 1917 р. разом з родиною переїздить в с. Сигнаївку Звенигородського повіту на Київщині, звідки походив батько. Вчився в Новгороді, в м. Городищі і в с. Лебедин-Завод коло Чигирини — спочатку в початковій школі, потім в гімназії, потім у вищій початковій школі. Вищу освіту здобув на мовно-літературному факультеті Київського інституту народної освіти.

В тринадцять років малого Олексу спіткало нещастя: перенесена скарлатина дала ускладнення на барабанні перетинки, і він повністю оглух, що спричинилось у свою чергу до значних дефектів у його усній мові. Тим показовіше, до речі, для Влизька, що в житті, як і в поезії, його ніколи не зраджували бадьорість, впевненість у собі, почуття зв'язку з товариством, колективом.

Друкуватись Влизько почав з 1925 року (вірш «Серце на Норд» в журналі «Глобус»). В 1927 р. вийшла перша книга його віршів — «За всіх скажу». Згодом, в кінці 1928 р. — на початку 1929 року, він разом з М. Семенком, М. Терещенком, І. Фефером подорожує по Німеччині, трохи пізніше їде на Памір, — враження й теми, підказані обома мандрівками, легко виявити в його наступних поезіях.

Починав Влизько як поет комсомолу, і з часу виникнення літературної організації «Молодняк» належав до неї, а також до Всеукраїнської спілки пролетарських письменників (ВУСПП). Пізніше він зближується з українськими літераторами «лівого фронту» (простіше кажучи, футуристами) і стає активним співробітником їхнього журналу «Нова генерація».

Початок 30-х років поет проводить в напруженій творчій праці, що чергувалась з численними поїздками на заводи й колгоспи.

В листопаді 1934 року за брехливим обвинуваченням О. Влизька було заарештовано. В грудні того ж року його не стало.

За свій недовгий літературний вік поет встиг чимало написати. Після першої книги майже одна за одною виходять збірки його віршів: «Поезії» (1927), «Живу, працюю» (1930), «Книга балад» (1930),

«Hoch, Deutschland!» (1930), «Мое ударне» (1931), «П'яний корабель» (1933), «Мій друг Дон-Жуан» (1934) та ін. Популярність його першої книги — «За всіх скажу» — була такою великою, що її за недовгий час було перевидано три рази і відзначено премією Наркомосу УРСР.

В українську поезію середини 20-х років О. Влизько прийшов як сурмач комсомольського завзяття, заспівувач радянської юні, що ставала до праці і боротьби. Вже в перших рядках, якими відкривалась книга «За всіх скажу», було виразно сформульовано її провідний мотив:

Крові б, крові і сили відерцем  
Святогором понести до мас!..  
Якби можна помножити серця,  
Я помножив би тисячу раз!

Цим духом була наснажена майже вся «молодняківська» поезія того часу (П. Усенко, І. Шевченко, Л. Первомайський, М. Кожушний та ін.). Індивідуальними прикметами Влизька в його ранніх віршах були — яскрава, барвиста революційна романтика, висока емоціональна напруга, літературно-естетична полемічність і «програмовість», прагнення до свіжого, лункого, часом навіть дещо «екзотичного» слова.

Цікаво подивитись на літературну полеміку автора «За всіх скажу». Об'єкти «сарказмів» та «іроній» поета — кімнатні творці («вимучую риму до сонця: піїтик!»), риторично-святкові поети, що стали «над буднями», замріяні дачники від поезії («Садок! Баштан! Блакитне небо і повно в небі полуниць!»), співці мінору, що славлять «бюстик Надсона...»

В своїх віршах О. Влизько заявляє, що йому не по дорозі з «сентименталістами» (тут — в значенні тих же мінористів-самотників), що час проголосити невблаганне «ні» старій мрійливій романтиці (бо — «ти, і він, і я — малеча у безімненні гроз і мас»), — це типова для нашої молоді поезії 20-х років полеміка, з її незаперечною силою в головному і слабостями в тих чи тих окремих пунктах. Звертаючи ж свій погляд за межі Радянської

країни, Влизько таврує презирством трубадура українського фашизму, звеличника Муссоліні і Ватикану — націоналіста Маланюка («Муссоліні, Христос і блазнюк. А під ними потворна держава!..») Це було те, що поет заперечував, з чим він воював. А що він стверджував? Про це чи не найкрасномовніше говорить одне з визнань поета, яке знаходимо у цікавому вірші, присвяченому Я. Савченкові:

— Я в себе, я вдома,  
У країні й годині своїй!

Він справді почував себе чудово у своїй революційній добі, цей молодий поет, сповнений невідробного завзяття і оптимізму, поет, який умів так широко нести «повну сміху козубень». І художніх учителів, пишучи свої тодішні вірші, він обрав гарних: одним з них був П. Тичина — автор «Плуга» і «Вітру з України». Сама назва першої книги Влизька — «За всіх скажу» — з відомих тичининських рядків. А хіба не відчуваємо явних стилістичних «тичинізмів», скажімо, в цьому доладному гекзаметрі, сміливо пристосованому до нової теми:

Радісні ходять діди, а сини то вже що і казати.  
Наче на свято.— Сьогодні трахтур приїхав з Омельком...

.....  
Каже Панько, і дівчата, узявшись за руки, сміються  
Дзвінко і тонко, аж пуца за балкою лунами сходить...

Чи в отих метеорах-«літавцях», що струмлять, як вино, «в кошениці, вистеленій шовком»,— в літній п'янкій ночі?

Але загалом Влизько не намагався наслідувати Тичину в зовнішніх прийомах, та й не брав його собі за єдиний зразок. Радісне сприймання світу, оновленого революцією («Вітер з України!»); відчуття небувалої краси, що твориться на землі, ушлявлення нової культури, нової «музики життя» — ось що, очевидно, становило головне для Влизька в поезії Тичини, як і деяких інших радянських поетів старшого покоління (те, що він уже тоді уважно читав Маяковського, теж видно з його

першої книги). При всьому цьому він органічно — поет нового покоління з його молодечою беспосередністю і чудовою душевною цільністю.

Серед віршів, що ввійшли до першої книги О. Влизька, багато ліричних декларацій, насичених бадьорими «діезами», барвистих, кипучих, викличних, — хай іноді й занадто щедро обставлених знаками оклику... Цієї підкресленої декларативності, «одчайного буяння» загальних слів і піднесених тонів буде й надалі дещо забагато у Влизька, — але принаймні тут, у «За всіх скажу», вони були щиро поетичними: в них жив сам характер поета, його діяльна, енергійна натура, його захопленість у життєвий активізм, в «силу і снагу», в нестримний рух. Тим більше, що поет своєю книгою свідомо протистояв і відповідав сльозливим, безвольним «занепадницьким» мотивам, які саме в ці роки почали досить настирливо звучати з сторінок деяких книг.

Небуденний талант поета-лірика був ясно відчутний у віршах Влизька. Тяжіння до оригінальної, підкресленої, а разом з тим емоційної метафори («сміються веврики з блакитних віт і квіти сонячні вкривають пелюстками»), уміння висловитися з неабиякою сердечною експресією («А чи знали ви осінь веселу, а чи знали ви осінь-вогонь»), шукання рвучкої, «настроєвої» стислості («Настрої-дисонанси») — все це надавало його слову неабиякої принадності і теплоти. Його вірші примічались і запам'ятовувались — і не стільки завдяки формі, яка в першій книзі була досить стриманою і традиційною, скільки завдяки тій привабливій особистості поета (чи його «ліричного героя»), що просвічувала крізь рядки і слова.

Можна з подивом замислитись над Влизьковою «Дев'ятою симфонією». І не тільки з приводу того, що цей бурхливий ліричний монолог на музикальну тему написав фізично оглухлий юнак (як створив його «першовзір» трагічно оглухлий композитор). По-людськи милуєшся тут душевним злиттям з бетховенською патетикою, високістю думок і поривів, широчінням вселюдських образів, які розкриваються перед радянським поетом:

Вогню, вогню! Надлюдської любові! —  
Живої — сильним, мертвої — зогнилим.  
Любові буйної, гарячої (вогню!), —  
Усіх речей любові чарівної,  
Щоб враз любити землю, звіра, люд  
І жити сонцем, тільки сонцем жити,  
Та власним потом здобувати щастя  
Своїм сином, онукам і нащадкам  
Далеких днів!..

Вогню, вогню — любові!

Хай кров кипить у жилах молодих!  
Беру тебе, о світе мій терновий,  
В обійми сонячні!

«Я не знаю нічого кращого в українській поезії останнього десятиліття, — писав про цей вірш Я. Савченко, — щодо такої шляхетності думок, такого міцного й суцільного пафосного піднесення і, на решті, такої широти і людяності мислення». Сказано не без деякого перебільшення, але захоплення критика можна зрозуміти.

І попереду багатьох ліриків, своїх сучасників, був О. Влизько тоді, коли, ступаючи дорогою, прокладеною В. Маяковським (але виявляючи при цьому неабияку творчу самостійність), вимальював сміливий поетичний силует Леніна, простого в своїй величчі, великого в простоті:

Надвечір. — Удома. — Один. — Телефон. — Установа.  
— Надія!? — Я знаю! — Голодний! — Там каша — бери.  
Хвилинка чи дві — пообідав. А далі, а знову:  
— За працю, за працю! — Бо серце штовхає: гори!  
Бо серце!.. О серце, велике, безмежне, космічне,  
Що світ умістило без одного зітху в собі!  
— Ні слова про спокій! — Розіб'ємо мертве, одвічне!  
— Ні слова про спокій! — На бій, і на бій, і на бій!

Так окреслювалось коло мотивів і образів молодого Влизька. Крізь молодече, незріле, часом наївне і поверхове, пробивались риси сильного, міцного таланту.

Подальший творчий розвиток поета пішов своерідним, непростим шляхом, на якому були і значні завоювання, і певні втрати. Ні, у Влизька не було тих ідейно-політичних блукань, яких довелося зазнати певній частині літераторів у складних обставинах 20-х років. У цьому розумінні він прямував твердо, прямував чесно, щиро дбаючи про те,

щоб його слово служило справі соціалізму. Але не завжди вірними і безпомилковими були його естетичні настанови, над якими тяжіли впливи то українського ліфівства в його пізній, «останній» видозміні (періоду «Нової генерації»), то своєрідно сприйнятого конструктивізму. А втім, і в цих течіях тодішньої літератури, які вже сходили з історичної арени під владним натиском соціалістичної дійсності, Влизько посідав особливу, різко індивідуальну позицію.

Прекрасна наука радянського життя навчила його зневажати всяку аполітичність, пасивність, невизначеність у мистецтві. Він обстоював активне втручання поетичного слова в щоденну дійсність, живу співучасть поезії в боротьбі партії і народу за соціалізм. Справді поетичним для нього передусім було нове, революційне, позначене вогнистим тавром сучасності, оточене єдино «законною» і прийнятною для нього романтикою:

На море, океани, ріки,  
На піну, гули, рев і свист  
Стає, мов лев, новітній вікінг  
У блискавках шалених міст!

Чи, як писав він у пізнішому вірші, простіше і прозоріше:

Коли я знаю,  
що живому  
майбутнє,—  
маю аксіому!  
Скажу:  
— Ось велет вироста!  
І покажу  
на Дніпрельстан!

. . . . .

Скажу:  
— Ми сила сил народу,  
Залізнякового ми роду!

Проте в поетичній школі «Нової генерації», до якої О. Влизько потрапляє незабаром після виходу його першої книги, ці вірні принципи і настанови почали з часом забарвлюватись специфічно «ліфівським» духом, що особливо виразно дає себе відчутти в

окремих віршах кінця 20-х і початку 30-х років. Високу ідейність і суспільну цілеспрямованість соціалістичного мистецтва поет часом сплутує з нехитрою утилітарністю. Поняття сучасності в деяких його віршах схематизується і спрощується: розпливається живе обличчя людини, «третєрядного» значення набувають її емоції, духовне життя, на перший план виступають «статистика заліз», загальні поняття і формули. Сухувата, хоч і велемовна, лозунговість і плакатність в душі ділової «функціональної» поезії, що проповідувалась на сторінках «Нової генерації», сковують притаманний поетові ліризм, не дають йому змоги пробитись на повну силу. З прикрістю бачиш в окремих віршах поета (скажімо, «Тет-а-тет з Венерою Мілоською») вияви типового футуристського нігілізму щодо мистецтва і культури минулого, одягнені в шати урареволюційності і зверхпрактицизму.

А втім, хоч з богинею краси і кохання Влизько розмовляє як найвідчайдушніший футурист і навіть ординарний цинік («теорія» зобов'язує!), є підстави не цілком вірити в його стопроцентний «нігілізм». Справа в тому, що Влизько — ліфовець, раціоналіст і «функціонал» ніколи не міг перемогти Влизька — романтика й лірика, який, між іншим, щиро кохався і в незліченних скарбах мистецтва минулого. І саме цей ліризм і ця романтика творять стрижень Влизькової поезії (те, що вони часто-густо виступають в «насиченому» сполученні з іронією, не міняє справи,— іронія Влизька за самою природою наскрізь романтична й лірична, недарма серед його поетичних учителів на цьому, пізнішому, етапі бачимо і Маяковського і Гейне). Поезія Влизька, особливо після першої книжки, розвивається в річищі того мистецького «інтелектуалізму», тяжінням до якого позначена тодішня творчість таких різних поетів, як, скажімо, М. Бажан, І. Кулик, В. Поліщук, М. Доленго. «Він майже весь од першого до останнього слова ходить коло літератури, коло мистецтва, коло культури»,— писав про Влизька у 1930 р. критик Ф. Якубовський (дещо іронічний відтінок фрази пояснюється тим, що критик докоряв поетові — загалом справедливо —



за певну поверховість у трактуванні культурно-історичної проблематики). Автор «Живу, працюю» належав до тих поетів, які свідомо прагнули в поезії «бути самими собою» як люди освічені, люди сучасних форм мислення. Звідси — і та різноманітність ідеологічно-культурної (зокрема, естетичної, мистецької) проблематики, яку бачимо в віршах молодого поета, і та вільність, з якою живуть в його поезії лексика, інтонації і звороти, характерні для мови інтелігентного сучасника — молододі радянської людини 20-х—30-х років.

З Влизька був поет, жадібний до нових тем, до нового життєвого і естетичного матеріалу. Тематичне коло його поезії безнастанно розширюється, поет, здається, знаходить неабияку радість у відкритті все нових і нових життєвих сфер для свого вірша.

Так, наприклад, в кінці 20-х років він поетично відкриває для себе море; хоч обличчя його у Влизькових віршах було неминуче «узагальнене», але це, власне кажучи, цілком конкретне Чорне море в районі Одеси — з його рейдом, портом, доками, роботою на кораблях біля причалів, з його трамонтаною, скумбрією, контрабандистами останніх років непу і... досить зрозумілим, хай відчутним лише подекуди, стилістичним повієм Багрицького (цікавий матеріал для співставлення дають, зокрема, «Балада про контрабанду» Влизька і «Контрабандисти» російського поета). Характерно, що чимало віршів з циклу «Трамонтана» («Живу, працюю») і пізнішої книги «П'яний корабель» поет присвятив, як він сам писав, «буденному морю», морю гомінких рейдів і вируючих працею портів, де новака може збентежити і захопити зовсім не традиційний пейзаж («Залізо. Чавуни. Грантів спазмічний лемент. Іржаві ланцюги. Котли. Цистерни. Цемент»), — такого «трудового» моря ще майже не було в усій тодішній радянській поезії. Але і в цих віршах Влизько залишився здебільшого ліриком і романтиком, який тонко відчуває красу світу, людей та їх працю — і, можливо, найкращою з його «морських» та «приморських» поезій є «Іронічна увертюра», в якій за легкою усмішкою ховається

непідробне захоплення чудовим краєм, його трудовим буденним життям:

Ередья співав сонетом  
про бретонку ідилічну,  
ну, а я —  
    про одеситку —  
трамонтану  
    і пісні.  
І — повірте —  
    сто раз легше  
оспівати синь Бретані,  
ніж схопити колорити  
одеситок  
і розмов,  
що трактують про кохання  
і, до речі — про затоку,  
що над нею —  
    трамонтана,  
а під нею —  
    скумбрія!

Подорож до Німеччини дала О. Влизькові матеріал для низки віршів публіцистичного плану — головною темою їх є класова боротьба в капіталістичному світі («Балада про червоних фронтовиків», «Вірш у крупному масштабі» тощо). Політично-гостру, чітку думку поет реалізує тут здебільшого в формах віршованого плаката, лозунга, фейлетону («Все з комарами з'їв Крупп, а пролетар — під Круппом: якщо не здасть Круппа на зруб, то сам ляже трупом»). Вірші були актуальні й потрібні, — а от поетично, мистецьки дожити до наших часів значній частині з них перешкодила відсутність того невлучимого «чогось», того особистого хвилювання і роздуму, що й досі робить поетично повнозвучними для нас багато з подібних, за жанром і темою, творів В. Маяковського, Дем'яна Бедного чи В. Еллана.

Переважаю «зарубіжні», за темами, і балади Влизька (виключаючи, зрозуміло, «Баладу про контрабанду», «Баладу про двозначну волошку» та ще дещо). Драматичні сюжети для них поет знаходив, головним чином, в тих подіях і колізіях, що їх породжувала боротьба трудящих проти капіталістичного гноблення і колоніального розбою. Балада як жанр в українській радянській поезії тоді лише

починалася, але починалася цікаво. Перед Влизьком уже були балади М. Бажана з книги «17-й патруль», були цікаві спроби В. Сосюри («Комсомолець»), Ю. Яновського («Веселий мічман Найл»). Чи не найкращі балади Влизька написані на східному матеріалі — цим автор, без сумніву, зобов'язаний своїй подорожі на Памір у 1929 році. Добрий літературний вишкіл, впевнене володіння специфічною жанру відчувається в усьому — в майстерній передачі «локального колориту», в точно розрахованій композиції твору («Балада про басмача Мамета-Абдулу», «Балада про зайві очі»), в сміливому переінакшенні очікуваного баладного сюжету на сучасний агітаційно-політичний лад («Балада колоніальних вправ з англійської мови»).

Баладами Влизька українська поезія успішно складала серйозний формально-жанровий іспит в даній галузі, але йдеться, зрозуміло, не тільки про цю сторону справи: перед нами твори, достатньо самостійні в усьому, що стосується їх змісту, їх ідейно-художнього обличчя. За трагедією правдолюбця-трударя з «Балади про зайві очі» постає трагедія цілого народу в старі, рабські часи; в «Баладі про Летючого голландця» виразно передано характерне для 20-х років романтичне чекання «останнього, рішучого» бою, бою-розплати, провісником якого виступає «комунарів розстріляний бриг»; а «Балада про контрабанду», при всіх можливих асоціаціях з віршем Багрицького, хвилює нас своєю, Влизьком розкритою, правдою про безглуздість і ницість хижацького, власницького життя, яке «продається за руб».

Можливо, сліди літературного навчання (переважно в Р. Кіплінга, — але тільки щодо форми, розуміється) більш відчутні в «морських» баладах — «Балада про «Веселого Рожера», «Балада з одрубаним хвостом», «Балада про честь матроса», «Балада про короткозоре Ельдорадо». В ідейному ж розумінні ці вірші прямо і точно спрямовані проти тієї «колоніальної романтики», яку в частині своїх творів оспівував англійський поет. Вірші Влизька перейняті справжньою, нещадною ненавистю до імперіалізму, чий «портрет родовий» він з такою виразністю

намалював у «Баладі про «Веселого Рожера». Світ колоніального грабунку і розбою, світ обману і здирства, на яких засновується влада «його препохабія капіталу», український радянський поет засудив і прокляв з тим щирим пафосом, який відзначає поета-бійця.

Емоційно наснажені, сповнені промовистими художніми подробицями, ці твори стали помітним явищем в нашій поезії кінця 20-х років, а такий з них, як «Балада про честь матроса», за своєю художньою глибиною може зробити честь будь-якому поетові-майстрові.

Та чи не найбільш своєрідними в тогочасній поезії Влизька були вірші, які в книзі «Живу, працюю» складають розділи «Романтичний словник», «Саркастичне романцero», «Памфлети», в певній мірі «Атака фактів». Саме тут химерна суміш романтики і футуристичної «деструкції», характерна для тодішнього методу Влизька, виступає з найбільшою очевидністю. Платформа «Нової генерації», до якої належав автор, вимагала від нього нещадного розвінчання всяких «сентиментів», до яких відносились і любов до прекрасного, і пошана до традицій, і навіть саме кохання; розвінчання мусило бути послідовним і безкомпромісним, оскільки «Всі плакати на потяг поезії продано індустріальному темпові бізнесу», як писав поет у передмові до книги, витверджуючи в даному разі не лише «науку» ліфівства, але й відомі тези конструктивізму. В утворений поетом довгий ряд «міщанського», «банального», «сентиментального» за цією логікою потрапляло чимало таких цінностей, з приводу яких сучасний читач може тільки вражено розвести руками,— аж до Венери Мілоської, поезії Петрарки і безсмертних творінь Рафаеля... Але Влизько, що б там не було, «не папіряний — живий поет», і не дивно, що крізь силуваний нігілізм і вимучений скепсис «деструктора» у нього раз у раз пробиваються непоборна романтика прекрасного і пристрасний ліризм комсомольської юності! Сама поетова «роздвоєність» здебільшого виступає в нього як цілком усвідомлена полемічна тема, тема, так би мовити, внутрішньої перемоги живого людського

чуття над раціоналістичними догмами «школи» (як у тому ж вірші «Саркастичне романцero»). Словом, відбувалося достеменно так, як писав приблизно в ті ж часи М. Рильський:

Ось черемха розпускається —  
Хоч банальна, а така,  
Що безсило опускається  
І в деструктора рука,—

з тією різницею, що в даному випадку йшлося про значно більше, ніж просто про «черемху». Іронізуючи і пародіюючи, глузуючи з самого себе, Влизько на ділі тільки демонстрував свою власну душевну немислимість без того високого і прекрасного, що було в старій гуманістичній «романтиці», в мистецтві взагалі. Від очей проникливої критики це, звичайно, не могло заховатись. «Візьміть його «Лірику Фауста»,— писав Ф. Якубовський,— і ви побачите, що глузування Влизька з усього того штучно утвореного світу, який він жартома перекидав на всі боки, було глузування з самого себе, з того маленького й наївного «святого святих», яке суворо заборонили мати Влизькові ментори тої літературної школи, де він учився». Ще категоричніше висловлювався М. Доленго: «Настановлення Влизькове... з часів Г. Гейне відоме доволі...; глузувати з того, чим він, власне, захоплюється...» В «Саркастичному романцero», незважаючи на всі ескапади автора, це було до того ясно, що цілий вірш сприймається як маніфест молодечої, дещо книжної романтики і... сентиментально-сором'язливого кохання. А втім, подібні речі можна було висловити і не глузуючи з Блока («О, слова під Блока! О, любов міщан!») та інших великих ліриків...

Якщо ми спиняємось на цих мотивах в поезії Влизька, на цьому суперечливому поєднанні (і борінні) «романтики» та «іронії», то тільки для того, щоб підкреслити, які спрощення і пересуди доводилось переборювати декому з письменників на шляху до ясного, повноцінного синтезу, що його може дати лише глибоко і всебічно засвоєна марксистсько-ленінська філософія та естетика. До цього

Влизько йшов, зростаючи разом з усією радянською літературою.

Та навіть і в часи найбільших «деструкторських» захоплень — у тій же книзі «Живу, працюю» — поет умів, на подив деяким критикам, без звичайної іронії поставитись до «красивого», яке, на перший погляд, нічим особливим не зв'язане з «корисним». Так з'являвся в його віршах «товариш ряст» і навіть (для поетів «Нової генерації» — річ нечувана — кель орер!) — курський соловей:

Набухають квітки.

Гаразд!

Вашу руку,

товариш ряст!

Я признаю

без жодних вагань

навіть курського солов'я,

коли він

сентиментам пань

потурати не буде в гаях!

Був у поезії Влизька й такий епізод: збірка «Мое ударне» (1931). В передмові до книжки — «Від редакції газети «Пролетарська правда» — зазначалось, що вірші поета були написані в час боротьби за ліквідацію виробничого прориву, який створився на підприємствах Києва в кінці 1930 року. Влизько прийшов тоді до редакції і оголосив себе ударником «штурмової тридцятиденки». «І протягом місяця день у день з ранку до вечора, проглядаючи матеріали, обираючи найударніші теми, працював Влизько. Жодне завдання штабу не лишилось не виконане. Жодне явище не проходило повз увагу ударника Влизька».

Ця щира самообілізація поезії на виконання бойових завдань часу стала в нас великою традицією, — хто не пам'ятає, з якою славою вона була продовжена в роки війни з фашизмом! Але самі вірші, що склали збірку «Мое ударне», сьогодні являють (як і чимало їм подібних творів, написаних в той час іншими авторами) лише історичну пам'ятку. Публіцистичність — так, вона давно є своєю, рідною стихією для нашої поезії. Але публіцистичність подібного роду — з постійним «окри-

ком», з безмірними спрощеннями — політичними, моральними, художніми («авторство» в цих спрощеннях, між іншим, далеко не завжди належало одним лише поетам), з оголеною «командною» лозунговістю, часто не дуже змістовною (бо що означало, скажімо, таке гасло: «Хай здохнуть межа й шкапина-красотка — з трактором колективізує до 80 відсотків»), з віршем, аскетично відцураним від будь-яких емоцій і «прикрашеним» лише настирливими й недотепними формальними фокусами, — очевидно, назавжди залишиться в тому часі як перейдений етап. На виправдання Влизька можна лише сказати, що не один він пережив смугу такої «зверхударної», деструктивно-лозунгової поезії і що вона загалом швидко скінчилась — просто-таки разом з кінцем РАППу (хоч не самою рапівщиною була породжена).

Можна виділити з цієї збірки лише один вірш, загалом значно вищий за неї своїм рівнем, — «Мораль така потрібна мені — кинь Рафаеля, — даєш Дені!» Це — гостра й дотепна, в дусі Маяковського, розповідь про те, як грабує мистецькі скарбниці Європи багатий і тупий, байдужий до справжніх естетичних цінностей, американський капітал. Але до всього цього — несподівана кінцівка: якщо з мистецтва минулих епох втішається в своїх палацах буржуазія, значить воно... не потрібне пролетаріатові: кинь Рафаеля, даєш Дені (популярний в ті роки художник-карикатурист). Можна сподіватись, що сучасному радянському читачеві наївне вульгаризаторство такого «висновку» буде ясне без особливих коментарів.

Віршами наступних років (хоч їх було небагато), — такими, як «Безпутинна пісенька», «Перспектива» тощо, поет ніби робить заявку на новий етап у своєму художницькому розвитку. Поступово відпадають поверховий епатаж, дешева ускладненість, зберігається, але стає внутрішньо змістовнішою і більш цілеспрямованою іронія, розпрямляється, наливається живущими соками Влизьків ліризм, наче забувши, що йому ще недавно треба було щоразу «самовкорочуватись» за допомогою авто-вистіювання та раціоналістичного розумування.

Разом з тим по-старому виявляє себе інтерес Влизька до ідеологічно-культурної проблематики, до інтелектуального розрізу теми. Завтрашній день поета обіцяв багато цікавого й несподіваного...

З ліро-епічних спроб Влизька залишилися «Матеріали до епопеї» — цикл фрагментів про Січневе повстання робітників Києва в 1918 році — і невелика лірично-філософська поема «Мій друг Дон-Жуан» (1934). В «Матеріалах до епопеї» епіко-героїчні мотиви чергуються з памфлетно-викривальними — петлюрівський міністр улесливо вихиляється перед французьким послом, інтелігент-обиватель міняє службу й переконання «згідно з обставинами». «Калейдоскопічна» за побудовою, підкреслено експериментальна, насичена мудрованими новинками віршової форми, ця річ написана наче на змагання з «Трипільською трагедією» Л. Первомайського, хоч і позбавлена тих пронизливих ліричних злетів (на зразок заключної «Пісні), які є в останній.

«Мій друг Дон-Жуан» теж має близьких «сусідів» у тогочасній радянській поезії — згадаймо «Смерть Гамлета» М. Бажана; Влизько взагалі був дуже чуйним до нових віянь в літературі і творчих шукань товаришів. Задум автора, так би мовити, аналітико-психологічний: «Дон-Жуан» може міститися в кожному з нас — і його треба сміливо виводити «на світло денне» («Цей чорт скориться й щезне, якщо до рук читач і критик візьмуть чесно...») Слід сказати, що Влизьків Дон-Жуан загалом не дуже схожий на своїх класичних прототипів (з них у тексті поеми згадується, зокрема, образ, створений Байроном). У Влизька він досить млявий, рефлектуючий і просто нещасний — завдяки своїй внутрішній непостійності, — а непостійний він тому, що перебуває у постійному розладі з «дійсністю», яка для нього втілюється, звісно, в жінках. Звідси один крок до Дон-Кіхота, і справді, зір поета наче двоїться: поряд з Дон-Жуаном у нього весь час виникає Дон-Кіхот, а обох їх, у Влизьковому трактуванні, об'єднує драма інтелігентської суперечливості, непослідовності, недостатньої духовної цільності і стійкості. Щоб не було сумнівів, поет роз'яснює:





Влизько, яким він був, з його завоюваннями й поразками, злетами і зривами, залишається в українській радянській поезії співцем, весь характер котрого визначався дорогоцінним чуттям — жагою сучасності. Вже ті мотиви, в поетичному опрацюванні яких він проклав такий помітний слід,— мотиви комсомольського горіння, нової «романтики моря», боротьби з міщанством, оголення класових протиріч, що роздирають капіталістичне суспільство, викриття нелюдської суті «цивілізованих» колонізаторів, убивць і грабіжників — достатньо переконливо говорять про тісний зв'язок поета з своїм часом. Сучасність в ідеях і в емоціях, в змісті і в формі, в матеріалі і вислові була тією Жар-птицею, яку він разом з своїми товаришами по літературній справі мріяв зловити і перо якої виблискує в багатьох його поезіях.

Поет бойового публіцистичного темпераменту, він славив у своїх віршах героїку більшовицького наступу на старе і віджило, героїку праці і будівництва:

Нові часи,  
нові оселі,  
а він живе,  
заклавши  
динаміти  
в скелі,—  
герой живе!

Він по-своєму торкнув у нашій поезії другої половини 20-х — початку 30-х років «золоту струну» комсомольського мажору, за яким стояла несхитна віра молодого покоління в соціалізм, в перемогу ленінської справи. Найхарактерніші для його лірики метафори, порівняння, епітети насичені дивною радістю життя, енергією, світлістю зору, інтенсивністю барв. Коли поет пише, що вечірні вогні «гарячим медом з чаш закапали на бруки», або каже, що в його героя люди «як не знайдуть раю, то знайдуть пекло молодих обіймів», коли ви читаєте, що «від важкої трамонтани тріпотять серця і райни» (реї. — *Л. Н.*), коли про шторм на морі говориться — «неначе ті титани, що повстали, забарикаджують міжзор'яні квартали»; коли ви зустрінете



калічене,  
...пошарпане,  
безформене,  
нелічене

що гикало й  
гукало,  
над рейками  
злітало,—  
матом,  
татом,  
на всіх дванадцяти язиках:  
орловських і курських,  
херсонських, одеських,  
московських і тульських,  
під брязкотом панцира й стали  
здрігалось од жаху,  
летіло далі...

Досвід новаторських шукань Влизька цікавий і для нашої сучасної поезії, хоч водночас треба ясно бачити і все те, що не виявилось плідним, вартим продовження в його творчих експериментах.

Не скрізь, до речі, Влизько «легко» читається й сприймається. Деякі твори поета грішать надмірною ускладненістю, ризикованим, мудрованим «винахідництвом», що інколи заводить автора на манівці формалізму (це особливо відчутно в окремих розділах «Матеріалів до епопеї»). Але, як це не дивно, переважна частина читачівських утруднень над книгами Влизька має іншу, простішу причину — неточність слововживання в окремих творах. Поет пише, наприклад,— «і от уже з гімназії натякнута «зараза» (замість — викинута, вигнана), або — «летить дев'ятий — карбункул, що вдарить в камінь, розгориться» (неясне, нічим не вмотивоване порівняння дев'ятого валу з карбункулом), або— «і очі близь далеко порубаних — раба, що голову корив» (недоладна інверсія і дивне значення слова «корив»), або «схоже, і то — на диво — з бачених див» (синтаксична й смислова заплутаність)... Ясно, що це — результат недостатньої праці над словом, недостатньої наполегливості у його «проясненні»; в деяких випадках подібні явища, можливо, зумовлені тим, що поет, внаслідок свого фізичного дефекту, не чув, як звучить живе слово, жива

фраза, і тому в якійсь мірі послаблював внутрішній контроль над їх смисловим значенням («непрослухуваністю», зокрема, з цілковитою певністю пояснюються досить часті у Влизька невірні наголоси). Інколи («Саркастичне романцере», «Балада про остаточно короткозоре Ельдорадо») поет явно надживав літературно-мистецькими згадками та асоціаціями, хоч саме прагнення ввести читача в світ великої культури — зрозуміле і гідне підтримки. Талановита поезія Олексі Влизька являє собою одну з цінних сторінок в історії радянської літератури. Але вона — не тільки в минулому, вона жива й досі. Від першого до останнього вірша автор «Дев'ятої симфонії» був співцем нового радянського світу, ліриком його революційного наступу на все старе і віджиле, виразником його бадьорого, оптимістичного світовідчуження. Саме в цьому — головне джерело його ліричного пафосу і основа його невтомних художніх пошуків. І саме завдяки цьому недоспівана пісня поета молоді й щиро звучить в наші часи.

1963

**но мой бик  
снокою**

*Поезія Євгена Плужника*

**З**рілість нашої сьгоднішньої літературної думки (включаючи до неї естетичну самосвідомість і культуру читача) дозволяє принципово і об'єктивно оцінити складне, суперечливе і разом з тим безумовно значне художнє явище, яким була в українському письменстві 20—30-х років поезія Євгена Плужника.

Доля її склалася своєрідно. Сила таланту і висота майстерності Плужника-поета були помічені і визнані вже після появи його першої книги, що витримала, до речі, два видання протягом одного року. А ще перед тим широкі відгуки викликав вірш поета, вперше підписаний його справжнім прізвищем (доти він друкувався під псевдонімом),— це був чудовий твір про В. І. Леніна («Проминуть по днях десятиріччя»), що відразу ж міцно ввійшов в українську поетичну ленініану.

І все ж місце Є. Плужника в поезії свого часу істотно відмінне від місця поетів, з якими він міг би зрівнятися «потенціалом» свого обдаровання,— маємо на увазі таких митців слова, як, скажімо, М. Рильський або В. Сосюра... Справа не тільки в тому, що автор «Галілея» за самим складом своєї художньої натури був поетом негучного, до інтимності «тихого» голосу. Вирішальним було інше— ступінь суспільної активності його поезії, особливості його ідейно-філософської позиції, характер і широчінь проблематики. В світлі цих критеріїв поезія Плужника далеко не завжди виявлялась на основній лінії розвитку радянської літератури; навіть там, де поет, зіштовхуючи різкі протиріччя тогочасної дійсності (і сам нелегко долаючи їх у власній свідомості), приходив до загалом вірних, проникливих рішень,— оцінити й прийняти їх нерідко заважав той загальний трагічний відсвіт, який лежить майже на всій його творчості.

Великою і постійною увагою критики твори поета загалом не користувались. Та й друкувався він не часто: дві видані збірки віршів і третя, що залишилася в рукописі,— це і весь його поетичний доробок (до якого треба додати ще не дуже численні газетно-журнальні публікації, що не ввійшли до окремих видань). З 1934 р. і до кінця 50-х років



ім'я Плужника, як і його твори, загалом перестало з'являтися в друкові. Не дивно, що нинішнє читачьке покоління майже не знайоме з творчістю цього поета.

А тим часом Плужник — поет глибоко змістовний, самобутній і певними сторонами своєї художньої особистості безумовно близький нашому сучасникові. Він по-своєму шукав відповіді на нелегкі питання часу; чимало цих відповідей ми приймаємо, з деякими сперечаємось, — але у всіх випадках шануємо чесність думки поета, його «спокійну щирість» перед своєю епохою.

## 1.

Біографічні дані про Є. Плужника, що їх можна зібрати по різних виданнях 20-х років, укладаються в кілька скупих рядків. Життєвий шлях поета, а також безцінні для дослідника і читача живі, «теплі» деталі, що стосуються різних обставин діяльності та особистої вдачі людини, доводиться відновлювати, користуючись не стільки друківаними джерелами, скільки усними, на жаль, нечисленними спогадами близьких і знайомих.

Євген Павлович Плужник народився 26 (14) грудня 1898 року в слободі Кантемирівці колишнього Богучарського повіту Воронезької губернії. Батько його був український селянин з Великої Багачки на Полтавщині, мати — росіянка з Воронежчини. Плужникові-батькові, видно, некепсько повелося в придонських степах, і він став там із селянина дрібним купцем. Ця обставина дозволила родині дати освіту Євгенові та іншим дітям. Майбутній поет вчиться в одній з приватних гімназій Воронежа, яку згодом кидає, потім в Ростові і, зрештою, в 1918 р. закінчує гімназію в м. Боброві (за іншими даними — в Бердянську). Переказують, що причиною таких мандрів по середніх учбових закладах була крайня незалежність не по літах зосередженого, начитаного хлопця, який вперто волів самоосвіту, справді серйозну й наполегливу, замість вивчення офіціальних гімназичних предметів. Захоп-

лення літературою і театром прийшло до нього з юнацьких років. В останніх класах гімназії він починає писати вірші російською мовою, яких нікому не показує, проте зберігає кілька зошитів з ними до останніх літ життя.

В 1918 році батько переїздить на Полтавщину, разом з ним — Євген. Два роки — це були суворі часи громадянської війни — він вчителює у Великій Багачці. З 1920 р. Плужник — у Києві, де жила його старша сестра.

Якийсь час Плужник вчиться в Київському ветеринарно-зоотехнічному інституті, але — зоотехніка вабила його до себе ще менше, ніж гімназичні науки, і він без жалю кидає навчання. Зате захоплюється лекціями в Муздраміні (Київський музично-драматичний інститут ім. Лисенка), який починає відвідувати, заробляючи на життя «газетярством», тобто продажем газет. Та коли, за розповідями знайомих, професор Сладкопєвцев одного разу сказав, що з усіх слухачів його групи він пророкує театральне майбутнє одному лише Плужникові, — юнак вибіг з класу і більше не повертався. Злякався «отрути славолюбством», пояснював потім близьким. Мріяв бути рядовим театральним працівником, а не «талантом». Загалом, це схоже на Плужника — порвистого, байдужого до житейського успіху, здатного піддавати себе раптовим і нещадним іспитам. (Трохи пізніше, наприклад, закохавшись в дівчину, він безслідно зник з Києва на півроку, — для того, щоб «перевірити своє почуття». Згодом, повернувшись, одружився з тією дівчиною).

Восени 1923 року в київській газеті «Більшовик» і журналі «Глобус» з'являються перші публікації віршів Є. Плужника («Пригадай» — «Більшовик», 25 листопада, «Серп і молот» — «Більшовик», 2 грудня, «Жовтень» і «Рур» — «Глобус», № 2, 25 листопада). Підписані вони були псевдонімом — Кантемирянин. Вже в них можна пізнати «руку» майбутнього Плужника, добротну культуру і лаконізм поетичного вислову; присвячені ці вірші були суспільній тематиці — отже, автор «Днів» і «Ранньої осені» починав як поет політичний.

Ми мало знаємо внутрішні обставини поетичного формування Плужника. Кажуть, що певний час він не зважувався повірити в себе як у поета і тримався на віддалі від письменницьких кіл. Сторонніх у свій внутрішній світ впускав неохоче. Інтелігентові, що довго не міг визначити навіть власну професію,— йому в тогочасному Києві жилося суцужно. Тривав неп, ще було безробіття і біржі праці, непостійні заробітки і підробітки годували погано. Жив з дружиною в тісній кімнаті на Прорізній: посередині пічка-«буржуйка», а на стіні, де від вогкості давно повідпадали шпалери,— намальований рукою господаря червоний плакат: «Смелей, человек, и будь горд!» Багато й серйозно читав, був залюблений у Салтикова-Щедріна, Чехова, Блока. З сучасників, як свідчать знайомі, цінував Маяковського, Тичину, Єсеніна, Багрицького і мав глибоку літературну та особисту приязнь до Рильського.

Саме знайомство з М. Рильським, який прочитав зошити з не друкованими доти віршами Плужника і сердечно підтримав молодого поета, дозволило йому впевнитись у своєму літературному покликанні. Це було десь у 1924 році. В кінці цього року він починає, а на початку 1925 року закінчує поему «Галілей». З цією поемою він приходить в тодішнє угруповання «Ланка», з яким і зв'язує свій письменницький шлях.

В «Ланці» були талановиті люди, з якими заприятелював Плужник,— Г. Косинка, В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович (особливо потоваришував він з Косинкою). Але для зміцнення зв'язків з сучасністю і вироблення передового світогляду «ланківське» оточення не могло нічого істотного дати Плужникові, бо й само далеко не відзначалося зрілістю в цьому відношенні. Вказану обставину слід мати на увазі, коли мова буде йти про подальший творчий розвиток письменника.

В 1926 р. виходить перша книжка віршів Є. Плужника «Дні», в 1927 — друга — «Рання осінь». До поета приходить професійне визнання, хай і супроводжуване серйозними закидами критики, частина яких була справедливою. Він має й інші близькі до

літератури заняття,— разом з В. Підмогильним укладає невеликий фразеологічний словник української мови, який виходить двома виданнями — в 1926 і 1927 роках. Розпочинається робота над романом «Недуга» та над деякими задумами в галузі драматургії.

Тут в життя поета втручається хвороба. Спадковий туберкульоз був бичем родини Плужників — з вісьмох дітей, що були в батька поетового, четверо померло, не дійшовши юнацького віку, двоє — дещо пізніше. Примара сухот на той час була грізною і, можна гадати, не раз вставала перед очима поета. В 1926 р. його вражає перший удар — нагла кровотеча з легенів, така сильна, що він тиждень пролежав, не маючи змоги навіть говорити. Перше лікування в туберкульозному санаторії (в Ворзелі), причому до вокзалу друзі несли хворого на руках — поїздка в екіпажі по трусській бруківці була неможливою... З цього часу Плужник живе життям тяжко хворого: весною і восени — лікування в Криму і на Кавказі (в гірших випадках — у Київському тубінституті), влітку — поїздки до родичів у село на Полтавщину. Часу для роботи лишалось небагато, життєві маршрути стали специфічно обмеженими, все частіше надходили такі моменти, в які поет з гіркою посмішкою констатував, що повнота життя для нього — «лиш спільний дар фармакопеї і температури».

Все ж він намагався зберігати працьовитість, бадьорість, умів часом дзвінко і безжурно сміятися; близькі знайомі пам'ятають один з його афоризмів: «Коли дуже захотіти, можна навіть не вмерти!»

Літературна праця тривала. У 1928 р. виходить роман Є. Плужника «Недуга», а в 1929 журнал «Життя і революція» публікує дві його п'єси — «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті». Невідомо, чи викликали вони якийсь інтерес з боку театрів (поставлена жодна не була, і це особливо незрозуміло щодо «Професора Сухораба»), але обидві засвідчили, що їх автор, крім поетичного обдарування, мав неабиякий хист драматичного письменника. В 1931—1933 рр. він написав ще одну п'єсу — драму в віршах під умовною назвою

«Фашисти» (попередні робочі назви — «Змова в Києві», «Брати»), але текст її залишився для нас невідомим. Сам автор, виступаючи в кінці 1933 р. на зборах київських письменників, характеризував її як твір політичного звучання, пройнятий ідеєю інтернаціоналізму.

З новими віршами після «Ранньої осені» Плужник виступає рідко. На початку 30-х років він загалом майже не друкується, хоч не припиняється творча робота над п'єсою, над виданнями типу «Антології української поезії» 1930—1932 рр. (упорядники і редактори В. Атаманюк, Є. Плужник, Ф. Якубовський) і особливо — над перекладами. Перекладав він — і перекладав високомайстерно — М. Гоголя («Невський проспект»), А. Чехова (оповідання «Похлібці» та «Злодії»), М. Горького («Діло Артамонових» та «В. І. Ленін»), М. Шолохова (3-я книга «Тихого Дону»). Тривала невтомна праця десь і в глибинах поетового світорозуміння — значущі нові ноти виразно прозвучали у його віршах «Поетові», «21.I.1924—21.I.1934», «Я людина цивільна», опублікованих 1934 р. в журналах «Життя і революція» та «Радянська література». Лише значно пізніше стало відомо, що Плужник в ці роки закінчив і підготував до друку нову, третю книгу своїх віршів «Рівновага», яка, проте, так і не побачила світу.

У грудні 1934 р. поет внаслідок безпідставних обвинувачень був заарештований і невдовзі — засуджений. Помер він від туберкульозу легенів і шлунка 2 лютого 1936 року. В 1957 році вперше, після довгих років забуття, його вірші з'явилися на сторінках «Антології української поезії» та інших видань.

## 2.

Поезія Плужника запрошує свого читача до зосередженого, неквапливого, роздумливого сприймання, — більше, ніж будь-яка інша, вона підтверджує хемінгуейвське порівняння сучасного літературного твору з айсбергом, сім восьмих якого сховані під водою. (А якщо підшукувати формулу, ближчу

поетові, то це, без сумніву, буде чеховське: «Стислість — сестра таланту», з тим додатком, що на цю стислість тут лягає особливо велике смислове і емоційне навантаження). Такої ж вдумливості, зваженої об'єктивності, відмови від грубої простолінійності вимагає вона і при її критичному витлумаченні та оцінці. Перед нами — дуже своєрідна індивідуальність, складний поетичний характер, збагнути який треба саме в його складності, бо в ній — відбиток і разом з тим не позбавлений повчальності урок того історичного часу, в якому жив і творив поет.

Перші свої друковані вірші (які були до того ж першими його українськими віршами) Плужник писав, сумніваючись у їх поетичній вартості, — тому вони з'являлись під псевдонімом. Проте це вже не спроби початківця. Вже в першому з відомих нам віршів поета — «Жовтень» — легко пізнати інтонацію майбутнього Плужника, з її внутрішньою енергійністю, цютливою ощадливістю на слові, сміливими еліпсами, характерними «утятими» рядками:

Чуеш?

Сходить в красі безмежній

Твій великий — для всіх — посів! •

Ворскла, Альпи, Берлін, мис Дежнів —

Всі!

Перед нами — лірична публіцистика, яку поет прагне зробити, передовсім, емоційно переконливою, цураючись гучних слів, пишних ораторських зворотів, зате дбаючи, щоб майже пошепки сказане слово виразило вищу міру схвильованості. Святкове звернення до селянина-трудівника в день Жовтневої річниці («Жовтень», «Пригадай»), звеличення братерської спілки робітників і селян («Серп і молот»), бойової солідарності з пролетаріатом Заходу («Рур»), гордість за Радянську Батьківщину перед лицем імперіалізму («На 1924 рік»), викриття фальшивих «принад» буржуазної цивілізації («Європа») — такі мотиви цих віршів. Ми й зараз, читаючи їх, чуємо живу поезію, скажімо, в рядках, якими молодий інтелігент перших пожовтневих років вітав нову правду світу:

О мозолі міцних долонь,  
Що цілюють і серп і молот! —  
Це від ваших стискань вогонь  
Навколо!

«Агітаційний» стиль доби (так само, як і явна молодість автора) місцями позначились на цих віршах плакатністю, неточністю або умовністю окремих уявлень. Звичайно, це було не тільки в Плужника. Віднесення, скажімо, до ознак розкладу паразитарної культури буржуазії таких різних речей, як кокаїн, «розбещені малюнки» і... опера («Європа») або відчайдушні метонімії типу: «Знову хижачський фрак серце у блузи виїв» («Рур») — живо воскрешають у пам'яті нашу «мітингову» публіцистику 20-х років, з її часом наївним, не дуже компетентним в певних деталях, але щирим і благородним революційним запалом.

Політичний пафос ранньої поезії Плужника — безсумнівний. Поет жив у цих віршах тим, чим жила країна; революційний вогонь передової радянської поезії став і його власним вогнем.

Це особливо ясно видно в вірші про Леніна — «Він», написаному в часи прощання з великим кормчим нашої революції. («Прийшов схвильований, зажурений, сказав, що хоче створити щось справжнє», — згадують близькі поета). Смертельно боячись риторики (стан, відомий багатьом поетам, що писали про Леніна), Плужник, справді, зумів велике, всесвітньо-історичне дати в глибоко інтимному і разом з тим урочистому людському переживанні.

Але мовиться не тільки про тон вислову: Ленін для Плужника — тема справді особиста, зв'язана з найглибшими його роздумами про життя. У великій драматичній колізії Болю і Радості, яке пізніше пониже всю його поезію, Ленін — символ і запорука перемоги Радості, знамено найбільшої надії і віри поетової. Прийдуть часи, коли «в обличчях радість біль пригорне» (тобто загорне, як загортає скиба землі торішній бур'ян) — це означатиме, що він «у мільйонах втілений не вмер!» І стають осмисленими, зрозумілими всі сьогоднішні

й завтрашні жертви, труднощі, болі,— бо житиме  
й перемагатиме правда віку, втілена в імені Ле-  
ніна:

Проминуть, мов сон, десятиріччя

Болю, крові, боротьби і війн,—

Але вічна правда робітнича —

Він...

Легко б було писати історію поета, коли б вона  
й надалі розвивалася в напрямку, визначеному  
цими творами. Проте своєрідність немалого пое-  
тичного хисту Плужника розкрилась на інших шля-  
хах — не в прямоті, а в суперечливості. Суперечли-  
вість, зумовлена причинами світоглядного харак-  
теру (а саме такою вона була в Плужника),— не  
дуже веселе й горде поняття для характеристики  
будь-якого митця. Але, як би там не було, вона  
дана історією, дана творчим розвитком поета —  
і її з пісні не викинеш (були, правда, в свій час  
у нашому літературознавстві та критиці більш ніж  
облегшені методи «викидання» самого митця, з  
яким траплялось таке нещастя,— але сьогодні  
вони для нас рішуче не підходять). А якщо гово-  
рити конкретніше, маємо справу з серйозним і чес-  
ним художником, який при всіх нелегких борін-  
нях і боліннях духу знаходив у собі сили дивитись  
вперед, а не назад (про незгасну віру Плужника  
в майбутнє, в торжество великої комуністичної  
мети радянського народу ще буде багато сказа-  
но),— і тому навіть в своїх суперечностях зумів  
виразити якусь небайдужу для нас частку того,  
що зветься правдою віку. Виразити — як наш друг  
по ідеалах, як «одноколюбельник» (вживаючи ви-  
разного слова М. Цветаєвої) по жазі щасливого  
майбутнього, а не як сторонній споглядач.

В суспільно-психологічному розумінні поезія Єв-  
гена Плужника характерна для світовідчуження і  
настроїв тієї частини демократичної інтелігенції, яка  
широ прийняла Жовтневу революцію, серцем від-  
чула її соціальну справедливість, святість постав-  
лених нею вселюдських завдань, але довго й не-  
легко «вживалася» в ідеологічну атмосферу нової  
епохи, будучи не в силі відразу розрахуватися з за-  
лишками старої свідомості. («Інтелігентщина ця



вже!» — в «Галілеї» це сказано на власну адресу, сказано з викликом та водночас і з визнанням певної правоти в цьому ходовому «присуді»).

В індивідуальному випадку Плужника маємо два надзвичайно чітко виявлених «комплекси», що йдуть від цієї старої інтелігентської свідомості.

По-перше — хистка й болюча психологічна позиція, що виникає внаслідок певної ізольованості поета (і його ліричного героя) від широкого потоку історичної творчості мас. Кажучи іншими словами — непереворнені залишки суспільної пасивності, громадянської «незавербованості». Ми й досі, здається, недооцінюємо значення геніального філософського афоризму Горького: «Буття — це діяння», — а тим часом він, проголошений на початку 30-х років, був не тільки блискучою формулою нового, соціалістичного світовідчужання радянської людини, але й підсумком тих епохальних радянських змін, які відбулися в свідомості (в її найглибшій етично-естетичній сфері) широких груп інтелігенції. Так от: ліричний герой Плужника, надто Плужника середини 20-х років, сказати цього про свою позицію в житті не міг. Не міг не тому, що відчував свою політичну відчуженість від навколишнього світу, — подібне припущення відносно Плужника було б несправедливим, — не міг саме тому, що фатально перейняв від старої «інтелігентщини» чималенький вантаж її рефлексувань відносно власної «малості» і «безсилля» (звісно, там, де треба було не пояснювати, а змінювати світ). Так оформились численні декларації ліричного героя поетового — відповідно гіперболізовані, аж до явно відчутного самоприниження — про його належність до тих, «що в житті похилились травною», його самохарактеристики типу:

Не герої, не жертви... ми так собі...

Ті сіренькі, маленькі люди,

В кого серця гарячий бій

Бодем виснажив груди!

Так породжувались мотиви жертвності, що дивним чином виникали саме там, де поет екстатично схилився перед щасливим майбутнім, яке виборював

його народ, і просив революційну епоху навчити його «своїх заповітів»:

...І ось ляжу — родючий гній,—  
На скривавлений переліг...  
— Благословен еси, часе мій!  
Навчи мене заповітів своїх!

Не слід бачити в цьому тільки «систему образів». У правдивого аж до аскетичної строгості Плужника подібні мотиви багато в чому йшли від власної біографії, обставинами якої, на жаль, він теж часом ставився в пасивну і ущербну позицію. Згадати хоча б сумний вигук з «Галілея»: «Та й не всім же діло робити: безробітний я третій рік — от і звик», — в ньому відбиті цілковито реальні «деталі» з життя не лише героя поеми, а й самого її автора... Принципові слабкості поетичної постави Плужника не могли не викликати нарікань критики; але робилося це здебільшого так, що поет почував себе ще більш відштовхнутим від провідної течії радянської поезії, — проривати ж це «зачароване коло» власними зусиллями в нього не завжди вистачало сил. І — друге. Плужник володів загостреною і невсипущою чутливістю до людського страждання: кажучи відомими словами Ю. Смуула, мав надзвичайно низький больовий поріг. Не був філософом і співцем страждання в дусі епігонів Достоевського (щось від подібної філософії відчутно в деяких творах його приятеля по «Ланці» В. Підмогильного), але реагував на нього в навколишньому житті з чуйністю найтоншої мембрани. Дар, без якого немає гуманності, а значить і поезії, а разом з тим — велика мука і навіть кайдани для поета, якщо «враження буття» зосереджуються в його свідомості лише навколо цього! Сувора доба громадянської війни, а потім непівських контрастів, що й казати, аж ніяк не могла захистити його від посиленого «бомбардування» подібними враженнями: революційні епохи взагалі не пропонують своїм поетам легкого розумового та емоційного життя. Вихід з цього — єдиний: цілеспрямованість і пристрасть борця, проникливість мислителя, захопленість суспільним діянням, яке, коли не сьогодні, то

завтра зменшить масу людського болю. Тарас Шевченко, поза всякими порівняннями, був вразливішим до людського страждання, до болів поневоленого народу більше, ніж будь-який поет «світової скорботи», але він страждав — і водночас гнівався, ненавидів, кликав до боротьби, одним словом, був поетом найглибшого життєствердження. Є. Плужник тамував больові враження, перед якими ніколи не могло закритись його серце, прозиранням у щасливе майбутнє, видінням прийдешньої радості, — але він не був бійцем, і це накладало особливий трагічний колорит на його поезію, надавало їй певної тематично-емоційної монотонії. Не без поетичного перебільшення, але вірно в основі писав про це М. Рильський у схвильованій статті про його першу книгу: «Я не могу о другом, я всегда об одном», — міг би, за Достоєвського героєм, сказати про себе і Євген Плужник. Справді, належить він до поетів-однодумів<sup>1</sup>. Зрозуміло, що тяжка хвороба самого автора «Днів» аж ніяк не полегшувала йому шлях до рум'яного поетичного повнокрів'я. З цих попередніх міркувань, що стосуються, звичайно, лише деяких аспектів «теми Плужника», нам здається доцільним почати розгляд його поетичних книг. Укладав він їх не тільки строго, дбайливо, але, на жаль, і не без данини давнім естетським забобонам про поділ поезії на «газетну», «публіцистичну» і, так би мовити, «поезію серця». Очевидно, цим пояснюється, що до першої книги Плужника «Дні» (1926) не ввійшли не тільки його ранні політичні вірші типу «Європи», «Жовтня», «Руху», «Пригадай» (припустімо; він вважав їх недосконалими першими спробами), але й прекрасний вірш про В. І. Леніна, і опублікований у 1925 році вірш про Шевченка. Пізніше він так само «знехтує» виразним сатиричним шкідом про непівське міщанство «Я тепер спокійний за майбутнє» і героїчною баладою «Потомлені коні» (ні в «Ранній осені», ні в рукопису «Рівноваги» цих творів немає). А втім, подібні випадки траплялися за тих часів і в практиці деяких інших поетів.

<sup>1</sup> «Життя і революція», 1926, № 8, стор. 84.

Книга «Дні» відкрила того Плужника, яким він загалом і лишився в нашій пам'яті,— роздумливого, зосередженого, відсахненого від всякої подоби гучної фрази або різкого кличного жесту і в той же час пульсуючого — аж до спазмів у диханні й голосі — внутрішньою напруженою мислі і болісного почуття. Багатьох бентежила вже сама інтонація цієї поезії — інтонація явно «невольова» і, здається, аж геть далека від кипучого клекоту тих справжніх днів, у яких жив поет і його сучасники. Вище вже мовилось — і ще мовитиметься — про справжню реальну суперечливість ідейно-естетичної позиції Плужника. Але тут до місця буде згадати і про деякі чисто психологічні особливості незвичайно щирої і чесної натури Плужника,— їх тонко помітив і влучно сформулював ще в ті часи М. Рильський: «Мрійник, він своєї мрійливості стидається. Поет, він не вірить у свою поезію («о тишино моїх маленьких рим!»). І не сподівається, мабуть, що досягне до нас, дійде до нашої затушкованої свідомості його нерівний нервовий голос... Звідци самотність. Самотність одлюдника? Навпаки: самотність того, хто хоче бути з людьми»<sup>1</sup>. Правдивість цих слів така, що вони раз у раз пригадуються при читанні «Днів» та інших книг поета.

Вже в першому вірші книги звучать мотиви, характерні для всього її змісту чи, точніше, для остаточних висновків, роблених поетом з його роздумів. Ось він повністю — короткий, як майже всі вірші Плужника:

Я знаю,—  
Перекують на рала мечі.  
І буде родюча земля —  
Не ця.  
І будуть одні ключі  
Одмикати усі серця.

Я знаю!  
І буде так,—  
Пшеницями зійде кров;  
І пізнають, яка на смак  
Любов.

Вірю.

Отже — «кредо» автора (саме слово «кредо» і означає — «вірую»). І разом з тим — наче програмний код для мотивів, які ще десятки разів прозвучать у його творчості, складно і драматично переплітаючись: нинішня кров — і майбутні пшениці, мечі — і рала, прийдешня пишнота — і теперішня вбогість землі, мрії про майбутню людську солідарність (одними ключами — усі серця) і про те, щоб голодні могли розкуштувати, «яка на смак любов». (Останній мотив, до речі, на диво схожий на викричану й виболілу в «Про это» мрію Маяковського — «чтобы всей вселенной шла любовь» і «чтоб день, который горем старящ, не хрестарадничать, моля»). У книжці є ще кілька віршів-визнань, віршів-сповідей на близькі теми (слово «декларація» до поезії Плужника рішуче не тичеться), — до них варто уважно приглянутись. Відзначимо, насамперед, що поет аж ніяк не має наміру прикрашувати своє сумовите слово і навіть самого себе: «Сіренький я весь такий, мов осінній у полі вечір»... Мало хто з поетів, що належали до численних течій 20-х років, осмілювався говорити про себе так нещадно, — хоч було серед них чимало «сумніших» і «трагічніших» (не кажемо вже — сіріших). Але й пояснення цьому болеві — таке ж щире й серйозне: «Тягарем минулі віки на стомлені плечі!» Далі ми ще не раз зустрінемося з цими «минулими віками» в його поезії, — то було вселюдське горе, злидні, жорстокість, міщанська порожнеча і пошлість, що краяли його серце в сучасному. Згинаючись і надриваючись під їх вагою, він все ж ніколи не сумнівався, що це, передусім, — спадщина минулого. У цього трагічного мрійника була якість, що її не помітили навіть прихильні до нього тогочасні критики, — чуття історії. Хай часом пасивний, споглядальний, не завжди спроектований на конкретні явища сучасності, але — історизм, стихійно, можна сказати, даний йому революцією. Недарма в одному з віршів «Днів» він признавався:

Коли відчую я міцний зв'язок  
Між днем біжучим і простором часу,  
Такі упевнені стають відразу  
Мій кожний порив, кожна думка й крок!

А в наступній книзі заявляв ще чіткіше і прозри-  
стіше:

Минувшину вивчавши, зрозумів  
Красу подій, що сталися допіру.  
Історіє! з твоїх важких томів  
Крізь давнини завісу темно-сіру  
Майбутнє дивиться.

Та все було складніше, коли Плужник стикався з тими «буденними» явищами сучасності, що були в неширокому полі зору міського «безробітного інтелігента» непівських часів. На суперечності тогочасного життя, на численні гримаси старого поет реагував тяжко і болісно. І все ж — він відбивався від натиску «сердце раздиравших мелочей» (знов спадають на думку деякі аспекти ситуації героя «Про это»); кільцем порятунку для Плужника була спрагла, пристрасна віра в ясне і справедливе майбутнє, яке повинно вирости з сьогоднішніх «сірих буднів». Обступлений болями і сумнівами, з руками, зв'язаними особистим безсиллям, він вперто відвоював від життєвого «базару», від привидів минулого, — а зрештою від слабкостей власного духу, — свою велику й нетлінну мрію, світло якої запалила Жовтнева революція:

Хтось розгорне добу нову  
— І не біль, і не гнів, не жертва!  
Воскресінням твоїм живу,  
Земле мертва!

Саме тому Плужник з його стражданнями і боліннями не був занепадником, до сонму яких його з надмірною легкістю причислювали чимало з тогочасних критиків. («Весь дотеперішній шлях Євг. Плужника позначено журбою, й серед поетів мінору він є найвиразніший, а zarazом найдосконаліший, може, найталановитіший. Не хотілося б казати, що наш мінор є ознакою певної поетичної школи. Але якщо така школа є, то Плужникові поправно належить місце її метра»<sup>1</sup>, — писав, наприклад, у 1927 р. Ф. Якубовський). Детальному

<sup>1</sup> «Глобус», 1927, № 8, стор. 123.

з'ясуванню складної проблеми оптимізму і песимізму в поезії Плужника буде присвячено, зрештою, немало частину цього викладу. Поки що ж нагадаємо один з його відомих віршів — «Торгуємо усім...», який проливає чи не найсильніше світло на поставлене питання. У ньому, можна сказати, весь Плужник — мрійник, споглядач і «мученик» суперечностей непівської дійсності. Зовсім не можна сказати, щоб огульні оцінки навколишнього життя, дані в цьому віршеві, були вірними й справедливими. Потрібна була значна частка нерозуміння і упередженості, щоб побачити навколо себе тільки суєтний, ненависний своєю меркантильністю й пошлістю «базар»: «Торгуємо усім, чим тільки можна — словами, дровами, життям, сукном...» Звичайно, в душі старої і далеко не почесної традиції, місце поета — за вікном самотньої келії і, звичайно, він різко відчуває свою непричетність до «базарних» інтересів та пристрастей: «Що я продам? Мій крам — від мрій утома, широке серце й бідний олівець!..» Купець, одним словом, з нього ніякий, хоч і більш благородної діяльності, крім споглядання, він для себе не бачить. Але Плужник не був би Плужником, — і в цьому його відмінність від усіх епігонів естетства та шарманщиків дешевого занепадництва, — коли б не прагнув знайти з цього інший вихід, просвітлений наукою революції, наукою нового радянського життя:

Та знаю, вірю — через дні і муку! —  
Ось підпереже землю мить така,—  
І над базаром стисне мрійну руку  
Упевнена долонь робітника!

Упевнена долонь робітника... Не часто цей образ виникав у рядках поетових, але без нього не зрозуміти духу кращих творів Плужника: запоруку і захист своїй гуманній мрії він шукав саме тут — в соціалістичній життєтворчості робітничого класу. Бездумний, поверховий, «казенний» оптимізм часто був мішенню зневажливих дотепів поета. Але, протестуючи проти нього, він водночас не був і з занепадниками. «Бачив життя до останнього дна

сотнями ран» (чи бачили його т а к пересічні мінористи?). Саме тому «не треба газетних фраз: — біль є постійно біль». Навіть не треба слів загалом — «за мовчанням всерть зголоднів». Прострація? Безнадія? Ні, певність у тому, що «зійде колись велетенський посів тишею вірних днів». Діалог не тільки з барабанщиками бездумного мажору, але й з похнюпленими песимістами!

### 3.

Досить пильну (не скажемо, що завжди—доброзичливу) увагу критики в свій час привернули вірші Є. Плужника про громадянську війну, які зайняли чималеньке місце на сторінках «Днів». Справді, це твори пронизливого поетичного діяння і, справді, вони дають неабиякий матеріал для розмови про характер гуманістичної концепції поета, про її сильні і слабкі сторони.

Всі вони без винятку — трагічні. Перед очима автора весь час трагедія безжально обірваного людського існування і здебільшого — трагедія загибелі безвинних, спричинена безглуздою, «тотальною», звичною жорстокістю. Що ж, від цього трагізму ми не маємо права відхилитися, боязко закривати очі на нього, вся справа — в остаточних ідейних висновках, які нам так чи інакше підказує цей найлаконічніший з поетів.

В найкращих своїх творах Плужник виходив на стрижень, на головну течію сучасної йому радянської поезії. Такий — ось цей вірш (без назви, як майже вся лірика поета), де стверджується революційна героїка, де гине борець, де жертва немарна, де чітко окреслено ворогуючі соціальні табори.

Уночі вели його на розстріл.  
Хтось тримав ліхтар, мов смолоскип.  
На неголенім обличчі гострі  
Волоски...



Тільки неба хмарний, темний кужіль  
Чув нудне і коротеньке — плі!

Відбулось. Мета моя далека,  
Я такої смерті не боюсь!—  
Зійде кров, немов весвітня Мекка,  
Для твоїх майбутніх синіх блуз!

Це слова, які повинен запам'ятати кожен, хто хоче збагнути цілого Плужника: «Я такої смерті не боюсь». Такої смерті. Героїчної, освітленої великою метою. Таку смерть він оплакував — і звеличував. Але здебільшого в його поезії — смерть, яку він оплакує — і проклинає. Це — «просто» людська смерть, смерть не героя, не борця — звичайної людини, заподіяна байдужою жорстокістю, тупою й механічною безжальністю до чужого життя, що стало вимірюватись вагою олив'яної кулі:

Сідало сонце. Коливалися трави.  
Перерахував кулі — якраз для всіх!  
А хто з них винний, а хто з них правий —  
З-під однакових стріх.

Це — з того вірша, в якому зачіпає за серце побіжна деталь: «Передній, мабуть, ходив — так човгав: черевики скривив», — це і все, що залишається в пам'яті «виконавців» і свідків від людської індивідуальності, — і який закінчується такими ж конденсованими в своєму болючому змісті рядками:

...А хтось далеко десь генералу:  
— Усі.

«Нормальна», звичайна картина білогвардійської розправи над беззахисним селом.  
Переважає більшість ситуацій у віршах поета — саме такі. Йому болить хай і не героїчна, але все одно трагедійна смерть простої людини, болять легкість, з якою пускалося «в розход» людське життя, простота й буденність, з якою люди натрапляють на свою загибель.

Зустрів кулю за лісом.  
Саме там, де посіяв жито.  
За яким бісом  
Стільки було прожито!

В двох останніх рядках кожне слово вибухає. Цей гіркий мужицький вигук про безглуздо перекреслене життя вартій класичних монологів світової трагедії. Справді, «стільки прожити» (в розумінні не літ, а звичайних буденних трудів, турбот, сподівань, страждань, поривів) — для того, щоб зустріти кулю на посіяному тобою житті!

На поле бою Плужник виходить, отже, як співець, що палко протестує проти марно пролитої крові. Його мучить буденна звичайність і байдужість, з якими обривається, знищується чудо людського життя... Його симпатії не викликають сумніву: він боронить просту, звичайну, «маленьку» людину — трудівників з розореного, палаючого села, молодих хлопців, позаду в яких тільки «Шевченко і мати», голодного інтелігента чи службовця, остання думка якого перед розстрілом — про те, що «на ранок хліба немає у жінки»... Думки про те, що смерть рівняє і своїх, і чужих, незалежно від їх соціальної, політичної належності (як, наприклад, у тієї ж М. Цветаєвої: «Белым был — красным стал: кровь обагрила. Красным был — белым стал: смерть побелила») у Плужника не знайдемо — принаймні у вигляді чітко усвідомленої тези. Головний його «адресат» — загальна жорстокість боротьби, що породжує байдужість до людини і її життя.

І тут, поділяючи щиро гуманний біль поета, ми не можемо не бачити і серйозної ідейної хисткості його позиції. «Невеличке на розі тіло не спитають більш,— за яких!» — пише він в одному з віршів. Плужникові здавалося, що за його гірким сарказмом стоїть непохитна правда гуманіста, яка не потребує жодних пояснень і доказів. А от людство й досі питає «За яких?» кожного з своїх синів — і буде питати, доки в світі триватиме соціальна боротьба, доки битимуться між собою Правда і Кривда. Поет щиро прагнув захистити «маленьку людину» від жорстокості класової війни в її найсуворішій формі — а на ділі це часом оберталось захистом тих слабкостей (пасивність, нейтральність, «моя хата скраю»), які саме й робили цю людину беззахисною перед ворогами трудящих і тільки збільшували потоки крові. Це — давно відома і

неминуче-двозначна логіка абстрактного гуманізму, відчутні повіви якого справді є в віршах Плужника. Звідси — і невиразність соціальних, політичних обставин людської трагедії в деяких його творах («Мабуть, дуже йому боліло», «Що в полон не брали тоді»), і перенесення загального акценту з героїки народної боротьби на жертви, якими вона супроводжувалася, і розгублені запитання в самий розпал бою:

О майбутнє моє! Для тебе —  
Тисячі слів подужав! —  
Нащо ж в'їлися до самого серця між ребер  
Кулі та нужа!

Книгу Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея», яка тут не без іронії згадується, ліричний герой Плужника в ці часи, звичайно, до рук не брав, «високоосвічений» скепсис і байдужість були для нього немислимі в такій ситуації. Але й подібні зойки нічим не допомагали боротьбі за мету, дорогу самому поетові. Сумуючи над пролітою кров'ю, він в ряді випадків не давав ясної відповіді на питання, — заради чого вона ллється і чи можна взагалі без неї відкрити ту історичну браму, за якою лежить шлях у «золоті далекі будні» народного майбуття?

І все ж ці вірші зачіпають за живе, хвилюють, мучать, і ми не можемо не відчутти в них зерен щирої людської правди. Хіба не переймаєшся болем за розстріляного молоденького хлопця, який «ще вчора до школи ходив... Ще, мабуть, кохати не вивчив...!»? Хто він і хто так легко прирік його на смерть («Крізь зуби один — розстріляти»), залишається невідомим, але ж для нас ясно, що найсуворіші закони воєнної необхідності не виправдують такого «простого» розрахунку з нерозквітлим людським життям. Це знав — навіть у найгіршому з можливих випадків — Венька Малишев з «Жорстокості» П. Ніліна, який не міг простити «припадочному» Голубчикові безглузлого вбивства п'ятнадцятирічного хлопця з розгромленої бандитської зграї. «Клочков — це гайно, — скоса глянув Венька на труп Клочкова. (В отамана Клочкова був

ад'ютантом забитий хлопчак — Л. Н.). — Клочков міг з нього тільки бандита зробити, а ми б зробили хорошого хлопця. Просто чудового хлопця зробили б». У ліричному вірші Плужника немає такої ясності в змалюванні і осмисленні трагедійних обставин, але глибоко людяний біль поета не може лишити нас байдужими: він — справедливий.

Критика 20-х років дорікала Плужникові за те, що він у своїй поезії незмінно захищає ідею «цінності людської особи».

Ця критика була непримиренна до абстрактного, «надкласового» людинолюбства, і, коли вона намагалась «випекти» деякі його сліди з поезії Плужника, — вона мала рацію. Але в умовах свого часу вона не завжди підносила до розуміння того, що ідея цінності людської особи, — в її глибокому революційному, а не «християнському» чи ліберальному трактуванні, — ще більш, ніж для старого, дорога саме для нового, соціалістичного гуманізму. І Плужників біль за людину з народної маси для нас аж ніяк не байдужий. Критично оцінюючи загальний, явно звужений погляд Плужника на епоху суворих класових битв, ми разом з тим шануємо його настійне нагадування про невід'ємне право людини на життя і щастя («Для якоїсь радості і втіхи кожний з нас у дні прийшов і ріс»), цінимо і розуміємо його заклик «не загубити» в великих історичних бурях звичайну, рядову людину, яка є головним трагічним героєм його віршів. Так на сторінках роману М. Стельмаха в вирі бурхливих і трагічних подій час від часу звучать журні слова лірника — «Людська кров не водиця, проливати не годиться», — і вони потрібні героям книги, потрібні й нам, бо нагадують про високогуманну мету народної боротьби.

Головних носіїв зла антигуманності Плужник бачив у представниках контрреволюційних, протинародних сил, чітко вказавши в ряді віршів на їх соціальні адреси («генерали», «офіцери» тощо); саме в них його вражала і обурювала механічна байдужість до людини («...А хто з них винний, а хто з них правий — з-під однакових стріх» або «Хтось прикладом у спину, — йди! — Вас чимало!»), яка

не раз ставала джерелом універсальної жорстокості і несправедливості. Але сказати лише про це — значить сказати не все. Справа в тому, що для Плужника ця жорстокість, що стала буденною звичкою, була такою ж страшною, ненависною й тоді, коли він бачив її і в діях тих чи тих людей, які належали до табору борців за справедливу, революційну справу. По суті, всі вірші Плужника, що належать до згаданої тематичної групи, були суцільним протестом проти такої байдужої (а отже — запевне невинуватої) жорстокості, хто б до неї не вдавався. Для нього вона була найзловіснішим породженням минулого. З усією силою нестримного, розгніваного почуття, не спиняючись перед явною гіперболізацією трагічних припущень і попереджень, він висловив цю думку в одному з своїх найкоротших віршів:

Притулив до стінки людину,  
Витяг нагана...  
Придивляйся, дітлоха, з-за тину:  
— Гра бездоганна!  
Потім їли яечню з салом,  
До синців тисли Мотрі груди...  
О, минуле! Твоїм васалам  
І в майбутньому тісно буде!

З тим, що людських трісок не лічать і не жаліють, коли «рубається ліс», поезія Плужника ніколи не могла примиритись.

В одній статті М. Горького з 20-х років наводяться слова Г. Гейне: «Кожна людина — цілий світ, під кожним могильним каменем похована всесвітня історія». Можна припустити, говорить Горький, що «ця оцінка поетом людини — невірна, бо — надто висока. Особисто мені здається, що ця зухвала оцінка прекрасна і людина заслужила її»<sup>1</sup>. Ідея цінності людської особи в поетичному розумінні Плужника відчутно близька до цих на золоті писаних визначень, і з тим селянином, який зустрів кулю «саме там, де посіяв жито», для поета справді йшла в землю «всесвітня історія»...

<sup>1</sup> Горький и советские писатели. Неизданная переписка. «Литературное наследство», т. 70, М., 1963, стор. 309.

Проте, як би там не було, минуле, хай і недавнє, є минулим, а поет живе сучасним, живе чередою своїх днів. Живє в дивний спосіб: благословляє свій час — і мучиться його суперечностями. Не приймає його суворості, його жертв, його «базарної» суєти,— і невтолено уповає на майбутні гуманістичні жнива, для яких готує ґрунт цей «воістину час-ратай».

Історичні обставини, в яких народжувались вірші поета, дещо пояснюють у їх настроях, в багатьох реаліях, в загальному колориті, але, звичайно, далеко не все. То були часи непу, часи найсуворішого контрасту між завойованими в революції можливостями народу, між небувалими перспективами, які відкрились перед ним,— і надзвичайною складністю тодішніх реальних «буднів» з їх розрухою, злиднями, повсюдними гримасами старого, а також специфічно непівськими соціальними суперечностями. Тверезо бачачи труднощі розвитку, радянська поезія духовно долала їх енергією боротьби, творчим оптимізмом: «Ми робим те, що робим, і світ новий,— він буде наш!» (П. Тичина). Але були в її загальному потоці художники, яких ця невідповідність між революційним ідеалом, що мав би, як їм здавалося, здійснитись відразу після останнього пострілу громадянської війни, і складністю конкретної історичної ситуації вражала тяжко і болісно. Приклади — загальновідомі: і «Ліричний відступ» М. Асєєва, і розгублені «антинепівські» вірші В. Сосюри, і меланхолійні тогочасні визнання М. Бажана: «Буденний час мигички і відлиг я полюбити хтів — і полюбить не зміг», не кажучи вже про надривні плачі так званої занепадницької лірики, певне посилення якої припадає саме на середину 20-х років.

Своєрідність позиції Є. Плужника впадає в очі й тут. Він не був «занепадником» типу Д. Фальківського чи Г. Косяченка (мовиться, звичайно, лише про певну частину творчості цих поетів) уже через те, що йому лишилась чужою зневіра щодо майбутнього, щодо можливості і правомірності здійснення революційно-гуманістичного ідеалу. Для мотивів на зразок: «Блудний син і удень, і вночі,

наче Каїн, по вулицях бродить» (Г. Косяченко) або «Там на перехресті чорної дороги на хресті розп'ято малинові дні» (Д. Фальківський) — Плужник був занадто глибокий, культурний і... скептичний. (Читаючи, мабуть, і значно серйозніших авторів, він досить зверхньо ставився до їхнього «книжного» трагізму: «Мовчїть, омріяні сторінки! — Я справжнім болем догорів!»). Але й з такими поетами, як М. Асеев, В. Сосюра чи М. Бажан, навіть в моменти, коли їм здавалось, що «не красним, а рыжим цветом крашено время» (М. Асеев), його не порівняєш, — у них порушені контакти з творчим духом сучасності були епізодом, а в Плужника вони творять духовну драму мало не всього поетичного життя. Доводиться ще раз нагадати про дві речі, що характеризують поетичний світогляд автора «Днів»: гарячкову, просто таки святу для нього віру в щасливе соціалістичне майбутнє — і особисту пасивність, відчуття власної «малості», безсилля, намагання взяти на себе весь «біль натомлених», через який він дивиться на світ. Звідси — сприймання сучасності тільки як болісного переходу до щасливішого завтра, переходу, який не стільки виборюється, скільки «переживається» і навіть «перетерплюється» поетом.

Плужник щиро шанував дужих духом — тих, хто вміє боротися і творити разом з народом:

У дужих дні — немов слухняна глина,  
Покірн волі й пальцям різьбаря.

Але сам він обрав (чи вона його обрала?) іншу позицію:

А я схилюсь тихенько на коліна,—  
Шумуйте, днів розбурхані моря!

Ніякої бравади в цьому немає. З гіркуватою, розуміючою усмішкою він дивиться на самого себе, зіставляючи «днів прийдешніх обрії безмірні» і «тишину моїх маленьких рим». Все це дуже характерне для Плужника: сором'язливість, нещадно твереза самооцінка, якийсь постійний скептицизм щодо самого себе. І тим щиріше звучить визнання

поета про те, що навіть у слабкості своїй він не глухий до руху часу — бо це ж в його серці проростає

Якась нова, словам ще невідома  
Солодка мука здійснення мети.

Вона не часто знаходила в його поезії ясний і сильний вираз, ця «солодка мука здійснення мети». Але й з своєї «утоми», своєї слабкості Плужник не робив пози,— він болів і мучився нею, прекрасно розуміючи її поетичну й людську несумірність з епохою. Мабуть, ні один з «мінористів», ні один із «заблуканих дітей» бурхливого революційного віку не виявляв такої чесності у співставленні себе з часом, як Плужник. Страждаючи як типовий самотник («Такий натомлений. Один! Один!»), він не був, проте, самозаглибленим індивідуалістом і з найнижчого дна своїх болів і мук бачив великість епохи, перед якою щиро схилявся:

— О часе велетнів! Прости утому  
Мені, найменшому з твоїх синів!  
І невідомому в світах нікому  
Мені день радісний яснів...  
Яснів...

Ідея жертвності — тобто, в кінцевому рахунку, саморозп'яття особистості в ім'я великої мети, котра в даному разі постає як щось зовнішнє, несумісне з органічними потребами людського «я», — неминуче впливала то там, то тут у віршах Плужника, будучи обумовлена корінними особливостями його відношення до дійсності. «І ось ляжу,— родючий гній,— на скривавлений переліг», — ці мотиви, що й казати, характерні для «Днів» (в подальших книгах вони частково зникають, частково трансформуються). Про неприйнятність цієї етичної концепції для людей, що справді хочуть бачити світ іншим і кращим, говорити не доводиться: література соціалістичного реалізму стверджує людину, яка росте і підноситься в боротьбі за суспільну справу, знаючи, що ця справа і є особистою її любов'ю, особистим її щастям,

**277** Плужник декларував іншу філософію, філософію



особистої слабкості,— але й він, як у тому ж, цитованому вже вірші («І ось ляжу...»), кінець кінцем, приходив від безрадісної думки про «гній» до чогось принципово іншого — до образу дозрілої ниви, яка вільно й щедро віддає своє добро людям:

І ось вірю — зросту колись,—  
І до когось вітрами — жни!

З таких «вихідних пунктів» поет споглядав і осмислював сучасну йому дійсність. Коло його реальних життєвих вражень загалом нешироке. Бачимо в його віршах миттеві роздуми і рефлексії людини, яка поміж ходінням на біржу праці читає Сінклера й «копається у Мутері», часом віддається болючому спогадові з минулого (є серед них вражаючий: «Це снилось?.. На тихім світанні багнети, і я коло стінки...»), подовгу, знесилена хворобою, проживає в знайомих чи родичів на селі, поділяючи з хліборобами їх нехитрі житейські клопоти і тривоги... А втім, для Плужника, селянського сина, реальна боротьба хліборобської родини з нестатками, її жах перед посухою і туга за врожаєм були сповнені справжнього — і часто драматичного змісту. Один з найвиразніших його сільських віршів — це саме житейський «мужицький крик» про лихо від негоди: «Пропало сіно! Тільки покосили, а дощ його й прибрати не дає»; такий і другий — про найкращий сон, що серед тривожної літньої спеки приснився поетові: «...У газет — стрункі колонки літер про те, що хліба вистачить для всіх!» Та під усім цим — зовні буденним, «сіреньким», нібито ординарно-існувальським — виразно чути дріж нервової напруги, з якою в свідомості поета вели невщухаючий поєдинок біль і надія, тривога і віра, тягар минулого і поривання до прийдешнього. Виникає ціле коло гостро контрастних образів, які повторюються в різних віршах: обивательський життєвий базар (це поняття — одно з найненависніших для Плужника) — і мрійник, що марить про лухське щастя; бідні жита — і щедрий майбутній колос; «час велетнів» — і боління безсилою одинака; «золоті далекі будні» — і «натхненні свята, що в них росила землю кров», дні жорстокі, а разом

з тим прекрасні й благословенні... Все це виявлено здебільшого від першої особи, скрізь героєм виступає сам поет,— але в драматичних його переживаннях ми чуємо прямий відгомін реальних історичних суперечностей переходової доби. Він не належав до тих, «кому ясно усе», і часом йому здавалось, що «у днях — мов у темному лісі», часом він піддавався настроям холодного скепсису: «Ах, про майбутнє все я переслухав, а про минуле все перечитав!» — але перемагали все ж надія і віра, хай і скупані в жорстокій трагедійній купелі.

#### 4.

З особливою виразністю це видно в двох його поемах, що ввійшли до збірки «Дні»,— «Галілей» і «Канів». У поемі «Галілей», можна сказати,— весь Плужник, з його світосприйманням, філософією, з силою і слабкістю його пекучої гуманістичної мрії; в поезії 20-х років цей твір — помітне, цікаве, хоч і досить своєрідне явище, обминути яке не може не тільки історик літератури, але й історик суспільної психології. Поема болісних шукань, вона разом з тим є й поемою цілком певних позитивних рішень, проголошених з усією силою художнього хисту Плужника.

«Галілей» являє собою монолог людини, яка живе десь у Києві «на поверсі шостому», вдень ходить ставити явку на біржу праці, а вночі відчула потребу «до дна» виговоритись перед містом, людьми і зірками. Уже за художньою своєрідністю цей монолог вартий спеціального аналізу: порвистий, нервовий, пронизаний струмами високого драматичного напруження, рідкісно багатий і гнучкий з ритміко-інтонаційного погляду, наснажений пафосом і сарказмом, пересипаний тими безцінними «прозаїзмами», в яких звичайна мовна «земля» стає самоцвітами поезії,— він свідчив про неабияке вміння Плужника «виривати в природи» секрети живої поетичної мови.

Вже з перших строф поеми вимальовується обличчя її героя — людини, яка з удаваною смиренністю

підкреслює свою «тихість»: «Я тихенький, тихенький... Тихіш од трави... Взагалі я дуже тихенький»,— тільки для того, щоб тут же кинутись у палку суперечку. З ким ця суперечка? Відповіді на це питання однозначно не випадає. Обстоюючи людяність, ширість, віру в гуманістичні ідеали, герой поеми далеко не завжди з належною точністю уявляє конкретного соціального адресата своєї полеміки. Саркастичні протести його інколи спрямовані в якусь невизначену, розпливчату просторінь, інколи прикро б'ють мимо цілі... Але головного противника, якого герой поеми відчуває, так би мовити, кінчиком кожного нерва, пізнати все ж можна. Це благополучний і ситий міщанин непівських часів, герой ненависного поетові «базару», майстер соціальної мімікрії і пристосуванства. Повна зневаги і обридження лаконічна формула Плужника:

Гей, спокійні, досвідчені! Всякі!

Ви!

Чиї щелепи, мов обценьки!—

викликає в пам'яті слова В. Маяковського про «мурло міщанина» і «зади, міцні, як умивальники». В обличчя своєму ворогові поет жбурляє всі трагічні контрасти непівської дійсності: «Поруч злиднів — карати, парфуми... Гаманці, гаманці, гаманці...» З неабиякою соціологічною проникливістю він оголює паразитарну сутність тих крамарських, непманських «лап», які «сіють рясно на дрантя й едваби копійки, копійки, копійки»,— вони для нього лиш потворний наріст на здоровому народному організмі, лиш «тіні творчої вічно руки...» Огиду й ненависть викликає в нього егоїстично-тупий міщанський спосіб життя, в якому сучасна «посада» поєднується з старорежимною церквою:

На посади... В церкви... В ресторани...  
Ждуть... Кохають... Крізь зуби плюють  
В непроміті неславлені рани...  
— Живуть!

Тут — прямий відгомін знаменитих рядків М. Некрасова, які й взято епіграфом до поеми:

От ликующих, праздно болтающих,  
Обагряющих руки в крови  
Уведи меня в стан погибающих  
За великое дело любви.

(Майже одночасно з поемою Є. Плужник дав прегострий, сповнений нищівного сарказму побутово-реалістичний образ цього новітнього міщанства у вірші «Я тепер спокійний за майбутнє». Щосуботня пулька, а потім статечні розмови за чаєм «про спецставки, про високе мито, про занепад взагалі й зокрема, про Європу, трохи про валюту, а найбільше, звісно, про культуру»,— це було те саме, «страшніше за Врангеля», що обурювало, гнівило й тривожило багатьох радянських поетів того часу).

Розгортається не нова, в певному розумінні традиційна, не раз переспівана в світовій поезії історія: сповнений святого болю гуманіст-одинак виходить на бій з ситим і себелюбним міщанством — на бій за людяність, за те, щоб «за сірим днем десь обрїй не загіб...» Він ототожнює себе з старцем на розі: «Дайте шматочок щирості!» Він глузиться над безкрилим, бездуховним «ідеалом» існувателів: «Головне — заробив і з'їв і щоб трошки здоровий!» (Хоч тут же терзається в роздумах — хто винен, що «ближче, ніж вічність,— куліш і мрія буває — двугривений» — і не знаходить відповіді на це питання, бо його й не можна було розв'язати в сфері «чистого духу», без огляду, зокрема, на реальний господарський стан держави, щойно відвойованої від споконвічних експлуататорів і розкрадачів народного добра). Сардонічну усмішку викликає в нього самовдоволене діляцтво «знайомого кооператора» («сірий костюм, рукавички, бриль»),— бо що для героя поеми «любов до кооперації», коли за нею не стоїть справжня відданість гуманістичному ідеалові революції! «...Не вірю, не вірю — ні! — що сотворить добро недобрий!»

В своїй поемі Плужник чесно йшов на глибокі життєві конфлікти непівської дійсності. Він застерігав від будь-якої втрати чи послаблення гуманістичного неспокою за людину, тим більше, що рядовій, звичайній людині тих часів жилося ще важко.

Привид міщанина, який пристосовується до завоювань революції і використовує її великі гасла для своїх егоїстичних цілей, викликав у нього глибоку, хоч часом і мимоволі перебільшену тривогу. Воюючи з бездушним міщанським «практицизмом» і діяцтвом, він нагадував про єдине, що знав, — про людське серце, про його совість і гуманність:

Не врятують наради й накази,  
Коли там, де серце колись,  
Буде клаптик такої фрази.

(А «фраза», що йшла перед тим, — то й була обивательська заповідь життя «в свій інтерес»). Але тут необхідна серйозна суперечка і з самим героєм поеми, зрештою, з її автором. Істинне в поемі часом перебуває в найскладнішому «зчепленні» з неістинним, помилковим. Коли Плужник в морди своїм благополучним міщанам вигукує:

Вірю — сльоза одинока каліки  
Важить більш, ніж промови, баланс  
і тисячі віршів і драм!

він, можливо, й не здогадується, що проголошує класичну формулу того споглядального й безсилового гуманізму співчуття, який тисячу й один раз довів своє ідейне банкрутство, коли мова йшла про те, щоб на ділі зробити світ людям. При всій ефектності співставлення «балансів» і «сльози одинокого каліки» — саме «баланси» молоді пролетарської держави, «баланси» свідомої історичної творчості народних мас створювали єдино надійну основу для того, щоб новою, світлішою стала доля т и с я ч калік. Розуміння цього в поемі Плужника, принаймні в її першій частині, вкрай недостатнє і затьмарене.

Називаючи свій біль «виправданням за все», «жертвою далеким братам» («там — біля ніг нової людини — згасни коло радісних брам!»), герой поеми схильний робити з цього болю єдину втіху свого існування («ти днів моїх радосте!») і, попросту кажучи, нічого іншого в житті, крім нього — і приводів для нього, — не бачити. Звідси — і загальна безнадійність, похмурість, естетична «зниженість»

того, що бачить герой на тодішніх київських вулицях, та й далеко поза ними, і фатальна — для його ж таки щирості і чесності — несправедливість ряду розмашистих суджень, що безпідставно накидають мало не всьому суспільному загалові незavidні, примітивні риси мислення («Ну кому розповім я про ранній біль... коли мрія загальна — щоб вісім неділь та на одному тижні зряду»). Величезні творчі сили народу, розбуркані Жовтнем, піднесені до активного діяння, поки що лишаються поза полем зору героя поеми.

При незаперечній слушності і гостроті антиміщанського спрямування поеми, дух старої романтико-індивідуалістичної колізії між трагічним одинаком, відданим прекрасній далекій мрії, і глухою до його стогонів «юрбою» явно витає над ідейно-естетичною концепцією «Галілея». І поема навряд чи являла б для нас значний інтерес, коли б вона обмежувалась тільки цим комплексом ідей, коли б Плужник не зумів сягнути через нього, — а в певному розумінні і через самого себе у подальшому розвитку свого поетичного сюжету.

...Несподівано відслонюється завіса, що закриває щасливе майбутнє («Так буде: прийдуть дужі щасливі люди...»), і герой поеми судом цього майбутнього, тобто судом найвищої для нього правди, судить себе і своїх сучасників. Тут виявляється, що вони, всупереч деяким огульним твердженням героя, зовсім різні. І розділяє їх цілком реальне місце в суспільній боротьбі свого часу. І критерієм є не абстрактні «властивості духу», а єдино істотне й надійне — вчинки, діяння, практика:

— Що з вас кожний робив тоді,  
Як творилося наше вчора  
На землі від крові рудій?

Перед лицем майбутнього проходять «похмурі», чия «правда» ховалась в п'ятьмі», — це оборонці старого, гнобительського світу, і їм немає місця в щасливій добі людства. Проходять «горді, мов льви» («і не я... і не ви...»), звияжники й лицарі боротьби за нове життя, — перед ними щиро схиляється

Хором земля й небеса:  
— Благословенні довіку,  
Хто себе кров'ю вписав  
В книгу безсмертя велику!

Коротким і презирливим афористичним словом поет добиває обивателів («Далі посунуть без ліку, збившись безглуздо до купи, трупи, яких я щодня зустрічаю після вечірнього чаю на пішоході...»). Їх — відпустять («бо не відали, що творили»), та й не в них справа.

Бо головне для героя поеми — суд над такими, як він. Блідими. Тихенькими. Непомітними (Деякі епітети в поезії Плужника повторюються з впертою послідовністю — вони стають уже ніби називними). Не героями і не жертвами — тими, «що в житті похилились травною». В кінцевому рахунку — це суд над «гуманністю» пасивного боління і співчування. Над тим специфічним комплексом «інтелігентщини», пороки якого Плужник тверезо усвідомлював і з полону якого все ж не міг вирватись. І на цьому вирішальному суді поет безмежно далекий од того, щоб надати своєму героєві будь-яких рис моральної величі. Він розуміє, яка дистанція відділяє його від справжніх творців нового життя. І, благаючи епоху відпустити «рабам своїм», Плужник, якого стільки разів справедливо і несправедливо обвинувачували в песимізмі, знаходить для свого героя виправдання якраз в тому, що він, боліючи, не втрачав віри в радість:

Бо ми бачили муку твою —  
І вірили в радість!  
Бо ми бачимо радість твою —  
Змучені..  
І нам скажуть тоді — відпочиньте!

Чого-чого, а засліпленого (й захопленого) власним стражданням егоцентризму, який так часто лежав на дні поетичного занепадництва, Плужникові не закинеш. І, мабуть, немала частка істини була в словах М. Рильського, який, ґрунтуючись саме на «Галілеї» та інших творах книги «Дні», визначав світовідчужання поета як «трагічний оптимізм». Рідко хто з поетів зважувався на таку сувору й

тверезу перевірку себе і свого «святого» болю реальними вимогами прийдешнього, як це зробив Плужник у своїй трагічній поемі. І це, зрештою, найважливіше в «Галілеї». Звичайно, автор і тут не подолав у собі свого «тихенького», «бліденького» героя; проте він виявився достатньо проникливим (більше того, самокритичним), щоб під романтичною хламидою протестанта-обличителя побачити й те, що складало його корінну слабкість,— пасивність і роздвоєність. Позбавлений всякої пози, всяких поетичних прикрас, трагічний герой поеми постає як реальний тип свого часу, обернений до читача різними гранями («вигідними» й «невигідними» для себе), показаний у всій суперечливості свого духовного ества. І це — те, що по праву робить честь Є. Плужникові.

Так підходимо до завершення поеми, в якому, власне, й розкривається її ідейний задум. Як ми вже бачили, герой поеми аж ніяк не належить до борців, до сильних і загартованих людей, але вся справа в тому, що й він, перемучившись всіма болями гостро-конфліктної, переходової доби, цим болям не здається. Не здається наперекір всім «об'єктивним» очевидностям і наперекір слабкостям власного духу. Так виникає в поемі образ новітнього Галілея — людини, яка в вирішальний момент, змучена й знесилена, все ж не може зректися свого переконання. Цей Галілей з'являється в останніх строфах поеми перед її героєм — чи, вірніше, він сам в нього перевтілюється:

Гей!

Герої!

Каліки!

Службовці!

Торговці!

Поетики!

А живіть собі, як вам бажається!

Через те, що

— ви чуєте? —

все-таки

о б е р т а є т ь с я !

То означає: велика мрія не гасне, і дійсність, при всій своїй суворості, все таки рухається не від неї, а до неї,— все таки о б е р т а є т ь с я !



Так розв'язується в поемі духовна драма героя — зрештою, явно близького самому авторові. Не квіління занепадника, а певність Галілея, явлена, що-правда, на крайньому, на останньому рубежі. Об'єктивний сенс поеми саме в цьому й полягав — наче в науку всім пізнішим скептикам і маловірам: всупереч усьому людина залишається з найдорожчим — з вірою і надією.

Інша поема, вміщена в «Днях», — «Канів» — пройшла в свій час майже непоміченою. М. Рильський, високо оцінивши «Галілея», з приводу «Канева» зауважив, що поема залишає враження «сухості і надуманості»; однією з причин цього він небезпідставно вважав «перемудровану» техніку — «складну і строго додержану строфіку поеми»<sup>1</sup>. Справді, «Канів» написано складною, спеціально винайденою автором дванадцятирядковою строфою, в якій два катрени з кільцевим римуванням доповнюються третім — з перехресним; а головна технічна «ізіюминка» полягала в тому, що наскрізна чоловіча рима першої строфи, повторена в ній 6 разів, потім ставала першою римою другої строфи і знову повторювалась у ній 6 разів; жіноча рима цієї другої строфи переходила таким же способом у третю — і так до кінця поеми.

Можна тільки дивуватися, що Плужника, який здобув таке визнання саме коротким, нервовим, «вибуховим» віршем, з його примхливою підводною течією і постійним бунтом проти всякої ритміко-інтонаційної регулярності, — раптом потягло на цю ретельно-вигадливу формальну конструкцію в душі запізнілого і аж надто рафінованого класицизму... Проте це було саме так, і «Канів», ставши з погляду форми цілковитою антитезою «Галілеєві» (знов «роздвоєність» Плужника і майже учнівська невпевненість у вже знайденій художній системі!), не приніс його авторові помітного успіху. Та й весь лад розлогого, розміреного, логічно й інтонаційно строго впорядкованого викладу а la Буало, що його вимагала ця форма, якнайменше відповідав стилістичним нахилам і

<sup>1</sup> «Життя і революція», 1926, № 8, стор. 87.

можливостям поета, був попросту не для його дихання,— і звідси наслідки: або нерідке западання в гливкувату рефератно-проповідницьку прозу,— або незграбні книжні красивості («І будуть дні немов рядки сонета довершені»), супроводжувані Летами, анахоретами, авгурами, Ларами (тими, давньоримськими!), смірнами, ладанами та іншими лексичними банальностями псевдокласицизму, в даному разі цілком несподіваного. А все справді своє, власне Плужник тут справді виборював у тяжкому, напруженому змаганні з формою.

Поема Плужника одверто публіцистична (чи, точніше, медитативна, тобто заснована на роздумі), і її тема — доля українського села тепер, в перші роки після революції, і в майбутньому. Доля села — і доля міста: їх Плужник, на відміну від меланхолійних «селюків» і ультрамодерних «урбаністів», які зустрічалися в тогочасній поезії, не роз'єднував і не протиставляв одна одній, відчуваючи себе паростком і того й другого кореня («Бо виріс я на межах двох світів — півмерлих сел і міста молодого, і не зречусь ні там, ні тут нічого», — як говорить автор в одному з місць поеми. Правда, — це ж Плужник! — уже в наступних двох строфах поет енергійно переконує, що він чужий і заводським гудкам, і синім волошкам, чужий «богам» міста, «з своїм селянським розминувшись богом», — та хід думок поета дозволяє все ж стверджувати, що кінцева правота за першим визнанням).

Сучасність і майбутнє... Відношення між ними тут таке ж, як і в багатьох інших творах Плужника, як і в тому ж «Галілеї». Сучасності Плужник в багатьох її найістотніших виявах не розумів і був несправедливим у своєму ставленні до неї. Село й на восьмому році революції («Канів» був уперше надрукований в «Червоному шляху», № 8 за 1925 рік) залишалось для нього таким, як і задовго до цього, — «голодним, темним, стомленим і хворим». Можна й треба оцінити невідкупну суворість реалізму поета, коли він застерігав від будь-яких ілюзій відносно того, що віковичну сільську відсталість і бідність начебто можна подолати швидко й безболісно:

Бо на Україні, де не всім відомі  
Абетка, потяг, мило й олівець,  
Ще не сьогодні скажемо кінець  
Старим звичаям, злидням і соломі.

Можна погодитися й з тим, що «не дозволять мрійникам робити якихсь купюр історія і дні»,— якщо говорити про «купюри» псевдореволюційного, прожекторського, маніловського характеру.

Але величезних революційних перемін в тогочасному селі Плужник не побачив,— в поемі вони не відчутні, хіба що крім згадки про «мільйони сел, де поруч комнезами й вечірній дзвін до церкви...» Не побачив він їх і в радянському місті,— і тому говорить про «міста» взагалі, не цураючись тих традиційних образів і барв, якими здавна малювала поезія місто капіталістичне («Міста! Міста! Жорстокістю бадьорі! Мільйонносили людські двигуни!.. Камінносерді! Тисячами творів уславлені культурні дикуни!»). Цим визначається загалом безрадінний погляд поета на сучасне йому життя, в якому він і сам, мовляв, лише «сіренький рахівник». І особливо дивний, особливо прикрий в цьому розумінні (не кажучи вже про свою несподіваність) останній рядок поеми — про «занедбаність» Шевченкової могили над Дніпром: це вже докір, рішуче не заслужений ні радянським містом, ні радянським селом, які в найтяжчі роки свого існування свято шанували пам'ять національного генія України, поета стільки ж «селянського», скільки і всенародного.

І разом з тим — у цьому скептикові з недовірливими очима, у цьому непоправному нудьгареві жила могутня жага майбутнього, в якому розквітнуть земля і народ! В цьому розумінні Плужник періоду «Днів» справді почував себе «у двох віків на грані» і навіть сформулював — у тому ж «Каневі» — своєрідну «трагічну діалектику», схожу на ролланівське «через страждання до радості»:

...В кожному стогоні лови  
Початок ще нечуваних мелодій,  
Натік на світ воістину новий,  
Прекрасний так, що й увянути годі!

Майже весь «Канів» — це мрія про майбутню, оновлену і омолоджену комунізмом землю, на якій не буде класових різниць між людьми, зникнуть бідність, насильство, війни і в незнаному синтезі зіллються місто і село:

Цвіте земля, і простори морів  
Її голублять синіми вітрами,  
І все спішить з розкішними дарами  
До ніг нових людей-богатирів.  
Не до міських блідих пролетарів,  
Не до селян, що в'януть над плугами,—  
Ні, до людей, що змили темні плями  
Всіх соціальних класів і шарів!  
Нема селян, немає крамарів,  
Нікого вже не звуть робітниками!  
...І давнє сонце тішиться вгорі  
Новими, справді щасними віками!

Хай Плужник не ставить питання про соціальні аспекти такого перетворення дрібновласницького села (хоч ясно розуміє, що тільки робітниче місто зможе привести село «за яснії брами»),— він твердо знає, що шлях до цього майбутнього відкрили революція, радянський лад і що життя справді йде до нього:

О краю рідний, степе несходимий!  
Надійде час — і темрява густа,  
Що ти її у спадщину дістав  
Укупі з мріями найкращими своїми,  
Розійдеться — і прийдемо туди ми,  
Де вільна єдність вільно вироста,  
Де важать рівно поле і верстат  
Для тих, що разом спини гнуть над ними!

Коли додати до цього ще знаменну пораду, адресовану поетом (як можна припустити) найперш самому собі:

...Треба нервів дужих, щоб зуміти  
Відчутти шовк в цупкому полотні;  
Щоб в смузі днів сіренькій і нудній  
Часів нових початок розпізнати,—

то ми зможемо досить виразно осягнути те найкраще, що було в Плужникові. І не тільки в ньому. З надзвичайною соціально-психологічною типовістю

тут відбилися прагнення, сподівання, надії (і навіть сам спосіб мислення — поки що не позбавлений надмірної «дедуктивності», дещо абстрактної мрійливості) тогочасного українського радянського інтелігента — з тих, що довго й нелегко виживали з себе специфічні світоглядні хвороби минулого, але, навіть боліючи ними, глибоко відчували всю немислимість, неможливість свого духовного існування без комуністичного ідеалу, даного їм революцією. Знання і досвід, точність позиції і точність розуміння шляхів його здійснення — це приходило пізніше, але вже в самій вірі й надії, які виборювались в непримиренних ідейних колізіях, була щира людська краса, — і нею світиться поезія Плужника.

Автор найкращої статті про книгу «Дні» — М. Рильський блискуче визначив основне драматичне «ядро» поезії Плужника: «гримаса старого — просвітлена даль майбутнього». І хоч не зовсім виправдано видається спроба схарактеризувати цю поезію відомими словами з герценівського «Колокола»: «Як той дзвін, що мертвих оплакує, живих скликає, оплакує вона тих, хто упав на шляху, — і закликає тих, хто ще йде, не спинятись, не падати, а й упавши вірити «у всесвітню Мекку», — та до кінцевих висновків поета-критика можна приєднатися й тепер: «...Пафос цієї болюче зламаної книжки — не зневіра, а уповання, не зречення од боротьби, а заспів до неї»<sup>1</sup>.

## 5.

Після «Днів» вийшла ще одна книжка віршів Плужника — «Рання осінь» (1927). Збірка «Рівновага», підготовлена поетом до видання в 1933 р., лишилась не надрукованою. З новими віршами Плужник виступав рідко (особливо після 1929 року), — маємо лиш кілька творів, що доповнюють зібране в книгах.

І треба відразу сказати: якщо суперечливою була його перша книжка, то дві останні суперечливі

<sup>1</sup> «Життя і революція», 1926, № 8, стор. 86.

навіть подвійно: відчутний крок вперед в художньому зростанні, у відточуванні думки і слова тут відбувається одночасно з таким же кроком назад в ідейному змісті поезії і, перш за все, з відступом від соціальної проблематики.

Можна говорити про тяжку хворобу поета, яка обмежила його зв'язки з зовнішнім світом і темною хмарою стала над самим життям,— але достатнього пояснення тій майже виключній зосередженості на особистому, на болючому, яка тепер характеризує поезію Плужника, тут не знайдемо. Справжні причини, безумовно, мали світоглядний характер. Тяжко хворий Еллан або, пізніше, прекрасний поет білоруського комсомолу Валентин Тавлай не переставали бути в своїх віршах — до кінця! — героїчними особистостями.

Плужник нею не був. І саме недостатність громадянської вихованості, громадянських інтересів поета призвела до того, що в скрутний час особистої біди він залишився наодинці з самим собою. Кажемо про лірику Плужника,— бо в таких творах, як п'єси «Професор Сухораб» або «Фашисти», що писались одночасно з віршами двох останніх книг, він лишився вірний значним і гострим питанням суспільного життя. Але в тім-то й справа, що в «Ранній осені» й «Рівноазі» відбився надто звужений погляд на саму лірику — тільки як на особисту сповідь, як на в вищій мірі інтимний самоаналіз і «самовслухання». Позиція, що, як правило, тяжко мститься на художникові: відрізаючи його від зовнішнього світу, вона з часом печально змінює людську «пробу» і тих душевних скарбів, з якими, наче Скупий Лицар, він замикається на самоті!

Лірика Плужника тепер зовні спокійніша, розважливіша, стриманіша на слово й почуття,— але читати її часом тяжче, ніж найтрагічніші сторінки першої книги, бо як-не-як — там поет уболював, зневірювався й вірив за багатьох, а тут він майже постійно — один, один з своїм особистим.

І все ж будемо стерегтися передчасних і спрощених висновків, які, до речі, не раз робилися з приводу віршів поета в 20-х роках. Досить згадати

пояснення, яке давав Плужниковій печалі — мова йшла з приводу «Ранньої осені» — один з критиків «Молодняка»: «Естет, дрібнобуржуазний інтелігент, що зріс на добрій чорноземлі століпінського хутора...» — Плужник журиться через те, що «побачив загибель своїх мрій, загибель того ґрунту економічного, що на ньому мусила зрости його творчість»<sup>1</sup>. Коротше кажучи, «в карман норовит», як зауважив хтось про улюблений вульгарними соціологами спосіб трактування «класового інтересу» письменника...

Умовимось, що, прикро відтяти (хоч, звичайно, не повністю — круглих Робінзонів у поезії ще не було) від соціальних, громадянських питань, вірші Плужника зберігають для нас переважно той інтерес, який прийнято називати загальнолюдським. Це — не виправдання для ординарних затворників і втікачів з поля суспільного бою: до загальнолюдського «теж» треба дорости. Вирішує серйозність і значущість філософського підходу поетового до проблем, які його хвилюють, культура думки і почуття, вміння сказати «своє, не сказане ніким». У всьому цьому Плужникові не відмовиш. Тим-то, ясно додаючи ідейні «щербини» його поезії, не приймаючи деяких її висновків, ми цінимо вже людську змістовність і художню неординарність тих питань, які ставив цей поет, тих духовних шукань, якими він жив, жив болісно і трудно.

Лірика, в кінцевому рахунку, — поле думання поета (як і його співрозмовника — читача). Але для нас, читачів, важливі не лише остаточні висновки автора (які теж далеко не завжди подаються в прямому й закінченому вигляді), але й сам процес їх осягання, знаходження, здобуття, неповторний процес інтелектуально-емоційного людського переживання. Вірші Плужника з цього погляду акумулюють в собі таку культуру поетичної думки і її вислову, яка сама по собі здатна вчити, духовно підносити кожного, хто любить і шанує поезію.

Між віршами «Ранньої осені» і «Рівноваги» пролягає певна художня відстань. Видимо, поет немарно

<sup>1</sup> «Молодняк», 1927, № 9, стор. 101—104.

заявляв на останній сторінці своєї другої книги: «Цвітуть думки і на слова скупіше... Росту». В той час, коли в «Ранній осені» помітна орієнтація на холоднувату строгість і завершеність поезії неокласиків, зокрема М. Рильського (можна припустити, що для поета це було своєрідними ліками від надмірної нервово-емоційної перенасиченості в «Днях»), в «Рівновазі» перед нами — цілком самостійний і зрілий Плужник в zenіті своєї майстерності.

Проте основні ідейно-тематичні мотиви лишаються загалом спільними для обох книг. І спільні — «типові обставини», безпосередня атмосфера життя-буття поетового: тихий хутір, де живе пригнічена хворобою людина, або лікарня, або санаторійне узбережжя Криму, «дві паралелі — два меридіани» — самотницька кімната, бюрко з книгами, що дає привід для гіркого визнання:

...І сум не такий, і радість не та...  
І тільки незмінна книга!

Як і раніш, поет зовсім не збирається прикрашати своє існування, та й себе самого. Власне кажучи, гіркоти автоіронії і навіть автосарказму в обох книгах не менше, ніж «загального» скепсису. Це варто підкреслити, бо це — невід'ємне від Плужника.

Жадання спокою — такий, на перший погляд, головний мотив «Ранньої осені». Він зрідка лунав ще і в «Днях», але там під «тишею», «тишиною» малюся на увазі, головним чином, душевна рівновага і умудреність, певність себе, яких так бракувало поетові («Серце, серце моє! Навчись тишини!») Та «спокій» в ліриці другої книги — це вже щось інше — і незмірно сумніше. «Передчуттям спокою і нудьги мене хвилює мертво листя долі», «Як непомітно ближчає та грань, що жде за нею прикінцевий спокій», «Дивлюсь на все спокійними очима», — подібні варіації однієї і тієї ж теми можна було б наводити без кінця. «Спокій» тут дуже невеселий — він виступає рідним братом втоми, безнадії і приреченості. Пристрасть полишено в минулому, тепер — «передосінній холодок чуття голубить»...



Не радий поет вітати цей морозяний спокій, а му-  
сить — і виправдання та обґрунтування цій «нату-  
ральній» зміні шукає в явищах природи, в її  
одвічних циклах, навіть в передосінньому зорепаді:

Огню такого! Стомлена природа  
Опочиває у красі такий,  
Що, мабуть, справді вища нагорода  
За пристрасть літа — тихий супокій!

І Плужник, здається, вже цілком примирився з цією  
«ранньою осінню»,— він «мов радий крізь квітень  
запізнілий побачити дочасний листопад», він навіть  
спокійно констатує, перебуваючи хворобу десь у ти-  
хому притулку, що й «хуторові, й віршеві — обом  
час помирати».

Поруч з антитезою відбуваюлої пристрасті і осягнуто-  
го спокою у віршах Плужника так само настійливо  
бринить мотив відмови від мрії в ім'я «мудрого  
досвіду». Мрії зрікається природжений і непоправ-  
ний романтик! Але це було так.

Мрії від серця відтяв,—  
Корінь виснажують віти.  
...Мало прожити життя,—  
Треба життя зрозуміти.

А той вузенький «досвід», якому хоче тепер вкло-  
нитися скептичний поет, зводиться до небагатої  
думки про марність всякої «мудрості мудрих», з  
чого — неминучий висновок щодо самого себе:

Дар нелегкий ваш, досвіде й спокою,  
Дар розуміти, знати і мовчати!

Думки на цю тему, що повинні ознаменувати пов-  
ну, здавалось би, перемогу скепсису над романти-  
кою, над животворною мрією, стали основою ба-  
гатьох і багатьох віршів «Ранньої осені». Часом  
вони — при всій печалі, що струменить з них,— ви-  
ливаються в образи, сповнені справжньої жаги  
життя, як, скажімо, в вірші про дівчинку, що ви-  
бирала в жменьку «сине золото» з дніпрові хвилі:

І таке тоді небо було безкрає,  
Поможи, мені, дядю, трошки...  
...А в самій очей немає,—  
Волошки.

Гей, дівчатко! Найкраща з моїх химер!  
Чи діалося ж тобі те золото?  
...Вже мені не сміятись тепер  
По-старому, безглуздо-молодо...

Хай! Але дівчатко написане так, що не зневірений автор, а воно — вічно прекрасний образ людської мрії про «синє золото» щастя — залишається (і назавжди!) в нашій пам'яті. Тут справді, може, й підсвідомий, відгомін пушкінського: «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть...» Як і в вірші «Все більше спогадів і менше сподівань», де біль «осінніх» констатацій врівноважується, зрештою, світлим акордом про незмінну мудрість життя:

Так дерева, відцвівши навесні,  
Тільки на те годують соком віти,  
Щоб в дні серпневі, теплі та ясні,  
Упав на землю овоч соковитий!

Плужник тут наче шукає «порятунку» в Рильському, — навіть коштом втрати поетичної самостійності.

Частіше ж вони, ці «визволені» від мрії, запалу, творчого польоту життєві концепції, знаходять свій вивих у дотепних, афористичних, хоч по суті сповнених різного значення рефлексіях про... недоцільність віршування. Серед них — досить відомі рядки:

Поетів дар (як всі дари гіркий) —  
Всю недоцільність віршів розуміти.  
Візьмись вогнем — і раптом прохолонь,  
Засхни чорнилом на якомусь вірші...  
Чудний вогонь! —  
Щоб не сказати гірше...

А на наступній сторінці — теж не менш відоме: «Умій спокійно позіхнути над недокінченим рядком...»

По-своєму це досить логічно: якщо поезія не окрилена поважною метою, якщо вона не наснажена мрією, то... навіщо вона?! Справді, «чудний вогонь» — бенгальський, скажімо. Так легко можна було б прийти до висновку, що поет заперече саме споглядальну, пасивну, скептичну поезію, всіляке там «дрібнотем'я», — але ж ні, Плужник не дає нам

цієї зручності! Часом його вірші таки «всерйоз» говорять про «несерйозність» всякої поетичної творчості («В поезії хіба вряди-годи якогось змісту добіжиш малого»). І найхімерніше те, що тут діють і йдуть назустріч один одному різноманітні, а то й зовсім протилежні побудники,— Плужник взагалі витворює свої поетичні ідеї з примхливо сплених мотивувань.

Є в цих кпинах над малозначністю і марністю віршувальницького ремесла, справді, певний вияв критичної оцінки власних «нудьгарських» мотивів, з приводу яких у нього пізніше, в «Рівноазі», прохопиться недвозначна фраза: «Сум світовий в масштабі повітовім»... Вміння глянути сторонніми очима на своє найінтимніше, наболіле цього поета ніколи не залишало; звідси болюча «романтична іронія», яка в нього стає не прийомом — рисою характеру, частиною біографії.

Є й дещо зовсім інше — скептична недовіра до «чужої» мудрості і мудрості взагалі («Мудрість мудрих... За гріх який марність всю її мушу знати!»), яка правомірно переростає в досить зверхне ставлення і до людського змісту власних творів. Якщо мудрець, який навчає людей щастя, сам його ніколи не звідав («Від берегів дзвінкої Брамапутри»), то, може, така ж ціна й «мудрості» поетичній? Тут філософський скептицизм Плужника — данина його ідейним слабкостям,— справді, незаперечний; відбиття його не важко бачити в таких віршах, як «Це закон: замруть червоножили», «Косивши дядько на узліссі жито», «Є острови, яких нема й на мапі». В якійсь мірі він переносився і на роздуми Плужника про поетичне мистецтво. Але знов таки— це лише часткове пояснення, як часткове місце самого скептицизму в світогляді поета.

Бо, всупереч своїм дотепно-болючим розумуванням, Плужник все ж був до кінця відданий поезії і прекрасно знав її силу. В більшості його іронічно-гірких висловів про «Сізіфову працю» поета знайшла загострений, гіперболічний вияв, перш за все,— чесність художника, який досконало відає муки слова («Напишеш, рвеш... і пишеш знову! І знов не так... І знов не те...») і не менш добре

знає, яким буває розпач поета перед «невимовним», «непіддатливим», тим, що не дається до вислову («Усі слова збери, мій любий,— душі не вичерпай до дна»).

«Це не тому, що людською мовою не можна передати свої думки й почування,— на це Плужник не скаржиться,— а тому, що він у віршах завжди якусь глибоко інтимну думку свою переказує, тому, що він про своє приховане від людського ока внутрішнє життя говорить»<sup>1</sup>,— справедливо зауважував з цього приводу Ю. Меженко.

Взагалі, широлюдні, змістові, «виражальні» завдання поезії для Плужника завжди мали безумовну перевагу над всякими цеховими, вузько-«літературними», чисто формальними її аспектами. Митець, що мучився поезією, бо крізь неї, як і крізь власне серце, проходила йому «світова розколина»,— він спокійно зневажав мистецтво, яке творилось для власної знадоби, в ім'я «чистої» форми. Такою для нього була творчість, скажімо, декого з його знайомих — київських «неокласиків», «арбітрів метру й еллінського хисту»: «Для них поезія лиш там, де вже віки в класичній формі не лишили змісту». На таку поезію Плужник, що жив хай і обмеженою, але все ж незаперечною реальністю живого — і сучасного — досвіду, ніколи б не міг погодитись. Вже цим істотно обмежується сфера Плужникового «скепсису» відносно поетичної творчості, а щодо спроб деяких «дослідників» з націоналістичної еміграції витлумачити його поезію як ординарне «мистецтво для мистецтва» («...Мистецтво як розрада, а зокрема як складання віршів на відвічну тему про марність віршоскладання»,— писав свого часу на сторінках журналу «Літаври» В. Державін),— то вони в світлі всього творчого шляху поета виглядають просто незугарними і наскрізь тенденційними.

Але мова була про настирливе прагнення поета довести, що більш за все він тепер прагне спокою і свободи від мрій та «ілюзій».

Ось тут якраз і виявляється, що поезія Плузника продовжує бути по той бік спокою, продовжує залишатись живою — всупереч його власним невеселим запевненням. І це найпереконливіше засвідчується об'єктивною «діалектикою душі» поета, відбитою в його віршах.

Він уміє обманювати і пригамовувати себе філософією спокою — і знає, що вгамовуватися все ж не можна. В чудовому вірші «Місто мале...» добре сказано про те, як насправді почуває себе «умиротворена» душа цього анахорета і пасеїста:

Житиму тихо. Як осінь гарна,—  
Біля воріт надвечір сидіти...  
Просто — площа базарна,  
А на ній — собаки та діти...

Знаю, як мало людині треба.  
Спогадів трохи, тютюн, кімната...  
Інколи краєчок неба...  
...Симфонія дев'ята...

Так «відтинає» свої мрії Плузник! Небагато-немало — туга за найбурхливішою, наймогутнішою в світі «симфонією дев'ятою» (Бетховен), яка начисто перекриває собою примирення з спокоєм, — і скептик Плузник тут на диво єднається з романтиком комсомолу Влизьком, який прославив революційну жагу «Дев'ятої» в одному з найкращих своїх творів.

В багатьох віршах він силкується бути скептиком, сам розуміючи хистку напівправду (навіть з чисто суб'єктивного погляду) своїх відточених, а все ж силованих афоризмів. Можна будувати незavidну, висмоктану з пальця «філософію сидня» з приводу ключа журавлів, які відлітають на південь до своїх тимчасових осель: «Але ж нудьга яка, — вперед летіти, щоб повернутися назад», — та все одно оживе жадання руху, жадання життя, ударить в серце нездоланна мрія, і в іншому вірші поет з аналогічного приводу вже скаже зовсім інше:

Дівчинко тиха, на мрії хвора!  
Надвечірня мріє моя!  
Гуси над містом летіли вчора...  
А я?

Чимало віршів Плужника в «Ранній осені» і «Рівноазі» так і доводиться читати,— в розумінні того, що за ними є «третій зміст» (враховуючи «підтекст»), який заперечує зміст «перший» і «другий», в чеканні того, що ось-ось прозвучить інша, протилежна тема, яка пересилить попередню. Власне кажучи, вірші Плужника в останніх двох його книгах і є дуже складною поетичною кардіограмою боротьби суперечливих думок і настроїв, що відбувалися в свідомості поета. Боротьби такої невинної й болісної, що сам поет, знесилений нею, пізніше, в «Рівноазі», вигукнув:

Я натовмився вічно знати  
В собі самому двійника...  
Душе! Обридлива яка ти!  
І непримирлива яка!

Це й була, так би мовити, Плужникова «рівновага»..

Ні настроїв скепсису, про які вже була мова, ні прямих зривів у розпач і песимізм («Дикий сон мені щоночі сниться») щодо поезії Плужника заперечувати не доводиться. Але, будуючи однією рукою ці хисткі філософські споруди, поет другою рукою досить послідовно руйнував їх, тягнучись до живого життя, до його непереможної сили. Хай це буде часом навіть така незначна річ, як жіночий слід,— і то лише відновлений у спогаді — на прибережному піску.

Бо я дивлюсь і бачу: все навіки  
На цій осінній лагідній землі,  
І твій слідок малий — такий великий,  
Що я б тобі й сказати б не зумів.

Хіба не з таких «малих слідків» вічного і незмірного життя народжуються в справжніх поетів їх захоплені й горді поклики: «Узнаю тебе, жисьнь! Приймаю и приветствую звоном щита!»

Але Плужник умів щиро відчутти і прекрасно висловити свій нерозривний зв'язок і з категоріями незмірно більшими. Яке характерне для нього, наприклад, це прагнення пізнати, а головне, зрозуміти —

«диво» своєї рідної землі, «диво» Батьківщини — на противагу тим, кому «чужина вбирає очі»:

Для мене ж досить — певне до загину —  
Кількох губернь чи округ тепер,  
Що на землі становлять Україну —  
УРСР.

Бо що мені та слава галаслива  
Про всі дива за тридев'ять морів,  
Коли я досі і малого дива —  
Землі своєї ще не зрозумів.

Знов-таки — найглибшу людську пошану викликає незмінна чесність Плужника перед своїм часом і суспільством. Так, він «ще не зрозумів» своєї землі, своєї України — УРСР (чи багато хто з поетів зважувався на таку одвертість, хоч мав часом для неї не менші підстави, ніж автор «Ранньої осені?»), але з цією землею він — до загину...

І, зрештою, прекрасний вірш, що має значення підсумкового для основних психологічних колізій, що відбулися на сторінках книги:

Нехай комусь судився довший  
Шлях до останньої межі,  
Свій коротенький перейшовши,  
Не нарікатиму,— я жив!

Я стільки бачив! Стільки й нині  
Думок в собі не погасив!  
Жив інший хто в такій країні,  
Такі переживав часи?

Щоб міг сказати так свідомо,  
З таким спокоєм на виду,—  
Гряди, сподівана утомо,  
Вгамовуй пристрасть молоду!

У «Рівновазі» до всього цього долучається тема природи й космосу, по-тютчевському сприйнятих в своєму величому і жорстокому протистоянні мінущості людського віку. Ніколи раніше Плужник не вдивлявся так пильно й тремтливо в красу неба, землі, моря, не вів з ними такої напруженої внутрішньої розмови:

І над нами, й під нами горять світи...  
І внизу, і вгорі глибини...  
О, який же прекрасний ти,  
Світе єдиний!

Як і Тютчев, він полюбляє, передусім, вечір і ніч, коли можна вглядатися в зоряне небо і слухати, як «в безодні вічності безмірній світотвору тиша ви-грімля» (блискучий образ, вартий порівняння з тютчевським: «Настанет ночь, и звучными волнами стихия бьет о берег свой!»), коли в небі і в морі «блакитний безум» і коли «м'ятеється, м'ятеється всуе твій бентежний дух»... Ліричні роздуми поета тут стають особливо пружними та інтенсивними, виливаючись часом в різке, як удар, запитання або на-тяк, що не формулює прямого висновку, але наче відслонює край завіси над чимсь безмірно складним і важливим для поета.

Звичному «аналізові» ці вірші піддаються тяжко. Їх треба було б цитувати один за одним — настільки вони сконденсовані в своєму змісті, значущі в кожному слові, деталі порухові, інтонації. Улюблена поетом архітектоніка — дві, рідше три й чо-тири строфи, але назвати їх на цій підставі мініа-тюрами було б немислимо,— так багато в них вкладено.

Запитання, що їх безнастанно задає поет природі і всесвітові, належать до категорії вічних. Вони природні і неминучі, ці тривожні запитання люди-ни перед лицем нескінченного світу і невмирущої природи. «Звідки? Нащо?» Колись це називалось питанням про сенс людського буття,— їх не пере-ставала й не перестає ставити поезія. Однак, адре-суючи запитання всесвітові й вічності, поет мусить відповідати на них сам — своїм світоглядом, жит-тям, силою або слабкістю свого зв'язку з людьми, з суспільством.

Відповіді Плужника в своїй буквальній філософ-ській суті часто не нові й не оригінальні. Візьмемо один з найгірших випадків:

Каменя один приділ — лежати!  
Вітрові один закон — лети!  
Тільки я поставлений питати  
Як не цілі, то бодай мети...

Та хоч як — в лица свого поті —  
Зважу міру явищ і подій, —  
Камінь той лежатиме і потім,  
Вітер той летітиме й тоді.



Зміст першої строфи поставлений на двобій з ідеєю другої. І як говориться, «все правильно»: так, камінь той лежатиме і потім, вітер летітиме і після кожного з нас. Можна відзначити навіть певну «безстрашність» мислі поета, яка не хоче заспокоювати себе жодними ілюзіями. Тільки людині залишається (якщо вона прийме цю істину беззаперечно) махнути рукою на всі «цілі» і «мети» свого життя, на все, що називається щастям і добром, творчістю і боротьбою, і проголосити безнадійне: «Поганяй до ями!» Філософія, справді, безрадісна і безсила. Те, що за нею — певна традиція в світовій поезії минулого — ніскільки не реабілітує її в очах революційної епохи, яка виробила нову, героїчну мораль, що має свої ключі і до проблеми смерті та безсмертя, страждання й радощів людських. В останніх, для прикладу, поетичних книгах М. Рильського, теж відчутно забарвлених «осінніми» і «прощальними» мотивами, можна знайти десятки найпереконливіших людських відповідей на питання, що мучили Плужника, — відповідей цілком протилежного філософського та емоційного звучання:

Хай осінь мертвим листям шелестить,  
Хай старість чеше сивину лукаво,  
А для людини, як вона людина,  
Як має серце для людей відкрите,  
Само страждання в щастя виростає,  
І над землею, критою туманом,  
Веселиками линуть журавлі...

Це — не кажучи вже про високу трагедійну музику тичининського «Похорону друга», де безнадійній і скептичній діалектиці «світової скорботи» протиставлено іншу діалектику — переможного ствердження і оновлення життя всупереч всім ранам і втратам:

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.

Плужник не зміг піднятися до цієї світоглядної висоти. Давно помічено, що ослаблення зв'язків **302**

з суспільством, не говорячи вже про соціальне самотництво, фатально обеззброює особистість перед лицем думки про неминучість смерті. Скептицизм поета аж ніяк не прикриває цієї «роззброєності» і розгубленості в таких віршах, як «Линяють фарби», «Що не збулось?», «Вашу карту бито!» і, нарешті, у моторошному вірші про відчай («Рази мене, одчаю мій! Будь чесний! Ти ж не минешся, хоч і час мине!»). Песимістично звучать деякі вірші Плужника про минуцність і «безслідність» людських діянь і доль в історичному процесі («Тут пишній храм стояв колись», «Мишвою, тліном...») Але не будемо судити лірику «Рівноваги» лише за цими крайніми її висновками, які далеко не покривають її реального художнього змісту. Лірика не тотожна філософським формулам вже тому, що філософію свою вона воліє «здійснювати» через багатогранний образ людського переживання, через сповідь про нескінченно різноманітні стани душі, які можуть бути цікавими і загальнозначущими, можуть в собі нести більшу чи меншу правду навіть при хибності або неточності загальної ідеї твору. В поезії Плужника,— в «Рівновазі» особливо,— це можна бачити мало не на кожному кроці.

Не всякий сум є — песимізм, і на цю тему поезія знає багато красномовних свідчень і висловлювань, аж до безумовно слушного парадоксу, що належить невичерпному життєлюбові Рильському: «Як сумно тій людині жити, яка в житті не знала суму!» Причому поет іронічно співчуває саме тій «урівноваженій людині», «в якої серце не болить від сонця й весняного шуму!»

Щиро людське трепече у душевній бентезі Плужника, коли він сповідається в своєму «невимовному» під час самотньої обсервації нічного неба:

Час спокою... а душа в тривозі...  
О дитя налякане й слабе!  
В тиші цій, що стала на порозі,  
Страшно їй підслухати себе!

**303** Маяковський, наприклад, усе це вмів гасити іронією і пафосом, але й він в якісь моменти мусив

не без зітхання зізнаватись у схожих настроях:  
«Запретить совсем бы ночи-негодяйке выпускать из  
пасти столько звездных жал...»

Пронизлива печаль, що переймає вірш «Даремно  
шукаю розради», не заступає перед нами широти  
чуттів поета, в свідомості якого біль пригасання  
змагається з суворим, але мудрим голосом вічної  
природи:

Як свідок уже неуважний,  
Як гість, що давно загостився,  
Не раз уже чуване чую...

І тільки той голос суворий,  
Що в серці твоїм наслухаю,  
Що й чути його не хотів би,  
Мені одинока розрада!

І його скептична іронія — на цей раз щодо «само-  
впевненого» людського знання — в певному кон-  
тексті може лише контрастно відтіняти силу й  
цілісність поетичного враження:

...Мовчи й мовчи!  
Хто й що сказати може?  
Всю порожнечу потойбічних сфер,  
Весь безмір світотвору невеличкий,  
Хіба не вичерпано їх тепер  
Підручником для семирічки?

Та ще частіше цей скепсис та іронія, що в деяких  
випадках стають справді трагічними, спрямовані  
поетом на власну адресу, — хто-хто, а Плужник не  
мав жодних ілюзій щодо самого себе і тієї духов-  
ної ситуації, в якій він опинився. Самотність, спо-  
глядальність, книги замість життя — все те, з чим  
він часом був згоден примиритися, як з неминучою  
власною долею, — водночас по-справжньому гнітило  
й мучило його. У віршах Плужника раз у раз вибу-  
хає бунт проти затворництва і гірке нарікання на  
свою безсилість, — не тільки фізичну, зумовлену  
хворобою, але й моральну.

Мандрівник за потаємною пристрастю, що прагнув  
на власні очі бачити безмежно різноманітні дов-  
готи й широти реального світу, — він змушений  
«пізнавати» їх з підручників географії та енцикло-

педій. Підміна реальності книжними, вторинними уявленнями з часом стає звичкою — а водночас і прокляттям, і небагато хто з самотників так тверезо дивився цій гіркій правді в очі, як Плужник: «Може, й твоя з тих багатющих душ, що вміють всесвіт слухати з кімнати» І, можливо, ніхто в нашій поезії не сказав з такою силою й гіркотою про нікчемність пасивної, книжної, безплідної «цитатної» мудрості в порівнянні з «вічно зеленим деревом життя», як сказав про це на ґрунті власної духовної трагедії Євген Плужник:

Ах, мудрість цитатна,— мудрість гірка!  
Вона не горами двига...  
Чого ти ждеш?— Мерщій до бюрка:  
Там книга!

Гортай, гортай, гортай сторінки,  
Давним-давно пожовтілі.  
Ти ж був молодий... Ти був стрункий...  
Сила буяла в тілі...

В той самий час, коли писалась «Рівновага», М. Бажан опублікував свою «Смерть Гамлета». Плужник не погодився з молодшим поетом і ущипливо-іронічно зауважив в одному з віршів збірки, що ось, мовляв, Гамлета оголосили фашистом («Бажан, сторінка така-то»). Але як болів самому Плужникові той комплекс пасивності, скептицизму і роздвоєності, що його засуджував у «традиційній» інтелігентській свідомості Бажан, і з якою тверезістю автор «Рівноваги» бачив його достеменну убогу суть! «Вона не горами двига», холодна мудрість одинака. А горами вже починали двигати,— були часи першої п'ятирічки і, так чи інакше, крах старих ідейно-психологічних «комплексів» ставав дедалі очевиднішим навіть для тих, хто ще не мав сили з ними розлучитись.

Вчені філістери (як той же В. Державін), намагаючись довести «герметизм» Плужникової поезії, напишуть, що він, мовляв, «прозирає в ілюзійність самого руху і простору». А Плужник, замкнений у чотирьох стінах своєї кімнати, свого «квадратового раю», саме з них прокричав криком

нестерпного болю за змарновану силу, за змушену самотність, за розрив із життям:

Дві паралелі, два меридіани —  
І от квадрат. Живи! Твори! Вмирай!  
Тут тверді тінь. Тут, трепетний і тъмний,  
Замкнувся світ. Тут — Тигр, Євфрат і Рай.

Поруч з цими творами, де вираз внутрішньої драми поета досягає небувалої з часів «Галілея» гостроти, з'являється і лірика більш об'єктивного характеру, що нотує різноманітніші враження поетового дня (майже весь третій розділ «Рівноваги» і деякі вірші з першого). Гіркувата присмака печалі (хоч і без спеціального філософського підтексту) не залишає автора і тут, але разом з тим чимало віршів відкриває нам поета, пильно й радісно задивленого в різноманітні прояви життя, поета з усе зростаючим смаком до живої й певної реальності. Тут в певному розумінні відпочиваємо і ми, і сам поет,— така в цих віршах чистота і прозорість ліній, бездоганна пластика, точність психологічного малюнка, а головне — спокійна впевненість у все-розрідшаючій мудрості самого життя («Ніч... а човен, як срібний птах», «Блакитний безум! Море підмною», «В кипінні хвиль», «Ах, флейти голос над рікою», «Суха й тендітна лінія плеча», «Як він спустів, садок», «Не чуючи, перебирала ти», «Обутріло. В неяснім сірім світлі», «Порожній берег моря», «Ваш такий наївний погляд...») А на передостанній сторінці збірки Плужник поставив вірш «Вона зійшла до моря», вщерть повний радістю земної, тілесної і водночас піднесеної до античної «божественності» людської краси. Тут з Плужником, на відміну від «філософського» трагізму багатьох інших його віршів, наче відбувається те, до чого закликав себе, зустрічаючи весну, герой одного з ліричних віршів Тютчева:

Игра и жертва жизни частной,  
Приди ж, отвергни чувств обман  
И ринься, бодрый, самовластный,  
В сей животворный океан!  
Приди, струей его эфирной  
Омой страдальческую грудь  
И жизни божески-всемирной  
Хотя на миг причастен будь!

Є в «Рівновазі» і зовсім новий для Плужника цикл віршів, героями яких виступають відомі історичні діячі або літературні персонажі. При всій стилістичній дистанції, що лежить між Плужником та Франком, їх можна в певній мірі зблизити саме з віршами, що творять значну частину Франкового «Мого Ізмарагду»: сюжет з минулого, переповіданий автором при збереженні і всього інтересу конкретної ситуації, і належного історичного колориту, має в собі також щось від притчі, від «алюзійного» сказання на якісь сучасні філософсько-психологічні теми. Інколи ця тема коріниться в авторському інтимному: така розповідь про зустріч Елоїзою свого мертвого коханця Абеяра, — суворим недремникам середньовічної моралі здається, що «любов» перемогла «кохання», насправді ж мука любові була незмірно легшою за жар кохання, що спалює тепер догораюче тіло... («В листопаді, місяці тихім»). Інколи це своєрідні колізії людського пізнання: намалювавши в прекрасному вірші відкриття Колумбом невідомого материка («Подолано упертість Ізабелли»), скептичний Плужник, що так любив оголяти все релятивне, відносне, діалектично-суперечливе, не пропускає нагоди підкреслити химерну — і в той же час щасливу для шукача — розбіжність між загаданим і здійсненим, між метою пошуку і його реальним наслідком:

...І Індію відкривши, обіймає  
Америки якоїсь береги.

Колізія, справді багаторазово засвідчена в історії наукових та інших відкриттів; скептицизм Плужника, отже, тут зовсім не виходить «за межі норми» — це просто гнучкість, тонкість розуму, що застерігає проти застигlosti думки, проти догматизації шляхів пізнання і творення.

Роздумам на близькі теми, пафос яких спрямовано проти всяких заборонних табличок «на дереві пізнання» та занадто прямолінійної ідентифікації істин і помилок, присвячено й деякі інші вірші циклу («Щасливого дня...», «Гладкого Панса...») У вірші про Гамлета — вже згадувана суперечка з М. Бажаном: як би, мовляв, не таврувати

«гамлетизм», як не обурюватись його анахронічністю («Господи боже! Которий вік!»),— все одно жили й житимуть люди, яким не під силу розв'язати фатальне питання: бути чи не бути... Та правота була все ж не за Плужником: думка про те, що поет, дотепно формулюючи ті чи інші часткові застереження до провідної ідеї віку, разом з тим по-філософському і по-людському втрачав рівно настільки, наскільки був далекий від переконаного ствердження найголовнішого в цій ідеї,— не залишає нас при читанні всього циклу, та і всієї книги. Бо ті, що стверджували,— ті й відкривали, відкривали щось незмірно більше і могутніше за ажурні частковості, за бліде «рококо» скептичного нахнення...

Але скепсис «Рівноваги» йде здебільшого рука об руку з трагізмом,— а це вже куди змістовніше і серйозніше (до всіх прикладів, що вже наводились, тут можна додати ще один з найкращих віршів книги — вірш про Гогена). І цей трагізм, як би не проектувався він автором в загальнолюдські і навіть «онтологічні» філософські площини, має за своє джерело, кінець кінцем, корінні вади соціально-світоглядної позиції самого поета,— його пасивність і самотницьку відстороненість від щоденних революційно-творчих турбот і справ радянського суспільства. Євген Плужник був поетом і людиною такого калібру, що не «здогадуватись» про це, не відчувати ущербність і згубність подібної позиції ніяк не міг (згадаймо його «суд» над самим собою ще в «Галілеї»!)

«Рівновага» — остання (в кожному разі, доведена до вищого ступеня внутрішньої логічності) спроба втриматись на острівці скептичної самотини,— і водночас свідчення закономірного краху такої позиції, все глибше усвідомлюваного самим поетом. Далі того стогону крайньої розпуки, який пролунав на сторінках збірки («Гряди ж! Рази! Я ниць тебе стрічаю. Ти переміг! Ти переміг, одчаю!») йти вже було нікуди — а Плужник був людиною глибоко причаєної любові до життя, людиною, що шукала мудрості, прозріння, «всіх почуттів первини». В самій назві його останньої книги чути болючу

іронію,— і не тільки над претензіями догматичної критики, що вимагала ідеального порядку в душевному господарстві митця, але й над власною дисгармонійністю і неспроможністю знайти для себе надійну точку духовної опори...

Звичайно, автор «Ранньої осені» та «Рівноваги» — це був ще не весь письменник Плужник, і його відповідь на корінні питання дійсності треба шукати не тільки в ліриці, але й в написаних ним п'єсах та романи, що були опубліковані в кінці 20-х років. Ці твори багато в чому доповнюють і «корегують» наше уявлення про Плужника — радянського письменника. Як-не-як, п'єса «Професор Сухораб» (1928) була одним з перших творів української драматургії про перехід на бік радянської влади кращих представників старої інтелігенції, про глибокий ідейний «розлом» в цьому середовищі,— і можна по щирості замилюватись, як Плужник тут хлеще «освічене», вороже революції міщанство, як благословляє свого Івана Олександровича Сухораба на розрив з ним в ім'я свідомого і активного служіння народові! Якщо в наступній п'єсі — «У дворі на передмісті» (1929) автор цього нового героя, здавалось би, втрачає, віддавши всі свої непересічні барви змалюванню похмурої трагікомедії міщанського існування, то в останній своїй віршованій драмі, як свідчать люди, що були знайомі з її текстом, він знову повертається до теми гостро громадянської, сміливо зобразивши зіткнення світоглядів, непримиренну боротьбу нового з старим. «Побудована на глибокому конфлікті двох полярно протилежних ідеологій в одній родині, де головні персонажі люблять одне одного як родичі, але водночас ненавидять як представники ворожих ідей, п'єса мала багато гострих ситуацій, виводила сильні характери й приваблювала своєю довершеною оригінальною формою, не повторюючи ні класиків, ні когось із сучасних відомих драматургів»,— згадує про цей твір (як уже говорилось, умовні назви — «Змова в Києві», «Шкідники», «Фашисти») Б. Антоненко-Давидович<sup>1</sup>. Зрештою, і в романі



«Недуга» (1928), що швидше поставив під сумнів, ніж ствердив повістярське покликання автора, письменник бився над не такими вже дрібними питаннями соціально-психологічного характеру (широта духовного світу нової людини, її «право» на особисте життя і пошуки його гармонії з громадським), хоч і не зумів упоратися з ними ні в ідейному, ні в художньому розумінні. Такий Плужник у своїй драматургії та прозі. Але справжнім майстром, визначною самобутньою індивідуальністю він був у поезії, перш за все — ліриці, де відкладалося найінтимніше, найбільш сокровенне. Чому ж такий помітний розрив — не тільки тематичного, але й ідейного характеру — між його, скажімо, п'єсами і його лірикою останніх років? Чому в цій ліриці таке звужене поле зору автора, чому тут Плужник — зрілий і сильний митець — нерідко виступає таким позачасовим і самотнім?

Очевидно, серед багатьох причин, що коренилися в світогляді і психіці поета, слід назвати також уявлення про своєрідну автономію, навіть «незалежність» інтимного, особистого світу митця від «вищої пристрасті» епохи, від її високовольтної наснаги.

И разве я не мерюсь пятилеткой,  
Не падаю, не подымаюсь с ней?  
Но как мне быть с моей грудною клеткой  
И тем, что всякой кости кости? —

риторично запитував у ті ж роки Борис Пастернак, протиставляючи «вічну косність» поетового серця революційній динаміці соціалістичного будівництва. У ті часи, коли жив Плужник, ниточка таких уявлень ще зв'язувала з психологією та естетикою минулого деяких представників творчої інтелігенції. Так було й з Плужником. Але поет дорогою ціною, можна сказати, власним серцем платив за спроби ліричної самоізоляції. І це ставало для нього дедалі яснішим.

Зовсім незвичайною для Плужника вже в 1928 р. була балада «Потомлені коні» (в якій відчувається, до речі, несподіваний сюжетний і стилістичний перегук з «Протигазом» М. Бажана) — спроба пробитися до теми революційного подвигу, до поезії

сильних і героїчних характерів. Проте в «Рівновазі» цій баладі (як і цій темі взагалі) не знайшлося місця,— вона так і залишилась на сторінках журналу, де була вперше опублікована.

Тим більший інтерес являють останні вірші поета, опубліковані вже після закінчення «Рівноваги» в журналах «Життя і революція» та «Радянська література» за 1934 рік. Це був час пам'ятних поетичних декларацій, породжених найзнаменнішим ідеологічним явищем епохи, яке так точно сформулював М. Горький в промові на Першому з'їзді радянських письменників: «В чому я бачу перемогу більшовизму на з'їзді письменників? В тому, що ті з них, які вважались безпартійними, тими, хто вагається, визнали,— з щирістю, в повноті якої я не смію сумніватися,— визнали більшовизм єдиною бойовою керівною ідеєю в творчості, в живопису словом».<sup>1</sup> Вірш Плужника «Поетові» — теж декларація (слідом за відомим віршем М. Рильського її можна назвати декларацією обов'язків поета і громадянина), і вона свідчить, що поет не залишився осторонь того ідейного злету, який переживала в ті часи вся радянська література. Він робить переоцінку цінностей, яка стосується, слід гадати, передусім його власної творчості. Засудивши вагання, високо піднісши ідею громадянської відповідальності митця, він проголошує:

Уважний свідок явищ — це замало!  
Ні, ти учасник чесний всіх подій,  
Тож мудрим словом щиро володій,  
Щоб співучасників серця воно займало!

Піднось їм духа. Отже, будь готов,  
В їх лави ставши — в перші чи в останні —  
Піднести слово — стяг ясний немов!  
Адже поет завжди «співець во стані».

В одному з віршів 1934 р. поет знову повертається до ленінської теми, усвідомлюючи велич гігантської творчої діяльності партії і народу:

Володимир Ленін!  
Твоє верщиться діло — ленінізм!

В іншому вірші «до краю цивільний» Плужник тепер намагається схопити маршовий ритм червоноармійської ходи, стверджуючи, що «перед лицем війни червоноармійці всі ми!»

Можуть сказати, що декларативність далася знаки в деяких з цих віршів: справді, вони помітно сухіші, аскетичніші, «раціональніші» за звичайні зразки лірики Плужника (як сухіша, «прозаїчніша» і вже згадувана «Декларація» М. Рильського за деякі з його попередніх творів). Що ж, моменти вирішальних ідейних зламів часом супроводжуються певними художніми втратами — «річ світова і річ давно відома»; не забудьмо, що Плужник наче наново вчився тієї громадянської публіцистичної мови, з якої він починав за десять років перед тим. Але етапне значення цих творів у світоглядній еволюції поета — беззаперечне: з них починалася нова доба в творчості Євгена Плужника, і немає сумніву, що вона була б цікавою і плідною для його чесної, людяної, багатой вистражданими думками поезії.

## 6.

Можна і треба говорити про остогидлі в працях літературознавців «художні засоби» поета, але розмова ця буде корисною і змістовною лише тоді, коли ми за своєрідністю художнього виразу побачимо неповторну своєрідність людського характеру, а конкретні прикмети стилю усвідомимо, як щось подібне до «кінчиків нервів», де в цілком специфічній формі діє те ж світосприймання митця, те ж відношення його до дійсності і світу людської культури.

Поетичний світогляд молодого Плужника (періоду «Днів») сформувало, передусім, загострене відчуття переломності епохи. Жовтнева революція дала йому надію на здійснення великих гуманістичних мрій, відкрила перед ним образ прекрасного майбутнього, надихнула поетове серце майже екстатичним поривом до нього. Разом з тим Плужник, — сам глибоко «переломна» натура,

згусток суперечностей переходної епохи,— виявив дивну неспроможність розгледіти паростки цього майбутнього в реальній дійсності свого часу і, романтик по природі, бачив її аж ніяк не в романтичних тонах. В своїй щоденності він не стільки жив, скільки в і д ш т о в х у в а в с я від неї, линути думкою до тих часів, коли всі «пізнають, яка на смак любов».

Так визначилось характерне для цього поета поєднання тихого, сором'язливого, причаєного (щоб, бори́нь боже, не здатися якимсь мітинговим оратором) пафосу і графічно-чіткої, жорсткої, інколи явно трагічної достовірності реального, буденного факту чи явища.

Ідейний характер цього пафосу зазнавав змін в різних книгах, але сам він як сплав мрії, тривоги, пориву завжди відчутний у віршах Плужника. Присутність його й створює те виразне «тремтіння», яке так ясно вчувається під зовні стриманим, скупим словом поета і яке в деяких віршах періоду «Днів» доходить до гарячкового «двохтактного» чергування коротких нервових сплесків:

Розцвітайте, нові жита!  
...А на кожному колосі — мука моя...  
О, воістину час-ратай!  
Славословлю його ім'я.

Цураючись «гучних слів», переживаючи оповідуване в душі, про себе (вже говорилось про недовіру Плужника до громадянської, кличної сили поетичного слова), поет здебільшого прагне бути гранично «об'єктивним», буденно-прозаїчним, вільним від всяких метафоричних та риторичних прикрас у своїй художній інформації про зображуване явище. Просто й діловито, як протокол, почати розповідь про якусь трагічну подію — це (зокрема в «Днях») один з найулюбленіших Плужникових прийомів: «Впало — ставай до стінки! — Сперся плечем на ганок. Тільки й згадав — у жінки грошей нема на ранок». Або: «Зустрів кулю за лісом. Саме там, де посіяв жито». Або: «Сідало сонце. Коливалися трави. Перерахував кулі — якраз для всіх». Або **313** (вже в вірші про власну душевну смуту): «Попоїм,

посплю... Щасливий ніби. Роздобув собі штани нові». Стримана «нейтральність» розповіді тут лише відтінює вибухову силу почуття, що таїться за скупими словами. Добра половина ліричних віршів у «Днях» побудована саме на цьому прийомі. Можна визнати, що після Тичининого: «...Врізали вам поля, в головах тополя, а голів нема» в українській поезії 20-х років ніхто, крім Плужника, не досягав такої сили і не був таким наполегливим у культивуванні цього вражаючого художнього ефекту трагічної простоти.

Разом з тим Плужник однаково сильний і в передачі боріння схвильованих почуттів, у вислові «мови серця»,— хоч і тут з незмінним сором'язливим лаконізмом ніби стримує себе від останнього слова, від прямого сповнення обов'язку «виводить висновки з подій»:

...О днів прийдешніх обрії безмірні!  
О тишина моїх маленьких рим!

Або — в «Рівновазі»:

Стережися неба нічного,  
Порожнечі його німій.  
Мало зору твого і много —  
Якщо душу відкриєш їй!

Завирує. Приспить. Зруйнує.  
Звідки? Нащо? Навік.. Кудись...  
...і м'ятеється, м'ятеється всеу  
Твій бентежний дух...  
Стережись...

М. Рильський, зауваживши, що хаос збурених почуттів можна передати в подвійний спосіб — навмисною чіткістю ліній, прозорістю й закованістю форми або ж «лініями гарячковими, химерно й безладно переплетеними», з повним правом констатував, що Плужник «дивно єднає обидва способи. У своїй недоговореності він завжди каже все і до кінця висловлюється: він ні радості вгадування, ні його муки не хоче полишити читачеві»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Життя і революція», 1926, № 8, стор. 86.

У цьому лаконізмі, в цій артистичності думки і вислову, завжди інтимно наближених до читача, в цій повноті сказаного в недоказаному — один із секретів художнього чару Плужника, його індивідуальної самобутності.

В часи інфляції «самовитого» образу, вигадливої тропіки, метафоричного буйства, характерного для багатьох тодішніх поетів, лірика Плужника була позначена крайньою стриманістю і скромністю щодо цих засобів художньої виразності. Знову-таки — Плужник явно стидався не тільки поетичного багатослів'я, але й поетичного пишнослів'я! Він зовсім скупий, скажімо, на епітети і особливо — на епітети мальовничо-прикрашальні. В «найударнішому» місці, де співставляється сучасне і майбутнє, для нього досить сказати: «...Буде родюча земля — не ця». Позбавлений зовнішньої, автономної свіжості і яскравості, його епітет оживає і нерідко стає незабутнім саме завдяки внутрішній емоційній експресії («Гей, спокійні, досвідчені! В сякі! Ви!») або тонким смисловим співставленням і взаємним «переливам»: «Широкое сердце й бідний олівець», «весь безмір світо твору невеличкий», «квадратовий рай», «перші й довіку останні мої півхвилинки!»

Ліричній графіці він всюди й незмінно віддає перевагу над ліричним живописом. Закон його поезики — це найвиразніший, найправдивіший, поданий в усій внутрішній текучості і конфліктності образ цілого ліричного переживання, викликаного тим чи іншим «приводом» (факт, враження, думка тощо). І тут Плужникові належать значні художні відкриття, які, безумовно, збагатили всю українську радянську поезію.

Виключна природність, натуральність, психологічна достовірність, з якими розгортається образ переживання в ліриці поета, досягаються і закріплюються за допомогою одного з «малих див» цієї поезії — її інтонації. Надзвичайна інтонаційна свобода, багатство і тонкість Плужникового вірша, — при загалом помірних і непідкреслених його відступах від традиційних формальних канонів, — ще довго, мабуть, дивуватимуть і поетів, і дослідників, і







зводиться лише до таких «коротких» ударів). Буває, що в іншого поета весь вірш існує фактично лише для двох-чотирьох останніх рядків, які містять у собі заздалегідь придуману чисто раціональну «мудрість». У Плужника такий «пуант» — це справді необхідна драматична розв'язка всієї колізії вірша, а поскільки мислення поета драматичне загалом, то подібними «ударами», як поштовхами серця, в нього нерідко пишеться цілий вірш (скажімо, в «Рівноазі» — «Дві паралелі, два меридіани», «По той бік пристрасті», «Минають дні» тощо).

Все це робить віршовану мову Плужника на диво вимовистою, сповненою афористичної сили і гостроти. Деякі з кинутих поетом віршованих «формул», огранених точно, легко і зграбно, сприймаються як закінчені афоризми: «Зійде колись велетенський посів тишею вірних днів», «...І над базаром стисне мрійну руку упевнена долонь робітника», «Дар не легкий ваш, досвіде і спокою, дар розуміти, знати і мовчати», «Мудрості не вивчитись чужої,— треба помилятися самим», «Усі слова збери, мій любий,— душі не вичерпай до дна», «Ах, досвіде, розраднику немилый, навіть запізнений — завжди дочасний ти», «По той бік пристрасті народжується ніжність», «Що менше слів, то висловитись легше». Але справа не тільки в цих «готових» афоризмах, зрештою, Плужника ніколи не надило до себе звичайне красномовство, карбування «заповідей» або гострих слівцець,— найбільша його сила, мабуть, у тих напівафористичних «побіжних» словесно-смислових конденсатах, якими так рясніють вірші, написані цим найлаконічнішим з поетів. Головна їх принада́ність — у високозмістовній недоказаності, і чим більш вони уривчасті, еліптичні, тим, здається, сильніше випромінюють із себе дивну силу поетичної сугестії (щось подібне ми знаємо в Тичини,— але в зовсім іншому стилістичному ключі: «Раз ми разом,— значить разом всі ми сходимось водно»). То стислі, часом зведені до вигуку, то розгорнуті в своєрідну параболу, забарвлені іронією над звичайною, «розхожою» логікою, вони діють безвідмовно і запам'ятовуються не менш, ніж найяскравіші

пластичні образи: «Мовчи, мовчи, душе підтята,— агов!», «І правда, і радість, і гріх, і біль не навіки», «Ви! Майбутні!» (кінцівка одного з віршів), «Тільки я поставлений питати як не цілі, то бодай мети»— і багато подібного, чисто «плужниківського»...

А коли читаєш такі рядки, сказані, звичайно ж, з трагічного приводу: «Обертайся, земле, без упину! Припасайте, припасайте бром!» — здається, входиш у саме ядро химерної і болісної «діалектики» цієї поезії. Трагедія безглуздо обірваного життя — і кімнатно-мізерне «припасайте бром»,— Плужник постійно сплітає в один акорд такі невідповідності. Його поезія — поезія антитез і контрастів, що стали основою художнього світосприймання. Тонкий аналітик в сфері духу, озброєний скальпельною гостротою думки, звиклої майстерно роздвоювати єдине поняття, відкривати в ньому протилежні «іпостасі», він часом з розпачем спинявся перед власною творчістю, застосовуючи до неї цей же інструментарій нещадного аналізу:

Що висловиш? Чужої голови  
Про людське серце домисли готові?  
Сум світовий  
В масштабі повітовім?  
Твори!  
Твори!

І разом з тим в застосуванні до багатьох конкретних реальностей, даних у його віршах, ця своєрідна діалектичність поетового мислення породжувала сильні художні результати. Як небагато хто з його сучасників, він умів розкрити (хай і в досить обмеженій сфері) живе й суперечливе переплетення різноманітних, полярних почуттів і станів свідомості:

Щодень все глибшає свідомість,  
Все ширший розмах у думок,  
Та пристрасть тихшає. Натомість  
Передосінній холодок  
Чуття голубить...

. . . . .

Дико знати,  
Що й прохолонувши, чуття  
В тобі залишать біль утрати —  
Потребу прагнути життя!

Недремна проникливість мислі, печальної і разом з тим на диво працьовитої, наснаженої непереможним «прагненням життя», вчувається майже в кожному вірші поета, по суті, це — другий герой всієї його лірики.

Плужник уміє бачити різні сторони одного й того ж явища, вміє поставити їх в діалектичне зіткнення між собою для того, щоб повнішою, багатшою народжувалась його поетична істина. Так зіштовхуються одне з одним, наприклад, гуманістичний порив — і внутрішня слабкість, пасивність, «сірість» в герої «Галілея», так борються образи сучасності з видіннями майбутнього в «Каневі», як, зрештою, і в цілій збірці «Дні». Але обмежитись лише констатацією цих «синтезованих» суперечностей буде замало для характеристики поезії Плужника, бо він — взагалі поет найрізкіших життєвих дисонансів та невідповідностей, і дуже часто ці дисонанси не приходили в його художньому осмисленні до жаданої гармонії: вони так і залишались відкритою раною на поетовому серці. Вийти з зачарованого кола тієї неможливої «рівноваги», яка саркастично стверджувалась в останній його книзі (насправді це було пекельне кипіння суперечливих настроїв і поривів), можна було тільки шляхом рішучого її зняття, — це поет і спробував зробити в своїх віршах 1934 року, але вони в силу сумних біографічних причин лишилися тільки обіцянкою, тільки заявкою на нову смугу в його творчості.

А тим часом саме це мислення гострими «стиками понять» виробило в поезії Плужника тільки її властивий смисловий візерунок, що являє неабиякий художній інтерес. Тонкі психологічні анти тези, контрасти, співставлення, парадокси, виправдані глибшим сенсом логічні «оксюморони» («Як пізно ми серця свої спинили! Як роз'єднали рано ми уста!», «Довершився подвиг любові, що кохання перебула», «Світотвору тиша вигрімля», «Кімната — який необмежений простір! Квадрати паркету — яких іще площ?», «Нудливий запах нафталіну як матіоли дух ковтать») — були постійною і улюбленою зброєю поета, і володів він нею —

найдосконаліше. «Острый галльский смысл» (якщо трохи довільно вжити вираз О. Блока) в поєднанні з непереможною слов'янською сердечністю, — питомий знак поезії Плужника; в цьому розумінні вона може й сьогодні бути певною школою, де вчати викидати за борт сентиментально-декларативну бездумність, розсиропленість, кучерявість і розволіклість — давній і відомий гріх деякої частини служників української музи.

Неканонічність в канонічності — так можна було б схарактеризувати і ритміко-строфічну форму поезії Плужника. В звичайні метри і традиційні строфічні побудови він уміє внести так багато свого, індивідуального (вільна «текучість» ритмів, зокрема, віртуозність у володінні так званим дольником, нерівноскладові, а часто й зовсім обрубані, утяті рядки, мистецька гра паузами, цікаві й самостійні строфічні варіації, сміливе введення в деяких віршах неримованого останнього рядка), — що під їх різкою своєрідністю часом буває нелегко розгледіти «звичайну», традиційну основу. Майстер добротної й точної рими, він збагатив словник українських рим багатьма непретензійними, але приємними саме в своїй скромній свіжості зразками: «легше—векше», «гірка—бюрка», «двиги—книга», «ремствуй—нікчемству», «хандру—мандруй», «навіть—бавить», «майже—дай же», «півхунті—transit gloria mundi», «несила—невесела», «баб—гостабфаб». Все це — свідчення чесного ремесла, ремесла, що вміє шукати й знаходити.

Таку ж пошану до себе викликає поетична мова Плужника, що акумулює різноманітні стильові пласти, по-хазяйськи вмюючи розпорядитись їх виражальними ресурсами. Стриманий і точний, далекий і від мовного пуризму, і від хизування словесною екзотикою, він уміє досягати бажаного ефекту введенням несподіваних для контексту іншомовних елементів — будь то галліцизми («Ну звичайно, краса і сила. Marche funèbre!»), латинізми («Noto sariens я!»), наукова термінологія («Фармакопея і температура») і особливо — церковнослов'янізми («І м'ятеться, м'ятеться всеє твій бентежний дух», «Елоїза прияла мир», «Настане час — і ти обрящеш

Єву»). А поруч з цим — можна замилюватись справжньою артистичністю, з якою поет відточує лексику, фразеологію, синтаксис української мови, свіжістю й доречністю його лексичних новотворів чи словникових знахідок («думкам устрить», «обутріло», «все даліє», «зоря, бліда й висока, маревні вказує небеса», «каменя один приділ — лежати», «тиша вигрімля», «недомисел природи», «всіх почуттів первина» — число подібних прикладів можна було б значно збільшити).

Коротше кажучи, перед нами — талановитий поет, зрілий і совісний майстер, не знати художнього внеску якого в українську поезію — не можна!

Ми простежили історію складну, в деяких моментах просто невеселу, але разом з тим не позбавлену глибокої соціально-психологічної типовості і повчальності.

Так, «феномен Плужника» — показовий і характерний для деяких груп інтелігенції, які прийняли Жовтень, прийняли радянську дійсність, але з труднощами, з муками і болями пробивались до нового світогляду, нової «структури» своїх почуттів і свого естетичного відношення до життя. Двадцять років, включаючи початок тридцятих, знають не так уже мало подібних історій.

В свій час Євгена Плужника без особливих церемоній зближували то з «неокласиками», то з западниками, то взагалі з «правопопутницькими» колами. Певних зусиль до цього, з свого боку, приклала група «Ланка», що заповідливо висувала автора «Галілея» на роль свого поетичного герольда. Полишмо, зрештою, днів минулому всю цю його малоістотну тепер «злобу» («Довліє днів злоба його...»). Важливе — інше: принципова своєрідність позиції поета, її самостійність і відмінність порівняно з позиціями тих, до кого його було з такою легкістю уподібнювано.

Плужникові в «Днях» не треба було, як, скажімо, М. Зеруву в «Камені», йти в світ образів далекої античності,— він жив своїм часом, його турботами

і болями. Щоправда, по-своєму «болів» ними і Зеров, — але як і чому? «З високих хор лунає спів туги і безнадії; навколо нас кати і кустодії, синедрион, і кесар, і претор», — ці рядки ідеолога «неокласиків», датовані 1921 роком, достатньо ясно розкривають характер його політичних поррахунків з революційною епохою (хоч згодом дещо змінилося і в поглядах та творчості самого Зерова). Тим часом для Плужника в «Днях» найсвятішим і найвищим були саме гуманні соціалістичні ідеали, поставлені на порядок дня Жовтневою революцією, — і якщо він болісно переживає свою сучасність, то, насамперед, тому, що його вражала конкретно-історична «невідповідність» між цими ідеалами і суперечливою дійсністю переходового часу. Він багато чого не розумів у цій дійсності, — то правда; але наріжним каменем його поезії було переконання, що «пшеницями зійде кров»; навіть скаржачись на «жорстокість» свого часу, він кликав його «навчити заповітів своїх» і, переборюючи власні сумніви та вагання, кидав в обличчя міщанського базару своє вистраждане: «...Все-таки — обертається!»

В певному розумінні це «вічне» питання: «обертається» чи ні? Скептики, Хоми невірні, просто знервовані і стомлені люди трапляються в різні епохи. Своє нерозуміння життя, свій страх перед його складністю, свій індивідуалізм, байдужість і лінощі вони намагаються виправдати сумнівами в тому, чи справді «обертається земля» — тобто чи йде історія вперед, шляхом соціального прогресу, передбаченим і розробленим науковою теорією суспільного розвитку, чи тупцює на місці. Плужник не належав до поетів, яких можна назвати співцями життєвої снаги і бадьорості. І все ж — в свої кращі часи до краю щирим голосом «пораненого серця» він заперечував цю зневіру, цей скептицизм спокійних і байдужих чистоплюїв. Віра в майбутнє, в прийдешнє торжество комуністичного ідеалу зливалася в нього з самим поняттям громадянської і особистої совісті. І ця совісність, ця чесність автора «Днів» перед великими прагненнями та ідеалами свого часу виводить поезію Плужника — при

всіх її трагічних надломах — з мертвого кола занепадництва і робить художньою цінністю, цікавою та повчальною і для сучасного читача.

Можна говорити про певні ознаки ідейної кризи в наступних книгах поета — «Рання осінь» та «Рівновага». Тут справді дають себе знати вияви скепсису та песимізму, хоч вони стосуються — і це теж треба підкреслити — головним чином роздумів та міркувань тяжко хворого поета над своєю особистою долею. Але і в цих книгах — з-під неглибокого філософствування про минущість людського існування та вимучених (ох, яких вимучених насправді!) запевнень про «бажання спокою»,— б'є туга за живим, діяльним життям, за високою мрією, за «симфонією дев'ятою». Плужник тут ущербний настільки ж, наскільки й самокритичний,— і ніхто краще за нього самого не сказав про людську й творчу безвихідь позиції одинака-споглядальника, про жах «квадратового раю» самотницької кімнати.

Коріння ідейної кризи Плужника — в його постійному тяжінні до концепції «маленької людини», людини, яка лише болісно переживає складність історичного процесу — замість активної особистої участі в його формуванні. Цю людину він захищав, доводив її «право» на вічний біль, виправдував її пасивність,— і в той же час не міг не мучитись жахливою тісністю тієї душевної комірчини, в яку сам себе замикав. Це була драма поета,— але драма, усвідомлювана ним самим — і тому далеко не позбавлена цілющих можливостей трагедійного «очищення». «Парадокс» Плужника в тому й полягає, що, будши співцем і оборонцем «маленької людини» — маленької в свій великий вік,— він в той же час несамохіть виступав і її тверезим, суворим суддею. Якщо в «Галілеї» цей суд було здійснено в площині громадянській, то в «Рівновазі» драматичний, нестерпно тяжкий для поета і в той же час нещадно критичний диспут з самим собою іде в найглибших інтимно-психологічних сферах.

Поворот до громадянської поезії, здекларований в останніх віршах Плужника, знаменував прагнення

поета органічно включитися в творче життя радянського народу, в надихану його будівничим і бойовим пафосом літературу соціалістичного реалізму. Цей поворот міг видатись крутим і різким порівняно з «Рівновагою», але варто вдуматись у всю попередню путь Євгена Плужника, і ми переконаємось, що він був підготовлений тими кращими, дорогими для нас устремліннями, які природно жили в його творчості, починаючи від ранньої газетної поезії і вірша про Леніна.

Ми ясно бачимо живого Плужника з усіма його суперечностями і з рішуче перемагаючою їх принагідністю його щирої, чесної душі. Пасивність його громадянської позиції, вияви абстрактного гуманізму, скепсису і зневіри — все це, відбите в частині його творів, не може бути прийняте сучасним радянським читачем, вихованим в зовсім іншій морально-ідейній атмосфері. Але Плужник «доходить» до нас, і бентежить нас, і робить нас морально багатшими та зіркішими своєю невсипущою жагою людяності (ми її цінимо і в щирому «абстрактному» гуманізмі, відкидаючи неспроможність його остаточних висновків), своєю відданістю комуністичному майбутньому, чесністю і суворістю до себе навіть у своїх слабкостях. Слова О. Фадеева, сказані про одного з російських радянських письменників, можуть бути майже буквально віднесені і до Є. Плужника: «І люди політики, і люди літератури знають, що він — людина, яка не обтяжила себе ні в творчості, ні в житті політичною брехнею, а якщо на початку свого шляху (а інколи й потім) він не все бачив так, як воно було насправді, то в цьому немає нічого дивного: гірше було б, коли б він фальшивив»<sup>1</sup>. А що Плужник поет суперечностей і сам глибоко суперечливий, то — життєві суперечності (в даному разі відбиті в дуже своєрідному людському і поетичному характері) теж треба знати. Сильний не той, хто заплющує на них очі, а той, хто тверезо їх осягає — для розуміння їх, для переконаного їм протистояння і для знання шляхів плідного їх «зняття».



Талановитий митець дає людям не тільки свою «модель» світу, а й свій художній «модус» його пізнання. Те краще, що ми бачимо в «модусі» ліричного мислення Плужника і перш за все — аналітична гострота, тонкість, діалектична переливність його думки — має всі дані для того, щоб дати плідні рефлексії в творчій практиці сьогоденного поетичного покоління; це те, чого нині особливо бракує декому з нашої молоді, чиїм єдиним божеством в поезії стала буйна і часто-густо невідкладна будь-якій мислі метафора...

Через кілька десятиліть поезія Плужника знову (а в деякій своїй частині — і вперше) зустрічається з радянським читачем.

Збувається той далекий від всепрощенства, але разом з тим всебічно зважений і справедливий суд потомства, якого чекав поет:

Суди мене судом твоїм суворим,  
Сучаснику! — Нашадки безсторонні  
Простять мені і помилки, й вагання,  
І пізній сум, і радість передчасну,—  
Ім промовлятиме моя спокійна щирість.

*З м і с т*

- 3** Не ілюстрація — відкриття!
- 19** «Я, людина, я, комуніст...»
- 49** Естетичні уроки Довженка
- 85** Що залишиться поколінням
- 121** Жага «вйдіння й пізнання»
- 161** Світлий талант
- 183** Шукання і звершення
- 209** Перечитуючи Блакитного
- 227** Поет недоспіваної пісні
- 251** По той бік спокою

Редактор Р. Ф. Самбук. Художник  
В. В. Терещенко. Художній редактор  
А. П. Коробейников. Технічний ре-  
дактор К. П. Лапченко. Коректор  
Л. К. Джулай.

*Новиченко Леонид Николаевич*

## **НЕ ИЛЛЮСТРАЦИЯ — ОТКРЫТИЕ!**

Издательство «Радянський письменник»

(На украинском языке)

**Made in Soviet Union**

Здано на виробництво 11/Х 1966 р. Підписа-  
но до друку 3/І 1967 р. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
10<sup>1</sup>/<sub>4</sub> фіз.-друк. арк., 17,22 ум.-друк. арк.,  
16,21 обл.-вид. арк. БФ 00004. Тираж 5 000.  
Зам. 1222. Ціна в оправі 96 коп. Радян-  
ський письменник, Київ, бульвар Лесі  
Українки, 20.

Друкоffsetна фабрика «Атлас» Комітету  
по пресі при Раді Міністрів УРСР.  
Львів, Зелена, 20.





