

Л. М. НОВИЧЕНКО



1



Л. М. НОВИЧЕНКО

**ВИБРАНІ ПРАЦІ
В ДВОХ
ТОМАХ**

Л.М.НОВИЧЕНКО

ВИБРАНІ ПРАЦІ

В ДВОХ
ТОМАХ

ПЕРЕВІРЕНО
20 1/2 р.

Л.М.НОВИЧЕНКО



ТОМ
ПЕРШИЙ

Київ
Видавництво художньої літератури
«Дніпро»
1984

В первый том произведений известного украинского критика и литературоведа, члена-корреспондента АН УССР, лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко, лауреата премии в области литературно-художественной критики вошли исследования о Т. Г. Шевченко, украинском советском романе и теоретические статьи.
Рассчитано на широкий круг читателей.

Передмова Фащенко В. В.

Рецензент Жулинський М. Г.

264589

Наукова бібліотека
Київського всенародного технічного інституту

ПОЕЗІЯ ЩЕДРОЇ АНАЛІТИЧНОЇ ДУМКИ

Зроблене людиною можна порівняти з рікою. Це порівняння дає зриме уявлення про рух, невпинну течію, а не пам'ятникову застиглість, особливо ж коли мовиться про духовну діяльність вченого, яка живить глибоке море рідної, соціалістичної культури.

Серед тих, хто збагачує розмаїття цієї культури,— відомий дослідник літератури, талановитий український радянський критик Леонід Миколайович Новиченко. Створене ним і твориме ним — справді велика, потужна ріка: близько двадцяти книг, і ще чимало виявилось б, якби зібрати в окремі томи все написане літературознавцем до різних часописів і видань за півстоліття невтомної праці.

У духовній діяльності є свої виток, свої першоджерела. Їх шукають, до них докопуються дослідники творчості митців, вдивляючись у ті «естетичні ситуації», котрі так або інакше формують світ індивідуальності. Приклад тому — чудові, патхненні «мандрівки в молодість» досліджуваних Л. Новиченком художників слова. Мета їх — випитати, зокрема й через читані ними книги, те, що на початках творчості живило їхній розум і серце або ж минало без уваги, часом болісно позначаючись на світорозумінні; що полонило чи, навпаки, викликало душевний опір і — найголовніше — надихало на нове слово.

Чи варто робити подібну мандрівку до першооснов життєвого шляху самого критика? Очевидно, варто. Щоправда, обсяг передмови не дає можливості широко розглянути його творчу біографію. Це здійснить той, хто напише літературний портрет чи окреме дослідження про Л. Новиченка, добра праця якого на літературній ниві, його висока філологічна культура і активне «співавторство» з красивим письменством давно на це заслуговують. У невеликій студії про митця, котрий щасливо поєднав у собі таланти історика і теоретика, критика й публіциста, торкнемося лиш найнеобхіднішого.

Народився Леонід Миколайович Новиченко 31 березня 1914 року в селі Русавівка на Сумщині. Батьки його, вчителі, років за десять до революції почали працювати в сільській школі. «Мова в родині,— згадує Л. Новиченко,— спочатку російсько-українська (викладання в школі до 1917 року велося російською мовою), потім українська. Читати навчився рано, років у чотири (в основному — чомусь — під столом, за допомогою свого старшого друга,

сина шкільної прибиральниці Кіндрата Панченка). Читав усе, що потрапляло під руку, аж до старої хрестоматії «Мир Божий»... Першими книжками, які (в трохи пізнішому віці) мені вручив батько вже для «свідомого» читання, були «Записки охотника» і «Кобзар». У батька, як на його становище сільського вчителя, була непогана бібліотека, і я, вже десятирічним хлопчиком, по-жирав, багато чого не розуміючи, книги Пушкіна, Жуковського (баладами Шіллера в його перекладах захоплювався особливо), Шекспіра, Мольєра — поряд з Шевченком, Глібовим і маленьким збірником українських приказок «На всякий випадок життя». Була також пристойна сільбудівська бібліотека, де я ковтав зведені з поміщицьких маєтків книжки, головним чином пригодницькі, — Густав Емар, Майн Рід, Луї Буссенар...»¹ Тож іде з дитячих літ у майбутнього літератора виробилася прикметна риса його творчої вдачі: дивовижна пам'ять на книги і невтоленна жага читання. І тепер Л. Новиченко читає багато. Візьмімо хоча б оглядові статті, надруковані в «Новом мире» чи «Дружбе народів», або послухаймо виступ на параді молодих прозаїків: перечитано й осмислено десятки повістей і романів, навіть тих, які, можливо, і не варті уваги, але така вже доля критика — він мусить знати все.

Ясна річ, стара хрестоматія не залишила жодних слідів у творчості дослідника. Інша справа — Пушкін і Тургенєв. Вони мали глибоку причетність до формування почуття прекрасного та людинолюбної етики літературознавця і згодом, читані не раз і не два, прояснювали традиції й утворення на їхній основі самотнього поетичного світу М. Рильського.

Особливо слід виділити у спогаді вченого згадку про «Кобзар» Шевченка і той факт, що на Україні ця найбільш народна з усіх книг стала змістом першої доповіді Л. Новиченка, виголошеної ним, десятирічним хлопчиком, у шевченківські дні, які після Жовтня святкувалися благоговійно. З того часу (це був 1924 рік) літературознавець протягом усього життя звертається до геніальних творів безсмертного поета, якому він присвятив свою першу найбільшу працю «Поет і народ» (1938), а також дослідження «Шевченко і сучасність» (1964), «Тарас Шевченко — поет, борець, людина» (1982), велику кількість журнальних і газетних розвідок. Шевченко для дослідника — ідеал служіння народу, міра прекрасного, наш сучасник, що утверджує на планеті революційний гуманізм...

¹ Тут і далі з люб'язної згоди Л. Новиченка наводяться спогади, думки і використовуються факти з листа від 10.VIII.82 р., адресованого автору передмови у відповідь на прохання дещо розповісти про себе.

Та повернімося до юних років Л. Новиченка: «Знання (а головним чином — глибоке душевне переживання) української класики дала мені вже семирічна школа. (Вона містилася в районному центрі — Липовій Долині, ходив я до неї пішки за 7 км, вона була єдиною семирічкою на цілий район, може, тому й гордо називалася — «єдина семирічна райтрудошкола»), — згадує Л. Новиченко. — Пам'ятаю, як емоційно вражали — соціальними, розуміється, емоціями насамперед — оповідання Марка Вовчка, Тесленка, як полонив своєю дитячою, юнацькою та «освітянською» ліричною прозою Васильченко, з яким захопленням відкривалося, що поважний класик Франко — такий сьогоднішній, такий революційний, такий майже радянський письменник! В семирічці я щедро прилучився й до української радянської літератури — Тичина, Сосюра, Головка, Панч... Пам'ятаю шкільну шафу з новими журналами — там у «Плужанині» я прочитав «Бур'яні» і заспів до «Матері» Головка (відчуття найживішої читацької причетності до сьогоденної літератури!), там на сторінках «Молодняка» 1927 року замігтіли для мене імена Первомайського, Масенка, Кундзіча, Усенка, Гончаренка та інших...» Тут важливо відзначити, що вже тоді книга була для Л. Новиченка збудником революційної енергії, своєрідним пережитим знанням. Зауважимо, що в своєму спогаді він виніс на перший план саме соціальні емоції в книгах митців. Як громадський співучасник в обдумуванні творів, критик все свідоме життя розкриватиме — для всіх! — ідейно-суспільне, морально-психологічне й культурно-естетичне значення наснаженої революцією художнього слова. В розмаїтті соціальних настроїв він помічатиме ту духовну атмосферу, яка визначає многоликість літератури, обов'язково виділяючи при цьому провідні тенденції, що відповідають об'єктивним закономірностям історичного розвитку. На його погляд, не «Синя далечінь» М. Рильського, котра стала збіркою «тривоги» у пошуках поетом вірного шляху, а «Червона зима» В. Сосюри, як і «Вітер з України» П. Тичини, були на початку 20-х років «новими знаками доби».

Повсякчас перебуваючи в магічному полі поезії і не без впливу рідної природи, а також прикладу старших учнів, «чимало з яких тоді «хворіли» поетичним початківством», несподівано для самого себе тринадцятирічний школяр почав писати вірші (деякі з них були видрукувані) і припинив це заняття тоді, коли його переконали в тому, що в нього — інший, аналітичний тип мислення. Щоправда, в другій половині 30-х років студент Л. Новиченко ще робив переклади з «Слова о полку Ігоревім», з творів Пушкіна (уривки друкувалися в газеті «Комсомолец України» та багатотиражці Київського університету). Через багато років тонкий знавець секретів поезії зізнається, що віршування вчить концентро-

вано мислити. Справді, це так. До того ж воно дає змогу відчувати всі відтінки почуттів у гнучких ритмах і словах поетів, з якими разом Л. Новиченко переживав буремні і ніжні часи нашого ХХ віку.

Світ Л. Новиченка, його погляд на людину як особистість, що утверджує себе суспільним діянням, формували не тільки книги, а й активна участь в громадському житті. Він, ще до навчання в університеті, належав до славного загону молодії сількорії, оспіваної у віршах, романах і в кіно. Можливо, через цю, психологічно важливу для юнака, обставину прибрав він собі романтичний («нешадно красивий», посміхається тепер професор) псевдонім — Михайло Горлицвіт, під яким, вдивляючись у нові прикмети буття, друкував різні замітки та кореспонденції в окружній роменській газеті «Радянське життя».

В Київському університеті, де навчався Л. Новиченко з 1935-го по 1939 рік на філологічному факультеті (перший курс він закінчив у Харкові), — його повністю заповнила бурхлива громадська робота. Він — секретар факультетського комсомольського бюро, член РК ЛКСМУ, голова студентського наукового товариства. Л. Новиченко бере участь в літературних диспутах, пише перші свої рецензії — про поеми «Батьки й сини» М. Бажана, «Остап Горбань» І. Муратова, про збірку «Чуття єдиної родини» П. Тичини, а також уже згадувану статтю про лірику Шевченка «Поет і народ», яку з благословіння П. Панча та Л. Смілянського було надруковано в журналі «Радянська література» до шевченківського ювілею.

На студентській лаві взяв Л. Новиченко з тогочасних лекцій, зрештою, не дуже багато: часи були складні, тривожні, у викладі окремих курсів переважав вульгарний соціологізм... Тож доводилося і самостійно опановувати філологічну та історичну освіту, переважно після занять в університеті, під час роботи над книгами «Повість про поета. Лірика Максима Рильського» та «Павло Тичина» (обидві побачили світ у 1941 році). Багато працював Л. Новиченко над собою і тоді, коли керував відділами критики в республіканських газетах та журналах, був головним редактором «Літератури та мистецтва» і «Вітчизни», навчався в аспірантурі, а потім розпочав наукову роботу в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (1948).

Осягати істини в повному обсязі було нелегко. Кандидатською дисертацією, яку захистив у грудні 1949 року, згадує Л. Новиченко, стали «розділи про українську радянську літературу «періоду соціалістичної індустріалізації та колективізації сільського господарства» (1925—1934), написані до сумнозвісного «Нарису історії української радянської літератури» (1954). Ця книжка — і мої

розділи в ній — була настільки, зокрема, вульгарно-соціологічна та необ'єктивна щодо багатьох письменників, що згадую про «Нарис» із жахом і навіть у власній бібліотеці не тримаю». Як бачимо, драми пошуків, суперечності у виробленні концептуальних ідей бувають не лише в поетів чи драматургів, а й у критиків, істориків літератури. Однак об'єктивність вимагає відзначити, що в ті ж часи Л. Новиченко писав і цікаві наукові розвідки та огляди, які склали основу збірки «Литературно-критические очерки» (1951).

Та справжню наукову глибину й розкутість він здобув пізніше, в часи творчого оновлення, коли завершував дослідження «Про багатство літератури» (1959), написав унікальну працю «Поезія і революція» (1956), що мала принципове значення не тільки для українського літературознавства. Академік О. І. Білецький назвав її «зразком наукового, марксистсько-ленінського і водночас філологічного (в справжньому і найкращому значенні цього слова) дослідження»². Він же і запропонував подати книгу на захист як докторську дисертацію. В 1958 році Л. Новиченко успішно захистився, був обраний членом-кореспондентом АН УРСР, а за книгу «Поезія і революція», видану в Москві, удостоєний премії АН СРСР ім. В. Г. Белінського.

Працюючи в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, Л. Новиченко водночас провадить велику роботу в Спільці письменників України: багато років обирається заступником голови правління Спільки, незмінно очолює тут комісію по критиці. З 1959 року він секретар правління СП СРСР, головує там у раді з критики та літературознавства. І це не просто пости, а й значна робота — організаційна, ідеологічна, літературна. У зв'язку з цим — незліченна кількість проблемних, підсумкових, оглядових статей і виступів. Серед них для прикладу назвемо праці «Література і моральний світ сучасника», «Широта пошуків, розмаїття барв», «Творча сила спільності», де він оригінально розмірковує про складні проблеми художньої свідомості сучасного письменства. На першому плані тут — взаємозв'язки і взаємозбагачення літератур, інтернаціоналістський характер соціалістичного реалізму, котрий не нівелює, а дає реальні можливості на повпу силу розкритися самобутнім талантам митців — російських і українських, білоруських і естонських, киргизьких і литовських...

Слово Л. Новиченка завжди сприймається з великим інтересом. Складається враження, що Л. Новиченко до найтонших нюансів відчуває найприкметніші явища в радянській багатонаціональній

² Радянська Україна, 1957, 21 серп.

літературі, через те його вважають своїм добрим і вимогливим порадишником письменники братніх республік.

Етапною не тільки для творчості Л. Новиченка, а й усієї радянської критики була книга «Не ілюстрація — відкриття!» (1967), відзначена Державною премією УРСР ім. Т. Г. Шевченка 1968 року. Проблема справжнього і несправжнього в літературі визрівала в автора ще з довоєнних часів, але знайшла естетично переконливе розв'язання в артистичних студіях про уроки Довженка, жагу видіння й пізнання М. Бажана, глибоку поетичність О. Гончара та ін. Наступне дослідження «Життя як діяння» (1974) ввібрало в себе кращі праці автора, в яких він на ґрунті засад ленінізму самобутньо розвиває ідеї і принципи соціалістичного реалізму.

Дослідник завжди працював на повну силу, більше того, здається, що з кожним роком талант його квітне ще пишніше і дивує своїм розмаїттям. У 1976 році вийшов стислий і водночас глибокий нарис «Український радянський роман»; у 1979 році — п'яте, уточнене й доповнене, видання «Поезії і революції», куди включено і критико-біографічний етюд «Павло Тичина», що міг би бути й окремою книгою, котра, на думку критики, являє собою підвалини для монументального дослідження про роль і місце поета в світовій літературі; в 1980 році видало першу частину масштабного, поваторського дослідження «Поетичний світ Максима Рильського», за яке АН УРСР присудила автору премію ім. І. Я. Франка; в 1982 році побачили світ брошура «Вічно новий реалізм...» і книга «Тарас Шевченко — поет, борець, людина» (видання українською, російською, французькою і англійською, готується видання німецькою та іспанською мовами). За низку журнальних статей у 1977 році Л. Новиченко удостоєний республіканської премії в галузі літературно-художньої критики.

Факти доводять, що не тільки в поетів, а й у критиків буває «треге цвітіння». Авторитетна критика, одностайно назвавши книгу про творчість М. Рильського «дослідницьким романом», підкреслила актуальне методологічне значення наукових принципів Л. Новиченка, який на практиці показав, як і заради чого треба розкривати світ митця в соціальній і духовній історії суспільства.

З своїми учнями і соратниками Л. Новиченко, завідувач відділу української радянської літератури в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, підготував другий том нового видання «Історії української літератури», колективне дослідження з питань художнього розмаїття літератури періоду розвинутого соціалізму, а також монографію про художнє слово в роки Великої Вітчизняної війни. На черзі в нього робота над другою частиною студії про творчість М. Рильського, книги про літературу

і соціальну психологію, боротьбу за мир в радянській літературі...

Понад сорок років тому в книзі «Повість про поета» Л. Новиченко писав: «Є така зброя в психологічному арсеналі радянської людини — почуття здорової наснаги від щоденного життя, ясний, оптимістичний погляд на речі й факти. Людина з такою хорошою властивістю не злякається труднощів, бо знає, що вони викличуть у неї потрошену енергію відпору; не знехтує хоч якою чорною роботою, бо вона не принизить у ній гідності творця й будівника; люблячи тепло і сонце, піде в потрібну мить назустріч бурі й грозі, а сіру й тоскну годину опромінить і зігріє своєю енергією... Не здивуйтесь, коли в нещасливу хвилину побачите її почорнілою від затамованих ридань,— що ж, у сильних людей і страждань обсяжніші, гостріші, ніж у інших; але за всією своєю вдачею вона не любить страждання...»³ Душевна ясність і наснаженість, міркував тоді 27-річний дослідник, породжені соціалістичною практикою, утверджені й збагачені радянською літературою. Ці думки, викликані лірикою Максима Рильського, не втратили свого сенсу й досі: в них узагальнено нові риси радянського характеру. Того оптимістичного діяльного характеру, котрий властивий і самому Л. Новиченкові, який натхненно, через мистецтво слова, розкриває велич комуністичних ідеалів, драматичні пародії «краси нового дня». Він невтомно розвиває й поглиблює плідний принцип розгляду художніх явищ: від життя — до книги, від книги — до життя. Беручи найкраще з обох сфер для збагачення людського розуму й серця, критик дає чіткі соціально-етичні й художні орієнтири. Йому природно й легко утверджувати соціалістичний характер особистості, бо він повністю належить своїй революційній добі.

Свої дослідження Л. Новиченко будує на міцному ґрунті методології марксизму-ленінізму, який відкрив діалектичну єдність пізнання і діяння, пізнання й оцінки явищ дійсності з позицій революційного класу, з точки зору об'єктивної істини. Роздумуючи над закономірностями художнього пізнання, теоретик стверджує: «Органічна єдність правди і революційно-перетворювальної пристрасті — це, можна сказати, найстисліша формула «духу» ленінізму в найголовнішому питанні естетики, питанні про відношення мистецтва до дійсності»⁴. Комуністична партійність в розумінні Л. Новиченка — це активне осягнення правди, якою вона є, з висоти завдань побудови комунізму і його ідеалів, що виростають із самої дійсності; ця істина, зігріта творчим ставленням до життя,

³ Новиченко Л. Повість про поета.— К., 1941, с. 6.

⁴ Новиченко Л. Життя як діяння.— К., 1974, с. 12.

не допускає ні скептичних «безвідповідальних запитувань», ні безпорадного ілюстрування. Соціалістичний реалізм відкидає і перше, й друге. На прикладі естетичних уроків О. Довженка (а до них можна долучити й численні роздуми над творчістю інших митців) критик доводить, як масштабне, революційне мислення, відкрите захоплення комуністичними ідеалами проникають у найтоншу «хімію» задумів художника, бурхливо проростають в сюжетах і характерах, переймають всі сфери прекрасного. Партійність — і не тільки у поетичних, а й у суворо-стриманих, «земних» художніх формах (що й доведено, наприклад, аналізом «Поліської хроніки» білоруського письменника І. Мележа) — це і світоглядна позиція, і нерв всієї образної системи, і почуття відповідальності за кожну фразу в пізнанні істини, — одне слово, «жива душа творчості».

Вчитуючись, заглиблюючись у праці В. І. Левіна (уже в першій статті, присвяченій аналізу пізньої лірики Т. Шевченка, лепіська характеристика російської революційної демократії була ключем до розуміння народності поета), Л. Новиченко знаходить в них і глибокі визначення суспільно-економічних закономірностей та особливостей певної епохи і якихось періодів її розвитку, що має принципове значення для осягнення духовної атмосфери й літературного розвитку; і філософські категорії, котрі є тривкою, надійною базою для естетики (скажімо, поняття про «революційну діалектику марксистського реалізму», несумісну як з повзучим реалізмом, так і з псевдоромантичним фразерством); і переконливі спостереження над психологією певних класів, груп і соціальних типів, які характеризуються також через художній типізм літератури. І все це дає можливість збагнути і розкрити суть досліджуваного художнього явища в усій його повній найрізноманітніших реальних проявів. Думки В. І. Левіна про «незрілість мрійності, політичної невихованості» як одну із рис патріархально-селянського умонастрою, відбитого в творчості Л. Толстого, стали вихідним пунктом у «Поетичному світі Максима Рильського» для витлумачення змісту творчості цілої низки поетів перших двох десятиліть ХХ ст.: це були пригноблені самодержавною дійсністю, дезорієнтовані впливами модернізму «втікачі... в світ безпредметної мрії і журливо-самотницького самоспоглядання». Їхні «безнадійні голосіння», елегійне затворництво, зневіра тощо являли собою (ясна річ, поряд, але не в унісон із могутніми революційними голосами М. Горького, Лесі Українки, І. Франка) один — так, саме один — із складників розмаїтих суспільних настроїв перед загибеллю в царській Росії класово-антагоністичної формації.

Продовжуючи думку М. Острика, який у передмові до книги «Життя як діяння» слушно підкреслював, що Л. Новиченко з усьо-

го здобуває уроки, можна сказати, що він їх водночас і дає: пови-ченківські методологічно-літературознавчі принципи пізнання художніх світів стають у пригоді не тільки його численним учням, ученим, а й широкому загалу читачів.

Найосновніші аспекти критичних студій і наукових досліджень нашого літературознавця — оперативний аналіз найновіших художніх явищ і тенденцій; історія літератури; стильове багатство соціалістичного реалізму; творчі індивідуальності митців слова. І в усіх жанрах — від рецензії до монографії — він справжній майстер.

Для прикладу можна звернутися до будь-якої праці, та перегляньмо стислий нарис історії жанру «Український радянський роман». Невеличка книжечка, а виникає ілюзія своєрідного об'ємного бачення, панорамного видіння. Не конспективно-сухий перелік прізвищ і назв, не кількісний темарій, а розгляд провідних тенденцій та узагальнення «строкатих явищ» укупі з афористичним визначенням особливого складу структури і програми цього огляду, без якого уже немислима сучасна історія літератури, її романологія. Тут представлена еволюція жанру і його різновидів на головних етапах розвитку радянської літератури, є чітко визначені ідейно-предметні кола і стильові течії, найяскравіші характери і різні форми епосу: від родинно-психологічного до поетично-легендарного. Низка концептуальних думок-афоризмів дає уявлення про щось значне і самобутнє: в романі Ю. Яновського очолений комуністами революційний народ утверджує своє право стати «вершником»; «Зачарована Десна» О. Довженка — це своєрідне «минуле і думи» українського митця; у М. Стельмаха владарює «чорно-біла» конфронтація характерів тощо.

В такій живій системі кожен письменник і твір не втрачають свого обличчя. Їхня вагомість, значущість і необхідність — тематична, ідейна, художня, новаторська — вимірюються на терезах істини, у зіставленнях з визначальними явищами всесоюзного літературного процесу. Важливо, що естетична система не накладається, а наче виростає, вилущується з фактів. І вона не замкнута сама в собі, а розімкнута в життя — в його суспільні закономірності, в його розгалужену соціальну структуру й ідеологічну боротьбу. Наукова вартість, потрібність саме такого підходу до «літературної панорами» цілком очевидна.

Велика заслуга Л. Новиченка у дослідженні ідейно-художнього багатства радянської літератури. Він послідовно й пристрасно розкриває переваги соціалістичного реалізму, переконливо показує його невичерпні можливості у відображенні різноманітності світу. Ці актуальні питання широко обгрунтовані й розроблені у книжках «Про багатство літератури», «Проблеми стильової

диференціації в сучасних східнослов'янських літературах», «Життя як діяння», «Поетичний світ Максима Рильського», «Вічно новий реалізм...», а також у статтях «Широта пошуків, розмаїття барв», «Стильові складники багатства сучасної прози», «Стовбур і кропа» та ін. У них вперше в радянському літературознавстві (звичайно ж, з урахуванням зробленого і того, що пишеться сучасниками) висунуто ряд принципових положень про стиль як конкретне своєрідне «переломлення» творчого методу, про стильові течії й потоки, а також «диференціюючі» категорії, пов'язані з природою образного відбиття дійсності. Мовиться про перевагу в образній системі об'єктивного або суб'єктивного, зображального або виражального, життєподібного або умовного. Звідси — чіткі висновки про спільне і відмінне в конкретно-реалістичних і лірико-романтичних стилях (з постійним уточненням визначальних термінів), про внутрішню шкалу розподіблення однієї течії, що можна бачити на прикладі «суремної» патетики Ю. Яновського та глибинної поетичності О. Гончара. Звідси — пильна увага до постійних художніх пошуків і виникнення нових явищ, зокрема українського так званого «химерного» роману, до дискусій про можливість і межі «міфотворчості», сучасного «фольклорного» епосу. Для Л. Новиченка, на відміну від багатьох теоретиків і критиків, важлива не сама класифікація, а той реальний зміст, який вона в собі містить. Дослідник глибоко проаналізував не тільки особливості індивідуального художнього мислення та стильових тенденцій, зокрема в сучасній літературі, а й глибоко розкрив передумови їхнього формування та побутування в єдиному методі соціалістичного реалізму. Він одним з перших висунув положення про те, що інтенсивне формування міжнародних стильових течій є наслідком інтернаціоналізації нашого буття, котре неухильно веде до художнього «перегуку», взаємозбагачення братніх літератур, не нівелюючи при цьому їхніх національних рис. І водночас критик постійно застерігає, що було б ризиковано заводити ці риси «до реєстру будь-скільки устояних ознак національної стильової своєрідності»⁵. Реалізм, а особливо соціалістичний, не обмежує й не консервує стильових і жанрових форм, а, навпаки, дає широкий простір для їхнього розвитку.

Стиль — це «живе чудо», стверджує Л. Новиченко. Ось чому він висуває два обов'язкових принципи його дослідження. Перший — «достатня широта типологічних критеріїв» і «вміння застосовувати їх, беручи до уваги всю цілісність даного стильового явища і всю різносторонність його взаємозв'язків з «художнім оточенням». Другий — доходить «до життя-

⁵ Новиченко Л. М. Вічно новий реалізм... — К., 1982, с. 42.

вих витоків і першоджерел будь-яких «стильових ситуацій», що створюються в літературі певного історичного періоду»⁶. Розуміння концептуальних основ стилю дало дослідникові можливість виявити «трагічний оптимізм» Є. Плужника, що знаходив стилістичний вияв в інтелектуальній діалогічності, а також протилежне йому, трагізму, ясне життєлюбство, виражене в мальовничій пластиці, М. Рильського — двох поетів, які в 20-і роки мали деякі спільні риси в світоглядних позиціях, але різнилися життєвим досвідом, світовідчужанням, вибором традицій та «предметів» для роздумів. А широта типологічних зіставлень дала досліднику можливість дійти висновку, що стиль поезії М. Рильського того періоду — конкретно-реалістичний з виразними «класицистичними» й романтичними обертонами.

Творчі індивідуальності, художні світи багатьох митців ми сприймаємо в інтерпретації Л. Новиченка, часто дивимось на них його очима — така в нього приваблива точність прочитання, красива логіка мислення. Книги «Поезія і революція»; «Шевченко і сучасність», «Не ілюстрація — відкриття!» і «Поетичний світ Максима Рильського» цілком закономірно стали помітним здобутком нашої філологічної культури. Письменник і життя, складність становлення таланту, його визначальні ідеї і характеристики, принципи їх відтворення й створення, етичні й естетичні уроки, аналіз і синтез смислових і формальних «поверхів» тексту — все це є у новиченківських роздумах про долі митців, пафос книг і збірок.

Майже півстоліття Л. Новиченко досліджує творчість Т. Шевченка, повертаючи її читачеві несподіваними гранями, осмислюючи неосмислене, поглиблюючи розуміння його «могутнього революційного обурення проти всякого соціального зла» на планеті, розкриваючи світове значення його войовничого гуманізму і неймовірну силу геніального художнього слова.

Уже в першій, ще студентській, праці «Поет і народ», яка, за визнанням автора, поєднувала аналіз естетико-психологічний з досить наївним соціологізмом, — чимало свіжих спостережень і неординарних висновків. Тут і оригінальне прочитання поезії «Один у другого питаєм...», і міркування про різкий психологічний жест, який часто виноситься на початок вірша, і судження про бурхливе перетворення почуття суму на надію, пригніченості — на волю до боротьби й творчості.

У наступних наукових розвідках «Шевченко і сучасність», «Тарас Шевченко — поет, борець, людина» дослідник природно поєднує широкий погляд на творчість Кобзаря, розглядаючи її в контексті світової поезії (чудове порівняння, наприклад,

⁶ Новиченко Л. Життя як діяння, с. 48—49.

«Поховайте та вставайте...» із відомими «заповітами» та «пам'ятниками»), з артистичною демонстрацією конкретизуючих докази деталей. Знайшовши містке визначення: Шевченко — «полум'яр в поезії», який «ствердив у літературі тип людини з геніально розвинутою здатністю соціального співпереживання»,— дотепно висміюючи марні спроби українських буржуазних націоналістів звизначити зміст творчості поета до вболівань за «пенську» та власну долю, Л. Новиченко афористично формулює положення про те, що «огненне слово» українського генія вчить людей усіх рас і націй почувати революційно і соціалістично. Не тільки поезія в цілому, пише він, а й «...високознаменні слова «наші», «наш», коли він говорив про крапчих діячів російської культури і російського визвольного руху: «наш Гоголь», «наш Лермонтов», «наш вигнанець... Іскандер», «паші апостоли-мученики», тобто декабристи,— його братні звертання до поляків, його солідарність з народами Кавказу... його щирі симпатії до убогого казахського люду, його щира дружба з актором негром Олдріджем — виразно говорять про інтернаціоналізм Шевченка, що його не затьмарити, не принизити будь-яким ворожим обмовам»⁷.

Такою ж необхідною в роздумах Л. Новиченка про соціально-естетичну культуру слова, такою визначальною, як і поезія Т. Шевченка, є й творчість П. Тичини і М. Рильського. Любов до неї літературознавця має повчальну історію і випробувана часом у піввіку — феномен, гідний подиву і поваги.

Життєво-творча історія обох поетів, а особливо М. Рильського, дала можливість досліднику простежити той поетично-психологічний тип людини, в якій спочатку суперечливо перепліталися протест проти суспільної задухи і паралізуючий його політичний індиферентизм і яка внаслідок «визвольної сили Жовтня» перейшла від «споглядання і мрійливості — до активної участі в народній боротьбі». П. Тичина — раніше, М. Рильський — пізніше (кожен по-своєму «верстав свій путь», індивідуально засвоюючи суспільний досвід) стали тими видатними особистостями доби соціалізму, котрі щедро збагатили культуру соціальних та естетичних емоцій народу новим, революційним світорозумінням і світовідчуванням.

Візьмімо збірки «Плуг» і «Вітер з України» у прочитанні дослідника і особливо гостро відчуємо, як поет своїм словом з класових інтернаціональних позицій вигранював нові, народжені революцією, риси національного характеру — «твердість і буремність духу»,— наповнював його широким мовно-музичним звучан-

⁷ Новиченко Л. Шевченко і сучасність.— К., 1964, с. 25—26.

ням — від спопеляючої гнівливості до дитинної ніжності. А попереду ще були і маршові «світові ритми» пісні для мільйонів «Партія веде», і одне з найвищих соціальних почуттів, ото окрилююче комуністичне «чуття єдиної родини»... Утвердження пового світобачення митця простежується дослідником не лише в цілокупному змісті збірок, а й у деталях поетики, свідченням чому може бути коротка «філологічна новела» про метафору «Мобілізуються тополі під хмарним небом на горі», в якій П. Тичина відбив прикметні риси цілої епохи, епохи революційних мітингів і мобілізацій на боротьбу і труд. У цьому мікрообразі Л. Новиченко відкриває епохальне народження нової української поетики, нових уявлень і почувань людей. Тичинина ритміка й строфіка осмислюються дослідником не як додаток до поетичної думки, а як її неодмінна — і тільки така, а не інша — форма, через яку думка може адекватно, повністю себе висловити, здійснити.

У «дослідницькому романі» про М. Рильського своєрідно розкрито, чим поет збагатив духовну скарбницю народу: гуманістичним життєлюбством, що просвітлене працею «з людьми і для людей», «будівничо-просвітительським» пафосом культури, «цвітом героїки» та оспіваною красою щасливої людини. За кожним із цих підсумкових визначень стоїть безліч вивчених фактів, вилаштуваних у цікавий, захоплюючий сюжет з якоюсь особливою задобреністю. Тож, крім М. Рильського, в книзі виникає ще один персонаж: мудрий, справедливий, душевний оповідач-аналітик, оповідач-митець. Якщо колись у «Повісті про поета» Л. Новиченко однією фразою та ще й у примітці «розправлявся» з неокласицизмом, то тепер він дає цьому явищу всебічну характеристику і показує, як із ідеологічно неприйняттого воно з часом стає у М. Рильського елементом стилю, без усяких «нео». Якщо у «Повісті...» про страждання автора збірок «Під осінніми зорями» і «Синя далечінь» сказано надто послішливо, то в «Поетичному світі...» розкрито глибоку духовну драму митця — «не лише драму безгрунтя, але й безнастанні, хай і проваджені майже навпамацки, пошуки ґрунту», показано подолання цієї драми у «трудах і днях». Згадка про «Повість...» (вона належить своєму часу, є в ній також і неперепутне) засвідчує, як зростає не тільки поезія, а й критична думка.

Окрім багатьох ідей і спостережень, чуття прекрасного, вражає в книгах Л. Новиченка і шлях «до істини в повному обсязі», що, за одноставним визнанням тих, хто писав про його дослідження, для науки не менш важливе, ніж здобуті результати. Український літературознавець, автор «Поезії і революції», «Поетичного світу Максима Рильського», послідовно й сміливо «розмикає» твори поетів у гуцу духовної атмосфери та «естетичних ситуацій». Він

перечитує і залучає до аналізу не десятки, а сотні книг і статей — філософських, соціологічних, художніх, критичних,— щоб віднайти «дух і плоть» певного способу мислення і почувань, джерела формування й розвитку митця і водночас показати його вплив на соціально-естетичні й філософсько-моральні уявлення та ідеї свого часу.

Фундаментальна праця Л. Новиченка про поезію М. Рильського 1910—1940 років рясніє примітками — філологічними новелами, літературними асоціаціями, перегуками, полемікою... І все це не тло, а жива картина настроїв, суперечливих і різноспрямованих, з якими так або інакше взаємодіяла чи від яких відштовхувалася муза поета, особливо в періоди драматичних пошуків істини. В одній тільки збірці «Під осінніми зорями» є десятки свідчень і знаків своєрідного «літературного спілкування». Аналізуючи його, дослідник розшифровує цитації, переспіви, ремінісценції, епіграфи. Це неймовірно клопітна й обтяжлива, але й потрібна робота. Своєрідним шедевром аналізу є прочитання літературних взаємин М. Рильського з К. Гамсуном, у якого було запозичено назву збірки «Під осінніми зорями». Перечитавши повість під такою назвою та інші твори норвезького прозаїка, Л. Новиченко встановлює, що українського поета привабила в них постать новітнього самітника, який з викликом покидає суспільство і прагне жити за законами природи, а також «дикувата поезія кохання — кохання-посидинку і кохання-стихії, владної, жорстокої і здебільшого згубної». І тут же в дужках наводить слова О. Купріна про образ природи у К. Гамсуна, відзначає, що реакційні моменти світогляду останнього, надто пізніших літ, лишилися чужими для М. Рильського, і робить примітку: «Любов — це ніжний вітерець», — згадував Рильський... в передвеснній поемі «Любов» знамениту свого часу формулу стихійно-згубного кохання з Гамсунової «Вікторії», додаючи при цьому: «Нехай зведеться панівець Та формула напівзабута, Що чарувала, як отрута, Моїх ровесників колись»⁸.

Фрагмент із літературознавчих пошуків дає уявлення про характер новиченківських студій, пройнятих справжньою поезією і щедрістю думки. Дослідник всеосяжно й потужно розкриває й передає трагічні відсвіти поезії Є. Плужника, світ боротьби й любові в прозі А. Головка, пафос суголосних і необхідних добі романів О. Гончара... Йому чужі всілякі філологічні «формалізовані технології», елітарно-таємниче шаманство над «текстурами» і сіреницький копіїзм з набором зануджених загальників. «Мої вчи-

⁸ Новиченко Л. М. Поетичний світ Максима Рильського.— К., 1980, с. 43.

тєлі,— пише в листі Л. Новиченко,— Белінський, Франко, Луначарський, Білецький (не претендую, звісно, ні на оригінальність у називанні цих імен, ні тим більше — на визнання себе «реально гідним» таких наставників). Вже звідси видно, що соціологічний метод справді можна вважати базисним для всіх інших підходів, котрими я користуюся як дослідник і критик. Але — соціологізм як життєва історична, ідейна основа, як Аріаднина нить для естетичного аналізу, а не як його заміна або трактована в дуалістичному плані «паралель», бо саме естетичний аналіз дає всі практичні ключі (в тому числі і надзвичайно важливі для мистецтва емоційно-психологічні, часом майже інтуїтивні ключі) для ідейно-філософських і, зрештою, соціологічних висновків... Твердо визначеної послідовності — від соціології до «поетики» або ж навпаки — не бачу, в процесі критичного аналізу, як мені здається, весь час відбуваються «човникові перельоти» з одного боку в інший (так само, як від конкретного до загального і навпаки). Історико-генетичний підхід вважаю дуже важливим не тільки в широких дослідницьких студіях, але і в поточних критичних етюдах, оскільки будь-який образ (або твір в цілому) завжди є певним моментом у розвитку певної художньої ідеї, за яким стоїть, в останньому підсумку, розвиток самої суспільної дійсності і тих чи тих ситуацій самосвідомості. Але для мене історико-генетичний підхід є все ж частковістю в акті «сукупного», цілісного аналізу; справжнє мислительне, творче свято дослідника, аналітика, критика настає там, де він, вивершуючи всі окремі, часткові підходи, починає думати над можливостями живого життя нового (чи наново розглянутого) літературного твору в умах і серцях сучасників, тобто над його духовною, суспільною функцією, яку має так чи інакше ствердити, посилити, або скоригувати, або навіть «зняти мій (твій, наш...) ідейно-естетичний аналіз».

Отже, як бачимо з наведеного міркування, система соціально-естетичного обдумування книг завершується у нашого літературознавця виходом у життя. Через те його творчість потрібна не тільки вузькому колу фахівців, а й широкому загалу. Л. Новиченко — тактовний співшукач і співтворець письменників в досягнанні реальних істиц, у боротьбі за розвиток і збагачення духовних цінностей соціалізму. Одночасно він є й особливим порадиником читачів. Дозволю тут послатися на власний приклад. Сталося так, що колись уперше я прочитав «Героя нашого часу» в трактуванні В. Белінського. Й досі враження таке, що критик був співавтором прозаїка. І хоча Лермонтов потім перечитувався не раз — пам'ять все одно «підказує» перший варіант. Одне — знати. Зовсім інше — знане пережити. Це помічено давно і є психологічною аксіомою. Щось схоже сталося, коли я прочитав «Поезію і революцію»:

Тичина несподівано відкрився незаними, вражаючими гранями свого таланту. Л. Новиченко змусив по-новому пережити музику революції П. Тичини.

Новиченківська дослідницька манера варта пильної уваги. Впін слухається, вдивляється не тільки в усю творчість митця, а і в окрему фразу, в єдине слово. Це його вміння якимось особливим, поетично-аналітичним, філософсько-літературознавчим. Разом із вченим ми бачимо породжену художнім образом зливу асоціацій, розгортання яких ошчасливує радістю емоційно-інтелектуального пізнання. Прикладів тому тьма, і ось один з них: «Коли Тичина, бажаючи створити своєрідну богатырську легенду нового часу, пише: «То, тікаючи, туманять королі й царі»,— то слово «туманять» не тільки дає ясне зриме уявлення (вороги, що тікають, піднімають за собою хмари пилу), але й підказує певну емоційну оцінку тих, що тікають («туманять» — тобто намагаються затемнити ясне світло сонця), і натякає на близький кінець втікачів (за аналогією до дієслова «здім'яти», яке означає — зникнути, вийти з димом, розтанути в повітрі)»⁹.

Різноманітна, багатоманітна творчість Л. Новиченка, пафосом якої є комуністична партійність, інтернаціоналізм, боротьба за ідейно-художнє багатство літератури соціалістичного реалізму, має своєрідне світіння й звучання, таємниця яких — в особливому ладі мислення. Новиченківський стиль — це сплав науки й мистецтва. В його основі — логічне мислення, послідовно-переконуюче, доказово-ясне, розгалужене. Охоплюючи центральний потік і суміжні струмені пізнання, думка наростає навально, градаційно. А поверх цього потоку стримано «грає» образна хвиля у тембрі аналізованих творів або головної ідеї окремої студії чи розділу книги; ось, скажімо, уривок з панорамної фрази про Шевченкові поеми «Сон» і «Кавказ»: «Справді, це поеми, позначені геніальною творчою свободою в композиції, в поєднанні різноманітних стильових потоків — від патетики до бурлеску, від скорботного плачу до гомів обурення; поеми, в яких безроздільно владарює ліричне начало і водночас проходять, наче на екрані, нещадно реальні епічні «кадри», що малюють широку картину об'єктивної дійсності; поеми, в яких демократичне плебейське просторіччя раз у раз переходить в хоральну музику високої мови і павпаки; поеми, в яких найбільші світові питання вирішуються на фоні такої різкої, такої «буденної» конкретності («...А онде під тином опухла дитина — голодне мре, а мати пшеницю на павщині жне»), до якої ніхто не підносився в дошевченківській політичній поезії...»¹⁰.

⁹ Новиченко Л. Поезія і революція.— К., 1979, с. 332—333.

¹⁰ Новиченко Л. Шевченко і сучасність, с. 45—46.

І водночас Л. Новиченко може сказати коротко, афористично: «...гепії не ростуть на ґрунті похмурого національного ізоляціонізму», шевченківська мініатюра «І день іде, і ніч іде» — це «психологічний жест шаленого історичного нетерпіння». Загалом кажучи, висновкові, концептуальні формули критика вже давно побутують у нашій філологічній свідомості, досить згадати ту, що дала назву книзі: «Не ілюстрація — відкриття!»

У Л. Новиченка можна і слід учитися читати наукові праці, і не тільки з філології, а й філософії, соціальної психології. Загляньмо в його наукові студії лиш останніх років. Тут зустрінемо імена Гегеля і В. Белінського, В. Жирмунського і Б. Сучкова, Д. Лихачова і Г. Ломідзе, А. Гулиги і Б. Паригіна, болгарського вченого К. Горанова, литовського літературознавця В. Кубілюса, українських критиків В. Дончика і М. Ільницького... Розвиваючи їхні думки й положення чи полемізуючи з ними, дослідник усе робить доречно, тактовно, як і тоді, наприклад, коли йому доводиться не погоджуватися в чомусь з видатними майстрами слова. Але він нещадний у викритті писанни всякої масті зарубіжних антикомуністів і гострий, дотепний, коли аналізує «домашню» убогу літературу. Вимогливий він і до себе, що засвідчує не лише самокритичність, розважлива, без позування, а й повчальна історія саморедагувань, уточнень при перевиданні праць — риса науковця, гідна наслідування (згадаймо для прикладу переакцентовку у тлумаченні творчості М. Семенка чи поеми П. Тичини «В космічному оркестрі» у наступних після 1956 року виданнях «Поезії і революції»).

На думку Л. Новиченка, критик має витлумачувати не тільки літературу, а й життя. Обличчя ідеального критика особисто йому бачиться «в поєднанні всієї розкоші «естетично-філософської» критики Белінського з усією публіцистичною цілеспрямованістю «реальної критики» Добролюбова».

Вдумаймося: це ідеал не новобранця «рухомої естетики», а зрілого майстра. Майстра, який, судячи себе найвищою мірою, ставить великі життєво необхідні завдання. Майстра, який поклав півстоліття на здійснення цього ідеалу і багато зробив для піднесення української радянської культури, всієї соціалістичної інтернаціональної філологічної науки.

Василь ФАЩЕНКО

«РЕВОЛЮЦІЙНА ДІАЛЕКТИКА МАРКСИСТСЬКОГО РЕАЛІЗМУ»

(До теми: левінізм і художнє пізнання)

У тезах ЦК КПРС «До 100-річчя з дня народження В. І. Леніна» говориться: «Для марксистів-ленінців, для всіх справжніх революціонерів левінізм — це методологія революційного мислення і революційної дії»¹. Цілком очевидно, як багато важить ця глибока думка, зокрема, для письменника, для митця: адже їхній специфічно художницький зв'язок з передовою суспільною теорією і політикою остаточно закріплюється, остаточно стверджується саме в тій найтоншій сфері, яку можна назвати загальною методологією соціального мислення і діяння митця, методологією пізнання і оцінки ним реальної дійсності. Марксизм-ленінізм у цьому розумінні — найдорогоцінніша «жива вода» для митця, за точним висловом О. М. Толстого.

Ленінське вчення перейшло в життя, в свідомість народу і завдяки цьому стало силою, яка не тільки потужно впливає на розвиток суспільно-історичного процесу, а й формує той «великий стиль» духовної і практичної діяльності мільйонів людей, який не можуть не відтворювати в своїх глибинних структурах література і мистецтво соціалістичного суспільства. І справжня радість, радість спілкування з великим і прекрасним, охоплює тебе, коли в творах Володимира Ілліча пізнаєш класичний образ цього найпереконливішого із стилів епохи. В ньому все, чого будуть учитися покоління і покоління: гігантський революційний розмах і увага до найменших «подробиць» народного життя, тверезий аналіз дійсності і світло великого ідеалу, глибоке розуміння історичної необхідності і незмірна внутрішня свобода, з якою пролетарський революціонер, борець за комунізм, віддається здійсненню цієї пізної необхідності, — все в ньому, в цьому ленінському стилі!

Читаючи Леніна, вдумуючись у сказане, митець соціалістичного суспільства осягає передусім властиву марксистму-ленінізму найглибшу діалектичну єдність пізнання і оцінки явищ дійсності, єдність пізнання і діяння.

¹ До 100-річчя з дня народження В. І. Леніна.— К., 1970, с. 31.

Стосовно художнього пізнання загальнотеоретичні ленінські положення, безумовно, потребують всебічної конкретизації відповідно до специфіки цієї сфери, вимагають, сказати б, перекладу на мову естетики, але сам дух, сам метод науково-політичного мислення Леніна надзвичайно важливий і повчальний для людей мистецтва навіть тоді, коли йдеться про зовсім далекі від їхнього предмета явища і поняття.

Марксистська теорія, вказував Ленін, «сполучає строгу й найвищу науковість (будучи останнім словом суспільної науки) з революційністю»². І ще: «Марксизм відрізняється від усіх інших соціалістичних теорій надзвичайним поєднанням цілковитої наукової тверезості в аналізі об'єктивного стану речей і об'єктивного ходу еволюції з найрішучішим визнанням значення революційної енергії, революційної творчості, революційної ініціативи мас,— а також, звичайно, окремих осіб, груп, організацій, партій, що вміють нащупати і реалізувати зв'язок з тими чи іншими класами»³.

Ці точні й місткі визначення ведуть нас до самої серцевини того, що становить ленінську «методологію революційного мислення і революційної дії». Суворі і вищі науковість, тобто прагнення до найточнішого і найповнішого пізнання об'єктивної істини,— і революційні висновки з добутого знання. Найтверезіший аналіз реального стану речей — і послідовність революційної оцінки одержаних даних, сила революційної пристрасті і енергії, що вносяться в кожний акт і пізнання, і діяння. Пізнання як сестра діяння, пізнання, насажене революційною волею.

Органічна єдність правди і революційно-перетворювальної пристрасті — це, можна сказати, найстиліша формула «духу» ленінізму в найголовнішому питанні естетики, питанні про відношення мистецтва до дійсності. Література соціалістичного реалізму «підслухала» її стільки ж у революційній теорії, виробленій Марксом, Енгельсом і Леніном, скільки і в самому житті, до дна переораному Великим Жовтнем. Перечитаймо, наприклад, ще раз чудові сторінки фадєєвського «Розгрому», де мова йде про нікчемність прекраснодушних мрій і про силу суворі, але живо-

² Ленін В. І. Що таке «друзі народу» і як вони воюють проти соціал-демократів.— Повне збір. творів, т. 1, с. 317.

³ Ленін В. І. Проти бойкоту.— Там же, т. 16, с. 22.

дайної науки, якою оволодіває той, хто бореться, хто бере активну участь в історичній творчості мас:

«І коли він справді переконався в цьому, він зрозумів, якої незліченної шкоди завдають людям брехливі вигадки про красивих пташок,— про пташок, які мають звідкись вилетіти і яких багато хто марно чекає все своє життя... Ні, він більше не мав у них потреби! Він нещадно задушив у собі всяку тугу за ними — все, що залишилося в спадок від ущемлених поколінь, вихованих на брехливих вигадках про красивих пташок!.. «Бачити все так, як воно є,— для того, щоб змінити те, що є, наближувати те, що народжується і повинно бути»,— ось до якої — найпростішої і найбільш нелегкої — мудрості прийшов Левінсон»⁴.

Цитовані тут роздуми Левінсона по-своєму знаменні. Адже літературний персонаж, розмірковуючи зовсім не про мистецькі, а про практично життєві питання, формулює в даному випадку такий філософський виспівок зі свого щоденного досвіду, який водночас можна назвати найкращим, мабуть, у всій нашій літературі естетичним девізом нового мистецтва, народженого добою революції, добою соціалізму. Справді, «бачити все так, як воно є, для того, щоб змінити те, що є, наближувати те, що народжується і повинно бути»,— хіба цим не сказано в афористичній формі про те, що становить саму суть методу соціалістичного реалізму? (Теоретичне поняття про цей метод з'явилося, як відомо, значно пізніше). Перед нами — надзвичайно яскравий приклад, що дає підстави сказати: лєнінська «методологія революційного мислення», увійшовши в саме життя — в голови передових представників трудової маси,— вже звідти входить у мистецтво, входить новою життєвою мудрістю, яка вимагає і нових естетичних істин!

Глибока діалектика «тверезого аналізу» і «революційності» виразно відбилась і в тому розумінні художньої правди, яке знаходимо у висловлюваннях уже перших майстрів радянської літератури.

«Художня правда,— говорив, наприклад, Д. Фурманов, розглядаючи «Залізний потік» О. Серафимовича,— полягає в тому, щоб не криючись розповідати все необхідне, але розповідати т о ч н о, тобто під певним кутом зору». І саме тому, відзначає автор, «у Серафимовича навіть за

⁴ Фадеев А. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1959, т. 1, с. 105, 106.

найсумнішими фактами темряви маси, її некультурності і жорстокості відчувається щось зворотнє до всього цього, відчувається те, що йде на зміну темряві і некультурності, і йде саме цим шляхом жорстокості і страждань»⁵.

Органічний зв'язок партійної пристрасності і революційного оптимізму радянського мистецтва з його глибокою правдивістю був цілком ясний для І. Микитенка. «Наше мистецтво,— писав він,— це мистецтво соціалістичного реалізму. Це значить, що наше мистецтво — зряче. Його перша якість — це його пізнавальна функція. Воно не може мати цієї функції, коли його творці не матимуть чіткого революційного матеріалістичного світогляду»⁶.

Правда в мистецтві є не тільки адекватним відтворенням об'єктивної суті життєвих явищ, а й необхідно включає в себе ідейно-емоційну оцінку їх митцем. Це — загальний закон художнього пізнання, і марксистсько-ленінська естетика, спираючись на нього, стверджує найтісніший взаємозв'язок істинності, правдивості мистецького відображення життя і революційної, соціалістичної ідейної позиції митця, яка й забезпечує найбільшу вірність естетичної оцінки зображуваних явищ — оцінки їх з висоти не лише сучасності, а й майбуття. І, як блискуче засвідчує вся теорія і практика марксизму-ленізму, зв'язок цей справді взаємозалежний — «найтверезіший аналіз» дає підстави для революційних висновків, комуністична партійність, оперта на наукову теорію, дає найгостріший «рентгенівський промінь» для такого аналізу.

У діалектико-матеріалістичній теорії відображення, розробленій В. І. Леніним, естетична наука має філософську основу для глибокого проникнення в сутність художнього відтворення дійсності, зокрема для обґрунтування і захисту реалізму в мистецтві.

Але для розуміння цих проблем надзвичайно багато дає вся ленінська спадщина, всі наукові і політичні твори Леніна, взяті передусім у їх методологічному аспекті. Цікаво в цьому зв'язку простежити, наприклад, якого значення набувають у деяких ленінських працях терміни «реалізм» і «романтика», вживані автором, звичайно, не в спеціально естетичному розумінні, а як поняття філософські і політичні.

⁵ Русские писатели о литературном труде. Л., 1956, т. 4, с. 705.

⁶ Микитенко І. На фронті літератури.— К., 1962, с. 280.

Відомо, що протиставлення тверезого політичного «реалізму», на якому, мовляв, засновувались теорія і тактика опортуністів, безгрунтовній, нібито соціальній «романтиці» більшовиків було свого часу поширене в меншовицьких колах, особливо після поразки революції 1905 р.

У передмові до російського перекладу листів К. Маркса (1907) В. І. Ленін, тавруючи меншовицький опортунізм, звертається до прикладу творця «Капіталу», який завжди буде вчити віри в революцію, твердості духу, ідейної стійкості навіть в умовах тимчасових поразок руху. «Педанти марксизму думають: це все етичне базікання, романтика, відсутність реалізму! — саркастично зауважує Володимир Ілліч.— Ні, панове, це — поєднання революційної теорії з революційною політикою, те поєднання, без якого марксизм стає брентанізмом, струвізмом, зомбартизмом... І той не марксист, хто теорію, яка тверезо констатує об'єктивне становище, перекидає у виправдання існуючого, доходячи до намагання пристосуватися якнайскоріше до кожного тимчасового занепаду революції, кинути якнайскоріше «революційні ілюзії» і взятися за «реальне» крохорство»⁷.

У тій же статті, навівши захоплену оцінку К. Марксом героїзму паризьких комунарів, В. І. Ленін з обуренням говорить про самовдоволений скепсис опортуністів, який вони наслідують називати реалізмом: «О, як насміхалися б тоді з Маркса наші нинішні «реальні» мудреці з марксистів, які громлять у Росії 1906—1907 рр. революційну романтику! Як знуцалися б люди з *матеріаліста, економіста*, ворога утопій, який схиляється перед «спробою» штурмувати *небо!*»⁸

Але простежимо тим часом за різними аспектами ленінської думки. Володимир Ілліч, як бачимо, рішуче відкидає той короткозорий, дріб'язковий, повзучий, позбавлений відчуття перспективи «реалізм», яким хвалилися представники міщанської «поміркованості і акуратності» у визвольному русі. Ленін не прагне «виправдатись» у закидах стосовно революційної романтики — вона не суперечить реалістичному розумінню дійсності і, відображаючи бойовий порив мас, є невіддільним елементом всякого великого руху, великої боротьби. Але може виникнути запитан-

⁷ Ленін В. І. Передмова до російського перекладу листів К. Маркса до Л. Кугельмана.— Повне збір. творів, т. 14, с. 348—349.

⁸ Там же, с. 351.

ня: яке ж позитивне, істинне розуміння реалізму висуває великий реаліст революційної теорії і практики на проти- вагу псевдореалізові опортуністів?

Блискуче визначення справжнього марксистського реалізму (ще раз підкреслюємо, що йдеться про широкі світо- глядно-політичні, а не суто естетичні категорії) було сфор- мульоване Леніним саме в тій же полеміці з меншовиками та лібералами. В статті «Революція вчить» (1905) знахо- димо таку глибоку і чітку характеристику політичного реалізму революційної соціал-демократії, яка з успіхом може бути прикладена до всієї методології ленінського мислення, ленінського пізнання, ленінської практичної діяльності.

«Ліберальні буржуа,— пише Володимир Ілліч,— завжди докоряли революційному крилу соціал-демократії за «аб- стракційний революціонізм і бунтарство», завжди хвалили опортуністичне крило за «реалізм» їх постановки пита- ння. Сама «Искра» змушена була визнати (див. № 73, при- мітку з приводу схвалення паном Струве «реалізму» бро- шури тов. Акімова), що в устах освободженців «реалістич- ний» означає *«опортуністичний»*. Пп. освободженці не знають іншого реалізму, крім повзучого; їм зовсім чужа революційна діалектика марксистського реалізму, який підкреслює бойові завдання передового класу, відкривав в існуючому елементі його повалення»⁹.

Революційна діалектика реалістичного підходу до життя визначається, за В. І. Леніним, умінням розгледіти в су- часному елементи майбутнього, вмінням безстрашно бачи- ти правду дійсності, якою б вона не була («не морочити са- мих себе, мати сміливість визнати одверто те, що є»¹⁰,— говорив з іншого приводу Володимир Ілліч),— але бачити її з висоти завдань передового класу і його ідеалів, що ростуть із самої дійсності. Згадаймо інше добре відоме ленінське положення про те, що «матеріалізм включає в себе, так би мовити, партійність, зобов'язуючи при вся- кій оцінці події прямо і відкрито ставати на точку зору певної суспільної групи»¹¹,— і знову, й знову переконає- мось: ленінська теорія відображення і принцип партій- ності становлять нероздільну, органічну єдність.

⁹ Ленін В. І. Революція вчить.— Там же, т. 11, с. 129.

¹⁰ Ленін В. І. Економічний зміст народництва.— Там же, т. 1, с. 380.

¹¹ Там же, с. 390.

Слова про «революційну діалектику марксистського реалізму» справді можуть бути однією з найточніших формул ленінського ставлення до дійсності як до об'єкта пізнання і цілеспрямованого людського діяння. Об'єднує воно в собі надзвичайно багато. Тут і постійні ленінські застереження проти будь-яких ілюзій в оцінці дійсного стану речей, і невтомна, невагаюча боротьба проти них,— можна було б написати ціле дослідження про те, як нещадно крушила ленінська думка всі і всякі політичні, ідейні, психологічні ілюзії, що вишикали в свідомості мас на тому чи тому історичному етапі, як непомилливо точно оголювала вона їхнє гносеологічне і класове коріння. Тут і виняткова чуйність Леніна до суперечливої складності суспільного життя, особливо в періоди революційних переворотів,— складності, з якої в інтересах істини не можна «викинути» ані шматочка. «...Для реорганізації всього світу,— говорив Володимир Ілліч у 1919 р.,— для реорганізації більшості країн треба буде багато і багато років. А це означає, що в той перехідний період, який ми переживаємо, ми з цієї мозаїчної дійсності не вискочимо. Цю складену з різномірних частин дійсність відкинути не можна, хоч би якою незграбною вона не була, ні грана звідси викинути не можна»¹². Разом з тим, не «викидаючи ні грана» з реальної картини дійсності, якою вона є, В. І. Ленін, як ніхто інший, вчить бачити цю дійсність масштабно і синтетично, в світлі корінних, рушійних суперечностей епохи, вчить дивитися на сучасне з висоти майбутнього, з погляду завдань революційно-перетворювальної практики. І це означає, крім усього іншого, найтіснішу єдність мислення й дії, теорії і практики.

Р. Роллан у статті під промовистим заголовком «Ленін. Мистецтво і дія», показавши, як Ленін «весь арсенал розуму — мистецтво, літературу, науку — мобілізує... для дії», говорить про виняткову ленінську логіку, «яка сплавляла в одне його думку і його діяння — сплавляла не в закам'янілу, мертву брилу, а у вируючий життям потік, який складає єдине ціле з самим життям епохи, що прийшла в рух, і з споконвічними його законами»¹³. Справді, це досить точний образ для виразу того, чим є в творах Леніна правда дійсності, наукова і політична істина.

¹² Ленін В. І. VIII з'їзд РКП(б) 18—23 березня 1919 р.— Там же, т. 38, с. 152.

¹³ Роллан Р. Собр. соч.: В 14-ти т. М., 1958, т. 14, с. 559, 568.

Із сотень можливих прикладів, що засвідчують, як щільно було злито для Володимира Ілліча тверезе бачення об'єктивної істини із врахуванням суб'єктивних факторів і насамперед — революційної волі трудящих, наведемо один. Узятий він із плану брошури «Про продовольчий податок». Час був складний і переломний — надзвичайно тяжка весна 1921 р., коли треба було круто змінювати всю економічну політику «військового комунізму».

Докладний, як завжди, аналіз реального становища, всебічно розроблений комплекс нових господарських заходів, політичні роздуми і прогнози, одвертий розгляд нових небезпек, що поставали перед Радянською владою («небезпека є стихія війни», а диктатура пролетаріату є постійна, ведена в різноманітних формах війна з капіталізмом, скаже Володимир Ілліч за кілька місяців пізніше). І раптом наполегливе, двічі повторене запитання з лаконічними відповідями на нього:

«Песимізм чи оптимізм?»

Врахування сил. Тверезість і шалена пристрасність.

Песимізм чи оптимізм? Найтверезіша оцінка зла і труднощі. Самовідданість у боротьбі»¹⁴.

Ленін, як цілком очевидно, «голосує» за оптимізм, але робить це не шляхом запевнень, йому чужі сподівання на заданий, наперед визначений розвиток, — джерелом і запорукою того «творимого» оптимізму, до якого він закликає, є ті ж неодмінні складники марксистського ставлення до дійсності, про які вже достатньо говорилося вище: тверезий, об'єктивний аналіз можливостей і вся сила революційної енергії, потрібної для того, щоб можливість перетворити в дійсність.

Звернемо, до речі, увагу на повторену в обох випадках «двочленність» ленінських відповідей на поставлене питання: «Песимізм чи оптимізм?» Оптимізм, віра в перемогу, — відповідає Володимир Ілліч, але його впевненість засновується не просто на «вірі», а на діалектичній єдності знання і діяння, єдності точного аналізу дійсного стану речей — і революційної енергії, революційної волі мас. «Тверезість і шалена пристрасність» — для Леніна тут немає ніякої суперечності: точно знати все — для того, щоб розвинути максимум енергії відповідно до можливостей,

¹⁴ Ленін В. І. План брошури «Про продовольчий податок». — Повне збір. творів, т. 43, с. 359.

що «таяться» в самій об'єктивній дійсності. «Найтверезіша оцінка зла і труднощів» не виключає, а передбачає і породжує героїчну «самовідданість у боротьбі». Яка знайома нам ця методологія лєнінського оптимізму з героїчної діяльності партії і народу в найбільш критичні періоди історії, як яскраво характеризує вона духовне обличчя кращих героїв радянської літератури і якою надійною зброєю вона служить проти будь-яких виявів скепсису та зневіри, з одного боку, і автоматичного, бездумного «благополучизму» та самовдоволення — з другого!

У наведених лєнінських висловлюваннях ідеться про реалізм як рису філософсько-політичного мислення, як прикмету світосприймання в широкому розумінні; художній реалізм, певна річ, має свою специфіку, зумовлену естетичною природою мистецтва. Разом з тим цілком ясно, якою тривкою загальнофілософською базою є лєнінські думки для теорії соціалістичного реалізму: його ідейно-гносеологічна програма безпосередньо надихана «революційною діалектикою марксистського реалізму», духом якої проїнятий увесь лєнінізм. Читаючи праці Лєніна, надзвичайно ясно бачиш, як всебічно обгрунтована і теоретично «підготовлена» в них — на багатющому й найрізноманітнішому матеріалі політики, філософії, історії, естетики — та єдність правдивості і партійності художнього зображення світу, яка визначає найглибшу суть соціалістичного реалізму. (В чому, до речі, полягає ще один — і, можливо, найголовніший — аргумент проти злісних вигадок, нібито метод соціалістичного реалізму був «директивно» нав'язаний радянській літературі та мистецтву).

Тут було розглянуто, по суті, лише один фрагмент із лєнінської спадщини, що характеризує загальне розуміння Володимиром Іллічем реалізму в пізнанні та історичній діяльності, але й він веде нас до найістотніших творчих проблем сучасності.

Глибоке, істинне пізнання дійсності, за Лєніним, несумісне з «повзучим реалізмом», безсилим добратися до суті зображуваних явищ і позбавленим революційної життєвої перспективи. Художній емпіризм, невміння співвіднести окремі факти з життєвими закономірностями, намагання видати якусь частину або грань дійсного процесу за «достеменне» ціле — найчастіші вияви такого повзучого, чи, як у нас говориться, надто приземленого «реалізму».

Література соціалістичного реалізму зростала в безпастанній боротьбі з філософією та естетикою «повзучого

реалізму», який нерідко — і цілком закономірно — виступав художнім виразником відсталих, міщанських, а то й одверто ворожих настроїв та поглядів на життя, — історично це засвідчується багатьма фактами, і було б дивно, коли було б інакше. Чи виявляється він у сьогоднішній літературній практиці? Так, подекуди, без сумніву, дається взнаки. Розуміється, пояснити його виникнення якоюсь однією причиною неможливо: повноцінна й прониклива художня правда, особливо в зображенні істотних суспільних процесів, — це велике слово і велике діло, і письменник «доробляється» до неї всім, що є в його творчій долі, — талантом, світоглядом, знанням життя, культурою, громадською і творчою чесністю... Не «доробляється» — теж з різних в кожному індивідуальному випадку причин. Але треба пам'ятати про головне. Великі художні істини, як стверджує естетика ленінізму, здобуваються на шляхах такого мистецького пізнання дійсності, в якому справді неподільно, «хімічно» злиті об'єктивність і партійність, «найтверезіший аналіз» і революційне відчуття перспективи. Згадаймо, що саму ідею як філософське поняття Ленін визначає так: «Ідея є *пізнання* і прагнення (хотіння) [людини]...»¹⁵. Родовий гріх всякого маломірного реалізму, «реалізму на підніжнім корму», полягає в роз'єднанні цих двох крил великої правди в мистецтві, в ідейній вузькості, якій, природно, відповідають вузькість, бідність або суперечливість життєвого змісту і життєвих істин, що стверджуються автором.

Коли натрапляєш у сучасній літературі на твори, в яких найнатуральніша правда фактів, зображених письменником, не освітлена, не зігріта з самої глибини думками та почуттями, що зміцнюють у читача активне, творче, соціалістичне ставлення до життя; коли в деяких зовні добросовісних «картинках із життя» не відчуваєш бодай підспудного подиху того «великого хотіння», яке ще Іван Франко вважав неодмінною якістю передового мистецтва (стосовно нашого часу Ленін визначив цю рису коротко й вичерпно: партійність); коли в піклуванні про всіляке розширення «людинознавчих аспектів» деякі автори мало не повністю виключають своїх ультрапсихологізованих або занурених у побут персонажів з історичної, суспільної дійсності, — на реальних прикладах переконаєшся, якою постійною і невтомною повинна бути турбота про послі-

¹⁵ Ленін В. І. Кошпект книги Гегеля «Наука логіка». — Повне збір. творів, т. 29, с. 164.

довне здійснення лєнінських естетичних принципів, про найглибше вкорінення в творчість «революційної діалектики марксистського реалізму».

І тим більш це ясно, коли йдеться про такі спроби художнього «освоєння дійсності», з приводу яких було б марно говорити і про реалізм, і про діалектику, тому що вони здебільшого вторинні й третинні в своїй суті і не дають нічого нового, самостійного ні в пізнавальному, ні в ідейному, ні в художньому сенсі. Хто скаже, що це такі вже поодинокі явища в нашому щоденному літературному потоці?

Передова література, в лєнінському розумінні, завжди стверджує великі ідейні, духовні, моральні цінності. «Запитуючи» життя про приховані сили й тенденції його розвитку, піддаючи його тверезому аналізу, партійний митець формує й виношує такі художні відповіді на свої питання, які, за Лєніним, узагальнювали б досвід маси і в певному розумінні йшли б попереду нього, даючи змогу глибше збагнути в «усій його величі і в усій його чарівності наш демократичний і соціалістичний ідеал...»¹⁶. Посилення аналітичної, дослідницької спрямованості, характерне для багатьох творів сучасної радянської літератури, було б надзвичайно шкідливо витлумачувати в дусі будь-якого применшення її «аксіологічних» начал, її ідейно-виховної активності.

Тим-то не можна погодитись, наприклад, з Г. Недошпіним — автором однієї з статей в збірнику «Реалізм і художні шукання ХХ віку», який схильний вбачати чи не головну прикмету радянської літератури і мистецтва наших днів у такому «пафосі запитування», що начебто може — принаймні в багатьох випадках — звільняти митця від обов'язку ясних відповідей. «Колись,— пише автор,— під впливом догматизму ми часто квапились відповідати, не розібравшись гаразд у тому, що діється...» Тепер же, на його думку, оскільки мистецтво далеко не завжди зможе «правильно пояснити» процеси, що відбуваються в житті, «десь буде досить і того, що воно збере матеріал, мобілізує увагу, створить навколо того чи того явища відповідну атмосферу»¹⁷. Покинувши звичку до «безвідповідального відповідання» («безответственного от-

¹⁶ Лєнін В. І. Дві тактики соціал-демократії в демократичній революції.— Там же, т. 11, с. 96.

¹⁷ Реализм и художественные искания XX века.— М., 1969, с. 40, 42.

ветствования)», митець, письменник, говориться в статті, повинен передусім збуджувати в людях «святий неспокой»...

На це авторові можна відповісти в душі його ж нехитрого каламбурного слововжитку: а чим краще за «безвідповідальне відповідання» було б таке собі безвідповідальне, або, точніше, безцільне, запитування? Легко запитувати, не завдаючи собі клопоту давати певні відповіді. А відповідей цих (природно, художніх, а не дидактичних) від літератури, від мистецтва вимагає сама їхня природа, сам життєвий сенс їхнього існування, надто — в соціалістичному суспільстві. В глибині кожного художнього твору, говорив Горький, завжди лежить так або ні. Якщо не кожній із соціалістичних митців у тому чи тому випадку зуміє дати переконливу й глибоку відповідь на порушвані ним складні питання часу, то, що б там не казати, дивно було б ставити під сумнів його обов'язок шукати й знаходити ці відповіді, обов'язок бути виразником і пропагандистом комуністичних переконань.

Доводиться визнати, що і в деяких теоретичних працях суспільно-виховні завдання сучасного радянського мистецтва часом витлумачуються явно звужено, і це аж ніяк не може йти на користь художній практиці. Так, в одній із статей в цілому змістовного і цікавого збірника «Естетичні проблеми сучасності» викладаються досить спірні, на наш погляд, міркування про основне призначення мистецтва на нинішньому етапі розвитку радянського суспільства. Всім добре відомі слова В. І. Леніна про те, що соціалістичне мистецтво «повинно об'єднувати почуття, думку і волю... мас... Воно повинно пробуджувати в них художників і розвивати їх»¹⁸. Думка, як цілком очевидно, єдина і цілісна в своїй сутності. Проте автор статті «Призначення та функції мистецтва» І. Лисий знаходить за можливе роз'єднати ленінське положення на дві окремі частини, кожна з яких «закріплюється» як визначальна риса тільки за певним історичним періодом розвитку радянського мистецтва.

«Зіставляючи сутність модифікацій, які відбуваються у призначенні соціалістичного мистецтва, із змістом наведеної ленінської формули, можна констатувати,— пише І. Лисий,— що у період комуністичного будівництва на

¹⁸ Цеткін К. З книги «Спогади про Леніна». — У кн.: Ленін В. Про літературу. К., 1970, с. 530.

чільне місце виходить завдання, сформульоване у другій її частині, тоді як на перших стадіях історії соціалістичного мистецтва останнє передусім забезпечувало консолідацію та стабільність певної соціальної спільності»¹⁹.

За автором, коротко кажучи, виходить, що коли на перших етапах свого розвитку радянське мистецтво здійснювало передусім соціальні, політичні завдання, об'єднуючи в соціалістичному дусі почуття, думку і волю трудящих мас, то тепер на перше місце висувається «пробудження в них художників», тобто в широкому розумінні формування високорозвинутої, гармонійної особистості. Але чи можна погодитися з таким розривом між громадянськими, політичними і всіма іншими естетико-педагогічними завданнями мистецтва?

Автор, мабуть, і сам відчуває хисткість подібних тверджень і тому супроводить їх застереженням, яке, однак, небагато що поліпшує в ході його думок:

«Сказане не означає, ніби соціалістичне мистецтво тепер пориває з тими моральними, політичними та іншими обов'язками, які брало на себе мистецтво попередніх епох. Але тепер ці завдання підпорядковані названому вище головному — формуванню повноцінної особистості, яке здійснюється й через них»²⁰.

Формування всебічно розвинутої, повноцінної особистості — завдання величезного обсягу, і перед соціалістичним суспільством, яке йде до комунізму, воно постає справді на повний зріст. Але чи треба нагадувати, що формування соціалістичної особистості передбачає насамперед виховання громадянина, свідомого і активного борця за комунізм і що «політичні і моральні обов'язки» соціалістичного мистецтва в цьому розумінні цілком збігаються з його ширшими гуманістичними цілями? Недарма в Звітній доповіді ЦК КПРС XXIV з'їздові партії поруч із тезою про те, що будівництво комунізму не можна рухати вперед без всебічного розвитку самої людини, без високого рівня її культури, освіти, суспільної свідомості, внутрішньої зрілості, — чітко і твердо наголошується на тому, що «серцевиною всієї ідейно-виховної роботи партії є формування у найширших мас трудящих комуністичного світогляду, виховання їх на ідеях марксизму-ленінізму»²¹.

¹⁹ Естетичні проблеми сучасності.— К., 1971, с. 37.

²⁰ Там же, с. 38.

²¹ Матеріали XXIV з'їзду КПРС.— К., 1971, с. 95.

Все це безпосередньо стосується й літератури та мистецтва, і тому слід визнати неспроможними всілякі міркування, за якими великі соціальні, ідеологічні завдання, що стоять перед сучасною художньою творчістю, вільно чи невільно применшуються або відсуваються на задній план порівняно з проблемою формування «культури почуттів», «духовності» та інших сторін світовідчуження сучасної людини. Йдеться, зрештою, про поняття, які в умовах соціалістичного суспільства взагалі не можуть бути роз'єднані чи протиставлені одне одному — при всій нашій зрослій увазі до проблем духовного, в тому числі емоційного світу сучасної людини.

Є в ленінській науці революційного пізнання дійсності й інша сторона, так само важлива для соціалістичної естетики. Якщо на одному полюсі Ленін весь час боровся проти «повзучого реалізму», що засвідчував відмову від революційних висновків, то на другому йому доводилось завдавати нещадних ударів по всілякому революційному фразерству, пов'язаному з ігноруванням, забуттям реального стану речей в ім'я «передових» гасел, що перетворились на пустоопорожню абстракцію. «Лозунги чудові, захоплюючі, п'янкі, — ґрунту під ними немає, — ось суть революційної фрази»²², — писав Володимир Ілліч у статті 1918 року. Суб'єктивізм, небажання рахуватися із дійсним життям, заміна «об'єктивного аналізу «почуттям»²³ або заміна того ж об'єктивного аналізу догматичним повторенням завчених істин, інтелігентсько-бюрократичною вірою в автоматичну силу директиви, «папірця», бучного словечка — всім цим аж пашіли та, умовно кажучи, словесно-революційна псевдоромантика і той бюрократично-маціловський стиль мислення і діяння, що їх не втомлювався викривати і висміювати Ленін, особливо в своїх найостанніших працях.

Ми добре пам'ятаємо, наприклад, як осудливо і глузливо характеризував він «політичну тріскотню», що нею підмінювались уважне вивчення досвіду мас і реальна підтримка паростків нового (статті «Великий почин», «Про характер наших газет»), який непримиренний він був до психології комчванства («Комуністичне чванство — значить те, що людина, перебуваючи в комуністичній партії і не будучи ще звідти вичищена, гадає, що всі завдання

²² Ленін В. І. Про революційну фразу.— Повне зібр. творів, т. 35, с. 329.

²³ Там же, с. 338.

свої вона може розв'язати комуністичним декретуванням»²⁴, до переважання пустих міркувань і абстрактних гасел у діяльності деяких працівників і установ, до сектантсько-утопічних уявлень «кисейних баригень від соціалізму», скажімо, про те, що новий світ можна будувати не з реальним людським матеріалом, котрий залишився в спадщину від капіталізму, а зі спеціально дібраними «чистенькими людьми». Проникливий ленінський аналіз цих явищ, пов'язаних і з соціальною психологією тих чи тих осіб, і з методом та стилем їх діяльності, потребує вдумливого врахування і при вивченні певних процесів піввікової історії радянської літератури. Бо соціалістичний реалізм виникав і зростав, переборюючи естетичні рефлекси і такої психології, і такого духовно-практичного стилю,— досить згадати, наприклад, деякі сторони художньої теорії і практики Пролеткульту, або певні літературно-політичні гасла РАППу і ВУСППу, або значно пізнішу «теорію» безконфліктності. Всі ці відхилення від правильних марксистсько-ленінських орієнтирів, відмінні своїми конкретно-історичними формами і умовами виникнення, все ж мають певною мірою спільну ідейно-методологічну основу, і найглибше розкриття її треба шукати в працях Леніна. Шукати для того, щоб досвід минулого був всебічно зважений при розв'язанні складних завдань сучасності.

М. Горький писав, що кожного разу, коли він слухав В. І. Леніна — з трибуни чи в діловій товариській бесіді,— перед ним з дивовижною простотою виникала «художньо вирізьблена фігура правди»²⁵. Сила й краса революційної правди воістину діють на читача в працях Леніна як викінчений пластичний образ,— саме тому ці праці є і будуть вічною школою для передових митців людства у їхньому «людському шуканні істини».

Закінчимо цю статтю одним із порівняно мало відомих висловлювань Леніна, що стосуються завжди животрепетного питання про суспільну, громадську місію літератури. Полемізуючи в 1907 році з кадетом МалOVEROM (псевдонім В. Португалова), Ленін, у відповідь на ниття останнього з приводу «занепаду» суспільного настрою і «втоми» народних мас, гнівно запитував: «А ви, панове МалOVERи, не почувате себе часточкою «народних мас», не почуваете

²⁴ Ленін В. І. Нова економічна політика і завдання політосвіт.— Там же, т. 44, с. 164.

²⁵ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1952, т. 17, с. 29.

те себе учасником (не глядачем тільки), не усвідомлюєте себе одним із творців загального настрою, одним з рушіїв вперед?»²⁶

Ленінська думка ясна: всі ці Маловери не були й не могли бути ні психологічними виразниками народної маси, ні творцями її бадьорого настрою, але справді прогресивний, демократичний літератор повинен ним бути.

Суть і сила радянської літератури якраз у тому й полягають, що вона завжди була одним з творців загального — діяльного і життєтворчого — настрою, завжди була, за лаконічним ленінським визначенням, «рушієм вперед».

1970

²⁶ Ленін В. І. Дума і російські ліберали.— Повне збір. творів, т. 15, с. 242.

Коли делегати I Всесоюзного з'їзду Рад у грудні 1922 року приймали рішення про створення Союзу Радянських Соціалістичних Республік, вони були свідомі того, що стали учасниками такого акту історичної творчості, який не мав жодних прецедентів і аналогій у минулому. Створювалась багатонаціональна держава нового типу, держава соціалістична, що ґрунтується на принципах рівноправності, дружби і братерського співробітництва всіх націй і народностей, які її складають. Виникнувши на місці зруйнованої навіки Російської імперії, вона самим фактом свого існування стала викликом усім ще міцним на той час колоніальним імперіям, під залізним ярмом яких знемагали сотні мільйонів людей, викликом усім видам і формам соціального й національного гноблення.

Творці Союзу Рад — освічені марксисты, що становили керівне ядро Комуністичної партії, і рядові робітники, селяни, червоноармійці — вірили і мріяли про те, що нові взаємини між націями, які вони оформлювали державно, будуть надихаючим взірцем для всіх. І що ж? Тепер, через шістьдесят років, особливо виразно видно, в якому напрямку рве фігурально згадуваний Марксом «кріт історії»: від колишньої колоніальної системи імперіалізму залишилися тільки жалюгідні рештки, прийшли в рух величезні людські маси на всіх континентах, а Радянський Союз, що виріс у велику світову державу, виступає на чолі міцної співдружності соціалістичних держав, яка несе світові нові, розумні й справедливі, заповіді людського співжиття.

Творцем радянської багатонаціональної державності був В. І. Ленін і керована ним партія комуністів. Ленінська національна політика Комуністичної партії та Радянської держави, що передбачає гармонійне сполучення загальних, інтернаціональних інтересів трудящих з потребами всебічного розвитку кожної окремої нації, забезпечувала й забезпечує невинне зростання економіки й культури всіх

¹ В основі статті — вступне слово на міжнародному «круглому столі» журналу «Вопросы литературы» — «Багатонаціональна радянська література в контексті світової соціалістичної культури» (1982).

народів і народностей СРСР. Пролетарський, соціалістичний інтернаціоналізм як основа нових міжнародних відносин став невіддільною часткою радянського способу життя, довіши перед усім світом свою невичерпну життєтворну силу.

Ми — сім'я соціалістичних націй, «країна ста народів», як писав Юліан Тувім у «Квітах Польщі», і ми — єдиний радянський народ. Саме так, єдиний у своєму економічному і політичному житті, в спільності світогляду, що ґрунтується на науковій марксистсько-ленінській теорії, в почуттях братерства й дружби, які об'єднують радянських людей усіх національностей. За роки й десятиріччя соціалістичного будівництва в нашій країні склалася нова історична спільність людей, спільність соціальна та інтернаціональна — радянський народ. Цей новий, народжений соціалізмом тип людської спільності не відмінняє націй (додамо у дужках — нових, радянських, соціалістичних націй) із властивою їм специфікою, він об'єднує їх у вищій, інтернаціональній єдності, сприяє їхньому всебічному зближенню й тісному братерському співробітництву. «Чуття єдиної родини» — ці слова Павла Тичини якнайточніше відбивають нову якість усієї суспільної психології радянських людей.

На ґрунті, зораному Великим Жовтнем, постає дивовижний, яскравий феномен — радянська культура, єдина за своїм соціалістичним змістом й інтернаціональним пафосом і водночас позначена прикметами творчого генія багатьох і різних народів, характерна розмаїттям національних барв.

Будемо говорити про найважливішу складову частину цієї культури — радянську «різноплемінну», за словами Горького, літературу.

Її шістдесятилітня історія вельми повчальна. Добре відомо (а втім, сучасне молоде покоління не завжди в змозі це уявити), з чого починали свій шлях 78 нинішніх національних літератур СРСР на стартовому рубежі 1917 року. Була велика, визнана в усьому світі російська література. Були літератури, що пройшли чимало етапів історичного розвитку і мали досить багатий художній досвід, в тому числі й досвід реалізму XIX — початку XX ст., — такі, як українська, білоруська, грузинська, вірменська, азербайджанська. Були літератури з безцінною спадщиною середніх віків, які, проте, з історичних причин не спромоглися широко розгорнути свої можли-

вості на художніх шляхах наступних епох. Деякі з так званих малих народів уже мали фундаторів, основоположників національної літератури, але не мали ще будь-скільки розгорнутого літературного руху. Нарешті, багатом із них ще треба було створити власну писемність, перейти від фольклору до сучасного писемного художнього слова.

Коротше кажучи, ми мали справу з рідкісною для будь-якої країни різностадіальністю в літературному розвитку народів, що мешкали на просторах великої держави. Навіть побіжний порівняльний погляд на тодішні національні літератури виявляв різкі відмінності рівнів, досягнутих в історичному поступі різних родів і жанрів. А скільки налічувалось таких, яким ще потрібно було створювати свою абетку, граматику, буквар! Дивовижна строкатість, величезні відстані — історичні, культурні, етнічні, художньо-стильові... В минулому, мабуть, потрібні були б століття для того, щоб історично «відсталі» могли хоча б відносно наблизитися до тих, хто пішов уперед.

Пригадуються 20-і, 30-і роки — часи бурхливого будівництва нових, радянських форм життя, часи глибоких соціалістичних перетворень в економіці країни. Це була епоха, позначена небаченим зростанням соціальної активності народних мас, високим піднесенням їхньої суспільної, в тому числі й національно-культурної, самосвідомості. Усвідомлення того, що Жовтнева революція, Радянська влада не лише поклали край пануванню капіталістів, поміщиків, жандармів, куркулів, баїв, а й відкрили школи на рідній мові, надали широкого простору для розвитку раніше пригнобленої і приниженої національної культури, породило величезні творчі сили. У багатьох народів і народностей це — період перших газет і журналів національною мовою, перших віршів, оповідань, повістей, а згодом — романів, перших літературних угруповань і організацій. Проте національне відродження, — адже саме так у даному аспекті можна назвати тогочасні процеси, — відбувалось на історично новому, соціалістичному ґрунті. Ленінські ідеї інтернаціоналізму, безліч разів підтверджені самою логікою нової дійсності, дедалі глибше вкорінювалися в свідомість людей і, природно, спрямовували в сучасне річище процеси національно-культурного будівництва. Пізнаючи себе як соратників і співтворців, учасників єдиної спільної справи — будівництва нового суспільства, народи з небаченою силою потяглися один до одного. Якщо 20-і роки до певної міри умовно можна на-

звати періодом взаємопізнання народів, раніше віддалених один від одного і географічно, й психологічно, то в 30-і роки зводяться вже міцні, регулярно діючі мости дружби та єднання.

На пам'яті мого покоління той благородною романтикою забарвлений ентузіазм, з яким перекидалися ці мости зачинателями української радянської літератури. Павло Тичина, для якого революція пов'язувалась із не званою раніше широтою інтернаціонального бачення, з розривом пуг будь-якої національної вузькості і обмеженості, спеціально, з метою «практичного» виходу в новий, братній світ, оволодіває вірменською мовою і обдаровує українського читача низкою перекладів з цієї літератури, захоплюється загальним сходознавством. Микола Бажан їде в Грузію, вивчає цей край та його культуру, півроку «бере уроки» в найвидатніших грузинських істориків, літературознавців, лінгвістів, наслідком чого стали не лише прекрасний переклад поеми Шота Руставелі «Витязь у тигровій шкурі», а й якнайтісніше, через усе життя пронесене спілкування поета з культурним світом братньої республіки. Поет Василь Мисик вивчає таджицьку мову, мандрує шляхами й гірськими стежками Таджикистану, а у своїх віршах збагачує українську поезію майже не відомими їй раніше середньоазійськими мотивами, що відбивали бурхливі й складні життєві зміни початку 30-х років. Прозаїк Іван Ле на межі 20—30-х років створює великий роман про будівництво зрошувальної системи в Голодному степу (Узбекистан), учасником якого був і він як інженер, вступник Київського політехнічного інституту. А як не згадати у цьому зв'язку видатного поета Максима Рильського, блискучого перекладача, який так багато зробив для зближення української літератури з багатьма іншими літературами, передусім — з російською і польською (досить сказати, що завдяки його праці вже в 20—30-і роки українською мовою зазвучали «Євгеній Онегін» Пушкіна і «Пан Тадеуш» Міцкевича)!..

Приклади ці характерні й для інших, більш розвинутих на той час літератур Радянського Союзу. І насамперед — для російської літератури, яка з нових позицій, позицій соціалістичного інтернаціоналізму, «відкривала» широкому читачеві чи не весь неосяжний, багатонаціональний світ Країни Рад. Книжок тут не перелічиш, їх багато десятків уже на кінець 30-х років — почавши, скажімо, з «Балади про 26» С. Бєсеніна, «Кочівників» М. Тихонова, «Гідро-

централі» М. Шагінян, «Більшовикам пустелі і весни» В. Луговського, чукотських оповідань Т. Сьомушкіна, «Колхіди» К. Паустовського... І важливе тут не саме засвоєння літературою інонаціонального матеріалу, створення образів людей інших націй і народностей; усі ці поняття лишатимуться тільки фаховою приналежністю літературознавців, якщо не бачити за ними головного — ідеї спільного і рідного для всіх радянського дому, якщо не відчути в них могутніх струменів започаткованого Жовтнем процесу зближення народів.

На шляхах цього зближення націй та їхніх культур поставали чималі труднощі. Заважали пережитки старої відчуженості (ми знаємо, для кого вона була вигідною в минулому і хто чіплявся за її залишки в нові часи), відгомони колишньої ворожнечі, всілякі національно-релігійні передсуди; на вищих ідеологічних «поверхах» усе це знаходило свій вияв у різних формах шовінізму та місцевого націоналізму (скажімо, пантюркізм у Середній Азії чи цілий комплекс національно-ухильницьких «ідей» М. Хвильового на Україні). Боротьба з подібними виявами буржуазних і дрібнобуржуазних поглядів у національному питанні мала серйозне, принципове значення.

Міцніюча ідейно-естетична спільність літератур народів СРСР створювала ґрунт для їхньої активної взаємодії (переклади, впливи, запозичення тощо), а взаємодія, в свою чергу, сприяла прискореному розвитку літератур молодих чи, сказати б, історично припізнілих.

«Літературна компаративістика,— пише словацький учений Д. Дюришин у книзі «Теорія порівняльного вивчення літератури»,— повинна враховувати ту обставину, що в момент прискореного розвитку стимулюючу роль можуть відіграти — і, як правило, відіграють — типологічно адекватні явища й відкриття більш диференційованих національних літератур»². А типологічно подібні чинники, починаючи з ідейного змісту, проблематики, образів нового героя, вже у 20-і роки об'єднують творчість переважної більшості письменників у всіх братніх літературах. Ось тут повною мірою і проявилася величезна стимулююча роль розвиненіших літератур, у першу чергу літератури Горького і Маяковського, Шолохова і Леонова,

² Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы.— М., 1979, с. 256.

Інших чудових митців слова, які прокладали новаторські шляхи для всього мистецтва ХХ ст.

Історики радянських національних літератур, починаючи з української і кінчаючи зовсім молодою художньою писемністю народів Півночі, на сотнях прикладів довели надзвичайну широчінь і плодотворність ідейно-естетичного впливу російської літератури. Відомі слова Расула Гамзатова про те, що він як поет злітав на двох крилах — рідної аварської художньої стихії і могутньої російської культури, міг би повторити в цьому зв'язку багато хто з видатних майстрів слова в братніх республіках, особливо старшого покоління. Російську літературу ми можемо в цьому плані назвати великою об'єднуючою художніх культур братніх народів на соціалістичних й інтернаціональних началах, чітко пам'ятаючи при цьому, що вона об'єднує їх, аж ніяк не нівелюючи. Вірність правді життя, народність, спадкоємний зв'язок з найкращими національними традиціями — вже ці, панівні в ній самі принципи, розпросторюючи свій вплив, сприяли тому, що літератури, які цей вплив сприймали, не втрачали своєї самобутності, суттєвих національних особливостей. Метод соціалістичного реалізму, головне естетичне надбання нової епохи, вироблявся в літературах народів СРСР спільно — на національному ґрунті кожної з них і водночас — у процесі широкої творчої взаємодії. Все це призводило до того, що й у процесах сприйняття тих чи тих впливів відбувалось, за словами згаданого вже теоретика, «внутрішнє перетворення типологічно адекватних інонаціональних стимулів, які в умовах нової структури можуть сприяти народженню якісно нового явища»³. Вони і народжувались, оці якісно нові явища, що стали результатом глибокого синтезу національного художнього досвіду з досвідом інтернаціональним, — досить згадати найяскравіший приклад творчості Чингіза Айтматова.

Так створювалась багатонаціональна радянська література як ідейно-художня спільність — не механічна сума окремих літератур, а своєрідний соціально-духовний організм, певна особлива структура нового типу, яка сполучає єдність ідейних засад і художнього методу із широким спектром індивідуального та національного художнього розмаїття.

³ Там же.

У період зрілого соціалізму ця спільність ще більше зміцніла й збагатилася суттєвими прикметами нової якості. Могутнє піднесення молодих або, в кожному випадку, раніше не досить «гучних» національних літератур відбувається у нас на очах. Не називатиму відомих імен представників тих літератур, які на початку століття лише піднімалися на крило,— скажімо, киргизької, казахської, калмицької, башкирської, аварської, балкарської, низки інших,— ці імена тепер широко відомі не тільки в Радянському Союзі, а й за його межами. Яка велика в цьому роль істинного таланту! Навіть одне-два таких імені, досить знаних у країні та в світі, високо підносять усе національне письменство: адже сказав колись Чернишевський про українську літературу, що вона, маючи такого поета, як Шевченко, вже не потребує нічиєї ласки — тобто об'єктивно існує як явище всеросійського й міжнародного масштабу. Проте в наш час ідеться і про процеси ширшого масштабу, про нові покоління художників слова, справді сучасних за своєю літературною культурою, широтою кругозору, стилем і мовою, які виростили в усіх національних літературах (я не хочу цим сказати, що в них немає своїх «недостач» порівняно з могутньою когортою зачинателів або, скажімо, з фронтовим поколінням,— та це вже предмет окремої розмови). Так відбулося те, що ми називаємо вирівнюванням рівнів літератур народів СРСР — вирівнюванням, звичайно ж, не абсолютним, а більшою чи меншою мірою відносним, проте надзвичайно відчутним у найрізноманітніших творчих проявах.

Особливо радує те, що цей процес охопив найважливіший корпус будь-якої літератури нового часу — прозу, передусім її великі форми — роман і повість. Не доводиться говорити, яка це історично важка і складна справа — формування національної прози справді сучасного ідейного, пізнавального і художнього рівнів. За останні десятиріччя (десь за чверть століття) радянський роман зробив величезний крок уперед саме як роман багатонаціональний. Адже навіть у деяких літературах, що мають значний історичний досвід, велика проза до порівняно недавнього часу розвивалась трохи уповільнено, якщо співвідносити її, скажімо, з поезією. Існували поодинокі значні взірці, але не було потужного загального руху. А тепер ми бачимо, наскільки яскраво й значущо заявила про себе грузинська проза; як, продовжуючи традиції Якуба Коласа і Кузьми Чорного (але після певної, якщо

не помиляюсь, «паузи» в 40—50-і роки), набрали сили білоруський роман і повість; яке багатобарв'я виникає на полі української прози; яких визначних успіхів сягнув соціально-психологічний литовський роман; як наче з-під землі постала епічна проза молодих літератур Півночі (обмежує лише згаданими прикладами)... Сучасна проза вимагає високої культури психологічного аналізу, вимагає думок, ідей, що переростають у цілісну поетичну концепцію, невпинних пошуків точної і свіжої форми, і ці художні якості дедалі помітніші в сьогоденних звершеннях чи не кожної національної літератури.

Суттєво змінилися й наші уявлення про міжлітературні впливи. Як неодноразово відзначалося, нині це головним чином багатоаспектні взаємовпливи: вже немає літератур, які лише «обдаровують» інші власним досвідом, і літератур, що тільки сприймають впливи. Російська література, найбагатша і найсильніша, як і раніше, залишається джерелом цінних творчих стимулів для письменників братніх республік; проте й вона не може тепер пройти повз досвід — знову згадаємо прозу — таких майстрів, як Гончар, Биков, Мележ, Айтматов, Нурпеїсов, Думбадзе, Чіладзе, Слуцкіс, Авіжюс, Кросс, Бел, Якубов, Матевосян і багато інших. Кожна література вже має чим поділитись з іншими (з літературами найрозвиненішими також), і в атмосфері, яка визначається «чуттям єдиної родини», цей взаємообмін досвідом, обмін усвідомлений і несвідомий, безпосередній і опосередкований (як, власне, й усе інше в художній творчості), відбувається надзвичайно інтенсивно.

Розквіт братніх літератур Радянського Союзу та їхнє зростаюче зближення — два процеси, які проходять не лише водночас, а й у тісному взаємозв'язку. Цей взаємозв'язок ми з повними підставами називаємо діалектичним; зближення національних літератур сприяє більш повному, всебічному, а часто й прискореному розвитку кожної з них, а зростання творчої сили будь-якої з них викликає природний загальний інтерес до її досвіду і дає, отже, новий імпульс до взаємодії і зближення. Скільки б не твердили наші ідейні вороги про уніфікацію і нівелювання національних літератур у СРСР, насправді відбувається зовсім інше: при невпинному зміцненні їхньої ідейно-естетичної єдності і певної спільності проблематики відбувається і відбуватиметься водночас таке інтенсивне розкриття творчих можливостей кожної з братніх літератур, яке

робить дедалі виразнішим, дедалі чутнішим її голос у загальному хорі.

Це, звичайно, тільки найзагальніший висновок. Конкретніший розгляд предмета виявляє складне взаємопереплетення різних чинників: з одного боку, розширюється сфера побутування так званих міжнаціональних стилів і жанрових форм, а з другого — спостерігаємо надзвичайно різне за останні роки звернення до національних художніх витоків, зокрема до фольклору, який також «переробляється» цілком по-сучасному; все це в своїй сукупності веде до того, що на палітрі кожної з літератур виникають нові, досить своєрідні барви. Старішають і відпадають одні з національних форм, виникають інші, відповідніші сучасному змістові, видозмінюються, інтенсифікуються треті. В усьому цьому виявляється жива й всеосяжна єдність інтернаціонального і національного в художньому процесі соціалістичного суспільства.

Теоретики відзначають три головні тенденції, які можуть виявлятися в усякому міжлітературному спілкуванні: зближення, розходження (диференціація) і взаємодоповнення. В житті радянської багатонаціональної літератури, звичайно, переважає і дедалі міцніє тенденція до зближення, тоді як різко впала і суттєво змінила своє призначення друга тенденція, що зберігає диференціюючу функцію лише в неантагоністичному художньо-стильовому сенсі; водночас дуже посилюється, можна гадати, тенденція до взаємодоповнення. Як сім'я літератур, ми всі зрештою доповнюємо одне одного, доповнюємо тими неповторними особливостями, які виявляються в життєвому змісті і формі кожної; завдяки своєму доповнюючому значенню, власне, і є незамінною в спільному ансамблі кожна література як частина єдиної цілісності. Як каже один з героїв А. Платонова: «Без мене народ не повний», — так і художній світ радянського мистецтва був би не повний без тих чи тих рис своєрідності — в тематиці, героях, реаліях побуту, виражальних засобах — будь-якої з наших братніх літератур, від високорозвинених до наймолодших.

Ще Гоголь, замислюючись над тим, яка натура в ньому сильніша — «хохлацька», як писав він у дружньому листі до О. Смирнової, чи російська, — робив висновок, що обидва ці національні начала повинні взаємодоповнюватись, бо кожне з них має свою власну цінність. Говорилося це, ясна річ, в особистому, індивідуально-психологічному пла-

ні. Зараз, коли всі наші літератури зріднила спільність життєвого устрою, світогляду, художнього методу, питання про новий широкий сенс творчого взаємодоповнення, не досить іще розроблене теоретично, набирає, на мою думку, значної актуальності, допомагаючи глибше усвідомити діалектику їхнього зближення і взаємодії.

Про проблему традицій сьогодні багато говорять, а часом і сперечаються. Безпосередньо зв'язана вона і з проблемою народності — нової, соціалістичної народності радянського мистецтва.

Літературі соціалістичного реалізму властиве активне ставлення до традицій минулого. Пошуки «незмінних» національних архітипів, явища стилізаторства, пасивного паслідування взірців минулого, що зрідка трапляються і в наш час, не відповідають їй новаторському духові, та й взагалі справжня спадкоємність у мистецтві полягає в тому, що розвиток успадкованої традиції відбувається через її «зняття»: щоб продовжити своє життя в оригінальному сучасному творі, вона мусить жмерти в ньому як засновок і першовзірець. А втім, тут же слід сказати, що не можна вважати плідними й спроби такого новаторства, яке орієнтоване на певний псевдосучасний «наднаціональний» стереотип, що мислився чи не у всесвітніх масштабах.

Інтернаціональна свідомість, якою надихається творчість письменників соціалістичного суспільства, багато в чому розширила коло традицій, що сприймаються як найрідніші і найближчі. Ясна річ, на першому місці тут всмоктане з молоком матері, всотане з рідною мовою, з таїною її поезії, — але хіба не ввійшли в свідомість кожного радянського письменника, в якій би з національних літератур він не працював, уроки Пушкіна, Толстого, Достоевського, Горького, Маяковського, Шолохова, хіба не бере участі в творчому «настроюванні» його думки спадщина Шевченка, Франка, Купали, Райніса, Табідзе, Ауезова, як і велетнів давньої минувшини — Руставелі, Навої, Нізамі? Тепер ми вже далеко відійшли від фази першого ознайомлення з літературним доробком і сучасним досвідом «братів по Союзу» — народів СРСР; наш час характеризується, на мій погляд, надзвичайно інтенсивною організацією — процесами живого включення цих цінностей у художню думку кожної з братніх літератур. Принаймні на Україні можна спостерігати, як уважно придивляються поети теперішнього середнього й молодшого покоління до

всього, що «в і що було» в поезії літератур Закавказзя, Прибалтики, Середньої Азії, Білорусії, Молдавії, не кажучи вже про російську поезію. І таке спілкування має цікавий, більш чи менш відчутний вияв у їхній власній творчості (назву передусім імена І. Драча, Д. Павличка, Б. Олійника, М. Вінграновського). Тенденція, що заслуговує на уважне вивчення і, звичайно ж, цілковиту підтримку. Лише згадаю тут про особливо широкі в наш час контакти письменників народів СРСР з прогресивною світовою літературою — явище так само знаменне, яке потребує, звичайно, окремої і докладнішої розмови.

Література зрілого соціалізму по-господарськи підходить до своєї спадщини. Ніщо з гуманістичних, справді художніх цінностей не може бути забуте — для нашого суспільства все це потрібне, все це бере участь у формуванні духовного, емоційного світу нової людини. Звертаючись до вже неодноразово використаного критикою прикладу, можна сказати, що наша епоха певним чином «примирила» Некрасова й Фета, які здавались цілковито «несумісними» і яких насправді багато чого розділяло, особливо в соціально-політичних поглядах. Сучасний читач належно цінить і полум'яну громадянську поезію першого, і тонку лірику другого, ясно усвідомлюючи, однак, які різні місця посідала їхня творчість у суспільних бурях свого і наступного часів. Але ми теж живемо зовсім не в тихі часи!

Тому чіткість ідейних оцінок і соціальних критеріїв у жодному випадку не повинна розмиватися прагненням до нерозбірливого «примноження» національних цінностей, тим паче — свідомими чи несвідомими поступками методології єдиного потоку. При всій широті підходу до літературної спадщини, що дозволяє «вилушчувати» позитивне ядро з багатьох складних, суперечливих явищ, для нас важлива передусім та магістральна лінія історичних традицій, яка визначається їхньою демократичною і соціалістичною спрямованістю. Деякі конкретні питання подібного характеру у нас дискутувалися, і треба з усією певністю сказати, що правда була не на боці тих, хто намагався, скажімо, применшити значення революційно-демократичних традицій російської та інших літератур і водночас — підфарбувати в рожеві тони дещо з того, що за своїм об'єктивним історичним значенням протистояло соціальному й духовному прогресові суспільства.

Радянська література давно вже не єдина в світі література нового типу, сьогодні вона — складова частина спів-

дружності літератур соціалістичних країн. Так, і стосовно літератури, мистецтва — а не лише чинників політичних, соціальних, економічних — ми всі становимо безсумнівну співдружність, бо нас об'єднує спільність світогляду та вищідних естетичних принципів. Самобутні літератури соціалістичних країн, належні до різних етнічних груп, несхожі за історичними витоками і національними традиціями, та й за особливостями сьогоденних процесів, в наші часи складають певну спільність, яку створює і зміцнює саме життя. Соціалістичний інтернаціоналізм і тут демонструє свою невгасну живодайну силу. Водночас пафос спільного, пафос єднання в головному й вирішальному аж ніяк не заступає перед нашим зором те особливе, що визначає характерні національні прикмети кожної літератури, її оригінальність, неповторність і незамінність.

Творчі взаємозв'язки радянської багатонаціональної літератури з літературами соціалістичної співдружності сьогодні широкі й різноманітні. Поза всяким сумнівом, надалі вони ставатимуть більш інтенсивними й різнобічними.

60-річчя від дня створення Союзу Радянських Соціалістичних Республік — дата надзвичайно значуща не лише для нас, а й для всіх народів планети. «Шлях, пройдений Радянським Союзом за 60 років — це ціла епоха. Історія, мабуть, не знає такого стрімкого злету від стану відсталості, бідувань і розрухи до могутньої сучасної великої держави з найвищим рівнем культури і постійно зростаючим добробутом народу»⁴.

Замість жорстоких законів національної ворожнечі й гноблення, породжених капіталізмом, радянський соціалістичний лад утвердив справді гуманні закони рівноправності, дружби і взаємодопомоги народів. Велика творча, живодайна сила цих законів здобула різнобічний вияв у радянській багатонаціональній літературі — і в її ідейному пафосі, і в образах і мотивах, і в самих процесах її розвитку, в яких стимулюючим і рушійним началом стали братерські взаємозв'язки і творча взаємодія національних словесних мистецтв. Усе це дає багатий матеріал як для аналітико-теоретичних роздумів, так і для подальшого збагачення самої художньої практики.

1982

⁴ Андропов Ю. В. Шістдесят років СРСР.— К., 1982, с. 7.

ТВОРЧА СИЛА СПІЛЬНОСТІ

(До теми: взаємодія братніх літератур)

Років дванадцять тому мені довелося в складі радянської письменницької делегації бути на півдні Франції, в Ніцці, де відбувалася тоді міжнародна книжкова виставка. Завершував її продаж книг з автографами, що давалися присутніми письменниками з різних країн. З радянських белетристів у Ніцці був Ч. Айтматов, книжки якого на той час уже виходили французькою, італійською, німецькою, іншими мовами і мали чималу пресу. У величезному павільйоні потяглися черги до столиків, за якими сиділи зі своїми книгами європейські письменники, — і з почуттям зрозумілого вдовolenня я зміг відзначити про себе, що до автора «Джамілі» та «Прощай, Гульсарі!» з'юрмилося чи не найбільше бажаючих мати автограф. Для мене ця черга в ту мить виросла в певний символ: ось так у найкоротший історичний строк прийшла, по суті, до світового визнання братня киргизька література, перші письмові твори якої датуються зовсім недавнім часом — початком 20-х років нашого століття.

Прискорений розвиток багатьох літератур народів СРСР — не лише новописемних, а й тих, що внаслідок тяжких історичних обставин «забарилися» в минулих століттях, — вражаючий феномен, що характеризує гуманістичний та інтернаціоналістський дух радянської соціалістичної культури, самого нашого способу життя. По праву його можна вважати одним з найбільш знаменних досягнень нового суспільства за шістьдесят років з дня утворення Союзу Радянських Соціалістичних Республік.

Для нас давно стало вже звичним бачити в шерезі авторів, чії книжки мають широкий всесоюзний і міжнародний резонанс, казахського романіста М. Ауезова, аварського поета і прозаїка Р. Гамзатова, балкарського поета К. Кулієва, калмицького поета Д. Кугультинова, башкирського поета, прозаїка, драматурга М. Каріма, — до них можна додати й чимало інших таких же авторитетних імен письменників, які представляють національні літератури з подібними історичними долями. Досить пригадати найтяжчі умови соціального та національного гноблення, економічної відсталості, неписьменності народної маси, в яких формувалися до Жовтня ці літератури, рівень

їх розвитку на початок ХХ ст. і ступінь тодішнього знання про них у ширшому світі, щоб зрозуміти, який кількісний і якісний стрибок вони здійснили за роки Радянської влади.

Протягом останніх двох з половиною десятиліть з'явилися перші романи в літературах народностей Півночі і Далекого Сходу, що народилися зовсім недавно, — книги чукчі Ю. Ритхеу, нівха В. Сангі, мансі Ю. Шесталова, нанайця Г. Ходжера, юкагіра С. Курилова. До творів «підготовчого класу» їх навряд чи хто зарахує — це самобутнє реалістичне (і разом з тим почасти природно «міфологічне») мистецтво слова, яке вже встигло здобути читацьке визнання у нас і за рубежем. А про витоки цих літератур, про їх «хрещених батьків і матерів», які сприяли прискореному зростанню «новонароджених», афористично сказав В. Сангі: «Коли появою на світ ми зобов'язані своїм народам, то біля витоків літератур Півночі і Далекого Сходу поряд з піснями наших батьків-матерів стояли Пушкін і Шевченко, Толстой і Руставелі, Шолохов і Янка Купала»¹. Назва його статті, з якої взято цитовані слова, ще точніше виражає ту саму думку: «Плоди нової історичної спільності».

Можна вказати на факти й дещо іншого порядку, коли про явища прискореного зростання говоримо стосовно літератур з досить багатим досвідом у минулому. Білоруська, скажімо, література має значну спадщину, починаючи від ХVІ ст. (а коли говорити вже зовсім точно, то від часів початкової східнослов'янської смільності — Київської Русі), до Жовтня вона підійшла з видатними зверненнями, переважно в поезії та драматургії, що відносяться до кінця ХІХ — початку ХХ ст. Однак такий важливий корпус будь-якої національної словесності нового часу, як проза, фактично почав формуватися тут лише з початком нашого століття, а перший білоруський роман — «Соки цілини» Т. Гартного — був завершений автором тільки 1929 р. (рік видання діалогії під цією назвою). Але як потужно рушила в ріст білоруська проза вже в 20—30-і роки (твори Я. Коласа, З. Бядулі, К. Чорного, М. Горецького, М. Лянькова) і особливо — в повесні десятиліття, коли досягнуті нею глибини реалістичних узагальнень і культура стилю забезпечили їй найширший читацький інтерес у нашій країні та за її межами (романи, повісті, оповідан-

¹ Единство, рожденное в борьбе и труде.— М., 1972, с. 414.

ня І. Мележа, В. Бикова, І. Шамякіна, Я. Бриля, А. Адамовича, І. Чигринова)! А тим часом кожний письменник чи історик літератури знає, як нелегко досягається і яких чималих строків вимагає іноді така повноцінна зрілість національної прози.

Приклад — по-своєму типовий. І коли в найновішому курсі історії тієї ж білоруської радянської літератури читаємо, що сьогодні вона «не тільки рівняється на кращі досягнення світового мистецтва, а й сама стає до певної міри такою літературою, на яку рівняються літератури інших народів»², то цей висновок можна прикласти й до багатьох інших літератур народів СРСР, які пройшли свій, але принципово подібний шлях прискороного розвитку.

Так відбулося, чи, точніше, відбувається, вирівнювання рівнів національних літератур Радянського Союзу, що розпочали свій шлях після Жовтня з абсолютно різних точок відрахунку. Звичайно, йдеться не про «вирівнювання» у повному, цілковитому розумінні — такого взагалі не буває в живому художньому процесі, що охоплює численні й різні національні культури. Але є досить певний об'єктивний критерій — народження в надрах тієї чи тієї словесності літературних творів, які здатні задовольняти естетичні й духовні запити широких читацьких кіл інших націй і, отже, мають не тільки внутрішньонаціональне, а й міжнаціональне значення. Перевірку цим критерієм у наш час витримують цінності, створювані — нехай в окремих випадках навіть небагатьма найталановитішими митцями — у величезній більшості літератур народів СРСР. А головне — розвиток їх іде в тому напрямку, що забезпечує дедалі повніше і різномісніше розкриття художніх потенцій кожної з них.

Йдеться про явища літератури, але бачаться за ними могутня динаміка самого життя, широкі соціальні категорії. Основа і ґрунт художнього піднесення народів і народностей — потужне піднесення їх економіки і культури, забезпечене братерською взаємодопомогою, тісним співробітництвом усіх націй у розв'язанні завдань комуністичного будівництва. Інтернаціоналізм пронизує всі процеси нашого спільного розвитку.

Історична місія російського народу, російського робітничого класу в згуртуванні, в господарському і культурному

² История белорусской советской литературы, — Минск, 1972, с. 453.

піднесенні всіх народів нашої країни яскраво відсвічує в тій неопіденній ролі, яку відіграла і відіграє в розвитку національних літератур СРСР велика російська література. Загально визнаним є її стимулюючий, надихаючий, а не раз — не побоймося цього слова — й суто наставницький вплив на творчу свідомість письменників, які виростили у визначних майстрів художнього слова своїх народів. Як і в інших випадках справді творчого взаємозбагачення національних літератур, цей вплив переважно глибинний і тому не просто засвідчуваний. Чим, скажімо, вплинула на радянську багатонаціональну прозу колосальна за значенням творчість Шолохова? Своєю художньою правдою, що сягає найглибших життєвих коренів? Своєю народністю, в тому числі вмінням письменника створювати народні характери, естетично й психологічно рівновеликі найавторитетнішим зразкам світової класики? Своєю творчою сміливістю, своїм спокійним, земним і ясним стилем, у лоні якого, однак, народжувалися великі новаторські відкриття? Своєю епічною і трагедійною могутністю в художньому розв'язанні однієї з всесвітніх проблем нашої сучасності — проблеми пошуку людиною з народної маси істинного шляху в епоху великих революційних зрушень і переворотів?

Очевидно, кожного з художників, що відчули «потяг до Шолохова», вабило в ньому щось своє, особисте, і не завжди можна впевнено говорити про безпосередній вплив, однак присутність шолоховського досвіду, часом більш, часом менш помітну, можна спостерегти в багатьох селянських (і навіть «селянсько-інтелігентських») епопеях 40—70-х років, починаючи від циклу романів М. Стельмаха, «Поліської хроніки» І. Мележа і закінчуючи «Втраченою домівкою» Й. Авіжюса, а можливо, й «Солоною Паддю» та «Комісією» С. Залигіна.

«Моя постійна любов — російська класика, — зазначає Н. Думбадзе, роздумуючи про грузинсько-російські літературні взаємини. — Сучасну російську літературу читаю з неослабною увагою. Мені казали, що в моїх перших спробах відчувався сильний вплив російської «молодіжної» прози. Чи це так? Самому мені судити важко. Зазначу лише, що ми, кожен по-своєму говорячи про одну й ту ж реальність, можемо знайти нові й нові точки дотику»³.

³ Дружба народів, 1982, № 6, с. 224.

Свідчення до певної міри характерне для багатьох визнань на цю тему, що звучали і звучать з вуст письменників — діячів національних літератур. А для багатьох представників наймолодших з них, які починали чи не просто з фольклору, російська література була в повному розумінні другою рідною матір'ю — це вона, по суті, відкривала для них двері у великий світ універсальних духовних цінностей минулого і теперішнього. Відомі, наприклад, визнання Р. Гамзатова про те, що його муза злетіла на двох крилах — рідної аварської поетичної стихії і безцінного досвіду російської літератури; відомі його вірші про братерство двох мов — рідної і російської, братерство, без якого поет не уявляє власного духовного існування, як і, цілком очевидно, мільйонів своїх співвітчизників:

З дитячих літ люблю ту мову світлу,
Що в колісанках і в казках жила.
Та інша мова про безмежність світу
Повідала і в друзі віддала
Усіх співгромадян мені.

Зорею

Вона в очах моїх, де б не ходив.
Це віща мова, та, що Ленін нею
Для нас писав, із нами говорив.

(Переклав Н. Тизий)

І ось що, мабуть, найпоказовіше в цьому «персональному» прикладі: поет наскрізь сучасний, поет із широким інтернаціональним розтрубом, Р. Гамзатов аж ніяк не розчинився в якихось «зовнішніх» впливах — навпаки, у своїй творчості він виступає таким кореневим, таким національно самобутнім художником, що за його ліричним героєм світ може скласти уявлення про певний найяскравіший, хочеться навіть сказати — ідеальний аварський народний тип нашого часу. Властивість таланту, у даному разі — таланту видатного? Безумовно, але разом з тим — і торжество спільних ідейно-естетичних принципів, що лежать в основі всієї нашої художньої культури.

У період зрілого соціалізму нової історичної якості набули і взаємозв'язки братніх літератур нашої країни. Радянська соціалістична культура в цілому дедалі більше стає культурою інтернаціональною, а це означає, крім усього, найтісніше взаємне спілкування всіх її, так би мовити, національних складових. У наш час, коли чимраз сильніше відчувається діяння загальних закономірностей у розвитку художньої культури всіх націй і народностей,

коли позитивний досвід кожної літератури стає не просто спільним надбанням, а й стимулом для інших, уже зникають підстави говорити про односторонній вплив літератур «старших» на «молодші», як було 30—40 років тому. Всі недавні «молоді» дуже вирости, і кожній є чим ділитися з іншими. Все справді значуще, яскраве і змістовне в кожній літературі стає спільним надбанням; з іншого боку, масштаби і критерії загальнорадянських художніх традицій є дійовою силою в творчому зростанні письменників будь-якої з республік країни.

Ми вступили в епоху інтенсивної і всебічної взаємодії братніх літератур. Головною передумовою, що забезпечила могутнє посилення цього процесу, став, як уже говорилося, високий рівень розвитку, досягнутий усіма літературами нашої країни. І це зрозуміло — адже «лише створення ідейних, художніх цінностей, що мають не тільки внутрішньонаціональне, а й міжнаціональне значення, включає національну культуру в процеси творчого взаємозбагачення»⁴. І сам інтерес до таких цінностей, потреба у взаємному «обміні» ними виникають з усією природністю тільки тоді, коли вони мають характер не усереднено-загальний, а своєрідний, оригінальний, такий, що не має прямих відповідників у досвіді інших.

Взаємне ідейно-художнє збагачення літератур народів СРСР — один з найзначніших чинників, що сприяють і дальшому розквіту кожної з них, і їх дедалі тіснішому зближенню. В творчому процесі будь-якого, нехай найталановитішого, митця завжди мають живе значення ті стимули, імпульси, спонукальні «підказки», які він одержує — усвідомлено чи неусвідомлено — з досвіду сучасників і попередників. Особливо глибоко і зацікавлено сприймаються, звичайно, творчі відкриття й досягнення близьких за ідейно-естетичними принципами митців, які освоюють соціально однотипну дійсність, як це ми й бачимо в радянській багатонаціональній літературі; інтерес художній тут безпосередньо зливається з інтересом громадянським і людським, захопленістю спільними проблемами, клопатами, тривогами.

Літературні впливи? Вони завжди існували й існуюватимуть, виступаючи у вигляді як внутрінаціонального, так і міжнаціонального явища. В різних формах вони

⁴ Храпченко М. Пути взаимообогащения социалистических культур.— Новый мир, 1979, № 2, с. 256.

проявляють себе і в творчій практиці сучасної нашої літератури. Але саме в різних, розмаїтих, і найбільше — в непрямих і прихованих. Причина й підґрунтя цього — нинішній ступінь зрілості національних літератур країни.

Був час, зазначає Г. Ломідзе, коли «деякі слабкорозвинуті літератури йшли шляхом запозичення готових художніх форм та естетичних компонентів у російській літературі (можна додати: почасти і в інших, що мали порівняно значний досвід.— *Л. Н.*), ледь видозмінюючи їх, слабо пристосовуючи до особливостей національної форми. Так було, наприклад, в окремих митців слова в літературах киргизькій, хакаській, балкарській, калмицькій та інших»⁵. Таке наслідування, запозичення готових зразків виправдувалося конкретними історичними обставинами, але воно було, як справедливо стверджує автор, тимчасовим станом, проміжною стадією в динамічному розвитку молодих літератур та їх творців.

Сьогодні вже не часто можна зустрітися з такими формами літературного впливу, точніше, його сприйняття. Ві подорослішали, прями наслідування стали ознакою високої обдарованості чи й зовсім уже наївного учнівства. А коли перед нами й постає факт безсумнівного впливу (або, скажімо так, усвідомленого перегуку одного митця з іншим), то найцікавішими є ті випадки, коли в досвіді класики — тому що з великою класикою найчастіше ведеться такий «діалог» — шукає собі певного опертя вже сформований майстер.

У романі «Дикий мед» українського поета і прозаїка Л. Первомайського, письменника, який тяжіє в цілому до ліризму, до м'яких, роздумливих інтонацій, раптом почала місцями звучати суворо логізуюча, громіздка, зумисне адресована до свого першоджерела толстовська фраза. Тут вона — і засіб, інструмент для поглибленого психологічного аналізу, до якого зобов'язувала автора складна моральна проблематика роману, і разом з тим — своєрідний сигнал, що вказує читачеві, з якою художньо-філософською мірою автор, так би мовити, хотів би підійти до зображуваних людей і подій. Сигнал не наслідування, а швидше творчого змагання, свідомо застосований спосіб «інтелектуалізації» стилю, всієї духовної атмосфери сучасної української прози.

⁵ Ломидзе Г. Чувство великої общности.— М., 1978, с. 42.

Білоруський прозаїк і критик А. Адамович, який багато розмірковував у своїх статтях про «потребу Толстого» для сучасної літератури, останнім часом доповнив свою думку: відбувається, на його погляд, «суміщений вплив» Толстого і Достоевського на прозу взагалі, на воєнну особливо. І доповнив насамперед на основі власного досвіду. Маю на увазі останню його повість «Каратели» (підзаголовок «Радість ножа, або Життєпис гіперборей»). Ось питання, які ставить перед собою автор, починаючи цю страшну розповідь: «Так що ж відбувається з тими, хто стає або кого роблять «гіперборейми» (за образним уподібненням Ніцше, гіперборей — це «надлюдина» або її предтеча. — Л. Н.)? Що в них руйнується, а що в них укорінюють? Як це відбувалося — яка механіка і процес розлюднення людини? Що «спрацьовувало» в ній самій, і як її затягувало в страшну машину, котру безперервно вдосконалювали і налагоджували «теоретики»? Про це передусім повість...»⁶

Заздалегідь можна було припустити, що при відповіді на ці питання (йдеться про «розлюднення», яке досягало страхітливих меж і форм) не обійтись без «поради» з Достоевським — неперевершеним дослідником найтяжчих, найнебезпечніших соціально-моральних хвороб, що можуть за певних умов вражати людську душу. І «дух Достоевського» справді витає над цією повістю, хоча жодної тіні прямої подібності з творами класика вона не виявляє — ні в своїх реальних, ні в своїх фантастичних розділах. Думаючи про моменти естетичної близькості, про те, що в досвіді нашого сторіччя йшло назустріч вдумливо прочитаному авторові «Людини з підпілля», можна говорити передусім про безстрашність А. Адамовича в зображенні найжорстокіших екстремальних ситуацій. А це — про психологічне розкриття того, як звичайне може переходити в жахливе, тобто як «середньозвичайний», здавалося б, індивід, відступаючи від непорушного морального закону або сподіваючись його перехитрити, приходять у таких ситуаціях до стану і діяння, яким навіть адекватного імені не підбереш у мові людській... Та ще про більш або менш вдалі спроби проаналізувати чорну свідомість новітніх «теоретиків» людинознищення, котрі набагато перевіршили будь-яких «бісів» у Достоевського, але можли-

⁶ Адамович А. О современной военной прозе.— М., 1981, с. 150.

вість появи котрих саме як теоретиків і отаманів тотального знищення геніально передбачив великий російський письменник.

Досить чітко виражена орієнтація на естетичні ідеї та принципи того чи того видатного митця в більшості подібних випадків не викликає сумніву. Разом з тим очевидно й те, що літературний вплив у даному разі відчують зрілі майстри, здатні творчо «зняти» дію чужого досвіду, перетворюючи його в певну нову, самостійну органіку. І це — характерні приклади для такого роду міжнаціональних художніх взаємин (зокрема пов'язаних зі зверненням до досвіду російської та світової класики) у нашому нинішньому літературному процесі.

Але, мабуть, частіше, ніж із безпосередніми впливами, в творчій практиці наших днів можна зустрітися з таким типом впливу «інонаціонального» досвіду, який можна б назвати своєрідною індукцією (збудженням) чи навіть детонацією. Йдеться головним чином про досвід колективний, сконцентрований в успіхах, які досягаються тими чи тими літературами на певних тематичних напрямках або в своєрідному розвитку окремих жанрів, збагаченні образних засобів тощо. Про безпосередні впливи таких «ривків уперед», таких зрушень і злетів на творчість письменників в інших братніх літературах говорити важко, в індивідуальному плані їх часто неможливо довести, а ось стимулююче, «підказуюче», збуджувальне їх значення в загальному процесі безперечне.

Так було, наприклад, з глибинним впливом російської «сільської прози» (візьму за відсутністю іншого цей надто приблизний термін) на сільську — і не лише сільську — тему в інших національних літературах. Звичайно, не на «впливах» формувався і міцнів талант Григора Тютюнника (почну для наочності з цього прикладу) з його міцною закоріненістю в сільське життя і в національну літературну традицію. З-поміж сучасників йому, здається, найбільше імпував В. Шукшин, але тут треба мати на увазі, що починали вони одночасно і «єдинокровно». Майже те саме можна сказати про його ровесників — В. Дрозда і Є. Гуцала на Україні, про І. Чигринова, А. Кудравця, А. Жука в білоруській прозі і, звичайно ж, про такого «несподіваного» за своєю самотністю художника, як Г. Матевосян, у вірменській літературі. (До речі, ні в українській, ні в білоруській, ні, здається, в інших національних літературах не виникло такого сукупного, чітко озна-

ченого ідейно-художнього феномена, яким стала «сільська проза» в російській літературі: тут вона була просто одним з предметно-тематичних напрямків, а не течією, не відкриттям, етапним явищем). Ні В. Белов, ні В. Астаф'єв, ні Ф. Абрамов, ні Є. Носов, ні В. Распутін, очевидно, не можуть числитися, кожен зокрема, в «метрах» щодо вказаних авторів — та більшість тих і тих і належить, по суті, до одного літературного покоління. А ось груповий, колективний вплив досвіду цього грона російських письменників, без сумніву, відчув багато хто з названих і не названих тут прозаїків. І це тому, що «сільська проза» (у своїх вершинних, звичайно, досягненнях) була не просто дуже помітним тематичним явищем, а й певною сходинкою в розвитку психологічного реалізму сучасної нашої літератури, в пізнанні різноманітності людських характерів, у відкритті нових граней моральної, духовної проблематики, що являла по-своєму значний суспільний інтерес (про аспекти спірні, дискусійні, які вона пропонувала в окремих випадках, тут немає мови — про них свого часу достатньо говорено в критиці). Тяжіння до нової міри людської і художньої глибини було в 60—70-х роках знаком часу, воно спрямовувало спільний творчий пошук, ним визначалася робоча напруга у всесоюзній художній майстерні (якщо вжити тут цей трохи умовний образ), — але ж відомо, як багато важать своєчасні й переконливі естетичні відкриття, що відповідають — нехай навіть не завжди прямо, не впритул — визрілим потребам літератури і життя. Таким загальновизнаним відкриттям стали книги ряду російських прозаїків, про яких ішлося, — і завдяки їм впевненіше, думаю, створювалися й «Оддавали Катрю» Тютюнника, і «Плач перепідки» Чигринова, і цмакутьські оповідання Матевосяна, та й чимало іншого, що часом зовсім не стосувалося сільської тематичної сфери.

І таких взаємних стимулів, таких відкриттів, що збуджують творчий інтерес, ми, як братерство літератур, даємо один одному багато і майже безперервно.

Литовська проза з її внутрішнім монологом, потоком свідомості, які вносять часом навіть у великий романний епос, а головне — з аналітично витонченим, на високу художню культуру опертим інтересом до соціально-психологічної проблематики, до різноманітних сучасних колізій морального вибору, який ми майже постійно бачимо в таких хороших і різних митців, як М. Слуцкіс і Й. Авіжюс,

Ю. Балтушіс і В. Бубніс, А. Поцюс і Л. Яцінявічюс...

Естонський «малий роман», перші борозни якого так переконливо проклали Я. Кросс і Е. Ветемаа... Грузинський історичний роман, що в своїх найновіших маршрутах іде дуже складним шляхом розширення конкретного історизму до думки загальнолюдської, до тем буття і охоче залучає для цього розмаїтий арсенал міфа, легенди, густої родинно-побутової символіки роду і долі... І знову згадаємо білоруську прозу як певний цілісний (у своїй визначальній, найхарактернішій частині) масив: здавалося б, добротна традиційна, чужа найновішим формальним спокусам, віддана міцній реалістичній спадкоємності — а скільки напрочуд живих і типових людських характерів вона вивела на білий світ, скільки здійснила справжніх художніх відкриттів, що допомагають зрозуміти народне життя, сучасну людину! Чи можна обійтися в нашій художній пам'яті про війну з фашизмом без повістей В. Бикова, про колективізацію села — без «Поліської хроніки» І. Мележа?

Думається, що повз увагу митців слова в інших республіках не проходить і досвід української літератури, зокрема прози, з притаманними їй рисами творчої своєрідності. Прагнення до виявлення і поетизації найглибших позитивних начал нашого життя, сучасного народного характеру, таке помітне в дуже впливовій ліричній, «романтико-реалістичній» течії української прози (О. Гончар, М. Стельмах, почасти П. Загребельний та ін.), — зовсім не з тих, що могли б не позначитися на художній думці свого часу. Хай залишиться досить суб'єктивним відчуття автора цих рядків, якому колись почувалися відгуки поетичної прози Гончара в ранній творчості Айтматова, але сукупний досвід українських майстрів (починаючи від Ю. Яновського, О. Довженка), без сумніву, позначився на широкому русі того всесоюзного потоку ліричної прози, який ми бачили, скажімо, в літературі 50—60-х років. (Нині він, здається, пішов на спад, та ще вірогідніше, що він просто шукає для себе якихось нових стильових форм — «фольклорної», притчевої, «хімерно»-гумористичної тощо).

Не будемо, звичайно, дошукуватися в наведених прикладах всеосяжних і довготривалих прикмет загального «національного стилю» — поняття загалом досить хисткого, особливо коли за ним бачиться якийсь один монополь-

ний для даної літератури напрям. Подібні уявлення, якщо б вони у когось і виникали, спростовуються двома цілком очевидними фактами: природною множинністю стильових тенденцій, які побутують у більшості літератур,— хай деякі з цих тенденцій можуть виглядати «другорядними» порівняно з тими, що домінують сьогодні,— по-перше; і відносною недовговічністю лідерства якогось одного тематично-жанрового напрямку або стильової форми в даній літературі,— по-друге. Це можна бачити і в межах останніх 15—20-ти років: ось уже литовські та естонські критики говорять про «втому» форми внутрішнього монологу в їхній прозі, ось уже, здається, завершується період найяскравішого цвітіння «сільської прози» в російській літературі, ось із появою романів А. Бела і М. Зариня окреслюється якась нова, досить помітна течія в латиській прозі... Про ці сплески особливої естетичної, відкривальної активності тієї чи тієї літератури на певному стильовому або жанровому напрямку й говориться не так для того, щоб зайвий раз вказати на риси її художньої своєрідності, як з метою глибше збагнути реальну суть творчої взаємодії однієї літератури з іншими, з всесоюзним цілим. Адже умови для взаємодії виникають саме тоді, коли одна література має оригінальні звернення і завоювання, здатні викликати в інших творчий інтерес, бажання змагатися, відгукнутися на об'єктивно запропонований «приклад-стимул». «Без цих самобутніх якостей,— за висловом М. Б. Храпченка,— при зрівнянні й усередненні творчого досвіду різних культур процес їх взаємозбагачення стає гіпотетичним»⁷.

Але своєрідність кожної з наших братніх літератур виявляється (хочеться навіть сказати — рветься на поверхню з якихось глибин) саме на основі їх докорінної внутрішньої спільності. Спільності ідейного світу, проблематики, основних естетичних принципів, які визначаються поняттям методу соціалістичного реалізму.

Багатонаціональна наша література в період зрілого соціалізму демонструє, можна думати, вельми знаменне явище, про яке слід сказати докладніше. Процеси зближення братніх літератур, що входять до її складу, характеризуються справді небувалою інтенсивністю й багатосаяжністю. Інтернаціоналізація всіх галузей життя радянського суспільства як головна закономірність справляє

⁷ Новый мир, 1979, № 2, с. 258.

могутній вплив і в сфері художньої творчості. Дедалі зри- міше, втілюючись у реальній художній «матерії», висту- пають прикмети не тільки ідейної, світоглядної, а й есте- тичної єдності національних літератур — на нинішньому рівні розвитку немає вже між них «учнів» і «вчителів», а є сім'я розвинутих, сучасних у широкому розумінні цього слова літератур. Реальна творча практика радянських письменників остаточно розвіяла брехливі, реакційні за своєю суттю уявлення про «непроникливість» і «герме- тизм» національної художньої свідомості, про незмінний національний субстрат, що нібито визначає її історичний рух. Численні тематично-жанрові утворення і найзначніші стильові течії, школи природно стали в нас у певному розумінні міжнаціональними, їх ми бачимо — не як по- вторення тих чи тих зразків, а як явище типологічне — у більшості братніх літератур. І надзвичайно посилилось, навіть порівняно з відносно недалекими 40—50-ми роками, «чуття єдиної родини» в постійній, практичній, так би мовити, свідомості митця слова, для якого досвід, скажімо, Ю. Бондарева і О. Гончара, Ч. Айтматова і А. Лупана, О. Чіладзе і А. Нурпейсова, П. Куусберга і А. Якубова — такий же невіддільно свій у розумінні духовному, як і все дороге йому в рідній, національній художній сфері.

Чи суперечить усьому цьому той факт, про який ішлося і який особливо знаменний для нашого часу, а саме — дедалі помітніша своєрідність окремих жанрово-стильових формувань і навіть проблемних домінант у різних літера- турах («литовський роман внутрішнього монологу», «українська поетична проза», «грузинський історичний роман» тощо)? Той факт, що на єдиній, загалом кажучи, типологічній основі виникають такі неподібні явища, по- значені дуже виразною національною забарвленістю, хоч водночас сама їх поява є результатом якихось глибинних міжлітературних схрещень і «прищеплень» (які, зви- чайно, часто виходять і за межі вітчизняної словесності)? Тож чи немає тут суперечності із загальною тенденцією до зближення літератур? На мій погляд, було б скоріше неприродним, якби все це відбувалося інакше. Зрілість наших літератур на нинішньому етапі розвитку соціалі- стичного суспільства — це й зрілість певної «індивідуаль- ності» кожної з них. На повну силу працює внутрішній творчий потенціал — дедалі глибше осмислювані, а часом немовби й заново відкриті традиції рідної культури (йдеть- ся, звичайно, про спадщину, яка несе світло демократичної

і гуманної думки); водночас сприймаються потужні струми від традицій нових, загальнорадянських, розширюється міжнаціональне і міжнародне поле зору й активної взаємодії. Так і виникають — на якихось особливо чутливих вузлах сучасної проблематики (а разом з тим і на сплетенні певних естетичних потреб часу) — ті сплески, спахлахи особливої своєрідності, з якою певна література починає розвивати той чи той художній, жанрово-стильовий напрям, сплески, що можуть викликати, в свою чергу, відповідні рефлекси в інших братніх літературах. У великому історичному масштабі це, очевидно, саме сплески: особливе представницьке значення (для даної літератури) однієї форми, одного стильового принципу рано чи пізно вичерпує себе, оскільки будь-яка сучасна словесність не терпить жодної художньої однобічності, монополії «єдиного стилю».

Але є в нас також інша літературна спільність, ширша за національну, — спільність усієї багатонаціональної літератури соціалістичного реалізму, і в її цілісному русі такі оригінальні надбання окремих літератур, здобуті на певних художніх напрямках, відіграють роль надзвичайно істотну, оскільки вони збагачують спільний «фонд нагромадження», стимулюючи водночас тяжіння до подібних набутоків і відкриттів (але вже на інших напрямках) в інших братніх літературах. Так одночасно (або одна за одною) і «засвічуються» у нас різні літератури своїми особливими переливами художніх барв, ніби випробовуючи щораз нові засоби і способи образного узагальнення і раніше чи пізніше передаючи одна одній цю випробну естафету, конкретні результати якої незмінно вивіряються критерієм загальнозначущості.

Це — міркування найзагальніші й тому, можливо, де в чому схематичні. Важливо лише наголосити, що в окреслених тут процесах надзвичайно зримо виявляється єдність інтернаціонального і національного, яка є і передумовою, і постійно доповнюваним, збагачуваним результатом творчої взаємодії братніх літератур.

Свою книжку «Обрії білоруської прози», в якій наполегливо підкреслюється необхідність бачити «своє» і «спільне», бачити в найреальнішому, «просто-таки зримо, відчутному зв'язку», А. Адамович завершує розділом під назвою «А що далі?». Тут — і спроба прогнозу на ближче майбутнє, і не позбавлена практичного інтересу оглядка немовби збоку «на самих себе» — які в нас є або

можуть бути слабкі, вразливі місця? «Так, чого бракує білоруській прозі, усіма хвалений (і багато за що — заслужено), і яка слабкість її помітнішою може стати завтра?»⁸

Цікаве і, мабуть, завжди доречно запитання. Щодо української прози, правда, не скажеш із такою певністю, що вона всіма і всюди нині хвалена як певне ціле (чому це так — довго розбиратися, та й відповідь, думається, не буде однозначною). Але саме в контексті проблеми взаємодії і взаємозбагачення літератур можна кинути бодай побіжний погляд на нинішні сильні й слабкі сторони її художньої своєрідності, в тому числі й на її, так би мовити, невикористані резерви.

Насамперед слід сказати про ту відкритість національного генія всій багатій і складній науці спілкування з іншими культурами, яка давно стала традицією великої української літератури — дореволюційної і радянської. З часів Г. Сковороди та І. Котляревського, чітко викристалізувана в програмному заповіті Т. Шевченка: «І чужому навчайтесь, й свого не цурайтесь», могутньо стверджена в творчості, в усьому світі ідей І. Франка та Лесі Українки, ця традиція зростала і розвивалася, заперечуючи відсталість і сліпоту похмурого національного ізоляціонізму, самовдоволеної хуторянської, провінційної обмеженості. (А чіпкість, настирливість, «мутаційність» шкідливих пагонів, які дає це сім'я, історія нашої культури, точніше, боротьби двох культур, що точилася в ній, виявляла не раз). Видатними митцями, які, «свого не цуравшись», жадібно сприймали і засвоювали досвід російської, всієї вітчизняної і світової культури, були засновники української радянської літератури П. Тичина і М. Рильський, М. Бажан і Ю. Яновський, О. Корнійчук і О. Довженко... Книги їх сучасних спадкоємців і продовжувачів (хай не всіх і не всі) дозволяють бачити, яким справді широким є культурно-естетичний кругозір української літератури наших днів і наскільки небайдужа вона до всього, що відбувається в сім'ї літератур радянських і країн соціалістичної співдружності, в світовому художньому процесі. Без творів українських письменників (обмежуся прозою) не можна нині уявити ні найцікавіших проблемних вирішень, що пропонуються багатонаціональною нашою літературою, ні

⁸ Адамович А. Горизонты белорусской прозы.— М., 1974, с. 218.

багатолітності шеругу її героїв, соціально-психологічного типажу, ні її стильової, скажімо так, карти. Справді, як тут сьогодні обійтися без «Твої зорі» О. Гончара, «Розгону» П. Загребельного, «Чотирьох бродів» М. Стельмаха, «Лебединої зграї» В. Земляка, «Білої тіні» Ю. Мушкетика, історичних романів Р. Іваничука, повістей і оповідань В. Дрозда, Є. Гуцала, Б. Харчука, В. Шевчука, Ю. Щербака, І. Чендея, В. Яворівського? (Перелік явно неповний, але треба ждесь поставити крапку).

Продеси стильового оновлення, різноманітних формальних пошуків та експериментів, створення нових жанрових різновидів — яка з наших літератур не знає їх сьогодні? — виразно позначаються і на пинішній українській прозі. Якщо говорити не тільки про індивідуальні манери і стилі, які приносить із собою в літературу кожний справді талановитий митець, а й про явища ширшого характеру — стильові тенденції, то можна помітити і тут цікаві нові «прирощення». Так, поряд з авторитетною, міцно закоріненою в національній спадщині, «романтично окриленою» реалістичною прозою (О. Гончар) і прозою конкретно-аналітичного типу (скажімо, Ю. Мушкетик, Б. Харчук), в останні півтора-два десятиліття виразно заявив про себе, умовно кажучи, дещо ексцентричний, «розкутий» тип тієї ж реалістичної прози, дуже вільний у використанні традиційних формальних компонентів (П. Загребельний, Ю. Щербак, В. Яворівський), а також течія, яку зазвичай називають «українським химерним романом»: фольклорні джерела, гумор, всіляке «учуднення», часом не чуже й прямиї фантастиці (О. Ільченко, В. Земляк, В. Міняйло, почасти Є. Гуцало та В. Дрозд; власне кажучи, всі названі тут автори «химерні» лише подекуди, в окремих своїх творах).

Все це істотне, важливе — адже формальні пошуки тут диктувалися в цілому новими змістовими завданнями, прагненням глибше і своєрідніше розробити певні аспекти життєвої проблематики. Скільки свіжого, не схожого на звичайне і знайоме — при всій своїй ексцентричності, часом надмірній, — вніс, наприклад, у нашу літературу невтомний П. Загребельний!

Водночас виразно відчувається, що пинішній українській прозі, взятій як ціле, все ж чогось бракує для оволодіння пошукуваною силою звучання на всесоюзній арені. Більше б «земного», чи що, реалізму і просто реалізму,

зіркового й чіпкого стосовно різноманітних колізій і людських типів сучасності; менше, можливо, ліричної патетики, неофітської формальної кучерявості (так само, як і надто звичного «репортерського реалізму») — а більше ґрунтовної, допитливої художньо-аналітичної думки, без якої неминуче збідненим стає і пошукуваний синтез; живий, багатогранний, неспрощений, соціально й духовно визначений характер героя як одна з головних вимог, — ці побажання і заклики не дарма дедалі частіше лунають у роздумах критиків, та й самих письменників, висловлюваних у різних дискусіях останнього часу (вказу для прикладу обговорення проблем прози в журналі «Дніпро» — 1981 р., газеті «Літературна Україна» — 1980, 1982 рр.).

Постанова ЦК КПРС «Про творчі зв'язки літературно-художніх журналів з практикою комуністичного будівництва» нагадує про завдання справді ключові для літератури наших днів: невтомні шукання в сфері соціально значущої проблематики, збагачення мистецтва актуальним життєвим змістом, створення образів сучасного позитивного героя — образів, що стали б серйозними художніми відкриттями, палке утвердження духовних, моральних цінностей радянського способу життя, розвінчування його антиподів і боротьба з ідейними супротивниками. У цьому, ще більше зміцнюваному тепер, опертому на багатство життя, в цій нероздільній єдності громадянської, дослідницької та естетичної активності художників складеться, вивіриться, розгалузиться, треба думати, багато й самих форм словесного мистецтва, його жанрових і стильових видів, мовних засобів.

Взаємодії братніх літератур у дальшому їх поступі на вказаному партією шляху належить дуже важлива роль. Відчувати свою постійну ввімкненість у загальний рух творчої думки, в справді «єдиний потік» багатонаціонального радянського мистецтва. Шукати і зміцнювати власну своєрідність через оволодіння динамічним колективним досвідом. Чуйно відгукуватися на все значне і нове, що збагачає цей колективний досвід літератури соціалістичного реалізму. Розвивати в собі, коли хочете, почуття здорового творчого змагання — якщо можуть інші, чому не можемо ми? (А коли не можемо, не змогли «на сьогоднішній день», то що нам заважає?) Йдеться про психологічні основи міжнаціональної художньої взаємодії, насаженої «чуттям єдиної родини», — але хіба ними не надихаються

реальні звершення, якими радувала й радуватиме великого народного читача єдина в своєму розмаїтті і розмаїтї в своїй єдності радянська література? Вбираючи в себе все загальнозначуще в досягненнях, у самобутніх традиціях кожної з братніх літератур, вона виражає спільні ідеали соціалістичного суспільства і виступає, як і радянська культура в цілому, «великою силою ідейно-морального згуртування націй і народностей Радянського Союзу»⁹.

1982

⁹ Про 60-у річницю утворення Союзу Радянських Соціалістичних Республік: Постанова ЦК КПРС від 19 лютого 1982 р.— К., 1982, с. 11.

ЛІТЕРАТУРА І СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РАДЯНСЬКОГО СПОСОБУ ЖИТТЯ

Поняття способу життя як однієї з найактуальніших нині соціологічно-філософських категорій по-різному формулюється окремими нашими теоретиками, але за ним незмінно стоять принаймні два визначальні явища сучасної епохи: по-перше, історична зрілість радянського соціалістичного ладу, який в наші часи розвивається на власній основі, і, по-друге, дедалі очевидніша перевага його над капіталізмом у всіх галузях життя — економічній, соціально-політичній, ідеологічній, культурній, науковій, побутовій, психологічній тощо. Коли ми говоримо про соціалістичний спосіб життя, ми й маємо на увазі сукупність умов і форм повсякденної життєдіяльності людей у сферах праці, громадсько-політичного життя, побуту тощо, форм, витворених соціалізмом і тільки для нього характерних. Чи йдеться про дух колективізму і товарищескості, що панує між нашими людьми, чи про «чуття єдиної родини», що характеризує в СРСР відносини між націями і народностями, чи про те, що наша країна є найбільш «читаючою» країною в світі, чи мова заходить про моральні цінності радянського суспільства і його психологічний клімат, — у всьому цьому перед нами виступають різні грані єдиного поняття: **р а д я н с ь к и й с п о с і б ж и т т я**.

Це поняття широке, інтегральне і водночас дуже конкретне в своїх виявах; на відміну від деяких інших соціологічних категорій, воно відзначається загальною доступністю, яскравою «зримістю», бо «доходить» до умов щоденного індивідуального існування кожної людини. Саме цей найтісніший зв'язок соціального та індивідуального підкреслює в ньому, наприклад, болгарський філософ С. Ангелов: «Спосіб життя — це взаємозв'язок приватної, особистої і громадянської, суспільної сфер людського співжиття, єдність «зовнішніх» громадських приписів і інтимної, соціально-психологічної сфери мислення, морального вибору і ціннісної орієнтації»¹.

Ще одна властивість категорії, про яку йдеться, — її висока співвідносність, присутність в ній загального гума-

¹ Вопросы философии, 1976, № 9, с. 155.

ністичного критерію якісної сторони життя, який логічно і необхідно веде до зіставлень способів життя, сформованих протилежними соціальними системами. Мова, скажімо, про послідовно демократичне, в інтересах найширшої маси населення здійснюване розв'язання проблеми міського транспорту в СРСР або про те, що «середньостатистична» людина в нас багато читає (причому серйозної літератури, не витворів «маскульту»), неминуче таїть у собі запитання, хай не завжди прямо висловлене: «А у вас?» Звідси — животрепетне значення категорії способу життя в сучасній глобальній битві ідей, — тим більше, що буржуазна політична думка в своїх пропагандистських цілях вже давно оперує начебто «одноплосчинними» з ним, але на ділі фальшивими поняттями на зразок «життєвого стандарту» або довільно витлумаченої «якості життя».

Художня література, а особливо література реалістична, в будь-яку з історичних епох не залишала поза своєю увагою, мабуть, жодного з компонентів способу життя того суспільства, якому вона належала. Не залишала тому, що це взагалі відповідає її найглибшій природі — зображувати людину в належній повноті її соціального мікро- і макрооточення, і зображувати так, щоб за індивідуальним ясно бачилось загальне, суспільне, а за громадським, суспільним, в свою чергу, не ховалося особисте й інтимне. Романи Бальзака — найяскравіший образ способу життя французького буржуазного суспільства в період розквіту капіталізму і водночас — суворий моральний присуд йому. Романи й п'єси Горького — такий же неперевершений художній аналіз способу життя буржуазно-поміщицької Росії в переддень Великої соціалістичної революції і водночас — наймогутніше в тогочасній літературі провіщення пової, вільної людини, нових і справедливих суспільних відносин, нових і вищих моральних принципів, норм і установлень.

I

Якщо не без певного спрощення виділити в понятті способу життя дві основні складові частини — «сукупність умов безпосереднього буття індивідів»² і типові для

² Марков В. С. Образ жизни и формирование человека. — Вопросы философии, 1976, № 9, с. 20.

даного соціального ладу особливості спілкування, поведінки і складу мислення людей у «щоденних» сферах їхнього життя³, то легко догадатись, на чому кладе головний акцент письменник, література загалом. Звичайно ж, мистецтво цікавить передусім суб'єктивно-людський елемент у вказаному понятті — все, що стосується особливостей взаємовідносин, поведінки і соціальної психології людей. Так само зрозуміло, що зображується й осмислюється все це письменником-реалістом в природній єдності «з умовами безпосереднього буття індивідів»: типові характери стають естетичною реальністю лише в типових обставинах.

Окреслюючи конкретніші межі своєї теми,— йтиметься про відображення літературою соціально-психологічних аспектів радянського способу життя,— звернемося знову до визначень, пропонованих фахівцями-суспільствознавцями.

«Соціально-психологічний аспект способу життя,— пише доктор філософських наук В. Войтко,— фіксується в понятті «стиль життя», яке включає повсякденну поведінку людей, культуру їхнього спілкування, ставлення до праці, побуту, дозвілля, морально-психологічний клімат тощо». І ще: «Моральна атмосфера, що панує в суспільстві, психологічні установки особи, громадська думка, групові та індивідуальні настрої, відчуття, переживання — все це також належить до способу життя і характеризує його з боку виявлення психологічного зрізу суспільної свідомості»⁴.

В колективному нарисі «Соціальна психологія» всі ці «елементи» більш чітко систематизовані і зведені до трьох основних соціально-психологічних характеристик способу життя: «1) Розподіл і особливості вияву соціальної активності індивіда і групи; 2) потреби, цінності та інтереси, які реалізуються в житті і служать мотивами та регуляторами поведінки і діяльності; 3) звичаї і звички як типові соціальні норми відносин між людьми, що складаються в процесі виробництва, політичного життя і побугу»⁵.

³ Дехто з теоретиків визначає і сам спосіб життя як характерну взаємодію між цими двома «системами». Див., наприклад, стислу характеристику способу життя в книзі «Соціальна психологія»: «Спосіб життя являє собою тип взаємодії соціального оточення й особи, характерний для особи, групи, верстви, суспільства» (Социальная психология.— М., 1975, с. 111).

⁴ Духовний потенціал людини: Нотатки про соціалістичний спосіб життя.— Літературна Україна, 1975, 2 листоп.

⁵ Социальная психология, с. 111.

Все це має безумовний стосунок до літератури, все це завжди належало до її загального «предмета» — пізнання і зображення конкретно-історичної людини, знаходячи в літературних творах, зрозуміло, своє специфічне художнє втілення. Разом з тим виразно бачиться нелегка задума на обличчі уявного дослідника літератури, коли він стикається з цими й багатьма іншими дефініціями соціальної психології як науки, з усім її понятійним апаратом. У своєму студіюванні літературних явищ він постійно має справу з тим, що зветься психологізмом, психологічним аналізом у літературі, добре знаючи, що всяка «психологія» в художньому творі (персонажів, соціальної групи, класу, епохи чи, зрештою, самого автора) в основі своєї суспільно-історично детермінована і має більш чи менш чітку соціальну змістовність і значущість (про місце і значення в ній біологічних факторів — мова окрема), — але що дає і може дати йому соціальна психологія як спеціальна наукова дисципліна, в обхід якої, тим часом, навряд чи можливо розглядати психологічну проблематику способу життя суспільства?

Тут доводиться зробити певний відступ.

Значне поживлення в галузі радянської соціально-психологічної науки за останні півтора-два десятиліття (згадаємо хоча б праці Б. Паригіна, В. Колбановського, Б. Поршнева, В. Мясичева, Є. Кузьміна та ін.) поки що викликало, здається, зацікавлений методологічний резонанс більше серед істориків і соціологів, ніж серед літературознавців. Чимало нових праць істориків можуть доказово підтвердити, якої нової актуальності набула для історичної науки давня думка Г. Плеханова про те, що «для Маркса проблема історії в певному розумінні була також *психологічною проблемою*»⁶. (Що не означає, звичайно, будь-яких поступок суб'єктивістській, поширеній в буржуазній науці методології «психологізації» історії). «Без вивчення соціально-історичної психології, — писав, наприклад, доктор історичних наук А. Я. Гуревич у статті «Деякі аспекти вивчення соціальної історії (суспільно-історична психологія)», — неможливо глибоко і всебічно зрозуміти історичний процес, бо він іде не повз людей, а через них». Навівши промовисті слова Герцена про те, що психологія — «червона кров, яка тече в артеріях

⁶ Плеханов Г. В. Избранные философские произведения: В 5-ти т. М., 1956, т. 2, с. 170—171.

історії», автор багатьма цікавими міркуваннями доводить важливість врахування її даних при дослідженні історії, а разом з нею — «мистецтва, літератури, релігії, естетики, моралі, права...»⁷.

Інтерес до питань соціальної психології (мається на увазі наукова дисципліна) і досі, проте, обминає літературознавство; принаймні в теоретичній літературі останніх років нам невідома жодна стаття, в якій підносились би на рівень дослідницької проблеми взаємовідносини літературознавства з соціальною психологією як наукою і разом з тим, зрозуміло, стосунки самої художньої літератури з соціальною психологією як об'єктом відображення, реальною частиною суспільної свідомості.

В змістовному збірнику «Проблеми психологізму в радянській літературі» при чіткому загальному розумінні того очевидного факту, що мистецтво відображає не тільки особисту, а й суспільну психологію, помітне явно байдуже ставлення до проблем соціально-психологічної теорії. Так, в основній теоретичній праці збірника — статті А. Іезуїтова «Проблема психологізму в естетиці і літературі» — питання соціальної психології згадуються лише в примітці, і сказано про них з надто покvapливою, як нам здається, категоричністю:

«Останнім часом увагу вчених притягають проблеми соціальної психології. Див., наприклад: Б. Ф. Поршнев. Социальная психология и история (М., «Наука», 1966); Б. Д. Паригин. Социальная психология как наука (Лениздат, 1967). Социальная психология в современном її розумінні не має прямого стосунку до проблеми психологізму в естетиці і літературі. Разом з тим вона може служити істотною методологічною і методичною підмогою при вивченні цієї проблеми»⁸.

«Не має прямого стосунку», хоча й може придатися в методологічному та методичному розумінні... Сказано це, зрозуміло, не про суспільну психологію взагалі, а про соціально-психологічну теорію, але таке різке й безпідставне відмежування від неї, мабуть, зіграло не останню роль у тому, що й проблеми суспільної психології як предмета зображення, як об'єкта літератури у книжці висвітлені порівняно блідо.

⁷ Вопросы истории, 1964, № 10, с. 55, 62.

⁸ Проблемы психологизма в советской литературе.— Л., 1970, с. 40.

Чим є соціальна психологія в житті? Як вид суспільної свідомості, вона тісно пов'язана з ідеологією, але має в той же час істотні відмінності. Якщо ідеологія — це теоретично систематизована свідомість, яка виражає корінні класові інтереси, то суспільна психологія, тобто сукупність звичаїв, традицій, звичок, настроїв і почуттів, симпатій і антипатій, ілюзій і передсудів, пов'язаних з потребами та інтересами певних суспільних груп, поєднує в собі раціональне і емоційне, свідоме і несвідоме і являє таким чином свідомість менш «прояснену» і впорядковану, більш «стихийну» і різномірну, нерідко дуже суперечливу. Ідеологія найбільш чітко і повно виражає першорядні соціальні інтереси і потреби класу чи іншої суспільної групи, і відомо, що ідеї і теорії, оволодівши масами, стають матеріальною силою; але саме для того, щоб ідея органічно ввійшла у духовне життя людей, вона повинна «перелитися» в їхні переконання, настрої і почуття, стати тим, що В. І. Ленін називав «свідомістю, волею, пристрасною, фантазією десятків тисяч»⁹, — тобто стати фактом не тільки ідеології, а й суспільної психології. Саме тому роль психологічного фактора, зокрема революційного настрою мас, їх суспільної, творчої активності, солідарності і згуртованості, волі до боротьби і праці, певності в перемозі своєї справи і загалом бадьорого, оптимістичного світовідчуття, такого потрібного класові, який оповлює світ, — завжди пильно зважувалась і високо ціпилась класиками марксизму.

Предметом соціально-психологічної науки є, за найбільш усталеною в радянській теоретичній літературі точкою зору, суспільна психологія в її широкому розумінні. Це й психологія індивіда, в якій досліджуються, окрім її загальної соціальної детермінованості (бо в своїй основі вся людська психологія є соціальна), особливості міжособистісної поведінки людини, ті риси її психічного складу, які виробилися внаслідок життя і діяльності особи в певній спільності, в колективі. Це й групова, і масова психологія, яку цікавлять поведінка, психологічні реакції групи або маси людей, оскільки давно й незаперечно відомо, що в групі або масі поведінка, настрої, емоційний тонус індивіда до певної міри змінюються, набувають істотних нових якостей, стають «більшими» чи «меншими» за свої звичні

⁹ Ленін В. І. Дитяча хвороба «лівізми» в комунізмі.— Пове збір. творів, т. 41, с. 76.

індивідуальні виміри, не кажучи вже про специфічні психологічні стани, властиві майже виключно групам або масам людей (революційний ентузіазм свідомих борців — з одного боку, фанатизм темної юрби — з другого, завзятого бою, атаки в найбільш критичний момент — з третього, тощо). Можна сказати, що саме вивчення особливостей свідомості і поведінки людей у більших і менших соціальних спільнотах, передусім у колективі, і становить головний предмет радянської суспільної психології.

Повернімось тепер до теми — соціальна психологія (мається на увазі наука і її життєвий предмет) і література. Мусимо визнати, що в твердженні літературознавця, який «відлучав» науку соціальної психології від проблем психологізму в естетиці і в мистецтві, є своя логіка, не позбавлена навіть певної дози позірної справедливості.

Справа в тому, що соціально-психологічні явища і процеси реалістична художня література досліджує і розкриває, як правило, через особистісні категорії — через індивідуальні людські образи, які в творі письменника-реаліста, майстра художньої типізації, завжди більш чи менш виразно «висвітлюють» спосіб мислення і поведінки, властивий тим чи тим соціальним спільнотам. Сквозник-Дмухановський, Обломов, Рудін і Лаврецький, Гобсек, Гранде, Емма Боварі, Дюруа, Стіва Облонський, капітан Тушин, Чіпка, Панас Кандзюба, Ніловна, Клим Самгін, Чапаєв, Корчагін, Григорій Мелехов, Граціанський — це цілі планети в літературній галактиці, які несуть у собі колосальні маси соціально-психологічної «матерії». Верховний «закон» літератури в цьому розумінні відповідає «законові» соціально-психологічної теорії, який стверджує: «Виявляти основні психологічні тенденції, властиві класові або групі, можна лише визначивши основні типи особистості, найбільш характерні для даного класу або групи». Так само близьке й зрозуміле літераторові і застереження до цієї загальної істини, спрямоване проти схематизму і спрощення: «Співвідношення між особистісним і об'єктивно-класовим складно опосередковане, тому що очевидним є факт соціально-психологічних відмінностей між членами одного й того ж класу...»¹⁰

¹⁰ Замошкин Ю. Социальная психология.— Философская энциклопедия. М., 1970, т. 5, с. 78.

Все це важливо пам'ятати для того, щоб не шукати безпосередніх «сходжень» між літературою і соціальною психологією (так само, як і з психологією загальною, і з соціологією, з усякою «теорією» загалом). І все ж звідси не випливає висновок про те, що літературознавець може лишитись байдужим до всієї сфери теоретичних і «практичних» питань сучасної соціальної психології.

Почати хоча б з того, що література поряд з «індивідуальним» (але пронизаним соціальною типовістю!) психологізмом раз у раз мусить звертатися до прямого зображення групової й масової психології: неперевершені зразки такого зображення ми знаходимо в десятках її класичних творів — від «Іліади» та «Трудів і днів» до «Тараса Бульби» і «Війни і миру». Думаючи про радянську літературу, ми згадаємо в цьому зв'язку, скажімо, «Залізний потік» О. Серафимовича або «Вершники» Ю. Яновського, де на першому місці — швидше психологія маси, ніж душевне життя окремих персонажів; згадаємо й «Прапорносців» О. Гончара, де спеціальна увага автора приділена створенню барвистого й багатолікого образу воїнського колективу — «роти Брянського», «полка Самієва», в «рамці» якого лише й сприймаються в своїй остаточній довершеності індивідуальні образи героїв письменника. А все це означає, що тут уже ніяк не розминешся — в теоретичному чи бодай художньо-образному плані — з питаннями соціальної психології, в тому числі й тієї, за якою визнають «вужче значення», — тобто психології людських спільностей, психології маси і колективу.

Цю ж таки істину підтверджує й інша обставина — дедалі зростає значення образу колективу в радянській літературі, яка є сьогодні художнім «секретарем» (якщо згадати фігуральне визначення Бальзака) суспільства розвинутого соціалізму. Йдеться не тільки про відтворення і ствердження психології колективізму, — про це ще буде докладніша розмова, — а й про глибоке, різногранне, проникливе зображення самого колективу, — трудового, громадського, воїнського тощо, — в якому для кожного нашого трудівника найперше і найбезпосередніше «матеріалізуються» радянський, соціалістичний спосіб життя, його дух і стиль. Все це висуває перед митцем нові й складні завдання, особливо в тій площині, де безпосередньо перехрещуються проблеми психологічні з проблемами суто естетичними. Ще в 30-х роках цю новизну тонко відчув і намагався цікаво — хай не без деяких крайнощів —

сформулювати А. Макаренко, педагог і письменник, чийм героєм, за його власним визнанням, був «завжди колектив». У відомому листі до Ф. Левіна він писав:

«Радянське суспільство за характером людських взаємовідносин не тільки вище, але й складніше, і тонше від старого суспільства. Вперше в історії народився справжній людський колектив, вільний від нерівності і експлуатації. Тепер поняття «образу», особливо в тому сенсі, в якому воно звичайно вживається, не повністю покриває вимоги життя, в ньому інколи відчувається деякий надмір індивідуалізму. Значно важливішими, ніж раніше, стали категорії зв'язку, єдності, солідарності, співчуття, координування, розуміння залежності внутрішньої і багато інших, які, на відміну від образу, можна назвати «міжобразними» категоріями. Колектив — це не проста сума особистостей, в нашому колективі завжди щось народжується нове, живе, тільки колективу властиве, органічне, те, що завжди буде і принципово соціалістичним»¹¹. Образно пояснюючи це, письменник говорив: від питань художньо-психологічної (саме таке розуміння малося на увазі) мелодики сучасний митець повинен сміливіше йти до питань оркестровки — «співзвучання різних і кількісно значних тембрів, колоритів, складних барв колективу».

Можна міркувати про те, який конкретніший естетичний зміст вкладав автор у ці «міжобразні» категорії, можна поставити також під сумнів думку про те, що в понятті індивідуального літературного образу ховається щось індивідуалістичне...

Але якщо «естетику» тут ще треба додумувати, то інший соціально-психологічний аспект, на якому наголосив А. Макаренко, цілком ясний. Ішлося, в широкому розумінні, про те, що естетичні проблеми, пов'язані з художнім втіленням сучасної теми, не «піддаються» точному вирішенню без врахування соціально-психологічної атмосфери, характерної для здорового радянського колективу — отих «категорій зв'язку, єдності, солідарності, співчуття, координування...». Ще один аргумент на користь того, що психологізм літератури соціалістичного реалізму неможливий без включення до нього найширших соціально-психологічних аспектів, у тому числі й теоретичних. Бо якщо «радянська література вивчає і показує не тільки індивідуальну психологію... але й так звану суспільну психологію

¹¹ Макаренко А. С. О літературе.— М., 1956, с. 218, 219.

тих або інших соціальних груп, які складають реальний організм радянського суспільства»¹² (з передмови до згаданого вище збірника), то теоретичні знання про цю суспільну психологію аж ніяк не можуть зашкодити, слід сподіватись, ні письменникові, ні тим більше критикові і дослідникові літератури.

А животрепетних питань постає в цій площині немало, і осмислена відповідь на них однаково важлива і для теоретичного, і для художнього пізнання. Той факт, що і в умовах дедалі зростаючої соціальної однорідності радянського суспільства в ньому існують різні соціально-психологічні типи, не викликає, очевидно, сумніву. («...Люди, які перебувають об'єктивно в одних і тих же умовах, можуть реагувати в різний, а іноді й протилежний спосіб на одні й ті ж явища; люди, які належать до різних соціальних груп, можуть демонструвати спільність свідомості і поведінки», — говориться про це в уже цитованій статті «Філософської енциклопедії»).

Але який сьогоднішній, так би мовити, кількісно-якісний діапазон цих типів, як конкретно може виглядати їхня різноманітність? Як змінилися вони історично — порівняно з «типологією», скажімо, 30-х чи 40-х років? (Не кажучи вже про роки 20-і, порівняння з якими виявляє зміни величезні: зникнення з лиця землі багатьох типів соціальної психології, народження й зміцнення інших, нових, відповідних найглибшій природі соціалістичного суспільства). Який генетичний зв'язок мають ці типи з традиціями й звичками — позитивними й негативними — попередніх поколінь і який — з конкретними соціально-економічними обставинами наших часів? Як, зокрема, відбиваються на їх формуванні й «динаміці» такі кардинальні явища сучасності, як науково-технічна революція, триваюча ліквідація істотних відмінностей між містом і селом, потужний перелив сільського населення в місто?

Цілком зриму й переконливу відповідь на поставлені питання — оскільки йдеться про психологічне життя суспільства — часто-густо може дати лише художня література, але тим більш очевидною в цьому зв'язку постає проблема її міцного «союзу» з соціологією, соціальною психологією, історією та іншими суспільними науками.

Зразком найпроникливішого діалектико-матеріалістичного аналізу літературних явищ, до якого в повному

¹² Проблемы психологизма в советской литературе, с. 5—6.

обсязі «підключено» соціально-психологічні фактори, що відбилися в ідейному змісті творів письменника, будучи самі, в свою чергу, породженням і відображенням певних суспільно-історичних умов, є класичні ленінські статті про Л. М. Толстого. В творчості великого письменника, в суперечливості його поглядів В. І. Ленін побачив «відбиття тих надзвичайно складних, суперечливих умов, соціальних впливів, історичних традицій, які визначали психологію різних класів і різних верств російського суспільства в пореформену, але дореволюційну епоху»¹³. Саме на цьому аналітичному засновку, слід гадати, ґрунтується глибока ленінська характеристика автора «Анни Кареніної» і «Воскресіння» (всупереч поширеному тоді в марксистській критиці поглядів на Л. Толстого як письменника дворянського) як геніального виразника настроїв патріархального селянства і саме тому як «дзеркала російської революції».

Наша сучасна критика та історія літератури не завжди вміють «доходити» у своїх аналізах до соціально-психологічного аспекту літературних образів. А тим часом проникнення в психологічні грані (чи «підтексти») образу, твору, цілої творчості митця, грані, інколи важко схоплювані, невловимі, «несформульовані», що взагалі характерно для будь-якого соціально-психологічного феномена, — істотно поглиблює ідейно-естетичну характеристику художнього явища, розуміння його суспільного генезису і функції.

Поезію П. Тичини, особливо певні етапи її еволюції, не збагнути, наприклад, без врахування того, яким був загостреним слух поета саме на психологічні «непреложники» революційної епохи, на її емоційну музику. Така поема, як, скажімо, «Псалом залізу», поряд із своїм об'єктивно-історичним змістом, має глибоку психологічну осадку: це — зображення характерного для певних соціальних верств внутрішнього шляху од м'якотілої мрійливості і споглядальності до твердого «заліза» революційного діяння. Шукаймо в цьому творі не тільки і навіть не стільки історію громадянської війни на Україні (так визначали її зміст деякі дослідники), скільки, говорячи словами Плеханова, «психологічну проблему» цієї історії. А деякі тичининські вірші 30-х років, скажімо, «Перекочовуючи, насичуючись» або «Мудрість, огонь», навіть своєю поети-

¹³ Ленін В. І. Л. М. Толстой.— Повне зібр. творів, т. 20, с. 19.

кою — в даному разі більш чи менш експериментальною — завдячують саме пристрасному прагненню поета виразити нові психологічні домінанти, новий «настрій» часу, породжений великими соціалістичними перетвореннями.

Іншого типу (і не тільки тому, що йдеться про інший літературний рід і жанр) психологізм оповідань В. Шукшина. За колоритними й «свавільними» сюжетами письменника, часом навіяними начебто одним лише бажанням розповісти, «як воно трапляється» в житті, насправді можна бачити пильний художньо-дослідницький приціл. Об'єкт його уваги — різноманітні соціально-психологічні типи й процеси нашого сучасного, головним чином сільського, життя — явища саме сьогоднішні, ті, яких не було вчора й позавчора. Ціла галерея шукшинських «диваків» і «напівдиваків» (Пашка Холманський з «Класного водія», Андрій Єрін з «Мікроскопа», Гліб Капустін — з новели «Зрізав», Льоша Безконвойний з однойменного оповідання тощо) творить ряд варіацій одного й того ж типу — особистості з підвищеним, не позбавленим певної викличності почуттям власної цінності й гідності, людини, яка вже відчула, бодай інстинктивно, нові й досить серйозні духовні потреби, але з тих чи тих причин реалізує свої жадання в дивній, комічній або й сумній формі. Тип, при дивацтвах і «загогулинах» його поведінкових виявів, наскрізь сучасний — в ньому відбивається непростий, часом суперечливий, процес самоусвідомлення особи, процес засвоєння нової, сучасної культури певною частиною людей з найширшої народної гущі.

Соціальна психологія, відбита в літературі і мистецтві, — прекрасний «проявлювач» основних властивостей даного способу життя, бо являє, зрештою, важливий його складовий елемент в самій реальній дійсності. Спробуймо хоча б зовсім стисло простежити, яке втілення знаходить в сучасному радянському письменстві один з найголовніших соціально-психологічних «модусів» радянського способу життя.

II

«Атмосфера справжнього колективізму і товарищескості, згуртованість, дружба всіх націй і народів країни, які міцніють день у день, моральне здоров'я, яке робить нас сильними, стійкими, — такими є яскраві грані нашого способу життя, такими є великі завоювання соціалізму, що

увійшли в плоть і кров нашої дійсності»¹⁴, — говорилося у Звітній доповіді ЦК КПРС XXV з'їзду партії.

Поняття колективізму тут не дарма бачимо на першому місці. Колективізм і радянський спосіб життя, колективізм і світогляд робітничого класу, колективізм і цілі та ідеали Комуністичної партії — поняття нероздільні, і це впливає вже з найглибшої економічної основи соціалізму, — колективної, тобто суспільної, народної власності на засоби виробництва. Сотні філософів, моралістів, письменників з жахом й огидою писали про потворність індивідуалізму та егоїзму, сформованих буржуазними, приватно-власницькими відносинами, тяжко ремствували на прокляття відчуження, породженого тими ж відносинами. Тим більші підстави для історичного оптимізму дає той факт, що сьогодні вже на повний зріст піднісся і став потужним рушієм історії їхній антипод і непримиренний противник — наш соціалістичний колективізм, якому, безумовно, й належатиме вирішальне слово у всесвітній суперечці про сутність, призначення і долю людини на землі.

«Що Ви вважаєте найголовнішою ознакою радянського способу життя?» — спитали нещодавно у відомого ветерана радянської промисловості, одного з її талановитих організаторів В. С. Ємельянова. — «Поєднання особистих інтересів з інтересами суспільними, причому інтереси державні ми завжди ставимо вище за особисті»¹⁵, — відповів він. В цій єдності, як легко зрозуміти, — ідейне ядро колективізму, почуття, в якому братаються «моє» і «наше».

Радянській літературі випало щастя першій в історії розповісти, як утверджувалось це почуття в свідомості і поведінці мільйонів людей і як з несвідомих, розрізнених однаків, століттями роз'єднаних приватною власністю і класовим гнітом, творилась нова високоструктурна спільність — колектив.

На зорі радянської епохи пролунав захоплений голос одного з найбільш натхненних її поетів — Павла Тичини: «Живем комуною!» Невеличка поема під цією назвою мала наскрізь романтичний характер, але провіщала реальне: майбутню колективну, соціалістичну працю, на якій базувалися програмні цілі молодого тоді радянського ладу. Тичина в цій праці, наснаженій духом товарищескості та ідей-

¹⁴ Матеріали XXV з'їзду КПРС. — К., 1976, с. 98.

¹⁵ Комсомольская правда, 1976, 12 лютого.

ної єдності, побачив заporуку відродження і розквіту людини, встановлення омріяної гармонії між нею і світом:

«Живем комуною, працюєм... Ах, скільки радості, коли ти любиш землю. Нема у ній ні ангелів, ні бога, ані семи небес. А є лиш гордість і горіння, сукупна праця і хвала... Ми робим те, що робим, і світ новий — він буде паш!»

Можна сказати, що історія радянської літератури, чи, точніше, історія її героїв, являє в цьому розумінні історію складно прогресуючого формування, зміцнення, визрівання колективістської солідарності і єдності людей — з одного боку, і дедалі ширшого, повнокровнішого розвитку нової, соціалістичної особистості — з другого; процеси, органічно взаємозв'язані і неможливі один без одного. Соціально-психологічна наука розрізняє кон'юнктивні (об'єднуючі) і диз'юнктивні (роз'єднуючі) почуття, оцінки і погляди в міжособистісному спілкуванні людей. Протягом свого шістдесятирічного шляху розвитку радянська література послідовно стверджувала великі кон'юнктивні емоції та ідеї (немає потреби докладно пояснювати, що вони принципово протистоять як духові роз'єднання, так і духові півеляції) і здобула за це в зарубіжних друзів і прихильників прекрасну, філософськи вагому назву «літератури людської солідарності» (Л. Кручковський). І в цьому — найглибше відображення самої природи радянського суспільства, яку так вичерпно характеризують знамениті ленінські слова: соціалізм об'єднує!

Згаданий процес, ще раз нагадаємо, тривав і триває складно, наштовхуючись на силу віковичних інерцій, на зумовлені тими чи тими обставинами труднощі й заминки, і вже тому щоразу передбачає наступність нових і нових серйозних завдань. Коли в повісті Ю. Кримова «Танкер «Дербент» (тепер трохи призабутій, а в кінці 30-х років дуже популярній) механік Басов, котрий боровся за створення із «зброду», яким видавалася команда найвідсталішого нафтовоза, повноцінного трудового колективу, зрештою радіє за своїх людей: «Всього кілька місяців тому він вважав їх ні на що не здатними, якоюсь лукавою й дрібною породою. Ні, то були зовсім інші люди. Вони щезли, і він не пам'ятав, як їх звали, не пам'ятав їхніх облич», — то сьогоднішній читач сприймає ці рядки з двоїстим почуттям. По-перше, він повірить у радість, пережиту героєм, бо драматичні події справді показали, що колектив — народився; по-друге, він захоче коригувати почуття

одного — хай і дуже знаменного — моменту ширшим і тривалішим досвідом, який підказує, що характери людей не змінюються «в один прийом» (навіть за одне літо) і що перед сформованим колективом ще буде в цьому розумінні проблем та проблем... Але є й третя думка, що зринає одночасно з двома першими, — і вона головна: при всіх труднощах, втратах, «перебоях» процес формування справедливих товариських і колективістських відносин між людьми соціалістичного суспільства закономірно просувається вперед і дає свої благодійні плоди. Героїв того ж Ю. Кримова (якщо брати їх у широкому історичному сенсі) перевірила з цього погляду війна, і письменник мав усі підстави підсумовувати свої фронтівні спостереження у таких, скажімо, словах:

«Це — справді народна війна, а тому німці, по суті справи, борються не тільки з армією, але й з усім народом — небувалої ідейної згуртованості, мужності і бойових якостей»¹⁶.

Не будемо згадувати зараз також недомислів і спрощень у сприйнятті самої ідеї колективізму, але вони теж були, особливо на ранніх історичних етапах, стосуючись, головним чином, проблеми взаємовідносин особи і колективу. Психологією історичного моменту, благородною революційно-романтичною реакцією на вікову кривду соціальної нерівності пояснюються, наприклад, відмова бійців Чапаєва від бойових нагород («Навіщо я буду першим? Хай буду рівним»), про яку розповідає в своєму романі Д. Фурманов. В літературі пізніших часів інколи давали себе знати рефлексії теоретичної плутанини Пролеткульту і, частково, РАПСу («Героїв немає, бо герої — всі», — говорить в одному з «виробничих» романів О. Донченка); навіть М. Рильський, загалом дуже далекий від будь-якого применшення особистісного начала в житті і літературі, все ж якось написав на початку 30-х років: «Імення безіменних уквітає троянда велетенська — колектив»). Простежити історичний розвиток концепції колективу й колективізму в нашій літературі, публіцистиці, соціології загалом було б дуже цікаво й повчально, але ця тема ще чекає свого дослідника.

Ясно одне — згадана концепція розвивалась і поглиблювалась у найтіснішому зв'язку з реальним історичним хо-

¹⁶ Кримова Ю. Повести.— М., 1944, с. 265.

дом боротьби партії і народу за перемогу соціалізму і будівництво комунізму.

Умовно кажучи (і припускаючись певної дози схематизму), можна твердити, що література Жовтня «починала» з показу того, як мільйони людей відкривають у процесі власної соціальної практики непереможну революційну й творчо-гуманістичну силу ідей об'єднання, солідарності, колективістської спільності трудящих. Тут і сповнені найцікавіших соціально-психологічних спостережень міркування комісара Кличкова про «первісні», але часом проігнати чимось близьким до святості форми колективістського єднання бійців Чапаєвської дивізії¹⁷ («Чапаєв» Д. Фурманова). Тут і вистраждане в неймовірних іспитах щастя Кожуха, поділене з тисячами керованих ним людей: «...Нема в мене ні батька, ні матері, ні жінки, ні братів, ні близьких, ні рідні, тільки одні ці, яких вивів я із смерті... А таких мільйони, і навколо їхньої шиї петля, і я буду битися за них. Тут мій батько, дім, мати, жінка, діти...» Тут — революційно-пропагандистський пафос М. Ірчана, чий герой сповнений палкого бажання, щоб різноликі «бейбі» — так називає він усіх задурених, несвідомих, розрізаних трудівників — «глянули... ясним розумом і бадоро-весело крикнули:

— Ах, як багато нас!»

І тут, звичайно, Володимир Маяковський з його непереложним: «Гине людина, одна — сліпа. Біда одинакові, один не воїн», — і з його уславленням найвищого з колективів, породжених революційним робітничим класом, — колективу партії комуністів.

Наступний етап був відкритий великими соціалістичними перетвореннями в економіці та суспільному житті країни, які супроводжувалися потужними соціально-психологічними зрушеннями та переворотами. Трудовий колектив у широкому його розумінні стає реальною і найістотною соціальною обставиною життєдіяльності мільйонів людей, в масовому масштабі розриваються старі й витворюються нові зв'язки між ними. Література, підтримуючи й утверджуючи епохальні перетворення, простежує й показує, як

¹⁷ Наприклад, розповідь про своєрідну «комуну», що об'єднувала з 1918 року чоловік триста бійців Пугачовського полку. Тут було все спільне: солдатське утримання, одяг, посылки з дому... «В бою ця група була особливо солідарна і тісно спаяна... Тепер, звичайно, вся перебита або перекалічена, тому що героїзму була повна надзвичайного».

психологічно народжувався колектив (що далеко не завжди збігалось, як свідчить і сюжет кримовського «Ганкера «Дербента», з його організаційним створенням), в яких гострих конфліктах переборювалися залишки власництва, егоїзму, байдужості, відчуженості і міцніло почуття нової людської спільності. Цілу літературну епоху створить зображення того, як у вирі великих робіт перестають бути «людьми з глушини» тихий тесляр Журкін і тисячі подібних до нього людей (О. Малишкін. «Люди з глушини»), як нелегко, але певно й назавжди вступають на нову дорогу Кіндрат Майданников (М. Шолохов. «Піднята цілина»), Гваді Бігва (однойменний роман Л. Кіачелі), Дмитро Горицвіт (до героя «Великої рідні» М. Стельмаха, наприклад, самоусвідомлення «остаточного виходу» на стрижень народного життя приходять уже в роки війни, і в цьому теж була неспрошена психологічна правда), як гартувалися і збагачувалися духовно в ході кристалізації виробничого колективу його передовики, організатори, керівники — комуністи Давидови, Увадьєви («Соть» Л. Леонова), Дороші та Гамалії («Вир» Г. Тютюнника), як складно на певних етапах вставала проблема стилю керівництва, суспільно-психологічного клімату в колективі і «масі», правильного поєднання індивідуальних, колективних і державних інтересів («Битва в дорозі» Г. Ніколаєвої, «Районні будні» В. Овечкіна).

А хіба витворене нашою дійсністю почуття високої соціальної відповідальності, що ввійшло в плоть і кров радянської людини, не промовило про себе на повну силу в часи Великої Вітчизняної війни, не засвітилось яскраво у подвигах її героїв? Хіба не писав О. Твардовський про свого незрівнянного Василя Тьоркіна; що його породило все велике, що було до війни, — «революція, колективізація, увесь лад життя»¹⁸. Хіба не сповнений справжньої соціально-психологічної типовості (хай і переданий, можливо, з деякою простолінійністю) епізод у «Прапороносцях» з «наймолодшим радянським громадянином» бійцем Ягідкою, якого вся рота дружньо наставляє, що він не має права почувати себе самотнім і що до мети «найшвидше приходять колектив»? І хіба глибоко розроблені в етичній площині конфлікти більшості воєнних повістей В. Бикова не мають під собою все тієї ж соціально-психологічної

¹⁸ Твардовський А. Стихотворения и поэмы: В 2-х т. М., 1957, т. 2, с. 370.

ослови — зіткнення соціалістичної свідомості, яка стала в нас масовою, з підспудно тліючими в тих чи тих душах вогниками небезпечного і, зрештою, зрадницького в бойових обставинах егоїзму?

Але звернемось до проблем сучасного життя і сучасної літератури.

В літературній критиці вже висловлювалась думка, що одна з рис письменства наших днів — пильне і всебічне художнє дослідження того, як соціалістична свідомість і мораль увійшли в щоденне, «масове» життя радянських людей і більш чи менш яскраво, більш чи менш зріло виявляють себе в розв'язанні сучасних життєвих проблем, у зіткненнях з усім відживаючим, чужим і ворожим. Міцно досягнути в будівництві нового життя і вихованні нової людини, вчив В. І. Ленін, можна вважати лише те, що «ввійшло в культуру, в побут, у звички»¹⁹, — звідси природність уваги літератури і мистецтва саме до культури (в її найширшому розумінні), побуту й звичок маси, тобто до глибин і подробиць соціальної психології сьогодішнього суспільства. Чи треба додавати, що з категорією способу життя вони тут здибуються буквально на кожному кроці.

Психологія колективізму (ми весь час маємо на увазі її — і то в широкому розумінні, як «практичне» усвідомлення невіддільності мого блага від блага всіх, блага суспільства; образ колективу, створюваний літературою, — лише частина цієї загальної теми), психологія колективізму, повторимо, так само зображується і осмислюється сьогодні на цьому новому рівні. Вона вже стала кровним набутком сьогоднішніх поколінь, хоч є ще люди, яких вона, сказати б, «обминула», і боротьба за неї і навколо неї не припиняється. В літературу, у згоді з життям, приходять герої, для яких, при всіх можливих суперечностях їхньої натури, вже немає і не може бути «принципової» розколини між «моїм» і «нашим», особистим і загальним, яким уже не треба доростати до ідеї колективізму, бо вони зросли і сформувалися з нею, і ці герої, що особливо важливо, з найглибших надр народної маси.

Такі Михайло Пряслін і його сестра Ліза з трилогії Ф. Абрамова «Прясліни» — образи, які за своєю соціально-психологічною типовістю і узагальнюючим значенням

¹⁹ Ленін В. І. Краще менше, та краще.— Повне зібр. творів, т. 45, с. 369.

можуть характеризувати повоєнне російське село так само, як Кіндрат Майданников та інші герої «Піднятої цілини» — село початку 30-х років. Можливо, Кіндратові ніколи не було так важко, як було зовсім молодому ще Михайлові, його родині та односельцям: війна, повоєнні нестатки, немає чоловіків, немає хліба, немає чи й не всього іншого, потрібного для життя. Цей найтяжчий іспит трудова родина колгоспників Прясліних витримала, віддаючи всі сили на загальну справу і ні разу не подумавши про можливість схитрувати, «зловчити» за рахунок інших. Думка про силу нової, колективістської єдності і солідарності в тогочасній селянській масі — взагалі одна з провідних у цьому романі, і недарма його герої часто повторюють те, про що сам письменник не раз говорив у своїх публіцистичних виступах, — про небачений героїзм, який виявила в роки війни славетна «баба» нашого трудового тилу. «Та я перед цією бабою, якщо хочеш знати, навколішки готовий стати, — каже «райкомщик» Новожилов. — Я б їй за життя пам'ятник поставив. Ну-бо! Скільки чоловіків у Пекашині на війну взято? Душ шістдесят. А поля засіяні? А сінокіє от-от закінчимо? Та це ж розумієш що? Ну так, наче ці баби наново шістдесят мужиків народили...»

Але письменник тверезо бачить також інші сторони життєвої правди — і весь час «веде» свого Михайла в контрастному супроводі моторного спиритника і пристосуванця Ёгорші: такі теж уміють добиватися свого, і їх теж народжує Пекашино...

Інтерес викликає з цього погляду і збірка повістей українського прозаїка А. Дімарова «Постріли Ульяни Качук». Можуть сказати — це не про колективізм у звичайному розумінні, це твори про війну, боротьбу з фашизмом, та й героями (здебільшого героїнями) виступають у них не групи, не колективи, а одинаки — начебто одинаки... Але одинаки вони — тільки в формально-ситуативному розумінні, насправді ж за кожним з них — Ульяною, бабою Химкою, напівлегендарною Марусею з Брестської цитаделі, трохи кумедним бійцем санроти, прозваним Сабантуєм, — почуття кровного зв'язку з народним цілим і свідомість сформована всім радянським способом життя, відданість йому. При цьому йдеться, за окремими винятками, не про передовиків, не про активніших, а якраз про найменш помітних, найменш «виділених» у народній гушці: недарма перед нами — підкреслено «рогозівські» розпові-

ді, розповіді з глухого села над Удаєм, яке й розшукати не просто в тутешніх рогозах та очеретах. Маємо, отже, цікаві ескізи до сучасного соціально-психологічного портрета тих «низових» груп населення, що їх поверховий спостерігач міг би, чого доброго, й до «суспільно-інертного матеріалу» віднести...

Звичайно (йдеться про героїв А. Дімарова), це лише один типологічний ряд образів сучасної літератури — умовно його можна було б назвати шукшинським, і він сьогодні достатньо цікавий для письменника й читача. Але не забудемо, ясна річ, що поряд з ними живуть на сторінках нинішніх книг і Євген Столстов («І це все про нього...» В. Ліпатова), і академік Карналь («Розгін» П. Загребельного), і голова колгоспу Сава Чередниченко («Берег любові» О. Гончара) — герої справді сучасної широти кругозору та соціальної активності, яким і повинно належати найпомітніше місце в розмові про художнє відтворення феномену сучасного соціалістичного колективізму.

Інша грань психології колективізму, яка сьогодні особливо цікавить літературу, — її, сказати б, гуманістична наповненість, справжність і глибина людяності, яка в ній виявляється при реальній перевірці. Колективізм в суті своїй — одне з найблагородніших, найлюдяніших почуттів (хоч точніше його треба б назвати комплексом, системою почуттів). Але хіба наш суспільний досвід не підказує випадків, коли діячі, щиро віддані, здавалося б, інтересам колективу і суспільства, на практиці ніби відчужували загальне, колективне благо від блага людей, чия праця живе й росте цей колектив? «Народові вірю, людям — ні», — цей афоризм стельмахівського Безбородька (роман «Правда і кривда») являє собою, звичайно, доведений до антисуспільної крайності вираз згаданої позиції. Але вже риси Маркіяна з оповідання Григора Тютюнника «Ховали Маркіяна» — черствість і байдужість у ставленні до людей, не усвідомлювані, може, самим героєм у його безоглядній «виконавській» ретельності, — можна часом пізнати в поведінці досить сумлінних працівників, для яких інтереси колективу — загалом не пусте слово. Ось чому сучасний читач і глядач, як і сучасна критика, з істотними застереженнями поставилась до прогресивного й раціонального за своїми діловими методами інженера Чешкова, якому не вистачило тільки «дрібнички» —

«неділової» людської теплоти і уваги до підлеглих,— і з такою прихильністю сприйняли дивакуватих і шорстких, але постачених неабияким людським «ресурсом» героїв В. Шукшина — в їх позитивному, зрозуміло, ряду.

Одна з найсерйозніших проблем, що виникають при дослідженні соціально-психологічних аспектів радянського способу життя,— проблема сучасного конфлікту. Позбавлена підстав думка про те, що ствердженню дорогого нам способу життя може «суперечити» чи заважати правдиве зображення боротьби з різного роду негативними явищами, чужими духові соціалістичного суспільства. Насправді ж точна й цілеспрямована критика всіх антиподів радянського способу життя — одна з форм його активного ствердження й підтримки. «Треба розрізнити соціалістичний спосіб життя як норму і як втілення її в життя,— свідчить радянський філософ М. Руткевич.— Процес розвитку соціалістичного способу життя означає боротьбу за подолання залишків, пережитків несоціалістичного способу життя. Це завдання вирішується як у сфері духовній, моральній, так і в сфері матеріальній, економічній». «...Ми не уявляємо собі процес формування соціалістичного способу життя,— підтримує його колега з ЧССР академік А. Сірацький,— як ідилію, як шлях без проблем, без гимчасових помилок і труднощів... Соціалістичне суспільство веде боротьбу проти того, що деякі індивіди або деякі соціальні групи відходять від юридичних і моральних норм соціалізму, втрачають соціалістичну ціннісну орієнтацію»²⁰. Істини, які не викликають сумніву!

Головним антиподом соціалістичного колективізму в нашому суспільстві виступає міщанський, власницький, споживацький, егоїстичний індивідуалізм як залишок до кінця ще не викоріненої дрібнобуржуазної психології. Радянська література й мистецтво тримають його на прицілі постійно і непримиренно, але не завжди встигають за новими й новими формами його пристосування до обставин. Сучасний міщанський егоїзм часом може ховатися й під видимістю обстоювання інтересів або й самої честі колективу — коли, скажімо, заради одержання премії «для роботяг» підприємство жене нікчемну продукцію або коли глушиться здорова критика й переслідується за неї начебто заради... доброго імені колективу: фальшивий і підступний «колективізм» намагається тут підмінити собою колек-

²⁰ Вопросы философии, 1976, № 9, с. 157.

тивізм справжній, і література не може проходити повз такі життєві конфлікти. Талановитий і гострий фільм С. Мікаеляна «Премія» (так само, як і його театральний першообраз — вистава за п'єсою А. Гельмана «Протокол одного засідання») викликав гучний громадський резонанс поза всім іншим, можна гадати, ще й тому, що художньо втілив один з чисто сучасних конфліктів — зіткнення інтересів партикулярних з інтересами загальносуспільними. Партикулярність тут виступає у вигляді боління за благо «нашої будови», «нашого заводу», «нашого відомства», але це фальшиве «благо», як переконливо показано в фільмі, — не тільки втрата й невигода для держави, а й образа для робітничої совітської бригади Потапова (не кажучи вже про чисто економічну сторону питання для тієї ж бригади, якої теж не обминув фільм).

У своєму виступі на VI з'їзді письменників СРСР автор відомої повісті «А зорі тут тихі...» Б. Васильєв, торкаючись морально-етичної проблематики, з осудом говорив про помітні серед деякої частини молоді симптоми прагматизму, суспільного індивідуалізму, прикривані інколи фігювим листком ультрасучасної «ентеерівської» «раціональності» і діловитості. Це — теж один із соціально-психологічних антиподів радянського способу життя, який вимагає проникливого художнього аналізу і безкомпромісної оцінки. Так само, як і хижацтво в ставленні до природи, що має в своєму психологічному фундаменті зухвале браконьєрство в ставленні до гараздів і честі навколишнього людського оточення (цю тему, намічену років двадцять тому О. Гончаром у повісті «Щоб світився вогник», нині пристрасно й масштабно розвинув В. Астаф'єв у романічному «повістствуванні» — «Цар-риба»). Так само, як і явище соціальної інфантильності в цілком зрілому людському віці, яка обумовлює в поведінці деяких наших сучасників дивну суміш природної «начебто доброти» з громадянською безвідповідальністю, розхристаністю і некеріваністю (свідченням того, що література й мистецтво вже звернули критичну увагу на цей соціально-психологічний тип, можуть бути фільм «Афоня», повість Ю. Антропова «Перед снігом»).

У Звітній доповіді Центрального Комітету на XXV з'їзді КПРС наголошено на потребі невтомної турботи про ідейне і морально-психологічне здоров'я громадян соціалістичного суспільства. «Необхідно, — говорилося у ній, — ...щоб зростання матеріальних можливостей постійно супроводилося

підвищенням ідейно-морального і культурного рівня людей. Інакше ми можемо мати рецидиви міщанської, дрібнобуржуазної психології. Цього не можна випускати з уваги»²¹. До літератури й мистецтва ці слова, можна сказати, адресовані безпосередньо, даючи чітке розуміння і її стверджувальних, і її критичних завдань.

Стверджуючи радянський спосіб життя і сприяючи його подальшому вдосконаленню, література соціалістичного реалізму ставить в центр своєї уваги саму людину, її долю, її потреби й можливості. Правдиве й глибоке, засноване на марксистсько-ленінському історизмі художнє дослідження способу життя допомагає з повною наочністю виявити два головні напрями, які визначають долю людини в сьогодишньому світі: дедалі яскравіші процеси всебічного розвитку особистості і зміцнення «дружби мас», людської солідарності в умовах соціалізму — і все грізніші піски відчуження та роз'єднаності, що засипають людину там, де править «страшна і підла богиня буржуазного світу», як називав приватну власність М. Горький.

1977

²¹ Матеріали XXV з'їзду КПРС, с. 87.

ЛІТЕРАТУРА І МОРАЛЬНИЙ СВІТ СУЧАСНИКА

Відомо, що марксизм-ленінізм, відкидаючи позакласове розуміння моралі, сповідуване теологічними і суб'єктивістськими концепціями, ідеалістичною філософією в цілому, послідовно зв'язує моральні проблеми з практичними завданнями революції і побудови комуністичного суспільства. «...Для нас моральність, взята поза людським суспільством, не існує; це обман. Для нас моральність підпорядкована інтересам класової боротьби пролетаріату»¹,— говорив В. І. Ленін у промові «Завдання спілок молоді».

Скільки тупих стріл зі стану буржуазних ідеологів летіло й летить на нас — на нашу наукову теорію, на нашу літературу — саме за таке матеріалістичне й революційне розуміння суспільної природи і функцій моралі, за визнання відкритого зв'язку між класовою політикою пролетарської держави і формованою моральністю нового, соціалістичного суспільства! Як з діалектичного та історичного матеріалізму його вороги не раз робили вбогий жупел вульгарного «економічного матеріалізму», звикши лякати ним філософськи темних людей, так і марксистському етичному вченню вони прагнуть безпідставно приписати голу «утилітарність», нестримний релятивізм і взагалі нехтування моральними й духовними цінностями, байдужість до «проблеми людини» в цілому.

Досить згадати, як переконливо спростував ці обвинувачення ще в одній із перших своїх праць В. І. Ленін, вказавши, що марксистський детермінізм, стверджуючи зумовленість людських вчинків та моральної свідомості, «анітрохи не знищує ні розуму, ні сумління людини, ні оцінки її дій. Зовсім навпаки, тільки при детерміністичному погляді й можлива послідовна і правильна оцінка, а не звалювання чого завгодно на свобідну волю»².

А щодо радянської літератури, літератури соціалістичного реалізму, то напруга політичних, соціальних пристрастей, якими жили її герої, ніколи не зменшувала в ній ваги корінних моральних питань людського буття: одне

¹ Ленін В. І. Завдання спілок молоді.— Повне збір. творів, т. 41, с. 295.

² Ленін В. І. Що таке «друзі народу» і як вони воюють проти соціал-демократів.— Там же, т. 1, с. 148.

закономірно живилося іншим, продовжувалося в іншому. Не тільки про необхідність революційного перетворення життя, а й про відродження людини, про її небачений розвиток, що стануть можливими на основі такого перетворення, про нову вселюдську мораль думали і мріяли пролетарські революціонери — герої «Матері» М. Горького: «Я знаю — буде час, коли люди стануть милуватися одне з одного, коли кожний буде як зоря перед іншим... Тоді не життя буде, а — служіння людині...» Малюючи найгостріші соціальні конфлікти часів революції, громадянської війни, боротьби з рештками експлуаторських класів і прошарків у ході підготовки та здійснення соціалістичної перебудови країни, радянські письменники проникливо розкривали моральний, гуманістичний сенс цієї тяжкої і жорстокої боротьби. Література ствердила: у світ прийшла і в гуші народного життя дедалі переможніше заявляє про себе нова мораль — мораль пролетарів-колективістів, наіхненних ідеєю «щастя для всіх», мораль, героїчна за всією своєю природою. Говорити про це докладніше — значить згадувати десятки книг нашої класики, створених у перші радянські десятиліття, значить називати не тільки більшовиків Д. Фурманова з їх граничною вірністю обов'язкові («Умри агітаційно...»), не тільки Павла Корчагіна з його благородним моральним кредо «Життя дається тільки раз...», не тільки борця з куркульною Давида Мотузку («Бур'ян» А. Головка) з його думками в критичну хвилину: «УБ'ють, сучі сини. Десять підслідять і вб'ють. Ну й хай... 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, й ніколи не вернутися», — а й величезне розмаїття інших імен, інших типів у їхній природній життєвій градації, аж до грішного, але великого в своєму останньому, вирішальному вчишку фадеевського Морозка чи навіть найскромнішого діловода Крючкова (напівзабуте нині оповідання О. Слісаренка «Крючковар»), який в останні години перед загибеллю від рук бандитів «напився бадьорого трунку боротьби й переродився».

Драми й трагедії соціальні в осмисленні радянської літератури неминуче й могутньо вібрували «вічними» питаннями про сенс життя, про його головні моральні, людські цінності. У цьому розумінні можна приєднатись, наприклад, до думки Л. Єршова, який пише, що обумовлена гли-

бокими соціально-політичними причинами трагедія Григорія Мелехова є водночас і «драмою гордого, певномно шукаючого розуму, такою характерною для російської літератури...»³, драмою ускладненого, фатально знеплідненого багатьма історичними й особистими обставинами шукання правди. А як невтомно «копає» моральні, соціально-психологічні пласти свідомості сучасників незрівнянна проза Л. Леонова, несучи в собі потужний заряд філософського драматизму, що стикає в непримиренному поєдинку старе з новим, каламуть егоїстичної міщанської моралі з високими і справедливими ідеалами творця-колективіста! (Граціанський і Вихров у «Російському лісі» — це своєрідний, найбільш синтезований підсумок чи не всіх морально-етичних колізій подібного роду в попередніх романах і п'єсах письменника).

Тільки радянська література, на відміну від літератури досоціалістичних епох, змогла показати як явище типове і масовидне, — бо його обґрунтовує і стверджує вся життєва логіка ростучого соціалізму, — історію морального випрямлення й оновлення колишньої «маленької людини» або ж людини, яку її фальшиві уявлення тримали осторонь головного русла суспільного, народного життя.

Недавній містечковий «майстер по трунах» Іван Журкіп, який на великому будівництві скидає з себе отупляючу «владу глушини» («Люди з глушини» О. Малишкіна), недавній одноосібник Гваді Бігва, що виривається з пологну темної, недовірливої, жалюгідно «самостійної» дрібно-власницької психології («Гваді Бігва» Л. Кіачелі), білоруський селянин Леопольд Гушка, що йде, за висловом критика, від «ідеї землі» до «ідеї революції» («Батьківщина» К. Чорного), — все це класичні для нашої багатонаціональної літератури приклади такої внутрішньої перебудови, громадянського й морального зростання, збагачення особистості. А поруч з цим — осмислені й відтворені митцями соціалізму в безлічі варіантів (згадаймо хоча б «Братів» К. Федіна чи «Смерть Гамлета» М. Бажана) шляхи виходу з іншої духовної глушини: глушини індивідуалістичного інтелігентського «нейтралізму» й аполітичності, застійних міфів про власну інтелектуальну «обрабність» і «вищість» над масою, свідомого й несвідомого

³ Ершов Л. Ф. Русский советский роман. — Л., 1967, с. 291.

остраху перед пролетарською організованістю, дисципліною, законами колективізму.

Література соціалістичного реалізму вперше в історії широко включила в систему моральних критеріїв особистості суспільну працю як найважливішу сферу «самоздійснення індивіда» (К. Маркс). «Труд переростає у красу», — цей відомий афоризм П. Тичина, говорячи про естетичне значення творчої соціалістичної праці, ґрунтується передусім на глибокому розумінні її суспільного і морального формуючого значення. Праця в колективі — той постійний, щоденний «визначальник», який говорить про міру реальної висоти соціалістичної свідомості людини, про готовність і здатність її вносити повноцінний вклад у загальнонародну справу, про ступінь усвідомленого сприйняття нею труда, суспільно корисного діяння як вищого сенсу життя. І саме тому зображення трудових процесів і трудових відносин у будь-якому колективі, природно, приводить зіркового, вдумливого письменника до відкриття різноманітних конфліктів соціально-психологічного, морального, в кінцевому підсумку громадянського характеру, конфліктів, зв'язаних з різним ставленням до праці і до людей — її учасників, з різною мірою поєднання (чи, в аварійних випадках, — роз'єднання) особистих і загальносуспільних інтересів. Художнє дослідження таких колізій, в яких на перший план висуваються передусім провідні типи сучасності, люди яскраво виявленої соціалістичної спрямованості, посідає, по суті, центральне місце в творах радянської літератури, присвячених тому, що ми часто надто загально і приблизно називаємо «темою праці».

Неможливо охопити в стислих міркуваннях все багатство морального змісту, моральної проблематики, яке постає в сотнях і тисячах книг про героїчний подвиг радянського народу у Великій Вітчизняній війні. Як і в літературі на будь-яку іншу тему, морально-етичний і філософський аспект може бути не підкресленим, не виділеним спеціально у багатоплановій змістовій структурі (як у більшості епічних творів — скажімо, в «Молодій гвардії» О. Фадєєва, у «Прапороносцях» О. Гончара, в трилогії К. Симонова «Живі і мертві») і може бути різко наголошеним, стати серцевиною твору, його головним проблемним «нервом» (як у повістях В. Бикова), — справа від цього істотно не змінюється. В різноманітних «крайніх ситуаціях» війни, коли людина опиняється віч-на-віч зі смертю і стражданням, роль моральних чинників виявля-

лася на кожному кроці і з небувалою наочністю: «війна моторів» була водночас, за словами О. М. Толстого, війною «сили подолання страждань, моральної сили»⁴. Цю нову моральну силу, породжену революцією і соціалізмом,— силу радянського патріотизму, силу відданості ленінським ідеалам свободи і справедливості, силу гуманістичної і колективістської свідомості, що протистояла печерній силі фашистського варварства,— втілюють у собі образи людей великого подвигу, створені нашою літературою: від Олексія Мересьєва і Олега Кошового до Андрія Соколова і матері Толгонай («Материнське поле» Ч. Айтматова). І якщо дехто з буржуазних критиків, не в силі заперечити масовий характер героїзму радянських людей у Вітчизняній війні, намагається кинути тінь на його духовні стимули, применшуючи значення свідомого морального вибору і морального воління особистості,— то у відповідь на ці обмовницькі версії досить назвати хоча б повісті В. Бикова («Сотників» передусім!), романи «Дикий мед» Л. Первомайського чи «У розпалі літа» П. Куусберга, де якраз проблематика, зв'язана з діалектикою «свободи волі» і об'єктивної правомірності в прийнятті визначальних рішень, обумовлює весь «філософський склад» атмосфери, в якій діють герої. Зрозуміло, мовиться в даному разі лише про більш очевидне, більш наголошене виявлення тенденцій і закономірностей, спільних для всієї нашої літератури.

В сучасну епоху, епоху розвинутого соціалізму, дедалі більше, як вказується в Програмі КПРС, «зростає роль морального начала в житті суспільства, розширюється сфера діяння морального фактора» в регулюванні взаємовідносин між людьми. Комуністична партія, керуючись принципами соціалістичного гуманізму, послідовно піклується про створення такої моральної атмосфери в житті радянського суспільства, «яка б сприяла утвердженню в усіх ланках суспільного життя, в праці і в побуті шанобливого і дбайливого ставлення до людини, чесності, вимогливості до себе і до інших, довір'я в поєднанні з суворогою відповідальністю, духу справжньої товариськості»⁵.

Глибоко зрозумілою є в цих умовах посилена увага літератури і мистецтва до моральних основ соціалістичної

⁴ Толстой А. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1961, т. 10, с. 537.

⁵ Матеріали XXIV з'їзду КПРС.— К., 1971, с. 96—97.

особистості, морально-психологічних чинників у житті сучасного суспільства. Тут відразу ж слід зробити застереження до ходових і часом неточних фраз про особливу роль морально-етичної проблематики в літературі наших днів — до того «особливу», що вона, в уявленні окремих літераторів, не тільки виділяється в якусь відокремлену, автономну сферу, але й заступає собою всі інші — передусім соціально-політичні — аспекти людського буття. Марксистське розуміння людини, її соціальної сутності, багатства й різноманітності її зв'язків з суспільством, з усім навколишнім світом несполучне з такою односторонністю. Абстрактне моралізаторство, відірване від корінних суспільних завдань, на безлічі історичних прикладів довело свою неспроможність як у галузі соціальної та педагогічної теорії, так і в галузі мистецтва. І як актуально — стосовно деяких наших сучасних суперечок на тему «мораль і література» — звучать і сьогодні лєнінські слова з промови на III з'їзді комсомолу: «Виховання комуністичної молоді повинно полягати не в тому, що їй підносять всякі солодкі промови і правила про моральність. Не в цьому полягає виховання... В основі комуністичної моральності лежить боротьба за зміцнення і завершення комунізму»⁶. Свої моральні колізії і свої відповіді на життєво-етичні питання сучасності література соціалістичного реалізму шукає і знаходить передусім у світі реальної суспільної практики, у світі соціалістичної праці і породжуваних нею людських взаємовідносин, у світі громадського життя, — саме тут відбуваються головні, вирішальні зіткнення нового світогляду і нової моралі з усіма багатоликими «рефlekсами» егоїстичної, власницької, споживацької, антисуспільної психології, яка і в наші часи, невідворотно відступаючи на загальній історичній сцені, все ж поки що не збирається здаватися без бою.

А в сфері побуту? І в ній теж, звичайно, навіть більше: тут, у цій найбільш консервативній за своєю природою сфері, нова мораль утверджується з особливими труднощами, переборюючи специфічні і численні перешкоди, складні й нелегкі для подолання дуже часто саме через свій «мікровигляд», через свою непомітність, буденність, звичність, — отже, поле для гострих морально-етичних конфліктів тут і просторе, й «родюче», і здавна освоюване ре-

⁶ Лєнін В. І. Завдання спілок молоді.— Повне зібр. творів, т. 41, с. 298.

лістичною літературою. Правда, можна зауважити, що в окремі відтинки часу радянська література, заглиблюючись в прямо виявлені соціальні проблеми, конфлікти і пристрасті, досить побіжно і принагідно заглядала в «малий світ» родинних, інтимно-побутових відносин (чисто зовнішнє й схематичне сполучення обох цих сфер, наприклад, у більшості зразків «виробничого» й «колгоспного» роману 40—50-х років). Але незаперечна правда полягає і в іншому — в неминучому звуженні й здрібненні картини життя, мальованій письменником, коли він, переконаний у тому, що намагається заповнити «існуючу прогалину», обмежить себе роллю короткозорого побутописця-моралізатора, неспроможного піднести свій художній аналіз життєвої щоденності до рівня аналізу соціального, соціально-психологічного й органічно поєднати його з загальними питаннями часу. Певний «досвід» ми маємо і в цьому розумінні — варто згадати хоча б одне з спостережень дослідника української прози останніх десятиліть: «Є підстава констатувати, що в другій половині 50-х років виникає цілий потік «любовно-інтимної» та «родинно-побутової» прози вельми невисокого художнього рівня. В своїх намаганнях висвітлити «дражливі» явища побуту автори ряду творів нерідко досягають ефекту несподіваного: картаючи міщанство, несамохіть поетизують його; декларуючи похід за духовне багатство, виводять у герої людей вбогих і дріб'язкових»⁷. Якщо це й була реакція на «крайнощі» виробничого роману, то реакція зонайменше малоплідна. «...Створити багате, внутрішньо диференційоване уявлення про людину,— говорить у зв'язку з проблемою всього «приватного» і особистісного в мистецтві філософ-марксист з НДР,— можна тільки в тому випадку, коли... повністю усвідомлюються соціальні умови існування й основні риси соціалістичної особистості і коли ці дві сторони не відриваються одна від одної»⁸.

В умовах розвинутого соціалізму корінні потреби соціального й духовного прогресу вимагають найтіснішого зближення й органічної єдності того, що іноді умовно й неточно називають мораллю суспільною (відношення особистості до інтересів класу, народу, батьківщини) і мораллю особистою, яка проявляється в звичайних, щоденних міжлюдських взаєминах: йтися може, по суті, про

⁷ Історія української літератури: У 8-ми т. К., 1971, т. 8, с. 339.

⁸ Миллер Р. Социалистическая личность и этика.— Вопросы философии, 1974, № 3, с. 146.

ширше і вужче коло єдиних принципів і норм, що складають у своїй сукупності моральний кодекс будівника комунізму.

Ніколи ще перед радянським суспільством не поставало в такій широті й цілісності, як у наші часи, завдання всебічного формування нової особистості, завдання, в якому аспекти політичні, громадянські, культурні нероздільно сплавляються з морально-етичними. Громадянська свідомість, комуністичний світогляд, моральні переконання, духовна культура, внутрішня зрілість людей, — з яким розумінням першорядної важливості цих понять говорилося про них на XXIV з'їзді партії! Взяті в цьому зв'язку моральні переконання нашого сучасника виступають тим внутрішнім «трансформатором», через який обов'язково, і саме в особистісній формі, в надрах даної індивідуальності повинні пройти загальносуспільні інтереси та ідеали для того, щоб вони стали особистою приналежністю людини і перейшли у веління її власної совісті, в особисті поняття обов'язку, честі, гідності, в ясні уявлення про добро і зло, про щастя і сенс життя. Погано діє такий «трансформатор», впливають на нього ті чи ті перешкоди, — значить, залишаються нереалізованими в індивідуальній поведінці людини навіть позитивні начала і принципи, які виявилися засвоєними тільки в безлико-загальній «теоретичній» формі, тільки як результат зовнішніх наставлянь, підказок і повчань.

Якщо моральні відносини людей «завжди своєрідним чином «включені» в інші види суспільних відносин»⁹, то в розвинутому соціалістичному суспільстві ними з особливою наочністю «проростають» всі галузі життєдіяльності його членів. Чим далі ми просуваємось по шляху комуністичного будівництва, тим більшим стає регулююче, коригуюче, виховне значення моральних ідеалів, принципів і норм, вироблених, утверджених революцією і соціалізмом. Взаємодіяння політики, економіки, інших сфер суспільної практики з комуністичними моральними принципами — тема, що й «теоретично», й «практично» хвилює сьогодні безліч людей. У літературних суперечках про художній тип «ділової людини» епохи НТР не дарма на одне з перших місць висунулось питання про єдність високого професіоналізму з ідейною переконаністю, з духовною і

⁹ Архангельський А. М. Курс лекцій по марксистско-ленинській етике. — М., 1974, с. 52.

моральною культурою, з повнотою людяності,— цього вимагають не тільки наші соціальні ідеали, але здебільшого й безпосередні інтереси сьгоднішнього соціалістичного виробництва. Те чи інше формально правильне рішення, що таїть у собі хай малопомітну моральну щербинку (скажімо, розрахунок на «ближчу вигоду» при нехтуванні «дальнім», значно важливішим інтересом колективу й суспільства), неминуче розкриває свої найістотніші мінуси навіть у цілком практичних, скажімо, господарських справах.

Заперечуючи прагматизм і «на всі боки гнучий» релятивізм в етичних питаннях, соціалістичне суспільство сьгодні з особливою вимогливістю питає в своїх працівників не тільки про мету будь-якої здійснюваної ними справи, але й про гідні засоби її реалізації: несправедливі методи деформують, принижують і найвищу мету. З небувалою гостротою — надто в світовому масштабі — постали в наші часи питання про моральні аспекти науки і суспільного застосування наукових відкриттів. Ще кілька десятиріч тому лише поети й філософи могли роздумувати про моральне начало в нашому ставленні до природи — сьгодні про нього думають мільйони людей («Забруднюємо море — коробимо душу, розводимо цинізм», — говорить один з персонажів роману Е. Ставського «Коміші»), і не тільки думають, але й беруть його до реального розрахунку в своїй практичній діяльності.

«З'ясування природи суперечностей, зв'язаних зі становленням особистості, — необхідна умова цілеспрямованого впливу на розвиток особистості»¹⁰, — справедливо твердить у своїй ґрунтовній монографії «Радянська людина» Г. Смирнов. Принагідно зазначимо, що він дає і свою спробу соціологічної та соціально-психологічної класифікації найбільш типових суперечностей у розвитку сучасної радянської людини, взявши за основу різницю в мотивах поведінки, зіткнення яких породжує конфліктні ситуації. Це, на думку автора: 1) суперечності пошуку (зіткнення новаторства й консерватизму, творчості й догматизму, прагнення до істини й косність думки тощо); 2) суперечності групових інтересів; 3) суперечності, зв'язані з особистими егоїстичними спонуканнями; 4) суперечності нездійснених сподівань («...одна з тих суперечностей, що будуть існувати завжди»); 5) суперечності політичного

¹⁰ Смирнов Г. Л. Советский человек.— М., 1971, с. 309.

порядку (зв'язані з впливом буржуазного світу і боротьбою за чистоту соціалістичної ідеології). Схема, яка може бути істотно уточнена чи розширена, але й з неї видно, як забарвлені майже всі її елементи моральними, етичними почуттями й побудниками, що владно влітаються в численні й різноманітні конфлікти вашого сучасного життя, конфлікти неантагоністичного, але нерідко по-своєму гострого і безумовно суспільно значущого характеру. На першому місці тут, звичайно (і всупереч градації, запропонованій Г. Смирновим), — вирішальний для утвердження комуністичної свідомості, триваючий у глибинах масової психології поєдинок між мораллю колективізму і послідовної соціалістичної громадянськості, з одного боку, та залишками, пережитками, магнітними тяжіннями віками сформованого (а часом живленого й певними нашими сучасними недоліками) егоїзму, індивідуалізму і ними ж відлитого чавунного девізу «моя хата скраю» — з другого. Форми ж вияву цього поєдинку в реальному житті — нескінченні, охоплюють різні рівні свідомості і поведінки людей і знають безліч видозмін. Наша література останніх десятиліть зосереджено досліджує такі конфлікти в усьому їх життєвому розмаїтті — і немає підстав бентежитися з приводу тієї реальної, освітленої зрілим громадянським поглядом драматичності, з якою в творах про нашу сучасність інколи стикається соціальне добро з соціальним злом, оберненим до нас передусім своєю моральною і психологічною гранями. Моральне обличчя людини, особливо молодой, говорив відомий радянський педагог В. Сухомлинський, залежить від того, якою вишла вона із зустрічі зі злом. Провідна спрямованість нашого мистецтва — виховувати людей «на позитивних імпульсах» (О. Довженко) — не виключає, а необхідно передбачає увагу до таких «зустрічей», результатом яких є моральний вибір. Постанова ЦК КПРС «Про стан критики і самокритики в Тамбовській обласній партійній організації» ще раз нагадала нам — у тому числі й літераторам — про реальне існування різноманітних життєвих конфліктів, які в основі своїй мають здебільшого соціально-психологічний, морально-етичний характер, і про випробувані партійні, громадські методи їх розв'язання.

Звичайно, конфлікти в літературі, стосовно позиції, в якій перебуває герой, можуть бути «зовнішніми» і «внутрішніми», відцентровими і доцентровими, за термінами, запропонованими А. Бочаровим. І досі можна зустрі-

тися з інерцією поглядів, згідно з якими всяка гостра етична колізія в свідомості позитивного героя загрожує мовляв, його духовній цілісності, веде до виправдання двоїстості, — хоч невідомо, як тоді бути, скажімо, з леоновськими Куриловим і Скutareвським, з героєм п'єси К. Симонова «Четвертий», з Танабаєм Бакасовим у Ч. Айтматова? Такі погляди безумовно шкодять здійсненню сьгоднішнім радянським мистецтвом і його пізнавальних, і його виховних функцій. В обстановці пильної суспільної уваги до внутрішніх ресурсів кожної особистості, до її здатності підноситися над «собою вчорашнім», отже, до єдності процесів виховання і самовиховання, не так уже парадоксально звучить у Довженка фраза будівників Нової Каховки, які на запитання приїжджого письменника про місцеві конфлікти, — може, діє якась рука ворожа, може, зустрічаються «прояви класової боротьби соціальної», — по-народному афористично відповідають: «Ні, нема. Конфлікт кожен з нас носить у собі, як колись гріхи носили». І, без сумніву, має рацію Н. Яранцева, автор цікавого дослідження «Про драматичне», коли пише з цього приводу:

«Саме в наш час, коли особливого значення набуває завдання виховувати нову людину, коли наповнюється новим змістом стара формула «морального самовдосконалення», все більшого значення в мистецтві набуває внутрішній конфлікт, боротьба між окремими сторонами і рисами одного характеру»¹¹, — характеру з достатньо точно визначеною в кінцевому підсумку громадською домінантою, додамо ми. І так само має рацію авторка, зазначаючи, що література соціалістичного реалізму сьгодні з особливою ретельністю прагне «розібратися в усій різноманітності умов, що формують характер», вияснити, «чому і яким чином людина стала саме такою, а не просто визначити, хто правий, хто винний, хто «за», хто «проти»¹².

Проникаючи в діалектику духовного становлення і розвитку особистості, митець з розвиненим почуттям партійності керується ясно усвідомленими соціальними і моральними критеріями, ніде не втрачаючи їх, але й нічого не спрощуючи, не огрублюючи: перед ним — галузь особливої тонкості, складності й делікатності.

Що ж, майстри літератури соціалістичного реалізму вміють давати переконливі відповіді на найтонші, найскладніші питання, які виникають і в цій сфері.

¹¹ Яранцева Н. Про драматичне. — К., 1971, с. 59.

¹² Там же.

У книжці А. Дубровіна «Мета художника», присвяченій з'ясуванню ідейного й естетичного змісту принципу партійності в творчості радянських письменників, є кілька сторінок, в яких аналізується з цього погляду незабутній за психологічною місткістю епізод з «Піднятої цілини»: Нагульнов, який щойно застрелив бандита Рваного, звільняє з-під арешту його коханку — свою недавню дружину — Лушку, звелівши їй негайно і назавжди забиратися з хутора.

«Здавалось би, — задається питанням автор, — звільнивши посібницю ворога, Макар, незламний, непримиренний Макар, зрадив себе, не витримав... Чому ж тоді Шолохов не з жалем говорить про вчинок свого героя, а з глибоким схилянням перед його людською красою?» І підсумовує докладний розгляд сцени відповіддю вже загальнотеоретичного характеру, яка має безпосередній стосунок і до теми наших розмірковувань:

«Я навмисне взяв сцену, де в трагічній суперечності зіткнулись політичні інтереси двя і мрія про безхмарне кохання і людяність. Мені хотілось на одному невеликому прикладі показати, що навіть у цьому крайньому випадку партійне соціалістичне мистецтво не упускає з очей загальнолюдських ідеалів — і в той же час їхня краса нерозривно зв'язана з ідеалом боротьби і роботи, яка веде до здійснення кінцевої мети, що стоїть перед нами»¹³.

Партійність письменника, отже, й тут дає йому глибину і ясність бачення політичного й психологічного в людині, бачення індивідуального, класового і загальнолюдського в їх складних діалектичних взаємозв'язках.

Партійність письменника, який зображує морально-психологічні конфлікти нашого часу, виявляється в силі ствердження ним духовної краси людей нової, соціалістичної моралі (згадаймо ще раз Леніна: «...Цвіт країни, її сила й майбутнє...») і осуду всього чужого, ворожого їй, в глибокому осягненні комуністичної перспективи морального розвитку суспільства й особистості. Моральні питання, навіть найінтимніші, ніколи не були такими в своїй суті громадянськими питаннями, якими вони стали в наш час, в умовах нашого суспільства, і нема потреби доводити, якого першорядного значення набувають у цьому зв'язку точність і активність суспільної позиції митця в поєднанні з його людською проникливістю, чуйністю, тактовністю і,

¹³ Дубровин А. Цель художника.— М., 1972, с. 215—218.

коли хочете, з толстовською, бальзаківською, горьківською «всевидючістю». Як і в будь-якій іншій тематичній галузі, партійність позиції митця передбачає тут силу правди, силу художнього аналізу й синтезу явищ дійсності, прагнення «дійти до кореня» в з'ясуванні життєвих, соціальних таємниць, якими зумовлені етичне ядро людського характеру і механізми його добротворної зміни.

Багатство і різноманітність морально-етичних колізій у сучасній радянській літературі відбивають підвищений ступінь її уваги до проблем «внутрішньої зрілості людини» — будівника комунізму. Тисячами ниток ця проблематика зв'язана з суспільним життям, з його неминучими, часом бурхливими сплесками і з його щоденною, але зовсім не схожою на заколисливий штиль «прозою».

Дві книги останнього, 1974 року, присвячені часам Визвольної війни, помітно виділились серед інших глибоким реалістичним дослідженням моральної суті вчинків людей і разом з тим — полярною протилежністю сподіяного персонажами, чим зумовлені й відповідні авторські присуди. Мовиться про повісті «Вовча зграя» В. Бикова та «Живи і пам'ятай» В. Распутіна.

Повість Бикова — про ціну людського життя, життя щойно народженої людини, врятованого в немислимих, здавалося б, обставинах. Ситуації, що в них потрапляє партизан Левчук, якому довелося бути свідком народження дитини, а потім її рятівником, захисником від фашистських убивць, — на кожному кроці крайні, сповнені такого жорстокого драматизму, порівняно з яким убогими й прісними видаються найбільші «жахи», ретельно й зі знанням справи майстровані модерністською літературою. І через всі небезпеки й страхіття з гідністю проходить рядовий боєць Левчук, ні разу не помисливши про будь-яку можливість полегшення свого становища коштом безпорадних, за винятком старого Грибоїда, товаришів, а пізніше — коштом долі чужої дитини.

Не був він дуже інтелігентним чи особливо свідомим, на партизанській службі зрідка навіть перепадало йому від начальства — і справедливо, але одна риса, про яку можна з певністю сказати, що вона входить у число моральних основ соціалізму, непомильно характеризувала биковського героя: висока чесність перед людьми, з якими він робив спільну справу. В поняття «бути людиною» Левчук, за словами автора, не вкладав якогось складного чи філософ-

ського змісту, але одне знав твердо: якщо людина має право на особисту удачу, успіх, щастя,— то не за рахунок інших. «Він уже надивився в житті на різних ловкачів, які будували свої гаражди за рахунок ближніх і вміли бути розумними з вигодою для себе. З найбільшою для себе користю. Таких Левчук ненавидів, як можна було ненавидіти на війні тих, хто намагався вижити ціною загибелі ближніх. Сам він ніколи ніде не хитрував, нікого не обдурив з користю для себе, це було йому противно, і він ненавидів усі малі або великі хитрощі в людях».

Це моральне почуття, що ввійшло в плоть і кров людини (згадаймо, що навіть самогубство «доходяги» Тихонова, який застрелився, щоб не потрапити в руки ворогів, але своєю автоматною чергою демаскував товаришів, Левчук ладен вважати за зраду: турбуючись про свою легку смерть, той не подумав про інших). Саме воно дало йому силу вчинити подвиг, в якому понад усе суворо солдатське виступає і щось материнське, життєдаруюче. І тепер, через тридцять років, зовсім не уславлений, рядовий, як і тоді, але повний людської гідності, він спиняється перед дверима квартири, де живе невідомий Віктор Платонов, колись пронесений ним через вогонь і болотну драговину, і з тривожним хвилюванням запитує сам себе: хто він? ким став? якою людиною?

Елемент символічно широкого узагальнення, наявний у цій повісті, не зменшує життєвості, виразності, цілковитої реалістичної вірогідності характерів її героїв, передусім, звичайно, Левчука. І водночас весь твір — наче лист у вічність (якщо скористатись відомою образною формулою Ю. Яновського) про реально втілену захисниками Радянської Вітчизни нову, гуманістичну моральність, моральність непохитного обов'язку перед людьми й людяністю.

У трагічній повісті В. Распутіна — випадок винятковий, але осмислений правдиво й глибоко, піднесений на рівень суворого, проникливого мистецтва. Допмагаючи ховатися своєму чоловікові-дезертирові, затаївши його злочин від людей, Настяона Гуськова переступила перш за все моральний закон і стала жертвою свого переступництва. Порядну, по суті, жінку, яка зробила фатально хибний крок, кидас в хвилі Ангари власна совість: жити з таким тягарем на душі їй стає несила.

«Соромно... Чому так безмірно соромно і перед людьми, і перед собою? Де набрала вона вини для такого сорому? Що тепер з ним робити?»

До чого легко, вільно жити в щасливі дні і до чого гірко, окаянно в дні нещасні... Де ти була, людино, якими іграшками гралася, коли призначали тобі долю? Навіщо ти з нею погодилась? Навіщо, не замислюючись, відтяла собі крила, якраз коли вони найбільш потрібні, коли треба не поповзом, а летом тікати од біди?»

Трагедія Настьони — це трагедія запізнитого і тяжкого, гіршого за саму смерть, морального прозріння, загостреного, як точно показано в повісті, одностайним громадським осудом села, в тому числі й горем згнъбленого батька Гуськова. «Якими іграшками ти гралася, людино, коли призначали тобі долю», — точніше, коли ти сама обирала її, взявши на себе нестерпну для совісті відповідальність?.. Цілком слушно писав критик, який багато й цікаво роздумує над моральною проблематикою сучасної літератури:

«Проблема вибору набула небаченої гостроти — і для філософії, і для соціології, і для етики, і для мистецтва — в післявоєнні часи, коли в усьому світі прискорено зросла відповідальність особистості за все, що відбувається навколо, а головне, усвідомлення нею такої відповідальності... Зображення морального вибору, який розв'язує або різко розрубує вузол багатьох діалектичних суперечностей, дозволяє показати процес зміни характерів — того, як формуються, морально збагачується або спустошується, стає виморочною та чи інша особистість»¹⁴.

В. Распутін сміливо вийшов на обшири справжньої і великої трагедійності, з глибокою психологічною життєвою переконливістю показавши всі наслідки згубного вибору, вчиненого його героїнею. (Не затримуємось тут на розгляді образу відщепенця, який виступає в повісті не тільки зрадником, порушником воїнської присяги, але й губителем власної сім'ї, нищителем життя в загальному сенсі: адже разом з Настьоною гине й не народжена нею дитина). Мистецька сміливість — не останнє слово в похвалі для молодого майстра: на таке ретельне, проникливе, художньо-об'єктивне і разом з тим освітлене цілком певними ідейними висновками зображення «крайньої», найбільш тяжкої життєвої колізії зважиться не кожен талант. Певна річ, це, як кажуть, не стовповий шлях для нашої літератури в тематичному розумінні, але й розповідь про не-

¹⁴ Бочаров А. Мера ответственности.— Вопросы литературы, 1972, № 2, с. 4, 5.

правильний моральний вибір з усіма його соціальними та духовними наслідками може не менше вчити, — коли автор стоїть на висоті свого складного завдання, — ніж показ позитивних типів і явищ дійсності: йдеться-бо про всебічне художнє розкриття ідеї відповідальності особи перед суспільством, так само як і відповідальності суспільства, колективу за особистість, за кожен окрему людину.

Перед нами — моральні колізії в межах окремої «долі людини» чи кількох таких художньо типізованих доль. Але є й інші — епічні, загальноісторичні — масштаби, і дуже важливо, що сучасна наша література дедалі глибше проникає в гуманістичний сенс великих суспільних проблем сучасності, зважуючи всю їхню об'ємність, багатоплановість і обираючи саме цей масштабний, епічний «пункт спостереження». Взагалі, повторимо ще раз, немає нічого більш плиткого, як уявлення про те, що так звана моральна проблематика — це обов'язково камерність; «справи житейські», побут, вузько особистий психологізм та інші подібні речі, гарні й потрібні на своєму місці, але не здатні заступити собою весь обсяг поняття, про яке йдеться. Благородна етична наука, що її дають твори великих митців минулого, впливала з усієї сукупності картин суспільного життя, мальованих ними, а не концентрувалась лише в одному спеціальному тематичному «підрозділі». Л. Толстой у «Війні і мирі», де панує «думка народна», і тим більше в «Воскресінні», де все пронизано нещадним суспільним критицизмом, явив світові, мабуть, не менше моральних істин, ніж в «Анні Кареніній», де переважала, за його словами, «думка родинна».

В одній з журнальних книг («Нева», 1975, № 6) надрукована кіноповість Д. Граніна і І. Таланкіна «Вибір цілі», проблемні координати якої повністю засновані на складних взаємоперетинах політики, науки й моралі. В центрі повісті — видатний радянський фізик І. Курчатов, в основі сюжету — історія створення першої радянської атомної бомби, яка поклала кінець шантажуючій, смертельно небезпечній для долі світу — надто в умовах «холодної війни» — атомній монополії американського імперіалізму.

В повісті окреслені виразні лінії ідейних і морально-психологічних протистоянь: працівники радянської науки, для яких політичний сенс їхньої роботи над новою зброєю співпадає з гуманістичною метою — відвернути нову війну, — зарубіжні вчені типу Опенгеймера (США) і Гейзенберга (гітлерівська Німеччина), які, кожний по-своєму,

пішли на компроміс з власною совістю і фактично віддали свої знання та хист на службу антилюдяній, злочинній справі. Етичні контрасти тут різкі, художньо й історично дуже доказові. Завдяки їх точному зображенню з особливою ясністю бачиш, як моральні «коефіцієнти» людей, сама тривкість їхніх душевних підпор визначаються, в останньому підсумку, вирішальним «вибором цілі» — вибором політичним.

І є в цій повісті ще один аспект, що має свій напружений психологічний і моральний зміст. Створення радянської атомної зброї допомогло врятувати мир у післявоєнному світі, але вимагало надзвичайних, справді подвизницьких зусиль від країни, виснаженої щойно закінченою тяжкою війною. На запитання Й. Сталіна про те, яких затрат вимагатиме ця справа, старий академік простодушно відповідає: «Приблизно це коштуватиме стільки, скільки коштує одна війна». І ось як це виглядало вже тоді, коли робота почалась і від безпосередніх потреб народного господарства для неї забиралися, за жорстким велінням історичного моменту, всі можливі й неможливі матеріальні, енергетичні, кадрові ресурси. («Виходити з того, що треба, а не з того, що є», — так формулює стан справ один з працівників).

«— На жаль, ніяких строків ми пересувати не можемо, — продовжує Зубавін, звертаючись до всіх. — Нікому пояснити теж не можемо. Так, як на війні. — Зубавін іде круг столу, співчутливо оглядаючи всіх тих людей, які, здавалось би, надивилися всього, пережили таку війну, зуміли евакуювати промисловість, розгорнути заводи, побудувати електростанції в Сибіру за короткі строки, але навіть їм нинішнє завдання надміру тяжке. — Можливо, й важче, ніж на війні, — зізнається він. — Американці вважають, що атомну проблему ми розв'яжемо не раніше ніж через десять років. За цей час вони хочуть диктувати нам... Так, вони сподіваються багато чого встигнути. Ну що ж, годинник включено. Будівництво об'єктів будемо вести тими ж темпами, як розгортали евакуйовані заводи. Щодо кадрів...

Курчатов горбиться, пригнутий тягарем, що все навалюється й навалюється на нього. Мабуть, цим людям, у яких забирають останнє, все ж легше: позбуватися в цьому становищі легше, ніж забирати».

Це почуття громадянина, який найкраще розуміє не тільки державну, а й світову необхідність дорученої йому

справи і водночас добре знає, яких нових і нелегких жертв вимагає вона від народу в такий складний період його життя. Додаймо до цього тягар наукової відповідальності, тягар затиснутого в найкоротші строки розгадування, розмотування невідомого, який лежав на керівникові атомного проєкту («А що, коли не так... у мене голова розколюється... я ж не бог... я не можу все розрахувати»,— вирвалось якоїсь ночі у вченого), додаймо свідомий ризик власним життям, на який у тогочасних умовах мусив іти дехто з підкорювачів атома (в повісті — історія Халіпова),— і нам стане ще більш ясною висота героїчного духу, виявлена учасниками цієї історичної справи. І разом з тим — серйозність моральних, духовних перипетій, уважно розкритих авторами твору. Взнявши сюжет великої історії, показавши змагання двох світів на зовсім новому, відкритому наукою фронті, вони виявились достатньо зіркими — по-сучасному зіркими — і до численних етичних граней цього сюжету.

І от що, між іншим, впадає в очі. При всій суворості того часу і при тому, що Ігор Васильович Курчатов показаний аж ніяк не лагідним добряком у ділових, та й різних інших, стосунках, все ж перед його образом, окресленим у цій повісті, можуть відчути себе душевно обділеними деякі типи сучасних «ділових людей», з котрими нас познайомила література. Нічим Курчатов тут не «утеплений» і не інтимізований, увесь, здавалось би, жорстко зосереджений на тому, що вважає головним у житті («Все потрібно, але кожний повинен робити найголовніше»), а от враження людської широти, моральної чуйності, зовні притамованого, але глибокого ідейного пафосу залишається майже від кожної його появи в «кадрі» повісті. І не важко нам поєднати його з тим трохи романтичним юнаком у будьонівці, який з'являється,— хай це й не такий уже винахідливий прийом — на останній сторінці кіноповісті як згадка про молодість героя і молодість революції.

У критиці вже відлунали суперечки навколо таких творів, як цикл «московських» повістей Ю. Трифонова «Обмін», «Попередні підсумки», «Довге прощання», роман С. Залигіна «Південноамериканський варіант», повість І. Велембовської «Солодка жінка» (сюди ж, по суті, слід віднести й повість Є. Гуцала «Двоє на святі кохання», що зазнала гострих, хоч не завжди обґрунтованих, критичних закидів). Досить докладно було сказано і про сильні, і про відчутно слабкі сторони більшості цих книг, герої —

точніш, явні «негерої» — яких проходять моральний і духовний «іспит побутом» — точніш, цілком очевидно зрізаються на цьому іспиті. Зараз, схоже, на обговорення висувається нова, поки що в основному теоретична варіація цієї теми — «родинний роман». Що ж, хай буде й родинний роман, — якщо крізь його «мікрокосми» будуть ясно бачитися «макрокосми» суспільства, якщо він не збіднить, не звузить, а доповнить і поглибить наші художні знання про сучасну соціалістичну людину, в якій, при всіх можливих розривах тих чи тих нитей, особисте і загальне все ж міцно між собою зв'язані.

Але реальна практика літератури доводить, що моральні тайники і ресурси особистості, ступінь її вірності добру і нещадатливості перед злом найбільш реально й повно розкриваються тоді, коли письменник бере життя в його широкому потоці, де, природно, об'єднуються ділові, громадські й «приватні» сфери самовияву сучасників, де кипить змагання й боротьба навколо питань, що хвилюють усіх, а не тільки членів «первинної клітини» суспільства. Літературна практика наших днів — переконливий тому доказ, чи згадаємо ми «Верстви кохання» А. Ананьєва, чи «Територію» О. Куваєва, чи «Атланти і каріатиди» І. Шамякіна, чи «Друзів» Г. Бакланова, чи «Сьоме небо» Г. Панджикідзе, чи немало інших досить відомих книг. Тут немає ніякого дозування, ніякого штучного балансу тих чи тих мотивів, можна навіть помітити, зокрема, що письменники вільно й невимушено, а часом і надовго зосереджуються на особистих відносинах, на побуті, однак це не заважає відчуттю багатогранності, багатомірності авторського підходу до людей. (Інша річ, звичайно, — індивідуальний ступінь майстерності, з якою він реалізується).

Цікаво з цього погляду подивитися на деякі з нових творів українських прозаїків, маючи на увазі саме їх морально-етичне ядро.

У повісті В. Дрозда «Люди на землі» — знайомі вже, на перший погляд, постаті сучасного колгоспного села. Старий голова колгоспу, з «практиків», який з гіркою ревностю до молодих думає про пенсійний вік і неминуче прощання з ділом, якому було стільки віддано; молода, наполеглива, освічена активістка, його ймовірна зміна, гарна жінка, якій, проте, довелось розв'язувати драматичні вузлики в особистому житті; навіть давно затаврований художнім словом бюрократ з райсільгоспуправління, який вимагає передчасно сіяти просо для «рапорту» в область

(пора б уже й перестати!), — все це в літературі, загалом кажучи, вже було. Але талант письменника виявляється, між іншим, і в умінні наповнити власним живим змістом те, що в інших обертається нещадною схемою, і В. Дрозд це довів.

Йдеться передусім про Семена Гнатовича Корбута, званого в селі Дідом, і його морального антипода — Антона Джулая. Людина, яка пройшла з колгоспом увесь його нелегкий шлях, для якої з роботою в колективі були пов'язані і радощі, і прикрощі, і відчуття самоповаги, і, чого там приховувати, хміль «ділового», продуктивного самолюбства; і той, хто теж вийшов з сільської бідноти і якийсь час навіть «коло активу» крутився, а тепер став певситим набувачем, метикованим користолубцем сучасної формації. «Уже й по Мурманськах не літаємо, слава богу, тепер у мене ближче клієнт, можна сказати, змичка міста з селом, під Києвом заводів набудували, я свіженької полунички до прохідної підвезу — з руками вихоплюють... Пролетаріат ми підтримуємо, скільки є сил...»

Між Корбутом і Джулаєм майже немає прямих сюжетних відносин, але з ходом дії повісті з'ясовується, що їх психологічне протиставлення організовує, по суті, весь твір: іде затята суперечка про сенс життя, про місце людини серед людей. Підсумовується вона вже в лікарні, куди потрапляють обидва. «Філософствують усе, як жити треба, — сповіщає Олена Загірна. — Може, питаю Діда, вас до іншої палати перевести? Ні, відповідає, Антон мені життя просвітлює, ніби рентгеном. Бачу, що жив правильно, хоч і важко». А «просвітлює» цей Антон життя комуніста злобними шпигачками й одвертою ненавистю. Конфлікт між ними автор не поспішає залагодити й зм'якшити навіть після жалюгідного життєвого краху Джулая — він так і залишається відкритим, незавершеним. У цьому — твереза життєва правда.

З Джулаями ще чимало мороки і в селі, де вони в своєму життєвому динамізмі і вмінні пристосовуватись до нових умов (до технічних зручностей епохи НТР зокрема) вже далеко відійшли від своїх попередників — яких-небудь колгоспних симулянтів 30-х років, — і в місті, де зиски від присадибного хазяйствечка вони намагаються замінити обов'язковим «приварком» від роботи на державному підприємстві чи в установі... Він живим і реальним вийшов у повісті, цей невтомний спритник, але ще важливіше, що має він тут свої переконливі людські антитези, на першо-

му місці серед яких слід, безперечно, поставити того ж Семена Корбута, що має нелегко зароблене право сказати про себе: «Я не безплідно жив, перебираю дні, як гори-хи,— нема пустих».

На відміну від дещо ескізної манери В. Дрозда, завдяки якій повість виглядає вправно змонтованим ланцюжком окремих сцен і епізодів, Ю. Мушкетик збудував свій роман «Біла тінь» у душі ґрунтовної сюжетної прози з відчутною психологічною «осадкою». Діють у ньому люди сучасного наукового колективу, і на першому плані в творі — їхні дослідницькі шукання в галузі найновіших проблем фотосинтезу, що густо «обросли» великими й малими людськими пристрастями; однак для письменника найбільше важить те, якою є ціла людина («Іти за віком і бути цілим чоловіком», — писав колись І. Франко...), — в праці, в громадських відносинах, в інтимному житті, якою вона є в потаємних стимулах своєї поведінки, в житті розуму і серця, в сфері раціональній і емоціональній, — цим і обумовлена пильна авторська увага до всіх сторін тієї життєвої щоденності, в якій існують Марченко, Борозна, Неля та інші герої твору.

Центральна постать «Білої тіні» — безумовно, Дмитро Іванович Марченко, чий внутрішнім монологом інтонаційно забарвлений і основний плін авторської розповіді. Читача, який звик до чіткого розподілу персонажів на позитивних і негативних, він, особливо в першій половині твору, може насторожити, навіть збентежити: безсумнівно порядна людина, здібний вчений, відданий працівник — і разом з тим якась душевна невлаштованість, відчуття самотності, схильність до прискіпливого самоаналізу, а то й до рефлектування... Досить довгий час, захоплений роботою, яку він справді любить, він не відчував цього внутрішнього розладу, тепер — відчув, а в певні моменти й надто боляче. Скажемо одразу: характер Дмитра Івановича свідомо трактується автором як характер суперечливий, характер людини, яка тільки внаслідок інтенсивного внутрішнього розвитку, підсиленого драматичними душевними потрясіннями та нелегкими прозріннями, приходиться до нової, вищої духовної якості — до стану впевненої ясності в собі і в своїх відносинах з людьми. (Прекрасно і з справжньою психологічною тонкістю та поетичністю показано цей стан щасливого «очищення» і надихаючої єдності зі світом в останньому розділі роману).

Разом з тим цей розвиток характеризується і поступо-

вим (хай не позбавленим тимчасових утруднень та певних зигзагів) визріванням громадської свідомості Марченка: від досить м'якотілої всезагальної доброти до неупустиливості в принципових людських питаннях. Правда, в цьому розумінні Дмитрові Івановичу ще є куди, як кажуть, розвиватися: згадаймо хоча б не зовсім тверду й пряму його поведінку в конфлікті Одинець — Абрамчук; але вже те, що він ясно усвідомлює неспроможність своїх попередніх, досить розпливчастих позицій, дає можливість передбачити благодійні зміни в свідомості й поведінці героя.

В найзагальнішому вигляді еволюцію Марченка в романі можна схарактеризувати, як прорив від буденщини, що почала обседати його досить товстим шаром, до життя справді одухотвореного, наново і глибоко осмисленого насамперед у своєму моральному, активно гуманістичному сенсі. Хто скаже, що такі небезпеки не трапляються на життєвому шляху зовсім непоганих, навіть не рядових людей! Адже Дмитро Іванович свої дотеперішні морально-філософські засади якраз і будував на «середніх» мірах, а вони, як відомо, здавна становлять живильне середовище для вірусу душевного закисання. «З погляду наукового Дмитро Іванович не був середньою людиною. В усьому іншому він іноді й сам думав про себе як про людину середню. То навіть трішки були його гордощі, а чи, може, кокетування». Справді, подвиги — то особливі «зблиски», то для героїв, з «нас» вистачить просто чесного, порядного життя, в якому найважливіше — «нікому не перейти дороги»; хай у родині немає любові, внутрішньої близькості, але нема й прямої ворожості, є просто спасенна звичка; хай дружба не йде далі легкого чоловічого приятелювання, але до якогось часу й вона дає ілюзію душевного спілкування; хай біднішає серце, мілкішають стосунки з людьми, але ти запевняєш себе, що все це компенсується совісно виконуваною роботою,— ось так і створюються ті «середні» нормативи, в які почало було вкладатися життя членкора, доктора, здібного й заслуженого науковця Марченка. Подивитися на все це новим, просвітленим поглядом, зламати згубну моральну інерцію, прорватися до чогось вищого й світлішого — означає зовсім немало, і саме на це спромігся герой Ю. Мушкетика, показаний і в своїх кризах, і в спасенних зламах здебільшого з доброю психологічною достеменністю.

Індивідуально зовсім відмінний, але за моральною «типологією» у чомусь подібний шлях проходить і гаданий

недруг Марченка — затятий «раціоналіст» Віктор Борозна. Збудником духовного піднесення і навіть внутрішньої переплавки людини тут стає кохання. У цій лінії (Борозна — Неля) авторові, можна сказати, вдалося все: з досить буденної людської історії він зумів видобути іскристу, ніжну й болісну поезію.

При докладному розгляді можна було б говорити й про часткові недоліки цього твору; важливіше, однак, на повний голос сказати про те, що вдалося письменникові; а вдалося йому немало — створити цікавий психологічний роман, в якому розповідається про деякі досить складні й тонкі, не завжди схоплювані літературою процеси виховання і самовиховання особистості в наші часи.

До інших висновків, на жаль, приходипш, читаючи повість А. Мороза «Суперники», хоч серйозність авторського задуму й тут незаперечна. Постаті «ідеаліста» (в старовинному значенні цього слова) і «прагматика», які, так би мовити, з ходу вводять нас у проблему поєднання матеріальних і духовних цінностей, виступають тут на тлі сучасного колгоспного села. Перший — директор школи, другий — голова процвітаючого колгоспу. «Нам би, по суті, бути двома руками у одного життя — правою і лівою», — формулює (явно «за автора») ідеальне розв'язання проблеми один з них, але на ділі проблема розв'язується важко; психологічно й філософськи ці два місцеві діячі несумісні один з одним, вони — суперники, і то в багатьох значеннях.

На тій же сторінці читаємо: «Красиво як пахне земля, — сказав Арсен». На що «Гнат ворухнув плечем, здивувавшись, певно, з такого поєднання слів. Здається, красиво може тільки виглядати що-небудь». Він не помічає цього, йому б зараз агрегат для саджання капусти. Такі вони і у всьому іншому: один про естетику, про мрію, про запевітні сни та інші високі матерії, другий — про капусту, про раціональне й практичне, про блага предметні й реально відчутні.

Те, що в подібних колізіях може бути — і є насправді — реальний життєвий ґрунт, не викликає сумніву, недарма до них з різних боків «прицілюється» сучасна література. Вся справа — у вірогідності й змістовності людей, через яких вона розкривається в повісті. І тут А. Морозові є багато чого закинути, особливо щодо головного і найбільш «протегованого» ним персонажа — нового директора Тирлівської середньої школи Арсена Однорала.

На думку автора, він — благородний «порушник спокою», новатор у своїй справі, людина живої творчої думки, керівник і вихователь, який не дає застоюватись на місці ні собі, ні іншим. «Не знання — самоціль, самоціль — шукання й творчість», «не набивати голову знаннями наша мета, а сформувати особистість», — це його гасла в шкільній роботі, сформульовані, правда, з явними полемічними крайнощами, але зрозумілі й прийнятні в основі. (Надто коли взяти на віру те, що найбільш позитивна з тирлівських педагогів, завпед Галина Василівна, вперто твердить: «Знання — це все. Знання — самоціль. Що може бути вище над знання?» — так, наче вона ніколи не подумала, що школа не тільки вчить, але й виховує). В реальній художній проекції постать Арсена виглядає, однак, менш привабливою.

Як керівник колективу він виступає людиною зарозумілою і егоцентричною — при всіх своїх добрих спонуканнях. Захоплений «реформаторством», практичних наслідків якого ми так і не побачили, Арсен щедро й незаслужено ставить своїм підлеглим-колегам душевні синці. («Навіщо така гостра й зверхня чи зарозуміла форма?» — не витримує навіть лояльна Галина Василівна). Ще більш вражає дивна абстрактність і одномірність його мислення — суміш якогось понурого аскетизму з сентиментальністю, та ще з твердим переконанням у тому, що це тільки він, Арсен, покликаний вивести Тирлівку, занурену в турботи про «речі», про матеріальні вигоди, на осяяні сонцем простори високої «духовності».

«...Коли переводив погляд з докола на центр, на суть, в око йому впадало те, що не було ані барвою, ані врожаєм чи заробітками, — було лише духом, малою часточкою його, але та частка заступала Арсенові все.

Люди, міркував собі Арсен, роблять усе довкола, вони перетворюють світ, komponують новий, але komponують його з того взірця, що народився спершу в їхніх душах, з духовної засади, формування якої віддано йому, Арсену Одноралу».

Самовпевнений, нетерпимий до інших борець за духовні цінності й творчі шукання, він позбавлений душевного тепла, людської чуйності, не кажучи вже про елементарну орієнтацію в практичних речах (що стосується, до речі, й шкільного життя, хоч педагог він уже з чималим стажем).

Це вже вдруге, між іншим, А. Мороза «потягло» на та-

кого одинака-мораліста — суворого, але стороннього і зверхнього суддю свого оточення (першим був Іван Іваниця, оповідач з повісті «Довга-довга хвилина»). Підтримуючи духовну активність таких героїв повістяра, їхні пошуки справжнього сенсу життя, не можна не побажати їм водночас більшої власної близькості до людей, близькості не теоретичної, а практичної й сердечної, більш органічного входження в колектив, за долю якого вони так боляють... іззовні.

«Тому що сфера моральності є переважно сфера практична, а практична сфера створюється переважно із взаємних відносин людей одне з одним, то саме тут, в цих відносинах,— і більше ніде,— належить шукати примат моральної чи аморальної людини, а не в тому, як людина розмірковує про моральність чи якої системи, якого вчення і якої категорії моральності вона дотримується»¹⁵,— писав свого часу В. Белінський.

У цій сфері практичного — передусім в сфері щоденного народного труда і творення нових, комуністичних відносин між людьми — радянська література шукає й знаходить реальні людські цінності, в тому числі цінності моральні, гідні найвищого поетичного ствердження; в цій же сфері триває її головний бій з «духами минулого», приреченими — при всій своїй чіпкості й настирливості — на неминучий загин.

1975

¹⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М.—Л., 1955, т. 7, с. 392.

СТОВБУР І КРОНА

(Традиції і наступність
в радянській літературі наших днів)

Навидовижу містким, складним і багатобарвним є літературний процес наших днів. І хоча, зрозуміло, далеко не все в його широкому потоці здатне задовольнити запити суспільства, які день крізь день зростають (та й чи знаємо ми літературні епохи, коли цей ідеал було б здійснено?), в своїй цілісності він захоплює повнокровним кипінням творчих сил, явно відчутним динамізмом. Недавно в статті відомого радянського критика прочитав слова, які хочеться в цьому зв'язку процитувати: «...Культура наша поступово, але дедалі швидше і зримо набирає критерії, які не посоромлять її і перед класикою золотого віку; бо в «недосконаліх» ще шуканнях прозаїків різного віку і різних нахилів я бачу прориви в найвищі духовні сфери, в мистецтво світле й просторе; бо суспільство наше внутрішньо зріле, як ніколи, і ми в ХХ віці духовно старші за нинішній Захід на кілька поколінь». Слова не буденні, часто повторювати й варіювати їх не слід, але хоча б раз і на своєму місці вони можуть бути сказані...

Багатонаціональна радянська література, література соціалістичного реалізму, яка дедалі повніше розкриває свої безмежні можливості, сьогодні — на цілком очевидному новому піднесенні, незаперечному, слід гадати, для всіх об'єктивних людей у світі.

Судиття талановитих книг, створюваних сьогодні багатьма національними мовами нашої Батьківщини, книг, у яких знаходить глибокий відгук те основне, істотне, чим живе країна, що стало частиною особистої долі радянських людей, — переконливе тому підтвердження. Вчитуючись у твори нової, сьогоднішньої хвилі, бачиш, як у їхній різнофокусній художній оптиці ясно проступають важливі прикмети сучасної суспільної самосвідомості і передусім те двоєдине, про що Твардовський сказав: «Його, народу, зрілий досвід і разом — молода жага».

Водночас партія, громадськість, широкий народний читач вимогливо і справедливо вказують на ті чи ті огріхи, від яких ще не вільна робота письменників, нагадують нам про масштабність і складність нових завдань, які постають перед усією нашою художньою культурою.

Пропоновані увазі читача нотатки — плід роздумів про

деякі особливості нашої літературної сучасності і, зокрема, про дійову роль кращих традицій вітчизняної літератури в духовному житті зрілого соціалістичного суспільства, в розвитку його мистецтва «живописання словом».

Існує закономірність: чим багатша і зріліша національна література (або сім'я літератур) певної епохи, тим ширше, надійніше коло художніх традицій, на які вона спирається. І тим міцніший — відразу ж додамо — її кореневий зв'язок з традиціями справді плодоносними, в яких акумульовано передовий, непромінальний за своєю дієвістю ідейно-естетичний досвід мистецтва. Саме на цю думку наводять численні явища і тенденції, що спостерігаються в письменстві наших днів.

Пряма, глибоко усвідомлена наступність щодо визвольних і гуманістичних традицій російської класики, всього «розумного, доброго, вічного» в національній спадщині інших народів нашої країни незмінно була властива літературній свідомості післяжовтневої, радянської доби. (Пролеткультівський і футуристський нігілізм, безславно впадши під ударами ленінської, партійної критики, лишився, зрештою, лише моментом у розвитку нашої літературної думки). Ми пам'ятаємо, якщо говорити про найбільш об'ємні приклади, ким були Л. Толстой для М. Шолохова, О. Фадєєва, К. Федіна, Ф. Достоевський — для Л. Леонова, Т. Шевченко і М. Коцюбинський — для П. Тичини, О. Пушкін, Т. Шевченко, А. Міцкевич — для М. Рильського, М. Гоголь — для Ю. Яновського і О. Довженка і, мабуть, для кожного з них — М. Горький, великий відкривач нових шляхів для передового письменства ХХ віку, основоположник літератури соціалістичного реалізму. Діяння художніх традицій, створених вітчизняною класикою, часом відбувалося в глибинах, в підґрунтових шарах літературного процесу, часом яскраво розкривалося в усій творчій поставі тих чи тих обдарованих майстрів, але не припинялось ніколи. І не могло припинитись!

У статті В. Гусєва «Наступність» («Новый мир», 1979, № 10) справедливо говорилось про незвичайно інтенсивне життя класичних традицій у творчості російських радянських письменників — наших сучасників. Найбільш нове й характерне для сьогодення сприйняття цих традицій — посилене чуйність передусім до того досвіду майстрів минулого, який конденсується у вмінні досягати

органічної єдності в зображенні духовного і матеріально-практичного життя людей і в створенні досконалих стильових систем для передачі найглибшої правди про людину і світ. Достатньо показові з цього погляду спостереження над тим, як виявляється діяння толстовської школи в творчості, з одного боку, В. Белова (та деяких інших художників російського села), а з другого — Ю. Бондарєва, інших сучасних майстрів воєнної теми; як живе чеховська стильова традиція в прозі В. Шукшина, Ю. Трифонова... У творчій практиці сучасності заговорили (я сказав би навіть — заіскрились) не одна, не дві-три, а численні її різноманітні стильові лінії вітчизняної літератури, орієнтовані на життєву правду, на гуманізм.

Тим же гострим сучасним відчуттям п а б л и ж е н н я до класичних зразків не тільки вітчизняного, а й світового письменства дихають сторінки відомої монографії А. Адамовича «Обрії білоруської прози». Автор вдається до наочного, сказати б, порівняння: вершинні творіння минулого духовно супроводжують сучасного митця так само, як гори, що їх вперше побачив Оленін («Козаки» Л. Толстого), були вже невідступно присутніми у всьому, що він помічав навколо («За Тереком видно дим в аулі; а гори... Сонце сходить і виблискує на Тереку, що видніється з-за комишу; а гори... Із станиці їде гарба, жінки ходять, гарні жінки, молоді, а гори...»). Ось так, зазначає білоруський дослідник, і з нашими сучасними темами: «Людина кохає; а Ромео, а Кареніна... Людина ревнує; а Отелло... Людина мучиться думкою про мету і сенс; а Фауст, а П'єр Безухов, а Карамазови...» Наші часи, за справедливим судженням автора, часи особливі, часи надзвичайного посилення взаємодії культур по горизонталях і вертикалях. А. Адамович надіслав відомим прозаїкам Білорусії анкету, в якій було питання: «Які письменники світової літератури супроводжують Вас через все Ваше творче життя? Чому?» Ось що йому відповіли. Я. Б р и л ь: Толстой і Чехов. І. М е л е ж: в різні періоди — Бальзак і Купала, Р. Мартен дю Гар і К. Чорний, Скотт Фіцджеральд, Бунін, Коцюбинський...; незмінно Толстой, Шолохов, Фадєєв, Достоевський... В. Б и к о в: Толстой, Достоевський, Чехов, К. Чорний, Хемінгуей... М. Л о б а н: Толстой і Чорний...

Зазначимо при цьому, що білоруська проза в своїх великих формах історично порівняно молода; тим більш знаменний широкий вихід її на поле таких ось тяжінь і впливів. Без сумнівів, названі великі імена відбивають

не тільки читацькі уподобання відомих білоруських письменників, їхні літературні смаки, але й дещо більше — художню й людську орієнтованість їх власної творчості. Все це може підтвердитись аналізом книг, написаних тими ж Брилем, Мележем, Биковим, Лобаном.

Як і для інших кращих праць, присвячених сучасним проблемам нашої багатонаціональної літератури, для роздумів А. Адамовича (який і сам талановито працює в художній прозі) дуже прикметна ця жадоба високих критеріїв класики в сфері і естетичної, і етичної свідомості. І все це — при ясному розумінні історичної новизни змістового і формального ладу мистецтва соціалістичної епохи.

Цей настрій, а точніше, ця риса художньої самосвідомості,— спільні сьогодні для всіх національних літератур нашої країни. Я міг би назвати чимало доказів, спираючись на факти моєї рідної української літератури. Згадую, як ще в середині 60-х років О. Гончар у доповіді на республіканському з'їзді письменників говорив про насущну потребу вивчати і освоювати, не поступаючись «незалежністю, суверенністю власного мислення, силою наших ідей, увесь світовий, в тім числі найсучасніший літературний досвід. Треба не ізолюватись, треба знати, чим жило й живе мистецтво в цілому... Повз увагу наших митців, звичайно ж, не можуть пройти ті шукання, які виявились у драматургії Бертольта Брехта, або в незвичайній побудові роману Апдайка «Кентавр», або в експериментах бразильської школи так званого «міфологічного реалізму»...

О. Гончар висловив те, що витало, як кажуть, у повітрі. І. Драч в одній із своїх ранніх поем, підносячи в романтичному дусі інтелектуальну спрагу молодого сучасника, з такою ж патетикою говорив про жадібне сприйняття ним великого світового мистецтва: «Бетховени усіх віків і націй пронизують симфоніями твій кожен атом... Довженки й Шостаковичі — твій хліб, твоя вода».

Вдумуючись у немалі набутки української літератури за останні десять-п'ятнадцять років, я бачу в них наслідки — поза всім іншим — і справді глибокого, справді творчого прилучення до художнього досвіду минулого та сучасності, до джерел своїх і (не повертається язик сказати — чужих) інонаціональних. Триває рух до глибинних, живлющих національних витоків, невіддільний, по суті, від вдумливого засвоєння уроків російської класики, споконвічно такої близької українській культурі.

Можна простежити, скажімо, як сила, блиск, поетичність української новелістики кінця ХІХ — початку ХХ століття (Коцюбинський, Стефаник, Мартович, Васильченко, Черемшина) по-новому відгукнулися в книгах Григора Тютюнника, Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Шевчука та інших прозаїків, ще недавно називаних молодими. Або як складний сплав творчих імпульсів (Гоголь, Коцюбинський, Горький — головним чином ранній і «Казок про Італію», — Яновський, Довженко) допоміг виробленню такого самобутнього феномена, як романтико-реалістична проза Гончара. Є всі підстави говорити про школу Франка і Лесі Українки, про особливу цінність для сучасної української поезії їх ясної, твердо оконтуреної інтелектуальності (емоційність у це поняття включається). У згаданій школі сформувались, наприклад, і талант Д. Павличка, і психологічно глибока, строга і водночас палка поезія Л. Костенко.

Але не тільки з рідних і добре знайомих криниць зачерпується сьогодні те, що сприяє збагаченню української словесності. Поезія І. Драча, Б. Олійника, В. Коротича, М. Вінграновського, проза П. Загребельного, Р. Іваничука, Ю. Щербака, аж ніяк не послаблюючи свого зв'язку з рідним українським (і ширше — східнослов'янським) ґрунтом, виявляє разом з тим велику чуйність до художніх шукань і нашого багатонаціонального, всесоюзного, і передового зарубіжного письменства. Зрештою, це можна сказати про більшість сучасних українських майстрів.

Так, притягальна сила класики, вітчизняної передусім, її роль надихаючого і мудрого порадирика нашої літератури в розв'язанні нею сучасних своїх завдань незвичайно зросла. Золота нить наступності бачиться в сьогоднішньому художньому житті так виразно, як ніколи раніше. Разом з тим — «доби нової знак» — з небувалою силою заявляє про себе процес ідейно-естетичної взаємодії, дедалі інтенсивнішими стають міжнаціональні культурні контакти в рамках сім'ї літератур нашої країни, соціалістичної співдружності і ще ширше — в масштабах світової літератури.

Чому в наші часи спостерігається такий приплив сердечних почуттів і творчо-практичного інтересу до великого спадку минулого, до його цінностей, які назавжди ввійшли в свідомість народу і людства? Та тому передусім, що ми (це «ми» охоплює не лише літературу, але й культуру в цілому, все духовне життя радянського суспільства) уже

відчуваємо себе достатньо зрілими для повноцінного і всебічного розвитку, розвитку на історично новій основі, створеній соціалізмом, марксистсько-ленінським вченням, всього того безсмертного, що дано в загальнолюдських уроках класики, в її ідеалах, в її шуканнях відповіді на вічні питання буття. Безмежно повчальними є сьогодні етичні заповіді наших попередників — творців демократичної, прогресивної культури, — їхній високий соціально-моральний пафос, їхнє постійне поривання крізь історично необхідну працю нещадного критицизму, гнівного і гіркого заперечення — до людини вільної, діяльної, духовно високої. Нарешті, витоки цього явища і в тому, що нинішній хід всесвітньої історії, який породжує і великі надії, і великі загрози, надзвичайно загострює інтерес сучасників до генеральної проблеми Людини на Землі, що викликає своєю чергою дедалі відчутнішу потребу діалогу з культурною спадщиною людства, з її випробуваними часом гуманістичними цінностями.

І якщо сьогодні проблематика нашої літератури так часто й закономірно набуває глобальної значущості, скажімо, на таких напрямках, як захист миру, культури, природи, морального здоров'я людства, як утвердження духу справді гуманних відносин між народами (згадаймо хоча б «Твою зорю» О. Гончара, «І довше віку триває день» Ч. Айтматова), то у вищій мірі актуальними в цьому розумінні стають уроки мистецтва минулого. Того мистецтва, яке так чудово вміло підноситись від сьогоднішнього до вічного, від історично конкретного до загальнолюдського і так нероздільно сплавляло правдивість, ідейність, дійове призначення письменницького слова з його естетичною красою, з неповторністю знайденої для даного змісту форми...

Проблеми наступності, успадкування та розвитку традицій криють у собі, зрозуміло, і певні складні моменти. Ставлення до традицій у принципі завжди вибірне, бо надто різними і часто непримиренними один до одного голосами говорить з нами минуле, історія культури. Основоположна ленінська думка про дві культури в будь-якій національній культурі класово-антагоністичного суспільства є й буде єдино надійним компасом для кожного, хто замислюється над питаннями, що стосуються вказаної сфери.

Зрелий у наші часи потенціал вітчизняного і світового художнього досвіду, з яким взаємодіє література соціа-

лістичного реалізму, не послаблює, а посилює вимогу принципової чіткості в доборі, оцінці, творчому переробленні цього досвіду, в визначенні магістральних ліній нашої наступності. Неважко бачити, що навколо цієї діалектичної вісі оберталися численні дискусії і суперечки останніх років, у яких порушувалися проблеми культурної спадщини.

Часом виявлялася, на жаль, і виявляється досі така собі свідома чи несвідомо антиісторична тенденція — намагатися «збагатити» успадковані нами цінності тим, що насправді ніякого збагачення для них в собі не несе з причини своєї, просто кажучи, ідеологічної чужорідності. Споріднений з нею й інший нахил — перетлумачувати всім відомі класичні образи так, що, скажімо, Обломов, втрачаючи традиційну прозивність свого імені, досить щільно зближується з Альошею Карамазовим, а Кабаниха з представниці «темного царства» стає охоропницею вікової мудрості і родинних основ. (Про це говорилося в ході недавнього обговорення деяких книг із серії «Жизнь замечательных людей» в журналі «Вопросы литературы»). Подібні, так би мовити, «пластичні операції», які істотно змінюють риси обличчя всіх знайомих персонажів, та й самих письменників, навряд чи можуть свідчити про зрілість методології, вірність самого підходу до минулого.

Що ж, і цей приклад по-своєму підтверджує, що в сучасній літературній практиці сприйняття і освоєння спадщини йде нерідко досить складними шляхами. Справжній розвиток традицій можливий лише на ґрунті органічної спорідненості духовного світу митця зі своїм часом, з його ідеями, колізіями, пристрастями, естетичною атмосферою — коротше кажучи, на ґрунті новаторства. (Яке теж, як відомо, буває різним: і вибуховим, яскраво виявленим, таким, що вносить у мистецтво новий зміст у сміливо створеній новій формі, і більш внутрішнім, частковим, навіть «тихим» з вигляду, коли йдеться не про універсально-цілісні, але все ж значні в тому чи іншому розумінні художні відкриття). Наступність, за точним визначенням одного з радянських літературознавців, це і є «синтез успадкованого і новаторського, в якому розчипляються сліди часткових впливів». Вона, за його словами, «завжди в глибині, в розчиненому, або, користуючись філософським терміном, знятому стані» (Бушмин А. Наука о литературе.— М., 1980). Без сумніву, виразною прикметою нашої літератури останніх часів можна вва-

жати органічність сприйняття класичної традиції письменниками (йдеться, зрозуміло, про митців талановитих, достатньо зрілих), органічність її присутності в художньому світі, створюваному сучасною авторською думкою. Такої органічності у внутрішньому, «хімічному», як того вимагає мистецтво, поєднанні нового з традиційним не завжди досягали навіть деякі яскраві таланти 20—30-х років, і на це були свої історичні причини. А от сьогодні, гляньте, як природно і при цьому сучасно зазвучала, наприклад, чеховська струна в оповіданнях В. Шукшина та Я. Бриля, стефаниківсько-Косинчина — в новелістиці Гр. Тютюнника, толстовська — у воєнній прозі К. Симопова і Ю. Бондарева, традиція Шолохова і Якуба Коласа — в «Поліській хроніці» І. Мележа.

Ідеться не лише про розвиток певних художніх ідей, тематичних мотивів, елементів стилю, а й про щось ширше, загальніше, хоч і нелегко формульоване. Це — і благородство морального ставлення митця до своєї творчості («Література — святе письмо», — записував у своєму щоденнику О. Кундзіч...), це і особистісно обарвлений пошук відповідей на нелегкі питання життя, це й відчуття широких — народних, вселюдських — обріїв, які нерідко відкриваються письменникові в звичайній сьогоднішній темі.

І тут — окреме слово про власні традиції радянської літератури, створені за півстіль з половиною десятиліть її існування. Традиції, викувані майстрами вже кількох поколінь — від М. Горького і О. Толстого, від В. Маяковського, П. Тичини, М. Шолохова, О. Фадєєва, Л. Леопова, М. Тихонова, Я. Купали, Г. Табідзе, Є. Чаренца, Г. Гуляма до О. Твардовського, К. Симонова, М. Лукокіла, А. Малишка, А. Кулєшова, І. Абашідзе, П. Севака і низки їх ровесників. Про фундаментальність, силу і дієвість цих традицій, про те, як особливо дорогі вони нам, у сьогоднішній критиці згадується не так уже й рідко, однак не часто справа доходить до конкретного з'ясування того, як саме триває їх живе життя в літературі наших днів, у творчості, скажімо, нинішніх сорока-п'ятдесятирічних майстрів, які голосно заявили про себе в роки 60-і і 70-і.

Що й казати, були часи, коли про вплив Горького і Маяковського можна було читати мало не в кожній книжці, навіть статті, присвяченій творчості того чи того радянського прозаїка, поета, драматурга. І не скажеш, що це

в остаточному підсумку розходилося з істиною, — ні, діяння естетики, всього новаторського досвіду цих велетнів літератури соціалістичного реалізму на художнє мислення їх сучасників і наступників справді широке і різногранне: по-людському головне в ньому можна, мабуть, виразити словами про Маяковського, сказаними М. Рильським: «Як вітер, увиходить в наші груди його ненависть і його любов».

Біда деяких літературознавчих праць минулого полягала в іншому — в пласкому, спрощеному розумінні згаданого впливу. Цікаві, оригінальні митці, які зросли в шаленому кипінні навколишнього життя, під пером таких дослідників, бувало, перетворювались у безбарвних наслідувачів, які начебто зазнавали куди більше імпульсів від прочитаного в книжці, ніж від побаченого, особисто пережитого і передуманого в живій дійсності.

Тепер такий підхід, загалом кажучи, майже вижито — і слава богу. Шкода тільки, що разом з ним у критиці якомсь пригасла і значна частка законно необхідної уваги, якої вимагає до себе тема найближчої, кровної перемності нашої — успадкування нинішніми поколіннями досвіду, кращих традицій, нагромаджених радянською літературою, всім мистецтвом соціалістичного реалізму. Радянську літературу можна уявити, образно кажучи, мегутнім стовбуром, на якому, створюючи розложисту крону, шумить «повне листу і квітів» гілля нашої сьогоденішньої художньої словесності... І нинішнє життя класичної традиції минулих віків можна зрозуміти, лише побачивши її в переломленні не тільки сьогоднішньої, але й всієї попередньої творчої практики радянської літератури.

Пригадується, кілька років тому на всесоюзній творчій нараді письменників і критиків, присвяченій темі «Сучасна радянська література і художній досвід Горького», було справедливо сказано: «На нинішньому рівні розвитку суспільства виразно відчулася необхідність заново прочитати великого Горького, глибше зачерпнути з цього духовного джерела» (В. Озеров). Думка, яку поза всяким сумнівом можна віднести не тільки до спадщини Горького, а й до всієї літературної класики радянського часу. І тим більше вона стосується того, що є постійним ділом літературної критики, літературної науки загалом, — вивчення діалектики традицій і новаторства в сучасному письменстві, що дозволяє ясніше побачити і неповторну новизну нинішніх художніх набутоків, і стану жити ідейно-естетичної спадкоємності. Традиції, фігурально

кажучи, для того й існують, щоб успішнішим, зрілішим, пліднішим було новаторство.

Дійсність розвинутого соціалістичного суспільства, його мистецтво і культура багато в чому, часом різуче, змінилися порівняно з 20—30-и роками — періодом становлення соціалізму в нашій країні. Істотно збагатилася, розкрилась новими гранями сповідувана мистецтвом соціалістичного реалізму концепція людини — найважливіший «першо-елемент» естетичної свідомості митця, в якому найглибше виявляється ступінь зрілості і повноти його гуманістичного ідеалу. Повнокровний соціалістичний гуманізм, властивий нашій сьгоднішній суспільній самосвідомості, діалектично, багатопланово поєднує в собі ідею історичної творчості мас і всебічного гармонійного розвитку особистості, її відповідальності перед суспільством і водночас відповідальності суспільства за її долю і щастя.

Про все це говорить повнозвучним розмаїттям своїх образів, колізій, мотивів література наших днів. В ній, кажучи словами Гегеля, «згущена всередині себе» маса попереднього змісту, попередній позитивний досвід радянського письменства, що ввійшов у нашу інтелектуальну плоть і кров. Митці нових поколінь вдумливо використовують його для вирішення сучасних завдань. І виступає цей досвід передусім у вигляді колективної традиції, яка створює стійку духовну атмосферу літературно-художнього життя в радянському суспільстві. Всі головні принципи і родові властивості літератури, породженої Жовтнем, — комуністична партійність і народність, ідейність і громадянськість, передовий ідеал і освітлена ним концепція людини і світу — кровно зв'язані з цією нерушимою традицією. Сьогодні вона вимагає свого подальшого продовження і розвитку, сміливого втілення в нових художніх цінностях.

Думається, що одним з головних складників цієї колективно вибудованої традиції сьогодні є ствердження всіма засобами мистецтва соціальної активності особистості. Активності, спрямованої на здійснення гуманістичних цілей і завдань суспільства, яке будує комунізм. В сучасних дискусіях ми ревно і скрупульозно уточнюємо співвідношення «активності діяння» з активністю «життя духу», загалом справедливо наголошуючи на потребі підсиленої уваги до всієї інтелектуально-емоційної сфери особистості зображуваних у літературі людей. Сучасна проза (вона особливо) допомогла нам збаг-

нути і різноманітність форм, у яких виявляє себе ця гуманна активність діяння і духу, і строкатість різного роду суперечливих явищ, які знаменують складне становлення такої суспільно-позитивної активності особи (згадаймо деяких персонажів В. Шукшина), а часом — внаслідок дії різних причин — і «нульовий» її рівень, або втрату її, або підміну активністю вдовою і фальшивою. І тут непреложною залишається вимога, що впливає з самої сутності методу соціалістичного реалізму, — міряти, в кінцевому підсумку, героїв літературних по героях самого життя, по людях активного творчого діяння і невтомної роботи духу. Це про них було прекрасно сказано з трибуни XXV з'їзду КПСР: «Ніщо так не підносить особистість, як активна життєва позиція, свідоме ставлення до громадського обов'язку, коли єдність слова і діла стає повсякденною нормою поведінки».

Чи завжди в нинішній літературі виявляється належне розуміння того, що саме підносить особистість? На жаль... Наведу лише один приклад.

Читаю повість українського прозаїка Валерія Шевчука «Голуби під дзвіницею», опубліковану в його книзі «Крик півня на світанку». Читацька моя тривога, яка все наростає, — навіть не від того, що тавро якоїсь неприкаяності лежить на багатьох персонажах повісті, що їхні почуття й думки часто до краю анемічні (подробля, досить характерна для атмосфери твору: «Мальченко сідав, бувало, десь у кутку і задумувався, наче засинав; зрештою і не думання це було, а одіпеніння...»); тривога від того, що автор описує ліниву безцільність існування своїх героїв так безпристрасно, ніби вважає її певною життєвою нормою. Ні, розуміється, він так не думає, доказом може бути хоча б недавно опубліковане велике його оповідання «Тепла осінь»: такі ж «тихі» та ще й неабияк пошарпані життям люди тут виявляють, однак, і енергію, і мужність, і душевне благородство в тяжких умовах післявоєнної невлаштованості. Тим більшу невідповідність являють ті твори обдарованого письменника, де він схильний приділяти надмірну увагу безвільно рефлектуючим, разюче бідним у сфері думки й почуття героям...

Бувши складниками колективної традиції, про яку йдеться, і являючи водночас її вершинні точки, продовжують діяти в нашій сучасності художні школи і потужні творчі імпульси видатних майстрів радянської доби. Адже тра-

диція реально створюється й передається насамперед визначними творчими індивідуальностями, здатними надати їй дійсної художньої авторитетності.

Найвідчутніше і найсильніше в сучасній прозі б'ється, очевидно, пульс традиції, зв'язаної з іменем такого великого митця, як М. Шолохов. Його вплив на багатонаціональну прозу країни загальноновизнаний. Поза «силовим полем» суворого, драматичного, трагедійного і разом з тим поетичного і без краю уважного до людини шолоховського реалізму важко було б уявити такі значні епічні звершення останнього двадцятиріччя, як «Прясліни» Ф. Абрамова, «Втрачена домівка» Й. Авіякюса, «Вир» Г. Тютюнника-старшого, вже згадуваний поліський епос І. Мележа, «Прощай, Гульсарі!» Ч. Айтматова, майже вся романістика (і передусім «Кров людська — не водиця») М. Стельмаха... І якщо переважна частина згаданих творів зв'язана з селом, з селянською темою, то шолоховським у них можна вважати вже те, що сільський соціальний, соціально-психологічний сюжет розрісся до масштабів загальнонародних і загальнонаціональних. Та й взагалі уроки Шолохова, ясно бачені в сучасній прозі, давно вийшли за межі будь-яких тематичних, проблемних чи навіть стильових площин. Головний з них полягає в тому, що соціальність, історизм, великі класові битви епохи, напругу її глобальних конфліктів митець має втілити передусім у долі людини. Недарма назва славнозвісного оповідання стала своєрідною формулою, яка визначила шляхи змужніння реалізму в усьому нашому письменстві останніх десятиріч.

Але і в суто стильовому аспекті творіння Шолохова справляли і справляють на диво тривкий вплив на творче формування багатьох сучасних прозаїків. Скажімо, в українській повоєнній прозі (особливо в 50—60-х роках) найбільш дійовими були школи Шолохова і Довженка, причому цікаво, що їх впливи взаємно перехрещувались (в романах М. Стельмаха, того ж Г. Тютюнника, частково О. Гончара). І якщо Довженко захоплював молодих українських прозаїків своєю романтичною крилатістю, то автор «Тихого Дону» привчав їх до сміливої і глибокої конфліктності, до естетично доказової багатотипності «людського складу» епічної прози, до повноти життєвої і художньої правди, до зіркового реалістичного психологізму.

Індивідуальний досвід видатних майстрів багатонаціо-

нальної радянської літератури живить своєю енергією пошуки сучасних митців слова, допомагаючи вирішувати нові творчі завдання. Прикладів можна наводити безліч.

Відносно творчості В. Бикова — згадаю ще раз це ім'я — критика загалом обгрунтовано говорила про її зв'язок з школою Л. Толстого і Ф. Достоевського. І все ж тут є, здається, і ближча за часом спорідненість — передусім з художнім досвідом О. Фадєєва, чий «Розгром» білоруський автор в одній з письменницьких анкет називав першим серед улюблених ним творів радянської літератури. І справді, з «Розгромом» та іншими фадєєвськими книгами повісті Бикова зближують не тільки кризові ситуації, атмосфера майже невідвратно трагічної розв'язки, але й проблема суворого «добору людського матеріалу» в іспитах війни, — саме тут джерело того пильного соціально-психологічного аналітизму, в сфері якого автора «Сотникова» можна назвати послідовником автора «Розгрому». Різні за людськими якостями та рівнем свідомості люди входять в загін Левінсона, але в цілому вони створюють колектив, згуртовану спільність борців за єдину мету. Ця обставина, майже невідома літературі попередніх епох, має надзвичайно істотне значення у всіх драматичних колізіях, що пульсують і в Фадєєва, і в Бикова. Згадаймо загибель Морозка — загибель бійця, який буквально цілим еством відчуває за собою всіх своїх, ціною життя попереджує їх про смертельну небезпеку. Ось це, соціалістичне, сформоване революцією, всім радянським способом життя почуття невід'ємної причетності до народного цілого, почуття особистої відповідальності за все у вищій мірі властиве і героям Бикова, хай часто вони змушені діяти і приймати останні рішення майже наодинці, — мовиться і про Сотникова, і про лейтенанта Івановського з повісті «Дожити до світанку», і про партизана Левчука з «Вовчої зграї», і про вчителя Мороза з «Обеліска», і про партизанську розвідницю Зосю Нарейко з «Піти і не вернутись».

У критиці зараз тривають дискусії про «побут і буття». Звичайно ж, «побутописання», без якого, загалом кажучи, немає елементарно необхідної правди про людину, аж ніяк не лайливе слово, і ніколи воно не було таким для серйозного літератора. Але й досить численні в останні часи нудноописові чи дрібноморалізуючі розповіді про різні побутові казуси — теж не велика радість для літератури і читача. В радянській літературі, в її класичних творах

побут, хай навіть «густий», завжди глибоко просвітлював-ся соціальністю, поезією активного гуманізму. «Сила справжнього мистецтва, — писав О. М. Горький, — у тому, що воно, взявши найпростіше, буденне явище, розкриває його глибокий, соціально-драматичний сенс, показує його міцну залежність від загальних умов життя, від його корінних основ». Адже це й про побут сказано!

Але проблема побутової прози — це все ж частковість, за нею в наші дні окреслюється тенденція куди ширшого значення. Про що говорить у своїй статті літературознавець Г. Бєлая, один з авторів наукового збірника «Концепція особистості в літературі розвинутого соціалізму», що вийшов 1980 року в Єревані. «Ми перебуваємо на порозі повернення — на нових началах — до великої форми соціального роману. Сучасна радянська література повна напруженого передчуття цього кроку». Передчуття, яке дуже хочеться поділити. Так само, як і думку автора про те, що для такого «нового синтезу людини і історії» недостатньо однієї «доцентровості», одного лише глибокого оволодіння особистісним началом, про яке всі ми в останні роки так багато писали, — необхідна широка й вивірена соціально-історична, соціально-філософська концепція світу. А це знову повертає нас до традицій великого реалізму. І до традицій Бальзака, Толстого, Достоевського, Мартена дю Гара, Т. Манна. І до традицій романів Горького, Шолохова, Фадєєва, Лєонова, Упіта, Яновського, Пуйманової, Димова, Андрича, Зегерс, Івашкевича...

Дуже цікавим фактом нині є і реальне, хоч і не часто деклароване посилення в поезії 60—70-х років інтересу до уроків Маяковського, Єсеніна, Тичини, Чарєнца, Купали, Твардовського та інших майстрів радянської поезії, які проклали магістральні лінії її розвитку. Звичайно, цей інтерес має свої, характерні саме для нашого часу акценти: у попередників шукають головним чином те, що відповідає зрослому сьогодні тяжінню до філософської об'ємності образів, багатомірності розкриття ліричного «я» в його єдності з світом соціального життя, і, безумовно, шукають «науки» відносно різноманітності засобів поетичного виразу. Певне місце в сьогоднішньому русі творчої думки знайшли і естетичні імпульси, що йдуть від спадщини таких поетів, як А. Ахматова, Б. Пастернак, М. Цветаєва (або, скажімо, автор «Днів», «Ранньої осені», «Рівноваги» — Є. Плужник). Але провідна й вирішальна роль належить — інакше й не може бути — тій традиції, яка

створена поезією великої суспільної думки і громадянської пристрасності, поезією партійною і народною за всім своїм духом. Звернуся знову до прикладу з української літератури. Можливо, це й не найвагоміший аргумент, але почуття синовньої ніжності, прямої і нерозривної наступності, яке в різних формах виявляється поетами молодих поколінь щодо батьків — Тичини, Рильського, Сосюри, Бажана, які високоталановито утвердили в національному поетичному слові ідеї соціалістичної громадянськості, радянського патріотизму і пролетарського інтернаціоналізму, «чуття єдиної родини» і народної гідності,— можна назвати справді знаменними. І творчість таких поетів, як І. Драч, Д. Павличко, Б. Олійник, В. Коротич, Р. Лубківський, доказово стверджує, що вона міцно зв'язана з громадянською і життєствердною традицією, генеральними напрямками пошуку їх найближчих попередників. Я вже не кажу про певні прикмети прямої стильової спорідненості — скажімо, Драча з Тичиною і Бажаном, Лубківською з Рильським і т. д.

Хочу підвести деякий підсумок цим роздумам: повнокровність сьогоднішніх процесів розвитку радянської літератури, її успіхи в художньому освоєнні дійсності зрілого соціалізму, як і шляхи вирішення нових завдань, диктованих часом,— все це міцно пов'язане з новаторським розвитком прогресивних традицій попередніх часів, у тому числі й могутніх власних традицій радянської художньої культури.

Але спадкоємність не просто похвальна властивість, вона й з о б о в' я з у є. Зобов'язує вже з огляду на невичерпну актуальність історичного досвіду, акумульованого в традиціях, які ми по праву називасмо невмирущими. Цей концентрований досвід підказує необхідність і далі підносити громадянську активність, ідейну окриленість художнього письменницького слова і водночас — його естетичну дієвість, емоційну виразність, здатність хвилювати читача глибокою і чесною правдою про нього і про час. «Складники», які цим вимагаються, серйозні і високі: світогляд, культура, майстерність, природно — талант. Є, мабуть, і ще одна умова, яка тільки й може по-справжньому дати життя всім іншим. Це здатність митця жити своїм часом, його справами, турботами, надіями і тривогами. Як жили Блок, Маяковський, Тичина, Г. Табідзе — революцією і боротьбою за її перемогу, Леонов і Малишкін — перетворю-

вальним і світобудівним пафосом перших п'ятирічок, Твардовський, Симонов, Берггольд, Малишко, Первомайський, Кулешов — героїкою і напруженням усіх сил народу в роки Великої Вітчизняної війни.

Що й казати, часи в нас інакші, але вони по-своєму складні і відповідальні, особливо якщо дивитися на них з висот міжнародних (і вже ніяк не назвеш їх течію рівнинно-спокійною, як благодушно висловився недавно один з учасників дискусії про побут і буття). Це, видно, головне з того, що підказує нам пам'ять про нашу найближчу наступність, про великі традиції, на які спирається багатонаціональна радянська література.

1981

СТИЛЬ — МЕТОД — ЖИТТЯ

Один з внутрішніх законів художнього письменства, народженого Жовтнем,— єдність суспільних ідей і духовних устремлінь митців слова. Ця єдність витворилась органічно й закономірно, її життєвим ґрунтом стала перемога соціалізму та його ідеології в радянському суспільстві. Звідси і та широка спільність, спільність головних принципів художнього освоєння світу, яка в цілому характеризує творчість радянських письменників і теоретично викристалізувалася у понятті методу соціалістичного реалізму.

Але питання про спільне в художній літературі невіддільне — така вже її специфіка, пов'язана, в кінцевому підсумку, з «специфікою» основного її предмета, людини,— від питання про окреме, часткове, індивідуальне. Сила і життєздатність спільного в мистецтві діалектично підтверджується саме багатством і різноманітністю його окремих виявів — передусім наявністю самотніх художніх індивідуальностей.

ЄДНІСТЬ МЕТОДУ — РОЗМАЇТТЯ СТИЛІВ

Це веде нас до проблеми взаємовідношення методу і стилю, для з'ясування якої за останні часи вже чимало зроблено в радянській літературній науці, естетичній теорії загалом.

Великі типологічні спільності, своєрідність яких визначається світоглядно-художніми позиціями письменників, що їх репрезентують,— зовсім не новина в історії літератури. Дослідникам літератури і мистецтва вже давно відоме поняття **напряму** як широкої ідейно-естетичної спільності, що об'єднує твори митців із зовсім різним індивідуальним обличчям. Разом з тим літературно-мистецькі напрями відзначаються здебільшого внутрішньою диференційованістю на «зверхіндивідуальному» рівні — на рівні художніх течій, шкіл, «струменів», які, природно виникаючи в певних історико-мистецьких умовах, в цілому складають конкретну структуру даного напряму в його різноманітних, сказати б, видових модифікаціях.

(Мимохідь зауважимо: оперуючи цими необхідними і достатньо реальними теоретичними абстракціями, дослідник, звичайно, не може ні на хвилину забувати, що літературний процес твориться не за будь-якими диспозиціями — «Erste Kolonne marschiert! Zweite Kolonne marschiert!» — він твориться живими, неповторними письменницькими індивідуальностями, які можуть і не замислюватись над своєю належністю до тієї чи іншої художньої «рубрики», але яких, однак, групує в певні творчі спільності непохитна закономірність суспільного історико-літературного розвитку).

Марксистсько-ленінська естетика ввела в науку нове (хоч належно підготовлене попередніми пошуками світової естетичної думки) поняття художнього методу як головного і наймісткішого типологічного критерію в усьому розмаїтті мистецьких напрямів, течій і шкіл. Розуміння методу як сукупності основних принципів, що ними так чи інакше керується митець в художньому пізнанні, відтворенні та оцінці явищ життя, міцно ввійшло, починаючи з 30-х років нашого століття, в марксистську естетичну теорію не тільки Радянського Союзу, а й багатьох зарубіжних країн. При цьому відразу ж треба зазначити: приділяючи найпильнішу увагу історичним та світоглядним факторам, що обумовлюють формування і розвиток всякого художнього методу, сучасна наукова думка прагне водночас докопатись до його найглибших естетичних закономірностей, до всієї сукупності його внутрішніх художніх координат.

Показовими з цього погляду можуть бути деякі праці останнього часу, в яких висловлено свіжі думки про фактори, що формують художній метод. Так, М. Каган у «Лекціях з марксистсько-ленінської естетики» (ч. III) пропонує визначати своєрідність художніх методів, відповідно до багатогранності взаємовідносин мистецтва і дійсності, з допомогою не одного, а кількох «параметрів», що так чи інакше взаємодіють між собою в першому-ліпшому мистецькому творі. Прагнучи відійти від одностороннього гносеологізму, при якому залишаються в тіні всі інші сторони і функції художнього освоєння світу, М. Каган у своїх міркуваннях про сутність художнього методу виходить з необхідності суміщення різних кутів зору, які відповідають реальній природі мистецтва, а саме: гносеологічного (пізнавальна спрямованість мистецького твору), аксіологічного (критерії і способи оцінки життєвих явищ), семіо-

тичного (принципи художнього «кодування» подаваної митцем інформації) і даних теорії моделювання (спосіб образного «моделювання» дійсності). Справа тут; звичайно, не в термінології, яка може видатись подекуди умовною, а в спробі охопити реальну багатогранність тієї складної структури, яка називається творчим методом. Якщо й поєднати (стосовно літератури) не дуже чітко розмежовані автором третій і четвертий з вказаних «параметрів», — пропонується погляд на структуру художнього методу слід визнати загалом цікавим і плідним, оскільки він незрівняно ближче, ніж багато з попередніх трактувань, підводить дослідника до естетичних закономірностей методу і, зокрема, до складних механізмів «перетворення» методу в конкретний стиль (стилі) ¹.

Стосовно реалістичного методу радянська літературна теорія, а разом з нею і передова естетична думка зарубіжних країн багато зробила для того, щоб розкрити властиву йому творчу широту і свободу в виборі конкретних художніх рішень, а також здатність до невпинного самооновлення відповідно до нових історичних потреб. Самою своєю природою він несполучний з естетичним догматизмом і стильовою регламентацією (спроби такої нівеляторської регламентації незмінно завдавали шкоди не тільки його «моделюючій», а й пізнавальній функції). «Випитуючи» в об'єктивної дійсності (взятої в широкому, аж ніяк не вузько емпіричному розумінні) не тільки свій зміст, а й свої форми, реалізм природно несе в собі ідею творчого розмаїття і широти художнього діапазону. Справді, як проголошував ще Іван Франко: «У нас єдиний кодекс естетичний — життя. Що воно зв'яже, те й буде зв'язане, а що розв'яже, — те й буде розв'язане» ².

Захищаючи класичний реалізм від банальних звинувачень у «єдиноподібності», один з сучасних чеських дослідників цілком слушно твердить, що «не існує ніякого єдиного стилю реалізму ХІХ ст. Навпаки, в жодному іншому мистецькому напрямі не було стільки сформованих індивідуальностей і стилів, як у реалізмі ХІХ і ХХ ст.» Зумовлено це, як переконливо доводить автор, корінними особливостями самого реалістичного методу. «Якщо метод

¹ Див.: Каган М. Лекції по марксистсько-ленинській естетиці.— Л., 1966 (розділ «Творческий метод, стиль, направление»); Каган М. Метод как эстетическая категория.— Вопросы литературы, 1967, № 3.

² Франко І. Твори: У 20-ти т. К., 1955, т. 16, с. 13.

є пристосуванням (аналогом) наших пізнавальних потенцій до предмета, який хочемо освоїти, то очевидно, що орієнтація на безмежно складну і багатоліку об'єктивну дійсність безпосередньо породжує не менше багатство форм і стилів її художнього освоєння. Надзвичайна різноманітність мистецьких форм, індивідуальних стилів і творчих особливостей належить до питомих ознак реалістичної літератури, вона невіддільна від її творчого методу і є прямим виявом її художньо-гносеологічної сутності»³.

Соціалістичний реалізм не тільки успадкував від реалізму критичного ндо здатність до розмаїтій внутрішньої диференціації індивідуальних і «групових» стилів, а й помітно розвинув її,— часом з вражаючою наочністю. Справді, співдружність в межах одного напрямку (методу) таких різко відмінних зі стильового погляду, навіть «протилежних» один одному митців слова, як Маяковський і Твардовський, Шолохов і Яновський, Тичина і Рильський, Леонов і Еренбург, Упіт і Довженко, Межелайтіс і Гамзатов (беремо приклади лише з радянської літератури),— явище, якому не так легко знайти аналогію в літературних напрямках попередніх епох.

Збагнути діалектичну змістовність відомої формули, якою звично послуговується наша літературна теорія,— єдність методу, різноманітність форм і стилів,— можна лише при уважному аналізі хоча б найголовніших «стилетворчих чинників» в умовах світоглядно-методологічної єдності, характерної для радянських письменників.

Стиль письменника органічно пов'язаний з його світоглядом (у більш загальній естетичній площині світоглядні категорії специфічно відбиває і трансформує метод). Але зв'язок стилю не тільки з світоглядом, а й з художнім методом письменника надзвичайно опосередкований, специфічний, «багатоваріантний», визначений безліччю різноманітних індивідуально-психологічних та естетичних чинників; тут і мови не може бути про якесь «жорстке кріплення», про прямі, безпосередні відповідності, як це уявлялось деяким авторам 20-х, 30-х та навіть і 40-х років.

У своїх «Нотатках про найновішу пруську цензурну інструкцію» К. Маркс зазначав, що в спробах уніфікувати індивідуальний стиль письменника виявляється порушення і прав суб'єкта, і прав об'єкта. Йдеться про

³ Radegast Parolek. O realismu v literatuře.— Praha, 1964, s. 53.

те, що у витворенні явища стилю беруть участь як суб'єктивні, так і об'єктивні чинники. Якщо суб'єктивна визначеність художнього стилю індивідуальністю митця («Стиль — це людина») для всіх ясна і не потребує особливого наголошення, то це не завжди можна сказати про той об'єктивний, загальнозначущий елемент, який міститься в кожному справді «доказовому», справді самотньому художньому стилі. Тим часом стиль формується в живій взаємодії індивідуального світобачення митця з специфічністю життєвого матеріалу, який стає предметом художнього втілення, своєрідністю тієї сфери об'єктивної дійсності, до якої має особливу, інтимну «схильність» даний письменник. («Характер, особливості життєвих явищ, які аналізує і синтезує письменник, справляють істотний вплив на вибір способу втілення образного пізнання дійсності»⁴, — пише в цьому зв'язку, наприклад, М. Храпченко).

В окресленому аспекті всякий сформований мистецький стиль можна розглядати як специфічний художній вияв, — а водночас інструмент, створюваний для такого вияву, — певних сторін об'єктивної історичної дійсності, включаючи до неї широкий світ духовного життя епохи. Так, скажімо, романтичні стилі, що посідають особливо помітне місце в радянській літературі перших десятиліть, взяли на себе головним чином художню екстраполяцію гігантського розмаху Жовтневої революції, відтворення її бурхливої емоційної «музики», прямиий, лірично відкритий вираз її всеперемагаючої волі, її вселюдських — при всій різкості класових окреслень — гуманістичних мріань і поривань. Те, що здійснено в цьому розумінні такими творами, як «Дванадцять» О. Блока, «Лівий марш» В. Маяковського, «Балада про цяхи» М. Тихонова, «Плуг» П. Тичини, «Босі на вогнищі» М. Чарота, «Арсенал» О. Довженка, «Вершники» Ю. Яновського, було таке ж реальне і таке ж необхідне з історичного та художнього погляду, як і вся сукупність ідей та образів, даних у творах конкретно-реалістичного характеру (наприклад, «Чапаєв» Д. Фурманова, «Розгром» О. Фадєєва, «Ходіння по муках» О. Толстого). Відмінність художньо-стильових рішень тут досить ясно виступає не тільки як своєрідність індивідуального бачення світу письменниками, а й як специфічність

⁴ Храпченко М. Б. Стиль и жизненный материал. — В кн.: Историко-филологические исследования: Сборник статей к 75-летию акад. Н. И. Конрада. М., 1967, с. 397.

об'єктивних граней, аспектів, «параметрів» історичної і суспільної самосвідомості, одні з яких більш підвладні можливостям конкретно-реалістичного, а інші — романтично піднесеного способу зображення. Стиль і в цьому світлі є «суб'єктивациєю об'єктивного», перетворенням його на один з реальних шляхів мистецького розвитку в дану епоху.

Так, питання про стильову різноманітність літератури соціалістичного реалізму виявляється найтісніше пов'язаним, з одного боку, з проблемою вільного самовияву людської індивідуальності, всебічний розвиток якої є метою соціалізму, а з другого — з питанням про неухильне розширення літературою поля своєї художньої обсервації, про її мистецьку чуйність до нових явищ життя, про все глибше проникнення її в різноманітні сфери і взаємоз'язки живої дійсності. Як зазначає М. Каган у вже згадуваних «Лекціях», у співвідношенні єдиного методу і різноманітних стилів реалістичного мистецтва розкривається й підтверджується глибока діалектика правдивості мистецького пізнання світу і свободи художньої творчості.

Варто підкреслити, всупереч тенденційним домислам деяких з наших зарубіжних «опонентів», що ідейно-політична єдність радянських письменників не означає будь-якої заданості чи уніфікованості конкретного ідейного змісту їхніх творів. На цьому доводиться наголошувати не тільки з огляду на докучливі вигадки про «конформізм» соціалістичного мистецтва, які поширюються буржуазною критикою, а й тому, що проблема творчої індивідуальності письменника часом «з добрими намірами» вульгаризувалася в душі убогої ілюстративності, яка практично полинала в особисті володіння письменника хіба що форму та «майстерність» як індивідуальний, мовляв, вияв єдиноподібної, однакової для всіх змістової сутності. Найкрайом спростуванням цього теоретичного примітиву є реальне ідейне багатство, яке розкривається при аналізі визначних творів радянської літератури, кожен з яких несе в собі оригінальну художню концепцію дійсності. Це й зрозуміло, бо ідея соціалізму — не постулат, який письменник бере лише для «художньої обробки», «художнього втілення», а власна, кровна ідея самого творця, яку він виносив, вистраждав і яку мірою сил своїх розвиває й збагачує, керуючись і логікою науково пізнаних закономірностей, і конкретними потребами та

«підказками» самого життя, об'єктивною правдою його розвитку. Поседнання зрілого погляду на життя, в якому неповторно особисто переломлено погляд партійний і народний, з глибоким художнім освоєнням тієї сторони «предмета» (життя, дійсність), яка виявляється особливо близькою й важливою для даного митця, і створює найпершу основу того, що ми називаємо явищем творчої індивідуальності радянського письменника. (Суто психологічні індивідуальні особливості митця тут не згадуються лише тому, що їх «диференціююча» важливість сама собою очевидна).

У книзі «Національна своєрідність російської літератури» Б. Бурсов робить не позбавлену інтересу спробу схарактеризувати відмінності ідейно-художньої концепції у творах трьох визначних радянських романістів — М. Шолохова, О. Фадєєва, Л. Леонова.

«Фадєєв, — пише автор, — іде від ідеалу до дійсності, він показує, наскільки наблизилась вона до соціалістичного ідеалу і які труднощі стоять на шляху її руху до високої мети»⁵. «В центрі уваги Фадєєва — люди, які в тій чи іншій мірі наблизились до соціалістичного ідеалу. Шолохова ж переважно цікавить людина маси, але з глибокою і сильною натурою, з міцним природним розумом, що пробиває дорогу до ідеї найбільш справедливого устрою людських відносин на землі»⁶.

Інший аспект радянської дійсності визначив поле художнього дослідження Л. Леонова. «Національні риси російського характеру він розглядає як передумову (ми б сказали: як одну з передумов. — Л. Н.) його революційності, а революційність розуміє як могутню силу, під впливом якої національна основа характеру розкривається у всій своїй красі й істині»⁷.

Жодна серйозна розмова про стиль письменника неможлива без проникнення в таке ідейно-емоційне ядро його образної системи. Збагнути це ядро — означає досягти той глибоко індивідуальний «пафос» творчості митця, який, за відомими словами В. Белінського, є ключем до особи поета і його поезії.

Як бачимо, закон індивідуальної самотності ідейно-образної концепції життя, створюваної митцем (а не тіль-

⁵ Бурсов Б. Национальное своеобразие русской литературы. — М. — Л., 1964, с. 229.

⁶ Там же, с. 231.

⁷ Там же, с. 218.

ки «використовуваних» ним «форм і засобів виразу»), повністю зберігає своє діяння в мистецтві соціалістичного реалізму, — і саме тут треба шукати глибинну першооснову стильової оригінальності письменника. Зрозуміло, що це — лише вихідний пункт для будь-яких розшуків і міркувань щодо проблеми стилетворення. Для розуміння стилю як реальної естетичної даності необхідно мати на увазі принаймні найважливіші з конкретних творчих чинників, які так чи інакше беруть участь у його формуванні.

Зміст і характер життєвого досвіду письменника, особливості середовища, найбільш близького йому в тому чи іншому розумінні (нерідко воно виступає і основним предметом його творчих інтересів), специфіка матеріалу дійсності, який він художньо досліджує, — все це безсумнівні і давно відомі стилетворчі чинники. Ось одне з письменницьких визнань М. Шолохова: «Вивчати життя? Для мене таке питання не стоїть. Я автор однієї теми. Тієї, що найближча моєму серцю. Спілкуюся з найрізноманітнішими людьми — колгоспниками, будівельниками, інтелігенцією... Про землю, про людей, які мене оточують, я й пишу»⁸. Хто не замислювався над тим, як повнокровно відбився «світ Шолохова» з властивими йому реаліями, особливостями побуту, психології, мови в багатобарвному стилі письменника, що поєднує справді розкішну художню конкретність, навіть локальність у зображенні народного (в даному разі козацького) життя з проникненням у його найглибші духовні, людські начала! І, звичайно, ніяким скальпелем не відділити найтонші прикмети шолоховського стилю (згадаймо навімання хоча б цю лірику батьківського почуття: «Как пахнут волосы у этих детишек! Солнцем, травой, теплой подушкой и еще чем-то бесконечно родным. И сами они — эта плоть от плоти его — как крохотные степные птицы. Какими неумелыми казались большие черные руки отца, обнимавшие их») — від землі, від донського степу, від природи і праці, від усього укладу народного буття, мальованого великим митцем.

Взагалі життєві й психологічні відмінності між містом і селом (оскільки вони існують і ще певний час існуватимуть) чи, ширше кажучи, ступінь включеності в духовний світ письменника та героїв «землі», природи, співжиття з нею і праці коло неї можуть накладати і справді накладають відбиток на деякі стильові ресурси, якими звично

⁸ Комсомольская правда, 1968, 15 янв.

користується митець слова. Мовиться саме про деякі з елементів стилю (скажімо, зв'язок з фольклором, передача місцевих говірок, роль «традиційного» пейзажу тощо), бо будь-яке простолінійне «продовження» цієї тези призвело б до явних теоретичних казусів і непорозумінь... Звичайно, в сучасній радянській літературі була б анахронізм поява яких-небудь «обласників» (почовенників», як говорилося колись по-російському) і агресивних «урбаністів» футуристського кшталту, що траплялися в письменників 20-х років, — висохли передусім ідеологічні, філософські джерела, які живили поетизацію патріархальщини в одних і інтелігентсько-технократичний «машинізм» та «раціоналізм» інших. Але й зараз у прозі останнього часу (зокрема російській) можна помітити значні стильові розходження, скажімо, між цілою групою молодих письменників, які тяжіють до виявлення «природних основ буття», пов'язаних з селом, із землею (Ю. Казаков, В. Белов, В. Астаф'єв), і підкреслено «міською», донедавна, — і теж молодію, — прозою журналу «Юность» (В. Сьомін, О. Рекмчук, М. Анчаров та ін.).

Сільська тема для першої з названих «течій», можливо, виступає як своєрідний каталізатор, що особливо владно спрямовує стильові устремління письменників до корінних, відстояних традицій російської прози ХІХ — початку ХХ ст. (згадаймо виразно «бунінські» інтонації Ю. Казакова або «аксаковську» оркестровку прози В. Солоухіна у «Владимирських путівцях» і «Крaплі роси»).

Однак тут часом проявляються й тенденції явно негативні — глухота до сучасності, замилювання давно пережитими патріархальними формами свідомості і побуту, ідеалізація начебто незмінних «національних основ», — звідси й неминуче стильове епігонство.

Як би там не було, стильова відмінність, наприклад, між М. Стельмахом, письменником з міцним сільським корінням та переважно сільськими тематичними інтересами, і Ю. Смоличем, героїв якого важко уявити поза сучасним містом, цілком відчутна, і в цих письменників вона вимірами якогось «єнного» порядку пов'язана саме з відмінностями зображуваного середовища, яке, в свою чергу, підказує і звернення до певних літературних традицій. Що це не загальна і навіть не така вже поширена закономірність — теж цілком очевидно. Типовим і переконливим прикладом тут може бути проза таких письменників, як П. Панч, Ю. Яновський, О. Гончар, художнім можли-

востям яких виявляються майже в однаковій мірі доступними і сільське, й міське, зокрема робітниче, середовище. І це, зрештою, той тип стильової «відкритості», який можна визнати найбільш показовим і характерним для сучасної літератури взагалі.

Зв'язок стилю — через естетичний «центр» методу — з світоглядом і суспільним ідеалом письменника, як уже говорилося, цілком очевидний і достатньо висвітлений літературною теорією. Але при цьому ще недостатньо часом береться до уваги той факт, що світогляд митця включає в себе, як необхідний, невід'ємний аспект, світовідчуження — стрижневу емоційну спрямованість його духовного ества, своєрідну систему психологічних домінант, що мають ідейне значення і формуються разом з усією сукупністю суспільних поглядів, переконань та ідеалів людської особистості. Стосовно природи образного, художнього мислення це яскраво висловив ще В. Белінський у своєму класичному формулюванні про те, що поет «споглядає» ідею «не розумом, не розсудком, не почуттями і не якою-небудь однією здатністю своєї душі, а всією повнотою й цілістю свого морального буття...»⁹.

Роль індивідуальних відмінностей світовідчуження як стилетворчого чинника цілком очевидна, хоч далеко не завжди легко схоплюється й формулюється теоретично. Поетичний світ, скажімо, М. Рильського і, отже, істотні прикмети (а тим більш — основи) його стилю не збагнути без проникнення у властиве цьому лірикові непереборне життєлюбство, гармонізоване — хоч і далеко не одразу — в класично ясному пушкінському дусі. В той же час іншого українського поета 20-х років, Є. Плужника, характеризує щось цілком протилежне — «трагічний оптимізм», який заходить яскравий стилістичний вияв, зокрема, в постійних драматичних контрверсах, якими роздирається його поезія. При деяких спільних рисах загальної світоглядної позиції М. Рильський уже і в ті часи був настроєний переважно на одну емоційну «музику» людського буття, Є. Плужник — на іншу, і це виразно відбилося в характерних елементах їхніх стильових систем. Досить згадати хоча б властиву поезії М. Рильського натхненну пластику реального світу, яка для поета нерідко служила вирішальним аргументом в хвилини внутрішніх розладів

⁹ Белінський В. Г. Літературно-критичні статті.— К., 1948, с. 303.

і криз («Я натомився од екзотики, од хитро вигаданих слів,— а на вербі срібляться котики, і став холодний по-синів»), тоді як у Є. Плужника, чужого всякій мальовничості, всякому «безцільному» милуванню проявами життя, подібні предметні деталі зовнішнього світу здебільшого лише загострюють драматичні внутрішні діалоги («Каме-ню один приділ — лежати, вітрові один закон — лети. Тільки я поставлений питати як не цілі, то бодай мети...»).

Не потребує особливих пояснень зв'язок стильових принципів письменника з його орієнтацією на ті або інші традиції літературного минулого, так само як і на певні сторони художнього досвіду сучасників.

Естетика соціалістичного реалізму, послідовна в своїй орієнтації на прогресивні, реалістичні традиції світової літератури і мистецтва, разом з тим далека від будь-якого «сектантства» і генералізації одного з художньо-стильових напрямів чи типів творчості. Відомо, що В. І. Ленін ще в 1919 році зробив істотне застереження до слів М. Горького, який висловив думку, що в умовах революції потрібний головним чином героїко-романтичний театр типу шіллерівського... «Потрібна й лірика, потрібен Чехов, потрібна життєвська правда»¹⁰, — доповнив його вождь революції, — і це було сказано тоді, коли російський робітничий клас справді, говорячи словами К. Маркса, штурмував небо! Естетична широта радянської літератури і мистецтва в ставленні до традицій світової художньої культури переконливо стверджена в Програмі Комуністичної партії Радянського Союзу: «У мистецтві соціалістичного реалізму, що ґрунтується на принципах народності і партійності, сміливе новаторство в художньому зображенні життя поєднується з використанням і розвитком всіх прогресивних традицій світової культури»¹¹.

Що це не тільки програмний постулат на майбутнє, а й реальний висновок з попереднього досвіду радянської літератури, стверджує творча історія найвидатніших її майстрів. Кожен з них, розв'язуючи новаторські творчі завдання, які ставила перед ним революційна дійсність, спирався при цьому на ту художню традицію з літератури попередніх часів, яка найбільш відповідала «потребам» його власної індивідуальності і сприяла найбільш аде-

¹⁰ В. І. Ленин и А. М. Горький : Письма, воспоминания, документы.— М., 1958, с. 366.

¹¹ Програма Комуністичної партії Радянського Союзу.— К., 1964, с. 319.

кватному її розкриттю. Зумовлено це, знову таки ж, об'єктивним значенням всякого історично сформованого «великого стилю» в мистецтві, який не залишається набутком лише його творця і навіть однієї його епохи, а відкриває одну з можливостей подальшого пізнання та «моделювання» людини і світу, один з багатьох шляхів наступного художнього розвитку. Відомо, наприклад, що в формуванні художньої індивідуальності О. Фадєєва неабияку вагу мала традиція Л. Толстого, а Л. Леонов спирався на деякі з художніх відкриттів Ф. Достоевського і що це не перешкодило, а допомогло їм стати оригінальними, самостійними художниками нової, революційної епохи. Творче «перетоплення» поезики українського фольклору з прийомами і формами світової поезії першої третини ХХ ст. стало одним з чинників, що зумовили виникнення неповторного художнього «феномена» П. Тичини — автора «Сонячних кларнетів», «Вітру з України», «Партія веде!». В. Маяковський, Е. Верхарн, поезія німецького революційного експресіонізму — ось деякі з джерел, на чий естетичних стимулах зростала видатна творча індивідуальність М. Бажана, в той час коли Ю. Яновський блискуче довів можливість оригінального продовження гоголівської традиції, поєднаної з досвідом новітньої поетичної прози, побудованої, як твори кіномистецтва, на принципах сміливого асоціативного «монтажу».

Багатство художніх традицій, які успадковує і активно розвиває література соціалістичного суспільства (найближчі з них включають, крім класичного реалізму, і різні течії «активного» романтизму, і творчість видатних митців ХХ ст., що прийшли до реалізму «крізь бурю й сніг» модерністських впливів), служить природною підпорою і для розмаїття стилевих «ліній», які накреслюються в творчості окремих письменників чи в цілих художніх течіях.

У цьому розумінні художня «програма» соціалістичного реалізму взагалі має, порівняно з попередніми творчими методами, незмірно більш синтетичний характер (не кажучи вже про незіставність її з вузько суб'єктивістським, хай і позначеним зовнішньою строкатістю, н і в е л я т о р с т в о м буржуазно-декадентського модернізму). В часи, коли теоретично усвідомлювались основні риси творчого методу радянської літератури (перша половина 30-х років), цю думку наполегливо підкреслював, наприклад, О. Фадєєв, твердячи, що соціалістичний реалізм, поряд з формами життєподібності, «передбачає якісь більш

синтетичні форми, ніж ті, які ми здебільшого використуємо»¹² (в іншому місці він посилався в цьому зв'язку на досвід Сервантеса, Шекспіра, Гете, Бетховена). Справді, мистецтво сучасного реалізму,— що засвідчує, зокрема, творчість багатьох майстрів радянської літератури,— помітно ширше, «вільніше» в зверненні до різноманітних стильових принципів і форм, ніж навіть найвільніший з цього погляду, найменш підвладний будь-якій регламентації критичний реалізм ХІХ — початку ХХ ст. (Говориться, певна річ, про тенденцію, про відмінність деяких художніх закономірностей, а не про порівнювану висоту конкретних творчих звершень). Досить вказати, зокрема, на органічне включення романтичного начала в реалістичну модель світу, творену багатьма соціалістичними митцями, а це означає й нову якість всієї системи їхніх художніх форм. Безсумнівна прикмета сучасного реалізму, порівняно з реалістичними школами минулого століття,— зростання в ньому ролі прийомів і форм, пов'язаних з різними видами художньої умовності (звичайно, ця умовність у творах письменників-реалістів служить іншим гносеологічним та ідейно-оціночним завданням, ніж у літературі модернізму).

Широта стильового діапазону, що її стверджує естетика соціалістичного реалізму, не означає, звісно, художньої всеїдності, еkleктичної толеранції щодо будь-яких напрямів і тенденцій. «Безбережний» реалізм — поняття настільки фальшиве й демагогічне, що робить фікцією саму реальність. Як всяка велика художня система, соціалістичний реалізм характеризується глибокою внутрішньою єдністю своїх основних настанов — пізнавальної, ідейно-оцінюючої, образно-«модельючої» і мовно-комунікативної. Іншими словами, його художня програма невід'ємна від його ідейно-пізнавальної програми, від громадських та виховних функцій мистецтва в суспільному житті. В різноманітних стилях радянської літератури багатогранно реалізуються принципи народності й партійності, якими керуються митці соціалістичного світу, їхня певність у пізнаваності найскладніших процесів дійсності, їхній історизм у розумінні людини і суспільства (а звідси — історична конкретність в зображенні життя, яка зберігає свій глибинний сенс і при зверненні до всіляких типів умовності) і, нарешті, їхня переконаність в тому, що «мистец-

¹² Фадеев А. За тридцать лет.— М., 1957, с. 127.

цтво належить народів»¹³, а відтак — розуміння взає-
мо відповідальних стосунків між письменником
і широким читачем. При всій опосередкованості взаєвід-
носин між стилем і методом саме тут належить шукати
розмежувальні лінії, що відділяють стильову палітру реаліста як від суб'єктивістського хаосу сучасного декадансу,
так і від всіляких псевдореалістичних підробок під «най-
достеменніше» життя.

Окремий аспект питання про стильову різноманітність
радянської літератури пов'язаний з проблемою національ-
ної своєрідності індивідуальних стилів і цілих стильових
шкіл. Не торкаючись цієї проблеми у всій її складності,
зауважимо лише, що діалектично єдиний процес розквіту
національних літератур Радянської країни і їхньої ін-
тернаціоналізації на комуністичній ідейній основі (в своїй
сукупності вони давно вже становлять єдиний організм —
багатонаціональну радянську літературу) супроводжуєть-
ся не вигасанням національно-стильових барв,— хоч все
застаріле, не відповідне духові сучасності справді відми-
рає,— а їх внутрішньою інтенсифікацією і взаємодією. Ціл-
ком ясно, що національна специфіка стильового мислення
митця — одна з найскладніших, найважче схоплюваних
своєрідностей у цій сфері взагалі,— тим-то численні су-
дження про неї здебільшого не вільні від певних «допус-
ків», від елемента «імпресіоністичності». Але національ-
на своєрідність у стилях будь-якої літератури — все ж
реальне явище, закорінене в її реально діючих традиціях,
неповторності національного характеру, особливостях емо-
ційного «обличчя» народу тощо. Разом з тим очевидна
також історична рухливість самої цієї своєрід-
ності, зумовлена щоразу новими ідейно-змістовими завдан-
нями і триваючим процесом зближення братніх літератур.

Проблема національної специфіки стилю — складна
і вимагає особливо зваженого, всебічного підходу. Хто не
відчує певних своєрідних ознак, зіставляючи, скажімо,
твори литовських, українських, вірменських чи казахських
романістів? Разом з тим мають рацію ті дослідники, які
твердять про складання міжнародних стильових
течій у розвитку сучасного радянського роману (так
само, як і в поезії, драматургії тощо).

¹³ Цеткін К. З книги «Спогади про Леніна». — У кн.: Ле-
нін В. І. Про культуру і мистецтво, 1957, с. 508.

«Різнокладність» елементів і «сил», що витворюють індивідуальний стиль письменника чи ширшу стильову течію в літературі, зумовлена, зрештою, тим, що в категорії стилю просвічує вся багатогранність зв'язків митця з дійсністю, з ідейним і художнім життям епохи, з сучасністю і минулим. «Завдання дослідження стилю,— зазначається в академічній «Теорії літератури»,— полягає... в тому, щоб зрозуміти змістовну форму творчості як єдність, виражену в стилі, в його співвідносності і з дійсністю, і з художнім змістом, і з світоглядом, і з методом письменника»¹⁴.

Якщо додати до цього ще вкрай необхідну вимогу розглядати конкретні стильові явища в їхній співвіднесеності також з художнім досвідом попередників і сучасників (який теж має і національний, і міжнаціональний «розріз»), то складність,— а разом з тим і цікавість,— дослідження вказаної проблеми постане, очевидно, у справжньому своєму обсязі.

ПРО ТИПОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛЮ

Новий історичний етап у житті радянської літератури, початок якого можна датувати кінцем 50-х років — часом вступу країни в період практичного будівництва матеріально-технічної бази комунізму,— позначений багатьма прикметними рисами, характеризувати які тут немає змоги. Але одна з них має особливо тісний стосунок до теми, яка нас цікавить. Це безсумнівне зростання творчої активності та ініціативи письменників у всіх найважливіших для мистецтва площинах: громадянській, пізнавальній, естетично-«моделюючій». Перед нами — об'єктивний факт, засвідчений не тільки деклараціями критики та визнаннями письменників, але передусім — помітними якісними змінами в самій творчості. Посилення художніх шукань, загострений інтерес багатьох письменників до питань художнього «самовизначення», ферментація більш різноманітних, ніж досі, стильових струменів, активне дебатування проблеми новаторства як у змісті, так і в формі йдуть у річищі саме цієї визначальної тенденції.

Які ж основні тенденції в цьому складному, багатогранному процесі?

Але перед цим — необхідний відступ.

¹⁴ Теорія літератури.— М., 1965, т. 3, с. 40.

Дослідження стильового обличчя будь-якої літератури неминуче вимагає ключа типологічного. Не говоримо спеціально про неприйнятність методологічних настанов тих шкіл ідеалістичного зарубіжного літературознавства, які єдиним «феноменом» літератури і, отже, єдиним об'єктом наукового вивчення вважають неповторну письменницьку індивідуальність або навіть ще вужче — неповторну «одичність» окремого твору. Тут, як говориться, все ясно. Але й зумовлений зовсім іншими мотивами «робочий емпіризм» деякої частини дослідників, які всі питання про стильову різноманітність радянської літератури схильні зводити лише до відмінностей між індивідуальними стилями, не обіцяє, як нам здається, особливих наукових здобутків.

Значення студій над індивідуальним стилем письменника для проникнення в потаємні глибини його творчості не потребує доказів — воно очевидне само собою. Але те, що, скажімо, К. Симонов «не схожий» на М. Алексєєва, а Ю. Яновський на А. Головка, ще нічого не дає для розуміння характерних рис художнього процесу, який відбувається в цілій літературі. Несхожість справжніх письменників один на одного відома: кожний талант у мистецтві сукупністю своїх і п д и в і д у а л ь н и х творчих прикмет рівний тільки самому собі. Науковий аналіз проблеми стильової різноманітності починається лише там, де зусилля дослідника спрямовані на виявлення зв'язку між індивідуальним і загальним, типовим, де промацуються контури певних художніх спільностей, заснованих на єдності провідних начал стилю. Необхідність такого підходу підказується вже тим, що стиль — конкретне переломлення методу і що саме тому в різних стильових тенденціях своєрідно відбиваються ті чи інші риси естетичної самосвідомості даної літератури в дану епоху. В найбільш індивідуальному стилі є елементи об'єктивного, загального значення, які зближують його з стилями одних і відрізняють від стилів інших митців, де владарюють інші начала, інші «домінанти форми».

Необхідність розгорнутого аналізу не тільки індивідуальних стилів літератури соціалістичного реалізму, а й типологічних стильових спільностей, які так чи інакше кристалізуються в процесі її розвитку, вже давно відчувається радянським літературознавством. Щоправда, єдиної думки тут досі немає. Дехто з дослідників традиційно дотримується єдиного й прямого співвідношення: метод — індиві-

дуальний стиль письменника; найбільш докладно обгрунтовано цей підхід в працях Л. Тимофєєва, найбільш різко й односторонньо формулює його В. Дніпров, стверджуючи, що реалістичне мистецтво взагалі знає тільки індивідуальну творчу своєрідність митців¹. Але дедалі наполегливішими й доказовішими стають аргументи прихильників іншого погляду, який ґрунтується на визнанні реального існування і взаємодіяння в радянській літературі більш чи менш сформованих стильових течій, угруповань, шкіл, струменів, тенденцій тощо (конкретні терміни поки що різні, часом навіть суперечливі). Питання про художні течії всередині єдиної художньої системи соціалістичного реалізму було поставлене ще на II з'їзді письменників СРСР (1954) у доповіді К. Симонова «Про радянську художню прозу». Відтоді воно не раз порушувалось у працях літературознавців і критиків (скажімо, в книгах і статтях О. Ларміна², В. Ковальова³, В. Гусєва⁴ та ін.). Про те, що «всередині соціалістичного реалізму формуються не лише творчі індивідуальності, а й творчі течії»⁵, писав у підсумковій статті «Теоретичний досвід радянського літературознавства» О. Мясников. Принципово цю думку поділяє сьогодні, мабуть, переважна більшість фахівців.

Не можна сказати, проте, що вона вже дістала переконливе підтвердження на матеріалі конкретного аналізу стильової різноманітності радянської літератури. Маємо справу поки що лише з побіжними і приблизними спостереженнями ілюстративного здебільшого характеру. Ось, припустимо, принагідні підсумки подібних спостережень, які спробував зробити, міркуючи про різні стильові течії, В. Ковальов: «Деякі літературознавцями вже намацано: відмінність стильових тенденцій у М. Погодіна і О. Афіноґєнова; лінія «ліричної драматургії» (що йде від О. Арбузова) післявоєнних років; патетично-реалістичний стильовий струмінь у прозі й кінодраматургії (О. Довженко); «лірична проза» з властивим їй ясним звучанням в розповіді авторського голосу, «вільною» композицією (В. Со-

¹ Див.: Дніпров В. Проблемы реализма.— Л., 1960.

² Див.: Лармин О. В. Художественный метод и стиль.— М., 1964.

³ Див.: Ковалев В. А. Проблемы стиля в советской литературе.— В кн.: Время. Пафос. Стиль. М.— Л., 1965.

⁴ Див.: Гусев В. К соотношению метода и стиля в словесном творчестве.— В кн.: Социалистический реализм и проблемы эстетики. Вып. 1, М., 1967.

⁵ Коммунист, 1968, № 1, с. 91.

лоухін, О. Берггольц); «епічна спрямованість» в жанрі роману, прагнення створити художні «синтези», перейняті народною думкою»⁶ і т. д.

О. Лармін ілюструє думку про стильові течії в російській радянській поезії, виділяючи в ній кілька своєрідних «художніх угруповань», до яких віднесені поети, справді близькі один одному певними стильовими ознаками (В. Маяковський, М. Асєєв, С. Кірсанов — з одного боку; О. Твардовський, М. Ісаковський — з другого; Е. Багрицький, М. Тихонов, В. Луговської — з третього; Є. Євтушенко, Б. Ахмадуліна, Р. Рождественський — з четвертого, тощо). Проте визначальних стилетворчих принципів, притаманних тій чи іншій течії, автор не характеризує, і тому справжні основи художньої спорідненості між учасниками «течії» залишаються не доведеними.

Труднощі, на які наштовхуються дослідники при подібних спробах, зрозумілі. Польський літературознавець К. Вика в одній з статей згадував про мрію поважного історика літератури С. Колачковського — написати книгу, складену з самих течій, тенденцій, «ізмів». На запитання, чому ж він не спробує створити таку історію літератури, професор відповів: «Прокляті письменники заважають»⁷. Чим більша індивідуальність митця, тим менше він підлягає «нормам» будь-якої стильової спільності, — це загальновідомо. (Хоч разом з тим його відкриття створюють силове поле для виникнення певної стильової течії або тенденції, даючи яскравий вираз тим елементам об'єктивно значущої «загальної форми», які в ній містяться). Відомо далі (про це згадувалось вище), що внутрішня стильова диференційованість реалістичного мистецтва взагалі виявляється в ознаках незмірно тонших і глибших, ніж «самоцінний», вузько орієнтований стиль якої-небудь формалістичної, естетичної школи (скажімо, нашумілого «нового роману» в сучасній французькій літературі). Закономірності, властиві певним стильовим спільностям (а вони викликаються історично зумовленими потребами художнього розвитку даної літератури), розкриваються тут через найскладніше взаємодіяння «особистого» і «загального» в естетичній свідомості письменника. Тим-то справедливим буде, як нам здається, стильові явища більш загального, надіндивідуального характеру в літературі

⁶ Время. Пафос. Стиль, с. 57.

⁷ Problemy teorii literatury.— Warszawa, 1967, с. 474—475.

соціалістичного реалізму визначати передусім як рухливу, широко трактовану стильову тенденцію, хоч в ряді випадків вона може «доростати» до розмірів сформованої течії або школи. Приблизно так — обережно, але, на нашу думку, досить слушно — ставиться питання про типологічні стильові спільності в реалістичній літературі авторами академічної «Теорії літератури»⁸.

Але встановити факт існування різних стильових тенденцій в радянській літературі куди легше, ніж дати їм теоретично обґрунтовану характеристику. Принципи типологічного дослідження стилів скрупульозно розроблялись у різних школах позитивізму і формалізму, але загальні наслідки цих студій для марксистсько-ленінської естетики здебільшого неприйнятні (а те об'єктивно цінне, що в них можна виявити, — передусім розкриття деяких конкретних закономірностей стильового розвитку, — це повинно бути поставлене в науковому розумінні «з голови на ноги»).

У радянському літературознавстві, після деяких спроб 20-х років, здебільшого позначених відчутним «синтезом» формалізму з вульгарним соціологізмом, інтерес до типології майже повністю концентрується на проблематиці методу. Величезний і яскраво новаторський за своєю суттю художній матеріал радянської багатонаціональної літератури ще майже не «просвітлювався» узагальненим типологічним аналізом у площині стилю. Звідси — нерозробленість методологічного і методичного інструментарію, недостатня ясність конкретних проблем; ще тільки намагаються відповісти дослідницькі ключі, ще в багатьох розуміннях «подробностей нема», як говорили герої одного з ранніх оповідань І. Микитенка, зіткнувшись одразу ж після громадянської війни з новими для них питаннями побуту і моралі...

Скажемо коротко: увагу ряду дослідників в останній час особливо привертає співвідношення в стилі двох тенденцій — «об'єктивної» і «суб'єктивної», яке, при належному його розумінні, може виступати одним з основних показників загальної типологічної «спрямованості» стильових устремлінь майстра слова. (Одним з основних, але, зрозуміло, не єдиним: визначальними критеріями при до-

⁸ Див.: Теория литературы. Т. 3 (розділ «Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения»).

слідженні «стильової карти» літератури можуть бути й інші конкретні ознаки, притаманні категорії стилю).

Мовиться не про будь-яке протиставлення об'єктивного і суб'єктивного в художньому образі і, отже, в стилі (саме на такому метафізичному відокремленні і протиставленні цих начал будувалися численні концепції двох «протилежащих» стилів — скажімо, класики і барокко у Г. Вельфліна, — що начебто чергуються один з одним в історії мистецтва). Діалектична єдність об'єктивних і суб'єктивних елементів — неодмінний внутрішній закон будь-якого художнього образу. Але ця єдність здебільшого не є рівновагою, конкретний образ може більше тяжіти до відтворення життєвого явища, за класичним визначенням В. Белінського, у всій його «наготі та істині» і може рішуче «перетворювати» його відповідно до ідеалу митця. (Акти «відтворення» і «перетворення», щоб бути до кінця точними, теж, по суті, нероздільні в будь-якому витворі мистецтва, — найреальніший образ, відтворюючи дійсність, по-своєму її перетворює, — але йдеться саме про домінанту, про переважання однієї або іншої тенденції). Проникнення в складне співвідношення цих начал, пов'язаних в кінцевому підсумку з найзагальнішими законами пізнання, дало підставу В. Белінському для відомого розрізнення (в його вжитку достатньо гнучкого і відносного) поезії «реальної» й «ідеальної», поезії, що «відтворює» або ж «перетворює» об'єктивну дійсність. В цих думках великого російського критика найчастіше бачать ранній прообраз сучасних теоретичних моделей реалізму і романтизму, але справа, на наш погляд, складніша: твори реалістичного мистецтва теж можуть засвідчувати надзвичайно широку шкалу відмінностей у співвідношенні «об'єктивної» і «суб'єктивної» тенденції стилю — зіставимо для цього хоча б І. Гончарова і М. Гоголя, Панаса Мирного і І. Франка, Д. Голсуорсі і Б. Шоу, Р. Роллана і Анатолія Франса, М. Шолохова і Л. Леонова... Йдеться, отже, не просто про розрізнення «реалістичних» і «романтичних» стилів, а й про істотні риси їх загальної внутрішньої структури, про співвідношення «життєподібності» і умовних форм, «зображального» і «виражального» елементів (при аналізі стилю поезії — питання першорядної ваги!), пластично-образного та інтелектуального начал тощо.

З радянських дослідників ці питання цікаво поставив в одній статті В. Гусев, підкресливши, що «поняття «двох тенденцій» в стилі (і їх співвідношення як провідної

і підлеглої) допомагає осмислити важливі риси стильових процесів у літературі як єдиному цілому»⁹.

Прийнявши співвідношення «об'єктивних» і «суб'єктивних» тенденцій в стилі як один з принципів загального аналізу, дослідник не може припуститись ні схематизації цього принципу, ні забуття того, що стильова своєрідність художнього явища формується водночас і багатьма іншими чинниками. Стильова «школа», означена іменами О. Твардовського, М. Ісаковського, М. Риленкова,— досить реальне явище з художньо-типологічного погляду, але її стосуюнок до інших «шкіл» чи «струменів» сучасної російської поезії зовсім не визначається на основі лише згаданого співвідношення. Так, порівняно з поетами граничної «первової експресії» — А. Вознесенським чи Б. Ахмадуліною,— вирішальною ознакою «школи» буде, справді, її прагнення до реалістичної об'єктивності, повної вірогідності художнього вислову; при зіставленні ж зазначеної групи поетів, наприклад, з Л. Мартиновим, Б. Слуцьким і художньо прихильними до них представниками молоді цих понять стає вже замало, в «дію» вступають інші диференціюючі ознаки.

І так в кожному випадку, яку б з подібних тенденцій («струменів», «течій») ми не взяли,— живе «чудо» стилю завжди буде опиратися всякій однозначності, одноманітності теоретичних визначень, опиратися всією силою своєї художньої конкретності, змістовності, а отже — багатогранності! Єдиний вихід — достатня широта типологічних критеріїв (як уже схарактеризована домінанта «відтворення» чи «перетворення», «об'єктивності» чи «суб'єктивності») і вміння застосувати їх, беручи до уваги всю цілісність даного стильового явища і всю різносторонність його взаємозв'язків з «художнім оточенням».

А головне (що далеко не завжди бачимо у відповідних аналізах і розслідах) — зуміти побачити й збагнути значні стильові явища в широкому контексті художнього й духовного життя епохи, встановити їхній внутрішній зв'язок з загальними процесами розвитку літератури і всієї суспільної свідомості, в тому числі суспільної психології. Серйозні, життєздатні стильові рухи в літературі певного періоду завжди викликані істотними потребами часу;

⁹ Гусев В. К соотношению метода и стиля в словесном творчестве.— В кн.: Социалистический реализм и проблемы эстетики. Вып. 1, с. 90.

зрештою, життєві імпульси певного типу відбиваються і в тимчасових художніх віяннях, в тих чи інших спалахах моди, специфічно забарвленого стилізаторства тощо. Дослідник має довести свій аналіз до відповіді на ці запитання, лише таким шляхом він може дійти до життєвих витоків і першоджерел будь-яких «стильових ситуацій», що створюються в літературі певного історичного періоду.

ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ. ЛІРИЧНА І КОНКРЕТНО-РЕАЛІСТИЧНА ПРОЗА

Спробуємо вказати, виходячи з щойно сформульованих засад, на деякі з основних стильових тенденцій у сучасній українській літературі (переважно прозі і поезії). Природно, паралелі з російською, білоруською та іншими літературами часто виникатимуть самі собою — адже тісна спорідненість основних процесів їхнього розвитку цілком очевидна. Разом з тим такі зіставлення дають змогу ясніше виявити і те національно-конкретне, що характеризує сучасні стилі української літератури.

Основна лінія художньої диференціації тут, як і в багатьох інших національних літературах, — відмінності між реалістичними і романтичними стилями, тобто саме відмінності, зумовлені різним співвідношенням «об'єктивного» і «суб'єктивного» начал стилю.

В теоретичному аспекті питання про «романтичну течію» і відповідні їй романтичні стилі радянської літератури стало предметом живого обговорення. З'явився ряд книг і статей радянських дослідників, присвячених цій проблемі¹. Висновок, до якого прийшла більшість авторів: романтичні стилі поряд і в поєднанні з стилями об'єктивного, конкретно-реалістичного типу — закономірне явище в художній системі соціалістичного реалізму, оскільки вони в особливій формі виражають властиву цьому методові революційну романтику. Основне структурно-стильове питання тут полягає в типі співвідношення між «відтворенням» та «перетворенням», співвідношення дійсності та ідеалу, в характері і «рівні» образного узагальнення. Ра-

¹ Див.: Ванслов В. В. Эстетика романтизма.— М., 1966; Острик М. М. Романтика в літературі соціалістичного реалізму.— К., 1964; Егорова Л. П. О романтических течениях в советской прозе.— Ставрополь, 1966; Дубровина И. Романтика.— Вопросы литературы, 1964, № 11; Мисник П. Романтика утверждения.— В кн.: Питання соціалістичного реалізму. К., 1961, та ін.

зом з тим це не відродження «старого» романтизму (мовиться, звичайно, про його прогресивну традицію), романтизму як окремого методу. Це романтична стильова течія (чи, як говорив О. Фадєєв, романтична форма) в літературі соціалістичного реалізму, це, зрештою, реалізм, позначений тими чи тими романтичними рисами.

Українська література XIX — початку XX ст. лишила по собі сильну і реалістичну, і романтичну традиції. Між іншим, власне романтичні школи (подібні, наприклад, до школи поетів-романтиків 30—40-х років минулого століття, — А. Метлинський, В. Забіла, М. Петренко) звичної ваги в ній, як правило, не набирали. Але романтичне начало здебільшого органічно входить в реалістичний художній метод багатьох її творців, надаючи особливої крилатості виразові їх провідної ідеї — соціального і національного визволення народу. Покинемо спеціалістам-шевченкознавцям конкретизацію етапів і характерних для них творчих доміант, але не підлягає сумніву, що в поезії Шевченка, взятій як ціле, було здійснене справді грандіозне злиття критичного реалізму з могутнім революційним романтизмом, який художньо виростав з глибоко народної стихії. У творчості таких переконаних реалістів, майстрів «об'єктивного письма», як І. Нечуй-Левицький та Панас Мирний, академік О. Білецький з повними підставами виявляв елементи активного романтизму, що полягали, зокрема, в підкресленій поетизації образів народних протестантів і свідомих борців за волю². Не чужий романтичним барвам і найпильніший аналітик-реаліст І. Франко, — досить нагадати лише «наскрізний» символічний образ удава — боа констріктора з однойменної повісті, не кажучи вже про однотипні за стилем образи деяких його інших, особливо поетичних творів.

Революційне передгрозя початку XX ст. надає нових рис реалізові багатьох передових письменників, посилюючи, зокрема, його романтичну окриленість, його тяжіння до прямого виявлення і ствердження революційно-гуманістичного ідеалу. Над зрослою потребою писати життя не тільки таким, «яким воно є», а й таким, яким «повинно бути», замислювався не лише А. Чехов. Один з наймогутніших митців у літературі цього часу, Леся Українка відносила себе за стильовими устремліннями до «ново-роман-

² Білецький О. Збір. праць: В 5-ти т. К., 1965, т. 1, с. 345, 407.

тиків», але точніше було б сказати, що в поетичній тканині її творів поєдналися здатний до глибокого соціального аналізу реалізм, сповнений вольової пристрасності революційний романтизм і цілком своєрідні, цілком індивідуальні «класицистичні» тенденції, особливо помітні, скажімо, в драматургії письменниці. Романтичними вогнями зацвітає проза М. Коцюбинського, яка становить разом з тим надзвичайно важливий новий рубіж у розвитку соціально-психологічного реалізму; всі ознаки посиленої активізації «художнього суб'єкта» (лірична схвильованість, інтенсивний психологізм, різке зростання оціночного значення образу, «філігранова», за Франком, робота в галузі форми, мальовничість і музичність мови) бачимо в прозі В. Стефаніка, О. Кобилянської, С. Васильченка, М. Черемшини. Загалом інтенсифікація лірико-романтичного начала відіграє вагомую роль в стилях основних напрямів української прози цього часу. Хоч тут є й деякі внутрішні відмінності, що мають істотне значення для дослідника стилю: скажімо, В. Стефаніка — незрівнянного майстра гранично сконденсованого ліризму в новелі — ніяк не назвеш романтиком; тим часом у нас і досі не вижита своєрідна інерція — чи не всякі «ліризм» і «поетичність», особливо в прозі, відносити до ознак романтичного мислення. Романтика справді невід'ємна від ліризму, але це ліризм, наскрізь пройнятий активним і палким жаданням ідеалу, — без цієї останньої якості образу чи твору годі говорити про його романтичний пафос³.

Глибока «розкоріненість» романтичної стильової традиції в українській літературі пояснюється багатьма чинниками і обставинами: тут і надзвичайно тяжкі історичні умови її розвитку в дожовтневі часи, які гартували, з іншого боку, дух «виняткової стійкості, непереборної живучості»⁴, для ствердження якого потрібен був, крім усього, і певний «романтичний» настрій («Я на гору круту крем'яную буду камінь важкий підіймать і, несучи вагу ту страшную, буду пісню веселу співать». — *Л. Українка*); і сила «першоприкладу» геніальних відкривачів українського народного життя в літературі — М. Гоголя і Т. Шев-

³ «...Образ в романтиці двосдиний, це нерозривне ціле ліризму та ідеалу», — слушно, на наш погляд, зауважує І. Дубровіна, автор спеціального дослідження про революційну романтику в літературі (Вопросы литературы, 1964, № 11, с. 9).

⁴ Білецький О. Зібрання праць: В 5-ти т., т. 2, с. 12.

чення; і порівняно тісна (особливо на перших етапах) близькість української літератури до фольклору, — фольклор, як відомо, не будучи «романтичним» в звичайному літературному розумінні, все ж користується переважно методом високої ідеалізації (як, скажімо, і античне мистецтво, засноване на міфології свого часу), що вносить специфічні відтінки і в реалізм близького до народної творчості письменника. (Одним з найяскравіших підтверджень цього в сучасному світовому письменстві може бути проза Х. Лакснеса).

Але романтика була, звичайно, різна, як різні були ідейно-політичні напрями в літературі минулого. Поруч з революційною, активно-гуманістичною романтикою Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Коцюбинського українська література знала й романтику пасивного замилювання в минулому, нерідко забарвлену в виразно націоналістичні тони; романтику, пов'язану з ідеалізацією патріархальності та інших консервативних «устой» національного життя, а в пізніші, передреволюційні часи — і декадентську романтику індивідуалізму та «самовизволення» поета від громадянських обов'язків. Ідейні і художні традиції реалізму взагалі, як відомо, різко неоднорідні.

Реалізм в українській класичній літературі розвивався, отже, несучи в собі більший або менший заряд романтичних струменів. (В цьому відношенні твердження, скажімо, В. Днепров про те, що «в Росії реалістичне мистецтво... найбільш рішуче й безповоротно витіснило романтизм»⁵, вельми сумнівне і щодо російської літератури, тим більш не застосовне до українського письменства). У творах передових українських письменників реалістичне мистецтво слова досягло високого ступеня зрілості. Загострена соціальність художнього аналізу, щирий демократизм, інтимна духовна близькість до простої людини з народу, майстерність соціально-побутових і соціально-психологічних характеристик — це безсумнівні завоювання українського реалізму. Все ж треба мати на увазі, що з ряду історичних причин в українській літературі не дістала належного розвитку та велика епічна лінія класичного реалізму, яка в російській літературі дала романи Толстого, Достоевського, Горького і яка характеризується поєднанням найтоншого психологічного аналізу з масштабними соціально-філософськими узагальненнями. Знаменита, скажімо, «діа-

⁵ Днепров В. Проблемы реализма, с. 234.

лектика почуттів» та багато інших художніх відкриттів, зроблених великими майстрами реалістичного мистецтва, на наш погляд, ще потребують різностороннього освоєння і розвитку на ґрунті українського роману.

Всі ці дані про історичні передумови і традиції допомагають глибше збагнути сучасну стильову ситуацію в українській радянській літературі (зокрема прозі), що характеризується досить значною роллю лірико-романтичних форм як одного з стильових розгалужень в загальній художній системі соціалістичного реалізму.

Існування різних стильових тенденцій в сучасній українській прозі — факт безсумнівний. Ось майже навмання взяті уривки з прози двох письменників.

Перший:

«Ісусе Христе, сине божий, газда, газда не прийшов до хати ночувати! А де ж він? Де чоловік жінці, де тато дітям? Чи забарився в дорозі? Чи, може, до млина поїхав на цілу ніч? А може, коней вигнав на ніч? Може, в корчмі п'є? Чи в любаски ночує? Чи, може, при постелі конаючого тата чи брата улюбленого?

Гей, люди добрі, що сталося, що газда не прийшов на ніч додому?

Як тільки взяли Ілька (навіщо то було руки в'язати, хіба не пішов би й так, хіба опирався б, хіба пробував би втікати, хіба не знав, що куля скоріша від людських ніг?), вона в ту хвилину полетіла до панотця. Не вимагала нічого більше, тільки щоб священик по-німецькому пояснив панам, що її чоловік ні в чому не винний»⁶.

І другий:

«І знову йдемо.

Біль втрат, і дух степів полиневий, і дніпрову блакить, і рожеві, як юність, світання — все забрали з собою і все несемо на схід.

Гул фронту ближчає, пожежі ростуть. Ніде я не бачив таких пожеж, як тут цієї ночі. Здається, сама земля горить по обр'ях, тривожним, багрянистим світлом виповнюючи всю цю вітряну степову ніч. Палаючі степи, палаючі на планеті міста, тривожно багрове небо над нами — може, все це видно навіть жителям інших планет? Може, й звідти видно в потужні телескопи оце велике спустошення, що охопило нашу рідну землю у 41-й рік XX століття?

⁶ Вільде І. Сестри Річинські.— К., 1964, кн. 1, с. 28.

Крізь дір'я хмар зірку далеко бачу — планету червону
Марс. Кривавий отой Марс, що бачив стільки воєн, скільки
він ще їх побачить?

А може, це — остання? Бо коли-небудь таки ж мусить
бути цьому кінець? Може, народжується вже щасливе те
покоління, що не гинутиме у війнах, ступить на поверхню
інших планет і там утвердить оцей прапор, що його зараз
несе Колумб під залізним своїм плащем»⁷.

Обидва уривки по-своєму експресивні, емоційно вираз-
ні — йдеться про незвичайні, драматичні й трагічні пере-
живання героїв. Але відмінності внутрішньої «організу-
ючої сили» художнього малюнка тут очевидні. У Вільде
все відбувається в площині конкретного, локального бут-
тя, і навіть умовно-риторичні «припущення» жінки про
причини зникнення чоловіка не виходять за межі звичай-
них побутових мотивацій. Так справді голосять селянки
в години горя. Ніяких спроб «піднести» образне узагалю-
вання над зображеним епізодом, що вражає сам по собі.
Невласне-пряма мова відчутно близька до традиційних
зразків «оповідної» прози.

У Гончара конкретний зміст зображуваного весь час
осявається спалахами образної думки, що надзвичайно
розширюють його смисловий обсяг. Оточенці 1941 року
бредуть нічним степом, а бачать себе на обширі всієї
планети. Активність ліричного переживання постійно змі-
щує часові грані — з теперішнім переплітається минуле
й майбутнє. Деякі реальні деталі (Марс) стають символі-
чними. Іти, взявши з собою «полиневий дух степів»,
«біль втрат», «дніпрову блакить», — так «ходять» лише
в прозі поетичній, емоційний реєстр якої на кілька поді-
лів вищий, ніж в прозі «об'єктивного» стилю. (Щоправда,
лірика тут уже особливого складу — пагетична, якої ав-
тор загалом уникає в звичайній розповіді, де він щедро
користується і гумором, і колоритними предметними де-
талами).

Крім О. Гончара, до цих стильових принципів тяжіли —
при всіх індивідуальних несхожостях — М. Стельмах,
Л. Первомайський, В. Земляк і ще ряд сучасних україн-
ських прозаїків. Реалістична конкретність образу в них
залишається основою художнього відтворення світу, але
ця конкретність здебільшого освітлена палкою авторською
«суб'єктивністю», насичена ліричною, емоційною стихією,

⁷ Гончар О. Людина і зброя.— К., 1961, с. 333, 334—335.

в романтичному дусі «наближена» до загальної антитези світла і пітьми, добра і зла, зрідка тактовно символізована. Зв'язок з найближчими попередниками — Ю. Яновським і О. Довженком — тут безперечний і часом декларативний. (Хоч до «суремної» патетики і сміливої, незвичайної символіки, а також різних зміщень художніх планів, що було характерним для названих письменників, сучасна лірична проза вдається досить рідко: вона стриманіша в засобах і ближча до реальних форм самого життя). Але якщо О. Довженко і Ю. Яновський — найближча спадкоємність, то в широкому розумінні тут «діє» передусім школа М. Коцюбинського, частково — М. Шолохова (а в «Дикому меді» Л. Первомайського можна виявити й помітний вплив толстовських прийомів, головним чином в галузі психологічного аналізу).

З іншого боку, таких майстрів, як І. Вільде, П. Панч, А. Головка (періоду «Матері» та «Артема Гармаша»), І. Сенченко, В. Козаченко, Г. Тютюнник, більш ваблять конкретно-аналітичні стилі, які в українській прозі йдуть головним чином від Панаса Мирного та І. Франка. Вірність загалом усталеним, традиційним формам, притиск на об'єктивність зображення, на мінімальний «ефект присутності» автора, розкриття соціальних явищ передусім з буденно-побутового їх боку, пильне дослідження звичайного, життєво-достовірного, але без особливого заглиблення в «мікросвіт», зокрема психологічний, поважна питома вага розлогих, неквапливих авторських описів і характеристик, — такі, в приблизних визначеннях, прикмети цієї стильової течії. Багатогранність зображення характерів, їх загальна, сказати б, надійність і певність — основні цінності, створювані її засобами (прикладом можуть бути численні сторінки «Сестер Річинських» І. Вільде, «Виру» Г. Тютюнника, «Матері» і «Артема Гармаша» А. Головка); проте необхідність якоїсь різкішої, більш сучасної, більш лаконічної образної експресії, якихось внутрішніх новаторських змін у звичній, інколи занадто традиційній художній системі тут все ж відчувається — і дедалі помітніше.

Інша стильова тенденція, яка, щоправда, ще не зросла в сучасній українській прозі до розмірів течії або школи, може бути представлена іменами Ю. Смолича, П. Загребельного. Виразне тяжіння до публіцистичності в усій художній структурі твору поєднується в цих письменників з інтенсивно культивованим мистецтвом розпо-

в і д а т и, в якому охоче використовуються, крім неодмінної «гострої сюжетності», різноманітні засоби умовності — гротеск, гіпербола, сміливі композиційні нововведення тощо. Красномовна, дотепна, часом парадоксальна манера вислову з навмисним зіткненням різних стилістичних планів (патетика, іронія, лірика, документальна «діловитість») вважається одним з неписаних канонів школи, хоч і не завжди досягається на ділі.

Приглянемося ближче до лірико-романтичної течії (де-хто називає її просто ліричною). В післявоєнні роки, репрезентована рядом талановитих письменників у найбільш активному творчому віці (середнє й молодше покоління), вона брала на себе художнє вирішення найважливішої проблематики свого часу (досить назвати «Прапорonoсці», «Людину і зброю», «Тронку» О. Гончара, селянську трилогію та «Правду і кривду» М. Стельмаха, «Дикий мед» Л. Первомайського, а також останні твори старших представників школи — «Зачарована Десна» і «Поема про море» О. Довженка, «Мир» Ю. Яновського). Її творчі відкриття здобуті перш за все в загальнореалістичній площині (такого, наприклад, живого солдата Великої Вітчизняної війни, якого знаходимо на сторінках «Прапорonoсців», не спромігся намалювати в українській прозі жоден з «найконкретніших» реалістів). Але водночас немала частка естетичної істини часу містилась і в їхньому ліризмі, в романтичному пафосі, в свободі і легкості суб'єктивного самовияву митців та їхніх героїв.

Енергійний струмінь романтики в літературі післявоєнного періоду живився передовсім тим героїчним началом характеру радянської людини, яке з такою силою розкрилося в гігантській битві з фашизмом і продовжувало діяти в нелегких мирних буднях. Героїка незабутніх подвигів і звершень народних, природно, вела багатьох письменників на стежки романтичного стилю (показова, наприклад, поява «гоголівської» лірики і емоційної експресії в «Молодій гвардії» О. Фадєєва — письменника, який досі був вірний суворим принципам толстовської прози). В українській літературі цю героїчну основу романтичного пафосу найпереконливіше демонструють, поряд з «Молодою гвардією» О. Фадєєва і «Зіркою» Е. Казакевича, незабутні «Прапорonoсці» О. Гончара.

Є й інші причини, що зумовлювали високу «продуктивність» ліричного начала взагалі в прозі післявоєнного часу, надто в прозі 50—60-х років. Радянська критика зага-

лом обгрунтовано зв'язує ці причини з ростом інтересу (письменницького і читацького) до самовияву соціалістичної особистості і, отже, до основної можливості, яку дає лірична проза, — «виразити наше життя через своє власне серце, як частину самого себе» (О. Берггольц). Підвищена активність художнього мислення, художнього перетворення дійсності набувала особливого значення як «протиотрута» від усякого роду нормативних, нівеляторських тенденцій. «Життя серця», емоційне переживання подій, що його так безпосередньо розкривала лірична проза, нерідко виявлялося значно ідейнішим і людянішим за риторичну дидактику цілком начебто «життєподібних», а насправді досить неповноцінних в реалістичному розумінні творів. Додаймо до цього широкий реєстр образних засобів (асоціативність, символіку, інші види поетичної умовності), а також помітний інтерес лірико-романтичної прози до конденсованого виявлення визначальних рис народного характеру, і стане зрозумілим, що ця проза йшла назустріч реальним потребам літературного розвитку і реальному запитам читача. Звідси неабиякий її вплив на формування стилю ряду письменників молодшої генерації (крім уже згаданих В. Земляка, Є. Гуцала, в загалом близькому художньому ключі працюють такі українські прозаїки «привову» 50—60-х років, як О. Сизоненко, М. Рудь та деякі інші автори).

Нема потреби докладно аналізувати успіхи, здобуті в українській прозі представниками цієї стильової течії в мистецтві соціалістичного реалізму. Своїми кращими творами письменники «ліричного» стилю зуміли відкрити для читача немало нового й важливого в душевному складі радянської людини — нашого сучасника, збагатили розуміння сучасного народного характеру. Важливо мати на увазі при цьому органічну єдність стильових принципів письменника з особливостями його ідейно-естетичної концепції, з самобутнім «пафосом» його творчості.

Так, Олесь Гончар вже з перших своїх виступів у літературі, а особливо з часу появи «Прапороносців» (1946—1948), заявив про себе як поет високого духовного і творчого начала в своїх героях — рядових радянських людях, позбавлених будь-якого відтінку винятковості, піднесеності над масою. Його проза дуже активна в естетично-оціночному відношенні, він постійно просвітлює і перевіряє зображуване життя красою, а краса для нього вищою мірою невід'ємна від духовності, від передової свідомості

людини, від її реальної відданості принципам соціалістичного гуманізму. Конфлікти в його творах у більшості випадків, незалежно від ступеня сюжетної гостроти, максимально підкреслені поетично, тобто передусім в суб'єктивно-емоційному авторському виразі. Разом з тим, на відміну від майстрів старшого покоління (скажімо, О. Довженка з його титанізмом і високою патетикою), він сповнений пильної уваги до життєвої конкретики, до звичайних явищ у потоці повсякденності, — звідси його тяжіння до «конденсованої» деталі, до реалістичної символіки, до виразного підтексту, до оперування внутрішніми паралелями, контрастами, зіставленнями. Так виробилося характерне стилістичне обличчя його прози, яке до певної міри відповідає вимогам, сформульованим самим письменником в давній його статті «І проза повинна бути поетичною». Але сила «поетичної прози», що наочно дає себе знати в кращих творах О. Гончара, таїть у собі й деякі слабкості: критика, наприклад, відзначала, що постійні ліричні втручання письменника в об'єктивне зображення, його схильність до «миттєвих» узагальнень за допомогою поетичної символіки часом заважають йому в створенні реалістично-об'ємних, багатограних характерів, які поставали б перед читачем в процесі свого живого, неминуче складного розвитку. Щоправда, в Гончара з цього погляду є «запасна» сила, яку не часто зустрінеш в інших «поетів прози», — гумор: земний, тверезий, лукавий, він помітно врівноважує ліричну експресію письменника, повертаючи її до реального життєвого ґрунту.

Проза М. Стельмаха тематично майже повністю пов'язана з долею українського села в повоєнній (а частково також в дореволюційній) часи. Зображуючи класову боротьбу на селі в роки громадянської війни, процеси соціалістичних перетворень, труднощі післявоєнної відбудови, письменник основний наголос кладе на розкритті позитивних, гуманних і творчих сторін характеру селянина-трудівника, завдяки яким він у тривалій школі радянського життя став селянином нового типу, селянином-соціалістом. Поезія землі, праці коло землі, «влади землі» в новому, не власницьки-отупляючому, а світлому, творчому розумінні переплітається з усім цим найтісніше і визначає один з головних струменів авторської лірики. Художні досягнення М. Стельмаха невіддільні від щирої поетичності його загальної образної системи, від душевної палкості, з якою він стверджував свої морально-етичні ідеали, а ра-

зом з тим і від доброї густоти реалістичних деталей у його кращих романах. Проте, хоч М. Стельмах більше, ніж О. Гончар, тяжів до побуту, до зображення людей на просторому тлі життєвських реалій і подробиць, хоч він любив і добре вмів вирубувати «бриласті», сповнені індивідуальних «примх» і несподіванок характери своїх героїв (типу Дмитра Горлицвіта у «Великій рідні», Свирида Мірошніченка в «Кров людська — не водиця», діда Дуная в «Хліб і солі» тощо), все ж слабкості простолінійної і однолінійної лірико-романтичної «ідеалізації» як найбільш улюбленого методу характеристики героїв з часом все більше відчувуються в його творах (скажімо, в останній за часом повісті письменника «Щедрий вечір»). Нерідка в М. Стельмаха типово романтична «чорно-біла» конфронтація персонажів, яким у своїй завершеності — позитивній чи негативній — вже нікуди розвиватись, дедалі заходить у суперечність з вимогами всебічного реалістичного аналізу дійсності, які ставить до літератури сучасний читач. Посилання, скажімо, на досвід О. Довженка тут нічого не пояснюють, бо саме О. Довженко в останніх своїх творах — «Поємі про море» і «Зачарованій Десні» — довів, що й романтичний стиль може бути пристосований до поглибленого аналітичного дослідження дійсності, далекого від спрощеного «монтажу» одних тільки білого і чорного кольорів.

Характерний з цього приводу і приклад Л. Первомайського, який в романі «Дикий мед», залишившись ліриком високої емоційної наснаги, показав себе водночас першокласним майстром об'єктивно-реалістичного зображення подій і людей (в романі змальовано один з моментів битви на Курській дузі в липні 1943 року); романтичний політ почуття і «баладний» трагізм тут органічно поєдналися зі складністю зображуваних характерів, з досконалим мистецтвом сучасного психологічного аналізу, що якоюсь мірою йде від школи Л. Толстого, з глибоким і самостійним дослідженням морально-етичної проблематики. Цікаво, що це поєднання лірико-романтичного пафосу зі зрілою об'єктивністю зображення, з «діловим» реалістичним аналізом дійсності впало в очі й багатьом зарубіжним критикам, які писали про роман Л. Первомайського і сучасну українську прозу взагалі.

Уже ці стилістичні характеристики дозволяють переконатися, що в сучасній лірико-романтичній прозі існують різноспрямовані художні тенденції (інколи — в межах творчо-

сті одного й того ж письменника). Є ліризм і романтика, що супроводжують глибоке й схвильоване проникнення в реальні процеси дійсності, що яскраво висвітлюють вершинні моменти душевного життя героїв, не залишаючи в тіні звичайну повсякденність, яка є для них єдино тривким ґрунтом. І є той романтичний пафос, те довільне перетворення чи «потенціювання» дійсності, яке на ділі веде до полегшеного зображення, до його штучного «підіймання», неминуче породжуючи такі художні явища, як гола ідеалізація одних і педалювання «негативності» інших персонажів, як риторика, мелодраматизм, всіляка розчуленість і сентиментальність, нагромадження ефектних, але внутрішньо мало виправданих ситуацій...

Ці дві різні якості лірико-романтичної прози реально дають себе знати в літературній практиці, хоч, зрозуміло, різною мірою.

Провідну тенденцію в сучасному розвитку «романтичної течії» загалом справедливо, на наш погляд, характеризує один з дослідників, констатує посилення її реалістичної основи: «Романтичні твори набувають епічності, що виражає повноту народного життя, глибини психологічного аналізу, розкривають поезію повсякденного побуту»⁸. Пафос дослідження, поглибленого соціально-психологічного і етичного аналізу сучасності, прагнення — в дусі відомої формули Маяковського — нероздільно злити «оспівування» життя з тверезим розкриттям того, що в ньому треба «переробити», — все це характеризує такі прикметні твори згаданого стильового спрямування, як «Денні зорі» О. Берггольц, «Прощай, Гульсарі!» Ч. Айтматова, «Дикий мед» Л. Первомайського, «Тронка» О. Гончара, «Правда і кривда» М. Стельмаха. Єдність романтичної активності духу з невсипущим пізнанням життя у всій його складності, пристрасного ствердження комуністичного ідеалу з вимогливою перевіркою цим ідеалом реального ходу дійсності (в тому числі й власної життєвої практики) — одна з визначальних рис героя сучасної романтичної прози і всієї концепції особистості, яка нею стверджується. Наче перегукуючись із О. Довженком, автором знаменитого афоризму про людей високого духу, що вміють бачити зорі в калюжах, О. Берггольц вишукує — через себе, через власний душевний досвід — «денні зорі» в душах сучасників, але здійснює це типово романтичне завдання шля-

⁸ Егорова Л. П. О романтических течениях в советской прозе, с. 126.

хом нещадно точного реалістичного аналізу потоку життя, що проходить через серце поета. Без скрупульозної правдивості буденних, звичайних деталей у «Денних зорях» не мав би справжньої поетичної ціни і той «шлях по вершинах», який проходить ліричний герой книги в моменти найвищого духовного піднесення. Так само в «Тронці» О. Гончара: життєствердна поезія цільних і ясних народних характерів тут виступає тим більш зримо, чим глибше автор «зачерпує» від реальної дійсності, чим голосніше звучить у роздумах героїв голос настійливої моральної самоперевірки: «Чи так жив? Чи так живеш? Чи так всі ви, люди, живете?»

Але й досі існує тенденція до поверхової, зовнішньої «романтизації» людей і подій. В українській прозі, з її традиційною схильністю до піднесеного ліризму, до пошуків душевної «іскри» в людині, вона зустрічається не так уже й рідко, створюючи для декого з авторів своєрідну інерцію стилю, перебороти яку часом буває нелегко.

Романтична піднесеність у таких випадках — синонім поверховості й умовності, не контрольованої чуттям глибинної духовної правди. Не дивно, що вона раз у раз обертається сентиментальністю.

Інша форма вияву цієї ж тенденції — розлив «психологізованого» ліризму, помітний у деяких новелах і повістях молодих авторів. По-своєму законне бажання розкрити складність внутрішнього світу людини обертається в деяких письменників — при недостатній увазі до об'єктивного світу, до соціальних взаємозв'язків особистості — візерунчастим ліричним безпредметництвом. Безбережна лірична суб'єктивність, захоплення чисто емоційним «звучанням» слова, образу, самодостатня метафоричність істотно звужують реалістичні можливості такої прози, ставлячи її боком до справді значних питань і явищ сучасності. Про це говорилося, наприклад, за «круглим столом» з питань сучасної новели (Київ, 1968).

«Думається, що канонізація традиційних прикмет дуже вузько сприйнятого романтизму, — зауважив критик В. Оскоцький, — обмежила творчість деяких українських новелістів. Переважна увага віддається ними найчастіше оповіданням одного тільки типу — новелі-начерку, новелі-спогадові, новелі-настрою, новелі, яка служить виразом безпосереднього ліричного чуття автора»⁹.

⁹ Літературная газета, 1968, 17 апр.

Саме до такої прози може бути з повними підставами віднесена порада іншого критика — «посилити традиційну чутливість інтелектом». Справді, самозосередження і всіляко педальована автором «чутливість» (в ній є щось від психологічної моделі того простодушного «співучого селянина», яку для української літератури вважав недостатньою і застарілою ще І. Франко) майже завжди пов'язана з применшенням ролі ідейного, інтелектуального, філософського начала в творчості і тому не може бути надійною основою стильових шукань, надто в прозі, яка, за відомими словами Пушкіна, «вимагає думок і думок»¹⁰.

Між іншим, умовні форми такого майстра, як О. Довженко, майже завжди були продиктовані смисловою, різко загостреною думкою, що намагалась досягнути великі соціальні та етичні питання свого часу. Сучасна молода українська проза поки що досить несміливо освоює цю сторону Довженкової — і не тільки Довженкової — традиції. Щоправда, деякі прийоми «інтелектуального» загострення образу (гротеск, алегорія, композиційна ексцентрика, зміщення часових площин тощо) з різною мірою успіху намагаються використовувати В. Дрозд, Ю. Щербак. Але це поки що — тільки експерименти.

Та головне все ж — не проблема «чутливості й інтелекту». Справжня проблема, яка стоїть перед письменниками лірико-романтичного спрямування, — це проблема, фігурально кажучи, дальшого збільшення реалістичної підйомної сили, яку здатні виявити в художньому «польоті» ліричні сили. Проблема глибшого зачерпування життєвої правди, насичення ліричної «суб'єктивності» об'єктивним, загальнозрозумілим змістом. Проблема, коротко кажучи, поглиблення реалізму. Тим-то, підсумовуючи міркування з приводу лірико-романтичного струменя в українській прозі, автор цих рядків наслідують повторити в основному те, що він твердив у цьому питанні й раніш: романтика, якою б не була вона самобутньою і незвичайною в своїх художніх виявах, повинна стати більш реалістичною, більш чіпкою до дійсних життєвих процесів сучасності, більш здатною до вловлювання їх складних форм, більш чуйною до великої проблематики часу, яка «сидить» всередині самих явищ дійсності (а не штучно накладаєть-

¹⁰ Пушкін А. С. Полн. собр. соч.: В 40-ти т. М.—Л., 1951, т. 7, с. 15.

ся на них). Загальне дослідницьке спрямування, характерне для літератури соціалістичного реалізму на сучасному етапі, накреслює й тут свої напрямні лінії, які неминуче виявляться і в стильових структурах.

Цікаві паралелі і знахідки для обдумування стильових процесів в українській літературі може дати братня білоруська проза. Історично вона значно молодша за українську (перший, скажімо, білоруський роман — «Соки цілини» Ц. Гартного — з'явився в 1916—1922 роках), але тісна близькість основних шляхів їхнього розвитку, в тому числі й з художньо-стильового погляду, загалом очевидна. Поважне місце, яке в тематиці братньої літератури протягом десятиріч посідала сільська тема, живий зв'язок літературної поетики з поетикою фольклору, неабияка питома вага ліричного струменя в епічній розповіді (від якого не вільний навіть визнаний майстер конкретно-аналітичного стилю К. Чорний) — все це нагадувало тут чимало характерних явищ української прози, з поправкою хіба що на більшу формальну «скромність» і «стриманість» білоруських майстрів розповідного жанру. Проте за останні п'ятнадцять років білоруський роман і повість переживають настільки інтенсивний період свого розвитку і, відповідно, кристалізації своєрідного стильового обличчя, що творче зіставлення їх із здобутками, наприклад, тієї ж української прози може являти неабиякий інтерес і повчальність. Коротко кажучи, зберігаючи свій глибоко народний демократичний художній дух, свою природжену емоційність, душевну відкритість, сучасна білоруська проза демонструє неабияке зростання своєї дослідницької сили, свого філософсько-інтелектуального «потенціалу» і разом з тим — зображувально-пластичної майстерності. Вміючи бути поетично одухотвореною, вона разом з тим вміє бути багатою на промовисту художню конкретність, вміє бути аналітично-пильною і всебічною в її художньому осмисленні, вміє гамувати надмірну суб'єктивність при розкритті живої мудрості об'єктивного світу, вміє і не стидається, зрештою, бути «звичайною» прозою. Щоб переконатися в цьому, досить ознайомитися з «Людьми на болоті» і «Подихом грози» І. Мележа, воєнними повістями В. Бикова, «Серцем на долоні» І. Шамякіна чи новелами «найліричнішого» Янки Бриля, ліризмом якого, однак, — благородної чеховської проби. Порівняння зовсім не на користь як поборників суто «настроєвої» прози, так і прихильників вишуканих «модерних» ефектів.

Розгляд різноманітних (і значно ширших за діапазоном, ніж у прозі) стильових тенденцій у поезії потребує окремої і докладної розмови. Художні пошуки тут активніші, відмінності визначені різкіше, рух, розвиток, трансформація тих чи інших стильових струменів відбуваються помітно швидше. Відзначимо лише, що діяння «об'єктивної» й «суб'єктивної» тенденцій в стилях, визначальна роль характеру і способу їх поєднання тут виявляються часом дуже наочно.

Так, на початку 60-х років в українській поезії голосно заявила про себе (головним чином в творчості молодих) стильова тенденція, пов'язана передусім з розширенням естетичних «прав» особистості, з потребами її повнішого емоційно-психологічного вияву. Тяжіння до «розкованості» суб'єктивної, ліричної, емоційної стихії, до максимального експресивного виразу внутрішньої суті ліричного героя багато в чому визначало, наприклад, стильові устремління такого поета, як Іван Драч, з властивою йому «іскристою» асоціативністю образного мислення, бурхливим емоційним гіперболізмом, своєрідним і викличним, аж до парадоксальності, поєднанням витончено літературного і фольклорного начал.

Те, що І. Драч, в розумінні глибинних стильових принципів, не «виняткова» постать в сучасній радянській поезії, можна легко побачити, зіставляючи його, скажімо, з А. Вознесенським, О. Вацїетісом, О. Чіладзе та деякими іншими представниками молодшого покоління в братніх літературах. В певному розумінні ця поезія яскраво вираженого «суб'єктивного» стилю відповідала на якісь реальні потреби літературного розвитку, знайшовши нові, хай і явно односторонні, форми для виразу неосяжної емоційної «місткості» сучасної людини. Але все ж — у певному розумінні. Бо якщо стильові шукання І. Драча досі були, по суті, лише полемічно загостреним ствердженням права поета на повний і гострий самовияв, то рано чи пізно надходить пора, коли поет мусить відповісти: а яким є цей самовияв у своїй реальній суті, чому він служить, що є в ньому об'єктивного, загальнозначущого для сучасників? Іншими словами, мовиться про точно вивірену позитивну програму для будь-якої творчої «суб'єктивності».

Так чи інакше, є певні підстави для зауважень доброзичливого критика, який докладно розглянув останню книгу І. Драча «Балади буднів»: «Ми в принципі не заперечуємо».

чуємо важливості й актуальності розкриття поезією ще не освітлених нашим мистецтвом сторін внутрішньої, індивідуальної й глибокоінтимної сфери людського життя, але водночас вважаємо, що вони вимагають глибшого, філософськи й соціально узагальненого підходу до себе, ніж той, який продемонстрував поет у новій збірці»¹¹. Знайти тривкіші, реальніші духовні основи для своєї нестримної ліричної суб'єктивності (з певного погляду якості безцінної для всякого поета) і знайти їх, безумовно, в більш зрілому соціальному і конкретно-історичному підході до явищ життя — це і є, на нашу думку, «проблема номер один» для молодих поетів сучасної «умовно-асоціативної» стильової формації (поезія Драча — лише найбільш показовий приклад). А те, що в шуканнях жаданого синтезу їм є на що спиратися в художньому досвіді своїх найближчих сучасників, можуть засвідчити хоча б такі поетичні явища 60-х років, як «Політ крізь бурю» М. Бажана, «Чорнотроп» В. Мисика, «Уроки поезії» Л. Первомайського, — книги, кожна з яких представляє самостійну, визрілу і достатньо плідну стильову тенденцію сучасної української поезії.

У цьому начерку зроблено спробу поставити лише деякі з теоретичних і практичних питань, пов'язаних з загальною проблемою єдності методу і різноманітності стилів у літературі соціалістичного реалізму. Як легко бачити, увага автора була зосереджена головним чином на тих явищах сучасного літературного процесу, які з тих чи тих причин перебувають в центрі творчих дискусій і суперечок. Зрозуміло, що деякі судження автора в цій площині теж не мають остаточного, завершеного характеру, являючи собою лише посилену спробу намацати теоретичні шляхи для відповіді на актуальні питання сучасної літературної практики.

1968

¹¹ Макаров А. Сприймати світ всерйоз...— Літературна Україна, 1968, 9 квіт.

ВІЧНО НОВИЙ РЕАЛІЗМ...

(Проблеми художнього розвитку сучасної
радянської літератури та його наукового дослідження)

Масштабність, динамізм, багатогранність, дедалі глибший зв'язок з життям країни можна, без сумніву, вважати прикметами, органічно властивими процесам розвитку сучасної радянської багатонаціональної літератури.

Так само ясно бачиться в літературному процесі наших днів діалектика наступності, спадкоємності і нагромадження історично нових ідейно-естетичних якостей, характерних для художньої культури суспільства розвинутого соціалізму.

Розвиток радянської літератури в епоху зрілого соціалізму вже витворив окремих — і великий за всіма своїми параметрами — період загальної історії художнього письменства, народженого Жовтнем. Історично специфічні риси цього періоду, який обіймає понад два десятиліття (з тими чи іншими неминучими відмінностями між окремими його відтинками), в літературній практиці здебільшого визначилися досить помітно, хоч ще далеко не в належній мірі осмислені теоретичною та історико-літературною думкою.

Один з дослідників, який ґрунтовно роздумував над особливостями нового етапу літературного розвитку, — Ю. Кузьменко — бачить у ньому істотну відмінність від попередніх періодів історії радянського письменства. Епоха загостреної боротьби з силами і традиціями старого світу за соціальне оновлення «всієї матерії життя» (П. Тичина) лишилась позаду, настали часи органічного і повнокровного розвитку соціалізму на власній основі, розвитку, який відбувається в неспокійних умовах напруженого протистояння двох систем на міжнародній арені. «Гранична» суспільна ситуація, яка ставить особистість в особливі, епічні за своїм характером, взаємини з суспільством, змінилась таким станом світу, при якому часткове і загальне з'єднуються між собою в інший, більш складний і опосередкований спосіб. У чуйному балансі взаємодії людини і середовища, характеру і обставин знову відбулося певне зрушення — зрозуміло, відносне, але достатнє для того, щоб потягти за собою різні морально-психологічні і естетичні наслідки»¹. Вважаючи міркування

¹ Кузьменко Ю. Чтоб передать богатство нашей жизни... — Вопросы литературы, 1977, № 4, с. 38—39.

Ю. Кузьменка про спільне й відмінне в літературних епохах,— вони висловлені вже в кількох працях автора,— загалом ґрунтовними і слушними, вкажемо і на наявність у них дискусійних моментів. Не можна погодитись, наприклад, з тим, що «епічний стан світу» відійшов в минуле разом з кінцем першого періоду, названого епічним, так само викликають сумнів інші «розділювальні» означення цього періоду — «класичний», «горьківський» і т. д.

Все це не могло не викликати — при незмінній сутності основних ідейно-естетичних принципів, визначальних для радянської літератури на всіх етапах її історичного розвитку,— істотні зміни і в її проблематиці, і в типах зображуваних конфліктів, і в образах її героїв, і в самій структурі художніх образів (явне, наприклад, тяжіння сучасного письменства до поглиблення реалістичного психологізму). Стали цілком відчутними певні зрушення і в самій художньо-дослідницькій позиції сучасного письменника, в характері його реалізму. Це, як зазначає вже згаданий автор, «реалізм аналітичного типу, який розкриває складні, суперечливі зв'язки характеру і обставин і відзначається увагою до найдрібніших подробиць людського буття»². Звичайно, мовиться про переважаючу тенденцію, а не про ознаку, спільну для всіх фактів і явищ сьогоденного процесу.

В епоху розвинутого соціалізму, коли остаточно складається і небувало міцніє нова історична спільність — радянський народ, інтенсивно розвиваються процеси зближення, взаємодії і взаємозбагачення національних літератур народів СРСР, які в своїй сукупності складають єдиний духовний організм — багатонаціональну радянську літературу. Взаємодія братніх літератур в соціально-культурних умовах радянського суспільства є потужним стимулятором їх ідейного і художнього зростання, всебічного розкриття творчих потенцій. З цього погляду багатонаціональний літературний процес 60—70-х років являє собою картину надзвичайно красномовну: поруч з дальшим розвитком, різногранним жанрово-стильовим збагаченням літератур «старших», історично більш зрілих — бурхливе зростання, впевнений вихід на всесоюзний і світовий простір літератур «молодих» і вовописемних (народження, наприклад, сучасного роману в щойно виниклому письмен-

² Там же.

стві народів Півночі), дедалі очевидніше зближення рівнів (але аж ніяк не національно-творча нівеляція) літературного розвитку всіх народів країни.

ХУДОЖНЄ МИСЛЕННЯ СЬОГОДНІ: ПРИКМЕТИ І ТЕНДЕНЦІЇ

Незаперечною прикметою сучасного етапу, як послідовно підкреслюється в партійних документах, що стосуються питань художньої культури, є даліше зростання виховної, духовно-формуючої ролі літератури і мистецтва в житті соціалістичного суспільства. Об'єктивна зумовленість зрослої суспільної потреби в інтенсивному соціально-педагогічному діянні художньої культури на свідомість не потребує широких пояснень. Говорячи про неї, маємо на увазі і піднесення культурного рівня радянського народу, яке робить літературу, мистецтво активним учасником щоденного духовного життя мільйонів людей, і дедалі зростаюче значення моральних чинників, сили позитивного прикладу в суспільстві розвинутого соціалізму і, головне, — універсальний характер завдань формування соціалістичної особистості в наші часи, коли всебічний розвиток людини став насущною життєвою вимогою. У забезпеченні цієї багатоаспектної внутрішньої зрілості сучасників, і передусім їх високої суспільної свідомості і творчої активності, літературі і мистецтву з їх майже неосяжними можливостями «доступу» в глибини внутрішнього світу індивіда, в його інтелектуальну, вольову і емоційну сферу, належить справді особливо значна і вдячна роль.

Свої завдання в нову історичну епоху радянська література здійснює на живодайному ґрунті методу соціалістичного реалізму, керуючись принципами, що визначають корінну суть позиції передового митця в сучасному світі, — принципами комуністичної партійності і народності мистецтва, духом глибокого інтернаціоналізму та історичного оптимізму. Буржуазні критики не раз твердили (і твердять нині), що в радянській літературі 60—70-х років виявляється, мовляв, намагання звільнитися від «уніфікуючої сутності» соціалістичного реалізму, від «оков» партійності і народності. Фальшиві діагнози і марні сподівання! Соціалістичний реалізм як запорука життєвої правди і високої ідейності в мистецтві, як метод усвідомленого історизму і щедрого розмаїття художніх форм у зображенні дійсності був і залишається стовповою дорогою письмен-

ників і митців, що творять і борються разом зі своїм народом. Але цей метод і витворена на його основі естетична система соціалістичного реалізму, зрозуміло, не застигли у раз назавжди даному вигляді — вони розвиваються разом з історичним рухом життя і самого художнього пізнання. «Соціалістичний реалізм нині виробляє якості, адекватні фазі зрілого соціалізму», — писав Б. Сучков у 1974 році, датуючи початки нового періоду в розвитку художнього методу радянської літератури серединою 50-х років, коли «радянське суспільство стало набувати рис зрілого соціалізму»³.

Поступальний розвиток соціалістичного суспільства, окреслена в рішеннях XXIV, XXV, XXVI з'їздів КПРС програма комуністичного будівництва і боротьби за мир, героїчна творча практика радянського народу стали джерелом помітного збагачення не тільки проблематики та образної системи літератури, але й самого «молекулярного складу» художнього мислення письменників. У сповідуваній радянською літературою концепції людини і світу помітно поглиблюється розуміння всієї складності взаємозв'язків між особистістю і колективом, особистістю і суспільством, характером і обставинами. Соціально-історична проникливість образного мислення, вміння дати широке й правдиве соціальне креслення епохи, чим завжди була сильна література соціалістичного реалізму, тепер поєднуються в художній свідомості з відчутно зростаючою увагою до долі людини (назва знаменитого оповідання М. Шолохова стала в цьому розумінні символічною), з пильним інтересом до окремої особистості, чий життєвий шлях, а часом і роздоріжжя, осмислюються, зрозуміло, з погляду суспільного, загальнонародного.

«Ніколи не були так високо поцінювані, — пише радянський філософ, — людське буття, людська індивідуальність, її неповторність, її унікальні творчі потенції, як у наш час»⁴. Разом з тим в найглибшу органіку літературного твору проникає велика думка віку про невід'ємність долі окремої людини від долі народу, прекрасно висловлена, скажімо, устами старої Толгонай («Материнське поле» Ч. Айтматова): «...Материнське щастя іде від народного щастя, як стебло від кореня. Нема материнської долі без

³ Сучков Б. Действенность искусства.— М., 1978, с. 89, 120.

⁴ Косолапов Р. Введение.— В кн.: С чего начинается личность. М., 1979, с. 5.

народної долі»⁵. В часи, коли предметом особливої турботи стала всебічна зрілість — громадянська, ідейна, моральна — кожної суспільної одиниці, художня література правомірно підносить пафос «морального забезпечення комунізму» (О. Твардовський), реалізуючи його в найширшому спектрі суспільно-моральної проблематики, в центрі якої — питання про духовний, етичний, творчий потенціал сучасника, про міру його відповідності сьогоднішньому і — особливо — завтрашньому дню.

Зберегти широке «епічне», тобто соціальне, бачення світу і людей і разом з тим стати впритул до конкретної особистості — означає не тільки збагнути людину в «фактичних» виявах здійснюваної нею соціальної ролі (чим часто і обмежувались автори схематично-ілюстративних, а то й просто описових, неглибоких творів), але й заглибитися в її внутрішній світ, у сповідувані нею ідеали і моральні принципи, в психологічну підоснову діянь і вчинків. Поглиблюється художньо-філософське проникнення в мотиваційну сферу життєдіяльності літературних персонажів, а звідси — й інтерес письменників до «вічних» питань етики, які так чи інакше вібрують у питаннях сьогоднішніх, обумовлених конкретно-історичними обставинами.

«Для сучасної літератури характерна не тільки опора на гуманістичну традицію, але й відчутніша філософська глибина, прагнення піднятися в своєму дослідженні до висот людського духу, обговорювати такі вічні питання, як питання про сенс життя і людської совісті, утверджувати в людській свідомості такі вічні людські цінності, як добро, правда, чесність, порядність, совісність, людяність, милосердя, жалісність. Для нас характерний сьгоднішній помітний зростий в останні роки філософський потенціал, звернення до «вічних» питань і «вічних» цінностей як наших питань і наших цінностей, прагнення освоювати їх у якісно новому, соціалістичному ключі»⁶.

Справді, хіба не позначені цією турботою про «вічні» і разом з тим глибоко сучасні, важливі для нас цінності такі визначні твори останнього періоду, як «Білий пароплав» та «І довше віку триває день» Ч. Айтматова, «Циклон» і «Твоя зоря» О. Гончара, «Берег» Ю. Бондарєва, «Сотников» В. Бикова, «Біла тінь» Ю. Мушкетика? І хіба вони, при всій складності поставлених етичних пи-

⁵ Айтматов Ч. Повісті гір і степів.— К., 1980, с. 266.

⁶ Кузнецов Ф. За все в ответе.— М., 1978, с. 18.

тань та відповідей на них, не освітлені вищою ідеєю радянського морального виховання — ідеєю формування активної життєвої позиції, свідомого ставлення до громадського обов'язку, єдності слова і діла?

Виявлення соціальної домінанти суспільної поведінки і самого характеру людини було й лишається одним з найважливіших творчих завдань сучасного митця, але це завдання здійснюється тепер через показ всієї повноти і складності духовних, моральних, психологічних якостей героя. В кожному разі, цілковитим анахронізмом нині стало чисто зовнішнє трактування «класової ознаки» людини, проти чого ще в 20—30-х роках рішуче виступав М. Горький.

В. І. Ленін у своїх останніх працях «Про кооперацію», «Про нашу революцію», «Краще менше, та краще» та ін. з особливою наполегливістю наголошував на потребі освоєння культури і забезпечення дедалі вищого культурного рівня як у сфері управління, так і в усіх інших сферах життя радянського суспільства. «Саме про культуру ставлю я тут питання, бо в цих справах досягнутим треба вважати тільки те, що ввійшло в культуру, в побут, у звички»⁷, — писав він у статті «Краще менше, та краще». В суспільстві розвинутого соціалізму сформульоване Ленінін завдання не тільки не зменшується у своїй вазі, а навпаки — вперше постає на повний зріст стосовно як проблем загальнодержавних, так і «особистісних». Дійсно, легко зрозуміти, що чимало з складних життєвих конфліктів, висвітлюваних сучасною літературою, в своєму логічному продовженні неминуче «виходять» на питання про справді сучасний, справді соціалістичний рівень культури особистості — культури праці, культури суспільної і політичної, культури почуттів, культури міжособистісних взаємин тощо. При цьому, звичайно, слід мати на увазі, що в художній літературі подібні питання виступають не стільки у вигляді прямих тем, скільки як концептуальний елемент, що створює відчутну «проблемну забарвленість» колізії, образу, твору. (Досить наочним прикладом можуть бути роман Д. Граніна «Картина», чимало оповідань В. Шукшина, «Оддавали Катрю» Г. Тютюнника та ін.).

Посилення особистісного начала, властиве в цілому сучасній літературі, відбилося також у ширшому, ніж досі,

⁷ Ленін В. І. Краще менше, та краще.— Повне зібр. творів, т. 45, с. 369.

припливі ліричних елементів у прозу («лірична повість», «ліричний роман» 60-х, а почасти й наступних років). І загалом, як поступово з'ясувалося, це не пішло на шкоду провідному значенню великих епічних жанрів. Ще очевиднішим є активне естетичне діяння цього зростлого особистісного начала (там, де воно виступає в парі з активною авторською позицією і достатньо широким поглядом на світ) у поезії, особливо в її емоційній та образно-структурній сферах. Відомі приклади «другої» і «третьої» молодості поетів старшого покоління (М. Рильський, М. Бажан, М. Асеев, В. Луговської) з їх сміливим введенням себе, своїх, непростих часом, роздумів і своїх душевних таємниць у так чи інакше відображуваний історичний потік сучасності, здорова емоційна, душевна розкутість поетів молодших, характерна для лірики останніх десятиліть єдність «сповіді» й «проповіді», глибинного самовияву і діяльно-вольового «так» чи «ні», спрямованого на явища й події довоколишнього життя,— все це реальні прикмети сьогоднішньої поезії, здатні підтвердити згадану тезу.

Певні відмінності в характері літературної атмосфери між 60-ми і 70-ми роками (конструктивний творчий дух, характерний для останнього десятиліття, менше крайнощів і сумнівних «негацій», більше дослідницької заглибленості і пошуків синтезу) лише підтверджують основну тенденцію розвитку, яка дедалі міцніє. «Якщо уважно придивитись до руху жанрів,— точно говорив про неї Г. Марков у доповіді на VI з'їзді письменників СРСР,— то перед нами, природно, не прямо, а в складних опосередкуваннях, відкривається особливість нашого сьогоднішнього духовного життя: прагнення до повноти і багатогранності сприйняття світу, глибоко усвідомленого історизму. Це прагнення — з точки зору соціальної — входить у число неодмінних компонентів процесу формування комуністичної особистості»⁸.

В широкому тематичному діапазоні сучасного радянського письменства, в кожній з його сфер досить наочно виявляється те нове, що народжується в глибинах соціалістичної дійсності і відображається в суспільній самосвідомості.

В умовах розвинутого соціалізму радянська література високо підносить свій будівничий пафос, стверджуючи визначальну роль трудового начала, колективної праці в фор-

⁸ Марков Г. С тобою, партия! — М., 1976, с. 15—16.

муванні особистості і створенні навколо неї здорового морально-психологічного середовища. Загальновизнаними стали позитивні зрушення, які відбуваються в художньому зображенні людей сучасної індустріальної праці: тема, яку раніш сухувато називали «виробничою» (і яка справді в перші повоєнні десятиліття не часто вдавалася письменникам), тепер у кращих книгах і п'єсах набула справді художньої форми. Глибше й допитливіше, ніж досі, увійшла в життя робітничого класу і українська література (романи, повісті, п'єси П. Загребельного, І. Муратова, В. Собка, О. Сизоненка, О. Коломійця та ін.). А водночас барвистим снопом вибухнула (передусім у російському письменстві) так звана «сільська» проза, лірична за художньою природою, часом менш зв'язана з «діловими» турботами і прямими суспільними запитами повоєнного села (хоч цього аж ніяк не скажеш про таких, скажімо, авторів, як Ф. Абрамов або М. Алексєєв, а в українській прозі — Ю. Мушкетик, В. Дрозд), але натомість живлена етичною пристрастю і позначена принциповим жаданням повноти, духовної глибинності, художньої пластичності в зображенні людських характерів. Щоправда, в своїй більшій частині це все ж були твори не про сьогоднішній день колгоспного села. Осмислити складні колізії сільської дійсності «в епоху НТР», в добу другого, після колективізації, гігантського перевороту в виробництві, побуті й культурі села і вритул наблизитись до людей, які є центральними постатями цього процесу, — так можна визначити сьогодні найважливішу потребу на тематичному напрямі, про який іде мова. (При чіткому, ясна річ, усвідомленні того факту, що всі ці, значні для попередніх часів, соціально-топографічні тематичні сфери — «робітничка», «сільська», «інтелігентська» — з ходом життя, з розвитком процесів зближення міста і села, посилення соціальної однорідності суспільства тощо позбавляються колишньої замкнутості і природно перетинаються одна з одною, що й бачимо в низці сучасних творів, особливо коли йдеться про епічний роман).

Міцнішими і більш розгалуженими стали зв'язки сучасного з минулим і майбутнім в художньому світі, зображаному літературою. Розуміння того, що «сучасне завжди в дорозі з минулого в майбутнє» (О. Довженко), виступає в наші часи важливим елементом художнього мислення, поглиблюючи його історизм і усвідомлення зв'язку часів. Неосяжна і справді вічна тема Великої Віт-

чизняної війни, тема її політичних, ідейних, моральних уроків для сьогодишнього й завтрашнього дня посідає найпомітніше місце в усьому повоенному письменстві, а в 60-х роках починається новий її розквіт («друга хвиля», як мовилось у критиці), супроводжуваний наполегливим прагненням «суворой правдивості розповіді» (Б. Полевой), величезним розширенням життєвого матеріалу і помітним поглибленням ідейної проблематики. Про новий етап можна говорити і стосовно розвитку історичної, в тому числі історико-революційної, теми, де явно активізуються пошуки в царині змісту і форми, зростає психологічна місткість зображуваних характерів, стає відчутнішою інтелектуальна, філософська наповненість художньої атмосфери («історія мисляча», як назвав один із своїх оглядів «ретроспективної» прози критик М. Ільницький).

Це не означає, звичайно, що творчий розвиток радянської літератури в новому історичному періоді був вільний від суперечностей, небажаних «заминок» у русі тих чи інших жанрів, нелегко переборюваних недоліків. Були й моменти, коли критиці доводилось виступати проти симптомів хибної ідейної спрямованості, що давали себе знати в певних літературних явищах (тенденції до однобічного «критицизму» й «негативізму» — головним чином у 60-х роках, проявів ідеалізації патріархальщини, спроби «реабілітації» консервативних і реакційних діячів минулого — в ближчі до нас часи). Але в цілому розвиток літератури йшов по магістральній лінії комуністичного будівництва, був плідним і щедрим, книги письменників у своїй масі активно працювали на справу партії і народу. Яскраве піднесення багатонаціональної художньої культури Країни Рад стало в останні роки очевидним фактом. «Усі ми бачимо, — вказував Ю. В. Андропов у промові на червневому (1983 року) Пленумі ЦК КПРС, — як у міру зростання культурного рівня народу посилюється вплив мистецтва на уми людей. Тим самим зростають і можливості його активного втручання в суспільне життя. А отже, величезною мірою збільшується відповідальність діячів мистецтва за те, щоб могутня зброя, яка є в їх руках, служила справі народу, справі комунізму»⁹.

Високо оцінюючи внесок літератури та мистецтва в справу комуністичного будівництва, партія водночас на-

⁹ Матеріали Пленуму Центрального Комітету КПРС, 14—15 червня 1983 року. — К., 1983, с. 19.

гадує про високу суспільну відповідальність праці письменників і митців.

У поступальному русі радянської літератури відбився, чи, вірніше, втілювався, рух самого методу соціалістичного реалізму, що супроводжувався і глибшим осмисленням його ідейно-естетичних основ та художніх можливостей. Мається на увазі, зокрема, сформульоване в теоретичній думці поняття про соціалістичний реалізм як історично відкриту естетичну систему. «Творчий метод нашого мистецтва є категорія відкрита в тому розумінні,— писав Б. Сучков у статті «Сучасні аспекти соціалістичного реалізму» (1974),— що мистецтво, яке виникає на його основі, надзвичайно чуйне до історичних перемін, які тривають у світі, до нових проблем і конфліктів, нових ситуацій, породжуваних самим ходом соціалістичного будівництва і духовною, моральною, ідейно-політичною атмосферою нашого суспільства»¹⁰. Соціалістичний реалізм є відкритою естетичною системою і тому, обґрунтовували цю думку Д. Марков, Л. Тимофєєв, що цей метод формує «принципово нову естетичну структуру, в рамках якої проявляються і діють різні форми художньої правдивості — і успадковані, і створювані заново»¹¹, і тому, що ніщо не може обмежити, «поставити кордони кругозорові соціалістичного реалізму, основою якого саме і служить новий історичний зміст процесу суспільного розвитку, нова якість епохи, в яку вступив світ»¹².

З приводу поняття «відкритості» дискутували: ті, хто заперечував його чи сумнівався в ньому, вказували, що воно може відчинити двері для естетики й поетики антиреалістичних течій, точніше — для впливів буржуазного модернізму. Але для більшості учасників вказаних суперечок, в тому числі для теоретиків з інших соціалістичних країн (див. «круглий стіл» «Вопросов литературы» 1977 року, дискусію на сторінках «Литературной газеты» 1979 року), було ясно, що історична відкритість методу соціалістичного реалізму всьому новому і плідному, здатність його до постійного розвитку і збагачення не має нічого спільного з безбережністю, намаганням «збагатити» стилі й поетику сучасного реалістичного мистецтва формами й

¹⁰ Сучков Б. Действенность искусства, с. 86.

¹¹ Марков Д. О формах художественного обобщения в социалистическом реализме.— Вопросы литературы, 1972, № 1, с. 77.

¹² Тимофєєв Л. По воле истории.— Литературное обозрение, 1976, № 6, с. 65.

прийомами модернізму, заснованими на агностицизмі, на песимістичному світовідчутті. «Пафос широти» аж ніяк не повинен вести до втрати ідейно-естетичних критеріїв, які дозволяють бачити непрохідну межу між художніми системами соціалістичного реалізму і модернізму. Мало сказати, що соціалістичний реалізм — відкрита життю естетична система, пише Д. Марков. «Питання в тому, щоб показати характер, спрямованість відкритості, причому не тільки в межах загальнофілософської гносеології, але й в зв'язку — і головним чином — з специфікою форм художнього пізнання, тобто показати системний зв'язок компонентів творчого методу»¹³. А це, додамо ми, в свою чергу означає — виявити, усвідомити, показати визначальні відмінності в природі і функціях, скажімо, складних форм художньої умовності, інтроспективних засобів психологічного аналізу, «онтології» і «поетики» художнього часу — відмінності між реалізмом, соціалістичним реалізмом передусім, і сучасним модернізмом, найхарактернішим і найбільш показовим виявом якого є «література абсурду». Корінна протилежність — не тільки світоглядна, але й естетична, художньо-психологічна — між цими двома непримиренними напрямками в сучасній художній культурі людства була й залишається цілком очевидною.

Чимало важливих проблем, піднятих широкою й тривалою дискусією про соціалістичний реалізм як історично відкриту систему, ще треба щільно додумувати й поглиблено з'ясовувати. Але в цілому нова постановка питання вже здобула підтримку широких кіл літературознавців, критиків, письменників і відіграє, можна сподіватись, позитивну роль у розвитку теоретичної думки і художньої практики літератури соціалістичного реалізму. Конструктивне значення концепції, про яку йдеться, полягає передусім у тому, що вона остаточно руйнує уявлення про соціалістичний реалізм як строгу систему творчих приписів і регламентацій, відкриває ширший, ніж досі, простір для художніх шукань (теоретично «узаконюючи», зрештою, немалі зрушення в цьому розумінні, що вже сталися в радянській літературі протягом 60—70-х років), загострює чуйність митців соціалістичного реалізму до всього нового в житті, в суспільній свідомості, в процесах художнього пізнання. Не слід забувати й про те, що

¹³ Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма.— М., 1978, с. 315—316.

теоретичне усвідомлення соціалістичного реалізму як методу найширших художніх можливостей при незмінній чіткості ідейно-естетичних критеріїв, які орієнтують на глибоку і всеосяжну правду художнього пізнання, зміцнює нашу теоретичну думку в її боротьбі з різними обмовниками та фальсифікаторами радянської літератури і її творчого методу.

«ТАЄМНИЦІ» КРИТИЧНОГО АНАЛІЗУ: ЗМІСТ І ФОРМА

Плідне дослідження художніх форм (стилі, жанри, поетика) сучасної радянської літератури можливе, розуміється, лише в світлі загальних тенденцій її розвитку в період, обраний для студіювання. Про найголовніші з них уже говорилося; найстисліше резюмуючи сказане, ще раз нагадаємо про поглиблення літературою (як і всією суспільною думкою) 60—70-х років соціалістичної концепції людини, і в цьому зв'язку — про пильну увагу до конкретної, «ці є ї», за словом Гегеля, особистості та всього розмаїття її зв'язків з світом; про відчутне зміцнення, так би мовити, аналітико-дослідницької бази естетичної системи соціалістичного реалізму, при якому «великий реалізм» проникливого соціального осмислення епохи, її основних конфліктів і тенденцій розвитку органічно поєднується з «малим реалізмом»¹ деталей і подробиць, без яких неможливе переконливе зображення ситуативних і психологічних реальностей. Нарешті, про очевидне розширення художнього — передусім стильового і жанрового — розмаїття літератури, про що буде ще докладніше мова попереду. Навіть неозброєним оком можна помітити зростання естетичної активності письменників (мається на увазі напруга творчих пошуків, ступінь свободи і сміливості в творенні індивідуальної образної системи), в цілому природно пов'язане з процесом загальної активізації соціалістичного мистецтва, піднесення його дійової ролі в духовному житті суспільства.

Певна річ, зазначені явища існують у сучасному письменстві головним чином у вигляді перспективних, дедалі міцніючих тенденцій, не завжди приносячи цілком визрілі плоди. Разом з тим немає сумніву в тому, що

¹ Умовне визначення «малий реалізм» тут запозичене з термінологічного вжитку польської критики, але вживається в іншому, переосмисленому значенні.

згадані тенденції є визначальними і довготривалими, бо живляться вони потужними струмами самої дійсності.

Тема, про яку йдеться в цьому начерку, зобов'язує зупинитися на деяких теоретичних питаннях, зв'язаних з діалектикою змісту і форми в художній літературі загалом, в сьогоденньому літературному процесі зокрема. Йдеться передусім про деякі достатньо актуальні в наші часи методологічні аспекти літературознавчого аналізу.

Вдосконаленню методології й методики цього аналізу, заснованих на визначальних принципах марксистсько-ленінської теорії, сприяли капітальні теоретичні праці радянських і зарубіжних учених, що з'явилися в два останні десятиріччя, — книги М. Храпченка, Б. Сучкова, М. Бахтіна, О. Бушміна, Д. Маркова, К. Горанова (НРБ), Р. Веймана (НДР) та ін. Завдяки їм і, звичайно, ще більше — завдяки колективним зусиллям теоретиків, істориків, критиків літератури в СРСР та інших соціалістичних країнах уточнилось наше розуміння соціалістичного реалізму як естетичної системи, а також самої системності творчого методу, розширились уявлення про естетичний зміст основних його принципів — комуністичної партійності і народності, про взаємозв'язки методу і стилю (стилів), про гносеологічні, естетичні і соціально-психологічні основи художньої різнобарвності радянської літератури тощо. Все це наближає дослідників і критиків до найглибшого «ядра» феномена художності, допомагає досягти органічної єдності соціального і естетичного аналізу, полегшує остаточне подолання різноманітних дуалістичних уявлень про зміст і форму в мистецтві, що породжували як формалістичні, так і вульгарно-соціологічні рефлексії в критиці і літературознавстві. І реальні наслідки позитивних методологічних зрушень в основній масі літературно-наукових досліджень і критичних праць — перед нашими очима. Проте певних огріхів і слабкостей у цій площині все ще не бракує, особливо на широкій літературно-критичній і літературно-науковій периферії.

Про вульгарно-соціологічний підхід до явищ літератури сьогодні вже не скажеш, що він має будь-скільки помітне поширення і тим більше — моральний кредит в очах дослідників. Сучасні покоління літературознавців і критиків володіють глибшим, більш діалектичним розумінням взаємозв'язку мистецтва з суспільним життям, взаємозв'язку змісту художнього твору з його формою, ніж це було характерно для «середнього рівня» літературної науки й

критики в 30-х, 40-х і навіть 50-х роках. І все ж певні відгомони вульгарно-соціологічного «абстрагування» від явища художності можна подекуди помітити, скажімо, в так званому ідейно-тематичному аналізі, який, по суті, зводиться до виявлення однієї лише схеми, оголеного кістяка ідейного й предметного змісту твору. Серйозних спроб розкрити спосіб реального існування цього змісту через «прочитання» художньої форми, яка є його конкретним і єдино доступним для читача втіленням, методика такого аналізу майже не знає (випадковий і дилетантський розгляд якого-небудь довільно вихопленого компонента в рахунок не йде). Не говоримо тут про свідоме обмеження аналізу літературних творів спеціально досліджуваною соціологічною проблематикою (як приклад можна назвати відому книжку Ю. Кузьменка «Міра істини» або статтю Є. Старикової «Соціологічний аспект сучасної «сільської прози», надруковану у «Вопросах літератури» (1972, № 7): «художній момент» у подібних розглядах начебто схований від очей читача, але на ділі він, коли йдеться про кваліфікованих авторів, постійно береться до уваги і найактивніше впливає на самі наслідки конкретно-проблемного аналізу. Але така — справжня і потрібна! — «соціологічна» критика у нас поки що розвинута недостатньо, в той час коли на поверховий тематичний коментар, який саме через свою естетичну глухоту нездатний схопити конкретно-індивідуальну своєрідність вирішення даним автором «загальної» теми, натрапити можна ще досить часто.

Як відомо, філософська загадка єдності змісту й форми в мистецтві знайшла найбільш глибоке і ґрунтовне вирішення лише в марксистсько-ленінській естетиці, яка переробила і синтезувала в діалектико-матеріалістичному дусі найбільш плідні теоретичні думки попередніх часів. Звичайний для низки домарксистських і сучасних немарксистських концепцій дуалізм в сприйнятті цих категорій заступається послідовним монізмом, який, звичайно, не лише не заперечує, але й найбільш чітко бачить їх діалектичну «процесуальність», суперечливу двоєдиність. Як писав Гегель — один з перших мислителів, хто збагнув цю діалектику, — «зміст є не що інше, як перехід форми в зміст, а форма є не що інше, як перехід змісту в форму»². Внутрішнє (зміст) просвічує, за його словами,

² Гегель Г. В. Ф. Сочинения.— М.— Л., 1933, т. 1, с. 224.

в зовнішньому (формі), а зовнішнє вказує на внутрішнє.

Це означає, що в мистецькому творі (чи, скажемо так для більшої наочності, — в процесах його створення і сприйняття) відбувається постійний перелив змісту в форму і форми в зміст; що «сама по собі конкретність художнього змісту є вже його переходом у форму»³; що поняття змісту і форми на різних рівнях структурної ієрархії твору можуть ніби мінятися між собою місцями — те, що було формою стосовно одного, глибшого структурного шару, стає змістом для іншого, більш конкретного і більш поверхневого (в чому можна переконатися, скажімо, на прикладі співвідношень між 1) ідейно-предметним змістом ліричного твору, 2) образом ліричного переживання, розгорнутим у своєрідний сюжет, 3) сукупністю мікрообразів (тропів), що виступають у вигляді певної системи, і 4) різноманітними виражально-зображувальними засобами — ритмом, римами, інтонацією, фонікою тощо).

Це підтверджується й теоретичними дедукціями сучасної естетичної думки. Марксистсько-ленінська естетика наших днів особливо наполегливо працює в цій площині над з'ясуванням внутрішньої органіки, в якій досягається жива єдність змісту і форми в мистецтві. Варті уваги, зокрема, плідні міркування, висловлені в працях болгарського естетика К. Горанова, радянського дослідника М. Кагана, а також в останніх виданнях книги Л. Тимофєєва «Основи теорії літератури». Так, К. Горанов у своїй книзі «Зміст і форма в мистецтві», а також у новій — «Художній образ і його історичне життя», досліджуючи проблеми ієрархії і взаємодії різних структурних рівнів художнього твору, приходять до висновку про потребу розрізняти певні шари в самих поняттях мистецького змісту і мистецької форми. Інакше кажучи, це ствердження тієї досить важливої і в загальнофілософському розумінні думки, що зміст і форма мають, кожне зокрема, свою власну структуру, з'ясування чого глибше розкриває і «механізми» їх взаємного переливання⁴. Виходячи з постулату домінуючого значення змісту, який утворює свою форму, послідовно «розливаючись» по всіх «поверххах» художньої структури, і водночас — зворотного впливу форми на

³ Горанов К. Содержание и форма в искусстве.— М., 1962, с. 162.

⁴ Наприклад: Тюттин В. Категории «формы» и «содержания» и их структурный анализ.— Вопросы философии, 1976, № 10.

зміст, К. Горанов пропонує розрізняти в мистецькому творі: 1) ідейно-емоційний зміст, 2) предметний історичний зміст, 3) внутрішню форму, 4) зовнішню форму. (Проблема внутрішньої і зовнішньої форми, слід зазначити, була широко висвітлена ще Гегелем). Під внутрішньою формою автор розуміє структуру твору — характер, персонажі, сюжет, композицію, під зовнішньою формою — об'єктивність задуму матеріальними засобами за законами даного мистецтва: художня мова, зображувальні й виражальні засоби, жанрова своєрідність і т. д.

По-іншому визначають структуру цих категорій М. Каган та Л. Тимофеев, але й вони дотримуються думки про їх кількшаровість. Л. Тимофеев, скажімо, розрізняє «три плани змістовності» — «об'єктивно-історичний, суб'єктивно-ідейний і безпосередньо-предметний, художній», а також «два види форми» — пасивний і активний⁵.

Було б, звичайно, помилкою будувати на цій основі якісь застигли педантичні класифікації внутрішніх компонентів обох категорій. Але цінність того докладного аналізу їх внутрішньої структури, який здійснюється сучасними теоретиками, здається незаперечною, — він дозволяє не тільки наочно показати єдність змісту і форми як основних сторін структури художнього твору, виявити оформленість змісту і змістовність форми, але й розкрити ієрархічну координацію і супідрядність їх окремих елементів, оскільки всю систему визначає і організує її змістове, ідейно-тематичне ядро.

«Вторинність» форми порівняно з «первинністю» змісту аж ніяк не зменшує, ясна річ, її значення в художньому творі. Як слушно вказує В. Кожин, художня форма не лише об'єктивує зміст, але й виступає як його «упорядковуюча міра і організуючий принцип»⁶, про що мимоволі забувають, зокрема, прихильники і практики редукованого, «вкороченого» ідейно-тематичного аналізу. Будь-яка теоретична чи практична недооцінка значення художньої форми (на зразок «істини», проголошеної одним учасником недавньої дискусії в «Літературній Україні» про стиль сучасної прози: «Письменник, який має що сказати, не буде роздумувати над питанням — як сказати») ⁷ здатна завдати значної шкоди, особливо на ниніш-

⁵ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы.— М., 1976, с. 133.

⁶ Краткая литературная энциклопедия.— М., 1975, т. 8, с. 52.

⁷ Література України, 1980, 5 груд.

ньому етапі розвитку радянської літератури. «Компетентність» в питаннях форми, досконале уявлення про її взаємозв'язок із змістом, зокрема про зворотний вплив форми на зміст, потрібні критикові, дослідникові вже хоча б для того, щоб відчуті і усвідомити її органічність або неорганічність для даного змісту. А письменникові — вже для того, щоб не вбити, як це часом буває, зужитою, банальною формою свіжого задуму.

Згадані тут головні теоретичні засновки, які визначають наукове розуміння категорій і змісту, і форми, належать, звичайно, до істин загальновідомих. Але їх доводиться — і необхідно — повторювати для того, щоб не втратити дорогоцінної Аріадниної ниті в конкретному ідейно-художньому аналізі, особливо коли він здійснюється на такій широкій і рухливій площині, як площина цілого літературного процесу (до того ж процесу сучасного, ще не «застиглого»). І формалізм, і вульгарний соціологізм — старі методологічні антиподи радянського літературознавства, і забувати про їх можливі впливи та новітні видозміни сьогодні так само не доводиться, як і будь-коли раніш.

Про методологічну недостатність розгляду літературних явищ, який фактично зводиться до міркувань (здебільшого поверхових) про сам предмет художнього зображення, про життєву основу створених письменником образів, не торкаючись їх реальної естетичної сутності, вже була мова. Але не меншу критичну увагу мають привертати і тенденції до самоцінності, самодостатності чисто формального «естетичного аналізу», при якому послаблюється, а часом і зовсім втрачається розуміння і життєвого генезису художнього твору, і його соціальної функції, а ідейно-емоційний зміст уже мовби сам собою «випаровується». Немає потреби замовчувати той факт, що подібні аналітичні схильності останнім часом виявляються частіше, ніж раніш, і що можливості їх поширення своєрідно «полегшуються», окрім усього іншого, чинниками безумовно позитивними — інтенсивними художніми пошуками в літературі і такими ж пошуками нових методичних прийомів і засобів аналізу художніх явищ у науці про літературу. Але — «загальні чинники» позитивні, а от конкретні наслідки, до яких приходять у таких пошуках окремі дослідники й критики, плідними можна назвати не завжди, і головну методологічну причину, що призводить до цього, неважко збагнути: це — порушення закону єдності змісту і форми, розрив естетичного і соціального аналізу.

Підхоплений у певних школах сучасного структуралізму принцип аналізу літературного твору як «художнього тексту» (переважна або виключна увага до формально-інформаційної сторони сама собою передбачається) дає значний простір для вияву саме згаданих тенденцій.

Досить виразну узагальнену характеристику дає їм сучасний критик: «Більшість публікацій будуватиметься за єдиною ознакою: обов'язкове посилання на М. Бахтіна, на Ю. Лотмана, а потім — копіткий аналіз тексту, як правило, в одному лише закритому, герметичному співвідношенні: автор і його поетика, автор і його стиль — в традиціях тієї «виключно естетичної критики», про яку з такою іронією говорив ще Белінський. Співвідношення: авторська поетика і дійсність, авторський стиль і життя, яке оточує даного автора і яке він осягає в своїй творчості,— ніби не існує для авторів таких розглядів. Істотний зміст і ідейно-естетичний пафос творів, аналізованих в основному з допомогою формалізованої технології, здебільшого залишаються за межами інтересів дослідника»⁸.

Настанова на «формалізовану технологію» (її виявлення, її нескінченна деталізація, її «типологізація») — це точно сказано стосовно певного струменя в сучасних літературознавчих дослідженнях, що обіймають переважно проблеми поетики і стилю. При всій точності (і, за цієї умови, незаперечній корисності) окремих спостережень, які можна виявити в таких працях, вони позначені істотною вадою в тій мірі, в якій позбавляють художнє слово його ідейної душі, соціальної пристрасті і вільно чи не вільно привчають читача до плоского позитивістського технологізму в сприйнятті мистецьких явищ. А в цьому технологізмі — немала потенціальна загроза для сучасного мистецтва.

Трохи іншу видозміну цієї методологічної тенденції можна бачити в авторів, які понад усе люблять робити з першої-ліпшої частковості літературної форми магічний ключ до осягнення всієї цілісності твору (чи творчості письменника) і предмет мало не глобального за масштабами філософствування. Абсолютизація таких «мікроелементів», намагання в ізольованій від цілого частині побачити все ціле або навіть щось «більше» за нього (в довільному абстрагуванні все можливе...) — основна вада такого

⁸ Кузнецов Ф. Вечно живые заветы.— Вопросы литературы, 1979, № 12, с. 117.

способу аналізу. Скажімо, в дослідженні розглядаються відмінності «предметного», за класифікацією М. Бахтіна, слова в творчості класиків російської літератури. І нам пропонують висновок, з якого випливає, що саме цьому предметному слову (по суті — зображенню речової сфери життя), великий письменник зобов'язаний своїми головними новаторськими ідейно-художніми здобутками: «В цілому... чеховське предметне слово, яке синтезує в собі епічний сенс пушкінського і гоголівського епічного слова, емансипує людську особистість повніше, багатогранніше, та й саме завдання суспільного і особистісного визволення розробляє в новій історичній перспективі»⁹.

Все це, виявляється, досягнуте за допомогою одного лише вживання «предметного слова». Так, наче й не було «втручання» світогляду і методу письменника, наче це специфічне слово не взаємодіяло з багатьма іншими компонентами змісту і форми. (Мовиться, правда, не про повний текст наукової доповіді, а про її тези,— але ж чіткість провідних принципів аналізу вельми бажана, м'яко кажучи, і для тез).

У збірнику, з якого взято цей приклад, чимало цікавих матеріалів, що засвідчують прагнення розширити коло звичайних прийомів літературного аналізу під знаком цілісного осягнення художнього твору. Але поруч з ними б'є в очі надмірна густота «новітньої» фразеології з кокетливими, на зразок математичних, формулами і рівняннями, з таємничим чаклуванням навколо понять «структури», «тексту», «системності», «об'єктності», «суб'єктності», з відкриттям запаморочливих глибин у досить ясних, як наївно здавалося раніше, поняттях і явищах, з претензіями на створення безлічі нових понять (особливо коли йдеться про «мікроструктурні» рівні, зв'язки, співвідношення), а часом — з просто-таки стратосферним ширянням абстрагуючої думки. Ось один із зразків такої — в даному разі майже неперекладної — дослідницької прози, який наводимо мовою оригіналу: «Рассмотрев природу литературного произведения как преформированную деятельность эмотивных содержаний «Я-бытия», т. е. определенного не в качестве «второй реальности» или гносеологически понятого образа, а в качестве творящего субъекта

⁹ Целостность художественного произведения и проблема его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: Тезисы республиканской конференции.— Донецк, 1977, с. 49.

дійства, из своїх внутренних определений порождающего принципиально новый эмотивный мир человеческой ориентации, не тождественной эмпирическому существованию, мы считаем...»¹⁰ і т. д. Не говоримо вже про такі пригоди тієї ж нестримної в своєму леті абстрагуючої думки, як, скажімо, ось ця (тут вона має й крихту реального сумного сенсу): «Абстрагуючись від конкретних сторін студійованого поетичного явища, людина тим часом відчужується від деяких своїх людських сторін (?) і стає «літературознавцем» (!)¹¹.

В деяких випадках можна говорити, мабуть, про вплив певних віянь, що доходять до нас, здебільшого через другі-треті руки, від західних шкіл структуралізму, від америкапської «нової критики» тощо. Про намагання нечисленних вітчизняних прибічників структурального аналізу звільнити цей аналіз від найбільш одіозних філософсько-методологічних засновків «ортодоксального» структуралізму і ввести його в річище принаймні допоміжних методів, прийнятних для радянського літературознавства (хоч дехто претендує й на більше), тут мови немає, це — предмет окремого розгляду. Але треба погодитися з М. Гесм, що введення в науковий обіг таких категорій, як «система», «структура», «текстура» і т. д., привело в працях структуралістського типу (і — додамо — просто орієнтованих на «найсучаснішу» систему термінів) до витіснення категорії художнього образу, як, мовляв, не строгої і не точної¹². А тим часом образ — це справді єдина реальність, завдяки якій «текст» лише й може стати текстом художнім. Не кажемо вже про те, як зникає в алгебраїзованих дослідницьких працях вказаного типу індивідуальність письменника, його творча суб'єктивність, все, зв'язане з його емоційним світом.

Єдність ідейного і художнього, соціального і естетичного аналізу — фундаментальна вимога наукової марксистсько-ленінської методології в літературознавстві, її основа, яка спирається на найбільш прогресивні традиції попередніх епох. «Критика історична без естетичної і, навпаки, естетична без історичної буде однобічна, а отже, і хибна. Критика повинна бути одна, і різнобічність поглядів має вихо-

¹⁰ Там же, с. 20.

¹¹ Там же, с. 24.

¹² Там же, с. 3.

дити в неї із спільного джерела, з однієї системи, з одного споглядання мистецтва»¹³, — це класичне положення В. Белінського, повністю успадковане радянською літературною теорією, править за методологічний дороговказ для сучасних критиків та літературознавців.

Перед дослідником, який спеціально вивчає рух художньої форми чи в творчості окремого письменника, чи в тому або іншому літературному роді (жапрі), чи і в цілій літературі певного періоду, постає єдине і водночас щонайменше «п'ятиаспектне» завдання. В ході розгляду цих форм він має (беремо для наочності аналіз окремого твору): 1) встановити, схопити, розгадати їх зумовленість — завжди більш чи менш опосередковану — ідейно-тематичним ядром твору і, в останньому (але тільки в останньому!) підсумку, — світоглядом та соціальною позицією автора; 2) визначити, наскільки дана форма виконує своє призначення як міра, що впорядковує, організовує, естетично «кристалізує» даний зміст; 3) оцінити художню форму (систему форм) з погляду її функціональної дієвості як виразника і носія змісту для того, хто сприймає літературний твір (читач); 4) побачити досягнуту в конкретному випадку оригінальність змістовної форми (якщо вона справді досягнута) на фоні історичного руху стилів, жанрів, поезики даної літератури, з тим щоб визначити міру новизни, істотності й плідності формальних шукань і звершень автора; 5) співвіднести образ (твір) вже як художнє ціле, в єдності його змісту й форми, з дійсністю як джерелом образу і водночас — як об'єктом, на який спрямовується його суспільно-перетворювальна енергія.

Вдумливе проникнення в змістовність форми та окремих її компонентів дозволяє дослідникові схопити загальну концепцію форми як основи індивідуального стилю, властивого даному митцеві слова, — і завдяки цьому повніше осягнути образну філософію життя, «розлигу» по всіх рівнях створених ним художніх структур. Так, скажімо, аналіз музичного елемента в поезії Тичини впритул підводить до проблеми відчуття поетом світу як боріння контрастних музичних начал, ритму в природі — як вияву «здоров'я» цілого світопорядку, а музичної гармонії — як найближчого, «найрозумілішого» відповідника соціально-естетичних категорій правди і справедливості.

¹³ Белинский В. Полн. собр. соч.. В 13-ти т. М.—Л., 1955, т. 6, с. 284.

Дуже істотним видається при цьому врахування діалектичного співвідношення між детермінованістю форми основним авторським задумом, який, конкретизуючись у своєму творчому розвитку, переходить, як ми пам'ятаємо, рівень за рівнем, у всі «клітини» художньої структури твору, і відносною самостійністю елементів тієї ж таки художньої форми. Ступінь цієї самостійності, як відомо, неоднаковий, — він зростає в напрямі від внутрішньої до зовнішньої форми, від її «нижніх» до «верхніх» шарів. За популярним образним поясненням акад. Д. Лихачова, різні верстви художньої форми можна уявити як будівельний матеріал різних габаритів та параметрів і в зв'язку з цим — різних можливостей його використання. Якщо елементи зовнішньої форми (мовні особливості, ритм, інтонація тощо) надаються до порівняння з цеглинками, здатними входити в «кладку» споруд зовсім різних типів (хоч входження це теж далеко не просте і не механічне), то більші, об'ємніші «блоки», що належать уже до внутрішньої форми твору, виявляються придатними тільки для будинків цілком певної архітектури... Порівняння може видатися спрощеним, але воно вірне в основі, оскільки наочно розкриває і внутрішню взаємообумовленість основних елементів структури художнього твору, і водночас — відносну самостійність його «дрібніших», більш часткових «будівельних матеріалів». Саме цією діалектикою внутрішньої необхідності і свободи у кореляції різних компонентів художньої структури і пояснюється відкритість певних стилів (яку не слід змішувати з еклектикою!) для здатних до «суміщення» з ними елементів форми давніх і сучасних художніх систем іншого типу, конкретніше — іншого літературного чи мистецького напрямку.

В кожному разі, широкий і неспрощений погляд на художню форму як на «представника» й виразника всього життєвого, в тім числі соціального, ідейно-філософського змісту твору, — умова першорядна. Якщо йдеться про таку велику, справді синтетичну і важливу форму, як художній стиль, то потреба в його широкому баченні, в багатогранності аналітичних підходів до його вивчення стає особливо очевидною. «Завдання дослідника стилю, — зазначається в академічній «Теорії літератури» Інституту світової літератури ім. М. Горького, — полягає... в тому, щоб зрозуміти змістовну форму творчості як єдність, виражену в стилі, в його співвіднесеності і з дійсністю, і з художнім змістом, і з світоглядом, і з методом письмен-

ника»¹⁴. До цього можна було б додати ще деякі важливі лінії співвіднесення — передусім з художньою традицією, — але сказано й так достатньо об'ємно.

ТВОРЧІ ШУКАННЯ: ЖИТТЕПОДІБНІСТЬ І УМОВНІСТЬ. НОВІ СТИЛЬОВІ ЯВИЩА

Реалізм — єдиний з методів (напрямків) в історії світової літератури, який володіє здатністю породжувати практично нескінченне розмаїття різних, але внутрішньо органічних його естетичній природі стилів. (На протилежність близькій до «єдиностильності» природі таких напрямів, як класицизм, сентименталізм, і неширокій загалом шкалі стильової диференціації такого напрямку, як романтизм). Естетичні основи цієї напрочуд буйної розложистості художньо-стильової «крони», що виростає з одного могутнього стовбура, уже достатньо повно з'ясовані нашою літературною теорією. Найголовніше з них — це вірність реалізму самій дійсності, його глибокий, соціально усвідомлений історизм, який формує в художній свідомості митців рішучий спротив усякій «антижиттєвій» канонічності, нормативності (знамените Франкове: «В нас єдиний кодекс естетичний — життя»), а звідси — прагнення постійно наближати засоби зображення до предмета зображення. На цьому ж ґрунтується феноменальна здатність реалізму до постійного розвитку і самооновлення, про що з таким, хочеться сказати, поетичним піднесенням пише дослідник давньої російської літератури академік Д. Лихачов: «Різка відмінність реалізму від усякого іншого напрямку, що спирається на канони, незаперечна... Реалізм... вічно новий. Він новий тому, що перебуває в стані постійних пошуків наближеного до дійсності вираження цієї дійсності. Оскільки дійсність рухається, рухається і реалізм. Змінюються його форми, його види. Реалізм увесь у динаміці. Ось чому, коли деякі сучасні мистецтвознавці і літературознавці твердять, що реалізм — мистецтво консервативне, застаріле, вони не мають рації. Реалізм не може застаріти за самою своєю природою. Це напрям, який постійно самооновлюється, — напрям, який не може повторювати своїх стилістичних прийомів, формул, сюжетних побудов і т. д. Можуть стати застарілими

¹⁴ Теория литературы. — М., 1963, кн. 3, с. 40.

(і при цьому швидше, ніж у будь-якому іншому напрямі) окремі види реалізму, індивідуальні манери, ті чи ті прийоми, але сама діалектика реалізму залишається — залишається рух зображення до зображуваного»¹.

Звичайно, картина тут дана в суто теоретичному плані, вона до певної міри ідеальна, оскільки не враховує різноманітних конкретно-історичних ситуацій у розвитку реалістичного методу, який самооновлюється і збагачується не «фатально», а в міру сил, талантів і свідомих прагнень його творців,— але в цілому ця картина вірна і, можна сказати, сповнена завжди живої актуальності.

Соціалістичний реалізм являє собою реалізм нового типу, в основі якого лежить соціалістична концепція світу і людини. Як творчий метод він є вищим етапом у розвитку і реалістичних, і, в певній мірі, нереалістичних, але здатних розкрити життєву правду типів художнього мислення (скажімо, романтизм). Соціалістичний реалізм мірою свого історичного руху вперед виявляє дедалі очевидніші тенденції до синтезу «усвідомленого історичного змісту» (Ф. Енгельс) з багатством і різноманітністю художніх форм. В цьому розумінні слід визнати слушність за авторами, які вважають соціалістичний реалізм не просто однією з модифікацій реалізму, а новим типом художнього мислення, генеральним шляхом сучасного мистецтва².

Ми й досі недостатньо повно уявляємо собі реальне художнє багатство радянської літератури, зокрема її стильове розмаїття, особливо коли йдеться про явища ширшого за індивідуальні стилі масштабу — про певні стильові тенденції, струмені, течії, взагалі художньо-стильові спільності типологічного характеру. Але ось одна із спроб створення хоча б приблизної «стильової карти» російської радянської літератури, здійснена А. Ельяшевичем,— і вона достатньо показова. Взявши за основу дві відомі з часів Гегеля і Белінського координати — стилі «об'єктивні» і «суб'єктивні» (зрозуміло, за переважаючою тенденцією в способі художнього узагальнення),— він відклав на їх осі чимало стильових модифікацій і різновидів, які переконливо ствердили себе в літературі. Скажімо, серед суб'єктивних стилів — лірична їх група і група умовна,

¹ Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы.— М., 1979, с. 154.

² Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь.— М., 1970, с. 338.

синтетична (своєю чергою, в останній окреслюються два основні типологічні варіанти — стилі конструктивні і експресивні, які доповнюються ще стилем ексцентричним...). Не поминув автор і стилів романтичних (значення яких в сучасний період він схильний, щоправда, применшувати), розмістивши їх, — мабуть, з викликом на адресу установлених поглядів, що трактують романтизм як еманацию підвищеної авторської суб'єктивності, — одночасно і на «об'єктивній», і на «суб'єктивній» типологічних осях. У цілому ж автор виявляє в російському радянському письменстві авторитетні, високохудожні зразки об'єктивних стилів (М. Горький, М. Шолохов, О. Твардовський та ін.) і стилів ліричних (О. Малишкін, Л. Рейснер, «Денні зорі» О. Берггольд), стилів експресивних («Міста і роки» К. Федіна, А. Веселий, згадані також Н. Хікмет, В. Незвал, П. Неруда), конструктивних (драми Є. Шварца, поезія І. Сельвінського), ексцентричних (В. Маяковський, А. Вознесенський, Л. Мартинов, І. Бабель, Ю. Олеша), лірико-романтичних (К. Паустовський, М. Тихонов, В. Луговської, згадані також М. Стельмах, Ч. Айтматов), експресивно-романтичних (В. Вишневський, Е. Багрицький, М. Асєєв, а також О. Довженко), об'єктивно-романтичних (А. Гайдар, В. Каверін, М. Островський, «Молода гвардія» О. Фадєєва)... У всьому цьому чимало приблизного, в деяких конкретних варіантах — дискусійного, але вже й наведений ескіз (вартий, до речі, самостійного продовження на матеріалі інших національних літератур і всієї багатонаціональної літератури СРСР) наочно свідчить, скільки цікавого таїть у собі пильніше аналітичне дослідження нагромаджених нашим письменством художніх багатств.

Не торкаючись тут питання про попередні етапи художньо-стильового розвитку радянської літератури³, відразу ж відзначимо факт цілком очевидного посилення її творчих шукань в новому історичному періоді, який починається з кінця 50-х років, — тобто періоді розвинутого соціалізму. Поруч із зростанням суспільної, громадянської активності художнього слова (характерним, хоч далеко не всеохопним свідченням якої стала свого часу поява таких книг, як «Районні будні» В. Овечкіна, «За даллю — даль» О. Твардовського, «Правда і кривда» М. Стельмаха, «Бит-

³ Деякі міркування про них читач може знайти в статті Л. Новиченка «Широта пошуку, розмаїття барв».

ва в дорозі» Г. Ніколаєвої) явно підвищується температура його естетичної активності, посилюється воля до розширення, оновлення, внутрішньої інтенсифікації форм художнього освоєння дійсності. Точніше кажучи — відбуваються значні якісні зміни в розвитку і змісту, і форм радянської літератури.

Як завжди, література всім своїм цілісним єством чуйно відреагувала на історичні зміни в суспільному житті і суспільній самосвідомості (сама водночас виступаючи активним чинником цих змін).

Можна вказати на низку істотних «побудників» довготривалої дії, які через усі опосередковуючі ланки в системі «життя — мистецтво» вплинули і продовжують впливати на оновлення і збагачення стилів, жанрів, прийомів та засобів поезики в літературі соціалістичного реалізму на нинішньому етапі її розвитку.

Це передусім фактори соціально-ідеологічного ряду: зміцнення животворних основ радянського способу життя, повніше втілення в життя принципів соціалістичного гуманізму з його зростаючою увагою до конкретної людини, до особистості; дальше піднесення соціальної, духовної, творчої активності радянських людей, розширення їх інтернаціонального кругозору в зв'язку з усіма особливостями сучасного міжнародного життя; науково-технічна революція та її вплив на різні сфери буття сучасної людини... Все це складає життєву основу поглиблення і розширення концепції людини і світу в радянській літературі останніх десятиліть, а отже — і необхідність нових відкриттів і нових зрушень в галузі характерології, сюжетики, композиції, зображувально-виражальних засобів.

Це також і фактори суспільно-психологічні, серед яких слід вказати, головним чином, на зростаючу інтелектуалізацію життя особистості (в літературі та мистецтві вона, щоправда, відбивається в подвійний спосіб, на неї естетично орієнтуються, але від неї нерідко й відштовхуються, вбачаючи в ній загрозу «бездушного» раціоналізму і висуваючи супроти неї найбільш емоційні, ліричні поклади та форми образної свідомості). Зазначимо ще посилену глобальним «інформаційним вибухом» здатність свідомості сучасної людини до швидкого й ширшого асоціювання різноманітних уявлень і вражень дійсності — загальновідомо, як відгукуються на це в своєму образному ладі різні роди і види сучасного мистецтва, зокрема поезія. Можливо, саме цю обставину мав на увазі Л. Леонов, коли заува-

жував, що «інтенсивність почуттів і завантаження людської пам'яті настільки підвищились, що старими засобами їх важко і навіть неможливо висловити»⁴.

Нарешті, це — фактори естетичні, внутрішньолітературні: постійне прагнення мистецтва, тим більше мистецтва реалістичного, до «самоочищення» від усього інертного, застиглого у змісті й формі — в ім'я найбільш адекватного образного закріплення всього нового в житті і свідомості людей, чим обумовлена, в свою чергу, і потреба в творенні естетично нових засобів художнього виразу. (Загальний напрям руху тут визначається, на наш погляд, тяжінням до форм і засобів, які відповідають потребі в глибокому психологізмі і філософічності в зображенні людини і світу). Надзвичайно багато важить також сила естетичної взаємодії літератур в регіональному і світовому масштабі, завдяки якій одні художні відкриття швидше й безпосередніше, ніж будь-коли, стають стимулом до появи інших, сприяючи розширенню «сфери спільного» в досвіді окремих літератур.

Невпинний розвиток змістовних форм естетично запрограмований самим методом соціалістичного реалізму, дух якого виражається не лише в понятті художньої широти (за давніми словами Б. Брехта), але і в поняттях напруги шукань і жаги відкриттів. Ми давно повторюємо відому думку про те, що єдиний творчий метод радянської літератури художньо реалізується в багатоманітні стилів, для яких він є естетичним «верховним розумом» і спрямовуючим началом, але при цьому не завжди чітко уявляється, що внутрішня єдність методу й стилю — це єдність жива і творча, далека від автоматичної субординації і жорсткої детермінованості, оскільки кожна значна стильова видозміна, знайдена митцем в потоці життя, в глибинах естетичної свідомості суспільства, поширює художні можливості методу, який у свою чергу, бувши чужим до всього нового в дійсності, активно стимулює такі пошуки.

Звичайно, процеси художнього розвитку і «самооновлення» літератури соціалістичного реалізму менш за все надаються до порівняння з лабораторним експериментуванням і винахідництвом, з самодостатньою формотворчістю. Відбувались і відбуваються вони в контексті загального процесу здійснення радянським мистецтвом його відпові-

⁴ Цит. за ст.: Старикова К. Леонид Леонов о писательском труде.— Знамя, 1969, № 4.

дальної суспільної місії, в ході дедалі тіснішого зближення художньої творчості з народним життям і водночас — в обставинах напруженої ідеологічної боротьби з буржуазним світом, його реакційною культурою та естетикою. Художнє новаторство літератури соціалістичного реалізму має свої чітко визначені ідейно-естетичні критерії. І природно, що художні пошуки письменників та їх конкретні творчі наслідки часом викликали більш чи менш виправдані суперечки в критиці, а проблеми творчого розмаїття радянської літератури, дальшого збагачення її форм і засобів не перестають бути предметом досить жвавих теоретичних дискусій.

У всіх на пам'яті, наприклад, складне входження в літературу групи українських поетів, що починали свій шлях у кінці 50-х — на початку 60-х років: І. Драча, М. Вінграновського, В. Коротича та ін. Певну колізію — не драматичну, а все ж досить відчутну — тут, з одного боку, створювала інерція застарілих уявлень і застиглих смаків частини критиків та читачів, що заважало оцінити все свіже, незвичне, справді талановите в творчості молодих поетів; з другого боку, її живили певні екстравагантні крайнощі в ще не сформованій, подекуди суперечливій ідейно-образній системі згаданих авторів, що викликали вагомим зауваження досвідчених майстрів (стаття М. Рильського «Музи і моди», деякі записи П. Тичини тощо). Вартий уваги штрих: румунська дослідниця, професор Бухарестського університету М. Ласло-Кущюк, у своїй книжці про українську поезику, прихильно аналізуючи низку творів І. Драча, водночас не без деяких, мабуть, суперечливих почуттів спиняється на першій частині «Тихого диптиху». Авторка говорить про «герметичність» деяких образів цього вірша, про «магію слова», яка не піддається смислому розшифруванню, і т. д. А разом з тим — характерний для дослідниці «толерантний» висновок. «Неясно. Але і не повинно бути ясним, адже формально Драч веде розмову не з читачем, а з власним серцем, і це серце знає розв'язання тієї загадки»⁵.

Зараз, через два десятиліття, можна сказати, що логіка ідейно-художнього розвитку названих поетів як митців літератури соціалістичного реалізму все поставила на своє місце. Відшарувалося те, що було естетично неістинним або сумнівним, передусім надмірна суб'єктивність в об-

⁵ Ласло-Кущюк М. Питання української поезики.— Бухарест, 1974, с. 166.

разному баченні світу, що породжувала і надмірну хисткість, неясність деяких асоціативних зчеплень, утвердилася і зміцніла як провідна тенденція настанова на реалістичну (отже, не тільки суб'єктивну, а й об'єктивну) змістовність і комунікативність ідейно-емоційного ядра поетичного задуму. (Хоча, як це нерідко буває, набутки супроводжувались і частковими втратами — у минулому, скажімо, для деякого лишилася певна частка емоційної безпосередності, нічим не «опосередкованого» сердечного жару: явище, можливо, неминуче вікове). Шлях, у цілому характерний для багатьох літературних ровесників І. Драча і В. Коротича — хіба не нагадає він деякими своїми прикметами лінію зростання Є. Євтушенка, А. Вознесенського, О. Вацїгіса, О. Чіладзе, Г. Вієру — нині широко-відомих, загальноновизнаних майстрів радянської поезії?

В літературних дискусіях нашого часу, оскільки в них порушуються проблеми стилю, художньої форми загалом, «яблуком незгоди» найчастіше стає питання про місце життєподібних і умовних форм у поезії соціалістичного реалізму. В суперечках про вже згадувану концепцію відкритості методу радянської літератури воно посіло, фактично, одне з головних місць.

Конкретно-реалістичні «форми самого життя» (М. Чернишевський) становлять загалом високоцінну і невмирущу художню спадщину класичного реалізму, передусім реалізму ХІХ віку (хоч використовувались вони й іншими мистецькими напрямками). Реалізм минулого століття переконливо показав їх здатність служити завданням глибокої типізації життєвих явищ і довів до справжньої віртуозності властиву їм пластичність, багатобарвність зображення дійсності, спроможність виразити «чуттєвий блиск» навколишнього світу. Разом з тим відомо, що і в критичному реалізмі минулих часів, і тим більш у письменників-реалістів нашого століття життєподібні форми, відповідно до естетичної «платформи» того чи того автора, а також теми і жанру твору, могли легко (щоразу оригінально!) поєднуватися з формами умовними, часом дуже складного типу⁶. Приклади — у всіх на очах: тут і Баль-

⁶ Поминаємо тут загальновідому істину, що мистецтво в основі своїй завжди умовне, інакше воно не було б відбиттям дійсності, суб'єктивним образом об'єктивного світу. В даному разі йдеться про умовність не родового, а видового рівня — не про ту, що відначально властива всякому мистецтву, а про ту, що позначає окремі його течії, стилі, жанри.

зак («Шагренева шкіра»), і Гоголь («Ніс», «Портрет», «Вій») ⁷, і Салтиков-Щедрін («Історія одного міста»), і Достоевський («Бобок»), і Франко («Похорон»), і Горький («Пісня про Буревісника»), і Т. Манн («Доктор Фаустус»), і Маяковський («Клоп», «Баня»), і Довженко («Земля»), і Булгаков («Майстер і Маргарита»), і Брехт («Кар'єра Артура Уї»),— кінчаючи «Стома роками самотності» Маркеса і «Кубиком» та «Алмазним моїм вінцем» Катаєва. Не менш відомо також, що життєподібні форми просто-таки обожнював, фетишизував натуралізм, який саме в скрупульозній зовнішній подобизні зображення до зображуваного шукав компенсацію (чи, вірніше, естетичне прикриття) своїй невиліковній ваді — відмові від узагальнення, від соціально осмисленого проникнення в сутність дійсності, яка зображується.

Значне й тривке місце «форм самого життя» в поезиці соціалістичного реалізму — річ, яка не потребує доказів. Досвід радянської літератури — і не тільки, скажімо, в 30—50-і роки, але й в наші часи — підтверджує це з достатньою наочністю. Як підтверджує й те, що немає такої межі, яка не дозволяла б цим формам на сучасній стадії їх розвитку часом приймати в себе найяскравіші елементи різної художньої умовності. У такому диві високохудожнього конкретно-реалістичного живописання словом, яким є «Тихий Дон» М. Шолохова, раптом — «метафора віку», якій могли б позаздрити в «найсмівливішій» із сучасних художніх шкіл: славетний образ чорного диску сонця, що нестерпно сяє в чорному небі; у такому наскрізь життєподібному, перетканому натуральними «простомовними» інтонаціями поетичному творі, як «Василь Тьоркін» О. Твардовського, раптом — сповнена трагічної символіки глава «Смерть і воїн».

Можна не сумніватися, що життєподібним формам і надалі забезпечена дійова роль у художньому розвитку радянської літератури, особливо якщо зважити на їх здатність до все нових і нових модифікацій, викликаних, зокрема, й «зрощуванням» з формами яскраво умовними.

⁷ Гоголь у цьому розумінні — найгеніальніший, мабуть, з письменників ХІХ ст. «Передбачивши» названими тут творами найсмівливіші форми умовності нашого віку, аж до «магічного реалізму» включно, він був таким же великим і вільним у відкритті зовнішніх і внутрішніх форм конкретно-реалістичного (і разом з тим нечувано конденсованого) зображення «мізерної» прози життя.

Але чи мають рацію ті критики й теоретики (зрідка — й дехто з письменників і митців), які схильні вважати «форми самого життя» за єдино, по суті, можливі для мистецтва соціалістичного реалізму? «Нам і гоголівська «Шинель» не тісна» (а отже, й не треба ніякої іншої, сучаснішої стильової одєжини), — ця не стільки скромна, скільки забороняюче-«недопущальна» фраза одного з відомих художників, що запам'яталася з 60-х років, засвідчувала, власне кажучи, лише негоголівську застиглість естетичних уподобань та небажання ризикувати в пошуках нового. В недавніх суперечках з приводу широти форм реалістичного мистецтва можна було зустрітися зі спробами теоретичного обґрунтування подібної позиції. «...Кардинальні основи відтворення світу є загалом єдиними для реалістичного мистецтва: це опора на пластичні життєподібні образи, це типізація реально суцього», — писав Ю. Андрєєв у книжці «Рух реалізму»⁸. Прагнення проникнути в глибинну суть зображуваних характеристик, обставин, відносин і, знов-таки, «опору на конкретне життєве відтворення»⁹ він вважає двома «взаємонерозривними» і «фундаментальними» властивостями реалізму в цілому.

Треба зазначити, між іншим, що, проголосивши цю тезу, яку можна сприйняти лише як категоричне відхилення всяких непластичних і «неконкретних», тобто умовних, форм, Ю. Андрєєв далі суперечить сам собі, фактично визнаючи правомірність існування в реалістичному мистецтві різноманітної, часом складної умовності — аж до «фантастичного» реалізму латиноамериканських письменників. Теоретична причина цієї суперечності, як можна бачити з логіки міркувань автора, — ототожнення «закону» притаманності реалізові лише життєподібних форм з законом вираження загального в одиничному, індивідуальному, неповторно-конкретному, дійсним для усього мистецтва, точніше, для зображальних його родів — літератури, театру, кіно, живопису та ін. Але ж це різні речі, і художні закономірності реалізму — поняття іншого рівня, іншого порядку, ніж закони мистецтва в цілому.

Естетичні закони реалізму, що дають йому береги, визначають його як певну цілісну систему, справді існують, але вони ширші й складніші, ніж це здається поборникам монополії (та ще й виключної) життєподібних форм. Це

⁸ Андрєєв Ю. Движение реализма.— Л., 1978, с. 105.

⁹ Там же, с. 182.

особливо ясно щодо новаторської за своєю природою естетичної системи соціалістичного реалізму, яка не може не «закодовувати» в своїх складових елементах потужних соціальних, духовних, психологічних змін у житті людства, характерних для нашого віку. Реалізм, його світобачення, властиві йому форми художнього виразу розвиваються разом з розвитком життя. Ця незаперечна істина стверджує себе сьогодні, по-перше, в широкому культивуванні реалістичним мистецтвом різноманітних умовних форм, які мають тут зовсім іншу природу й функцію, ніж у мистецтві модернізму, і, по-друге, в народженні і небувалому поширенні поетики документалізму, яка при всій своїй відданості принципам художньо-життєвого аутентизму теж багато в чому відходить — особливо в площині сюжетно-композиційній — від звичних життєподібних форм.

Що це саме так, показує — зокрема щодо різних форм художньої умовності — наша літературна сучасність. «Ексцентрична» за поетикою драма О. Левади «Фауст і смерть», «хімерний» роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», іроніко-фантастична повість В. Дрозда «Ирій», свідомо спроектовані на сувору поезію стародавніх міфів повісті Ч. Айтматова «Білий пароплав» і «Рябий Пес, що біжить краєм моря», сповнена саркастичних гротесків п'єса-фантазмагорія В. Шукшина «До третіх півнів» — широковідомі приклади вибудовування авторами цілої художньої «споруди» на підвалинах незвичної, навіть визивної умовності. Але значно фундаментальніше, на наш погляд, явище — дедалі ширше проникнення подібних «незвичних» (принаймні для української прози 30—50-х років) елементів умовності в традиційну тканину життєподібної конкретно-реалістичної розповіді. У такого, наприклад, прибічника «густонатуральної» побутописної манери, як І. Сенченко, в останній його повісті «Савка» смерть старого селянина дана майже як зовсім трагіко-фантастична сцена: моторошно-приваблива молодиця в чорно-зеленій керсетці з'являється перед героєм («Ти ж мене шукав») і веде його за собою... Подібні ж переходи від реальності до майже «чистої» (хоч разом з тим ясної в своїй умовності) фантастики можемо не раз спостерігати в романі Р. Іванчука «Манускрипт з вулиці Руської» (образ шпига і зрадника, який «запродав чортові душу», — Барона).

В українській прозі останніх 10—15 років знаходять досить широкий вжиток новітні прийоми незвичайного поєднання часових площин (як, скажімо, в «Диві» П. Загребельного, «Березі любові» О. Гончара), бачимо зразки майстерного й щедрого користування внутрішнім монологом («Твоя зоря» О. Гончара), зустрічаємо цікавий тип роману-сказання, заснованого на реалізації (розгортанні) центральної, «несучої» метафори — однієї або кількох («Лебедина зграя» В. Земляка). Натрапляємо й на такі випадки відкритої романної композиції, які, здавалось би, свідчать про зречення будь-яких умовностей у композиційній, архітектонічній сфері, хоч насправді є досить очевидною «умовністю навпаки» («Левине серце» П. Загребельного).

Ще яскравіше демонструє це явище українська поезія, яка в останні десятиліття ґрунтовно оновила своє художнє обличчя саме на шляху синтезу звичних, традиційних елементів поетики з формами, народженими новітньою художньою практикою. Візьмемо приклад якраз не з «крайнього» ряду — приклад Б. Олійника. Поет конкретно-реалістичної, в цілому, образності і розмовно-довірчого інтонаційного ладу, він зовсім не цурається, проте, сюжетів притчевих, алегоричних, де основними «персонажами» виступають або своєрідні, напівфантастичного кшталту, персоніфікації — здатний до просторих монологів символічний Кінь (поема «Доля»), чи такий же співбесідник ліричного героя — Вічний вогонь (поема «Заклинання вогню»), або й просто — Дорога всіх доріг у поемі «Дорога». Разом з тим — при всій схильності до такого логізованого розвитку думки — поет часом уміє блиснути цілком сучасними «летючими», умисне трохи таємничими асоціативними спалахами, які надають кращим його віршам справжнього ліричного очарування («Я б спокійно лежав під вагою століть...»).

Коротше кажучи, вже з наведених прикладів видно, що реальна картина сучасного літературного процесу суперечить твердженням тих дослідників, які вважають, що поетика соціалістичного реалізму «не має права» виходити за межі звичної життєподібності, де на неї, мовляв, чигає страшний вовк модернізму... В радянській літературі немає нині навіть відносної монополії якогось одного стилю, якоїсь однієї форми поетики, і не чим іншим, як певними крайнощами, можна вважати теоретичні спроби закріпити за нею лише «форми самого життя».

Але в літературній думці можна сьогодні зустрітися і з крайнощами іншого роду. Вони полягають у явному перебільшенні значення таких «новітніх» умовних типів зображення, як міфологізація образного ладу, крайні прийоми деформації зображуваного, витончені експерименти над часом і простором у літературному творі, різні способи такого «високосимволічного» художнього узагальнення, що насправді лише обчухрюють образи, створювані митцями, від усіх живих, теплих подробиць.

Іноді можна чути думки, що лише такі форми криють у собі той новаторський потенціал, який і повинна, мовляв, повністю використати радянська література наших днів в інтересах свого художнього розвитку. Погодитися з цими поглядами не можна вже хоча б тому, що в них нерідко брилять нотки «несвідомої пошани до художньої моди, яка панує на Заході»¹⁰, як визначив Ленін шістдесят років тому одну з психологічних підоснов подібних естетичних орієнтацій.

Про міфологізацію в сучасній літературі сьогодні пишуть і говорять особливо часто. (Хоч реального, загальноприйнятого значення цього терміна, який на Заході по-своєму витлумачують десятки й сотні авторів, у нас ніхто не спробував установити, і для багатьох людей, що вживають його, він, мабуть, являє своєрідний «магічний жест», як ущипливо пожартував з цього приводу німецький вчений-марксист Р. Вейман).

Якщо звернутися до згаданих вище повістей Ч. Айтматова («Білий пароплав» і «Рябий Пес...»), що видаються чи не найбільш переконливими зразками використання міфо-поетичного структурного елемента в сучасній радянській літературі, то можна зробити в цьому зв'язку лише деякі приблизні припущення. По-перше, в глибинних покладах твору, який можна віднести до «міфологічного» стильового типу, лежить або відлуння справжній міф, хай відповідно переосмислений, а не будь-яка ексцентрична історія притчевого чи символічного характеру (на основі чого дехто ладен бачити «міфологізм» навіть у поезії Маяковського і у всього Брехта). У творах цього типу реальні життєві події, змальовані автором, художньо співвідносяться з тими чи іншими міфологічними мотивами, які стають не просто предметом зображення чи опису, але вводяться в глибини художньої структури твору як широко

¹⁰ Цеткін К. З книги «Спогади про Леніна». — У кн.: Ленін В. І. Про літературу. К., 1970, с. 530.

узагальнюючий філософський екран його образної конкретики. І це, нарешті, сприяє тому, що сама ідея твору спрямовується до першооснов людського буття й мислення, зокрема до найбільших етичних установлень суспільства, народу, людства, чому й відповідає епічна, часто сповнена флюїдами високого драматизму, інколи в чомусь таємнича атмосфера давнього сказання. (Хоч можуть бути, як засвідчує історія літератури, також інші стилістичні ключі — травестійний, стримано-іронічний, по-овідіївському «легковажний» і, зрештою, похмуро-песимістичний, як у деяких сучасних авторів на Заході).

Художня мета такого «міфологізму» (певна річ, цілком умовного, тому що давній міф не знав розрізнення фантастичного і реального), як пише чеський критик І. Гаск, — «прагнення вийти за межі нинішньої миті», «ототожнити конкретну і, можливо, цілком звичайну людину цього часу і цього суспільства... з усім минулим і майбутнім людства»¹¹. (Тобто, скажемо ми, — глибше пізнати людину в її родовій, субстанційній сутності і в сенсі самого буття її на землі).

Поворот літератури від конкретних виявів індивідуальності, пише сучасний радянський дослідник, до типології людської спільності, від невеликих проміжків часу до величезних дистанцій викликав звернення письменників до міфа, який, за словами Т. Манна, «робить для народу сьогоднішніми і минувшину, і майбутність». Інакше кажучи, маємо справу з проектуванням конкретних (часом навіть сьогоднішньо-буденних) сюжетів і образів на загальнолюдську проблематику, яку соціалістичний митець вирішує в діалектико-матеріалістичному ключі, і — при всіх складних естетико-психологічних опосередкуваннях — з класових позицій. Це, сказати б, те, що теоретично промовляє «за міф», за певну можливість використання його мотивів і поетики в художній системі сучасного реалізму.

Але чи багато творів подібного типу можна виявити, наслуховавшись жвавих сьогоднішніх розмов про міфологізм, у творчій практиці сучасної радянської літератури? Особливо показових і авторитетних зразків, крім згаданих повістей Ч. Айтматова та кількох творів типу роману О. Чіладзе «Йшла по дорозі людина», поки що не бачимо. (Не обминемо в цьому зв'язку і двох визначних новітніх творів

¹¹ Цит. за кн.: Вейман Р. История литературы и мифология. — М., 1975, с. 262.

на прометеївську тему — «Поєму Прометея» Ю. Марцінкявічюса і драматичну поему М. Каріма «Не кидай вогонь, Прометею!», — але вони більше продовжують класичну традицію Шеллі, Гете, Байрона та інших митців XVIII—XIX ст., аніж тяжіють до сучасних шкіл «міфопоетизму» з їх принципами переважно глибинної закодованості міфа в образній системі твору. Окремо слід говорити і про відображення міфологічної свідомості чи її залишків у щойно народжених літературах Півночі — в творах, скажімо, Ю. Ритхеу, В. Сангі, Ю. Шесталова, М. Доможакова, Р. Ходжера, С. Курилова, — оскільки міфологія тут постає не в значенні «моделюючої системи», а в ролі прямих реалій недавнього історичного життя народностей, які в часи Радянської влади зробили колосальний стрибок в соціалізм від патріархально-родового ладу.

Про міфологізм як поетичний ключ до теми зараз часто пишуть у зв'язку з безумовно реальним фактором нового «припадання» літератури (радянської і, ширше, світової в значних її течіях) до крилиць фольклору як невичерпного джерела художніх і етичних першооснов. Доводиться повторитись: високохудожнє переосмислення Ч. Айтматовим киргизького і нівхського праміфів може бути і з цього погляду найбільш переконливим прикладом. Та більш типовими для сучасного літературного фольклоризму слід, мабуть, визнати не власне міфологічні, а більш пізні і більш «земні» мотиви і форми казки, притчі, сказання, билиці, анекдоту й ін. («Кам'яне поле» Р. Федоріва, «Казка про білого бичка» В. Васиlake, «Нижні Байдуни» Я. Бриля тощо).

Буржуазне літературознавство XX ст. — від К. Юнга до К. Кассіраера, Н. Фрая і Р. Гароді — надзвичайно (і по своєму тенденційно!) перебільшує роль міфологічного начала в світовій літературі, вважаючи міфологію «тотальною історією літератури», чи, швидше, навпаки: історію літератури — «тотальною міфологією»¹². Не нам іти за цими теоретичними... міфами. Міфологічний «матеріал» може бути лише одним — але в кожному разі не провідним — з компонентів сучасної поетики, і то в тій мірі, в якій він не суперечить визначальному для нашої літератури історизмові художнього мислення. (Звісно, в даному випадку йдеться не про історизм прямого зображення, — тут він часто неможливий, — а про історизм вихідних

¹² Див. про це у згаданій книзі Р. Веймана, с. 245—336.

ідейних посилок в осмисленні зображуваного). «...Спроби утвердити поезику міфа, — зазначає В. Кубілюс, — як вищу естетичну норму в сучасній літературі являють собою безнадійний крок назад, який штовхає творчість до декоративної імітації, метикованих алегорій, дешевого іронізування...»¹³.

Так, на наш погляд, виглядає справа з сучасним «міфопоетизуванням».

Загалом тяжіння частини сучасних письменників до надмірно широких, «абстрагуючих», символічних форм художнього узагальнення (чому, зокрема, й служить звернення до поезики міфа) вже виявляє й свої негативні сторони. За більш чи менш вправно створюваними алегоріями, символами, притчами, всякого роду стилізаціями — за всією цією «літературною літературою» — часто відходять кудись у «голубу далину» реальне життя, конкретно-історична дійсність, живі явища і людські типи. І недарма, наприклад, український критик М. Ільницький, загалом позитивно ставлячись до сучасного міфологізму, який, на його думку, сприяє «художньому синтезу сучасної цивілізації з уроками минулого», водночас застерігає: «Виникає побоювання, щоб надто сміливий відхід у бік фантастики не породив висячі сади Семіраміди, що ростуть виключно на терасах уяви, відірвані від ґрунту сучасного життя, від його конфліктів»¹⁴.

Ще одна з непростих проблем, висунутих сучасним художньо-стильовим розвитком. Це — проблема виникнення нових типів (чи «підтипів») художнього узагальнення у зв'язку з посиленням у сучасному мистецтві інтелектуального начала, яке обумовлюється істотними зрушеннями в психології, духовному світі людей ХХ віку (потужний «чинник» НТР тощо).

Філософ А. Гулига, відомий і своїми працями з теоретичних питань літератури та мистецтва, написав книжку «Мистецтво в вік науки». Книжка цікава живою, пошуковою думкою, низкою точних спостережень з різних галузей сучасної художньої культури (література, кіно, театр), спробами гіпотез і прогнозів. В художньому мисленні епохи НТР автор слушно виділяє одну з тенденцій — зближення образу з поняттям, пізнання мистецького з науковим. Так виникає у нього художньо-моделююча категорія

¹³ Вопросы литературы, 1976, № 8, с. 56.

¹⁴ Дніпро, 1980, № 12, с. 144.

типологізації, якій він надає визначне місце серед знаних сучасним мистецтвом способів образного узагальнення. Типологізація — це відмова в мистецтві від тієї єдності загального і неповторно-індивідуального, яку ми звикли бачити в реалістичних типових образах, це, сказати б, роман думки, пригоди опредмечених абстракцій. Типологічні образи в сучасному мистецтві — це фільми Ф. Фелліні «8 1/2», М. Антоніоні «Забріські-пойнт», А. Тарковського «Дзеркало», це роман Г. Гессе «Гра в бісер», у певних сюжетних лініях — роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита», повість С. Залигіна «Оська — смішний хлопець». «Типологічний образ у мистецтві, — пише автор, — свого роду контурне зображення. Воно схематичніше за типовий образ, зате місткіше. Конкретність при цьому не зникає, вона тільки втрачає частку наочності... Типовий образ ближчий до чуттєвої конкретності, типологічний до понятійної»¹⁵. Типологізація в певній мірі виявляє ігрову природу мистецтва, додає вчений. І справді: конкретний аналіз багатьох зразків доводить, що характерне для гри поєднання умовного і практичного способів поведінки учасників наочно розкривається в складній двоплановості (значно більш витонченій, ніж у звичній алегорії) типологічних образів.

А. Гуліга схопив реальні прикмети явища, яке, безумовно, побутує в сучасному світовому мистецтві. Можна припустити, що воно має можливості і для подальшого розвитку. Але, мабуть, лише деякі. Визнати його визначальною тенденцією реалістичного мистецтва другої половини ХХ віку немає (і, думається, — не буде) достатніх підстав.

Звернемо увагу на характерні застереження автора, який вбачає в типологізації велику перспективу для сучасного мистецтва. У вік науки, говорить він, естетичне переживання дедалі частіше проходить через розуміння, опосередковується знанням, художні образи — типологічні передусім — нерідко скидаються на дуже складну загадку або й шифр. «Без знання «Феноменології духу» Гегеля (хоча б розділу «Панування і рабство») неможливо схопити найважливішу ідею роману Г. Гессе «Гра в бісер»¹⁶. Далі з'ясовується, що є філософський шифр, знайдений у канонах давньоіндійської естетики, до «Дев'яти опові-

¹⁵ Гуліга А. Искусство в век науки. — М., 1978, с. 21.

¹⁶ Там же, с. 37.

дань» Дж. Селінджера, що для розуміння однієї з книг західнонімецького письменника Г. Грасса «варто було б знати листування Гегеля, його лист до Нітхаммера, в якому описано вступ французів в Ієну 1807 року¹⁷, а глядачеві фільму «Расьомон» японського режисера А. Куросави бажано бути знайомим «з теорією соціальних ролей». Автора можна зрозуміти: йому, знавцеві історії філософії, одному з радянських біографів Гегеля, інтелектуалістський роман Гессе скаже більше, ніж читачеві без спеціальної філософської підготовки. Але невже нинішньому читачеві, як кажуть, масово треба засісти за «Феноменологію духу» і студії з давньоіндійської естетики для того, щоб належно осягнути зміст художніх творів новітнього часу?

Шедеври літератури й мистецтва все-таки створюються для більш чи менш широкого читача, а не тільки для вчених-гуманітаріїв вузького профілю. І чи так уже відповідає природі мистецтва, реалістичного особливо, хитромудре кодування абстрактних ідей, яке в інших авторів, не рангу Гессе чи Куросави, ми, можливо, готові були б визнати свого роду ілюстративністю?

Так, сьогоднішнє естетичне переживання справді тісніше, ніж раніш, зблизилося з розумінням, знанням, освіченістю людей (широкий читач в соціалістичному суспільстві теж стає, як відомо, дедалі освіченішим). Але водночас дедалі необхіднішою стає і естетична турбота про збереження — перед лицем силового натиску раціоналізму, технологізму, всякої найвигадливішої, доведеної мало не до снобізму вмилості (почитайте-но який-небудь із новітніх «закодованих» романів типу «Назву себе Гантенбайном» М. Фріша!) — про збереження перед лицем цієї небезпеки емоційного начала, без якого не існує мистецтва.

Якщо теоретична думка особливої інтересу до проблеми емоційної природи літератури поки що не виявляє, то саме художнє письменство говорить про них голосно й схвильовано; про необхідність незвідненої, неокрайної емоційної повноти характеру сучасної людини на повний голос промовляє, наприклад, роман О. Гончара «Твоя зоря». І, видно, це на часі, бо хоч, здавалось би, і не до «почуттів» у наш напружений і суворий вік, але саме він і вимагає, в ім'я сучасного і майбутнього людства, в найвищій мірі олюднити всю сферу почуттів, «створити

¹⁷ Там же, с. 85.

людське почуття, відповідне всьому багатству людської і природної сутності»¹⁸.

Думається, що вже це ставить певні межі перед типологізацією як методом художнього узагальнення.

Дещо подібне можна сказати й про таку естетичну категорію, як характер. І міфологічна, і типологічна образні системи, «виграючи» на місткості й масштабності узагальнення, на його символічній згущеності, в значній мірі позбавляють характер того багатства психологічних виявів і тієї різногранності, які ми звикли бачити в «традиційному» реалізмі. Об'єкт, як це засвідчують і самі прихильники типологічної образності, більш схематизується і, очевидно, мало не повністю втрачає здатність до «чуда» реалістичного саморозвитку. Звісно, в талановитого письменника це може компенсуватися багатьма іншими набутками (зрештою, хіба ми не знаємо великі «типологічні» образи і в літературі минулого — Дон-Кіхота Ламанчського чи Робінзона Крузо, — хіба не захоплюють нас образи, створені Вольтером, А. Франсом, Б. Шоу?). Все ж історично, треба гадати, ми перебуваємо в такій смузі художнього розвитку, коли реалістичний характер у художній літературі як був, так і лишається для читаючого суспільства першорядною естетичною цінністю, і невідомо, що могло б надолужити його втрату в порівняно широких літературних масштабах. Тим-то видається слухним при аналізі строкатого і суперечливого розмаїття новочасних стильових тенденцій зберігати тверезість і об'єктивність, в однаковій мірі відпорні і щодо твердокам'яної інерції догматичного традиціоналізму, і щодо шумного ентузіазму adeptів «дивовижної» новизни, яка, можливо, виявиться швидкоминучою. (Заявляють же, наприклад, естонські критики про втому свого читача від складних форм художньої умовності, яка стількох вабила до себе півтора-два десятиліття тому). І коли декого з українських прозаїків знаджує зараз відкрита, «розкована» романна композиція, вільне поводження з художнім часом, широке введення в позасюжетну тканину коментуючого й сповідального «авторського» начала, то критика, з належною толерантністю ставлячись до цих шукань, не може спускати з ока питань естетично визначальних: а як з художніми характеристиками? Яку глибину показує людинознавча «осадка» твору? Наскільки взагалі

¹⁸ Маркс К. Економічно-філософські рукописи 1844 року.— Маркс К., Енгельс Ф. З ранніх творів. М., 1973, с. 552.

вагомий життєвий, предметно-історичний, ідейний, філософський його зміст?

У цьому — ще раз наголосимо — головне. Ані життєподібні, ні умовні, ні традиційні, ані «новаторські» форми самі по собі не визначають актуальності або неактуальності, сучасності або несучасності окремого твору чи й цілої стильової течії — все вирішується істинністю, глибиною, індивідуальною окресленістю і прогресивною ідейною спрямованістю змісту в його нерозривній єдності з точно знайденою, дбайливо опрацьованою формою. Л. Толстой, певна річ, вдавався в крайнощі, коли, встановлюючи три умови «корисності людям» художнього твору: «а) новизна змісту, б) форма, або, як у нас прийнято називати, талант, в) серйозне, палке ставлення автора до предмета твору»¹⁹, — зауважував, що перша й третя умови обов'язкові, а другої може й не бути. Але примат, провідне значення першої й останньої умов щодо другої — безумовні. «Недорослість світовідчуття» (О. Твардовський) не надолужити ніякими формальними виблисками — все одно, чи в стилі «ультрасучасному», чи в стилі «ретро» (за непроголошеною вголос модою вони сьогодні чи не в однаковій ціні). І тільки в значущості, оригінальності, глибині змісту — першооснова самотності, своєрідності адекватної йому форми.

НАЦІОНАЛЬНЕ ТА ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНЕ: ВЗАЄМОДІЯ БРАТНІХ ЛІТЕРАТУР

Інтенсивна й багатогранна творча взаємодія та взаємозбагачення літератур народів СРСР, що складають єдину радянську багатонаціональну літературу, літературу нової історичної спільності людей, — найприкметніша риса їх розвитку в період зрілого соціалізму. Процеси художнього розвитку кожної з національних літератур і процеси їх взаємного зближення переплітаються так щільно, що стосунок між ними (тобто процесами) можна уявити у вигляді нескінченного ланцюга взаємозамінних причин і наслідків: зближення (і, отже, взаємна «індукція» творчого досвіду) сприяє дальшому розквітові літератур, а розквіт кожної з них у свою чергу стимулює інтерес до дальшого зближення, тобто обміну створеними цінностями. Це —

¹⁹ Русские писатели о литературном труде: В 4-х т. М., 1955, т. 3, с. 444.

закономірність, витворена соціалістичною співдружністю народів та їх літератур, яка не знає поділу національних художніх організмів на «вищі» й «нижчі» і яка відкрила в братній взаємодії та взаємодопомозі невичерпні джерела спільного творчого зростання, зростання кожного і всіх разом.

Глибоке проникнення в діалектику національного та інтернаціонального — неодмінна умова наукової істинності будь-якого дослідження з питань художнього розвитку. Нема чого й говорити про її особливу актуальність у наші часи, які характеризуються зростаючою інтернаціоналізацією економічного, соціального, духовного життя радянських соціалістичних націй — при збереженні виразних національно-своєрідних барв на їх мистецьких палітрах. В зрілому соціалістичному суспільстві література розвивається під знаком ще глибшого поєднання ідей радянського патріотизму і пролетарського інтернаціоналізму в стверджуваній нею художній філософії життя.

Зближення націй та їх культур у житті Радянського Союзу, всебічне зміцнення зв'язків з літературами країн соціалістичної співдружності, посилення культурних контактів з широким зарубіжним світом — усе це створює для письменника і митця будь-якої республіки і національності атмосферу інтенсивного внутрішнього діалогу з багатонаціональною художньою культурою своєї країни і, в кінцевому підсумку, з культурою світовою. Розширилось коло художнього огляду для творців кожної з національних літератур, збільшилась кількість різноманітних естетичних імпульсів, які тепер звідусюди доходять до них, став ближчим, наочнішим всесоюзний і світовий контекст, в якому бачиться їм власна творчість.

Цілком очевидним результатом згаданих історичних процесів є зростання, так би мовити, коефіцієнт спільного, що об'єднує всі братні літератури, — спільного не тільки в ідейно-тематичній площині, а й в основних напрямках художніх шукань, що охоплюють галузь стилів, жанрів, прийомів поетики. (Ще раз варто підкреслити — йдеться про типологічну спільність напрямів пошуку, а не про конкретні його вияви і наслідки). Вище вже характеризувалася вельми значна естетична тенденція радянської літератури нашого часу — прагнення до глибшого психологізму і філософичності, в чому виявляється загальна націленість, з одного боку, на досконале пізнання людини і внутрішніх стимулів її поведінки, а з другого — на

масштабність, «широкозахватність» образних узагальнень у художньому відтворенні світу людської історії і природи. Цим визначаються і певні вектори художньо-структурного пошуку, який у тій чи іншій мірі захопив сьогодні всі національні літератури народів СРСР, — відзначимо, зокрема, намагання поставити під яскравий прожектор мотиваційну сферу особистості, її соціально-моральний тип загалом, а отже, й прагнення до більш витонченого психологічного аналізу і до психологічної ж таки драматизації зображення, особливо в зв'язку з такими поширеними в сучасному радянському письменстві колізіями морального іспиту і морального вибору.

Історія багатонаціональної радянської літератури в останні десятиліття є історією інтенсивної художньої взаємодії, зокрема інтенсивності різних форм взаємовпливу, часто навіть мало усвідомлюваних «сприймаючою» стороною. (Ми акцентуємо поняття — взаємовплив, бо змужніли і можуть тепер ділитися своїм художнім досвідом більшість порівняно молодих або раніше затриманих у своєму розвитку літератур; такі відомі письменники, як Ч. Айтматов, Р. Гамзатов, К. Кулієв, М. Карім, Д. Кугультінов, що зростають на синтезі національних традицій з потужними впливами російської та інших розвинутих літератур, тепер самі генерують художні імпульси, відчутні в розвитку всієї радянської прози і поезії. А щодо впливу великої російської літератури з її неоціненною спадщиною і активними процесами сучасного розвитку, то він був і лишається надзвичайно глибоким, — з тим тільки, що вона й сама тепер сприймає «зворотні» впливи інших братніх літератур).

Отже, дедалі рясніші ознаки всебічного зближення братніх літератур. Отже, цілком очевидні спільні типологічні лінії художніх шукань. Отже, активні і багатогранні взаємовпливи. Але чи означає це все, щс в сучасному літературному розвитку відбувається таке собі «перемішування молекул», таке взаємне уподібнення структур і форм, що веде до втрати національної своєрідності братніх літератур? Ні, подібна версія (поширено ширена, в зловмисних цілях, ворожою політичною пропагандою), була б теоретично хибною, і, головне, вона аж ніяк не підтверджується реальним станом речей.

Як відомо, творча взаємодія літератур в умовах здорових національних відносин, характерних для соціалістичного суспільства, не має нічого спільного з уподібненням їх

одній «сильнішій» літературі, так само як з механічним вирівнюванням їх за якоюсь усередненою, знеособленою моделлю. Це стає зрозумілим уже з огляду на з'ясування наукою «механізми» передачі і сприймання творчого досвіду. «Художнє відкриття, зроблене в одній національній літературі, не може бути перенесене автоматично в іншу, не може бути сприйняте «в готовому вигляді», без опори на досвід і своєрідність художніх форм того національного ґрунту, на який воно потрапляє...»¹.

Ще точніше й категоричніше твердить про це такий авторитет у галузі порівняльного літературознавства, як В. Жирмунський: «Всякий вплив або запозичення незмінно супроводжується творчою трансформацією запозиченого зразка, пристосуванням його до традицій літератури, яка запозичує, до її національних і соціально-історичних особливостей, а також до індивідуальних особливостей творчої особистості того, хто запозичує»².

Індивідуально-особистісних прикладів у даному випадку можна не наводити. А от деякі з можливих «національно-індивідуальних», мабуть, павести слід, хоч вони здебільшого не лежать на поверхні. Вже говорилося про те, що новаторські шукання, до яких зобов'язує сучасність, письменники в різних національних літературах здійснюють на типологічно спільних напрямках, наслідком чого стає поширення так званих міжнаціональних стильових струменів і жанрових різновидів (з якими співіснують традиційно властиві для даної літератури — і разом з тим внутрішньо оновлені — форми). Але придивимось шильніше до окремих літератур народів СРСР — і побачимо, наприклад, що в Литві, принаймні в 60-х і на початку 70-х років, задавала тон в основному соціально-психологічна, позначена витонченою аналітичністю проза внутрішнього монологу (і взагалі розповіді від першої особи)³, а в Білорусії найпомітніше місце (зокрема в романістиці) залишалося за добротними, у видатніших майстрів наче з перших рук узятими життєподібними формами, в яких виразно бачиться творче продовження коласівсько-шолоховської традиції.

¹ Гей Н. Художественная форма и национальная традиция.— В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2-х т. М., 1971, т. 2, с. 8.

² Жирмунский В. Литературные течения как явление международного.— В кн.: Жирмунский В. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1975, с. 150.

³ Бучис А. Роман и современность.— М., 1977.

Прикмети в даному разі цілком очевидні, і все ж було б вельми ризиковано заводити їх до реєстру будь-скільки усталених ознак національної стильової своєрідності (що може стосуватися й низки аналогічних прикладів з сучасного життя інших літератур). Одне те, що подібні характерності, хай незаперечні для даної літератури сьогодні, можуть бути швидкоминучими (техніка внутрішнього монологу в її відносно «чистому» вигляді сьогодні вже втрачає домінуючу роль в литовській прозі), а друге — що в кожній більш-менш розвинутій літературі існують і інші стильові струмені чи тенденції, які в певний момент (і відповідно до запитів життя, самого літературного розвитку) можуть захопити художнє «лідерство». Реалістичне мистецтво взагалі, а мистецтво соціалістичного реалізму особливо характеризує прагнення до художнього багатоманіття, до повноти спектра стильових і жанрових форм, тому небезпека довільності і суб'єктивізму неминуче підстерігає авторів, схильних до поспішних суджень про національний стиль та його ознаки.

Певні риси стильової, художньо-структурної своєрідності можна бачити — з різною, зрозуміло, мірою виразності — і в будь-якій іншій з наших братніх літератур. Національні художні традиції, ступінь близькості даної літератури до фольклору, особливості ряду історико-літературних ситуацій, різні контексти міжнародних духовно-літературних зв'язків — усе це є тим, що історично впливало (і продовжує впливати) на кристалізацію конкретних рис такої своєрідності.

В цьому зв'язку варто знов згадати про те, що сьогодні існує чимало симптомів певного відродження літературного фольклоризму, тобто посилення інтересу письменників, які працюють у різних жанрах, до формотворчих ресурсів народної творчості, котрі, однак, використовуються здебільшого по-новому, в дусі звичних для сучасності парабол (притч) і розгорнутих поетичних метафор. Фольклорний стильовий струмінь в сучасній українській літературі, на думку романіста Р. Іваничука, «утверджує себе як мистецька декларація нерозривного зв'язку нових літературних віянь із найглибшими народними традиціями»⁴. Це так, хоч загалом «неофольклоризм» у сучасній літературі викликаний діянням цілої низки чинників, що становлять

⁴ Іваничук Р. Реальний ґрунт умовності.— Жовтень, 1978, № 6, с. 139.

досить складний комплекс. Ясно, що це до певної міри інтенсифікує локальні й національні «барвники» літературної образності, однак разом з тим треба чітко пам'ятати, що вони не можуть ставати самоціллю для письменника-реаліста: справжня сучасність ідейно-художніх рішень, сучасність соціального і естетичного погляду на речі виступає тут, як і всюди, головним критерієм.

Роздумуючи про нерозривний зв'язок національного та інтернаціонального в художній творчості, П. Тичина у відомому вірші «Правдивим будь» писав:

Забудеш рідний край — тобі твій корінь
всохне.
Вселюдське замовчип — обчухраним зростеш⁵.

Поет пристрасно заперечує таку «альтернативу», її знімають принципи комуністичної партійності і народності, вся естетика мистецтва соціалістичного реалізму. Глибокий і послідовний інтернаціоналізм, властивий марксистсько-ленінському світоглядові радянського письменника, оберігає його від всякої національної, місцевої, провінційної вузькості, духовно веде в світ широких вселюдських інтересів, глобальних класових конфліктів; водночас він зобов'язує дбайливо ставитися до «кореня» кожної людини і кожного народу, вчить панувати національну культуру і мову, цінити своєрідність, самобутність внеску кожної нації в інтернаціональну соціалістичну і загальнолюдську культуру.

1981—1983

⁵ Тичина П. Вибрані твори: В 2-х т. К., 1976, т. 1, с. 213.

ШИРОТА ПОШУКУ, РОЗМАЇТТЯ БАРВ

Керівні принципи літератури соціалістичного реалізму — принципи комуністичної партійності і народності — засновані на органічному поєднанні творчої свободи письменника і його соціальної відповідальності: «безвідповідальних», нічим не обмежених свобод не існує, тим більше в такій суспільній за своєю природою справі, як літературно-мистецька творчість. Партійність в ленінському розумінні означає одночасно і обов'язок митця перед суспільством, і його вищу творчу свободу, бо творить він у згоді із своїми переконаннями, із своїм ідеалом. Без глибокої переконаності немає справжньої партійності, а переконаність — душа творчої свободи митця.

Велике мистецтво соціалістичного реалізму, яким по праву пишається Радянська країна, — це мистецтво, що твориться людьми переконаними і тому істинно вільними в своєму служінні справі партії і народу. Партійна, комуністична спрямованість слова і діла — в самій духовній природі митців, вихованих, зрощених новим суспільством, в самій основі їх світогляду і громадянської позиції. Точно й вичерпно сказано про це у відомих словах М. Шолохова: «Про нас, радянських письменників, озлоблені вороги за рубежем твердять, пібито ми пишемо за наказом партії. Насправді ж справа виглядає інакше: ми пишемо за вимогою свого серця, а серця наші належать партії і рідному народові». І це може сказати про себе кожен з літераторів країни соціалізму!

Скільки списів поламано буржуазною пропагандою в прагненні довести, що ідейна єдність радянських письменників, в якій відбивається морально-політична єдність усього радянського народу, є, мовляв, логічною основою їхньої «несвободи», «уніфікованості» і «нівельованості» їхньої творчості! Індивідуалістична міщанська психологія взагалі як вогню боїться всякої широкої людської солідарності, всякого колективізму, вбачаючи в них смертельну загрозу для свого священного «я». Тим часом радянська література вперше в світі довела — новаторською силою своїх людських і художніх відкриттів, багатством і яскравістю письменницьких індивідуальностей, що творили й творять її, широким діапазоном свого жанрово-стильово-

го розмаїття, — що соціалізм відкриває нові, небачено широкі обрії в художньому розвитку людства. Це й зрозуміло — навіть для об'єктивних «сторонніх» спостерігачів, — бо у видатних новаторських зверненнях літератури соціалістичного реалізму естетично конденсований гігантський революційний процес визволення людини з-під дегуманізуючої влади буржуазних відносин, процес неухильного зростання і розвитку нової, соціалістичної особистості в суспільстві, яке написало на своєму прапорі — і ствердило в своїй Конституції — великий девіз наукового комунізму: «Вільний розвиток кожного є умовою вільного розвитку всіх».

Часто ьживане поняття «художнє багатство літератури» вартє, між іншим, пояснення. Про що саме йдеться? Передусім, якщо дивитися в «корінь речі» — про багатство, життєвість і глибину її провідних, визначальних ідей, які, певна річ, в мистецькому творі живуть своїм особливим — конкретно-відчутним, образним і емоційним життям. А це означає, в свою чергу, широту, широту і об'ємність образного змісту, в якому ми цінимо головним чином багатство правдивих у соціально-історичному і психологічному розумінні людських образів, іншими словами — груповий людський «портрет» епохи. Оскільки в мистецтві, і особливо в мистецтві реалістичному, діє закон єдності об'єктивного і суб'єктивного, — ми справді бачимо в ньому «світ, переломлений крізь безліч людських призм» (М. Рильський), — художнє багатство літератури величезною мірою визначається багатством яскравих індивідуальних постатей письменників, що творять її. А оскільки «стиль — це людина» і оскільки майже безмежна сітка художніх форм літератури має своїм реальним призначенням «вловлювати» і виражати всю багатооб'ємність її об'єктивно-суб'єктивного змісту, — постає в своєму справжньому значенні і «формальне», передусім жанрово-стильове розмаїття будь-якого національного чи регіонального письменства. В цих міркуваннях воно переважно і буде матися на увазі.

Тим часом слід ще раз підкреслити живоодайність суспільного ьрунту, на якому зростає багатонаціональна радянська література як історично новаторська система художніх ідей, образів і форм. Те, що в ній виступали і виступають «в єдиному концерті» такі художньо відмінні один від одного майстри слова, як, скажімо, Шолохов і Леонов, Маяковський і Твардовський, Фадєєв і Довженко, Тичина і Рильський, Межелайтіс і Вознесенський, Уліт

і Айтматов, Симонов і Гамзатов (кількість прикладів можна збільшувати), є доказом не тільки її здорового естетичного повнокров'я, яке відповідає живим потребам сучасного художнього розвитку, і не тільки належної робочої різноманітності її художньо-гносеологічного «інструментарію» (різні стилі — отже, різні ключі для пізнання і відтворення невичерпно багатоманітних аспектів дійсності), але й виявом творчої сили соціалістичного демократизму, що закладений у самій природі радянського суспільства, і свідченням по-ленінському мудрої культурної політики Комуністичної партії — провідної і спрямовуючої сили цього суспільства.

Художній метод радянської літератури — соціалістичний реалізм — являє собою цілісну естетичну систему, життєвою основою якої є соціалістична дійсність і марксистсько-ленінський світогляд письменників. Звідси — ідейна і естетична єдність, що характеризує літературу, пройняту духом соціалізму. Але ця єдність, у згоді з природою реалістичного мистецтва, яке вже внаслідок своєї орієнтованості на відтворення конкретно-історичної дійсності не визнає єдиноподібного канону і регламенту, реалізується в живому розмаїтті художніх форм (стилів, жанрів, типів поетики). Розмаїтті зовсім не «безбережному», — безнадійно заплутається той, хто хоч на мить забуде про кардинальну якісну відмінність стилів соціалістичного реалізму від стилів ворожого йому декадентського модернізму чи буржуазної «масової літератури», — але разом з тим такому, що таїть у собі невичерпні можливості дальших художніх відкриттів, модифікацій і розгалужень. Єдність у різноманітності — в цьому й полягає одна з основних естетичних закономірностей літератури соціалістичного реалізму. «...Соціалістичний реалізм, — писав А. Луначарський, — передбачає розмаїття стилів, вимагає цього розмаїття стилів. Різноманітність стилів просто-таки впливає з нього»¹. Ленінська вимога — забезпечити широкий простір особистій ініціативі митця — ґрунтовно врахована в сьогоднішній теорії і з повною наочністю реалізується в творчій практиці соціалістичного реалізму.

Варто пригадати, з якими історичними особливостями принцип ідейної єдності і художнього багатоманіття зді-

¹ Луначарский А. Стаття о советской литературе.— М., 1971, с. 197.

йснував радянською літературою на попередніх етапах її розвитку.

20-і роки (точніше — весь період від 1917 року до середини 30-х років) були періодом становлення і поступового зміцнення методу соціалістичного реалізму в багатонаціональній радянській літературі. Багато творів, що з'явилися в ці часи, — від «Життя Кліма Самгіна» М. Горького, «Залізного потоку» О. Серафимовича і «Розгрому» О. Фадеєва, поем і лірики В. Маяковського до «Вітру з України» П. Тичини, «Бур'яну» А. Головка, віршів і поем Г. Табідзе, Є. Чаренца, Янки Купали — стали справжньою класикою, ввійшли до скарбниці вітчизняної і всієї передової літератури ХХ віку. Разом з тим у літературі 20-х років ще тривала досить гостра ідейна боротьба, в ході якої поступово, але рішуче відмітались ворожі соціалістичні течії та групки (кількісно, зрештою, нечисленні) і переборювались різні помилкові погляди та уявлення.

Художня картина письменства тих часів характеризується надзвичайною строкатістю, яку в даному разі не треба змішувати з органічною для реалізму різноманітністю стилів і форм. Йшлося-бо про існування в тодішній літературі, поряд з реалізмом нової ідейно-естетичної якості, досить помітних художніх тенденцій, зв'язаних з іншими напрямками і методами, зокрема з передреволюційним буржуазним модернізмом. Нерідко — і це теж було характерним для тих часів «загального бродіння» — такі тенденції знаходили вияв у творчості митців, які щиро переймалися ідеєю революційного новаторства, але мислили його (знов-таки за успадкованою інерцією) в системі принципів формалізму і натуралізму. В літературі існували течії і «лівого», і «правого» характеру (за їх стильовими програмами): футуристи, імажиністи, конструктивісти — з одного боку, неокласики (на Україні), голуборожці (в Грузії) — з другого.

«Багатоманіття художніх стилів і стильових течій двадцятих років, — зазначає сучасний дослідник, — не будучи багатоманіттям у всіх випадках в рамках єдиного художнього методу (хоч про багатоманіття літератури соціалістичного реалізму можна з повними підставами говорити уже стосовно двадцятих років), складалось часом як відображення найбільш несхожих естетичних доктрин, найбільш різних ідейно-художніх устремлень»². Прагнення

² Эльяшевич А. Единство цели, многообразие поисков в литературе социалистического реализма. — Л., 1973, с. 34.

до ідейно-естетичної єдності — по суті, йшлося про єдиний художній метод — виразно проявлялося серед переважної більшості письменників уже й тоді, але, як справедливо відзначає той же автор, у деяких критиків і теоретиків воно «помилково пов'язувалося з фанатичною вірою в наявність лише одної-однісінької і строго регламентованої дороги до художнього пізнання світу»³. Справді, про «єдиний», найбільш «співзвучний» добі стиль, «стиль епохи» (який «відміняє» всі інші стилі), багато говорилося в тогочасних літературних дискусіях; аршин такого уможлядно виведеного стилю нерідко прикладався до творчості сучасників, що завдавало вже відчутної практичної шкоди, оскільки «невідповідність» тих чи тих творів апріорно встановленій моделі викликала здебільшого суворі критичні осуди.

Ліквідація літературних угруповань і створення єдиної Спілки радянських письменників, здійснені за постановою партії «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932), теоретично сформульовані програмні положення про метод соціалістичного реалізму, прийняті Першим з'їздом письменників СРСР (1934), поклали початок новому періодові в розвитку літератури країни соціалізму. Так, це вже був період побудованого в своїх фундаментальних основах соціалізму, і розвиток радянської культури відбивав головні його закономірності, які вже склалися у всіх галузях життя.

Єдиний художній метод радянської літератури орієнтував митців слова на головне — на життєву і художню правду, на відображення дійсності в її революційному розвитку з позицій комуністичної партійності і народності. Від самого початку він заявив про себе (вустами, розуміється, своїх засновників) як метод, що прагне до творчого багатства і різноманітності. «Соціалістичний реалізм, — говорилося в статуті Спілки письменників, прийнятому Першим з'їздом, — забезпечує художній творчості виключну можливість виявлення творчої ініціативи, вибору різних форм, стилів і жанрів»⁴. Цим продовжувалась одна з основних традицій реалізму попередніх епох — його творча свобода в художньому виявленні життєвої правди, що знаходить себе в багатющій різноманітності стилів, жанрів, композиційних і зображувальних прийомів. (Зга-

³ Там же.

⁴ Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934 : Стенографический отчет. — М., 1934, с. 716.

даймо хоча б відоме спостереження Л. Толстого відносно виняткової індивідуальної своєрідності форм кожного з найвидатніших романів у російській літературі XIX ст.). Разом з тим важливе, хоч і не відразу усвідомлене значення — як у теоретичній, так і в практичній площині, — мало розрізнення понять методу і стилю, з'ясування діалектичної взаємозалежності між ними як поняттями роду і виду: адже відомо, що ототожнення сутності методу й стилю (мова йде саме про сутність, а не про терміни) нерідко призводило до грубих спрощень і викривлень критичної й теоретичної думки в 20-і роки.

Плідність теоретично усвідомлених принципів нового творчого методу виявилась у художній еволюції радянської літератури протягом ближчих десятиліть, що утворюють у цьому розумінні певний історичний період (приблизні хронологічні рамки — середина 30-х — кінець 50-х років). Це період передусім ґрунтовного, «фронтального» освоєння і розвитку традицій класичного реалізму — такого освоєння і такого розвитку, які здійснювались на зовсім новій соціально-історичній та світоглядній основі і тому не могли не бути новаторськими і в своїх «найтрадиційніших» художніх формах. (Для загострення мовиться про «найтрадиційніші» форми — і до них справді звертались, — але ж розроблялось, природно, й чимало нетрадиційних). Поряд з конкретно-реалістичними стилями, які зазнали в революційні часи значних структурних змін, в літературі 30—50-х років розвивались (хай не так буйно, як раніш) і романтичні стильові форми, і — особливо в поезії — форми, в яких відбивався досвід найновіших художніх пошуків. Художньо-стильове обличчя літератури цього періоду постає перед нами в таких найпоказовіших зразках, як четверта книга «Тихого Дону» і «Піднята цілина» М. Шолохова, «Останній з Удеге» і «Молода гвардія» О. Фадєєва, «Російський ліс» Л. Леонова, «Люди з глушини» О. Малишкіна, «Вершники» Ю. Яновського, «Прапорonoсці» О. Гончара, «Василь Тьоркін» О. Твардовського, «Пісня трактористки» і «Похорон друга» П. Тичини, «левківський» цикл віршів Я. Купали, «Вірші про Кахетію» і «Кіров з нами» М. Тихонова, «Твоя поема» С. Кірсанова, «Людина з рушницею» і «Кремлівські куранти» М. Погодіна, «Загибель ескадри» і «Платон Кречет» О. Корнійчука... Діапазон художньої різноманітності тут досить широкий (зіставмо хоча б названі поеми Твардовського і Тичини, «Тихий Дон» і «Вершники»), «звичайність» форм

межує з незвичайністю, яка часто виступає ніби органічним розвитком тієї ж таки «звичайності». Але провідною тенденцією художнього розвитку, порівняно з попереднім періодом — 20-ми роками, було наполегливе звернення молоді літератури соціалістичного суспільства до різноманітних і повнокровних реалістичних стилів, які передбачають головним чином відтворення життя в «формах самого життя» і орієнтацію на сприймання широкого народного читача. (Назва однієї з статей К. Чуковського, опублікованої в 30-х роках, — «За дисципліну вірша» — дуже виразно характеризує цю тенденцію в тогочасній, скажімо, поезії — на противагу «деструкторському» палові, під знаком якого виникло чимало шкіл і школок у 20-і роки).

Треба відновити в пам'яті естетичну психологію середини 30-х років, треба згадати тодішнього молодого, хай ще не освіченого ґрунтовно, але жадібного до культури, воістину народного читача, що підіймався в усіх кінцях країни, треба знати, як досі бентежили його здоровий смак різні ультралівацькі художні вправи, які до того ж оголошувались найбільш «співзвучними добі», — щоб зрозуміти, яку широку підтримку здобув від нього загальний поворот до ясності, змістовної простоти і національної визначеності мистецьких форм, що окреслилися в тодішній літературі. «Вот стихи — и все понятно, все на русском языке», — як напише пізніше О. Твардовський. Знамениті тогочасні ювілеї — Пушкіна, Шевченка, Руставелі — не тільки святково й радісно відкривали значення художньої спадщини віків для соціалістичної сучасності, але й стверджували в масовій свідомості вічно живе значення принципів народності, реалізму, високої ідейності, які по-новому продовжувала радянська література.

30—50-і роки — часи безсумнівної переваги в радянській літературі об'єктивних реалістичних стилів з їх тяжінням до епічності, до відтворення реальної дійсності в її конкретних виявах, до зображення її такою, «як вона є», без особливо помітного деформуючого «втручання» автора, чи оповідача, чи «ліричного героя» (хоч певна міра авторської суб'єктивності зберігається й тут — без неї взагалі немає художнього відбиття дійсності). Перехід до цього етапу стильового розвитку — після «буйного хмелю» художніх шукань 20-х років з їх явною домінантою суб'єктивних типів образності — був історично й логічно закономірним. Перемога й зміцнення соціалістичного ладу зба-

гатили й розширили концепцію людини і світу, художньо стверджувани радянською літературою, і це виявилось на той час передусім у зрозумілій потребі об'єктивно-аналітичного відтворення величезних епічних процесів, що відбулися на очах митців слова і вже здобули своє позитивне історичне завершення. Посилення державного і творчо-організаторського начала у всьому суспільному житті, з одного боку, напруженість міжнародної обстановки напередодні другої світової війни — з другого, так само зобов'язували письменників до ясності й ґрунтовності художнього мислення, до вагомості й вивірності життєвої правди, до «дисципліни вірша» — хай буде дозволено так сказати — в широкому естетичному розумінні. Теоретичне усвідомлення того, що принцип комуністичної партійності радянського мистецтва невіддільний від принципу його народності, дало соціалістичній культурі глибоке відчуття спадкоємного зв'язку із скарбами художньої спадщини минулого, що виявилася, зокрема, і в наполегливому курсі на демократизм форми: митець, який прийшов «від обр'ю одного до обр'ю всіх» (П. Елюар), відчув і природну потребу творити для всіх. У грізні роки Великої Вітчизняної війни з німецьким фашизмом ця зріла соціалістична народність радянської літератури і мистецтва розкрилася з особливою силою і наочністю.

Буржуазні критики твердять, що разом з кінцем формалістичних, авангардистських, епігонських щодо буржуазного модернізму течій і течійок, які існували в 20-х роках, «скінчилось» і художнє розмаїття радянської літератури, яка, мовляв, у наступні часи була «уніфікована» на ґрунті методу соціалістичного реалізму. Творча практика літератури епохи соціалізму, її реальне художнє багатство вочевидь спростовують ці злісні вигадки. Якщо зовнішньої строкатості справді стало помітно менше, якщо буйна формотворчість, сприйнята як самоціль, і всіляке хизування незвичним «самовитим» словом досить швидко втратили морально-естетичний кредит в очах і тих, хто творив мистецтво, і тих, кому воно було адресовано, то вважати це «збідненням» літератури так само безглуздо, як ставити, скажімо, під сумнів художнє багатство російської чи української реалістичної класики під тим приводом, що в ній не було якихось ексцентричних постатей або виключно-естетських течій. Насправді література 30—50-х років, твердо спершись на найбільш прогресивні традиції класичного — передусім російського — реалізму і творчо

розвиваючи, збагачуючи їх на основі «фактів соціалістичного досвіду» (М. Горький), окрилюючи свій новий реалізм революційною романтикою, зробила в своєму естетичному розвитку необхідний крок вперед і забезпечила собі потенціальні можливості дальшого художнього поступу, в тому числі розгортання широкого спектра стильових і жанрових форм.

Це не означає, що згадані можливості здійснювалися в цьому періоді з належною повнотою. Певні втрати були. Досить поширені в останні передвоєнні і перші повоенні роки догматичні тлумачення методу соціалістичного реалізму з їх майже обов'язковою вимогою життєсподібності і недовірою до всякої художньої умовності відчутно обмежували широту практично «прийнятого» в літературі стильового розмаїття. Упереджене ставлення критики до яскравих виявів здорової творчої суб'єктивності митця (самобуття індивідуальність художнього виразу, «надмірна» чи «ускладнена» лірична експресія, всякий, а особливо драматично забарвлений елемент особистої сповіді) так само звужувало поле художнього пошуку письменників, а отже, ставило перепони збагаченню стильової та жанрової палітри літератури.

Новий етап у розвитку літератури соціалістичного реалізму і, зокрема, в її художній, стильовій еволюції (яка в даному разі і є основним предметом розгляду) настає в переходом радянського суспільства в фазу зрілого, розвинутого соціалізму.

Тут немає змоги докладно характеризувати хоча б найголовніші особливості літературного розвитку в останні півтора-два десятиліття, які минули, приблизно кажучи, від початку цього етапу. Етапу, вельми плідного для соціалістичної художньої культури: буйне квітування багатонаціональної радянської літератури, творче збагачення всіх її родів і жанрів — на очах у кожного з нас. Життєві, соціально-політичні основи цього нового піднесення «мистецтва живописання словом» як складової частини духовного буття народу цілком ясні: це — відновлення і розвиток ленінських норм в житті суспільства і твердий курс партії на дальше розширення і поглиблення соціалістичної демократії, це — дедалі сприятливіші умови, які створює зрілий соціалізм для всебічного розвитку особистості, для її духовного зростання і повного розкриття творчих здібностей, це — ленінський дух і стиль партійного керівни-

цтва художнім процесом, яскраво відбитий, зокрема, в рішеннях і настановах XXIV і XXV з'їздів КПРС. «...Підхід XXIV з'їзду до питань літератури і мистецтва, — відзначалося на XXV з'їзді КПРС, — повністю себе виправдав. Для минулих років характерна дальша активізація діяльності творчої інтелігенції, яка вносить дедалі вагомійший вклад у загальнопартійну, загальнонародну справу будівництва комуністичного суспільства»⁵.

Комуністична партія в своїх документах не раз відзначала, що вона підтримує творчі пошуки письменників і митців, виступає за повне розкриття індивідуальності талантів, за різноманітність і багатство форм і стилів на основі методу соціалістичного реалізму.

В критиці часто вказувалося, що література останніх десятиліть міцніше зблизилася з життям народу, стала глибше черпати від нього. Що це означає в реальному літературному процесі? Не тільки завойовані в боротьбі з «опором матеріалу» значущі й досконалі образи, колізії, сюжети, що поглиблюють художнє знання дійсності, підносять на нову височінь її ідейне осмислення, створюють яскраві художні картини сучасності й минулого. Насамперед, безперечно, це, але не тільки це. В мистецтві, мабуть, більше, ніж будь-де, творчий результат невіддільний від способу, яким він досягається, і тим більше — від форми, в якій він естетично існує. Реалістичне заглиблення літератури в життя, розширення освоюваних нею не тільки площин, але й тонких внутрішніх аспектів живої дійсності закономірно зв'язане, отже, і з творенням нових художніх «ключів» до цієї дійсності — стильових і жанрових форм, прийомів і засобів поетичного виразу. Сама художня індивідуальність письменника, якщо вона справді є визначальною, своєрідною індивідуальністю, несе в собі питомий знак не тільки естетичної, але й життєвої свіжості й новизни: з нею (тобто з її художнім світом), як правило, входить у літературу якийсь важливий новий аспект реальної дійсності, включаючи до цієї останньої і суспільну самосвідомість, суспільну психологію, — звідси її відначальна цінність у мистецтві.

Новий період у житті радянської літератури багатий барвистими письменницькими індивідуальностями. Найдовказніше це підтверджується на прикладах творців порівняно молодших, які художньо визначились в останні

⁵ Матеріали XXV з'їзду КПРС.— К., 1976, с. 88.

два десятиліття, всотавши в себе їх дух, їх суспільну атмосферу. Перелік можливих імен зайняв би чимало місця: в російській літературі (обмежуюсь небагатьма прикладами) це — Ю. Бондарєв, В. Астаф'єв, В. Белов, В. Распутін, В. Шукшин, А. Вознесенський, Є. Євтушенко, Р. Рощественський, Д. Вампілов; в українській — П. Загребельний, Д. Павличко, Л. Костенко, І. Драч, Б. Олійник, В. Коротич, О. Коломієць; в білоруській — В. Биков, І. Чигринов, А. Адамович, А. Макайонок; в литовській — Й. Авіжюс, М. Слупцкіс, А. Беляускас, В. Бубніс, Ю. Марцінкявічюс і т. д... Хто з читачів не знає таких імен, як Ч. Айтматов, Ю. Смуул, Е. Ветемаа, Г. Матевосян, Н. Думбадзе, Г. Вієру, — всі вони належать нашому часові, плідному «часові сподівань і звершень». По-своєму показова і «друга молодість» ряду письменників найстаршого покоління: в останні десятиліття чимало з них блиснули наддивовижку свіжим і сильним саморозкриттям, при якому старе, добре знайоме раптом поставало в племенистій новій якості. (Якщо брати лише українську літературу, то це — «третє цвітіння» М. Рильського, вся серія поетичних книг М. Бажана, створених у 60—70-і роки).

Широкий приплив до літератури виразно окреслених творчих індивідуальностей має безсумнівний зв'язок з підвищеною інтенсивністю загальносуспільного процесу формування всебічно розвиненої особистості, характерною для періоду зрілого соціалізму, хоч він опосередкований низкою «промільних» і специфічних чинників. Головне полягає в тому, що піднеслося значення — можна сказати навіть так: суспільна цінність — яскравої індивідуальності у всіх сферах народного життя, в тім числі і в літературі. Читач, який знає ціну оригінальній ідеї, сміливому особистому починові на виробництві чи в науці (суспільство розвинутого соціалізму всіляко стимулює таку індивідуальну ініціативу), гідно оцінює і «незвичну» індивідуальність у мистецтві, в літературі, — йому імпонує її небуденний характер, її особливий «вогник», її обіцянка нового, досі не відкритого, і він відчуває себе охочим і спроможним — що б там не говорили критика — самостійно розібратися в її оригінальній творчій природі, скласти власний присуд її можливостям, її сильним і слабким сторонам. Звичайно, до цього треба обов'язково додати ще принаймні два найважливіших чинники: «з боку» читача — його зрослий культурний, в тому числі естетичний рівень, «з боку» літератури — усунення всяких догматичних «опічно-ре-

гулюючих» перепон, які в певні часи утруднювали можливості всебічного вияву творчої індивідуальності з особливо своєрідним стильовим чи психологічним «статусом».

Якщо потрібні особливо виразні приклади сьогоднішнього поцінування цікавої, навіть у чомусь визивної індивідуальності в літературі, то можна обмежитись одним ім'ям — ім'ям А. Вознесенського. Коло його прихильників широке, але є — і їх не зовсім мало — читачі, сповнені естетично-смакових претензій до нього (підстави до цього автор «Ози» таки дає); при всьому цьому він — поет загально визнаний, і вдумлива критика, можна сказати, не тільки враховує, але й охороняє його оригінальність і право на сміливий пошук (по-різному, звичайно, оцінюючи конкретні результати цього пошуку).

Втім, усе сказане про свіжість і розмаїття творчих індивідуальностей в сучасній радянській літературі потребує істотного, хай на позір і «несподіваного» доповнення: їх багато — і їх мало, їх все ж не досить, ми відчуваємо постійну спрагу на нові «хороші і різні» обдаровання, і ця невтоленна спрага — теж знак нашого часу.

Складні, багатомірні творчі процеси, що розвивалися в радянській літературі останнього періоду, характеризуються в загальному підсумку ясно виявленим прагненням до художнього багатства і розмаїття, до всебічного розширення пізнавальних і емоційно «заражаючих» (згадаймо це виразне толстовське слово), зображувальних і виражальних можливостей слова і образу.

Коротко відзначимо головні тенденції і «напрявні лінії» цих процесів.

У всіх на очах перш за все збагачення літератури соціалістичного реалізму — в даному разі йдеться про радянську літературу — різноманітними умовними формами, що особливо помітно, зокрема, в поезії; чимало прикладів використання сучасних прийомів образної умовності дають і проза, і драматургія. Утвердження цієї тенденції супроводжувалось гострими дискусіями про межі, так би мовити, допустимості умовних форм (гротеск, гіпербола, параболо, «міфологічність», ексцентрика тощо) в сучасному реалістичному мистецтві, точніше — про демаркаційні лінії, що відділяють в цьому розумінні соціалістичний реалізм від його принципового антипода і протівника — декадентського модернізму. Дискусії на цю тему, як би не формулювався в кожному окремому випадку їх конкретний предмет, тривають і сьогодні і, без сумніву, триватимуть

завтра,— але й теорія, і практика нашої сучасної літератури незаперечно свідчать про одне: догма про те, що «реалістичність» літератури соціалістичного реалізму зв'язана лише з життєподібністю, з «формами самого життя», нині, на кінець 70-х років, явно наказала довго жити і в теоретичних уявленнях, і в живій літературній творчості. Звичайно, життєподібність як принцип поетики, найдосконаліше і найповніше розроблений реалізмом ХІХ ст., залишається — і, напевне, залишиться надалі — чи не найбільш поширеним і продуктивним типом художньої образності, але поруч з нею в сучасній літературі дедалі впевненіше культивуються досить сміливі умовні форми, а крім того (і це, мабуть, найістотніше), під їх тонким внутрішнім впливом естетично оновлюється, ускладнюється, видозмінюється і сама «звична» життєподібність. Прикладом першого роду умовності як прямо заявленої стильової основи може бути поезія того ж А. Вознесенського, І. Драча, О. Вацівіса, незвичайна симфонія «Сковорода» П. Тичини⁶, «мовістська» (за жартівливим визначенням автора) сучасна проза В. Катаєва, «Нічні льотчики» В. Беекмана, повість «Ірій» В. Дрозда, драматургія Є. Шварца чи такі п'єси, як «Фауст і смерть» О. Левади, «До третіх півнів» В. Шукшина. Приклади другого роду — умовності, яка «зсередини», без зовнішньої визивної повизни чи ексцентричності, все ж ґрунтовно перетворює, модифікує звичні прозові чи поетичні форми, — «Білий пароплав», «Рябий Пес, що біжить краєм моря» Ч. Айтматова, «Лебедина зграя» В. Земляка, оповідання і повісті Г. Матевосяна, «Левине серце» П. Загребельного, поезія Л. Мартинова, Ю. Марцінкявічюса, в значній мірі — В. Мисика (твори типу «Гетьманівни»), Б. Олійника (поєми типу «Долі», «Дороги») тощо. І цей процес розширення, оновлення, збагачення форм, зумовлений в цілому змістовими потребами літератури — виникненням нових і нових аспектів художнього дослідження, прагненням зачепити нові, досі не торгані струни людської душі, — триває й поглиблюється на наших очах. Відбувається не без певних накладних витрат (згадаймо в чомусь, без сумніву, обґрунтовану реакцію одного з критиків на легковагомість і самодостатність «експресивних», «міфологічних», «символічних» форм у деяких прозаїків, — мається на увазі відома

⁶ Створена в 20—30-х роках і опублікована в 1970 році, вона виявилась у наші часи — мовиться про загальні стильові принципи твору — чи не «живішою», пізж у часи свого написання.

стаття Л. Аннінського «Жадаю белетризму»...), але основний його напрямок плідний, бо продиктований назрілими вимогами реального художнього розвитку. При цьому реалістична умовність, що входить до художнього арсеналу радянської літератури, принципово і якісно відрізняється від умовності модерністської, заснованої на крайньому суб'єктивізмі, на філософських посилках непізнаванності, хаотичності і абсурдності людського існування.

Інша істотна тенденція цього ж таки розвитку — посилення особистісного начала в творчості, що означає не лише більшу увагу митця до всього індивідуально-характерного в його героях, до переломлення загальносупільних, загальнонародних процесів у найтонших гранях конкретної особистості, але й повніше виявлення завжди необхідної в мистецтві суб'єктивності самого автора (не плутати з суб'єктивізмом!), що обумовило й зрослий інтерес літератури соціалістичного реалізму до так званих суб'єктивних (ліричних та експресивних) стилів. У творчість багатьох прозаїків ширше, ніж досі, входить ліричний елемент, вона ніби емоційно переозвучується, стає більш зверненою до суб'єктивного світу героїв і самого автора, і це й відбилося, зокрема, в цілій хвилі «ліричної прози», особливо високої у 60-х і на початку 70-х років. (Що зовсім не означає будь-якого «загасання» широкоформатної епічної прози, — якщо в її потоці на початку 60-х років і виникло деяке тимчасове розрідження, то вже під кінець десятиліття, а особливо в наші часи епічні об'єктивні стилі і монументальні форми посіли здавна належне їм місце в нашій літературі, — достатньо згадати воєнну трилогію К. Симонова, «Поліську хроніку» І. Мележа, «Сибір» Г. Маркова, «Блокаду» О. Чаковського, «Циклон» О. Гончара, «Кров і піт» А. Нурпейсова, «Втрачену домівку» Й. Авіжюса, «Прясліних» Ф. Абрамова тощо). Здобула повне теоретичне визнання окрема романтична стильова форма соціалістичного реалізму. (На відміну від 30—40-х років, коли поняття романтичного стилю було спірним, а говорилося здебільшого про романтику, тобто певний духовний настрій і спрямованість як «складовий елемент», властивий, по суті, всім творам, написаним на основі цього методу, і покликаний головним чином давати відчуття перспективи в «трегю дійсність» — у майбутнє). Цим, звичайно, так само підтверджувалось і стимулювалось поширення сфери вжитку суб'єктивних стилів, які своїми засобами і формами

передають зрештою спільний для всієї радянської літератури об'єктивно-життєвий зміст. З ними в значній мірі зв'язана і вже згадувана інтенсифікація умовних форм у сучасному письменстві: посилений акцент на вільності авторського самовияву, на виразі ставлення митця до зображуваних явищ часто-густо й викликає потребу в «згущеній» умовності, в зміщенні площин, в сміливій і «хитрій» мистецькій трансформації того, про що розповідається.

Поезія М. Рильського кінця 50-х — початку 60-х років може бути особливо яскравим прикладом того, як широке й вільне — аж до «автобіографізму» — саморозкриття авторської особистості не лише не обмежує митця у відтворенні ним великого світу навколишньої дійсності, не зменшує його чуйності до потужної ходи історії, а навпаки — всебічно збагачує це відтворення. Звісно, мовиться про поета з органічним соціальним імпульсом, поета зрілого й мудрого, яким був автор «Троянд й винограду» та «Голосіївської осені». І ця нова міра здорової суб'єктивності, яка позначає останні книги поета (на відміну, скажімо, від його книг кінця 40-х — початку 50-х років), «озвалася», в свою чергу, принадністю й багатством його поетики — розкішною повнокровністю реалій, розмаїттям ритміко-строфічних та інтонаційних форм, життєвою природністю й невимушеністю самих «приводів» його ліричної рефлексії, які рішуче знімали всякі межі між високим і буденним, між традиційно-поетичним і прозаїчно-«діловим» (оригінально переосмислений, наприклад, мотив квітучих троянд — поруч з полемічною віршованою реплікою до газетної дискусії, супроводженою до того ж епіграфом з енциклопедії...). В нашій літературі поезія пізнього Рильського залишиться особливо яскравим зразком тієї класичної рівноваженості і об'єктивного, і суб'єктивного, яка дозволяє відгукуватися віршем на всі клопоти й турботи світу і разом з тим — вільно виносити на люди все особисте, інтимне, єднає відстоювану мудрість з глибоким і сердечним ліризмом.

Розширення стильової палітри реалізму відбувалося і відбувається в процесі інтенсивних новаторських шукань. Підвищення активності таких пошуків, зацікавлена турбота про те, щоб «ідеї часу» були виявлені в «формах часу» (В. Белінський), — реальна прикмета сучасного художнього процесу. Разом з тим глибшим стало «практичне», творче розуміння взаємозв'язку новаторства і традицій

(в тому числі багатьох традицій, нагромаджених уже самою радянською літературою): якщо в поетів «незвичної», ексцентричної манери навіть у підкреслено пошукових, експериментальних творах можна виявити цікавий перегиб з випробуваними часом художніми системами видатних попередників (скажімо, в І. Драча — з П. Тичиною, М. Бажаном, ще далі — з Г. Лоркою, У. Уїтменом, не кажучи вже про органічно близький йому рідний фольклор), то в поетів зовні «традиційного» конкретно-реалістичного складу (скажімо, Д. Самойлова, чи В. Шефнера, чи Д. Павличка) під строгою «звичайною» формою нерідко побачимо цілком сучасну асоціативність мислення, багатозначність слова, змістовний підтекст і «міжтекст»...

Живим процесом художнього розвитку сучасної радянської літератури, можна гадати, підказана теоретична теза, сформульована Б. Сучковим, Д. Марковим та іншими дослідниками, — про соціалістичний реалізм як історично відкриту естетичну систему, яка засвоює й переробляє весь прогресивний досвід світового мистецтва і розвивається, оновлюється разом із життям. Дискусії навколо цього питання тривають, заперечення ряду опонентів викликає, зокрема, поняття «відкритості», яке, на їх думку, може бути по-різному витлумачене. Не залишає сумніву, проте, основна сутність висунутої «формули» — прагнення прибрати з дороги нашої теорії рештки догматичних уявлень про соціалістичний реалізм як зведення раз назавжди даних постулатів, як систему приписів, що обмежують розвиток його художніх форм, пізнавально-виражальних можливостей. Прагнення, в своїй основі цілком суголосне з духом часу!

Відзначені тут тенденції сучасного стильового розвитку радянської літератури зовсім не вичерпують, зрозуміло, всього багатства його виявів і форм. Але й вони достатньо доказово свідчать — хай лише в спеціальному стильовому аспекті — про дедалі пліднішу і повнокровнішу реалізацію митцями слова неосяжних художніх можливостей, які закладені в творчій сутності методу соціалістичного реалізму.

Проблеми художнього розвитку і збагачення радянської багатонаціональної літератури, дальшого розширення спектра її жанрово-стильового розмаїття привертають нині серйозну увагу літературознавців і критиків. З'явилося чимало праць, присвячених цій тематиці.

Багато робиться сьогодні для дослідження типології літературних стилів, з'ясування її теоретико-методологіч-

них основ, встановлення її реальних «виглядів» у сучасному письменстві. Робота потрібна й важлива з наукового погляду, тим більше що впродовж десятиліть нею не займалися. Але ось питання: чи завжди ми добираємось («ми» — бо авторові цієї статті теж близькі такі проблеми) до того, що перебуває «за» стилем письменника, — не кажучи вже про випадки, в поточній критиці зовсім не рідкісні, коли стилем простодушню іменується звичайна й не така вже цікава манера, нехитрий набір тих чи інших прийомів розповіді? Хоч як би визначали теоретики суть стилю — чи як «особливість виразу змісту», чи як «спосіб виразу образного освоєння життя», чи як «закономірність перетворення змісту в форму», чи як «ідейно-естетичну своєрідність» творів митця, чи як «об'єднуючий принцип форми» (деталізація і мотивація дефініцій тут опускається), — за ним у серйозного письменника завжди стоять особливе бачення світу, певна естетична і світоглядна концепція, стоїть його духовна особистість і визначені нею суть і характер його власного внеску в «образне освоєння життя». (Чим саме й потрібний даний письменник з його стилем літературі й читачеві).

Ці концептуальні основи стилю, а відтак і зв'язок стильових особливостей певного художнього явища (зв'язок, зрозуміло, опосередкований багатьма «проміжними» і додатковими чинниками) з духовним життям часу, з процесами руху й розвитку суспільної самосвідомості, із зумовленими всім цим потребами самого літературного процесу, — нерідко залишаються поза увагою дослідників, до них просто не доходить аналітична думка (хоч «дійти», що й казати, не так просто).

Чи органічна дана літературна манера для реального змісту твору, для особистості його автора, чи це лише вбрання з чужого плеча? Чи допомагає вона щось проявити й вияскравити в складному й прекрасному світі життя, чи лише затемнює його або робить сірим і бляклим, як сама нудьга? Чи несе в собі іскру відкриття — художнього і разом з тим пізнавального, людинознавчого? Ці питання не може не ставити критик, роздумуючи над новим літературним твором, оцінюючи його ідейні й художні якості.

Наші часи — часи жвавого естетичного руху в радянській літературі. Але поруч з оригінальними і новаторськими явищами можна бачити чимало імітацій оригінальності й новизни (суто ремісницька «техніка письма», слід визнати, помітно прогресує).

Нааявність у творі формальних новацій, що демонструють прагнення до «найсучаснішого» стилю, декому здається охоронною грамотою, яка має вберегти від докорів за бідність і шаблонність змісту, одягненого в претензійні шати.

Зміщення й перетасовування часових площин, введення в розповідь найексцентричніших прийомів кіномонтажу, фрагментарно-мозаїчна композиція, де художні сцени та епізоди часом чергуються з одвертою голою інформацією, надання в творі майже рівних прав, поруч з реалістично виписаними персонажами, цілком умовним, символічним постатям, всіляке «учуднене» зображення того, що відбувається, — всі ці засоби й форми вже більш чи менш давно випробувані в реалістичній літературі, і в руках майстра (майстра з відповідним характером художнього мислення) можуть дати належний естетичний ефект. Але не важко бачити, до чого вони призводять у руках тих, хто шукає у них тільки ліків на недолугість і лінькуватість свого реалістичного вміння і вірить у їхню «самострільну» ефективність: усі найсучасніші формальні ознаки в творі, здається, є, але пішов на розпил сюжет, так і лишилися тільки заявленими, але не втіленими в реальну художню плоть характері героїв, у кучерявій і щедрій словесності розтанула, розчинилась пластика зображення, — і звідси, як говориться, всі якості... Хай таких прикладів поки що небагато в українській прозі (маються на увазі передусім автори з молодшого покоління), — вчасне застереження все ж буде доречним.

Не забезпечена золотим запасом змісту стильова кучерявість і вигадливість (нерідко одверто наївні) — з одного боку; в'язка безстильність, безформність, піким не визначений, але тривкий канон безликої «середньої» белетристики, яка продовжує досить безтурботно існувати з ласки невимогливих видавців і добросердної критики, — з другого... І те, й те з цих крайніх точок художньої амплітуди сучасної літератури (української зокрема) потребує пильної уваги і належної критичної оцінки, бо за обома ними — однакова відсутність с п р а в ж н ь о г о (виношених ідей, звання життя, естетичної культури), чим живе й рухається вперед мистецтво.

Проблемою стильової різноманітності як однієї з умов і — водночас — реальних виявів художнього багатства радянської літератури зараз, як уже говорилося, серйозно зацікавилася критика. Значна увага приділяється їй, зокрема, і на сторінках газети «Літературна Україна» —

в досить змістовній рубриці «Проблеми сучасної прози», яка ведеться тут уже протягом тривалого часу. Не входячи в аналіз матеріалів рубрики, відзначимо, проте, дві істотні слабкості, властиві деяким з її матеріалів,— вони певною мірою характерні й для ширшого кола суджень про стильову практику сучасної літератури. По-перше, художнє розмаїття більш описується, ніж аналізується, і описується здебільшого в пасивно-реєстраторському дусі: помітив критик у творі чи групі творів якусь зовнішню подобу своєрідності чи оригінальності — і вже квапиться «відзначити» її, занести на велику літературну карту, не завдаючи собі клопоту зважити її реальну естетичну вагомість. Звідси — і позбавлені серйозної фактичної та методологічної основи намагання обов'язково знайти й утвердити художню домінанту цілої літератури чи окремого її жанру («в даний момент»: одним вона бачиться, скажімо, в «епізації» сучасного роману, другим — у його «ліризації», третім — в «романтизації», четвертим — у «документалізації», п'ятим — ще в якійсь «химіризації» і т. д. А засновано все це, як правило, на поверхових суб'єктивних враженнях, на смакових прихильностях та ще на нерозумінні того, що ніяке «одновладдя» чи більш-менш тривалий пріоритет будь-котрої з подібних тенденцій не потрібні і, по суті, неможливі в літературі соціалістичного реалізму, надто в наші часи. (Якщо якась із цих тенденцій на певний момент і розпросториться в літературі, як то було, скажімо, з ліричною прозою в 60-і роки, то майже відразу, ніби для відновлення рівноваги,— а насправді у відповідь на явні й неявні запити читача,— починають інтенсивно розвиватись інші, в певному розумінні «протилежні» до неї художні прямування, і це — нормальний, закономірний процес в реалістичному мистецтві).

По-друге,— нагадаємо ще раз,— невміння читати стиль не як суму «особливостей» та формальних компонентів, а як живу кровноносну систему, де пульсує реальний зміст художнього твору і духовна особистість його автора,— поняття, зрештою, «хімічно» з'єднані одне з одним.

При такому погляді основними критеріями в оцінці того чи того індивідуального стилю (ширше — стильової тенденції) стають не просто майстерність чи оригінальність — речі, важливі самі по собі,— а глибина його життєвої та філософської основи, сила й краса людського духу, що відкристалізувалися в ньому. Не зовнішній формальний блиск — хоч кому не до смаку міцна, досконала форма! —

а виношеність, коли хочете, вистражданість ідеї і образу, істинність і глибина відповіді на питання, що хвилюють суспільство і особистість, щирість і висота морального почуття, активність духовного пошуку письменника та його героїв — ось що сьогодні має справжню й неперехідну цінність, коли говорити про читацькі сподівання і реальні потреби самої літератури в суспільстві розвинутого соціалізму.

Стильова різноманітність радянської літератури тут розглядалася як один з аспектів її художнього багатства, а це останнє — як органічний вияв і результат свободи творчості, забезпеченої радянським ладом і гарантованої Конституцією СРСР, — свободи в ім'я блага народу, що буде світле комуністичне майбутнє. Тієї найвищої свободи митця, що заснована на потребі й можливості «своє із суспільним єднати», як писав ще в 1919 році П. Тичина.

Реальність своєї свободи багатонаціональна радянська література доводить реальністю своїх творчих звершень, які давно завоювали світове визнання, прихильність і любов читачів на всіх континентах. Ось і зовсім недавно, маючи на увазі нашу літературну сучасність, видатний словацький романист В. Мінач писав: «Я думаю, ніщо не переконає неупереджених інтелігентів Заходу в справжній свободі радянських митців з такою силою, як, припустімо, сам нинішній стан художньої прози в СРСР. Це — найвагоміший аргумент»⁷. В широкому розумінні ці слова можуть бути віднесені до всього сучасного радянського письменства. Високе творче піднесення, яке нині паує на ниві нашої літератури, всієї художньої культури Країни Рад, — краций доказ тієї істинної свободи творчості, яку дали митцеві радянський лад, соціалістичний спосіб життя, ленінські принципи партійності та народності і яка водночас покладає на всіх, хто нею користується, сонячний, за словом, поета, тягар громадянського обов'язку і суспільної відповідальності.

1979

⁷ Вопросы литературы, 1976, № 12, с. 61.

ДО ТЕМИ: ПОЕЗІЯ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ В ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

(Трагічне і героїчне)

Добре вивчена історія радянської багатонаціональної літератури ще й досі потребує широкого й докладного висвітлення її міжнародного художнього контексту на кожному з історичних етапів. Власне, це й дає можливість конкретно з'ясувати місце і значення в світовому літературному процесі новаторського досвіду митців — повпредів країни Жовтня, «збудованого в боях соціалізму».

Епоха другої світової війни, в історичних межах якої відбувалась Велика Вітчизняна війна радянського народу, становить у цьому аспекті особливий інтерес. Справедлива боротьба проти фашизму об'єднувала в країнах Європи патріотичні, прогресивні сили і зміцнювала їхню бойову солідарність з радянським народом, що очолив антифашистську боротьбу. Природним і закономірним були в цих умовах «братерство по зброї» й відчутна духовна близькість між радянською літературою і літературою антифашистського Опору в Європі; тут виразно відбувався, хай часом не чутний через гуркіт фронтів, той «великий перегук», про який писав у вірші 1941 року Максим Рильський, згадуючи символічні в цьому зв'язку імена Пушкіна і Байрона, Міцкевича і Шевченка:

Чуєш — кризь ніч, перевиту вогнями,
Голосу голос дає відповідь?
Чуєш — іде перегук понад нами,
Темних віків потрясає граніт?¹

Цілком очевидно, аж ніяк не можна випускати з уваги політичну та ідеологічну диференціацію всередині європейського Опору і його літератури: згадаємо, приміром, саму лише Францію — комуністи Пері, Елюар, Арагон, Гійсвік, католики Моріак та Емманюель, майбутні метри французького екзистенціалізму Сартр і Камю, майбутній беззмінний міністр де Голля Мальро. Слід враховувати (що впливає вже з наведеної персоналії) і політичну, філософську, естетичну еволюцію багатьох літераторів — учасників Опору в наступні роки. Якщо одних воєнне лихоліття залучило — і назавжди — до прогресивної політичної думки, до великого соціального руху століття, — це з особ-

¹ Рильський М. Твори: В 10-ти т. К., 1960, т. 2, с. 175.

ливою наочністю помітно на прикладі багатьох письменників з країн, що стали соціалістичними (згадаємо хоча б промовисте визнання Ю. Тувіма:

Події вибухнули, й скочив,
Липивши прилад алхімічний,
Здивовано протерши очі,
Поет, віднині політичний) ²,—

то інші, повертаючись з часом у лоно модернізму і западницької суспільної філософії, різко розмежовуються із своїми недавніми соратниками й палять те, перед чим нещодавно схилились. (Один з дослідників французької літератури наводить вельми промовистий приклад: А. Боске, який 1942 року писав: «Поете, перо своє викинь; ти в руки гвинтівку візьмеш...» — через двадцять років по-відступницькому іронізує над «схиланням французької поезії перед наказами громадянської моралі» та «розчиненням її в заклинах і окликах свободи...» ³).

Але, як писав у відомому вірші Арагон і як насправді було в часи Опору,—

...Життя віддають, щоб лози густі
Зацвіли, де пройшла Перемога,
І ті, хто вірив у небо, і ті,
Котрі не вірили в нього *⁴.

Це аж ніяк не закреслювало того факту, що в творчості й перших, і других,— скажімо, поетів-комуністів і поетів-католиків,— «історичну картину антифашистської боротьби побачено ніби з різних емоційних і суспільних рівнів» ⁵. Проте спільність найближчої мети, що стояла перед усім антифашистським рухом у боротьбі з гітлерівськими поневолювачами і винищувачами нації, надавала незаперечної єдності головним, першорядним устремлінням, що жили натхненням бойову літературу Опору, яка творилася в підпіллі чи партизанських загонах.

Навіть неповне знайомство з цією літературою, зокрема з антифашистською поезією різних країн Європи, перекоонує в справедливості давно вже усталеної думки про її

² Тувім Ю. Вибрані поезії.— К., 1963, с. 204.

³ Цит. за кн.: Література антифашистського Сопротивлення в странах Європи 1939—1945.— М., 1972, с. 239.

⁴ Арагон Л. Собр. соч.: В 11-ти т. М., 1960, т. 9, с. 181. Тут і далі переклад віршованих цитат, позначених *, належить Н. Тихому.

⁵ Балашова Т. В. Поезія уходить в маки.— В кн.: Література антифашистського Сопротивлення в странах Європи 1939—1945, с. 249.

високі художні й, можливо, ще більші людські, гуманістичні цінності. (Недаремно ж з такою настійливістю намагаються тепер «переоцінити», за всяку ціну применшити її значення естетські й відверто реакційні критики на Заході). Чимало з її аспектів й сьогодні становлять аж ніяк не історичний лише інтерес. Зіставлення радянської літератури часів війни з творчістю письменників — учасників Опору виявляє як певні відмінності, так і надзвичайно показові прикмети спорідненості на підтвердження великої закономірності суспільного й літературного розвитку в ХХ віці — інтернаціональної спільності прагнень і почуттів народів, їхніх борців, передової художньої думки.

Про найпряміший і водночас різноманітний вияв ідей інтернаціоналізму в поезії, що вступила у смертельний двобій із фашизмом, не можна не сказати хоча б якнайкоротше, — адже це традиція, яка набула особливої актуальності в умовах сьогоденної боротьби народів Європи за мир, безпеку і соціальний прогрес.

У тому, що інтернаціоналізм входить у глибинне духовне ядро радянської багатонаціональної поезії, закордонний її читач переконався ще з перших років Жовтня. Під час війни, зосереджена на найбільшому лихові й найвищій героїці свого народу, вона ані на мить не забувала про інші народи, яким фашизм ніс рабство і знищення. В блокованому Ленінграді 1941 року про цю всевітнього значення мету боротьби своїх співвітчизників думала поетеса В. Інбер, коли казала: «Планету врятувати від чуми — ось гуманізм! І гуманісти ми!»⁶. І їй ніби вторує молодий російський поет зовсім іншої біографії, недавній юнак з Вологодщини О. Яшин, усвідомлюючи себе захисником всієї європейської культури:

Караймо врага. Для віків збережим
Культуру — вогонь, котрим землю осяли
Москва і Афіни,
Париж і Рим,
Що всі ми ізмалу надихані ним * 7.

Павло Тичина, можна гадати, відчув нагальну політичну і душевну потребу — написати в 1943 році віршований лист ірландському письменникові Шону О'Кейсі, в якому закликав зміцнювати дружбу між народами обох країн:

⁶ Інбер В. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1965, т. 1, с. 477.

⁷ Яшин А. Земля богатырей.— Л., 1945, с. 10.

Шон О'Кейсі! Дружба токи —
вічні, вічні, не пропащі.
Поміж нас нема протоки:
тут трудящі — там трудящі⁸.

Те ж саме в своїй основі почуття диктувало рядки Л. Первомайському, коли він воїном Радянської Армії прийшов на землю Угорщини — тоді союзниці Гітлера; в поезії, присвяченій Ш. Петефі (в мирні часи, в Києві, він перекладав його), радянський поет писав:

Не я бажав розору й тьми цим хатам,
Моїм садам загрожував не ти.
Та я в боях поетом і солдатом
В твій край прийшов... Не міг я не прийти.

О даль віків!.. І все ж ми в ній зійшлися,
Брати по зброї, а не вороги.
Ця ніч мине, ми в тому поклялися.
Багрець ляга на темні береги⁹.

Це лише окремі приклади з багатьох можливих. І кожним своїм рядком радянська поезія воєнних років може підтвердити спокійну правоту твердження О. Суркова, висловленого на об'єднаному пленумі творчих спілок і організацій СРСР, присвяченому 30-річчю Перемоги над фашизмом, про те, що й у своїй ненависті до загарбників, і в бойовій пристрасі вона жодним словом не принизилась до того, що хоча б віддалено нагадувало проповідь повнізму й мілітаризму.

Не менш промовистою за своїм інтернаціональним духом є «зустрічна хвиля», що йшла від антифашистської поезії Європи і несла в собі почуття бойової солідарності з радянським народом — передовим борцем проти фашизму. Дозволимо собі сказати: якби в світі трапилось раптом немислиме — пішли в забуття всі тогочасні переживання й надії народів або зникли об'єктивні, правдиві книжки істориків, — то сама вже поезія тих грізних років дала б найяскравіші свідчення про те, де бачили своїх надійних союзників і друзів усі чесні люди Європи і з ким пов'язували вони свої головні надії у визвольній боротьбі.

Обмежимося тут лише пунктирними лініями, що характеризують «радянську тему» у загальноєвропейській поезії Опору. (Повторюємо: йдеться лише про твори, народжені у вирі боротьби, тобто в межах 1941—1945 років). Це —

⁸ Тичина П. Твори: В 6-ти т. К., 1961, т. 2, с. 204.

⁹ Первомайський Л. Твори: В 7-ми т. К., 1968, т. 1, с. 275, 276.

вірші болгарських поетів-партизанів В. Андрєєва «Росії», М. Ангелова «Від Балкан, що в кипучому полум'ї, передайте привіт Кремлю» («Ви, птахі, що на північ полинули»). Це й мрія Ю. Тувіма (у незрівнянних «Польських квітах») про визволену й оновлену батьківщину, яка житиме в дружбі й мирі з «народом ста народів»¹⁰, тобто з Радянським Союзом. І написані в концтаборі поезії Т. Голуя, присвячені російським друзям¹¹, і створені в підпіллі вірші сербської поетеси М. Алечкович із таким щирим рядком: «...Під Москвою й наш проліг рубіж»¹², і датований осінню 1941 року вірш грецького письменника М. Лудеміса «Говорить Москва», в якому зловісній фразі з дещо поквашеного, м'яко кажучи, повідомлення Бі-Бі-Сі: «Москва доживає останні хвилини»,— протиставлено непохитну впевненість у стійкості радянських воїнів. Це й вірш-інвектива «22 червня 1941 року» німецького поета-антифашиста Луїса Фюрнберга, що таврує гітлерівську орду, її віроломний напад на Радянський Союз; і поезія іспанського поета-емігранта С. Арконади, героєм якої — у розвиток традицій светловської «Гренади» — є іспанець, ще підлітком гостинно прийнятий Радянською країною: «Під Тулою бився, Москву боронив. І пісню його поза гонами літ зберіг українських степів малахіт»¹³. Можна скласти невелику «антологію» творів поетів Європи та інших континентів про перемогу під Сталінградом — на чолі з «Піснями любові до Сталінграда» Пабло Неруди. І ще згадаємо тріумфуючу віршовану листівку голландського антифашиста Я. де Гроота «Росіяни вже у Польщі»¹⁴, і агітаційні вірші шведського журналіста й суспільного діяча П. Йогансонна «Наташа мерзне» — заклик збирати кошти для допомоги дітям блокадного Ленінграда...

У цій же шерезі, народжені тими ж інтернаціоналістськими почуттями, і такі чудові свідчення солідарності й співчуття іншим народам, жертвам фашистської навали, як «Вітання чехам» німецького поета Куби Курта Бартедя, написане в момент фашистського нападу на Чехословаччину: «Ні, браття! Вогнем розділить нас дарма, безсилі й намови, і злоба»¹⁵, вірш-послання Вл. Броневського

¹⁰ Тувім Ю. Вибрані поезії, с. 281.

¹¹ Див.: Antologia walki.— Warszawa, 1948, с. 91.

¹² Ярость благородная: Антифашистская поэзия Европы.— М., 1970, с. 13.

¹³ Там же, с. 258.

¹⁴ Там же, с. 296—297.

¹⁵ Там же, с. 204.

«Польським євреям»; чудові слова В. Незвала в поемі «Історичне полотно», звернені до Парижа: «Ми, Париж, перетерпіли всі жахи розбою, і тепер, о страдне місто, плачем над тобою, над поталою твоєю — лютою бідкою... Хоч у нас ти й кинув камінь, ми тобі простили»¹⁶.

Так у роки другої світової війни антифашистська література розвинула й примножила благородну традицію, започатковану Дж. Рідом і А. Барбюсом, Я. Гашеком й Х. Смирненським, Г. Манном і Б. Шоу. Не дивно, отже, що в наступні десятиріччя вона з новою силою проявилася як у літературі соціалістичних країн, так і в творчості багатьох передових письменників Заходу й Сходу.

«Великий перегук», з його історично детермінованими типологічними зближеннями й розходженнями, наочно простежується і при докладнішому філософсько-естетичному зіставленні окремих тем і образів радянської поезії та поезії Опору. Обмежимося одним лише мотивом, до якого аж ніяк не могла лишитися байдужою поезія боротьби.

«Література про війни — царство трагічного»¹⁷, — за влучним висловом одного з дослідників цієї теми. Духовні, емоційні колізії, викликані загибеллю борця, товариша по зброї, жертви ненависного ворога, проблема морального вибору в ситуації, де єдиною ставкою є людське життя, постійна готовність воїна до власної смерті у боротьбі за благородну справу — перед необхідністю осмислення цього вельми посутнього аспекту воєнна поезія 1941—1945 років стояла щодня.

У багатій на цікаві поетичні твори збірці («Antologia walki»), виданій невдовзі по війні у Варшаві, є розділ «Слава полеглим». Це — вірші трагічні, але їхній трагізм у більшості випадків просвітлений, емоційно піднесений героїкою, незламністю людського духу.

Гордим почуттям воїна й революціонера перейнятий вірш Вл. Броневського «А коли я буду вмирати», написаний далеко від Польщі й усією своєю тугою звернутий до батьківщини:

¹⁶ Незвал В. Стихи. Поэмы.— М., 1972, с. 336.

¹⁷ Топер П. Цена победы.— В кн.: Литература великого подвига: Великая Отечественная война в литературе.— 2-е изд.— М., 1975, с. 89.

Хай покладуть мене в землю згарячену
там, де впаду я в бою,
хай пригадають мою солдатчину
і непокірну пісню мою.

А потім — за рідне роздолля
хай кров проливають із жил.
Така моя воля —
задля цього співав я й жив ¹⁸.

(Про те, як сходилися духовно зовсім різні поети в своїх «заповітах», можуть свідчити хоча б вірші загиблого в бою молодого українського поета В. Булаєнка, що закінчувався таким рядком: «Якщо ж ми впадем — на могилах у нас зростуть прапори і багнети») ¹⁹.

Є в цій польській збірці й чимало інших віршів такої ж висоти духу.

Втім, поряд з ними бачимо тут і твори дещо інші: скажімо, пасивний за всім ладом почуттів, з надією лише на ласку небес вірш Т. Гайци «Коляда» або ж сповнені болючої безвиході вірші деяких інших авторів, навіяні воєнною поразкою Польщі у вересні 1939 року. Нагадуємо про це тому, що мотиви, в яких владарювали неперевутне страждання і відчай, часом забарвлені релігійною містикою, інколи зустрічалися і в творчості поетів інших європейських країн.

Антифашистська поезія полишила незабутні художні твори, які водночас є й хвилюючими людськими документами. Це — вірші з камер смертників, вірші в'язнів нацистських тюрем і таборів. Радянський читач знає яскраві зразки вітчизняної поезії, народжені в таких нелюдських обставинах, — це вірші М. Джалілія, страченого гітлерівцями в Моабіті, поетичні рядки колишніх в'язнів фашизму Г. Люшніна, І. Ковалевського, В. Бондаря, невідомого автора вірша «Повернись ще до тебе, Росіє...». З разючою силою виявлено — бо виявлено в останній у житті, «сфокусованій», точці — героїчний моральний кодекс народно-го борця в багатьох творах зарубіжних поетів — активних діячів Опору. Це — й вірші болгарина Н. Вапцарова, написані в день вироку й страти ²⁰, і «Пісня вісімнадцяти страчених» голландського антифашиста Я. Камперта, що загинув у концтаборі ²¹, і «Пісня про житло мерців» німець-

¹⁸ Антологія польської поезії: В 2-х т. К., 1979, т. 2, с. 165.

¹⁹ Булаєнко В. Поезії (1941—1944).— К., 1958, с. 16.

²⁰ Ярость благородная, с. 151.

²¹ Там же, с. 297.

кого комуніста-підпільника А. Шмідта-Засса, про страшні години «жаху пічного» у камерах приречених, пісня, що завершується палким закликком до живих:

Хто написав усе це і музику зложив,
В святвечір заспівав він, а більше він не жив.
Тож підхоп'їть цю пісню
Й всіх спом'яніть бійців,
Що борються, безвісні,
У цім житлі мерців * 22.

Автори цих віршів не применшують душевного болю від свого прощання з життям («Я вправ. У серці куля, потім — хроби. Це так логічно — битва і могили»²³. — *Н. Вапцаров*), не оминають пронизливих деталей (вигук тюремника, звернений до тих, кого виводять на страту: «Кінчай! Всім роздягнутись і — веселіш у двір!» — *А. Шмідт-Засс*); але водночас у них, на відміну від деяких інших поетів, немає ні безнадійного розпачу, ні «екзистенціальної» переконаності у всезагальній жорстокості навколишнього світу і фатальної безглуздості боротьби і протесту. Пісні цих в'язнів — апофеоз мужності, що перемагає передсмертну муку.

Істинно героїчна поезія Опору сміливо виходила на великі теми загальнолюдського звучання. Так, Луї Арагон у широковідомій «Баладі про того, хто співав під час страсти» стверджував велич благородного морального вибору, альтернативою якому могло бути життя, але — куплене ціною ганьби. Бельгійський поет-підпільник Р. Блік, страчений гітлерівцями, написав у концтаборі поему «Оповідання»: муки історії, яка, подібно до безумної жінки, б'ється в корчах, триватимуть, на його думку, аж доти, доки не пролунає над планетою переможний клич людей, які володіють «силою землі і людською силою». «Ці люди носять ім'я робітників»²⁴, говорить поет про вирішальний клас сучасного суспільства, пов'язуючи антифашистську тему з революційною, марксистською філософією історії. Відмінності у світорозумінні часом досить наочно виявлялись у поетів, які брали — хай і неоднаково активну — участь у русі Опору. Якщо для зануреного в холодну й досить негуманну метафізику А. Мішо не було, зрештою,

²² Там же, с. 214.

²³ Вапцаров П. Пісня про людину.— К., 1981, с. 121.

²⁴ Я пишу твоє ім'я, Свобода: Французская поэзия эпохи Сопротивления.— М., 1968, с. 140.

ні правих чи винних, добрих або злих у цьому збезумілому, як йому здавалося, світі («Ідеї, мов бики, устали на диби й ну чубитись у кров... Одні народи перемагали, інші — трупом лягали, та всіх одна біда, одне косило горе, що розкотилось по землі»), то його співвітчизник П. Елюар поєднував з іменем героя-антифашиста Габрієля Пері «слова, що життю надають сенсу й сили»²⁵, і цими словами були — сердечне тепло, довіра, любов, справедливість, дитина, мужність, відкриття, брат, товариш... Борці проти фашизму підносили над світом жорстокості й насильства знамено найпослідовнішого і найдіяльнішого гуманізму.

На цьому тлі — насправді воно, зрозуміло, незмірно ширше — і в контексті цих мотивів європейської антифашистської поезії повніше і яскравіше усвідомлюється значення таких творів радянської поезії воєнних років, як поеми «Син» П. Антокольського, «Зоя» М. Алігер, «Похорон друга» П. Тичини, «Лютневий щоденник» О. Берггольц і низки окремих віршів — від «Пісеньки» та «Сніг летить» Л. Первомайського до славнозвісного, ніби завершального для певного тематичного циклу свого часу «Я поліг біля Ржева» О. Твардовського.

Усі ці твори з трагедійною життєвою основою, яка, проте, не заважає їм стати героїчною піснею про подвиг, закликом до перемоги і провіщанням перемоги. Категорії трагічного і героїчного постають у них у нероздільній єдності, що й взагалі притаманне багатьом творам літератури соціалістичного реалізму, і сама трагедійність зображуваних подій і доль набуває тієї якості, яку часто називаємо «оптимістичною трагедійністю».

Діалектика почуттів у всіх цих творах така, що із складного переплетіння скорботи й люті, співчуття й захвату, болю і гордості виплавляється життєствердна воля до боротьби, до продовження звершеного героєм подвигу і досягнення всенародної мети — перемоги над знівсненим ворогом.

Привертає увагу те, що навіть у найсуворіших обставинах тяжких воєнних випробувань, що здебільшого наклали природне «вето» на розмови про труднощі і жертви і вимагали від поетів насамперед агітаційної висоти голосу, героїчна спрямованість радянської поезії не позбавляла можливості висловити й трагічні аспекти всенародного протистояння злу, сказати про біль жертв і втрат,

²⁵ Там же, с. 140.

а мужня стриманість, з якою це робилося, як правило, лише підносила емоційну силу висловлюваного.

Іноколи це вражало своєю поетичною сміливістю — і водночас мудрістю, яку таїть справжнє мистецтво. У найважче літо 1942 року, літо відступу до Дону і Волги, була написана «Пісенька» Л. Первомайського про те, як «Від Сану до Дону дорога лежить, розсідланий кінь по дорозі біжить...». У душі давньої козацької пісні розповідається тут про старий бойовий шлях через «півсвіту», про загибель воїна, про горе нареченої:

О ночі суворі і дні бойові!
І чоло козацьке і груди в крові.
Горять на світанні
Заграви багряні,—
Одначе не треба, не треба тужить!²⁶

Поет, по суті, дозволяв собі те, про що наша поезія могла сказати на повний голос лише по закінченні бойових дій. Але саме ця суворостриманість (її сприяє і відтінок певної фольклорної «інакомовності»), а також розліта в усьому образному ладі думка про непорушну вірність воїнському обов'язкові, робили цей вірш мобілізуючим при всьому його трагічному змісті.

До граничної гостроти вияв горя і скорботи, викликаних тяжкими людськими втратами, доходять у поемах Антокольського й Тичини, різко індивідуальних, до речі, і за формою: якщо перша, за висловом М. Тихонова, являє собою пісню скальда над тілом загиблого сина, проспівану з величезною силою особистого почуття, то друга — «Похорон друга» — оригінальний твір філософськи-медитативного характеру, побудований за принципом складної музичної симфонії з центральною частиною — «Реквіємом». Психологічна і художня відмінність між поемами «Син» і «Похорон друга» полягає передусім у тому, що в першій ці почуття виливаються з усією бурхливою безпосередністю особистого переживання, тоді як у другій вони оформлюються в своєрідну образно-філософську тезу, що є вихідним пунктом діалектичного руху поетичної думки:

Усе міняється, оновлюється, рветься,
у ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,
замулюється мулом, порохом береться,
землі сирій всього себе передає²⁷.

²⁶ Первомайський Л. Твори: В 7-ми т., т. 1, с. 214.

²⁷ Тичина П. Твори: В 6-ти т., т. 2, с. 174.

І водночас обидві поеми несуть у собі величезний заряд активної наступальної думки, пристрасної життєствердної філософії. На цьому слід зупинитися детальніше, бо їхнє значення в антифашистській поезії, народженій другою світовою війною, багато в чому визначається саме глибиною поетичного зображення того, як «ніжне в людині переходить у сильне»²⁸ (так визначив художню ідею «Похорону друга» критик К. Зелінський невдовзі після опублікування поеми).

Гуманістична сила і значущість усієї антифашистської літератури з радянським письменством на чолі в тому й полягає, що мерзенному злу гітлеризму протистояла в ній не лише свята, тисячократно виправдана ненависть народів до фашизму, а й усе істинно людське, що було необхідним підґрунтям цієї ненависті у боротьбі і без чого вона втрачала б свій справжній зміст. Лірично це чудово висловив П. Елюар, який заявив у вірші «Свобода» — маніфесті нескореної Франції, — що він пише це слово на шкільних зошитах, на своєму робочому столі, на піску, на снігу, на запашному хлібі — тобто на всьому, чим живе людина, що оточує її в світі. Інший французький поет-комуніст, П. Юнік, який загинув при спробі втечі з гітлерівського концтабору, так само пристрасно стверджував незборну віру в людину, в найкращі сили її душі:

Я вірю в світло! Я для вас, хто стріне
Світанку промені, на світі жив.

Людина ж... О, я знаю, довго в ній
Тривав між світлом і пільмою бій.
Та світло переможе все одно.
Весь світ його осяє знамено! *²⁹

Але відтворити в усіх психологічних і водночас предметно-життєвих подробицях, як у людині-борцеві і ширше — в душі народній «ніжне» поєднується із «сильним», як одне переходить в інше і як з великого болю народжується велика воля до боротьби, — заслуга такого розкриття надзвичайно складної «діалектики почуттів» по праву належить радянській поезії. Вона дихала повітрям масового народного героїзму, в неї була величезна школа історичного досвіду, що сформував нову людину і нові риси народного характеру, в неї були, зрештою, її власні, набуті в боях

²⁸ Павлові Тичині.— К., 1961, с. 213.

²⁹ Я пишу твоє ім'я, Свобода, с. 304.

за соціалізм художні традиції, — все це підготувало її до здійснення високих ідейно-художніх завдань у часи війни.

У поемі Тичини «Похорон друга» цілком конкретний зображувальний матеріал (похорон невідомого воїна в тиловому приуральському місті) ніби переноситься на все-світній, вселюдський екран — це реквієм, строге звучання якого таїть у собі гостру сутичку конфліктуючих психологічних і філософських тем. Перед нами безмірна скорбота — і грізна нещадність воїнів; усе ніжне, любляче, страждаюче — і все сильне, діяльне, непохитне в людині; емоційний світ окремої особистості — і незорі обширї світової історії. Перемагає світосприйняття героїчне, утверджується воля до діяння, історичний оптимізм, але — із збереженням усієї гами природних і надзвичайно складних людських почуттів. І, пройшовши через складні емоційні та ідейні перипетії, невпізнанно змінюється — при всій своїй близькості до «первинного» звучання — і центральна тема цієї незвичайної поетичної симфонії:

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.

Усе в нові на світі форми переходить.
І мертвому тобі — живих нас не убить³⁰.

Поема Тичини неповторно оригінальною поетичною мовою розкривала моральну основу небаченої стійкості і непохитного історичного оптимізму радянської людини, що пройшла через найтяжчі випробування («Похорон друга» створювався під грім Сталінградської битви). Насичений глибокою філософською думкою і яскравим ліричним почуттям, цей твір прикметний і своєю художньою своєрідністю, блискучою майстерністю.

Про поему П. Антокольського «Син» написано багато, вона відома в перекладах іноземними мовами. Цій «пісні скальда» також властива здатність породжувати внутрішнє диво: від особистої трагедії, біль якої не притлумлений жодним словом, вона підносить читача на височінь, з якої видно непримиренний двобій протилежних соціальних таборів, двох ідеологій, двох способів життя. І якщо автор дає волю своїй трагічній уяві, що малює йому останні хвилини сина: «Дивись же, поки передсмертна мука могого

³⁰ Тичина П. Твори: В 6-ти т., т. 2, с. 181, 182.

сина обпече тебе», — то так само природно, психологічно виправдано й інший, здавалося б, протилежний порух його душі — повернення до загального, всенародного: «Немає в тебе права на якусь від інших відокремлену печаль», — адже треба жити й боротися в ім'я правди, яка, безумовно, «більша, ніж твоя»³¹. В болісному, але справді органічному синтезі першого й другого, особистого і загального — джерело психологічної сили цієї поеми. І справа не лише в природному поєднанні інтимно-ліричного і публіцистично-філософського планів, а і в усій діалектиці почуттів, почуттів радянського патріота й інтернаціоналіста, непримиренного ворога фашистського варварства, яка знайшла такий сильний вияв у поемі.

І вона ж, ця діалектика почуттів, — у зв'язках ліричної героїні поеми О. Берггольц «Лютневий щоденник», здатна, можливо, приголомшити когось із читачів зухвалою, здавалося б, емоційною парадоксальністю. Світові відомо, чим була ленінградська блокада і які нелюдські муки довелося винести ленінградцям. Але й тіні надуманості, тим паче фальші немає в словах поетеси, коли говорить вона про неймовірне — про почуття щастя, пережите (йдеться, звичайно, про найстійкіших і найсвідоміших борців) у якісь вершинні моменти трагічного й героїчного епосу блокади:

В багні, в пітьмі, серед біди й потали,
де смерть на нас чигала тут і там,
такими ми щасливими бували,
такої радості ми зазнавали,
що, глянь, онуки ще позаздрять нам.

Так, так, ми щастя там страшне відкрили,
ще й досі не оспіване ніким,
коли останнім сухарем ділились
і тішились недокурком одним,
коли вели ночами діалоги
при бідному і димному вогні,
як житимемо після Перемоги,
усе по іншій мірячі ціні *³².

На критиків та естетиків ще чекає завдання: з'ясувати глибину природу цього дивовижного «трагічного щастя», в яке чи й повірять люди іншого світогляду та іншої моралі. І коли ми досліджуватимемо ідейний склад і соціальне підґрунтя цього незвичайного почуття, то при всій бажаності авторитетних аналогій будемо змушені відмовитись від зіставлень і з геніальним пушкінським «Є дивні

³¹ Антокольський П. Избр. соч.: В 2-х т. М., 1959, т. 2, с. 174, 175, 176.

³² Берггольц О. Соч.: В 2-х т. М., 1958, т. 1, с. 32—33.

чари у бою, страшної прірви на краю...»³³ і з чудовим лермонтовським мотивом із «Мцирі», коли вмираючий юнак говорить старому ченцеві про три найважчі, найдраматичніші дні свого життя: «Я — жив. Без них моє життя було б сумнішим, як твоя безсила старість»³⁴, тут, у нашій сучасниці, все-таки інший відтінок, інша домінанта. І якщо шукати для цього мотиву поетеси найближчу спорідненість, то вона передусім — у славнозвісних рядках В. Маяковського, де розповідається про переживання ліричного героя у скорботні часи похорону В. І. Леніна: Пам'ятаєте це несподіване, як блискавка:

Щасливий я.
 Марші,
 дзвінкш від води,
 підхоплюють
 тіло моє,
 мов пір'їну.
 Я знаю —
 віднині
 і назавжди
 в собі
 збережу я
 оцю хвилину.
 Це щастя,
 що я в оцій силі —
 частина,
 що спільні
 навіть сльози
 у нас.
 Не можна
 з'єднатись
 чистіше
 в єдине
 з великим чуттям,
 що на ймення клас!³⁵
 (Переклав С. Голованівський)

Перед нами в обох поетів — ліричний вияв тієї могутньої причетності до загального, всенародного, що дозволяє перебороти скорботу й страждання. Перед нами — поезія нової людської солідарності і народженого нею героїчного стану духу, який надає нового емоційного колориту навіть споконвічно й неминуче трагічним колізіям, аж ніяк не применшуючи їхньої глибини. Йдеться, по суті, про нові й дуже суттєві грані трагічного, що збагачують світову

³³ Пушкін О. Маленькі трагедії.— К., 1949, с. 91.

³⁴ Лермонтов М. Вибрані твори.— К., 1951, с. 277—278.

³⁵ Маяковський В. Вибрані твори: В 3-х т. К., 1953, т. 2, с. 277—278.

поетичну трагіку. Честь їхнього відкриття належить прийнятій історичним оптимізмом поезії соціалістичного реалізму, яка відбила героїчний дух революційної епохи.

Буржуазні критики в західних країнах, особливо «специ» від так званої «радянології», полюбляють приписувати радянській літературі, в тому числі періоду Великої Вітчизняної війни, схематизм, одноплочинність, психологічну збідненість. «Письменники прагнули негайно відгукнутися на злобу дня,— пише, приміром, американець М. Слонім у своєму «курсі» історії радянської літератури,— і тому їхній творчості не вистачало «психологічної дистанції», перспективи, внутрішньої мужньої сили, властивої справжньому мистецтву. Тому вся літературна продукція в роки війни позначена поверховістю, їй часто не вистачало художньої глибини»³⁶.

Злісна тенденційність подібних суджень цілком очевидна, навіть коли взяти до уваги ту обставину, що література наступних літ, зокрема велика епічна проза, природно поглибила зображення війни порівняно з першими повістями й романами, які створювались в самому вирі подій. Багато чого, написаного в ті вогненні роки, стало класикою нашої літератури — і це чи не в першу чергу стосується поезії, її ліричних та епічних жанрів. Смішно й нерозумно говорити про відсутність психологічної перспективи і внутрішньої мужньої сили щодо творів, значення яких не лише для національної, а й для всієї антифашистської літератури тих літ визначається саме психологічною, філософською глибиною і художньою своєрідністю, з якими тут втілені категорії трагічного й героїчного — категорії, першорядні для поезії, яка бореться.

Твори П. Антокольського, О. Берггольц, Л. Первомайського, П. Тичини було взято тут, звичайно, лише як найхарактерніші за своїми колізіями і способом їхнього розв'язання. Розгляд цих поем і віршів в шерезі близьких за темами творів антифашистської поезії Європи (в даному випадку можна говорити лише про заявку на подібний розгляд) допомагає виокремити їхню внутрішню єдність з цією поезією і водночас їхні самобутні якості й прикмети, зумовлені як індивідуальними, так і ширшими — ідеологічними і соціально-історичними — факторами.

1979

³⁶ Цит. за кн.: Беляев А. Идеологическая борьба и литература.— М., 1975, с. 257.

«ВСЯ БЕЗЛІЧ ЖИВОТВОРУ...»

Тема «людина й природа» належить до так званих вічних тем художнього письменства, і не треба, власне кажучи, пояснювати, чому це так: людина сама є часткою природи (за висловом Ф. Енгельса, ми «нашою плоттю, кров'ю і мозком належимо їй і знаходимося всередині неї...») ¹; і разом з тим, як істота розумна й соціальна, вона протистоїть природному світові, перебуваючи з ним у складних, суперечливих, завжди історично обумовлених взаємозв'язках.

І як рідний дім, як материнське лоно людини, і як грізна, стихійна, чужа їй сила, яку треба приборкувати і пристосовувати до людських потреб, і як одвічний фон, на якому відбуваються драми і свята суспільної історії та окремої особистості, і як емоційно олюднений «співучасник» наших справ і переживань — образ природи з його нескінченно різноманітними гранями відначально входить в сукупність образів і мотивів художнього «людинознавства».

Зрозуміло, конкретні його художні втілення мають у літературі далеко не однаковий змістовий обсяг і відповідні до нього функції. Образи природи можуть виступати то звичайним пейзажним тлом (хоч і в цьому значенні вони майже ніколи не бувають нейтральними щодо цілого змісту твору та його ідеї). То стають першорядним, надзвичайно активним компонентом у психологічній драматургії твору (здебільшого в ліричній поезії), суголосно чи контрастно підсилюючи провідні його мотиви. То дають вдячний «первинний матеріал» для символів, алегорій, персоніфікацій, метафоричних уподібнень ідейно-емоційного значення, — хто не згадає при цьому лермонтовську Сосну, Шевченкову Тополю, верленівські Осінні Скрипки?

Але буває й інакше. Так, як, скажімо, в «Лісовій ідилії» І. Франка: «Тут дикими втішався я квітками. Тут віддихав я повними грудьми. Тут доторкався тремтячими руками великих тайн: хто ми і пощо ми? Тут силогізмів сіль думок не ловить, природа серцю щиру правду мовить». Або як

¹ Енгельс Ф. Діалектика природи. — Маркс К., Енгельс Ф. Твори, т. 20, с. 462.

у Є. Баратинського («На смерть Гете»): «Він зоряну книгу небес розумів, з ним перемовлялися хвилі морів». Або як у самого Гете, в чийй безсмертній трагедії Фауст говорив про щастя пізнавати «всю безліч животвору» й дивитися в серце природи, як у серце друга.

Мовиться про самостійну тему взаємовідносин між людиною і природою, суспільством і природою, тему, яка має надзвичайно багату традицію в світовій літературі. Гомер, Гесіод, Вергілій, Лукрецій Кар (у греко-римській давнині), творці «Махабхарати», Калідаса (в давнині індійській), Шекспір, Руссо, Гете, Байрон, Шеллі, Пушкін, Лермонтов, Шевченко, Тютчев, Толстой, Меллвіл, Уїтмен — все це імена митців, які залишили нам глибокі художньо-філософські концепції, що відповідають на віковічні і завжди нові питання про стосунки особистості і цілого суспільства з природою, з неосяжним світом її об'єктивного і вічного буття.

Що це за питання? В кінцевому підсумку вони стосуються місця людини в світі, її сутності, її призначення в природі й серед собі подібних. Про самопізнання людини через філософське осягнення природи промовисто сказано в уже згаданому монолозі Фауста, зверненому до «високого духу» пізнання:

...А як у лісі вихр шумить, скрипить,
І велет-дуб, падуци, пні сусідні,
Гілля сусіднє гне і вниз друхоче,
А грохнув — горб аж глухо заgrimить,—
Тоді в безпечну м'я ведеш яскиню,
Показуєш мене мені самому,
І серця власного глибокі, тайні
Дива розвиднюютья предо мною².

(Переклав І. Франко)

«Фауст» — твір певною мірою «теоретичний», твір грандіозних узагальнень. Та ось інтимний щоденниковий запис М. Пришвіна, — «обхідника російської природи», як назвав його К. Паустовський, — і в ньому звучить майже така ж думка: «Реалізм», з яким я маю справу, є баченням душі людини в образах природи³.

Але, звичайно, митець знаходить у природі «людське» через виштування самої природи про таємниці й подробиці її власного об'єктивного буття, — інакше ця тема не

² Гете Й. В. Фауст.— У кн.: Франко І. Твори: В 20-ти т. К., 1955, т. 15, с. 418.

³ Пришвін М. М. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1957, т. 5, с. 388.

була б специфічною темою мистецтва. «Повертаючись до тютчевського порівняння,— пише один із сучасних авторів,— можна сказати, що природа — це сфінкс, який про свої загадки нічого не знає. Але все ж є в ній загадки й таємниці; є в ній — бездумній, бездушній, такій, що нічого не знає про моральність, — і ліричність, і філософія, і моральність. І якщо ми запитуємо її, вона відповідає»⁴.

Школа свідомого й допитливого спілкування з природою вчить перш за все осягати розумом і чуттям безмежну, саморідну і самосильну об'єктивність навколишнього світу, — і в цьому розумінні поетична «філософія природи» необхідно і незмінно доповнює загальну гуманістичну філософію, яку утверджує передове мистецтво. Діалектика життя й смерті, гармонії і хаосу, розуму і стихії, начала творчого і начала косного — все це проблематика, здавна і органічно властива втіленій в образи мистецькій «натур-філософії». Чи ж не ясно, як іскрить всіма цими соціально-філософськими і соціально-психологічними питаннями тема природи в епохи великих революційних переворотів і потужних зрушень в розвитку людської цивілізації! Бо якщо саме відчуття природи, оте скрупульозно досліджуване старими німецькими істориками літератури та мистецтва «das Naturgefühl», взагалі має безсумнівний соціально-історичний характер, то поетичне втілення цього відчуття в мистецтві нашого часу виявляє особливо глибокий зв'язок з рухом історії та боротьбою ідей в сучасному світі, з загальними світоглядними проблемами епохи.

1

Дослідники можуть відзначати, наприклад, ряд цікавих явищ у російській, українській і загалом у світовій літературі початку ХХ ст., тобто в переддень нової історичної ери, відкритої Великою Жовтневою соціалістичною революцією. Надзвичайне загострення суспільних антагонізмів у добу імперіалізму не тільки не зняло з художнього «порядку денного» вічну тему взаємовідносин людини й природи, а навпаки — відчутно активізувало її й обумовило появу в цій сфері прикметних нових тенденцій. На зростаюче «відчуження» людини в буржуазному світі мистецтво відповідало новим — від часів Руссо і Гете — піднесенням інтересу до природних основ людського буття, так

⁴ Чайковская О. Природа и время.— Новый мир, 1965, № 10, с. 212.

чи інакше зв'язуючи цей інтерес з невідступними соціальними питаннями свого часу. Але відповідало по-різному: боротьба ідей, напрямів, концепцій тут відбилася так само, як і в будь-якій іншій сфері його проблематики.

Не від учора відомим «варіантом» була втеча в природу від суперечностей суспільного життя, протиставлення вад буржуазної цивілізації первісних, стихійних, «примітивно-здорових» начал, романтична, а часом і свідомо консервативна ідеалізація патріархальщини (в деяких випадках — з явними ознаками впливів ніцшеанської «філософії життя»). Правда, відомо й те, що найбільш талановитим із митців, які ставали виразниками подібних тенденцій, нерідко вдавалося, всупереч своїм ідейно-філософським слабкостям і помилкам, робити значні художні відкриття, передусім в осягненні реальної «мови» природи і психології людського спілкування з нею. Серед письменників ХХ ст. досить назвати в цьому зв'язку ім'я К. Гамсуна, чиї горді, самотні й нещасні герої, виборсуючись із прози буржуазного існування, значною мірою губили ключки свого «вродженого» індивідуалізму завдяки вмінню вслухатися у вселенські ритми природи, спілкуватися з її щоденним життям, очарування якого передано в творах автора «Пана» та «Містерій» з незабутньою поетичною силою.

Кардинально відмінне вирішення теми «суспільство — людина — природа» виробляла на новому історичному етапі література, надихана ясно усвідомленими демократичними і соціалістичними ідеалами. Жорсткий ригоризм, одностороння утилітарність, нігілістичне відкидання природного в ім'я суспільного були назагал чужими для видатних митців, що виступали під прапором революційного гуманізму. І не представники «чистого» мистецтва, що здавна силкувалися монополізувати за собою естетичні права на «поезію природи», а саме вони сказали знаменні слова в цій темі, овіявши її пафосом боротьби за суспільний прогрес і вільну, гармонійну людину майбутнього.

У геніальній драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» краса незайманої природи, розкішний світ наївної народної міфології на перший погляд цілком традиційно протистоять вбогості й безкриллу існування людей, пригноблених і затурканих своїми буденними, практичними клопатами. Вільна й прекрасна дитина волинського пралісу, Лесина Мавка гине, зіткнувшись із цим безжальним «практичним» світом. Але ж їй призначено відтепер і не-

скінченно воскресати («...Стане початком тоді мій кінець»), бо від людини вона перейняла «те, що не вмирає», — просвітлену стражданням, здатну на самозречення любов. Давня як світ проблема «первозданної краси» і культури тут постає в новому, глибоко діалектичному освітленні, віковична антиномія набуває можливості оптимістичного, хай і дуже нелегкого за своєю суттю розв'язання.

М. Коцюбинський в «Intermezzo» дав повну волю своїй утомі, породженій жахами часів реакції, він повів цю втому на благодатні червеві поля Полтавщини, він відкрив перед нею такі світи краси, свіжості й молодого зеленого буяння, серед яких можна було забути всі «мирські» болі й турботи, — щоб кінець кінцем із ще більшою спраглистю зажадати ударів революційного грому і знову з готовністю піти на поклик «залізної руки города». В героїчному гуманізмі революціонера по-новому синтезувалися чуйність до «суспільного» і до «природного» разом із тверезим розумінням того, в якому суперечливому відношенні вони можуть бути одне до одного.

І, безумовно, найбільш чітко окресленого соціалістичного змісту цей синтез набуває в пройнятих сонячним світлом горьківських «Казках про Італію». В свідомому робітникові, який пізнав правду ідей соціалізму, Горький побачив великого гуманіста і повнокровного життєлюбця, невтомного прикрашувача землі, яку він любить, «неначе кохану жінку». У «Казках про Італію» великого пролетарського письменника — один із витоків його пізніших культурно-філософських роздумів про основоположне значення вільної колективної праці, яка формує нову людину і творить «другу природу», культуру, роблячи із землі «прекрасне житло людства, об'єднаного в одну родину»⁵.

Приклади М. Горького, Лесі Українки, М. Коцюбинського, можливо, найбільш показові за глибиною ідейних рішень, хоча тема природи не посідала спеціально значного місця в їхній творчості. Тим часом уже з'явилися перші книги молодого М. Пришвіна — письменника, який своїми складними шляхами йшов до досягнення можливостей розумного й творчого союзу людини з природою, поставивши цю ідею в центр своїх художньо-філософських пошуків. У далекій Індії стрімко піднеслась велична постать Р. Тагора, в чій поезії — досить згадати «Садівник», «Гітав-

⁵ Горький М. Соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 27, с. 330.

джалі», «Залітні птахи» — радісна чуйність людського вуха на органну поліфонію землі, рідної природи, поєднана з таким же тонким психологізмом, сягала меж, не знаних у європейському поетичному мистецтві. І ця чуйність, і цей психологізм, це бажання бачити прекрасну людину на прекрасній землі були по-своєму невід'ємними від того загального жадання свободи і національного відродження свого народу, яке глибинно рухало творчістю письменника.

«Несподівана», здавалось би, актуалізація теми природи й людини в ряді творів великої літератури початку віку (несподівана хоча б тому, що значного місця для неї не залишали, на перший погляд, ні пекучі соціальні проблеми, ні передвіщені вже тоді перспективи тотальної «технізації» і «машинізації» життя) мала, отже, глибокі внутрішні побудники. Ідеали активного, революційного гуманізму з необхідністю включали до себе вимогу не лише соціального й духовного визволення людини праці, але й присвоєння цій людині всіх справжніх цінностей і благ життя, в тому числі й краси землі, краси природного світу. Роздумуючи над докорінною революційною перебудовою життя, передова література не могла не думати й про нове ставлення до природи, бачачи завтрашню людину-трудівника не обкраденим пасинком землі і не безликою молекулою в гігантських урбаністичних ретортах, а свідомим і щасливим господарем, другом і розумним перетворювачем свого природного середовища.

З точним науковим висновком Маркса про те, що на зміну капіталізові має прийти такий суспільний лад, при якому «колективна людина, асоційовані виробники раціонально регулюють... свій обмін речовин з природою» і «здійснюють його з найменшою затратою сил і при умовах, найбільш гідних їх людської природи і адекватних їй»⁶, — по-своєму перегукувались поетичні провіщення, в яких ідея суспільної справедливості зв'язувалася з ідеєю нової єдності людини з природою. І сама природа, пейзаж, його сприймання людьми нерідко ставали в творах письменників — провісників майбутньої бурі — небувало святковими, яскравими, неначе наново народженими. («Ви, я гадаю, повинні особливо сильно відчувати гру весняного сонця в жилах,— говорить у Горького старий інженер молодому робітничому ватажкові,— це не тому тільки, що

⁶ Маркс К. Капітал. Т. 3.— Маркс К., Енгельс Ф. Твори, т. 25, частина 2, с. 355.

ви молоді, але — як я бачу — весь світ для вас інакший, ніж для мене, — так?»⁷. А водночас цей пейзаж дедалі частіше спалахував вогнями бунту і непокори — символами сподіваної революції. (Коцюбинський: «...Сонце! Я тобі вдячний. Ти сієш у мою душу золотий засів — хто знає, що вийде з того насіння? Може, вогні?»)⁸.

До таких гуманістичних провіщень грядущої гармонії людини і світу (гармонії, звичайно, відносної і сповненої неминучими новими колізіями) належала і перша книга молодого П. Тичини «Сонячні кларнети» (1918) — одне із найвидатніших явищ української, а може, і всієї слов'янської поезії свого часу. І хоча в прямому ідейно-політичному змісті книги відбилися, строго кажучи, лише початки процесу усвідомлення поетом завдань соціальної революції, сучасники своїм емоційним слухом ясно відчували в ній звучання радісного історичного прологу. (Враження від цієї поезії досить красномовно передає спогад М. Бажана про перше його знайомство в 1919 році із «Сонячними кларнетами»: «Ми сиділи... в лісі при багатті (бо виїхали всім технікумом на заготівлю дров), і читали, і п'янили, і кричали з радості, насолоджуючись красою українського слова, яке з такою не чуваною досі музичністю грало, співало, бриніло, гриміло, лилося з сторінок незабутньої тієї книги»)⁹. Це горде утвердження розриву з усіма старими богами і проникнення в нову «музичну» єдність всесвіту («Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух — лиш Сонячні Кларнети»), ці наче вроджені із самого духу музики романтичні пісні на честь сонця, і дощів, і туманів, і трав, і тополь, і всього, що співало «зелений гімн» життю, справді говорили про небувалий ранок людини, народу, землі, оригінально продовжуючи в українській поезії традицію гуманістичної «натурфілософії» Гете, Шеллі, Тагора...

Але попереду була реальна і часом сувора практика революційного, соціалістичного перетворення світу, і вірш Тичини разом з усією радянською поезією мусив шукати і знаходити відповіді на багато нових питань, що їх висувала епоха перед цим тематичним сектором мистецтва — людина і природа, людина і світ.

Варто приглянутись до того, як вирішувались ці питання в творчості двох найбільших поетів Радянської України — П. Тичини і М. Рильського. Обидва вони володіли заго-

⁷ Горький М. Соч.: В 30-ти т., т. 10, с. 102.

⁸ Коцюбинський М. Твори: В 3-х т. К., 1956, т. 2, с. 228.

⁹ Павлові Тичині, с. 89.

стреною чуйністю до природного світу і його краси, обидва яскраво виразили в своїй поезії ліричне ставлення до цього світу — різко індивідуальне і водночас у певних аспектах глибоко типове для світовідчуття нашого сучасника — людини соціалістичного суспільства.

2

Великий музикант і (меншою, але теж значною мірою) живописець-колорист у поетичній передачі пейзажу, світу природи загалом, Тичина більше й «пряміше», ніж будь-хто із його сучасників, зв'язував з цими мотивами корінні світоглядні питання. Про його космічно-філософську декларацію, якою відкривалися «Сонячні кларнети», вже згадувалось. З таким перенесенням природничо-поетичних мотивів на широку ідейну площину, навіть із спробами грандіозних синтезуючих побудов типу поеми «У космічному оркестрі», ми ще зустрінемося у його поезії. Тонко використовуючи внутрішню форму самого слова «світогляд» (конкретне, первинне значення тут — глядіти, дивитись на світ), він міг, наприклад, допитуватися про «світогляд» (у широкому сучасному значенні) вічно для нього милих гаю чи річки: «А який же то світогляд в річці, в поля і діброви?» Допитуватися, щоб тут же втрутитися із прямою авторською сповіддю: «До природи як я ставлюсь? Не як пантеїст молюся» і т. д. («Матері забуть не можу»). Найбезпосередніше споглядання цілком конкретного природного «об'єкта» — в даному разі верховини Ельбрусу — в нього могло блискавично (і блискуче) переходити в чисто інтелектуальний духовний план: «Вона стоїть і не питає — та й що я проти неї? Оця осніжена могутність і чистота ідеї!..» («Гора Ельбрус»).

Давні «натурфілософські» нахили Тичини одержали широкий простір для свого виявлення в його поезії 20-х і 30-х років, передусім у зв'язку з темою боротьби за новий світогляд — світогляд матеріалістичний, світогляд діалектичного матеріалізму. Ця тема мала без сумніву глибоко особисте значення й для самого поета. Досить згадати, що його дитинство і юність пройшли в стінах бурси, а потім духовної семінарії, де вихованців напихали суворою офіційною релігійністю і філософським ідеалізмом у всяких його видозмінах. Але йдеться не тільки про особистий аспект. Ціле покоління інтелігенції в суворій і надихаючій школі революції ґрунтовно змінювало свої погляди на

світ, доходячи до найглибших їхніх основ. З таких «фізичних» основ свого світорозуміння та «природорозуміння» і починав у 20-і роки і П. Тичина, вже визнаний, вже прославлений поет Жовтня, автор «Плуга», «На майдані», «Псалма залізу» та інших архітворів революційної української поезії.

На зміну просвітленій, життєствердній, але достатньо «ефірній» музиці «Сонячних кларнетів» приходили мускуляста твердість, матеріальна відчутність, багатоколірність, осяжність, міра і число, помножені на всюдисущі, всезагальні «огонь і рух», — нова картина всесвіту і його основних елементів, що викликала в пам'яті давні філософські здогади Геракліта і піфагорійців:

Благословенні:
матерія і просторинь, число і міра!
Благословенні кольори, і тембри, і огонь,
огонь, тональність всього світу,
огонь і рух, огонь і рух!

Старі поняття («дух»!) ще часом вередливо вплутуються, але над усе — радість відкриття матеріальної єдності світу, предметної «міцності» й різноманітності його буття:

Я дух, дух вічності, матерії, я мускули передосвітні.
Я часу дух, дух міри і простору, дух числа.
Біжать річки аеролітні
од одного мого весла...

Згадуючи відомий вислів О. Блока, можна сказати, що тут справді світяться «слова-вістря», на яких натягнуто цілу тканину образної мови. Такими особливо значущими і в даному контексті особливо емоційними словами для автора є «матерія», «мускули», «міра», «простір», «аеролітні річки»...

Це — з поеми «В космічному оркестрі» (1921), твору із широкою політичною і соціально-філософською проблематикою, на художньому розв'язанні якої загалом позначилися і сила, і слабкості тогочасного революційно-романтичного «космізму» (маємо підстави все ж ставити наголос на силі багатьох із поетичних прозрень і палких закликів Тичини). «Філософія природи» у власному розумінні тут не посідає головного, визначального місця, але вона дуже важлива, можна сказати, сердечно важлива для автора, якому революція, крім усього іншого, відкрила хвилюючу поезію в науково-матеріалістичному розумінні світу, в можливості бачити його «вагомо, грубо, зримо». Чисто емоційне «музичне» сприймання живих, конкретних дав-

ностей природи («Слухаю мелодій хмар, озер та вітру»), так неповторно своєрідно передане в «Сонячних кларнетах», тут змінюється спробами поетично осягнути результати наукового проникнення в її мікро- і макроструктури — в усі оті «тьми-тем тіл, часток неспаяних» і в «мільйони сонцевих систем».

У критиці 20-х років висловлювалась думка про те, що повз увагу Тичини не пройшла тогочасна революція у фізиці і що в буйних «космогонічних» фантазіях поета можна відчутти своєрідний перегук з теоретичними концепціями Ейнштейна або Планка. Як би там не було, поема «В космічному оркестрі» свідчить про прагнення автора зблизити революційну поезію з наукою, відкрити нову красу в здобутках наукового, матеріалістичного пізнання природи, світу. Недарма в одному з принагідних фрагментів поета знаходимо досить несподіване зближення понять: «Люблю астрономію, музику, жінку: астрономія воздвижає, музика оп'яняє, жінка дивує...»

Нема підстав запліщувати очі на певні суперечності, що супроводжували в Тичини цей процес філософського, світоглядного переозброєння. В деяких творах вони будуть виявлятися, зокрема, і в вигляді тих чи тих крайнощів, з якими поет заперечуватиме культ «ніжної і тихої» природи, що асоціюється тепер в його уявленнях з ідеологією спокою, фальшивої, нежиттєвої «гармонії», з ідеалістичним світосприйманням взагалі. Але й через них, і поверх них поет ішов до повнокровного ствердження реалістичного, творчого світосприймання, сильного своєю любов'ю й увагою до живого життя, до достеменної, а не умовної, не «символізованої» природи, до повнокровного «фізису», протиставленого блідій немочі будь-якого ідеалізму. Характерні з цього погляду рядки, в самій викличності, павмисній художній «неврівноваженості» яких відбився дух першої п'ятирічки:

Капіталізму катехізіс —
не лізъ — не витанцюється.
Життя! природа! фізис! —
Оце нам до лица,
оце гам до лица!
Нам до лица здоров'я,
і творчість, і удар!
Бо ми ж самі — здоров'я,
творчість, удар...

Розумна творчість, цілеспрямований рух уперед так само ріпуче протистоять у цій поезії стихійності й кос-

ності. Все це проектується, переноситься й на тему взаємовідносин людини з природою. І тут, у цій площині, на повну силу розгортається такий характерний для Тичини емоційний наступ на філософію й психологію споглядальності, інертності, милування патріархальністю, як шкідливі релікти, пережитки старого в самому національному характері. Горьківська ідея «буття як діяння», ідея, що виражає справді провідну рису в новому, соціалістичному світорозумінні й характері радянської людини, була глибоко зрідні поетичній натурі зрілого, сформованого Тичини і різногранно відбилася в його творчості.

Ні, поет не знехтував первинно-природним заради «раціонального», не принизив природу в ім'я індустрії, техніки і НОПу, як це робили деякі поети, а ще частіше теоретики «Кузниці», ЛЕФу, «Нової генерації». Новий вік відкрив йому очі на роль «заліза» — реального й метафоричного — в житті суспільства і окремої особистості. Але свій «Псалом залізу» (1920), який тільки назвою нагадує численні пролеткультівські творіння на тему «ми ростемо з заліза», він завершив прикінцевим акордом, де є червоний робітничий «псалом» цьому металові і є сонце, що «туркоче в деревах» суголосно з «голубкою по карнизу»...

У «Кримському циклі» (1926) натрапляємо на пронизливі рядки, що говорять про невтоленну тичининську жаждобу до природного світу, до його див і таємниць: «Візьми мене, природо, і до своїх причисль... І дай я зрозумію твій зміст і твою мисль». І скільки ще таких признань і поривів палахкотить у поезії Тичини до останніх його днів!

Але природа для ліричного героя Тичини в радянську епоху перестає бути лише об'єктом «тихомирного» естетичного переживання, тією чи іншою мірою віддаленого від реальних суспільних питань і турбот. Ідучи в її зелене царство, він уже не скаже: «Зоставайтесь, люди, з своїми божками», — як це було сказано на одній із сторінок «Сонячних кларнетів». Природа для поета залишається, як і раніше, світом невичерпної краси і здоров'я, джерелом простих мудрих істин, але вона тепер так чи інакше, в тій чи іншій ролі незмінно залучена в його сприйманні до суспільно-історичної людської практики. Варто звернути увагу хоча б на те, що сталося, наприклад, між 1918-м і 1920 роками в його поезії із звичайною пейзажною реальією, з улюбленими ним тополями: в «Сонячних кларнетах» нам чи не найбільше запам'яталися тополі-«арфи»;

в «Шлузі» ж читаємо, як «мобілізуються тополі під хмарним вітром на горі». Образ, за яким пізнаєш цілу епоху! І це не звичайна «символізація» людського, суспільного, це разом з тим і проникування в саму душу національного пейзажу певного історичного часу.

Давній чарівник у виразі людяної, доброї сутності давно обжитої і все ж споконвічно самотньої рідної природи, Тичина так само вміє передати поезію творення «другої природи» — плоду культури, соціалістичної суспільної практики. Для поета це нескінченна боротьба за перемогу ідеї, думки, свідомої творчої волі над бездумним «стихийним» існуванням. Втіленням самого розуму, самої ідеї, якою соціалістична людина насажує, одухотворює «ліниву» природу, постає для нього навіть така рядова справа, як спорудження нового моста через Десну: «Мережно-пружна, стекла й стисла мисль напориста перекинулась, повисла в формі дужого моста» («Чернігів»). За близькою асоціацією згадується один із віршів М. Заболоцького. В ньому говориться про те, що природі, якій надокучила «дикая свобода», сняться:

...лисучий вал турбіни,
І мірний звук розумного труда,
І греблі сайво, й труб глухе гудіння,
І ріки, ріки струму в проводах.

Згадується і не позбавлена полемічного виклику «формула» про співвідношення людини і природи, що належить цьому ж поетові:

І сам я був — не дітище природи,
А мисль її! Бентежний ум її!

(Переклав Н. Тихий)

Це був пафос, спільний для всієї радянської поезії, — пафос перетворення природи, внесення до неї розумного начала, пафос, поєднаний із поки що лише наміченою думкою (мовиться про 30—40-і роки) про взяття людиною, суспільством відповідальності за неї (я — «бентежний ум її»). І Тичина був на стрижні загального руху поетичної думки, коли славив творчу силу соціалістичної праці, яка змінює обличчя країни і сягає у віковічні таємниці матерії: «Оживляєм гори, води, вибудовуєм заводи... Ми тривожим стратосферу, атомне ядро і сферу — о прекрасний час! неповторний час!» («Партія веде»).

Але здійснював він це завдання — як, зрештою, і всі інші завдання, що поставали перед його мистецьким сло-

вом,— твердо пам'ятаючи, що соціалізм не відторгає від людини, а присвоює їй всю незвичайну, вражаючу красу природного світу, хоч би як ця краса не змінювалась історично. «Ми робим те, що робим, і світ новий — він буде наш»,— писав він у романтичній поемі «Живем комуною». І суворі, тривожні трудові будні перших комунарів подав у такому розкішному контрапункті з багатозвуччям і різнобарв'ям навколишньої природи, який найкраще говорив про неокраюну повноту гуманістичного ідеалу, що рухав борцями за нове.

У нескінченному внутрішньому діалозі з природою, з лісами і полями, де «хвиля хвилю лле і зупинитися не хоче», де «небо в тисячі люстер перехмарюється», відбуваються філософські шукання Г. Сковороди, проходить духовна драма його життя (поема-симфонія «Сковорода»). І в самому мистецтві високий образ поета-гуманіста для Тичини невіддільний від здатності виразити людське в єдності із «земним»: «Здоров був, Пушкін мій, землі орган могутий!» Так сказати про сонце російської поезії міг лише Тичина.

У цьому розумінні авторів «Вітру з України» найближчий хіба що О. Довженко. І численні пейзажні образи Тичини за їхньою поетичною силою і філософською місткістю можна поставити в пряму паралель із незабутніми довшенківськими яблуками в краплях сонячного дощу — з тими яблуками, без яких у фільмі «Земля» не була б художньо завершена й усвідомлена велика соціальна, історична драма.

І тут ми підходимо, можливо, до найголовнішого в темі «людина — природа» у П. Тичини. Маючи безцінні «сенсуальні» дари — абсолютний слух музиканта і вразливе око закоханого в барви живописця (він і в житті, не кажучи вже про величезну музичну ерудицію, був неабияким майстром акварелі й пастелі), поет разом з тим відзначався глибоким філософським складом свого сприймання життя. Тому й природа в нього, зберігаючи свій неповторний «чуттєвий блиск», майже завжди співвіднесена не тільки з конкретною особистістю, але й з чимось більшим — з народом, з його твореною в боротьбі і трудах, у муках і драмах історією. Відношення «природа й людина» в поезії Тичини найчастіше починається саме так: природа й народна історія, історія головним чином «гаряча», неостигла, творена сьогодні. Тут — і тополі, які сказали: «Виростем!»; і квіти, які сказали: «Бризнем пісня-

ми!» — на зорі соціального і національного визволення народу; і вітер, який підводить «корчувату голову з Дніпра: «Не ждїть, пани, добра: даремна гра!»; тут і бентежно-болюча весна 1942 року в Башкирії, коли поета кидало в дрозж саме гоїдання «березових хрустальців», нагадуючи про повїшених і замучених фашизмом на Україні; й інша весна — після перемоги: «Мій травню трепетний, прозорий зверху! Ти повен бистроплину, звуку й шерху!»; і ціла феєрія, яку влаштували перші промені сонця, «зелений вітер» і занавїска на вікні в той час, коли Григорію Савичу Сковороді належить остаточно вирішити питання — Дух чи Матерія...

У цьому майже постійному оркеструванні драм і торжеств народного життя, народної історії невичерпно багатою і різноманітною поезією природи є, думається, для Тичини глибокий сенс. Люди творять свою історію, підлягаючи її соціальним законам і живучи всіма її пристрастями, але творять її на землі, яка має все для того, щоб стати прекрасною домівкою людства. Мова йде про те, щоб ці можливості стали дійсністю — такою дійсністю, коли людина стане «натуральною», природною, тобто справді довершеною в усіх виявах, а природа — «олюдненою», уважною й доброю до людини. Мрія про справжню гармонію людини з природним світом ніколи не залишала Тичину від часів «Сонячних кларнетів», вона тільки стала більш «земною» й більш узгодженою із законами реальної історії. І коли він щедро вводить у складну, часто дисгармонічну поліфонію соціального життя несказанно гарну музику своїх тополь, вітрів, сонячних променів, травневих бистроплинів і шерхів,— він говорить про цілковиту «натуральність» того людського щастя, яке чекає творців нової, комуністичної епохи людства і яке ніколи не буде повним без відчуття вільної і розумної єдності з природою.

3

Ще в молодості, в часи своїх нелегких світоглядних шукань, М. Рильський писав, що поет повинен любити природу не як символ власної душі, а заради неї самої:

Вона — це мати. Будь же спом,
А не естетом,
І станеш ти не папіряним —
Живим поетом.

У часи, коли формувався Рильський, коли ще живі були символізм, акмеїзм та інші літературні течії модернізму, коли ще мали певну силу теорії «чистого мистецтва», небезпека суб'єктивістського замикання в самому собі не раз поставала перед деякими з молодих поетів, що зазнавали впливу «модних» напрямів і гасел. Тривога за свій власний творчий шлях добре знайома й авторові книжки «Під осінніми зорями», з якої взято згадані рядки. І першим вікном в об'єктивно суще «світове життя», першим порятунком від надокучливості і безвихідності камерного самопоглядання («Згадай, безумче: світ не тільки ти...») стала для нього, тоді ще зовсім далекого від суспільних інтересів, знана і люблена з дитинства рідна природа.

Дослідники літературної біографії поета часто зазначають, що в численних пейзажних малюнках вироблялись і міцніли його художній реалізм, смак до «поетичної звичайності», непересічна зіркість до виразних деталей і подробиць живої дійсності. Це так, але в цьому далеко не все. Давно відомо, що світ природи може бути й поважним філософським і моральним учителем — для того, хто вміє в нього вчитися. Рильський умів. Ліричний герой його поезії мав здатність виносити з лісів, лугів, полів не тільки нескінченно різноманітні емоційні враження, що впливалися в широку сферу «життя серця», але й серйозні уроки більш загального значення. Власне кажучи, в справжній поезії так завжди й буває. Від незрівнянного за тонкістю предметного спостереження: «Запахла осінь в'ялим тютюном, та яблуками, та тонким туманом» (з Рильського взагалі неабиякий «живописець запахів»), — лірична думка своїми особливими стежками переходить у нього в високий і строгий моральний порив:

Учися чистоти і простоти
і, стопнуючи килим золотий,
забудь про вежі темпої гордині.

І справді, вдумуючись у поезію Рильського, на десятках прикладів можна бачити, як властивий їй пафос щирої, людяної «чистоти і простоти» часто-густо «першовиникав» і міцнів саме в стосунках з природою. Моральна наука її об'єктивних закономірностей була обернена до нього насамперед тією гранню, яка заперечує будь-яку суєту себелюбства, «гордині», індивідуалістичної замкненості і безділля. Як-не-як природний світ у далеких глибинах художнього мислення цього поета завжди більш чи менш певно

в'язався з народним співом, із світом тих «романівських» полів і гаїв, де він провів дитинство. В цілому ж таке ставлення до природи як джерела глибокого морального здоров'я йде в М. Рильського передусім від традиції Л. Толстого — в цьому можна ще раз переконатись, прочитавши «яснополянські» вірші поета (1954).

У «робочій дружбі» з природою вирішувались у поета — це особливо ясно видно в його творчості 20-х років — й деякі інші питання світоглядного, філософського характеру. Звичайно, все головне в цьому розв'язанні підказувалось митцеві його соціальним досвідом, самою атмосферою радянського життя, але художньо, образно «стверджувалось» воно досить часто саме на предметних уроках, які дає вдумливій і вразливій людині природа. І подібно до того, як Тичина в космосі осягав поезію нового, матеріалістичного і соціалістичного світобачення («Там кожен знав свою орбіту, закон — закон — соціалізм»), Рильський під скромним осокором вслухався в мову серця, яке говорило йому про антиприродність будь-якої відособленості людини від світу, від суспільства («Ти ж той листок єдиний на гілці всеземної деревини... Спізнай, яка у цілім глибина»). Ця ідея все глибшого прилучення до «цілого» виношується — за тих часів, коли поет належав до групи неокласиків, — головним чином у його художній «філософії природи». Так само, як і діалектика вічного й сучасного, «незмінного і перемінного» («Студений вітер б'є в холодні вікна»), або така характерна для Рильського оптимістична «певність весни» за будь-якого холоду, чвирі й негоди («Та любо вірити, що знов земля цвістиме, і новий плід зачне, і вродить новий плід»), — все це, багаторазово «перевірене» й стверджене поетично в любовному спілкуванні з природою, органічно входило в характер, психологію ліричного героя, ставало рисою його соціального мислення.

Митець, закоханий у зелений світ живої природи, навдивовижу чуйний до їх вічних «животворчих» начал, Рильський, проте, ніколи не переживав болісної антиномії між «тишею полів» і «залізним гостем», між природою і історією, — антиномії, яка в 20-х роках була знайома, скажімо, С. Єсеніну і декому з українських «селоцьких» поетів значно меншого рангу. Від будь-якої односторонності в цій площині його незмінно застерігав, утримував засвоєний ще з молодості пафос великої й гармонійної культури, яка поєднує в собі красу і думку (див., наприклад, поему «Чу-

маки»), «природне» й «історичне», матеріальне й духовне. Ідея соціалістичного перетворення дійсності, глибоко й щиро сприйнята Рильським, підносить цей пафос на нову височінь, робить ще більш активним і творчим ставленням поета до природи. Тим-то «перша» й «друга» природа в поезії Рильського не ворогують, а по-дружньому співіснують одна з одною,— і в цій «дружбі» він вбачає одну із ознак всебічного гуманістичного синтезу, до якого йде культура соціалізму.

Шукати докладних підтверджень цього в творчості автора «Троянд і винограду» — означає говорити про її чільні образи. Можливо, найповніше висловлена думка поета в невеликій ліричній медитації «Ластівки», написаній ще в роки першої п'ятирічки. В «ластівках на телеграфнім дроті» він бачить звичайний, буденний, але дуже промовистий «прообраз майбуття». Перспективи наскрізь машинізованої, «кнопочної» цивілізації не для нього. «Чудо» вільного птаха й звірини, гаїв і навіть козацької тирси (останньої — де-небудь в Асканійських степах) поруч із чудесами найновіших заводів і електричними загравами виступає в його уяві одною з важливих запорук справжньої людяності того ладу, до якого прийде людство в майбутньому. Ім'я цього ладу — комунізм, і людський геній буде в ньому не тільки «підкорювачем», а й вірним другом живої природи, ревним охоронцем її краси:

Мускулів буяння безумомне
Праці й свята межі перетне,
І для тебе, племено земне,
І зірки світитимуть, і домни.

Тут, між іншим, відповідь і на питання, яке ще на багатомільні десятиліття раніше ставив поет і філософ, один із предтеч символізму — В. Соловйов: чи зійдуться «явно в доброму єднанні цей рупій бездушний із життям нездвижним»¹⁰. (Під «бездушним рупієм» малась на увазі техніка, під «нездвижним життям» — природа). Живою поезією соціалістичної щоденності Рильський відповідав — зійдуться і сходяться, тільки зовсім не так, як це міг припускати консервативний мислитель-ідеаліст, що абстрагував свою антитезу від головної сили, яка може поєднати гадані протилежності, — творчої сили визволеного народу.

Світ природи в поезії зрілого Рильського невіддільний

¹⁰ Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы.— Л., 1974, с. 114.

від світу людської праці. І якщо в ранніх, «неокласичних» віршах поета українськими полями і луками часом блукали міфологічні Пан, Діоніс, Афродіта й Ендіміон («І по землі небожителі ходять блаженні: флейти торкається Пан, чашу підняв Діоніс»), то з перемогою соціалізму їхнє місце безроздільно посів реальний поетів сучасник — людина творчої праці й нової, колективістської свідомості.

Ще в 1929 році поет публікує вірш «Опівдні», який можна назвати одним із найглибших художніх проникнень у прекрасне таїнство перетворення невтомної енергії людини на розкіш і красу плодоносної, культурної природи. Це вірш про радість єдино можливого «злиття» людини з природою, яке здійснюється лише в праці-творчості — соціалістичній праці «з людьми і для людей» — і яке водночас «олюднює», одухотворює саму природу:

Спочинь! На заступ вірний обіпрись,
І слухай, і дивись, і не дивуйся.
Це ж сам ти вколо зеленню розлився,
Огудинням прослався по землі,
Це ти гудеш роями бджіл брунатних,
На ясенових гілках сидячи,
Ти по житах літаєш тонким пилом,
Запліднюючи теплі колоски,—
І ти твориш з людьми і для людей
Нові міста, ти арки ажурові
Над синіми провалами будуєш!

Багато в чому різниться М. Рильський, скажімо, від М. Пришвіна, але ці рядки змушують згадати найкращі сторінки «Женьшеня», де поезія єднанця з природою і пошуків одвічного «кореня життя» виступає як поезія невтомної творчості на благо і людини, і природи. Справді, тут український поет, поруч із Пришвіним, Заболоцьким, Леонідзе та іншими майстрами радянської літератури, відкривав нові обрії в поезії природи. В чому полягало це новаторство? Насамперед у виразі нового, формованого соціалізмом ставлення людини до природи — ставлення господаря, творця і турботливого друга; але не тільки в цьому, а і в передачі відчуття дедалі помітнішої «гуманізації» самої природи, в яку з розумною людською творчістю «входить» людський дух так, як він «увійшов» у колоски, бджолині рої, оспівані Рильським. Це теж глибоко сучасне почуття, породжене нашою епохою; прекрасно висловлював його, між іншим, М. Заболоцький, пишучи про те, як жива квітка пізнала своє відбиття на

малюнку в книжці,— «І в сурму став суремити коник,
і природа прокинулась притьма, й заспівала зажурена
твар славослів'я уму» («Все, що було в душі»); або про
те, як людина раптом почула найблагородніші голоси
своїх поетів і мислителів у мові «природи вікової»:

І голос Пушкіна лунав понад гаями,
І Хлебникова птахи край води
Співали. Й взрів я камінь. Непорушний камінь,
І з нього лик світів Сковороди.

(Переклав Н. Тихий)

На зміну пантеїстичному обожненню природи, ідеям,
які протягом віків знаходили вияв, часом геніальний, у ба-
гатьох творах світової поезії, приходять ідеї внесення
в природу розумного, творчого, людяного начала, здійсню-
ваного соціалістичним суспільством. Творенням всеосяз-
ної «ноосфери» (сфера розуму) в природному світі назве
це видатний радянський мислитель-природознавець акаде-
мік В. І. Вернадський.

Не позбавлені короткозорого волюнтаризму уявлення
і гасла про «наступ на природу», про рішуче її «підко-
рення», та ще і в точно сплановані строки, пройшли повз
поезію Рильського, як і кожного із серйозних наших мит-
ців. З властивою їй ясністю художнього і разом з тим
цілком практичного, життєвого розуміння реальної суті
взаємовідносин сучасної людини й природи це просто не
поєднувалось. Не стільки «підкоряти» природу, скільки
по-дружньому домовлятися й змагатися з нею закликає
своїм духом і змістом ця життєлюбна, ясна, по-життєвсько-
му мудра поезія, героєм якої виступає добрий і натхнен-
ний творець, «що дружньо до природи підійшов, але уміє
з другом і змагаться» («Дівчата на винограднику»). Ці
слова можна брати як формулу, що виражає дух цілої
творчості поета.

У пору свого «третього цвітіння», що припало вже на
схил його віку (книги віршів «Троянди й виноград», «Да-
лекі небосхили», «Голосіївська осінь», «Веселки над по-
лями», «У затінку жайворонка», «Зимові записи»), Риль-
ський постав перед читачем як митець особливо глибокого
й пристрасного життєствердження. Природний світ у його
зображенні набуває, здається, ще більшого поетичного
чару і предметно-«індивідуальної» конкретності. А разом
з тим виступає, по суті, як своєрідна сфера суспільного
буття і поле натхненної народної праці. І річ не тільки
в тому, що «мудрість» природи в образному трактуванні

поета нерідко хвилююче збігається з мудрістю нових, справді гуманних законів людського життя, як це бачимо, наприклад, у вірші «Порада».

Є й щось більше в тій поезії природи, яку не втомлюється розкривати перед нами пізній Рильський: це особливо високий ступінь органічної включеності її в усе творче й духовне життя радянської людини. Праця, природа, культура в її широкому обсязі — це та велика триада, навколо якої майже раз у раз обертаються гуманістичні роздуми поета і без якої він не уявляє «розумної гармонії» в житті людей, що будують комуністичне суспільство. Думка про це міститься вже в знаменитому афоризмі: «У щастя людського два рівних є крила — троянди й виноград, красиве і корисне». Щоб переконатись у цьому, досить прочитати лише книжку «Троянди й виноград».

Ніколи раніш пейзажі Рильського не були такими «людними», як у його останніх книгах. Хлібороби, садівники, лісничі, виноградарі, агрономи, інженери, вчені, робітники — вони досконало знають і люблять свою землю, вони на ній працюють, живуть, втішаються з її краси. Вони люди нового, колективістського складу, нової культури, і з ними ніби веселіше й добрій старій природі.

Подивіться, наприклад, як «дивує древніх муз» творчою щедрістю душі «бог веселий винограду, що скінчив радянський вуз» («Виноградар»). Як поле праці, як майстерня для талановитих умів і рук, природа для поета невичерпно цікава й принадна.

Але вона незмінно його вабить і як світ особливого, незалежного від людини буття, вабить і своєю одвічною, розкішною для очей поезією, і своєю «душею», в якій завше для людини буде щось таємниче, глибоке, непідвладне розгадці і в той же час суголосьне її власним настроям.

Часом можна висловити пейзажем
Те, для чого слів нема людських,—

писав поет у «Голосіївській осені» і в багатьох віршах (згадаймо хоча б «Черемшину після дощу», «Квітчастий луг», «Коли копають картоплі» тощо) такі висловив це «несказанне», висловив і мовленим, і непромовленим...

Словнений, як сказав би Пришвін, «спорідненої уваги» («родственного внимания») до природи, він любить змальовувати її в подробицях «домашніх», інтимних і водночас доступних сприйманню будь-якого читача. Шпаки

в нього «спортретовані» просто-таки як близькі знайомі; про філософсько-естетичний «випадок волошки» — випадок шкідливої з утилітарного погляду, але все ж безсумнівної краси — він пише, достеменно знаючи, що ця синьо-ока дикунка, яка засмічує польові посіви, не піддається будь-якому «корисному» культивуванню; про прикмети весни говорить, пам'ятаючи, що з «весною світла» не тільки червоніє верболіз, але й по-особливому, не так, як взимку, співають синиці; поезія тут скрізь ґрунтується на масі спостережень і знань.

Природа рідної землі відкрита серцю Рильського передусім у своїй добрій, життєдайній суті. У природі є грізні, руйнівні сили, є жорстокі конфлікти, є вічний бій життя із смертю (пригадаймо, з яким драматизмом ці теми дано в багатьох віршах молодого Заболоцького), але все це якось не зачіпало думки поета, основна «хвиля» якого настроєна на добру, творчу субстанцію життя. Чи не єдиний, власне кажучи, «негативний персонаж», на якого він звернув увагу в своїх лісах і лугах, — це представник повзучих гадів, і тут добрий Рильський непримиренний, навіть коли має справу з простим вужем: «Все, що плазує, без вагання бий» («Вуж»). Натомість справжній хвилює ніжності викликають у нього тихі красуні берези, в чиему гіркуватому запаху «радість вино з вином печалі змішане»; і справжній захват — барвіста картина єдиної війни на землі, яку він хотів би знати, — безкровної війни червоної та білої троянди у себе на клумбі («Війна червоної й білої троянди»).

Так тема природи раз у раз зливається в поезії Рильського з темою щирого, діяльного, творчого гуманізму.

В ім'я цього гуманізму вона вчить: перетворюючи природу в ім'я зростаючих людських потреб, — розуміти, планувати й берегти її. Бо в цьому останньому — теж одна із найістотніших людських потреб, яку не тільки принципово забезпечує, але й невпинно розвиває в своїх громадян соціалістичне суспільство.

У цьому розумінні «поезія природи» в Рильського спрямована не тільки в сучасне, але і в майбутнє. Вона дуже співзвучна тій новій, завтрашній психології спілкування людини з природою, яку спробував окреслити один з радянських вчених: «На зміну чисто споживацькому прийде бережно-дбайливе ставлення до світу, який дарував і дарує нам життя. Інакше кажучи, в моральному кодексі людини комуністичного суспільства утвердиться ставлення до

природи як до суспільного багатства, блага, як до предмета науки і естетичної цінності. Заподіяння шкоди природі буде рівнозначне злочиніві перед суспільством». Глибше сприйняття й розуміння природи, пише далі автор, «надзвичайно збагатять людину, вони зроблять зовнішній світ прекраснішим, ближчим, дозволять здобути нових друзів серед тварин і рослин, до кінця відкриють їй складність усякого життя»¹¹.

Кровні інтереси поезії тут безпосередньо сходяться із суспільними потребами, з глибинними соціально-психологічними запитами часу.

«Науково-технічна революція висунула перед естетикою багато нових актуальних проблем, а традиційні постали в нових аспектах. Так, ми повинні знову вернутися до питань зв'язку людини з природою, частиною якої вона є...»¹² — писалося в одній з передових статей журналу «Вопросы философии».

По-своєму — і з такою ж безперечною актуальністю — постають ці проблеми і перед дослідниками літератури та мистецтва, особливо тими, які аналізують художню думку сучасної епохи.

Науково-технічна революція і викликане нею загострення «екологічної проблеми», особливо грізне й потворне в умовах капіталістичного ладу, в небувалих розмірах піднесли загальний інтерес до питань про взаємини людини з природним середовищем. Сьогодні ці питання рішуче перестали бути абстрактно-теоретичними для більшості мешканців планети...

Сучасний капіталізм явно не спроможний примирити біосферу і «техносферу». А поширені серед певних кіл західної інтелігенції настрої «планетарного песимізму», страх перед наукою, намагання знайти причини зла в самій техніці, індустрії, «бульдозері» чи «комп'ютері» свідчать про безсилля буржуазної філософської думки, якій не дано знайти виходу з кричущих суперечностей, обумовлених глибокими соціальними факторами.

Радянське суспільство в сьогоденних умовах будує свої стосунки з природою на основі загальної стратегічної настанови, чітко сформульованої XXIV з'їздом КПРС, — «органічно з'єднати досягнення науково-технічної револю-

¹¹ Новый мир, 1963, № 7, с. 162, 175.

¹² Вопросы философии, 1972, № 7, с. 11.

ції з перевагами соціалістичної системи господарства»¹³. А ці переваги означають в кінцевому підсумку можливість і необхідність знаходження такого «модусу» взаємовідносин між індустрією, що бурхливо розвивається, і живою природою, який відповідає всебічним потребам суспільства, людини. «Модусу», осяяного світлом творчого й цілісного соціалістичного гуманізму.

Зрозуміло, можливості не стають автоматично дійсністю, і навряд чи доцільно, коли мова йде про збереження природи і управління нею, відповідати на безоглядний песимізм легковажним, поверховим ура-оптимізмом. Адже не можна запліщувати очі на певні «накладні витрати» науково-технічного прогресу, особливо значні тоді, коли недостатньо враховуються, за відомим висловом Ф. Енгельса, «другі» й «треті», не передбачувані напочатку наслідки втручання в природні процеси; на пережитки бездумно-споживацького ставлення до природи, шкода від яких буває все ще чималою; нарешті, на неминучі об'єктивні труднощі знаходження в кожному конкретному випадку таких господарсько-технічних рішень, які були б водночас оптимальними і в екологічному розумінні. Принципова подоланність таких труднощів в умовах соціалістичного ладу не усуває, однак, їхньої прикромі реальності в той чи інший момент. Звідси величезна зацікавленість у різноманітних аспектах відношення науково-технічної революції до природи; питання, зв'язані з ними, хвилюють сьогодні і господарників, і вчених, і філософів, зрештою, всю громадськість, і, зрозуміло, не обминають і художньої літератури.

У науково-філософському вжитку останніх часів значної популярності набула вже згадувана концепція «ноосфери», висунута академіком В. І. Вернадським ще в роки Великої Вітчизняної війни. В «ноосферу», тобто в сферу розуму, повинна вступити, на думку вченого, еволюція взаємовідносин людини з природою на сучасній стадії, на якій все стихійне й руйніницьке в цих відносинах має поступитися, завдяки успіхам науки й техніки, розумному й плановому началу. «Ноосфера є нове геологічне явище на нашій планеті,— писав Вернадський.— У ній вперше людина стає величезною геологічною силою. Вона може й повинна перебудувати своїм трудом і думкою сферу свого життя, перебудувати докорінно порівняно до того, що було

¹³ Матеріали XXIV з'їзду КПСР.— К., 1971, с. 65.

раніше... Ідеали нашої демократії відповідають ноосфері»¹⁴.

Не важко відчуті в цих думках разом із пафосом науково спланованої творчої «перебудови» природного середовища пафос зрослої відповідальності за стан природи, який неминуче повинна взяти на себе людина, що стає геологічною силою на планеті.

Ідею такої відповідальності, незалежно від тих чи інших наукових теорій, але суголосно з ними, близько бере до серця й сучасна література. В неї вона вкладає разом із відчуттям потреби в збереженні природних цінностей, в їх поєднанні з досягненнями науково-технічного прогресу широкі гуманістичні прагнення до цільності і повноти людської особистості, до повнокровного емоційного синтезу «сталі і ніжності» у вік атома і кібернетики.

Про це думаєш, коли читаєш такі твори багатонаціональної радянської літератури останніх років, як «Сільський щоденник» Є. Дороша, «Білий Бім — Чорне вухо» Г. Трєзпольського, «Білий пароплав» Ч. Айтматова, «Не лічи кроків, подорожанине» І. Зієдоніса, «Стара шпаківня» О. Крутиліна, новели Є. Гуцала з циклу «Осяяння», книжку віршів поета й вченого-ботаніка М. Доленга «Зелене й червоне», «Лоно» Л. Вишеславського, ще чимало інших книг, перелік яких потребував би неабиякого місця.

Тут теж постають свої проблеми. Часом не позбавлені інтересу задуми реалізуються без достатньої філософської і художньої глибини, часом можна натрапити на крайнощі: якщо в 30-і роки, скажімо, іноді надмірно акцентувався момент «вольового» ставлення до неодмінно «косного» природного начала, то тепер, навпаки, подекуди можна виявити наївну й безперспективну тугу за «незайманістю» природи, напівсвідоме бажання зберегти «все, як було».

Але життя не стоїть на місці, і його потребами, зрештою, визначається загальний напрям розвитку теми — однієї з вічних тем мистецтва, якій сучасність надала такого нового, складного й цікавого змісту.

Метою ж цього екскурсу було нагадати, що вона має свої традиції в радянській літературі попередніх десятиліть. Традиції, гідні сміливого новаторського продовження.

1973

¹⁴ Вернадский В. И. Несколько слов о ноосфере.— Успехи современной биологии. Вып. 2. М.—Л., 1944, т. 18, с. 118.

УКРАЇНСЬКИЙ РАДЯНСЬКИЙ РОМАН

(Короткий нарис історії жанру)

У лекції про мистецтво роману Т. Манн так характеризував властивості цього жанру, завдяки яким він посів центральне місце в літературі нового часу: «Не випадковий гідний подиву розквіт європейського роману в ХІХ столітті — в Англії, Франції, Росії, Скандинавії; цей розквіт зумовлений його таким відповідним духові часу демократизмом, тим, що самою своєю природою він покликаний до вираження сучасного життя; його захопленість соціальними й психологічними проблемами привела до того, що він став художньою формою, яка найповніше виражає епоху, а будь-який романіст, навіть посередній, — художником *par excellence*»¹.

Традиції класичного реалістичного роману, з його художнім універсалізмом і синтетичністю, з його постійним смисловим «фокусом» — взаєминами особи і суспільства, героя і середовища, з властивим йому глибоким соціальним детермінізмом і дивовижним за художньою пластикою втіленням загального, історичного в індивідуальному, особистому, здобули нове життя і нове ідейно-емоційне наповнення в літературі соціалістичного реалізму, перейнятій духом ленінської партійності і народності.

Радянський роман, який відобразив колосальний історичний досвід революційного оновлення і перебудови народного життя, надав нової якості історизму художнього мислення, властивому реалістичній прозі, піднісши його на рівень усвідомленого історизму, озброєного науковим розумінням не тільки генезису суспільних явищ, а й перспективи їх дальшого розвитку. І суспільна поведінка, і побут, і психіка людей тут більшою чи меншою мірою (залежно від характеру зображуваного середовища, особливостей жанру, сюжету тощо) освітлені рухом самої історії, соціальними процесами епохального значення.

На авансцену цього роману законодамірно вийшов герой активний, який духовно формується і зростає в боротьбі за загальнонародну справу і черпає свої моральні сили в глибокому зв'язку з суспільством, що породило його; «доля людська і доля народна», індивідуальні шляхи особи

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1964, т. 10, с. 283.

і історичний шлях народу тут, у згоді з самою дійсністю, об'єднуються в природному, гармонійному синтезі, що й підтверджується образами найславніших героїв радянської літератури — від Чапаєва, Павла Корчагіна, Давида Мотузки до Семена Давидова, Мересьєва, Юрія Брянського, Вихрова. (Звичайно, радянський багатонаціональний роман не обходить і ситуацій, також зумовлених історично і соціально-психологічно, коли шляхи особи і народу розходяться, внаслідок чого виникають безвихідні, трагічні для героя колізії, досить згадати Григорія Мелехова у Шолохова чи Гедимінаса та деяких інших персонажів у «Втраченій домівці» Й. Авіжюса).

Роман, створений літературою соціалістичного реалізму, відновив і на повну силу розвинув традиції епічності, втрачені мистецтвом модернізму (а певною мірою й деякими митцями XIX і особливо XX ст., що стояли на позиціях критичного реалізму). Основою і передумовою його епічного змісту є включеність людей, яких зображує письменник, в історичний потік, в суспільне діяння, причому вперше в світовій літературі «епічним предметом» стали в таких широких масштабах праця, творча діяльність народних мас. (Стосовно умов соціалістичного суспільства саме поняття «маси» для романіста найчастіше трансформується в поняття складно організованого колективу як основного структурного ядра в суспільно-народному середовищі, у взаємодії з яким відбувається формування і розвиток особи, так чи інакше складається її доля).

Соціально-історичне бачення людей і подій, глибокий історизм як провідний принцип радянського роману аж ніяк не зменшують його інтересу до духовного, морального потенціалу особистості; в літературі зрілого соціалізму, в часи, коли всебічний розвиток людини стає найбільшою потребою суспільства, яке йде до комунізму, цей інтерес виявляється з особливою силою і наочністю. Але поглиблена увага до морального обличчя героя, випробування й перевірка його життєвої практики духовними цінностями виключають абстрактний підхід: суспільно-історична мотивація характерів і сюжетів, тісний зв'язок етичних і соціальних колізій, партійність авторських оцінок і висновків по-новому формує і роман «моральної теми» в сучасній радянській літературі. Як правило, соціальні й моральні мотиви в ньому нероздільно пов'язані один з одним — як, скажімо, у повістях В. Тендрякова, В. Бикова або в повісті Ч. Айтматова «Процай, Гульсари!».

Ці загальні закономірності (характеристика їх, звичайно, може бути розширена й доповнена) притаманні розвитку радянського роману як у його часовій динаміці, так і в «просторовому» багатонаціональному спектрі. Разом з тим реальне буття роману в радянській літературі являє картину широкого жанрово-стильового розмаїття, конкретні обриси якого змінюються залежно як від особливостей історичних етапів, так і від конкретних умов тої чи іншої національної літератури. Одне з важливих завдань дослідника в тому й полягає, щоб при аналізі основних тенденцій розвитку жанру в рамках даної літератури і на даному відрізку часу ясно виявити передусім діалектику конкретно-особливого й загального, характерного для всесоюзного літературного процесу. Пам'ятаючи про це, й будемо розглядати історичний рух проблематики, характерів, жанрових і стильових форм українського радянського роману протягом майже шести десятиліть його існування.

СПАДЩИНА

Український дореволюційний роман, що виник у другій половині XIX ст., створив для української радянської прози міцну традицію пристрасного соціального реалізму, зверненого до головних, вирішальних проблем народного життя. Слова М. Коцюбинського про І. Франка: «Його інтересують соціальні й економічні сторони... життя, гніт, страждання і всяка кривда»¹, — можна віднести, з тими чи іншими уточненнями, і до інших письменників демократичного напрямку — творців класичних зразків великої прози. (Терміни «роман» і «повість» в українській, як і в російській, літературі нерідко вживались без особливо чіткого розмежування, і якщо повість І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» структурно стоїть на порозі роману, то «Fata morgana» М. Коцюбинського, яку звичайно називають повістю, — автор у підзаголовку визначив її жанр ще скромніше: «З сільських настроїв», — є всі підстави віднести до романів, до того ж романів епічних; згадаймо, що Максим Горький свою «рухому панораму десятиріч» — «Життя Кліма Самгіна» — теж назвав повістю, хоча це твір масштабів епопеї).

¹ Коцюбинський М. Твори: В 3-х т., т. 3, с. 36--37.

Формуючись в суспільній атмосфері, яка визначалася перш за все розвитком всеросійського визвольного руху, відчуваючи глибокий ідейно-естетичний і моральний вплив російської літератури, творчість передових українських письменників природно й постійно перегукувалася з її проблемами, мотивами, образами. Це цілком підтверджується й історією українського роману, творцям якого були кровно близькі й дорогі «уроки» Гоголя, Гончарова, Помяловського, Тургенєва, Достоевського, Толстого, Горького, чий досвід, доповнений досвідом західноєвропейських майстрів, вони уважно освоювали. Разом з тим український роман XIX — початку XX ст. має й своєрідні, особливі риси — тематичні, структурні, стильові, — що пояснюється насамперед історичними умовами розвитку національної літератури.

Головний предмет зображення у творців українського класичного роману — життя народних низів, які зазнавали подвійного гніту — соціального і національного. З їхньою долею, з їхніми історичними потенціями, з пробудженням їхньої соціальної активності письменники демократичного напрямку пов'язували — хто більш, хто менш чітко й послідовно — питання про саму долю нації та її культури. Романи й повісті майстрів українського критичного реалізму (у Франка і Коцюбинського він уже збагачується знаменними новими якостями — автор «*Fata morgana*» відчуває себе прямим соратником Горького, — але це окрема тема) дали широку картину народного, насамперед сільського, життя. Тут і роздоріжжя покріпаченого, і особливо пореформеного, села, села після «голодної волі» 1861 р., його класове розшарування, нещадність нових хижаків — куркуля і «чумазого», наростання соціального протесту в трудовій масі, пролетаризація найбідніших шарів і рекрутування з них завтрашніх «фабричних», нарешті, революція 1905 р. на селі — ці ключові явища соціальної історії українського села (і частково міста) романи й повісті І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, М. Коцюбинського відтворили з надзвичайною ясністю, силою і глибиною. О. І. Білецький вважав міжнародною художньою заслугою «селянського» роману в українській літературі сукупно створений ним образ селянина-протестанта і борця від непокірного Миколи Джері і озброєного «варначим» ножом правдошукача Чіпки, котрий тужить за надійним шляхом, який можна було б «ухопити», до сільських революціонерів 1905 року, яких згуртовує

робітник Марко Гуца. Не менш сильні українські романисти, які писали про село, і в показі деморалізуючої сили приватновласницьких інстинктів, гнітючої «влади землі» («Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького, «Земля» О. Кобилянської).

Новий соціальний материк відкривав — із свідомим заглядом у майбутнє — для українського роману І. Франко. Реалізуючи сформульований ним принцип — «представить в розвитку те, що тепер існує в зароді»², він пише — після трагічних «бориславських» оповідань (про найманих робітників із селян, що були об'єктом нещадної експлуатації на щойно відкритих нафтопромислах), після повісті «Воа constrictor» (про капіталіста — «героя» першого нагромадження) — повість «Борислав сміється» (1881), у якій показано зародження організованого робітничого руху, «початок робітничої солідарності і взаємності»; лишившись незакінченим, цей твір, проте, став найвизначнішим кроком усєї вітчизняної літератури — перед появою епохальної «Матері» Максима Горького — в зображенні виходу на соціальну арену промислового пролетаріату, сформування його класової самосвідомості.

Помітне місце в українському романі і повісті кінця ХІХ — початку ХХ ст. посіла також тема інтелігенції, її ідеологічних шукань і суперечок, її місця і ролі у розв'язанні пекучих соціальних і національно-культурних проблем. На першому плані в більшості авторів — по-різному вирішуване питання «що робити», проблеми ідеології, тактики, політичної і культурної орієнтації «освіченої верстви». Відповіді на ці питання тут більш безпосередньо, ніж в інших тематичних сферах, диктувалися світоглядом письменників, їхньою суспільно-політичною позицією. Носіями позитивного авторського ідеалу в українському романі виступали, з одного боку, революційно настроєні різночинці Панаса Мирного («Лихі люди»), які з немалими труднощами пробивали собі шлях серед навколишнього реакційно-міщанського болота, демократичні діячі у повістях Франка («Лель і Полель», «Перехресні стежки»), з другого — ідеалізовані ліберальні «українофіли» Нечуя-Левицького («Хмари») та «культурники» Б. Грінченка, що сповідують філософію «малих справ»; пізніше, в період реакції після революції 1905 р., з'явилися й такі одверті

² Цит. за кн.: Історія української літератури: У 8-ми т. К., 1969, т. 4, кн. 1, с. 392.

«антигерої», як циніки-індивідуалісти й ренегати в романах В. Винниченка. Помітно осторонь в «інтелігентському» романі стояли героїні О. Кобилянської, які прагнули вирватися з полону філістерства й міщанського животіння шляхом духовного самовизначення, що приносило зрештою лише гіркоту невеселого «пізнання суцього».

Слід, проте, визнати, що за силою художніх узагальнень, за глибиною зображення ідейного життя епохи і внутрішнього світу особи романи й повісті навіть найвидатніших українських реалістів, присвячені цій тематичі, не досягли того рівня, який у російській прозі був закріплений, скажімо, романами І. Тургенєва — цим «живим художнім літописом... швидкої зміни передових ідейних течій, суспільно-ідеологічних і культурних типів»³ у російському суспільстві протягом ряду десятиліть.

Якщо згадати, що ідеологічна, соціально-філософська й психологічна проблематика (в тому числі й чимало «вічних тем») була блискуче розроблена класиками національної літератури в деяких інших жанрах — у поемах Франка, в драматургії Лесі Українки, — то слід дійти висновку, що головною причиною вказаної «недостатності» українського роману, великих розповідних форм взагалі полягала у їхній порівняній молодості, яка в свою чергу штучно затримувалась загальним ненормальним становищем, у якому перебувала українська література під гнітом царизму. Нелегке для всякої молодшої літератури оволодіння новітніми засобами реалістичної соціально-психологічної й соціально-філософської епіки (адже поряд уже були Толстой і Достоевський) в цих умовах утруднювалось подвійно й потрібно.

Особливості зображуваного середовища (згадаймо, що головним предметом української дореволюційної прози все ж були село, селянство) також певною мірою обмежували митців, насамперед в розумінні індивідуально-психологічного аналізу: історично нерозвинені форми особистісного, індивідуального начала в більшості персонажів, з якими мав справу тодішній «селянський» роман, клали певні межі і для художньої характерології письменників, для їхньої інтелектуально-психологічної проблематики.

Найбільш розвинутими і опрацьованими жанровими різновидами українського роману ХІХ — початку ХХ ст.

³ Фридлендер Г. М. Поэтика русского реализма.— Л., 1973, с. 173.

були соціально-побутовий (А. Свидницький, І. Нечуй-Левицький) і соціально-психологічний (Панас Мирний, Франко, Кобилянська) романи. Тут існували, звичайно, свої відмінності і градації: так, соціально-психологічні (за основним предметом типізації) романи Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» і «Повія» являли собою могутні епічні твори, що зображували народне життя на великому історичному просторі і в різноманітних соціальних зрізах; романи і повісті Франка, при порівняно меншому епічному масштабі, відзначались ширшим введенням інтелектуально-публіцистичного елемента й поглибленою увагою до індивідуальної психології персонажів, показаної в розвитку, русі, інколи досить складної, позначеної різкими зламами і перепадами.

Третій — і дуже своєрідний — жанровий тип роману дав у своїй «*Fata morgana*» Коцюбинський: це епопея, реалізована в надзвичайно місткій, емоційно насиченій формі, — роман, так би мовити, ліро-епічний. Видатні досягнення української новели початку ХХ ст. (Коцюбинський, Стефаник, Мартович, Черемшина, Васильченко), які висунули цей жанр на перше місце в прозі переджовтневого двадцятиріччя, по-своєму відбилися і в цьому найбільшому, за внутрішнім масштабом, творі епічної прози. Уміння створити багатолікий образ народної маси і ґрунтовний епічний сюжет тут поєдналися з тонким психологічним підсвічуванням кожного персонажа, через чие сприйняття (внутрішній монолог) часто передається навколишня дійсність, з високою культурною виразною деталі і добре розробленою технікою невластне-прямої мови, яка майже повністю витіснила традиційну розповідність, а також з надзвичайно відчутною ліричною мелодією — то стримано-ніжною, то піднесеною, то скорботною, яку немовби випромінює все зображуване. «*Fata morgana*» була новим словом в українській прозі, і не дарма цей твір справив такий значний вплив на її подальший художній розвиток.

ПЕРШІ КРОКИ

Багатограшний досвід, набутий реалістичним романом у дожовтневу епоху, витворені ним великі традиції — ідейність, народність, вірність життєвій правді, соціально-історичне розуміння типовості характерів і обставин, — все це було по-новому розвинуте й примножене майстрами української радянської прози, перед якими постали справді небувалі ідейно-естетичні завдання.

Звичайно, не тільки на ґрунті власних національних традицій розвивався український радянський роман, хоча й самі ці традиції соціалістична епоха освіжила і оновила, допомогла усвідомити в їхньому справжньому й неминучому значенні. Процес інтенсивної і різнобічної взаємодії національних культур в умовах радянського ладу надзвичайно розширив інтернаціональні обрії кожної літератури і її окремих жанрів. Усвідомлення необхідності включити свою прозу, драматургію, поезію в «силове поле російської і світової літературної традиції»¹ стає одним з найдійовіших факторів художнього розвитку. Так було і в українському романі, який, починаючи з 20-х років, усе ширше розчиняє двері «в світ» — для імпульсів і впливів, що надходять від російської літератури та літератур народів СРСР (стимулююча сила їхніх досягнень, в тому числі й у прозі, за останні десятиліття зросла з особливою очевидністю), від традицій і сучасного досвіду зарубіжного роману.

Та разом з тим, як правильно зауважує білоруський дослідник, в ході розвитку кожної з літератур «не просто розширюється фронт світового літературного впливу, що взагалі характерно для нашого часу, а виростає і ступінь, «температура переplatки» того літературного матеріалу й досвіду, який приходить до нас іззовні»². Прикладом може бути, скажімо, Ю. Яновський: зріла художня переплавка того, на перший погляд дуже строкатого, конгломерату творчих інтересів і впливів, яких замолоду зазнавав цей письменник, — Гоголь, Бабель, фольклор, «англійці й американці» (насамперед, очевидно, Д. Конрад), проза «кіномонтажу» і т. д. — сприяла пізніше появі «Вершників», одного з найсамобутніших романів в усій радянській літературі. Але можливим це стало, звичайно, тоді, коли письменник знайшов для свого романтичного епосу такий поетичний зміст, який виражав справді головне в змісті епохи, коли в романі на повний голос заговорила соціалістична дійсність.

Становлення українського радянського роману припадає на 20-і роки. Якщо і в російській прозі перших повоєнних років «роман нового типу складався нелегко»³ (хоча

¹ Адамович А. Горизонты белорусской прозы.— М., 1974, с. 61.

² Там же. с. 29.

³ История русского советского романа.— М.— Л., 1965, кн. 2, с. 91.

вже в середині десятиліття тут були створені авторитетні зразки радянської романної класики — «Залізний потік», «Чапаєв», «Розгром», «Цемент»), то ще з більшими підставами це можна сказати про українську літературу. Давали себе відчутти природні труднощі освоєння нової дійсності, в якій «усе перевернулося» і лише починало влягатися, недостатність літературного досвіду молодих письменників (людей з дожовтневим творчим досвідом серед прозаїків, що започатковували нову літературу, майже не було). Мав своє значення і згадуваний уже розквіт соціально-психологічного оповідання в переджовтневі роки, який створив найближчу впливову традицію в жанровому розумінні.

Все це зумовило особливості раннього етапу української радянської прози, про який можна сказати: спочатку була новела. Новела, оповідання і невелика повість, пронизані найсильнішими ліричними струмами. Тут, у цих формах, які давали змогу авторам втілити типове, закономірне в одному або кількох життєвих моментах (або дати загальний малюнок події, накреслити образ народної маси, більш чи менш побіжно виділивши в ньому головні фігури), і були завойовані найвидатніші успіхи українських прозаїків у перші вісім-дев'ять років після революції. Авторам кращих творів у цих жанрах справді пощастило передати гостроту класових сутичок на селі і в місті, становлення революційної свідомості мас, риси нової героїки, поезію перших паростків радянського життя, напружену боротьбу між новим і старим у суспільних відносинах і в побуті: назвемо хоча б ранні оповідання і повісті А. Головка, «Дороговказ» і «Землю» П. Панча, «Буйний хміль» і «Федерацію» О. Копиленка, «Байгород» Ю. Яновського, «Брати» і «Витяг з протоколу» І. Микитенка.

Характеризуючи стильові ознаки різних потоків цієї ранньої прози, критика говорила про авторів — «співців» і «оповідачів», «рапсодів» і «сюжетників», послідовників усталених традицій і завзятих «деструкторів». О. Білецький писав про два головні стильові напрямки українського оповідання і повісті тих років: «Один, зміцнений традицією, шлях ліричної повісті-рапсодії, з інтродукціями й фіналами, з переходом ритму на вірші, з піклуванням про звукову інструментовку, з музичністю композиції. Цей тип встановився в літературі досить тривало»⁴. Дру-

⁴ Білецький О. Збір. праць: У 5-ти т. К., 1966, т. 3, с. 36.

гий тип — тип прози об'єктивної за способом зображення, прози «класичної», розповідно-зображувальної, здатної до великих задумів і побудов, тут, власне, лише намічався на майбутнє. (Хоча деякі ознаки його можна було розпізнати і в ранніх речах, скажімо, Головка або Панча).

Загальне переважаання ліричної стихії в прозі тих років — факт безперечний. Як і в багатьох російських прозаїків, її ознаками були і самоцінна образпа орнамента, і фрагментарність, пунктирність, розірваність розповіді, і пастановна на квітчасте, «запашне» слово (не обов'язково «поетичне»), всіляко смаковане й підсвічуване... Крайнє форсування тодішніми прозаїками виражальних засобів, властивих ліриці, багато в чому зумовлене історично — майбутні майстри ще не дуже вміли зображувати людей і події в їхніх об'єктивних самовиявах, а крім того, на ліричний пафос, на «негайне» вираження почуттів оповідача і всіляко підкреслену соціальну оцінку фактів і явищ надзвичайно настроювало саме емоційне «повітря» часу.

Однак поряд з цим в «ультраліризмі» ранньої прози виявились і безумовно негативні тенденції: явна наслідувальність щодо поетики модернізму (своєрідним «аналогом» до Б. Пильняка, який найбільш оголено виразив цю тенденцію, на Україні був М. Хвильовий) і формалістичне прагнення зруйнувати «до самих основ» вироблені реалізом форми і прийоми розповідної прози. Недарма граничний «імпресіонізм» оповідань і повістей Хвильового по-своєму органічно виражав анархічну романтику стихійності і пройняте глибоким песимізмом відчуття розірваності, хаотичності світу, нібито зрушеного революцією зі своїх «нормальних» людських основ. І не було ніякого парадоксу в тому, що така суб'єктивістська «романтична» проза іноді цілком очевидно зближується з крайнім натуралізмом, прокислює побутовщиною і копірськими у темних закутках людської психіки (деякі оповідання і повісті того ж Хвильового, проза В. Підмогильного, Б. Тенети та ін.).

Фрагментарність і «моментальність» ліричної новели і повісті на середину 20-х років уже вичерпали себе, і критика все частіше говорила «про переддень уже близької диктатури великої епічної форми» (О. Лейтес).

У 1927 році на республіканському літературному конгресі до десятих роковин Жовтня були відзначені преміями щойно опубліковані романи «Бур'ян» А. Головка і збірка повістей П. Панча «Голубі ешелони». Це була подія

пам'ятка і знаменна: в українській радянській літературі народились реалістичний соціальний роман і епічно-масштабна повість, присвячені значним соціально-історичним темам.

На цей час у радянській (головним чином російській) прозі в центрі творчих пошуків і суперечок стає проблема художнього типу, характеру і, отже, багатогранного, естетично переконливого зображення нового героя. Виразно усвідомлюється провідний, першорядний характер цієї проблеми порівняно з недавніми, дуже жваво обговорюваними: стиль, сюжет, «образ маси». (Остання, звичайно, залишається, як і раніше, актуальною, але вже в іншому осмисленні — як проблема поглиблено розкритого співвідношення особи і маси в загальному потоці історичного руху). Цікаво, що П. Тичина, підсумовуючи через півтора десятиліття розвиток української радянської культури, появу перших романів пов'язував саме з цією потребою суспільної самосвідомості, яка, можна сказати, носилася в повітрі: «Настав час в художній літературі узагальнено сказати: а як же саме — через суспільну боротьбу, через класову боротьбу в роки пепу — ішли ми до цього підйому? Як саме в час нових споруд-гігантів ми підіймалися ще вище? І головне: через яких людей? Через яку силу?»⁵

«Бур'я» А. Головка (хоч і не одразу належно оцінений критикою, він, проте, швидко завоював собі широкого читача) виводив український роман безпосередньо на одну з найактуальніших тем часу — класову боротьбу на селі напередодні докорінної перебудови соціальних відносин в ньому. Перший зрілий твір пожовтневої української романистики був сучасним не тільки ідеєю, проблематикою, а й життєвим матеріалом. І найголовніше — роман переконливо відповідав на питання, «через яких людей» нестримно посувалася вперед справа соціалізму в глибинах народного життя. Організатор і герой боротьби з куркульством — комуніст Давид Мотузка в художньому осмисленні письменника постав як провідний народний тип радянського часу і як характер, зображений у живій єдності своїх соціальних, ідейних, моральних і психологічних якостей. Принципове значення успіху А. Головка полягало саме в цьому. Незвичайна цілісність, прямота і разом з тим душевне багатство демобілізованого червоноармійця,

⁵ Тичина П. Творча сила народу.— Уфа, 1943, с. 42.

який мужньо бореться в глухому селі з ворогами й переродженнями, ставили головну дійову особу «Бур'яну» в один ряд з уже широковідомими героями таких творів, як «Чапаєв», «Заколот», «Розгром».

Новаторський за своїм центральним завданням, роман А. Головка був прикметний і тим, що в побудові сюжету, в засобах зображення характерів, співвідношенні особистого і «масового» сміливо орієнтувався на принципи класичної прози (Панас Мирний, І. Франко, частково М. Коцюбинський), які в ті роки багатьом здавалися застарілими. Трохи нерівна, строката, у перших редакціях, стилістика і навіть наївна гра шрифтами при передачі ліричних відступів і внутрішніх монологів не мали, зрештою, істотного значення.

За іншим структурно-художнім принципом будувалися повісті П. Панча у книзі «Голубі ешелони». Для письменника важливі були не стільки докладно виписані образи одного чи кількох центральних персонажів (вони фактично наявні лише в одній із чотирьох повістей, що дала назву збірці), скільки чітко накреслена соціальна «топографія» даного історичного моменту, показаного через якусь визначну подію чи епізод. (У повістях зображувалися основні етапи революційної «біографії віку» — 1905 рік, імперіалістична війна, громадянська війна і крах петлюрівщини, відбудова промисловості Донбасу на початку 20-х років). При докладному й точному зображенні основної події, обраної автором, характери людей і їх взаємовідносини були окреслені лише однією-двома рисами (помітний виняток в цьому розумінні — повість «Голубі ешелони», де історія, побут і «характерологія» поєдналися в досить високому для свого часу художньому синтезі). Звідси — й переважний інтерес письменника до такого зображення маси і різних її соціальних шарів (свідомі — інертні — міщани та обивателі — вороги), при якому окремі постаті ставали більш чи менш яскравими «представниками» тієї чи іншої класової психології, але поки що досить невиразно вгадувались у своєму індивідуальному обличчі. А от загальна картина переживаного моменту, передана й цими «масовидними» персонажами, і колоритними сценами, і характерними деталями, здебільшого малювалась Панчем виразно і влучно.

Звертаючись до інших значних романів і повістей тих років, ми побачимо в них певну типологічну близькість або до «Бур'яну», або до таких речей з книги Панча, як «З мо-

ря» чи «Повість наших днів». Скажімо, повість І. Микитенка «Брати» в такому ж, як і в Панча, підкреслено «соціологічному» розрізі, пройнятому внутрішньою публіцистичністю, зображувала двох рідних братів — селянина-трудівника і міського робітника; через ці постаті, піднесені майже до плакатного узагальнення (але разом з тим не позбавлені точних побутових, а часом і психологічних деталей), автором вирішувалась проблема нових, соціально споріднених взаємин радянського міста і села.

У широкому, багатоплановому за задумом «Романі міжгір'я» Івана Ле (1929—1933) розповідалось про соціалістичне будівництво в Узбекистані (спорудження зрошувальної системи в Голодному степу), що проходило в умовах найгострішої класової боротьби, яка зачіпала і економіку, і політику, і глибокі психологічні шари. Загальна панорама будівництва і напружених соціальних сутичок — з басмачами, з буржуазними націоналістами, реакційним духовенством, шкідниками різного роду й племені — вдалася авторові, мабуть, найкраще. Але цікаво був задуманий (хоч далеко не завжди переконливо виконаний) і образ головного героя — начальника будівництва, комуніста Саїда-алі Мухтарова. За словами автора, він «діалектично сформована постать» — тобто особа, показана у внутрішньому русі, у подоланні властивих їй суперечностей, зумовлених, на думку письменника, різними факторами як індивідуального, так і національно-історичного характеру. Це вимагало від автора психологічного аналізу, і він намагався складно «психологізувати» образ свого центрального героя, показуючи його в гострих суспільних та інтимно-побутових колізіях, але нерідко саме в цій сфері терплячи поразку — наслідок головним чином впливів поверхово сприйнятої і в самій своїй суті достатньо спрощеної рапівської теорії «живої людини». Але, як би там не було, увага автора першого «соціально-виробничого» роману на Україні до психології героїв, до її природної складності й неодномірності була безумовно позитивним симптомом.

З цими двома переважаючими акцентами в художньому пов'язанні проблеми характерів і обставин, особи й історії в сучасному романі — акцентом соціально-психологічним (А. Головка) і соціально-публіцистичним (П. Панч, І. Микитенко), публіцистичним не в розумінні обов'язкових соціологічних пояснень і закликів, а в розумінні спрямованості головного авторського променя на «тип», на су-

спільне явище, на соціальне «креслення» епохи, при порівняно меншій увазі до індивідуальної психології персонажів, — ми ще багато разів зустрінемося в українському, та й в усьому радянському романі, особливо в 30—40-х роках. Нема потреби додавати, що другий тип роману був досить добре відомий і в класичній вітчизняній прозі — згадаймо хоча б «Що робити?» М. Чернишевського, «Хто винен?» О. Герцена, «Борислав сміється» І. Франка. В добу такої бурхливої історичної динаміки, як доба, відкрита Жовтнем 1917 року, об'єктивна потреба в соціально-публіцистичному началі, властивому романній формі, надзвичайно розширюється. Схоплюючи і даючи крупним планом, без особливих індивідуалізуючих подробиць, головні типи і явища часу (як, скажімо, це було зроблено в «Повісті наших днів» П. Панча) і відкрито, вустами самого оповідача, визначаючи авторську позицію — тобто позицію передового представника суспільства — щодо них, публіцистичний роман, різноманітний за своїми формами, виконував функції надзвичайно потрібного інструмента і соціального пізнання, і «соціальної педагогіки» (М. Горький).

Л. Єршов, який одним з перших спробував установити й обґрунтувати типологічні жанрові різновиди радянського роману 20—30-х років, вбачає основну різницю між соціально-психологічними і соціально-публіцистичними типами в специфічних формах «співвідношення часткового й загального», у перевазі художньо об'єктивної історії розвитку характерів — в одному випадку, і «більшій проявленості головної ідеї» — в другому. І якщо класичний реалізм ХІХ—ХХ ст. привчив нас високо цінувати чудовий художній «саморух» образів соціально-психологічного роману, то свою дієвість має й інший структурний тип, про який іде мова.

«...Перед читачем часто поставала неначе уособлена ідея, — пише дослідник, підсумовуючи свої міркування про романи І. Еренбурга, Б. Ясенського, В. Горбатова, П. Павленка. — Та було б неправильно не бачити й деяких переваг у героїв, створених за допомогою таких прийомів. Незважаючи на недостатню об'єктивність цих фігур, на деяку їх алегоричність, а може, саме завдяки цим якостям, в момент своєї появи образи художників-публіцистів впливали, як показує побутування романів «День другий», «Людина міняє шкіру», «Мое покоління», «На Сході», часом із великою силою бойового плаката. Вони виявились

дійовішими, ніж багато які з героїв, чиї образи розроблялися за всіма правилами психологічного жанру. Щоправда, їх вплив обмежувався меншим часом, зате відзначався великою інтенсивністю»⁶.

Звичайно, «чистота жанрів», і особливо жанрових різновидів, у сучасній літературі — поняття дуже умовне. Тому, очевидно, доцільніше говорити не стільки про чітко виявлені «типові зразки» тієї чи іншої структури (хоча й такі зразки знає український радянський роман — зіставимо, наприклад, «Сестри Річинські» І. Вільде або «Артем Гармаш» А. Головка з «Намиленою травою» П. Загребельного), скільки про переважаючу тенденцію або акцент, які виявляють себе і в різних «змішаних», перехідних формах. Цей переважаючий акцент — соціально-психологічний чи публіцистичний — не може не викликати особливого інтересу при розгляді порівняно ранніх етапів історії радянського роману, оскільки мова йде саме про складні, нелегкі шляхи до реалістичного синтезу «часткового й загального», конкретніше — про різні способи і форми, завдяки яким роман об'єднував в одному художньому цілому «долі» і «події», образи героїв — із зображенням історичного середовища, в якому вони живуть і діють. Природно, що цей інтерес не усуває потреби бачити все практично створене і твориме розмаїття різножанрових видів і типів роману, беручи до уваги як переважаючий спосіб типізації (автор згадуваної вже книги «Російський радянський роман» виділяє з цього погляду чотири основні, на його думку, види: соціально-психологічний, публіцистичний, філософський роман, роман-епос), так і багато інших ознак — від тематичної до стильової і формально-жанрової.

Роман другої половини 20-х років в українській літературі вже демонструє певну різноманітність жанрових типів, що здобули різне ідейно-художнє наповнення — залежно від світоглядних позицій авторів, від глибини освоення ними життєвих процесів і ступеня їх літературної зрілості.

Досить поширеним був, наприклад, жанр соціально-побутового роману і повісті, який зосереджує увагу найбільшого на буденній, повсякденній стороні життя з його побутовими, родинними, морально-психологічними конфліктами, що мали, в кінцевому підсумку, цілком певний

⁶ Ершов Л. Ф. Русский советский роман.— Л., 1967, с. 171.

соціальний сенс. Цим пояснюється й те, що соціально-побутовий жанр нерідко включав елементи роману публіцистичного, філософського тощо, хоч у своїй основі — маються на увазі і конкретні твори тогочасної української романістики — лишався саме соціально-побутовим повісткуванням. Суперечності непу, тимчасове пожвавлення буржуазно-міщанських елементів робили цю проблематику по-своєму гострою і залучали до неї письменників з різним розумінням соціальної перспективи розвитку радянського суспільства. Якщо, скажімо, родинно-побутові рамки у повісті П. Панча «Вовки» (перша назва — «Білий вовк») не завадили авторові показати, хоч і не без трохи спрощеного соціологізму, хижацьку природу куркульства; якщо в повісті Л. Первомайського «Плями на сонці» критичне освітлення «болючих питань» тодішнього молодіжного побуту, привертаючи думку читача до складних життєвих суперечностей, було сповнене віри в їх позитивне розв'язання, то в романі В. Підмогильного «Місто» історія ново-явленого Растіньяка — письменника Степана Радченка — і образи його міщансько-інтелігентського оточення були покликані ствердити похмуру ідею «вічності» людського егоїзму і пошлості, їхньої непереборності вже і в нових суспільних умовах. Серйозно шкодила ряду творів соціально-побутового жанру схильність їхніх авторів до художнього емпіризму, натуралістичної фіксації фактів (нерідко «гострих», сенсаційних), невміння побачити і показати здорові, позитивні сили суспільства («Без ґрунту» Г. Епіка, «Визволення» О. Копиленка, «Автомат» К. Гордієнка).

Трохи осторонь в українській прозі тих років стояв «Майстер корабля» Ю. Яновського — роман інтелектуально-поетичного напрямку, що відповідав загальній романтичній природі стилю цього оригінального митця. Героїв роману, радянських інтелігентів (перенесених автором уже в порівняно віддалене майбутнє — в 70-і роки ХХ ст.), хвилюють питання культури, творчості, етики, краси, освітлювані тут з позицій своєрідного «естетичного гуманізму».

Невтомно вів пошукову «розвідку» у різних жанрових відгалуженнях сучасного роману також Ю. Смоліч, якому належать перші в українській радянській літературі зразки роману сатиричного (з істотним доповненням: йдеться про ідеологічну сатиру на український націоналізм — у «Фальшивій Мельпомені» і особливо в памфлетно-гротескному «По ту сторону серця»), експериментального роману-ревію («Сорок вісім годин»), роману науково-фан-

тастичного (трилогія «Прекрасні катастрофи»), пригодницького («Півтори людини»). Починання Ю. Смолича в жанрі наукової фантастики трохи пізніше успішно продовжить у своїх романах («Аргонавти Всесвіту», «Нащадки скіфів» та ін.) В. Владко.

НОВІ ОБРІЇ

Плідного, позначеного істотними новими рисами розвитку пабував радянський роман у 30-х роках. Корінні соціально-економічні перетворення в житті країни, що означали вирішальну перемогу соціалізму, з новою силою паочності відкривали очам проникливого художника «епічний стан світу», стимулюючи тим самим активне звернення прозаїків до жанру роману. Теоретичне усвідомлення методу соціалістичного реалізму, який творчо об'єднав радянських письменників, відіграло велику роль, зокрема, у зміцненні основи реалістичного «романного мислення» — соціально-конкретного історизму, бачення фактів і явищ дійсності в світлі поступального руху історії. Для вдумливого митця першорядного значення набирали переміни в самій людині — основній силі історичного процесу. Перед літературою, і, отже, перед романом, на повний зріст постала тема масового виховання й перевиховання людей в ході соціалістичних перетворень і колективної праці, боротьби з класовими ворогами й шкідливими пережитками старого. І якщо в романі 20-х років формування нової людини показувалось головним чином на прикладі одного або кількох центральних персонажів, то тепер разом з героями «першого плану» в епічну розповідь дедалі ширше входить образ колективу, який складається, міцніє, проходить через різні етапи ідейно-психологічного визрівання в процесі здійснення великої творчої справи. Людина і її справа — ця лаконічна формула, що говорить про головний життєвий зв'язок особистості, який визначає і її соціальну позицію, і її найглибші духовні основи, саме в 30-х роках широко усвідомлюється літературою як один з найважливіших принципів художнього пізнання, оцінки й зображення сучасної людини. У знаменитих словах М. Горького, сказаних на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників, — про утвердження соціалістичним реалізмом «буття як діяння», про те, що основним героєм літератури має стати праця, тобто людина, яка організована працею і організовує її як творчість,— був

філософськи виражений новий пафос суспільної самосвідомості, характерний для епохи соціалізму. Слід, проте, зауважити, що правильне розуміння, а головне — художнє втілення цих ідей багатьом письменникам давалось нелегко; були і прикрі спрощення, і слабкості, і окремі відступи від уже «завойованого і записаного» літературую.

Яскравіше, наочніше визначається і спільність процесів, які спрямовують розвиток романного жанру в братніх літературах. Український роман іде одним курсом з російським, білоруським, грузинським, вірменським — з всесоюзним, коротше кажучи, романом і в опрацьованні «гарячої» тематики, і в зверненні до провідних типів героя часу, і в розвитку певних жанрових різновидів, — хоч тут були й істотні національно-художні відмінності.

Два головних тематично-жанрових потоки українського роману того періоду, що лишили помітний слід в усій його історії, — це «виробничий» і «колгоспний» романи, особливо численні в першій половині 30-х років, з одного боку, і велика проза епічного характеру, присвячена головним чином історико-революційній темі — подіям Жовтневої революції і громадянської війни, — з другого. Значно скромніше місце посідає «роман виховання», що дав у російській прозі тих років такі чудові зразки, як «Педагогічна поема» А. Макаренка і «Як гартувалася сталь» М. Островського.

Виробничий роман був своєрідною спробою взяти штурмом тему гігантського індустріального будівництва в роки першої п'ятирічки і зв'язаних з ним соціальних і психологічних змін у житті народу (перетворення вчорашнього селянина, кустаря, сезонника та ін. у кадрового робітника, політичне і професійне зростання людей праці, остаточне розшарування старої інтелігенції і перехід основної її частини на бік соціалізму, опір ворожих елементів, загальний пафос соціалістичного наступу на все патріархальне, старожитнє, засниділе, в тому числі й на «нормальний», за колишніми поняттями, час — «час, вперед!»).

Новизна матеріалу — величезна, особливо для української літератури, що мала на ті часи досить скромний досвід у зображенні робітничого середовища і особливо людей сучасної великої індустрії.

Ця новизна доповнювалась настійним розширенням географічних, а разом з ними, по суті, й інтернаціональних координат національної прози: поряд із заводами Харкова, Дніпропетровська, Донбасу, разом з прославленим «геро-

ем» тодішньої прози, поезії, драматургії — Дніпробудом, в український роман і повість входили велика будова на горі Магнітній (О. Донченко), народження індустрії в степах Казахстану (В. Вразливий), життя нафтовиків Баку (О. Донченко), подвиги покорителів Арктики (М. Трублаїні) і багато іншого. Навіть нарисовий показ цих небувалих літературних «об'єктів» був нелегкою справою, але з тим більшою готовністю приймалося письменниками соціальне замовлення часу, що давало широкі можливості для вираження героїчно-творчого світовідчуження будівників соціалізму — «ударної бригади світового пролетаріату». За порівняно короткий час — за п'ятиріччя з 1929-го по 1934 рік — в українській літературі з'явилося близько тридцяти романів і повістей, присвячених «заводській» і «будівничій» темам.

Український виробничий роман дав літературі і читачеві передусім «фактичний» образ (хай багато в чому недосконалий) подій і процесів, що відбувалися, образ, виконаний найчастіше нарисовими засобами: величезні будівельні майданчики, заводські цехи і прогони, різнолика трудова маса, напруження штурмових днів і ночей, складний світ техніки й технології, який з незнайомого, екзотичного поступово перетворювався в звичайний, обжитий і освоєний, невлаштований, здіблений і разом з тим подвижницький побут людей, — усе це вперше вводилося в літературу. Увага романістів зосереджувалась на основних соціальних і соціально-психологічних конфліктах того часу: боротьбі з шкідництвом (хоч мотив цей нерідко ставав шаблонним і часом непомірно перебільшувався в своєму значенні), з правим і «лівим» опортунізмом, зі всякими ворожими поглядами й концепціями, а головне — з пережитками старої, дрібновласницької психології, індивідуалістичної замкненості і роз'єднаності в масі рядових трудівників. Найвиразнішими, найпереконливішими образами виробничого роману виступають, природно, образи людей, які, перебуваючи в психологічному епіцентрі таких конфліктів, вкладають у їхнє розв'язання напружені зусилля власного розуму й серця, — як технік Таня Кааб, яка пориває зі своєю буржуазно-інтелігентською родиною («Народжується місто» О. Кошиленка), як інженер-новатор Каргат, який у нелегкій боротьбі відстояв свій раціоналізаторський проект («Інженери» Ю. Шовкопляса), як комуніст-керівник Гонтар («На берегах Славуті» Я. Баша) або персонажі, які проробляють складний шлях ідейно-морального

становлення, проходять через колізії вибору, необхідності приймати нелегкі рішення (робітник Дніпробуду Канушевич з роману Г. Коцюби «Нові береги»). Мовиться про центральні, найпомітніші образи-персонажі, хоч загалом виробничий роман був романом майже обов'язково багатолюдним: на порівняно невеликій площі автори прагнули розмістити цілий ансамбль «найтиповіших» представників трудового колективу, що реально вдавалося, звичайно, не часто та й загалом таїло в собі ваду ілюстративності.

За провідним структурним принципом «будівничий» і «заводський» романи 30-х років майже повністю відносяться до типу «роману-події», до того ж події особливої: сюжет, як правило, визначався ходом і завершенням будови чи іншого виробничого завдання. Сама по собі така сюжетна основа правомірна, і її радикальна новизна, протиставлювана епігонським шаблонам побутового і родинно-психологічного роману, була для свого часу виправданою і багато в чому перспективною. Але разом з тим вона таїла в собі й небезпеку, якої не зуміли уникнути автори багатьох творів: «доля справи» часто відсувала на другий план долю людей, прямолінійно побудований виробничий сюжет небагато залишав місця для «людських», психологічних ліній і вузлів, чого не могли компенсувати різні засоби «посилення» і «утеплення», передусім — детективна чи любовна інтрига, на яку тут часто можна було натрапити.

В цілому тодішній роман про виробництво відчутно тяжів до публіцистичного жанрового різновиду — і загальною роллю в ньому нарисового, навіть плакатного елемента, і певною тезисністю багатьох образів-персонажів, які явно не «дотягували» до рівня повноцінних характерів. Загальне, з лету схоплене, тут здебільшого переважало над індивідуальним, ґрунтовно проробленим. В українській літературі 30-х років «виробничий» роман поклав початок освоєнню життєво важливої тематики сучасності, наочно засвідчив активізацію суспільно-педагогічної функції великого розповідного жанру, але глибоке реалістичне зображення людей робітничого колективу, їхніх багатосторонніх стосунків він ніби полишав на майбутнє — митцям, що володіють досконалішим інструментарієм соціально-психологічного і соціально-побутового аналізу. Саме ці аспекти виходять на перший план, наприклад, у цікавій повісті О. Кундзіча «Моцарт і ботокуди» («Долина Май»), але значного розвитку в передвоєнній прозі, присвяченій «трудо-вий» проблематиці, вони досягти не встигають.

Високий тиск новизни й незвичайності всього, що «вди-
ралось» в літературу з життя, так само відчутний і в «кол-
госпному» романі. Першим спробам показати процеси
масової колективізації («Перша весна» Г. Епіка, «Ольга»
Я. Качури, «Аванпости» і «Весна» І. Кириленка), заважав
схематизм, а в деяких випадках і неточні акценти в обра-
зах основних героїв (наприклад, явна перевага командно-
адміністраторської хватки над усіма іншими якостями
більшовицького керівника у Марка Обушного в повістях
І. Кириленка). Поступове наближення письменницького
об'єктива до конкретної людської долі, до колізій глибокого
соціально-психологічного характеру — при неослабній ува-
зі до загального розгортання подій, до складної розстанов-
ки класових сил на селі — позитивно позначилось у рома-
нах і повістях, які з'явились дещо пізніше, в середині
десятиліття. У великому романі Івана Ле «Історія радості»
була дана серйозна заявка на показ політичного і духов-
ного зростання нової жінки українського села — комуніст-
ки Тетяни Довгопол (образ справді цікавий, життєвий —
при всіх «зигзагах» і крайнощах художньої манери автора,
яка де в чому змушує згадати «Бруски» Ф. Панфьорова).
К. Гордієнко, виступивши на початку 30-х років з цілою
серією нарисових повістей про колективізацію і класову
боротьбу на селі, а також із своєрідним експериментальним
романом «Зерна», побудованим у формі «оповідних» моно-
логів дійових осіб, публікує повість «Сквар і син» (пізніша
назва — «Сім'я Остапа Тура»), де розповідається докладна
історія психологічної перебудови селянина, який довго
«не вірив» у колгосп (паралелі з «Гваді Бігва» Л. Кіачелі
тут дуже доречні), і позначену такою ж душевною близь-
кістю автора до персонажів повість «Діти землі». Зрослою
увагою до повноти характерів людей нового села, до проб-
лем не тільки соціального, виробничого, а й духовного,
морального плану виділяються в тодішньому книжковому
поточі повість «Родичі» О. Кундзіча, роман «Квітень»
В. Чигиріна.

Як бачимо, романові на гарячу сучасну тему українськи-
ми письменниками першої половини 30-х років було від-
дано багато щирих зусиль, але творився він нелегко.
І все ж, хоч пошуки його авторів далеко не завжди увін-
чувались повноцінним успіхом, вони збагачували літера-
туру принципово новими образами, колізіями, сюжетами,
розвідували магістральні шляхи її розвитку в наступні
періоди.

Звернення до епічної теми, що характеризує основний потік української романістики другої половини десятиліття, було викликане великими життєвими ідеологічними запитами часу і разом з тим відповідало внутрішнім потребам розвитку самого роману, в українській прозі особливо відчутним.

Багатонаціональна радянська література поверталася в ці роки до теми громадянської війни, до історико-революційної теми взагалі з багатьох і поважних причин. Перемога соціалізму, змужніння Радянської держави, яка відсвяткувала в 1937 році своє двадцятиріччя, настійно спонукали нове суспільство вдивитися в свої революційні витoki — тепер у них ще ясніше, ніж раніш, «прочитуються» великі закономірності, що привели до історичного торжества справи Комуністичної партії, ідей марксизму-ленінізму.

Революційне минуле утверджувалось як початок або, коли йшлося, скажімо, про революцію 1905 року, як провіщення нового світопорядку, який не тільки переміг, а й закріпився сьогодні. Наростаюча загроза нових битв з світовим імперіалізмом, насамперед з німецьким фашизмом, робила надзвичайно актуальним значення революційних і патріотичних традицій радянського народу, що, зрозуміло, посилювало інтерес до історичної теми і в літературі.

Український роман до того ж мав ще й свій старий борг перед темою громадянської війни. У повістях і романах 20-х років ця тема, за малими винятками, вирішувалась або в вузько локальному, внутрішньосільському масштабі, або ж зводилась до поверхової, а часом і хисткої за ідейним змістом історії помилок, вагань і прозрінь дрібнобуржуазного інтелігента, який нелегко позбувався «чаду» націоналізму та есерівщини («Чайка» Д. Бузька, «Жанна-батальйонерка» Г. Шкурупія, «Чад» Я. Качури). Події порівняно недавнього минулого тепер уже не можна було осмислити без ширших, справді історичних масштабів художнього бачення, без поглибленого показу провідних народних сил і їхнього керівника — Комуністичної партії. Ці нові масштаби і нові рівні проблематики стосовно історико-революційної теми були переконливо заявлені в українській літературі драмою О. Корнійчука «Загибель ескадри» (1933) і значною мірою стали визначальними для роману другої половини 30-х років.

Два різко відмінні, майже полярні за стилем, за худож-

нім ладом твори ніби конденсували в собі різні напрямки творчих пошуків українських романистів.

Романтичний епос Ю. Яновського «Вершники» за своїм жанровим типом може бути віднесений до рідкісних зразків роману-поєми. Сам автор в одному з попередніх начерків теж визначав його саме так: «Вершники» (поема)»¹.

Відома думка В. Белінського про те, що поема, уникаючи прозаїчних подробиць, зображує предмет «протягом кількох поетичних миттєвостей», схоплюючи життя «в його вищих моментах»². Роман Яновського, що композиційно складався з восьми новел, позбавлених прямого сюжетного взаємозв'язку, також передавав поетично осмислені «вищі моменти» епопеї громадянської війни і боротьби з інтєрвентами на Україні. Місце дії цього роману-поєми — вся Україна, герой — трудовий народ на чолі з робітничим класом, який піднявся під керівництвом партії комуністів на революційну боротьбу і який у цій єдино справедливій боротьбі утверджує своє право стати «вершником», на відміну від тяжкого минулого, коли він був «природженим богатирем», але коня в нього не було. (Ця фольклорна символіка назви розкривається в попередніх авторських записах до «Вершників»).

Гранично згузнений поетичний задум і вся лірико-патетична стильова стихія роману могла б привести письменника до мимовільного повторення ранніх зразків радянського епосу, які розповідали, подібно до «Падіння Даїра» О. Малишкіна, про рух нерозчленованої маси, про «множества», або ж до такої «місткої» типізації персонажів, яка майже повністю розчиняла б у собі все конкретне, індивідуальне, побутове і психологічне. Яновський успішно уникнув цих небезпек — і тим самим надав нового життя романтичному «панорамному» епосові. Майстерність побудови епізоду або картини, що мають майже незмінно «масові» параметри, поєднується в нього з такою ж майстерністю портретування найважливіших персонажів, портретування не стільки зовнішнього, скільки внутрішнього, соціально-психологічного. Звичайно, всі вони, і ті, що проходять через увесь роман, і ті, що діють в рамках однієї новели, — і донецький шахтар Чубенко, «командир полку», і Фрунзе, і комісар Данило, і безіменний Листоноша, і коваль

¹ Бабішкін О. Юрій Яновський.— К., 1957, с. 130.

² Белінский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М.— Л., 1956, т. 7, с. 401.

Максим, який не розлучається з викуваною ним залізною трояндою, символом майбутньої перемоги, і Іван та Мусій Половці, і бравий «олешківський морячок» Швед — подані, згідно з їх романтичною природою, лише в одному-двох вимірах, як зображуються романтичні герої взагалі. Однак майже кожен з них «виростає» з конкретно-історичного ґрунту, має цілком реальну, хай і пунктирну, соціально-біографічну передісторію, і багато хто з них показаний в кульмінаціях, насичених не тільки фґбульним, а й психологічним драматизмом.

Предмет особливих турбот автора — і його безсумнівне досягнення — поетична передача розмаху і міцності революційного пролетарського характеру як нового ядра характеру народного і національного, причому ця новизна в розумінні автора включала в себе і яскраво виражену спадкоємність щодо кращих елементів народної традиції. Багатство яскравих соціально-побутових і мовних деталей, які відтінюють неповторну історичну атмосферу і мінливий локальний колорит, також становить прикметну особливість «Вершників», яка однаковою мірою працює і на романтичну контрастність його загальних тонів, і на реалістично-конкретне заземлення образів-характерів.

«Вершники» внесли в український роман 30-х років могутній емоційний струмінь, дух героїко-романтичної саги, виконаної наче на єдиному подиху. Письменник зумів поєднати панорамність загальної картини з небувалою для ліричної прози глибиною «проробки» окремих її складових фрагментів, виробивши для цього оригінальні прийоми, близькі до поетичного кіномонтажу його друга й творчого однодумця О. Довженка. (Оригінальна, сповнена внутрішньої динаміки «фраза-панорама», характерна для мовного ладу роману, його незрівнянні пейзажі — сміливе й рафіноване зображувальне мистецтво ХХ віку, самотутня тропіка, зроджена на нових асоціативних полях, — все це давно вже стало предметом численних розвідок з галузі поетики й лінгвостилістики). Неповторні для будь-якого наслідувача (та й для самого автора, — він так і не зміг написати задуманий другий том роману про роки першої п'ятирічки), «Вершники» справили помітний вплив на наступну українську прозу насамперед силою виявленого в них емоційного переживання історії, масштабністю і соціальною характерністю своїх лірико-романтичних образів.

Багато в чому відмінні, якщо не протилежні, принципи

побудови, типізації, поетики в романі А. Головка «Мати», який, за задумом автора, мав бути своєрідним прологом до великого епічного твору про соціалістичну революцію на Україні і про нових героїв народної історії — комуністів. Безпосереднім продовженням «Матері» став «Артем Гармаш», який створювався в передвоєнні і, головним чином, післявоєнні роки.

Роман Головка про революцію 1905 року в українському селі зовні витриманий у звичних, канонічних формах реалістичного соціального роману з селянського життя; пам'ятав автор і про свого видатного попередника в зображенні заграва першої російської революції — М. Коцюбинського; зв'язок з його традицією він в одному місці підкреслив навіть прямою пейзажною цитатою з «Fata morgana». Але основні образи й колізії «Матері» самостійні і свідчать про новаторське продовження письменником великої вітчизняної традиції соціального й соціально-психологічного епосу. Уроки Коцюбинського тут були доповнені й збагачені художніми уроками російських реалістів, насамперед Горького з його «Матір'ю», що виразно стверджується не тільки близькістю духовної еволюції Катрі Гармаши до еволюції Нилівни, а й загальним тяжінням Головка до горьківського «молекулярного» аналізу тих процесів, які знаменували визрівання революційної свідомості в масі трудового народу.

Роман «Мати» дає широкий соціальний зріз тодішнього села і частково міста: перед нами — не тільки селянство в його різноманітному соціальному типажі, а й робітники з міста, і поміщики, і представники ліберально-націоналістичної і помірковано-«народницької» інтелігенції. Та головні вузли розповіді все-таки стягнуті до сім'ї — сім'ї коваля, селянського «бунтівника» Гармаша: соціальний роман до певної міри набуває якостей і побутового, родинного і навіть роману виховання — бурхливі події 1905 року не заступають історії формування характерів Артема, майбутнього борця за ленінську справу, його брата Остапа, егоїстичного учительського сина Павла Діденка (всі вони зустрінуться в «Артемі Гармаші»). Ця різнобічність, як і засвоєна письменником від класиків російського та українського роману реалістична ґрунтовність у зображенні характерів і обставин, забезпечили міцну життєвість і повнокровність головних образів — Катрі, Юхима Гармаша, їхніх юних синів, а також немалого кола «другорядних», але не менш живих персонажів з народного середовища

(Цигуля, Невкипілий, Муха, Скорик та ін.). В усіх цих характерах приваблює не тільки правдивість їх «життєвського», побутового обличчя, а й точність психологічного малюнка, що виявляє соціальне в колоритно-індивідуальному; що ж до центральної постаті роману, Катрі Гармаш, Матері з великої літери, то вона перед нами виступає як справді глибоко типовий психологічно наповнений і разом з тим поетичний образ селянки-біднячки, жінки з пробудженою класовою свідомістю.

Заглиблення в багатогранний і рухливий духовний світ особистості, яка представляє «материкові» шари народної маси, стало, таким чином, важливою рисою роману А. Головка як знаменного явища прози саме 30-х років, часу переміжного соціалізму. (Широту психологічної характеристики головного героя автор прагнути зберегти, а може, ще й більше посилити в «Артемі Гармаші», хоч і не уникне при цьому художніх втрат, оскільки ряснота подробиць тут супроводжується певним послабленням внутрішньої динаміки характеру). В прозі 20-х років персонажі інтелігентського складу за повнотою виявлення особистісного начала ще здебільшого переважали героїв з народної гущі. Давид Мотузка з роману «Бур'ян» був найзначнішим образом народного героя, випробуваного не тільки соціальними, а й психологічними, моральними колізіями. На новому етапі суспільно-літературного розвитку у прозі вже на повний зріст постали як багаті, яскраві людські особистісні характери образи «рядових» людей праці — героїв «Тихого Дону», «Піднятої цілини», «Людей з глушини»; в одному ряду з ними стоять і кращі «народні» образи нового роману А. Головка (в зображенні представників ворожих класів письменник лишився загалом менш глибоким і самостійним).

Роман 30-х років у історико-революційну тему (це можна сказати також і про історичний роман, присвячений більш віддаленим періодам) демонструє дві помітні тенденції — розширення епічного плацдарму і, з другого боку, поглиблене опрацювання типових характерів, розгорнуте зображення людських доль, за якими стоять, в остаточному підсумку, великі закономірності історичного розвитку. (У «Вершниках» і «Матері» ці дві тенденції не роз'єднуються, але все ж здобувають, кожна окремо, особливо акцентоване втілення).

Нанесення подій громадянської війни або революції 1905 року на карту Великої Історії, прагнення виявити

місце різних соціальних груп і прошарків у битвах революції і, отже, загальне тяжіння до посилення епічної масштабності розповіді — все це було природним для тодішнього роману, покликаного до зрілого художнього осмислення історичного, політичного і соціально-психологічного досвіду вогненних років, що вже відійшли в минуле. Якщо романісти 20-х років писали про них як про неохололий вчорашній день, за безпосередніми особистими спогадами, то тепер історико-революційний роман створювався також на основі вивчення багатьох джерел, документів, свідчень очевидців та учасників — і це, в свою чергу, зміцнювало його історичну базу, розширювало його епічні обрії.

З другого боку, як слушно зазначається в «Історії російського радянського роману», розквіт історико-революційного епосу співпадав «з бурхливим розквітом індивідуальності «людини маси». Сила цього процесу, часто, може, непомітно для романіста, повертала уяву від маси — нерозчленованого цілого — до народу — величезного розмаїття індивідуальностей. Причому підказуваний сучасністю пошук образу народу переходив у дослідження історії його ідеології, історії індивідуалізації особистості, що також було частиною епосу революції»³.

Але в конкретних творах обидві названі тенденції поєднувались по-різному, що обумовлювало виникнення не тільки різних жанрових варіацій, а й різні співвідношення між «історією» і «характерами» в розумінні глибини вираження їх взаємозв'язків.

Тип роману-хроніки, представлений цікавим романом П. Капельгородського «Шурган», у якому викладалася в основному документальна, дуже сумлінна, вміло подана «в особах», в епізодах і картинах історія героїчної боротьби й загибелі XI армії червоних військ в степах Кубані й Калмикії, — цей тип великого поширення не здобув: літературу і читача цікавив не стільки літопис подій, хай і надзвичайно вражаючих, скільки їх образна філософія.

Більш характерною з погляду внутрішньої структури була трилогія С. Скляренка «Шлях на Київ» (романи «Шлях на Київ», «Микола Щорс», «Польський фронт»). Це тип, що приваблював багатьох тодішніх романістів — тип «широкого історичного полотна» з старанно виписаним

³ История русского советского романа.— М.— Л., 1955, кн. 1, с. 574.

історико-політичним фоном (хронікально-публіцистичний переказ подій, часто даний прийомами газетного або кінематографічного монтажу) і з образами кількох головних персонажів, що втілювали основні соціальні сили часу. У С. Скляренка такими головними героями були, з одного боку, пролетарський полководець М. Щорс, з другого — селянин-середняк Сила Жердяга («Я є, як вам відомо, селянин середняцького звання», — не раз рекомендується віи у романі), який спочатку виступає обдуреним Петлюрою, навіть потрапляє до його війська, а потім усе глибше усвідомлює свою помилку і, нарешті, переходить на бік Червоної Армії. Щорс і Жердяга, ці два підкреслено «репрезентативні» герої трилогії, ніби рухаються назустріч один одному — до свого закономірного об'єднання і союзу (що реалізується й сюжетно — в сцені зустрічі Жердяги зі своїм сином Денисом, котрий давно вже б'ється у Щорса за справу робітників і селян).

Романи цього типу (зокрема той же «Шлях на Київ») ніби розставляли віхи на дорогах революційного минулого, рельєфно позначаючи основні історичні сили й процеси. (До безсумнівних заслуг Скляренка належать, наприклад, гостре викриття «патріотичної» й «соціальної» демагогії українських буржуазних націоналістів, серйозна постановка теми про вагання середнього селянства). Але недостатня зображувальна сила мистецтва романіста, надто простолінійні прийоми типізації, які залишають у тіні індивідуально-особистісні властивості характеру, його живу людську «теплоту» і неповторність, серйозно знижували художню дівість цієї трилогії. Щось подібне можна сказати також про сильні й слабкі сторони повісті О. Десняка «Десну перейшли батальйони», в якій зображувалась партизанська війна проти німецько-кайзерівських окупантів на Чернігівщині (правда, завдяки вужчому масштабу зображення загальна картина виглядає тут більш компактною і конкретною).

Значний епічний обсяг характерний для роману П. Панча «Облога ночі» — перед нами пролетарський Донбас у боротьбі з німецькими окупантами, а потім — з денікінською білогвардійщиною. Тверезий, предметний реалізм письменника, здавна чуйний до того, як велика історія виявляється в повсякденному, буденному житті маси, в її зростанні і психологічній «перебудові», допоміг йому написати переконливі образи ряду героїв, в усій життєвій складності, без прикрас і шквидкісних змін, показаний,

зокрема, шлях нелегкого політичного розвитку старого шахтаря, рядового з рядових, Гордія Байди.

Цікавими були й деякі інші підходи романістів до теми громадянської війни. А. Шиян у романі «Гроза» ніби повторив багатьох прозаїків 20-х років, обмежившись в основному внутрісільськими рамками розповіді: тут є і досить щедрий побут (заможна землеробсько-торговельна «слобода», яка майже не фігурувала в літературі), і любовна інтрига, і поступово наростаюче сюжетне напруження, і не позбавлені мелодраматизму «гострі» сцени. Однак в усьому цьому помітна важлива думка, яка порівняно рідко приваблювала увагу інших романістів-епіків, — думка про етичну й психологічну суть бурхливих класових конфліктів, про моральний розпад власництва і народження нових, революційних моральних норм. У гостросюжетному романі були елементи серйозного соціально-психологічного аналізу. Але, щоправда, лише елементи.

В українській романістиці передвоєнних років небагато знайдемо романів-біографій, присвячених образам героїв революції і громадянської війни, видатних діячів партії (в російській літературі — «Пархоменко» Вс. Іванова, «Кочубей» А. Первенцева, «Гайворон — птах весняний» С. Мстиславського і чимало інших; в українській — «Олександр Пархоменко» П. Панча, частково «Тургайський сокіл» О. Десняка). Історико-біографічний роман, звичайно, розвивався, і досить помітно, однак тематично був пов'язаний з більш віддаленими епохами. Та саме з 30-х років в українській, як і в російській, прозі бере початок змістовний тематично-жанровий різновид радянського роману, який можна було б назвати «романом покоління» або, користуючись заголовком автобіографічної повісті В. Короленка, романом — «історією мого сучасника». Такий роман про покоління (найчастіше — про шляхи його соціального формування і вступу у велике життя), роман про «зустріч» юності і революції, яка визначає дальшу долю людей, матиме значне поширення й пізніше, вже в післявоєнні часи.

Майже одночасно з повістю В. Катаєва «Біліє паруси одинокий» з'являється трилогія Ю. Смолича «Дитинство», «Наші тайни» і «Вісімнадцятилітні». Прямий автобіографізм першої книги змінюється в наступних дедалі ширшою розповіддю про шляхи й роздоріжжя багатьох людей — ще недавно дружного гімназичного кола ровесників, яких революція невблаганно розводить по різних таборах. Автор

не ставив суворих епічних завдань: в лірико-гумористичній манері, дещо подібній до манери Катаєва, він прагнув показати прилучення до твореної революційної історії звичайних юнаків і дівчат свого часу — і це йому вдалося. Щоправда, в романі «Вісімнадцятилітні», де змальовано дорослі, вже бойові шляхи героїв, письменника подекуди зраджує увага до розвитку вже створених ним характерів, з'являється скоромовка, ефектний сюжетний форсаж. Це слабкість не одного лише Смолича: помічено, що деякі великі романи і романні цикли другої половини 30-х років, початі як твори серйозної соціально-дослідницької думки, під кінець явно «легшають» саме в своєму художньо-аналітичному змісті; історичні й соціально-психологічні лінії завершуються в швидкісному «парадному» порядку або ж дрібніють, переходячи в гострофабульний (детективний, пригодницький) чи емпірично-описовий плани. У слабкостях романістів тут, безсумнівно, позначились і складність суспільно-політичної атмосфери, і деякі спрощенські тенденції в критиці тих років.

Трилогія Смолича за основною темою — формування юної душі в бурях і трудах віку — була близькою й до циклу «романів виховання», насажених соціально-етичною, соціально-педагогічною проблематикою. Актуалізація цього жанрового різновиду в 30-х роках — закономірне літературне явище в епоху масового зростання нової людини, формування й розвитку соціалістичної особистості. Величезний успіх, що випав на долю таких творів, як «Педагогічна поема» А. Макаренка, «Як гартувалася сталь» М. Островського, книги А. Гайдара, надавав дедалі більшої енергії і відповідним пошукам українських прозаїків. Роман «Ранок» І. Микитенка, «Дуже добре» і «Десятикласники» О. Копиленка, повісті М. Трубіані і О. Донченка, зв'язані переважно з шкільною темою (у Микитенка, як і в Макаренка, зображувалося життя дитячої колонії для недавніх безпритульних), в цілому виходили за рамки літератури для юного віку завдяки поглибленій письменницькій увазі до загальних проблем формування особистості за законами нового, соціалістичного гуманізму.

Радянська епоха принесла з собою високе піднесення народної самосвідомості, що виявилось і в новому погляді на історичне минуле. Марксистсько-ленінська методологія пізнання минулого як історії боротьби класів, боротьби пригноблених проти гнобителів (оволодіння цією методологією було процесом складним, супроводжуваним в окремих

випадках і спрощеннями, і зривами) дала справді могутні крила історичному жанру в українській радянській романистиці. На 30-і роки припадає його перша велика хвиля, що принесла такі помітні твори, як «Людологи» З. Тулуб, «Наливайко» Івана Ле, цикл романів і повістей О. Соколовського про революційне народництво 70—80-х років, історико-біографічні романи й повісті «Помилка Оноре де Бальзака» Н. Рибка, «Михайло Коцюбинський» Л. Смілянського, «Петербурзька осінь» О. Ільченка. Ідейна цілеспрямованість і ґрунтовність правди про минуле, характерні для цих полотен, виявляються насамперед в утвердженні історичних закономірностей, що привели до перемоги соціалістичної революції, і в розвінчанні буржуазно-націоналістичних концепцій «безкласовості», «безбуржуазності», суцільної «демократичності» і всілякої «винятковості» української нації — розвінчанні, надиханому ідеями радянського патріотизму і дружби народів.

30-і роки, що пройшли в радянській літературі під знаком активного освоєння і розвитку методу соціалістичного реалізму, були дуже важливим періодом в історії українського радянського роману. Думаючи про найголовніші його досягнення, ми виділяємо, по-перше, поглиблення історизму — тобто вміння показати внутрішній взаємозв'язок «трьох дійсностей» — минулого, сучасного і майбутнього, прагнення осмислити життя в його революційному розвитку, і, по-друге, висунення на романну авансцену нового героя — борця за перемогу соціалізму, чия особистість розкривається дедалі повніше, в процесі становлення, розвитку, складного історичного самоутвердження. Образ народу, що прийшов на зміну досить аморфному, мало диференційованому внутрішньо образів маси, рельєфно постає у творах кращих майстрів роману і свідчить про зміцнення епічних основ розповіді.

Збагатилася, розширилася в ці часи вся система художніх форм українського роману, орієнтована на творче освоєння реалістичних традицій вітчизняної літератури і водночас на пошук оригінальних сучасних елементів художнього зображення. Український роман в 30-і роки (особливо в другій їх половині) впевненіше й ширше, ніж у попереднє десятиліття, виходить на всеосяжну арену, підтвердженням чого може бути популярність книг Ю. Яновського, А. Головка, Ю. Смолича, П. Панча, Н. Рибка в перекладах російською та іншими мовами; саме в цей період вступають в пору зрілості його найголовніші

тематично-жанрові різновиди, в тому числі історико-революційний та історичний романи.

Ніколи раніше не спостерігалось такого широкого звернення українських письменників до великих розповідних форм, перш за все роману, і активної розробки різних жанрово-тематичних та структурних видів і типів цієї форми. При всіх неминучих недоліках, слабкостях і «накладних витратах» на освоєння нової тематики роман 30-х років разом з кращими досягненнями попереднього десятиліття заклав тривкі основи для плідного розвитку цього жанру в українській літературі наступних періодів.

ІСТОРІЯ СУЧАСНИКА

Чим далі ми відходимо в часі від героїчної епопеї Великої Вітчизняної війни, тим ясніше стає її значення в розвитку самосвідомості радянського суспільства. Говорити про це треба окремо й докладно, тут же згадаймо лише таке промовисте художнє свідчення, як написаний ще в 1943 році вірш П. Тичини «Я утверждаюсь», з його колосальним образом радянського народу, «якого правди сила ніким звойована ще не була»¹, народу, який, караючи своїх ворогів, уже ясно бачить своє нове місце в завтрашньому світі.

Радянська література повідала людству сувору і натхненну правду про героїку великої битви за свободу й незалежність Соціалістичної Батьківщини, про радість перемоги і біль незліченних втрат, так само як і про труднощі післявоєнної відбудови, про шляхи і долі людей, чиє життя було глибоко переоране недавніми грізними подіями.

В роки війни українські прозаїки працювали переважно в жанрах «ближнього прицілу» — публіцистики, нарису, оповідання, невеликої повісті. Ця робота була вкрай необхідною, ішла назустріч безпосереднім запитам тодішнього читача і в творчості найвидатніших майстрів породжувала художні явища неабиякої ідейно-емоційної сили (публіцистика й оповідання О. Довженка, новели й нариси Ю. Яновського, Л. Первомайського, памфлети Я. Галана). Уже в перші місяці війни вразила своїм трагізмом і своїм волевым закликом — вистояти і перемогти, пересиливши всі муки і страждання! — повість В. Василевської «Райдуга».

Поворот до більших розповідних форм відбувається го-

¹ Тичина П. Вибр. твори: В 2-х т. К., 1974, т. 2, с. 225.

ловним чином на другому етапі війни, і перш за все — в російській прозі, яка зуміла втілити в кращих зразках свого фронтового епосу і суворість «тяжкої праці війни», і її високу патріотичну героїку («Дні і ночі» К. Симонова, «Волоколамське шосе» О. Бека, «Взяття Великошумська» Л. Леонова, «Сім'я Тараса» Б. Горбатова, розділи з роману М. Шолохова «Вони воювали за Батьківщину»). Перші українські романи про війну з фашизмом з'являються в 1943—1945 роках і належать перу Ю. Смолича («Вони не пройшли»), В. Собка («Кров України» і «Кавказ»; пізніше з'явилась третя книга трилогії — «Вогонь Сталінграда»), Я. Баша («Професор Буйко»). В одному випадку це була спроба створити багатопланову — в деяких лініях неминуче зшиту на живу нитку — розповідь про героїзм воїнів-фронтовиків, про партизанську й підпільну боротьбу на тимчасово захоплених ворогом землях і про трудову напругу радянського тилу (В. Собко); в другому — не позбавлений штучних фібульних «загострень», але в цілому реалістично-переконаливий, змістовний твір про патріотичну стійкість духу рядової людини в умовах фашистської окупації (Ю. Смолич); у третьому — близька до документального жанру (і цим сильна) біографічна повість про подвиг партизанського лікаря О. М. Буйка, по-звірячому замученого ворогами.

Названими творами, до яких можна ще додати ліричні повісті Л. Смілянського «Золоті ворота» і «Дума про Кравчиху» та роман, чи, точніше, романний ескіз, Н. Рибак «Зброя з нами», починалась тема Великої Вітчизняної війни в українському романі.

Подією етапного значення в українській прозі стала трилогія О. Гончара «Прапорносці» (1946—1948). В творчому успіху молодого письменника, крім яскравого, самобутнього таланту, неабияку роль відіграло знання фронтового життя зсередини (в війну він був старшиною мінометної батареї) — воно дало йому матеріал з перших рук для зображення бойового колективу солдатів і офіцерів «роти Брянського», «полку Самієва». У «Прапорносцях» вони показані саме як складний, багатий різноманітними характерами людський колектив, а не просто як персонажі першого, другого чи третього ряду. Далеко не всім навіть з талановитих воєнних письменників щастило показати «внутрішнє» життя з його побутом і героїкою так органічно-цілісно, з таким знанням і офіцерського, і солдатського середовища.

Але ж головне й не в цьому. Погляд «з окопу», з позицій, що їх займала рота і полк, поєднується у Гончара з поглядом митця, який настійно прагне схопити і передати небувалий історичний масштаб діянь, що їх звершують звичайні люди — герої його розповіді. Йдеться про поезію широких ідейних узагальнень, яка є однією з прикметних рис роману.

Інтернаціональна визвольна місія Радянської Армії, сила дружби народів і патріотичної свідомості радянських воїнів, весна перемоги над фашизмом як весна народів, які починають нове життя, — все це головні теми трилогії, що здобули в ній високохудожнє, справді поетичне втілення.

За жанрово-стильовими ознаками «Прапорonoсці» — чистісінький епос, епос реалістичний і разом з тим здійснений на крила високої, гуманної романтики, пройнятий могутніми ліричними струмами, твір, що тяжіє до типу роману-поєми, своєрідного нового «Слова о полку...». (Зв'язок з геніальною пам'яткою давньоруської поезії автор підкреслив, між іншим, і епіграфами з «Слова о полку Ігоревім» до кожної з трьох частин трилогії).

Таким — епічним, патетичним — було й світовідчуття найближчих авторові героїв, що найповніше виражали його естетичний ідеал: «Звідси, збоку, — пише з госпіталю Шура Ясногорська, — все перед нами постає в якомусь особливо-му світлі. Кожен крок нашого піхотинця здається подією, вартою літописів»².

При всьому цьому роман Гончара відкривав для української прози такий реальний, насичений дорогоцінною побутовою й психологічною правдою образ солдата Вітчизняної війни, якого вона доти ще не знала. Так само, як і образ самої війни: «В «Голубому Дунаї», як і в «Альпах», — писав з приводу перших двох книг роману Ю. Яновський, — чудово подані картини сучасного бою, — це, мабуть, перші в українській літературі справжні, професійно точні описи боїв — у горах, в замку, в будинках і підземеллях Будапешта»³.

Образи своїх героїв — Брянського, Хавцького, замполіта Воронцова, Ясногорської, Черниша, Козакова, Сіверцева, Маковоя та багатьох інших — письменник вимальовує поступово, епізод за епізодом, майже нікого не висуваючи на головне «романне» місце і нікого не наділяючи лише службовою функцією. Всі вони рівноправні за своєю

² Гончар О. Твори: В 4-х т. К., 1959, т. 3, с. 296.

³ Яновський Ю. Твори: В 5-ти т. К., 1959, т. 5, с. 223.

художньою роллю як члени бойового колективу, фронтового товариства — рівноправні і водночас дорогі авторові, кожен окремо, своєю людською неповторністю.

Знаменно, що майже для кожного з них — навіть найбільш рядових — письменник знаходить «особисті» кульмінаційні ситуації, що розкривають якісь нові грані характеру людини або в чомусь поглиблюють, прояснюють її погляд на світ. (У Козакова це — зустріч з прикутим до скелі ворожим кулеметником, у Сагайди — «лірика» в Гринаві, у Маковея — епізод з обірваною жилкою телефонного зв'язку під час битви на Мораві). Докладно пишуться автором і численні сцени колоритних солдатських бесід на житейські, політичні, моральні теми, бесід, у яких так зримо пульсує допитлива, глибока, часто по-народному лапідарно висловлена думка, сповнена розуміння історичної значущості справи, яку творить кожен. Ні, рядові представники солдатської маси у Гончара аж ніяк не статисти, не постаті загального фону — в художньому — і тим більше не «гвинтики» — в ідейно-психологічному розумінні!

Сплетіння буденно-побутового, тверезо-реалістичного з романтичним, часто згущеним до рівня своєрідної поетичної символіки, визначає чи не головне в стилістичній структурі «Прапороносців» — твору, багато в чому визначеного також і виразністю, багатством, артистизмом мови. Уже в перших двох розділах роману накреслюється органічне поєднання цих основних стилістичних барв: мрійливий, м'який Черниш і грубуватий, трохи цинічний, але безвідмовний у своїй воїнській мужності Козаков; ліричний, наспівний авторський зачин із знаменитим афоризмом — «У справедливих армій доля завжди прекрасна» — і яскрава побутова деталь: гумор солдатських написів на стінах, який свідчить про те, що «тут недавно пройшла велика життєрадісна армія» (заклики й повідомлення на зразок: «Владимиров, жми!» або «Балабуха з биком у Бухаресті», — хоч до Бухареста ще сотні кілометрів і не один бій; навіть такий нюанс, як ударна звукова інструментовка на «б», якою відзначається останній напис, говорить про авторську увагу й смак до поезики подібних зразків народного гумору й «народного красномовства»).

Поява такого авторитетного і багато в чому новаторського зразка, як «Прапороносці», надала свіжих сил і стимулів лірико-романтичній стильовій течії в українській прозі, справивши помітний вплив на творче формування ряду

письменників наступних «привовів» (В. Земляк, Є. Гуцало та ін.). Звичайно, говорячи про лірику як форму виявлення емоційного авторського ставлення до людей і подій, слід пам'ятати, що «Прапороносці» — роман епічний за своєю природою, а констатуючи романтичну піднесеність його образів, не слід забувати, що вони твердо стоять на землі в розумінні своєї життєвої конкретності і соціально-історичної визначеності. Красномовне з цього погляду визнання самого автора в одному з листів: «...Я завжди підкреслюю, що визнаю ту романтику, яка природно випливає з реалізму, виникає на реалістичному ґрунті і є, мабуть, найбурхливішим виразом, художнім синтезом того високого, що є в житті. Але тільки з реалізму, з правди життя! Без цього «романтика» нічого не варта, вона стає риторикою, веломовною декламацією, якої ще, на жаль, немало в нашій українській прозі, а нам треба позбутись цього недоліку що б там не було»⁴.

Одразу ж скажемо: поряд з течією, яка дорожить «реальною романтикою» (часом навіть патетикою) і високо цінує ліричну вимовність слова, образу (Ю. Яновський, О. Довженко, О. Гончар, М. Стельмах, В. Земляк, частково Л. Первомайський, П. Загребельний), в українській прозі післявоєнних років існує й розвивається і течія конкретно-реалістична, яка використовує то традиційні, то сміливо експериментальні форми й прийоми романної розповіді (сумарно кажучи — А. Головка, П. Панч, Ю. Смолич, І. Вільде, П. Козланюк, Г. Тютюнник, В. Козаченко, В. Собко). Взаємне перетинання цих стильових тенденцій теж здавна відоме літературі, з чого випливає, що точний художній «склад» того чи іншого ряду творів може бути з'ясований, зрештою, лише пляхом найпильнішого аналізу індивідуальної своєрідності кожного з письменників.

«Прапороносці» О. Гончара — перший великий твір післявоєнної української прози, що здобув широке всесоюзне і міжнародне визнання, — стали явищем по-своєму знаменним.

Ознаки якісного зростання української прози, збагаченої складним досвідом війни, були чуйно помічені О. Фадєєвим, який говорив у своїй промові на II з'їзді письменників України: «Раніше країна знала талановитих українських поетів, а проза нібито відставала. Тепер же помітно

⁴ Цит. за ст.: Пархоменко М. Что же будет с романтикой? — Литературное обозрение, 1974, № 11, с. 27.

розвивається українська проза і, що особливо важливо, з'явилися нові молоді кадри літераторів-прозаїків»⁵.

Новий ступінь епічної зрілості української прози виявився передусім у творах широкого епічного подиху, які на різному історичному, життєвому матеріалі зображували становлення революційної й соціалістичної свідомості народу і являли ніби частини єдиної «історії сучасника», історії радянської людини. Головні художні тенденції українського роману 40—50-х років тут постають найбільш виразно і зріло, що й схилиє почати розмову саме з цього жанрово-тематичного напрямку.

Духовний досвід війни посилював у народній свідомості почуття зв'язку часів і спрямовував думки багатьох романістів до історичних витоків перемоги над фашизмом. Цими витокami були — революція, соціалістичне будівництво, прилучення рядової людини з народної маси до правди ідей комунізму. Глибоке художнє осмислення цих історичних процесів поставало таким же актуальним, сучасним завданням, як і вирішення гострих проблем сьогодення. Багатонаціональний радянський роман кінця 40-х — початку 50-х років художньо трактував тему «історії сучасника» і, ширше тему революційного переходу народів від капіталізму до соціалізму в різних типологічних планах: і в плані «панорамної» розповіді, роману-епопеї («Буря» В. Лаціса, «Просвіт у хмарах» А. Упіта), і в близьких йому, але більш концентрованих формах роману соціально-історичного («Перші радощі» і «Незвичайне літо» К. Федіна, «Строгови» Г. Маркова, «Вирішальний крок» Б. Кербабаєва, «Правда коваля Ігнатаса» А. Гудайтіса-Гузязвічюса), і в жанрі автобіографічному (трилогія Ф. Гладкова — «Повість про дитинство», «Вольниця» і «Лиха година»; «Бухара» С. Айні).

Автори двох найвизначніших тогочасних українських романів на подібну тему М. Стельмах («Велика рідня») і П. Козланюк («Юрко Крук») відчули потребу в побудовах, гранично «стягнутих» до образу головного героя. В обох романах перед читачем поступово розгортається життя цілого села з його різноманітними типами, соціально-побутовими відносинами, класовою боротьбою, але авторська увага міцно зосереджена все ж на центральних постатях — Дмитрові Горицвіті у Стельмаха, Юркові Круківі у Козланюка. (Правда, роман Стельмаха було б значно

⁵ Фадеев А. За тридцать лет.— М., 1957, с. 381.

важче назвати іменем героя, ніж твір Козланюка, — він густо населений різними людьми, тут рухається через роки, через етапні історичні події — колективізація, війна — строкатий сільський світ з його протилежними класовими таборами і «проміжними», до певного часу, соціально-психологічними верствами). При цьому основна сюжетна лінія створюється саме історією характеру головного героя, його формування і зростання, його поступового виходу на свій життєвий «фарватер», який збігається з головним руслом самого народного життя.

Такої «моногеройності» при досить широкому зображенні основних соціальних конфліктів епохи — і такої концентрованості авторського погляду на типовій і водночас неповторно індивідуальній долі майже не знав довоєнний український роман. Якщо цю новизну й не одразу зрозуміла критика, то її по-своєму помітив і оцінив читач: у романах «було що читати» про конкретну людину, про її громадські й особисті стосунки, про побут, психологію, працю, любов. Можна говорити про традиції класичного, зокрема соціально-побутового і родинно-психологічного, роману, звернення до яких, безсумнівно, відчувається в цих книжках, — і все ж це були романи іншого типу, що малюють широку течію народного життя і тим самим розв'язують серйозні епічні завдання. А новий естетичний рівень розв'язання цих завдань, порівняно з багатьма книгами минулих років, і виявлявся в поглибленій письменницькій увазі до «подробиць» живого характеру, людської долі, до самого процесу формування свідомості героя, що представляє глибинні шари народної маси. Те, що в багатьох романах 30-х років давалося ще в першому наближенні, не без певного схематизму і скоромовки, тут уже розгорталось в об'ємні образи, в тривкі сюжетні лінії. Таким було, в усякому разі, вихідне прагнення.

Збагачення реального знання про особистість героя, який діє в густи народній, виступаючи більш чи менш активним учасником великих історичних подій, — тенденція досить характерна для помітніших явищ української епічної романістики повоєнного часу. У «Прапорonosцях» Гончара вона реалізується головним чином через ту проникливу психологізовану лірику, лірику героїчної людяності, якою овіяний кожен з групового колективного портрета радянських воїнів; у Козланюка і особливо в Стельмаха — через найдокладніше, інколи навіть без особливої потреби деталізоване («Велика рідня») зображення історії характеру;

розкритого в найрізноманітніших відношеннях з «ближнім» і «дальнім» світом, з друзями і ворогами. Жанровий тип роману-хроніки (цілком очевидний, зокрема, в Стельмаха) давав для цього широкий зовнішній простір, хоча, з другого боку, через свою структурну природу послаблював внутрішню сюжетну організацію і подекуди затінював контури проблемної концепції твору.

Загалом же українські романісти, передусім у творах великого епічного формату, виразно відчувають необхідність «наздогнати» могутню російську радянську прозу з її класичними зразками, створеними ще в довоєнні роки, насамперед в розумінні поглибленого підходу до зображення індивідуальних людських характерів, що втілюють типові явища історичного життя народу. Недарма щодо М. Стельмаха, О. Гончара, трохи пізніше Г. Тютюнника, деяких інших прозаїків критика говорить про шолоховську школу живописання людини і народу. Однак ясно й те, що досягалось це нелегко і не всюди, що доводилось долати численні інерції характерологічної одномірності, описовості, ілюстративності, що далеко не завжди прагнення до епічної широти поєднувалося з сучасною реалістичною культурою психологічного аналізу.

У романі П. Козланюка, наприклад, щирі читацькі симпатії привернув живий, повнокровний образ Юрка Крука, підлітка, який має, крім усього іншого, і своє поетичне «надзавдання» — невичерпним життєлюбним гумором і постійною жадобою безпосередньої дії утвердити новий тип «людини з народу» як тип непохитного оптиміста. (З цього погляду радянський письменник, зображуючи західноукраїнську дійсність 10-х і 20-х років, вступав у певний і, треба гадати, цілком свідомий спір зі своїм літературним учителем В. Стефаником). Однак у третій книзі роману і «характерологія», і густо виписаний соціально-побутовий фон змінюються поквалітивним сюжетним переказом, образ центрального героя не здобуває органічного внутрішнього розвитку.

Подібних втрат не уникав і Стельмах у другій книзі «Великої рідні», — а його ж Дмитро Горицвіт був відкриттям немалого значення в українській прозі, був образом, який показав і багатство духовного світу рязодового селянина з «середньої маси», і складність його поступового приходу до колективного життя. Не завжди допомагала пробитись до глибин характерів, до складної «діалектики почуттів» і дещо орнаментальна лірична манера письмен-

ника, не кажучи вже про «запрограмовану» одноліпійність окремих персонажів, здебільшого негативних.

Однак епічний розгін було взято, і в ньому з найбільшою очевидністю виявилось піднесення українського роману 40—50-х років. Протягом неповного десятиліття з'являються «Артем Гармаш» А. Головка (робота над яким триватиме протягом усього наступного життя письменника), «Світанок над морем» і дилогія «Рік народження 1917» Ю. Смолича, «Буковинська повість» І. Муратова, «Таврія» і «Перекоп» О. Гончара, «Молодість» О. Бойченка, «Кров людська — не водиця», «Хліб і сіль» М. Стельмаха та багато інших книг цього жанрово-тематичного ряду. Здебільшого їх об'єднують, і слушно, під загальною рубрикою історико-революційної теми. В такій же мірі, однак, ці твори були й творами сучасними за проблематикою, оскільки в них простежувалась і осмислювалась, як сказав К. Федін, «біографія характеру» радянської людини, показана на ранніх її етапах, але перспективно спрямована в сьогоднішній день. Саме вона, а не історія як така, становить основний інтерес для авторів більшості згаданих творів. Тим більше, що дія деяких з них доводилась до «нинішнього моменту» («Буковинська повість»), а в інших випадках подібне продовження планувалося, хоч і не було здійснене («Артем Гармаш»).

Якщо правомірний термін «історико-сучасний» роман, умовно вживаний деякими дослідниками, то принаймні деякі із згаданих творів можна сміливо віднести до цього типу, який ще більше приваблюватиме письменників в наступне десятиліття (скажімо, «Батько і син» Г. Маркова, «Тіні зникають опівдні» А. Іванова, «Лебедина зграя» В. Земляка). Можна згадати у цьому зв'язку і такий зовнішній, але показовий факт: О. Гончар у своєму чотиритомнику 1959 року розмістив романи «Таврія», «Перекоп», «Прапороносці», всупереч хронології їх створення, саме в такій «загальноісторичній» послідовності, підкреслюючи тим самим зв'язок часів — революційну спадкоємність різних етапів «історії сучасника», відбитих у цих книгах.

У романах історико-революційного (або «історико-сучасного») циклу з більшою чи меншою наочністю можна побачити, як проходив поступовий процес художнього поглиблення теми «людина і народ», як міцніла епічна основа розповіді і одночасно вдосконалювалась його характерологія. Він був, звичайно, нерівномірним і непрямим, цей процес, він залежав і від сили письменницької обдарова-

ності, і від конкретних умов суспільного розвитку та літературної ситуації в той чи інший момент, — і разом з тим в цілому він очевидний. Визначальною тенденцією загального руху на кінець 50-х років стає більш зрілий (порівняно з попереднім етапом) історизм, який засновується передусім на поглибленому, очищеному від суб'єктивістських нашарувань розумінні ролі народних мас, на прагненні подолати зовнішню ілюстративну «панорамність» і в усій повноті прочитати складний ідейний і соціально-психологічний зміст історичних процесів. При цьому, заперечуючи абстрактно-гуманістичні концепції, з певним впливом яких доводиться стикатися на початку 60-х років і пізніше, «історико-сучасний епос» виразно бачить і показує класовий фронт, який розділяє його персонажів, і, прагнучи до природної багатомірності зображення людини, незмінно виявляє соціальну сутність її характеру і поведінки.

Як твори епічні, ці романи дали читачеві чимало нового — не просто «фактографічного», а художньо відкрystalізованого — для розуміння подій і процесів, які в часи революції і соціалістичного будівництва круто повернули хід народного життя. Майже всі вони розширюють інтернаціональні масштаби своєї теми, показуючи, як закономірно утверджувалась у свідомості трудящих України ідея перозривного братерства з російським та іншими народами (згадаймо хоча б роль революційно настроєних солдатів російської армії в ідейному формуванні Юрка Крука або сердечну дружбу Артема Гармаша з пітерським більшовиком Кузнецовим).

Істотні кроки до розширення «території» і обсягу художнього пізнання минулого були зроблені і в ряді інших напрямків. Так, О. Гончар у своїй дилогії «Таврія» і «Перекоп» не тільки відкривав для українського роману майже невідомі йому раніше колоритні краї та людські постаті, а й досягнув знаменного успіху в окресленні масштабного «колективного» образу народу, який піднявся на революційну боротьбу, — образ, структурно знайомий нам ще з «Прапороносців», але тепер незрівнянно розширений, збагачений і разом з тим «ускладнений» внутрішньо. Результатом прямої дослідницької роботи було докладне зображення Ю. Смоличем у романах «Мир хатам, війна палацам» і «Рече та стогне Дніпр широкий» діяльності київської та інших більшовицьких організацій на Україні в 1917—1918 роках.

У романі настає пора епічного багатолюддя — не того, геометрично розрахованого, викликаного потребою лише якомога ширше розподілити між персонажами різні «представницькі» функції (відоме явище в «середньому» романі минулих років), — а породженого справжнім багатством письменницьких знань і уявлень про розмаїття соціально-психологічних типів і людських доль, втягнутих в історичний процес. Мова йде про твори найбільш зрілі й визначні, але вони характеризують і загальну тенденцію. Зображальною пластичністю, художньою повнокровністю відзначається, наприклад, більшість персонажів «Хліба і солі» М. Стельмаха, особливо селянських — дід Дупай, Мар'яна, Поляруш, стара Чайчиха, Юрій Звонар — при всій їх епічній узагальненості, яка чимось нагадує образну атмосферу фольклорних дум і пісень. (Новизна цих образів у М. Стельмаха, порівняно з «Матір'ю» А. Головка та іншими значними творами, присвяченими цій добі, — в особливому поетичному акценті на зображенні духовного світу селянина-трудівника, його моральної і естетичної свідомості; це взагалі характерна риса творів письменника).

Сюжетно-композиційний простір дилогії О. Гончара «Таврія» і «Перекоп» неухильно розширюється, охоплюючи в другому романі вже майже всю Україну і десятки людських постатей — вигаданих і історичних. Але, гранично розсунувши рамки історичної картини, письменник зумів уникнути зовнішньої, полегшеної «панорамності», хоч така небезпека часом перед ним і поставала. Це досягнуто, по-перше, збереженням і розвитком лінії основних героїв, жваво й докладно виписаних ще в «Таврії», — Данила і Вутаньки Яреськів, Бронникова, Цимбала (правда, глибина показу духовного мужніння Данила, розвороту його потенціально багатой і яскравої особистості не в усьому виправдала правомірні, після першої книги, сподівання читача); по-друге, вивіренним умінням Гончара дати в кількох чи навіть одному епізоді лаконічний портрет чи хоча б влучну зарисовку нібито другорядного, але характерного персонажа; з багатьох таких колоритних образів-типів і утворюється в романі епічний образ народу — його маси і його ватажків, керівників (для прикладу можуть бути названі Килигей, командир червоних партизанів з Чаплинки, голова сільського ревкому Федір Андріяка, делегатка Марія Келеберда, строгановський селянин Оленчук, що став провідником армій Фрунзе через болота Сиваша). Деякі з них (Килигей, Оленчук) створені, як цікаво спо-

стеріг один з дослідників, на основі синтезу «суворо-реалістичних, піднесено-романтичних і соціально-символічних елементів»⁶ — такий синтез був вживаний письменником ще в «Прапороносцях», до нього він часом вдаватиметься і в подальшій творчості.

Це спостереження, хоч воно й вимагає докладнішого обґрунтування, звичайно ж, точніше пояснює принципи зображення характерів, співвідношення людини й історії в романах О. Гончара, ніж міркування критика В. Назаренка, за яким наскрізний сюжет «Перекопу» створюють самі тільки історичні події, а доля головних героїв, їх образи «стають епізодичними картинками»⁷. Критик навіть хвалить за це письменника, але, на щастя, «похвала» в даному випадку безпідставна (або принаймні дуже перебільшена).

Інакше вирішується проблема історії й людини в романах Ю. Смолича, де переважає в основному публіцистичний тон композивання і навіть викладу матеріалу. На першому плані тут — історія гострої і складної політичної боротьби за перемогу Жовтня на Україні, боротьби, в якій керівники київської більшовицької організації — А. Іванов, В. Затонський, Ю. Коцюбинський, В. Боженко та інші — протистоять самозваним, політиканствующим «діячам» з табору буржуазного націоналізму (Грушевський, Винниченко, Петлюра та їм подібні). Але роман Смолича — роман не просто політичний (яким був «Світанок над морем»), а й соціально-історичний з найширшим панорамним розрізом. Центр і провінція, місто і село, фронт і тил, робітники, інтелігенти, селяни, міщани, різні політичні, ідеологічні течії й «орієнтації», сім'ї з глибокими розколами і розламами — все це автор прагне охопити й репрезентувати по змозі різними типовими фігурами. Природно, що в своїй багатолінійній і занадто жорстко розпланованій розповіді письменник зміг наділити живим життям далеко не всіх персонажів: поряд з колоритно зображеною сім'єю лікаря Драгомирецького, члени якої розходяться по різних політичних таборах, поряд з переконливим образом українського інтелігента-комуніста Ю. М. Коцюбинського досить одноплановими виглядають постаті селян «з Бородянки» та й деякі образи робітників. Панорамний роман, що

⁶ Див.: Проблеми творчості О. Гончара. Дніпропетровськ, 1964, с. 10.

⁷ Звезда, 1958, № 8, с. 217.

претепдує на соціально-історичну всеосаяжність, виявив тут і свої сильні, і, не меншою мірою, слабкі сторони.

Повість О. Довженка «Зачарована Десна» — це своєрідне «Минуле і думи» українського радянського митця, яке хвилює й вражає часом не менш за класичне творіння Герцена, — нелегко визначити за її жанровим типом: тут і мемуарні сторінки, і ліричні сповіді, і «фламандські» картини сільського побуту, і філософські роздуми про час, життя, народ, мистецтво... Типологічна лінія цієї оригінальної повісті буде продовжена в таких визначних творах радянської ліричної прози наступних років, як «Депні зорі» О. Берггольц, «Мій Дагестан» Р. Гамзатова. Проте ліризм О. Довженка спрямований, так би мовити, на епічні предмети. Анітрохи не пом'якшуючи того, що іменується «ідіотизмом сільського життя», письменник із синівською любов'ю говорить про народне середовище, яке виростило його, як про вмістилище могутніх духовних, творчих потенцій — з людей, пригнічених тяжким життям, які ні в чому не змогли здійснити себе, все ж можна було, за його словами, писати портрети апостолів і мислителів. Цією спрямованістю до позитивного, історично перспективного змісту народного характеру, взятого в усьому його багатстві й різногранності, «Зачарована Десна» синтетично містко виразила одну з головних тенденцій післявоєнного роману, особливо його епічного відгалуження.

Ця свідомо й наполеглива орієнтація особливо чітко виявилась у художньому опрацюванні постатей героїв, які втілюють передові, революційні сили суспільства. Образ комуніста — борця за ленінську справу, організатора і керівника мас — перебуває в центрі ряду полотен не тільки за його політично-філософською значущістю, а й за сюжетною роллю, а також за близькістю, як говорив І. Франко, авторської «лампи» до його людської особистості («Артем Гармаш», «Кров людська — не водиця», «Перекоп»). Це вже не просто представник історичного розуму й справедливості, не просто керівник, який стоїть на чолі трудової маси (чим обмежувалось його зображення в деяких романах 30-х років та й пізніших періодів), а й різностороння, духовно багата індивідуальність, у якій, крізь неминучу суворість часу, ясно просвічує свідомість великої гуманістичної мети революції, соціалістичного будівництва. З такою зовні непоказною, але глибоко переконливою людською повнотою зображений більшовик Артем Гармаш у романі Головка; у боротьбі, в дружбі, в любові до дітей,

у глибокій відданості законам ленінської справедливості, яка повинна виявлятися у великому і в малому, розкривається характер комуніста Свирида Мірошниченка у Стельмаха.

Уважні романісти і до складних шляхів-роздоріж тих чи інших персонажів, які у вирі боротьби потрапляють «не на свою вулицю» і нелегко виживають свої соціальні й політичні помилки (Стельмах, Смолич); більш аналітичним, позбавленим плакатності, хоч від того не менш нещадним і викривальним, стає зображення ворогів революції: згадаймо точно, сміливо — і аж ніяк не схематично — виписані постаті Махна і Врангеля в «Перекопі» Гончара.

Йдеться про книги, що визначили фарватер руху, багато в чому стимулюючи пошуки романістів і в інших тематичних напрямках. Та існувала й досить широка периферія «епічного» — в даному випадку хронікально-описового або побутового — роману, який претендував на певну історично-узагальнюючу значущість, але часто лише завдяки часовій тривалості своєї дії. По суті, більшість таких творів лише свідчила, що володіння життєвим матеріалом, часом досить значним, без самостійної ідейно-естетичної концепції і без серйозних зображувальних даних неминуче прирікає письменника на глевку фактографічність, ілюстративність і схематизм. Прикладів чимало: серед них можна назвати романи П. Резникова «Селяни» і «Великий перелом», С. Чорнобривця «Визволена земля», В. Коввісара «Галичина» та ін. За головний внутрішній аргумент на користь подібних творів у авторів і критиків найчастіше править свіжість локального матеріалу, який ще начебто не був у літературному вжитку («ось так це відбувалося у нас в херсонському селі», а так — «у нас у Прикарпатті»), — доказ, що має певну, але, звичайно, зовсім не вирішальну вагу. Але й добре відомий авторові, і позначений характерними місцевими особливостями матеріал вимагає художнього о п р а ц ю в а н н я і у з а г а л ь н е н н я (наголос повинен тут падати на обидва виділені слова), — а саме в цій площині справа й зводилась, як правило, або до кількісного нагромадження слабо організованих «фактичних» зарисовок і подробиць, або до повторення випробуваних схем, яким лише зовні надавано місцевого, конкретноїсторичного колориту. (Найчастіше обидва способи сполучались).

Часом роман, початий як скромна, але в даних масштабах по-своєму переконлива внутрісільська хроніка з кіль-

кома центральними персонажами, згодом невинувато й швидко розростається вшир, претендуючи на охоплення подій загальнонаціонального і навіть міждержавного масштабу, що неминує породжувало скорочення і досить плакатні характеристики дійових осіб («Сурми кличуть» П. Гузюка). Відсутність повноцінних типових характерів — основна слабкість таких хронік, хоч вони й могли додавати деякі подробиці й деталі до читацьких уявлень про ті чи інші історичні моменти.

Були й вагоміші, добротніші зразки соціально-побутових сільських хронік, тематично близьких до історико-революційного епічного циклу («І будуть люди» А. Дімарова, «Жито на камені» А. М'ястківського). При щедрості й свіжості окремих спостережень, точності багатьох деталей все ж чимало з них не виходило за межі традиційних, уже давно освоєних нашою прозою образів і колізій, та й сама безхитрісна хронікальна побудова цих творів виглядала до певної міри повторенням пройденого.

ДЕНЬ СЬОГОДНІШНІЙ, ДЕНЬ ВЧОРАШНІЙ

Повернемося тепер до тематики сучасної в прямому розумінні, зв'язаної з зображенням типів і конфліктів дня сьогоднішнього і ще не захопленого дня вчорашнього. Цим вогнедишним учорашнім днем була Велика Вітчизняна війна, чий політичний і духовний досвід безпосередньо входив у справи й турботи сучасності.

На перший погляд може здатися трохи дивним, що після «Прапороносців» ніхто з українських письменників не «ризикнув» звернутись до великої епічної форми, яка могла б дати широке, багатопланове зображення людей і подій полум'яних літ. А тим часом такі багатопланові епічно-панорамні романи про війну посідали помітне місце в радянській прозі тих років («Буря» і «Дев'ятий вал» І. Еренбурга, «Буря» В. Лаціса, «Ріки горять» В. Василевської, «За владу Рад» В. Катаєва та ін.). «Некваліфікованість» українських прозаїків у даному разі пояснювалась, видимо, різними причинами: певною професійною молодістю саме тієї частини з них, хто пройшов війну солдатом або бойовим офіцером і, отже, володів безцінним запасом особистих спостережень; не завжди точними орієнтаціями критики, що не раз закликала якомога швидше переходити від дня вчорашнього до сьогоднішнього, «найактуальнішого»; можливо, головне полягало в психологічному, творчо-

му виношуванні теми, святої й заповітної для кожного літератора-фронтовика. На користь останнього припущення прямо свідчить велика і яскрава хвиля воєнних романів і повістей пізнішого часу — кінця 50-х і 60-х років.

Одразу ж після війни з'являються перші твори документального типу: записки уславлених керівників партизанського руху — «Від Путивля до Карпат» С. Ковпака, «Підпільний обком діє» О. Федорова, — нарисові письменницькі книги — «Партизанський край» А. Шияна, «Оповідання про Олега Кожового» Д. Бездика.

Головним жанром, що визначає рух воєнної теми в українській художній прозі протягом ряду років, стає повість, — в кожному разі, тут були досягнуті найпомітніші успіхи. Часто сюжети і образи таких повістей мали в своїй основі безпосередній життєвий досвід авторів, відтворений у більш чи менш об'єктивованих формах. Пряма, біографічна авторська близькість до зображуваних подій і їх героїв виразно відчувається, наприклад, в «Атестаті зрілості» В. Козаченка, «Єдиній» Ю. Збанацького, «Думі про невмирущого» П. Загребельного. Тут місток від особисто пережитого до розказаного був найкоротшим, хоча це, звичайно, не загальне правило: Гончар у повісті «Земля гуде» («Нескорена полтавчанка»), а Смілянський — у «Сашкові» легко «ввійшли» в матеріал, що був поза межами їхнього власного досвіду.

Повісті післявоєнних років, не виходячи на складні епічні сюжети, все ж не обмежувались і тим зосередженням на вузькому майданчику, на «п'яді землі» аналізом характеру і подій, що нерідко зустрічатиметься в воєнних повістях молодих письменників 60—70-х років (Є. Гуцало, П. Гуриненко, В. Близнець), даючи різні ідейно-художні наслідки. Якщо коло учасників подій і було порівняно невеликим (повісті В. Козаченка, Ю. Збанацького) або зводилося фактично до одного центрального героя (повісті П. Загребельного), то на другому плані майже незмінно був присутній історичний і «масовий» фон, що створює «образ часу»; а таку повість, як «Земля гуде» О. Гончара, де розповідається про боротьбу і загибель молодих полтавських підпільників, можна з великою мірою певності назвати малим романом, «скороченим романом», причому «скороченість» досягається в основному за рахунок місткої, лаконічної манери письменника. Переважання у цих повістях історичного й сюжетно-розповідного, а не проблемно-аналітичного елемента, поглибленого в одному

якомусь (скажімо, психологічному) напрямку, — очевидне і правомірне: треба було передати перш за все загальний героїчний пафос боротьби з загарбником, розповісти про її типові конкретні сюжети.

Але це не означало — в кращій, зрозуміло, частині творів, — що ґабула, події затуляють людські образи-характери. Навпаки, героїчний характер радянської людини, образ патріота-борця, хай і відтворений поки що без особливих психологічних подробиць, перебуває тут на першому плані. Письменницькі успіхи і визначалися насамперед мірою життєвої і художньої правди, вкладеної в образ позитивного героя, який своїми провідними, типовими рисами єднав багатьох майстрів літератури соціалістичного реалізму.

Критика не раз, наприклад, відзначала певну близькість між повістю О. Гончара «Нескорена полтавчанка» (так підписували свої антифашистські листівки молоді патріоти з старовинного українського міста) і «Молодою гвардією» О. Фадєєва. І якщо говорити про цю близькість, липаючи осторонь моменти зовнішні (схожість життєвого матеріалу), то вона — в романтичній захопленості авторів ідейною цілісністю і патріотичною мужністю молодого покоління Країни Рад, що вступило в бій з ґашизмом. (Особиста відмінність між позиціями письменників полягала в тому, що для Фадєєва це «покоління дітей», а для Гончара — його власне, покоління його ровесників: письменник і його героїня Ляля Убийвовк вступили в війну харківськими студентами). «Щасливі ми, Лялю! Щасливі ми, старші! — говорить один з підпільників, лікар Веселовський. — Тим щасливі, що виховали собі на поміч і на зміну отаке покоління... отакий полк! Це ж зовсім молодий, зовсім новий і, проте, вже цілком безздатний полк! Надійний, розумний, чесний»¹.

Люди цього молодого «полку» зображені різними — досить згадати Бориса Сергу, Сергія Іллєвського, Марійку-«Веснянку», Леоніда Пузанова, саму Лялю, — але всі вони могли сказати про себе так, як сказала Ляля у передсмертному листі рідним: «Наше життя — в наших переконаннях, у нашій честі, в нашій чистоті перед Батьківщиною, перед партією, що виховали нас такими. За це йти на смерть не страшно, і я почуваю себе спокійною»² (текст

¹ Гончар О. Твори: В 4-х т., т. 4, с. 157.

² Там же, с. 210.

листа — історично автентичний). Все це підказало і стиль повісті — багатий конкретними деталями, лаконічно-точними характеристиками, а водночас барвистий і схвильований, стиль, який не уникає ні прямих висловів авторського почуття, ні поетичної символіки, що своєрідно укрупнює зображення. Тема «молодого полку», вихованого партією, майже як музичний лейтмотив проходить через повість і надає їй, крім усього іншого, високоактуального сучасного звучання: ось кому тепер, після Перемоги, докласти всіх сил до мирних творчих завдань!

Близький по духу героям цієї повісті і молодий радянський солдат Андрій Коваленко у Загребельного, виразник дуже світлого і дуже мужнього, непохитного в боротьбі гуманізму. Становлення подібного характеру в умовах окупації — тема повісті В. Козаченка «Атестат зрілості», хоч тут переважає інший стилістичний принцип — докладно і, так би мовити, буденно-описовий. А в повісті Ю. Збанацького, де зображено партизанську боротьбу, найбільш удався образ матері головного героя — без краю доброї, ніжної і здатної до найвищої самопожертви.

Порівняно мало в українській прозі тих років були показані фронт, воююча Радянська Армія: тут можна згадати лише романи В. Кучера «Чорноморці», Івана Ле і О. Левади «Південний захід», присвячені великим історичним битвам (Одеса, Севастополь, Сталінград). Цікаві своїми описовими деталями, елементами історичної інформації, вони, однак, давали недостатньо глибоке уявлення про людей — учасників цих битв.

Йдеться про найзначніші з тодішніх книг, присвячених війсьній темі, хоч, звичайно, були й такі, які не лишили помітного сліду в літературі. Але й у творах талановитих авторів часом відчувалась скутість і приблизність у розкритті психології персонажів, яка передавалась головним чином зовні, через авторські повідомлення і описи; душевний процес, що передував вирішальному крокові чи вчинкові людини, передавався скупо; чимало авторів поки що несміливо йшли на зображення і духовної передісторії персонажів, і тих неминучих на війні ситуацій, які передбачають нелегкий моральний вибір; життєві і сюжетні обставини обиралися з числа найбільш «очевидних» і прямих — лише пізніше прийдуть мистецька рішучість і вміння показати типове в складному і незвичайному.

На рубежі 50—60-х років виходять два воєнних романи П. Загребельного «Європа 45» і «Європа. Захід», твори

досить рідкісного для тодішньої української прози жанру — пригодницько-політично-памфлетного (щось подібне в цьому роді раніше робив Ю. Смолич). Бойові пригоди інтернаціонального партизанського загону на чолі з Михайлом Скибою, який «рейдує» по Німеччині і окупованих нею країнах, шматки історичної хроніки, політичні дискусії і прогнози на майбутнє, памфлетні «портрети» буржуазних діячів (Аденауер та ін.), — все це поєднувалось романістом вільно й легко, хоча, бувало, і на крайній межі умовності та життєвої вірогідності. В цілому ж названі експериментально-публіцистичні романи мали для автора, як показують його наступні книги, певне пошукове значення: буде вироблятися форма не менш вільна, незвичайна, але здатна вмістити більш поглиблений, більш ґрунтовний в художньому розумінні реалістичний зміст.

Цікавими й складними були шляхи українського роману 40—50-х років, що змальовував «труди і дні» повоєнного радянського суспільства. Сьогоднішня, «гаряча» тема завжди вимагає від романіста і особливої чуйності до найбільш істотного в навколишньому житті, і підвищеної міри соціальної зірності, громадянської активності; вона ж містить у собі й особливі пошукові труднощі, якіщо під предметами пошуку і відкриття розуміти передусім життєві конфлікти, соціально-психологічні проблеми, нові, породжені рухом часу риси й прикмети суспільної самосвідомості.

Все, що пережила країна в повоєнні роки, давало зміст романові, що щільно вглядався в свій час. А в це пережите і переживане входило багато чого складно поєданого: радість перемоги — і біль утрат, понесених у битві з фашизмом; повсюдні труднощі відбудовного періоду — і всенародна трудова героїка, яка їх переборювала; напруженість міжнародного становища, «холодна війна», розв'язана імперіалістами Заходу, — і неухильне зростання авторитету Радянської держави, утворення світової соціалістичної системи; негативні моменти, викликані культом особи Й. В. Сталіна, — і, з середини 50-х років, їх подолання, взятий Комуністичною партією курс на відновлення і розвиток ленінських норм суспільного і державного життя.

Складний, суперечливий характер першого післявоєнного десятиліття відбився і на вирішенні письменниками та критиками головних естетичних проблем роману — проблем героя і конфлікту.

Саме життя вимагало від літератури — на всю силу правди й любові розповісти про радянську людину, що вийшла на трудовий фронт з такою ж енергією і вірою в лєнінський ідеал, з якою вона билася на недавніх фронтах війни. Цей герой повітніх часів в кращих тодішніх книгах постав живою і яскравою художньою реальністю — досить згадати Вихрова з «Російського лісу» Л. Леонова, Воропаєва з «Щастя» П. Павленка, робітничу родину Журбіних з роману В. Кочетова, Саву Зарудного та Івана Кравчину з «Поєми про море» О. Довженка, Бахирєва з «Битви в дорозі» Г. Ніколаєвої. Але догматичний підхід критики, що висувала жорсткі нормативні вимоги до мислення і поведінки такого героя, завдавав немалої шкоди художній практиці. У безпосередньому зв'язку з цим перебували й тенденції до безконфліктності, до обходу або ж спрощеного й «швидкісного» розв'язання в літературі реальних життєвих суперечностей.

Повернення недавніх фронтовиків до мирної праці, нелегка відбудова господарства, «випрямлення» скаліченої війною долі багатьох людей — тема численних тодішніх романів з їхніми часто подібними (бо підказаними самим життям) ситуаціями. В українській прозі вона породила цілу серію романів і повістей, написаних у перші два-три роки після Перемоги («Лейтенанти» О. Копиленка, «Нові потоки» В. Козаченка, «Хазяїни» С. Скляренка, «Золототисячник» І. Рябокляча, «Степовики» Ю. Дольда-Михайлика та ін.). Це були ідейно цілеспрямовані і загалом сумлінні книги, які привертали увагу читачів до нелегких життєвих проблем і не ховали, принаймні в експозиціях, труднощів, що стояли перед людьми. (В кожному разі, дух і настрої цих книг були дуже далекими від тієї відчайдушно-неправдивої сусальності, з якою один романіст, мабуть, для більшого «підбадьорення» солдатів-фронтовиків, писав про тилове село воєнного часу: «Ось воно яке життя у нас в Оленячих Горах, друже, — дивовижне, на чайних квітах та на золотому меду настояне») ³. Вчорашні солдати й офіцери, збагачені досвідом війни, у згоді з правдою життя, показувались «новими людьми» колгоспного села — здібними організаторами колективної праці, дбайливими господарями і будівниками. Однак — і на це майже

³ Авдеєнко А. Большая семья.— Новый мир, 1944, № 11—12, с. 44.

негайно вказала критика ⁴,— їхній шлях до перших значних успіхів був на диво легким і коротким. Роль особистих здібностей і зусиль таких керівників явно переоцінювалася письменниками, а об'єктивна складність соціально-економічних проблем загальнодержавного значення залишалася в тіні. Надто одноплановими, психологічно пласкими виступали здебільшого і образи людей. Усе це було добре знайоме і всесоюзному читачеві з таких зразків, як, наприклад, романи С. Бабаєвського «Кавалер Золотої Зірки» і «Світло над землею».

Помітніший слід лишила повість І. Рябокляча «Золототисячник» — скромна за масштабом, та й за художніми даними, але по-людському уважна, приглядиста до характерів персонажів: мається на увазі перш за все образ самовідданого трудівника, літнього колгоспного бригадира Максима Золототисячника.

Усі названі романи і повісті — сільські за матеріалом, соціально-проблемні за задумом і засновані на головному сюжетному співвідношенні: центральний герой — керований ним трудовий колектив, внутрішня складність і різнохарактерність якого малась на увазі, але далеко не завжди показувалася з належною ґрунтовністю й переконливістю. Проблеми тут — насамперед суспільно-організаційні та господарські, соціально-психологічний аспект присутній у них майже незмінно, але саме він і давався найтяжче багатьом авторам. І причина цього — не стільки в поширеній структурно-сюжетній схемі «колгоспного» роману, загалом правомірній і життєвій (згадаймо другу книгу класичної «Піднятої цілини» М. Шолохова), скільки в «дефіцитах» вдумливості й майстерності, в недостатній зрілості виконання.

Ю. Яновський у романі «Мир» (перша назва «Жива вода»), показуючи важкий перехід країни від війни до мирного життя, використав інші масштаби й ракурси. Багатолюдність роману і його географія змушують згадати «Вершників»: перед нами спроба дати таку ж, як і в романі-поемі 30-х років, панораму народного життя в 1944—1946 роках. Дія роману відбувається в селі Велика Кам'янка, на Криворіжжі, на Дніпробуді, в Києві, Донбасі, Сухумі, в грузинському колгоспі і навіть на Нюрнберзькому

⁴ Див., напр.: Корнійчук О. Є. Стан і чергові завдання української радянської літератури: Доповідь на II з'їзді радянських письменників України.— К., 1948.

процесі, причому письменник уміє знайти «природні» можливості для того, щоб сюжетно поєднати шляхи і долю своїх численних персонажів. Радянський народ — не тільки вища тема роману, а й та ідейно-моральна категорія, до якої незмінно підносяться авторські характеристики й оцінки його персонажів.

Люди, що втілюють кращі риси радянського народного характеру (у творах Ю. Яновського він має і яскраве національне забарвлення), — полковник Коваленко, Ганна Кравчина, Дорка Найдено, знатний криворізький бурильник Стоколос — в центрі портретної галереї роману, але поряд з ними показані й природи егоїстичні, шкурні, і люди зламані, травмовані воєнними злигоднями, і прями ворожі недобитки, як гітлерівський поліцай Мусій Гандзя. Позиція автора, його ідейні й моральні оцінки всього цього різноманітного людського типажу — цілком чіткі й недвозначні.

«Мир» пройнятий пафосом творчого відродження, в ньому з характерною для Яновського силою і виразністю звучить поезія народної праці, яка оновлює зруйновані села і міста і торжествує над недавньою бідю. Але при цьому не замовчується і драматизм багатьох людських доль, складність не тільки господарських, а й морально-психологічних проблем, що постали після закінчення війни. Тепер ясно, що в цьому була одна з безсумнівних позитивних рис твору, але в 1947 році перший варіант роману був підданий безпідставній критиці, яка була дезавуєвана лише пізніше.

Інша справа — деякі художні проблеми, проблеми мистецтва сучасного роману, для суперечок про які «Мир» дав певний привід. Не ставши романом-поемою, твором високого ліроепічного ладу, як «Вершники», «Мир» разом з тим відзначався надмірною мозаїчністю фрагментарно-ліричної композиції, що не пішло йому на користь. Пунктирність, свого роду «пуантилізм» у зображенні людських характерів і доль, які не завадили авторові створити блискучий образ Дорки Найдено, майже символічний за типом узагальнення, істотно обмежували його при зображенні таких героїв «першого плану», як Коваленко або Ганна: вони дуже цікаво заявлені, але не розвинені, не виписані на повний зріст. Взагалі в романі відчувається певна розбіжність між давніми романтичними пристрастями Яновського і потребами більш поглибленого реалістичного аналізу, що постали перед автором, неузгодженість, на-

приклад, психологічно точних малюнків з стилізованою «оповідністю» (по-російськи це називається «сказ») або «пісенністю» мови персонажів — риса, на яку слабував не один з творів тодішньої української прози.

О. Гончар у невеликій повісті «Микита Братусь» так само вирішує тему соціалістичної праці як поетичну тему народного характеру, але йому пощастило створити колоритний, колабрюнйонівського типу образ, у якому відчувається більш цілісний сплав «поезії» з «прозою», романтичного з реальним і, що особливо важливо, — сучасного з традиційно-національним. (А втім, приглушеність життєвих конфліктів — слабкість багатьох творів того часу — відчутна й тут).

Досвід недавньої війни і нова міжнародна ситуація — насамперед виникнення країн народної демократії — сприяли розширенню інтернаціональних обріїв радянського, в тому числі й українського, роману. Цікавий з цього погляду роман В. Собка «Запорука миру», в якому зображені процеси становлення нового життя на німецькій землі, визволеній від фашизму Радянською Армією, представники якої — вже в мирних умовах — активно допомагають прогресивним силам німецького народу. Один з перших повоевних українських романів на «зарубіжну» тему «Запорука миру» прикметний точністю соціальних характеристик, переконливим показом складності розстановки класових сил і труднощів боротьби за душі людей, що виростили в буржуазному суспільстві і зазнали отруйного впливу гітлерівської пропаганди. Як це часто буває в Собка, широта соціально-публіцистичного охоплення теми, скріпленого динамічним сюжетом, відтісняє на другорядне місце все індивідуально-характерне, — але тут це певною мірою надолужується саме виразністю й новизною загальної картини.

Радянська література 40—50-х років, її романний жанр осмислюють тему соціалістичної праці як генеральну тему сучасності, а двобій між мораллю творця і «мораллю» споживача або рвача в ставленні до праці — як один з основних соціально-психологічних конфліктів епохи. Провідне місце цієї проблематики і цього типу конфліктів відрізняє роман останніх років від «виробничого» і «колгоспного» роману 30-х років, де загалом переважали ще прямі класові сутички. Знаменні з цього погляду вже популярні поетичні формули, в яких афористично висловлений загальний пафос художньої філософії праці: «Відбу-

дова! Труд переростає у красу!»⁵ (П. Тичина); «Труд оживляє гори й води, у нім ніщо не пропада. Бо мертва є краса природи й краса людини без труда»⁶ (В. Сосюра), — до яких треба додати справді епохальне «доповнення», зроблене уже в середині 50-х років М. Рильським:

Ми працю любимо, що в творчість перейшла,
І музику палку, що ніжно серце тисне.
У щастя людського два рівних є крила:
Троянди й виноград, красиве і корисне⁷.

Серед цілого потоку романів і повістей про колгоспне село, що з'явилися в середині 50-х років, можна виділити, з одного боку, групу творів-одноенок, які розповідали про неправдоподібно швидкі «повороти» в сільських справах і наспіх ілюстрували чергові кампанії і заходи, часом волюнтаристського характеру⁸, і, з другого, — книги з серйозною пізнавальною, художньо-узагальнюючою основою. Проблемність і актуальність цих творів, а вони проглядалися здебільшого зовсім чітко, виникали як результат сумлінної «оранки» справжнього життєвого ґрунту, уважного й зацікавленого проникнення в конфлікти й характери часу. Дещо ескізна, але поетична повість В. Земляка «Рідна сторона»; роман Ю. Збанацького «Малиновий дзвін», що розповідав про будні сільської школи і в побуту, і в громадянсько-суспільному їхньому «розрізі»; роман Н. Тихого «В дорогу виходь на світанні» — життєво й художньо доказова історія молоденької колгоспної ланкової, її успіхів і труднощів, у тому числі й психологічних (небезпеки «випробування славою», хай і в районному масштабі); цікавий за характерами персонажів, за точними соціально-психологічними штрихами роман В. Бабяка «Вишневий сад», що показував новий,

⁵ Тичина П. Вибр. твори: В 2-х т., т. 1, с. 231.

⁶ Сосюра В. Твори: В 10-ти т. К., 1971, т. 5, с. 160.

⁷ Рильський М. Вибране.— К., 1965, с. 263.

⁸ Див. про це, напр., у доповіді О. Гончара «Українська радянська література напередодні великого п'ятдесятиріччя», виголошеної на V з'їзді письменників України (1966 рік): «Ми далекі від вузькоутилітарного погляду на літературу. Ми знаємо, до чого це доводило в минулому... ми не забули, як ішла на читача нудна, сіра схема з сліпими очима, як вискакували з літературного конвейера швидкоспечені повісті про квадратно-гніздовий спосіб та різні наші реорганізації... і значно рідше з'являлися твори, синтезуючі епоху, твори, що давали читачеві справжню поезію життя, правдиві й глибокі людські характери. Все те має стати наукою» (V з'їзд письменників Радянської України: Матеріали з'їзду.— К., 1967, с. 35).

колгоспний шлях західноукраїнського села; романи В. Кучера «Прощай, море» і «Трудна любов», що зачепили деякі складні явища й типи тодішньої колгоспної дійсності,— все це актив української «сільської» прози тих років. Письменники впевненіше, ніж це було п'ять-сім років тому, почували себе в зображенні побуту, особистих стосунків людей, поезії і прози повсякденності — в основному це романи соціально-побутового жанру, — і завдяки цій зростаючій цільності життєвої тканини глибше «доходили» і до кореня соціальних, етичних, психологічних проблем, що поставали перед ними.

В українській романістиці це час нових (після «виробничого» циклу початку 30-х років) підступів до освоєння сучасної робітничої тематики. По суті, це вже не виробничий роман минулих років, майже повністю занурений у трудові процеси, — письменники тепер докладніше простежують біографію робочої людини, її громадські й особисті взаємини (Андрій Береговенко в діалогі О. Гуреїва «Наша молодість» і «Життя іде»), роблять спробу показати, хоча б іззовні, нову, молоду формацію робітничого класу («Плем'я дужих» Д. Ткача, «Біле полум'я» В. Собка). Спроби — принципово важливі для української літератури, але поки що недостатньо доказові в художньому розумінні. Якийсь самодостатній буденний (та й не завжди точний), діловий «фотографізм», обмежений вузькоцеховим полем огляду, заважав не одному авторові, який писав про заводське життя: за конкретною «поточною» проблематикою часто втрачалось відчуття того, що йдеться про клас-гегемон, носія нової ідеології і моралі, клас, який справляв вирішальний вплив на весь суспільний розвиток. Будуючи ідейно-естетичну концепцію твору, автори часом ніби забували, що робітничий клас — це народ, його авангардна, провідна частина, що він живе своїм багатограним народним життям, що в робітничому середовищі найраніше формуються і найяскравіше виявляються нові риси народного характеру. Те, що робив у цьому розумінні Ю. Яновський своїми «Вершниками», те, що пізніше виразно намітив В. Кочетов «Журбіними», — не продовжувалось достатньою мірою вдумливо й талановито в ряді нових книг.

З середини 50-х років починається помітна активізація творчих пошуків і в цьому тематичному секторі. Нелегка післявоєнна юність молодого робітника Івана Залізняка («Звичайне життя» В. Собка) стає тим реалістичним фо-

кусом, у якому сходиться багато променів сучасності: у «заводському» українському романі чи не вперше зазвучали мотиви роману виховання.

Це взагалі був час широкого звертання письменників до проблем громадської та особистої етики: утвердження довір'я до людини, осуд демагогів і кар'єристів, викриття міщанської психології визначають головні мотиви таких повістей і романів, як «Подробиці листом» Я. Гримайла, «Його сім'я» А. Дімарова, «Пора весняних вітрів» Л. Серпіліна тощо. Проблема повість, що освітлює порівняно невеликий ланцюг подій і кілька центральних людських постатей, стає на якийсь час основним жанром, на «май-данчику» якого вирішуються ці теми, — вирішуються з різною мірою ідейно-художньої точності. А точність ця здебільшого залежала саме від того, наскільки ясно й послідовно витримувався соціальний, громадянський погляд на проблеми етики і моралі, чужий будь-якому розщепленню «громадського» й «особистого» або чисто механічному їх поєднанню.

Необхідно було підноситись до нового образного синтезу: що об'єднує потужний розмах історичних справ радянської людини з багатогранністю її натури, широтою особистості, багатством духовних інтересів, до синтезу, що сплавляє тему комуністичного перетворення життя з темою «виховання почуттів», з темою нових стосунків міста й села, людини і природи.

Провіщенням такого синтезу стала для української літератури (і не тільки, звичайно, для неї) кіноповість О. Довженка «Поема про море». Це розповідь про будівництво одного з рукотворних «морів» на Дніпрі, про будівництво, що поставило перед автором і його героями «тисячі питань» — виробничих, побутових, соціальних, філософських. І одночасно це, як слушно зазначав М. Рильський, «поема про людяність, про людську душу в усіх її суперечностях, про благородство і працю, яка оновлює світ»⁹. Марною справою було б тут думати над питаннями, які так часто подибуються в банальному слововжитку критиків та й самих письменників, — «робітнича» чи «сільська» перед нами тема, соціальна, виробнича чи етична: для Довженка всі ці аспекти нероздільні. Конкретність особисто спостереженого і переданого художником з усім життєвим, предмет-

⁹ Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. — К., 1973, с. 34.

ним «дерном», безліч ділових, практичних проблем у повісті природно вливаються в русло напружених соціально-психологічних і філософських роздумів про чистоту й благородство людських стосунків. Море, створюване поблизу Каховки, стало поетичним символом моря комуністичної повноти життя і глибини душі народної, моря, яке створюється в нелегкому подоланні гострих життєвих суперечностей.

Кіноповість О. Довженка, при всій її неповторній стильовій своєрідності — вільна, розімкнута композиція, ліризм і патетика, гіперболізм (Федорченко і Зарудний, записує автор у своєму щоденнику, повинні нести в собі риси Мойсея, створеного Мікеланджело), — дала, як і «Російський ліс» Л. Леонова, художньо-філософський масштаб для роману про нашу сучасність, і це своє значення вона багато в чому зберігає й дотепер. Недарма, наприклад, у другій книзі роману В. Фоменка «Пам'ять землі», твору на близьку навіть за сюжетним матеріалом тему, так виразно зазвучали революційно-романтичні мотиви, які майже по-довженківському співвідносять минуле — битви за революцію, сьогоднішнє — будівництво великої водоїми в степах, з завтрашнім — перемогою комунізму. І недарма наполегливе піднесення «звичайної» сюжетно-образної конкретики до узагальнень філософського порядку, в тім числі до прямих ліричних роздумів про сучасну людину, про боротьбу гуманних і антигуманних начал у нинішньому світі, про місце мистецтва в цій боротьбі, спостерігатиметься в наступних романах О. Гончара, особливо в «Циклоні».

40—50-і роки ознаменувались на Україні значними успіхами в розвитку фундаментального історичного роману, що вийшов на цей час на всесоюзну орбіту. «Переяславська рада» Н. Рибак і «Гомоніла Україна» П. Панча, що з'явилися в ці часи, з розмахом справжньої епіки розповіли про український народ в момент його високого історичного піднесення — визвольної війни XVII ст. проти польсько-шляхетського панування і за возз'єднання з єдинокровною Росією. Обидва романи мають власні, окремо акцентовані смислові домінанти: у Рибак — це насамперед політична історія визвольної війни 1648—1654 років, очолюваної Б. Хмельницьким, і її міжнародний фон (одночасно з широким показом масового руху і його типових постатей); у Панча — аналіз глибинних соціальних процесів, що відбувалися в масі пригнобленого селянства і козацтва,

а також героїка самих народних битв, помітно «підсвічена» фольклорними, «думними» асоціаціями (характерні з цього погляду образи Максима Кривоноса і його подруги Ярини). Та обидва романи об'єднує прагнення показати складне, нерідко суперечливе переплетення національно-визвольних і класових інтересів, що викликали бурю народного руху, і зростаюче в ході боротьби єднання трудящих різних національностей — українських і російських селян і козаків, а в ряді випадків і польських хлопів, пригноблених власними феодалами. Широта епічного простору, багатоплановість і об'ємність історичних картин не завадили авторам виписати реалістично переконливі в цілому постаті основних героїв — від Хмельницького і його соратників до рядових учасників подій.

Своєрідною новинкою історичної прози став і «химерний», за авторським визначенням, роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця»; фольклорний козак Мамай — тут став певною подобою українського Тіля Уленшпігеля у боротьбі проти шляхетських загарбників і своєкорисливих зрадників з козацької верхівки.

ЩЕДРІ ЛІТА РОМАНУ

Статтю «Сім щедрих літ українського роману» П. Загребельний, який сам немало зробив у галузі великої розповідної форми, закінчував словами: «...Український радянський роман нині займає помітне місце в світі, хоч є всі можливості досягти більшого»¹. Кількісне і, головне, якісне зростання українського роману 60-х років виявляється, на думку автора, в тому, що цей роман в своїх кращих зразках «насичується глибиною філософської думки, він несе в собі високі істини, розгортає перед нашими очима художні картини складного сучасного світу, показує боріння людського духу, всі згини людської думки, не приховує і не маскує найжорстокіших сутичок, які щоденно відбуваються в навколишньому житті, оспівує торжество гуманізму, торжество нашої правди»².

Не позбавлена деякої патетичності, ця загальна характеристика все ж мала під собою певну реальну основу. Справді, український роман 60-х і першої половини

¹ Дніпро, 1966, № 5, с. 149.

² Там же, с. 143.

70-х років, разом з усією багатонаціональною радянською романістикою, переживає період серйозного піднесення і плідних художніх пошуків. Повновода ріка життя розвинутого соціалістичного суспільства, нові проблеми, що постали в зв'язку з науково-технічною революцією, відбилися в цьому жанрі так само виразно, як і в інших сферах радянської літератури та мистецтва. Щоправда, слід одразу ж сказати, що розвиток роману, як і всієї літератури цих років, не був вільним від суперечностей, у ньому виявлялись і неплідні ідейно-естетичні тенденції, подолання яких складало істотну частину літературного життя. Загострення ідеологічної боротьби між соціалізмом і капіталізмом на міжнародній арені з особливою силою нагадує в наші часи про визначальну роль чіткої громадянської позиції письменника і невіддільного від справжнього таланту почуття суспільної відповідальності за свою творчість.

Діалектика розквіту і зближення братніх літератур, що складають єдину багатонаціональну радянську літературу, наочно виявляє себе і в розвитку романного жанру. Нічого «шокуючого» немає в тому, що в попередні періоди (скажімо, в 20-х і 30-х роках) українському романові, з його порівняно меншим художнім досвідом, менш розвинутою і різносторонньою епічною спадщиною, доводилось у певному розумінні ніби наздоганяти могутню російську прозу; деякі тематичні пласти й аспекти, глибоко по-новаторському розроблені російським романом у 20-х роках (наприклад, епічний розріз теми громадянської війни), українські романісти по-справжньому освоювали, як ми бачили, вже пізніше, в дусі естетичних запитів цього нового часу, але одночасно «проходять школу» і таких видатних творців минулих років, як «Розгром», «Чапаєв», «Міста і роки», перші книги «Тихого Дону».

В епоху розвинутого соціалізму, внаслідок зближення рівнів братніх літератур (а найважливішим фактором такого зближення, вирівнювання є, в свою чергу, їхня інтенсивна взаємодія), подібні «дистанції» радикально скорочуються, хоч ще й не зникли повністю. І це видно на прикладі не тільки українського, а й значно молодшого за історичним досвідом романного жанру в таких, скажімо, літературах, як білоруська (Мележ, Шамякін, Биков, Бриль, Адамович, Чигринов), казахська (Ауєзов, Нурпейсов), киргизька (Айтматов), аварська (Гамзатов), кабардинська (Кешоков) тощо.

Жива включеність українського роману 60—70-х років у всесоюзний літературний процес, у досвід і пошуки естетичної «лабораторії» багатонаціональної радянської епіки — явище багатомірне і всебічне, що охоплює як ідейно-тематичний комплекс, так і глибинні художньо-психологічні шари сучасного «романного мислення». Спільні риси всієї радянської літератури цього періоду — тісне взаємопроникнення соціальної проблематики з морально-етичною, поглиблений і «широкозахватний» історизм, посилення дослідницького, аналітичного начала при одночасному прагненні до повнокровного художнього синтезу³, розгортання жанрово-стилістичної багатоманітності — досить наочно й синхронно щодо всесоюзного цілого виявляються і в українській прозі. Зберігаючи особливості національної форми, українська романістика своїми характерними зразками сьогодні більш органічно, ніж будь-коли раніше, входить у міжнаціональні всесоюзні стильові течії, про які нині говорить критика. Так, якщо прийняти попередні робочі «прикидки» Ю. Суровцева⁴, то в широкий багатонаціональний потік «великого епосу» поряд з книгами Федіна і Симонова, Маркова і Чаговського, Авіжюса і Нурпейсова природно ввійдуть «сільська» трилогія М. Стельмаха, «Вир» Г. Тютюнника, «Сестри Річинські» І. Вільде, «Артем Гармаш» А. Головка, історичні романи П. Загребельного, в струмиської поетично концентрованої прози, якій не чужі символіка і притчевість, поряд з творами Айтматова, Друце, Белова, Матевосяна — «Тронка» і «Циклон» Гончара, «Лебедина зграя» В. Земляка; в ряду проблемних романів і повістей, де переважає морально-драматична основа (твори Бикова, Тендрякова, Ахтамова, Бірзе), можна бачити й книги І. Муратова, Ю. Мушкетика, С. Жураховича... А втім, важливою тут є не стільки точність визначення тих чи інших стильових рядів і «рубрик» сучасної всесоюзної прози, скільки природна включеність до них творчості українських (так само, як і російських, білоруських, литовських, узбецьких...) майстрів, безпосередність глибинних — при всій індивідуальній і національній своєрідності — художніх перегуків між ними.

³ Думка, висловлена О. Фадєєвим ще в 30-х роках, може багато чого пояснити в нинішніх творчих пошуках радянських письменників: «Синтез потрібен такий, щоб поєднував усю повноту реалістичного аналізу і показу всього розмаїття й строкатості дійсності». (Фадєєв А. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1961, т. 5, с. 312).

⁴ Единство.— М., 1972, с. 69—73.

Кількісне багатство творів великої розповідної форми, що з'явилися в українській літературі за останні 15—16 років — зовсім неабияке: рахунок треба вести сотнями книг. Природно, вони не рівноцінні. Поряд з видатними, цікавими і просто добротними книгами, що визначили нові помітні рубежі в художньому освоєнні життя і розширили спектр жанрово-стильового розмаїття вітчизняної літератури, з'явилось немало романів і повістей, вік яких був зовсім коротким. Тут, зрозуміло, йтиметься лише про твори найбільш значні й характерні.

Тематична різноманітність, широта охоплення народно-го життя в різних його шарах і вимірах, в сучасному і минулому — один з важливих показників повнокровного розвитку реалістичного роману в будь-якій літературі. В українському радянському романі останнього часу вона достатньо очевидна.

Активно і нерідко з більшою, ніж у попередні роки, художньою «результативністю» роман і повість занурюються в бурхливий потік сучасності, виносячи з нього образи дійової художньої сили. Тут і романи гостро поставленої соціально-громадянської проблематики («Правда і кривда» М. Стельмаха, «День для прийдешнього» П. Загребельного, «Хвилі» Ю. Збанацького), і романи поетично-узагальнених, роздумливих, сказати б, мотивів («Тронка», «Циклон» О. Гончара), і романи та повісті про труди і дні сучасної радянської людини з особливим акцентом на соціально-етичних проблемах («Жила на світі вдова», «Свіже повітря для матері» І. Муратова, «Людина живе двічі» Ю. Шовкопляса, «Сільські вчителі» і «Шкільний хліб» Є. Гуцала, «Лісова Гута» П. Дорошка). Якщо раніше сучасна тематика в українській прозі вирішувалась переважно на сільському матеріалі («колгоспні» романи і повісті 40—50-х років), то тепер у поле зору романістів усе ширше входять життя і праця робітничого класу («Спека», «З погляду вічності» і «Переходимо до любові» П. Загребельного, «Лихобор» В. Собка, «Довга-довга хвилина» А. Мороза, «Канал» І. Григурка), люди науки з їх пошуками, турботами, складними духовними й моральними проблемами у вік науково-технічної революції («Час сподівань і звершень» і «Солдати без мундирів» Н. Рибак, «Бар'єр несумісності» Ю. Щербака, «Біла тінь» Ю. Мушкетика). Виникають нові повороти вже традиційної, здавалося б, сільської тематики: як, наприклад, знайти оптимальне сполучення інтересів «землі», колгоспного поля

і промислового виробництва, що тут же виникає («Уран» М. Зарудного, «Краяни» І. Цюпи, «Росава» В. Логвиненка). «Розширення параметрів» відбувається часом за рахунок внутрішньої глибини, однак і воно показує — сучасний роман прагне не «пропустити» нічого нового й характерного в стрімкій динаміці життя.

А відступаючи в день учорашній і позавчорашній, освітлений то грозливими сполохами Великої Вітчизняної війни, то трудовими вогнями перших п'ятирічок, то ранковою зорею революції, звертаючись до вже пройдених етапів історії і найближчої «передісторії» радянського суспільства, — література прагне дійти «до коренів» дня сьогоднішнього, освітити й перевірити його проблеми, його досягнення й труднощі історичним досвідом народу, який першим у світі пішов соціалістичним, ленінським шляхом. Звичайно, допитливий інтерес до цього досвіду, до родоводу соціалістичного світопорядку властивий був радянському романові завжди, але тепер його історизм, під яким у даному разі розуміється передусім зв'язок часів, стає особливо активним і цілеспрямованим: про це говорять і характер внутрішньої проблематики багатьох творів, і розімкнутість духовного світу героїв у майбутнє, в день сьогоднішній, і, нерідко, пряме поєднання різних часових планів (у «Циклоні» О. Гончара, дія якого відбувається в роки війни і в наш час, у «Дикому меді» Л. Первомайського, в «Сповіді на вершині» І. Муратова).

Тема Вітчизняної війни, як і в російському романі, як і в усій радянській літературі, набуває в ці роки всебічного розвитку і зримої епічної багатомірності. «Дякий мед» Л. Первомайського, «Вир» Г. Тютюнника, цикл повістей В. Козаченка «Листи з патрона», «Людина і зброя» О. Гончара, «Дума про тебе» М. Стельмаха, «Буймир» К. Гордівика — у всіх цих найзначніших творах більш чи менш виразно відчутно новий рівень історико-художнього осмислення воєнної теми. Важлива прикмета сучасного воєнного «циклу» — не лише міцніша художня єдність подій і характерів, а й прагнення автора глибоко «обдумати» війну в світлі історичної долі народу, шляхів радянської людини протягом ряду десятиліть.

Ідея, концентровано-масштабно виражена в пафетичній «Повісті полум'яних літ» О. Довженка, — війна з фашизмом як всесвітньо-історичний поєдинок полярних класових ідеологій, поглядів на людину, на працю і культуру, як подія, що привела до кардинальної зміни обличчя цілого

світу, — різними художніми засобами, але з однаковою переконаністю утверджується радянськими романістами. Відгомін «учорашніх», передвоєнних соціально-політичних і психологічних конфліктів (і з прямими ворогами радянського ладу, і з тими, хто свідомо чи несвідомо викривлював ленінські принципи і норми) також відіграє значну роль у воєнній долі персонажів Тютюнника, Первомайського, Стельмаха, Гончара, К. Гордієнка. Героїка війни як вияв «родових» якостей радянського народного характеру, що склався в боях за революцію і перемогу соціалізму, ще більш зміцніле усвідомлення відповідальності кожного за долю Батьківщини і держави, повнота соціалістичного гуманізму, який включає в себе довіру до людини і сувору вимогливість до неї, нова глибина соціально-історичного бачення суцього, здобута в найтяжчих випробуваннях, — все це теми, що лежать в основі головних колізій воєнної епіки.

Поряд з цим в найрізноманітніших напрямках розширюється художня «топографія» війни, з новими подробицями зображуються великі битви, партизанські рейди, трудова героїка радянського тилу, боротьба з бандерівщиною в західних областях республіки, подвиги підпільників і розвідників — всебічно збагачується, так би мовити, і предметно-побутовий, і «типажний», і «фабульний» фонд воєнного роману. Сполученням такого свіжого матеріалу з поглибленим опрацюванням характерів, мотивів, конфліктів, хай часом уже й відомих, прикметні романи й повісті «У серця своя пам'ять» П. Гуріненка, «Гнівний Стратіон» і «Полковник Шиманський» В. Земляка, «Надія» і «На крутій дорозі» Я. Баша, «Голод» В. Кучера, «Лістя летить проти вітру» В. Бондаря, «Почесний легіон» В. Собка, «Посланець до живих» В. Міняйла, «Топола на тому березі» і «Корсунь» С. Голованівського, «Жорстоке милосердя» Ю. Мушкетика, «Слово після страти» В. Бойка, «Ми не з легенди» Ю. Збанацького. Жанрowi різновиди тут розмаїті: від автобіографічних записок і соціально-побутового роману — до психологічної повісті, романтичної «напівлегенди» і детективного роману (першим з таких українських романів був «І один у полі воїн» Ю. Дольда-Михайлика, відомий і за рубежами нашої країни).

Створюються нові книги про революційне минуле, про епопею соціалістичного будівництва. Вперше в українській художній прозі з'являються великі твори про В. І. Леніна

і його родину — роман «Ульянови» і повість «Студент університету» В. Канівця; з ленінською темою близько зв'язана кіноповість «Сім'я Коцюбинських» О. Левади, що розкриває вплив ідей марксизму-ленізму на трудящих України, на передову українську інтелігенцію. Визначним успіхом українського соціально-історичного роману (який разом з тим помітно просунувся вперед і в зображенні колоритного побутового фону, і в психологічному аналізі характерів) стали «Сестри Річинські» І. Вільде. Мало знані широкому читачеві сторінки новітньої історії Закарпаття постали з книг «Жменяки» М. Томчанія, трилогії Д. Бедзика «Украдені гори», «Підземні громи», «За хмарами зорі».

Дедалі частіше спостерігається звернення письменників до «історії молодого людини» 20—30-х років, що вийшла на передній край будівництва нового життя,— тут, поряд із своєрідною, незвичайною за формою «Лебединою зграєю» В. Земляка, можна назвати «Боривітер» і «З матір'ю на самоті» М. Рудя, «За півгодини до щастя» М. Чабанівського, «Кремінь» і «Ближче, як на сто голок» М. Іщенко, «Зорі й оселедці» В. Міняйла.

Критики відзначили, а читачі охоче привітали — явище нині повсюдне — появу цілого циклу автобіографічних повістей, написаних то в формі «прямих» мемуарів («На калиновім мості» П. Панча, «Роман пам'яті» Т. Масенка, «Моя Минківка» В. Минка, «За рідним порогом» М. Тарновського), то із введенням цілком очевидного художньо-«романічного» елемента («Гуси-лебеді летять» і «Щедрий вечір» М. Стельмаха, дилогія В. Гжицького «У світ широкий» і «Великі надії», «Бузкове зілля» А. Турчинської і особливо — нова серія «червоноградських портретів» І. Сенченка).

Нарешті, власне історичний роман на чолі з такими капітальними книгами, як «Святослав» і «Володимир» С. Скляренка, з такими оригінальними, в певному розумінні новаторськими романами, як «Диво», «Первоміст», «Смерть у Києві», «Євпраксія» П. Загребельного, трилогією Івана Ле «Хмельницький», з рядом цікавих книг історико-біографічного жанру («Поетова молодість» Л. Смілянського, «В степу безкраїм за Уралом...» З. Тулуб, «Добра звістка» і «Ритми життя» В. Дрозда, «Артем повернувся» Р. Полонського, «Пролог» М. Олійника, «Григорій Іванович» О. Савчука та ін.).

Як бачимо, потрібно було кілька сторінок майже суцільних переліків для того, щоб окреслити, хай і неповно, тематичну карту українського роману останніх років (поминаючи твори науково-фантастичного жанру, поки що не дуже розвиненого, детективні, пригодницькі романи й повісті — тут, за деякими винятками, ще чимало творів одверто бідних навіть на цікаву інтригу, не кажучи вже про інші бажані якості). Мати перед очима таку карту слід — вона дає уявлення про тематичний розмах сучасної української прози, про широту охоплення літературою життєвого матеріалу як сьогодні, так і в минулому. Однак справжню картину руху роману зможуть дати тільки відповіді на основні питання: внутрішня проблематика і конфлікти, типовість характерів персонажів і проникливість, точність їх зображення і оцінки, стилеві устремління авторів і міра їхньої майстерності — тобто все те, що визначає зрілість і глибину письменницької концепції дійсності, правдивість і художність зображення життя.

Критики та історики літератури неодноразово відзначали нові якісні прикмети, що характеризують радянську літературу в період розвинутого соціалізму і суттєво збагачують пізнавально-естетичний зміст її художнього методу — соціалістичного реалізму. Новизна ця, звичайно, відносна — йдеться не про принципово нові якості, що були невідомі літературі попередніх десятиліть, а про нові, підказані історичними особливостями епохи, «домінанти» і акценти, нові значення, що їх надає сьогодення літературна думка «старим» поняттям, проблемам і колізіям.

Можна вказати, наприклад, на загальну тенденцію — прагнення глибше проникнути в діалектику типових характерів і типових обставин: стверджуючи активного, діяльного героя, виразника філософії історичного оптимізму, література разом з тим пильніше, уважніше досліджує всю сукупність його життєвих умов і обставин, тверезо враховує їхню об'єктивну складність і неоднозначність. Які, наприклад, непрості, нелегкі питання й «загадки» практично-ділового і «людинознавчого» характеру весь час постають перед сільськими комуністами-керівниками Гамалією і Дорошем у першій книзі «Виру» Г. Тютюнника, — ореол «всеперемагаючого» і «всезнаючого» героя їм уже ніяк не до лица, хоч насправді ці герої ведуть колектив і самі рухаються разом з ним.

Література жваво відгукується на зрослий суспільний інтерес до морально-етичних проблем, тісно пов'язаних,

як дедалі очевидніше виявляється, не тільки з духовною культурою особистості, але й з сферою найрізноманітніших практичних, ділових питань. «Ніщо так не підносить особу, — вказувалось у доповіді на XXV з'їзді КПРС, — як активна життєва позиція, свідоме ставлення до громадського обов'язку, коли єдність слова і діла стає повсякденною нормою поведінки. Виробити таку позицію — завдання морального виховання»⁵.

Всебічний розвиток особистості, що стимулюється всім соціалістичним способом життя, стає в свою чергу першорядним чинником у вирішенні не тільки ідеологічних, соціально-виховних, а й загальнополітичних, економічних, у тому числі й чисто виробничих завдань.

Український роман і повість, як і вся радянська література, чуйно вловили ці нові запити і вимоги до свого «людинознавчого» змісту. На наших очах триває процес — зрозуміло, неоднозначний у своїх конкретних наслідках — дедалі пильнішого заглиблення літератури в соціально-етичні аспекти життя сучасників.

Велика проза відповідала на запити часу «Поємою про море», «Правдою і кривдою», «Тронкою» і «Циклоном», низкою інших творів, які глибоко «просвічували» соціально-моральні аспекти трудового і громадського життя сучасників; та нерідко можна було натрапити і на розуміння морально-етичної теми як теми головним чином сімейно-побутової, вузько особистої, ізольованої від трудової, соціальної сфери або поставленої з нею в чисто зовнішній зв'язок, та й трактованої в дусі досить банального моралізаторства... «Перед нами, як правило, — за спостереженнями критики, — розігрувався який-небудь сентиментальний або повчальний сюжет на ходячу «модну» (нерідко важливу, але вирішену поверхово) тему (один час, наприклад, багато писали про довіру до тих, що вийшли з ув'язнення або взяті на поруки, потім всіляко варіювались сюжети «батьків і дітей», тепер дедалі частіше миготять проблеми ставлення до пам'яток старовини, до природи, боротьби з браконьєрством)»⁶. Та коли б мова йшла тільки про тривіальні, по суті, літературні «околиці»! Адже дехто із справді обдарованих письменників «призову» 60-х років на перших порах не дуже сміливо «впускав» своїх персонажів у світ громадських діянь, пристрастей і проблем.

⁵ Матеріали XXV з'їзду КПРС. — К., 1976, с. 87.

⁶ Дончик В. Приметы синтеза и многомерности. — В кн.: Единство, с. 260.

Давня турбота про органічну (і, скажемо так, концептуальну) єдність зображення сучасника в трудовій, громадській і побутовій, особистій сферах його життя (звичайно, в масштабах не кожного окремого твору, а цілої літератури), як і раніш, не втрачає своєї актуальності — насамперед стосовно такого жанру, як роман. При цьому особливий наголос ставиться саме на горьківській темі праці, «яка організовує людину і яка організовується людиною», оскільки саме ця тема виявилась у затінку в деяких письменників і взагалі таїть у собі певні труднощі. (Бо вимагає від художника насамперед знання людини всередині трудового колективу з його «людськими» і разом з тим специфічними діловими, виробничими стосунками). Йдеться про необхідність нового, сучасного рівня у вирішенні цієї теми: про зображення творчого характеру праці при соціалізмі, про заглиблення в її морально-психологічні аспекти, про показ трудового колективу як «соціального зрізу радянського суспільства, про осмислення складних процесів, що їх викликає науково-технічна революція, і про її соціальні, духовні, психологічні наслідки в житті людини праці»⁷. Все це завдання, які розв'язуються сьогодні з різним ступенем успіху. Але відзначена на XXV з'їзді КПРС визначальна тенденція — людинознавче і художнє поглиблення «так званої виробничої теми» — ясно відчутна і в кращих творах української прози (романи П. Загребельного, В. Собка, І. Григурка).

Докладніше і об'ємніше, ніж раніше, розробляється в сучасному радянському романі проблема співвідношення сучасності з досвідом і традиціями минулого, з тим, що в критиці називають історичною пам'яттю народу. («Доля народу — хіба ж не відбилась вона в тобі самій, у новій твоїй судьбі», — роздумує в «Циклоні» артистка Ярослава, і в тому ж ключі — вимога режисера Колосовського, щоб вона, вживаючись в образ радянської дівчини, полоненої фашистами, пам'ятала себе «в контексті» старої і нової історії своєї Батьківщини і зуміла переконливо виявити: «Хто вона? Звідки? Яка історія за її спиною? Який народ?») ⁸. Щоправда, в цій площині подекуди не обійшлося без перекосів і прорахунків ідеологічного характеру — історична пам'ять у деяких творах зводилась не стільки до революційно-визвольного минулого, до героїки Жовтня

⁷ Озеров В. Литературно-художественная критика і современность. — Вопросы литературы, 1972, № 4, с. 12.

⁸ Гончар О. Циклон. — К., 1970, с. 210, 151.

і боїв за соціалізм, скільки до непомірно «романтизованої» старовини, найчастіше козацької або староселянської; не завжди чітко витримувався соціально-класовий підхід при зображенні тих чи тих постатей громадських і культурних діячів минушини; з другого боку, критиці не раз доводилось говорити про спрощення і незграбне «осучаснення» подій і людей попередніх епох, про нашвидкуруч створені дилетантські версії, які прикро розходилися з історичними фактами і самою психологією доби.

Негативний досвід подібних збочень і помилок по-своєму повчальний, його треба постійно враховувати і пам'ятати, але він не зменшує плідності загальної тенденції — епічно-об'ємного підходу до ситуацій і типів сучасності в світли історичного руху «долі народної», руху і оновлення народного характеру, який включає в себе і безцінний скарб соціалістичної епохи, і все краще із спадщини, з традицій минулого. Головною умовою життєвої і художньої правди тут був і лишається класовий, інтернаціональний критерій, про який справедливо нагадують дослідники багатонаціональної радянської прози: «Спадковеність національних традицій в наші дні невіддільна від процесу їхнього оновлення і збагачення досвідом загальнонорадянської інтернаціональної культури»⁹.

Після цих загальних міркувань зрозумілішими будуть проблематика, конфлікти й характери героїв українського роману, присвяченого сучасному життю країни в прямому розумінні (обмежимося поки що цим тематичним колом).

Роман М. Стельмаха «Правда і кривда», що з'явився на самому початку 60-х років, зовнішнім сюжетом (і, до речі, дещо полегшеним, «прискореним» фіналом) нагадував «колгоспні» романи перших пововних років — і разом з тим дуже відрізнявся від них. Уже один з полемічно сформульованих принципів комуніста Марка Безсмертного — господарювати в колгоспі так, щоб «виграти роки жіночої краси» — свідчив про новий, свіжий і сміливий підхід до практичних, ділових питань, що знаменував дух часу. Багато з порушених автором проблем, що стосувалися важких років післявоєнної бідності, посилюваної тодішніми помилками в керівництві сільським господарством, давно вже вирішені і зняті з порядку денного, однак

⁹ Воробьева Н., Хитарова С. На новых рубежах: О многонациональной прозе наших дней.— М., 1974, с. 107.

загальний пафос роману — пафос діяльного, творчого соціалістичного гуманізму й непримиренності до всілякої кривди, бездушності, кар'єризму, пристосовництва, показухи — весь цей великий ідейний план твору залишив неабиякий слід в українській радянській літературі. Лірико-романтичний за стилем, проблемно-ідеологічний і полемічний за цільовим завданням, роман «Правда і кривда» в певному розумінні продовжував довженківську традицію, в тому числі й нехтуванням зовнішньою правдоподібністю та перетворенням окремих персонажів у «рупори ідей», хоча з цього погляду Стельмахові часом і бракувало почуття художньої міри, стильової єдності, цілісності твору.

Герой, що живе на високих духовних орбітах і сповідує непохитний етичний закон: «Людина... навіть коли згоряє, мов свічка, світло своє повинна віддати іншим»¹⁰, — Марко Безсмертний став одним з найвидатніших образів комуніста післявоєнних років, створених українськими романістами. І цікаво, що за духовним багатством сучасний критик зміг порівняти його з героєм зовсім іншого професійного кола — російським ученим Сергієм Криловим («Іду на грозу» Д. Граніна). «Отже, спільність мети, — пише про них Ю. Андреев, — і разом з тим — якнайширша шкала душевних якостей, людських прагнень, настроїв, сторін особи. Людина, яка тонко відчуває красу — в жінках, у музиці, в природі, у вчинках, наділена глибоким розумом і яскравими почуттями, вмінням дружити, любити й ненавидіти, здатна говорити правду в очі, хоч би як корчилась від цього кривда, а при нагоді й похитувати, і здукавити, філософ і хлібороб — такий Марко Безсмертний. Але ж і Крилов — цей учений-фанатик — теж зовсім не однозначний... він людина нової формації, він людина науки, разом з тим це яскраво виражений російський характер, з його м'якістю до певного часу і безстрашним завзяттям, коли міра терпіння виявляється перейденою»¹¹.

У фокусі письменницької уваги О. Гончара — автора «Тронки», «Циклона», «Бригантини» — ступінь духовної, громадянської і моральної зрілості наших сучасників, рядових людей праці, міра їх внутрішньої готовності до «океанської широчіні» комуністичного завтра. Люди як ріки, — пригадує хтось порівняння, яке належить Л. Тол-

¹⁰ Стельмах М. Правда і кривда. (Марко Безсмертний). — К., 1961, с. 288.

¹¹ Андреев Ю. Наша жизнь, наша литература. — Л., 1974, с. 49.

стому, у фіналі «Циклону». Такою рікою, яка гідно поповнює всенародне, вселюдське море, уявляється друзям життя одного з героїв роману — кінооператора Сергія, яке обірвалось на вершині натхненної самовіддачі: «...сягнула свого апогею, вибухла повинню світла... Вже стає Океаном...»¹². Образний мотив, який по-своєму звучав і в «Тронці», — він взагалі дуже характерний для гуманістичної концепції письменника.

Люди в його предметно-пластичній і разом з тим романтично піднесеній поетичній прозі не «укрупнені» зовнішніми засобами, позбавлені прикмет незвичайності, виключності, але вони майже незмінно поділяються на характери творчі, здатні «світитись» прекрасним вогником трудового героїзму й моральної чистоти, — і натури, позначені вбивчою байдужістю, егоїзмом, відданістю казенній «формі», одномірністю і банальністю мислення.

Основна сфера, в якій розкриваються герої письменника, — звичайний, часом нібито повільний плин повсякденного життя, однак у Гончара воно завжди «озвучене» постійними внутрішніми мотивами, що ведуть до великої проблематики: стрімка динаміка сучасного буття (здаймо роздуми про неї старого чабана Горпищенка в «Тронці», роздуми «здивовані», але не розгублені) і духовні цінності радянської людини, «ретроспекція в минуле і апеляція до майбутнього»¹³, вимоглива моральна самоперевірка, властива найбільш глибоким, зосередженим натурам (питання, яке, наприклад, виникає в Уралова після пережитого нещастя: «Чи так жив? Чи так живеш? Чи так усі ви, люди, живете?»).

Проблеми етики й естетики нероздільно переплетені в «Циклоні», романі, який утверджує громадянську, гуманістичну місію мистецтва, палко заперечуючи його утилітарно-спрочене, а також «модерно»-снобістське розуміння. Про «важкі випадки» у вихованні юного покоління, які вимагають особливої душевної чуйності й гуманної широти погляду, розповідається у «Бригантині».

Своєрідність у способі вирішення морально-психологічних конфліктів — більш поетичному, медитативному, ніж сюжетно-драматичному, — змушує письменника шукати різні жанрово-композиційні форми. Перед нами — роман

¹² Гончар О. Циклон, с. 285.

¹³ История советской многонациональной литературы. — М., 1974, т. 5, с. 108.

в новелах («Тронка»), який створює, при ослаблених фабульних зв'язках, внутрішню цілісну картину руху різних людських доль; поетично-філософський роман з незвичайним повднанням кількох часових площин: реальність, пережита головним героєм в часи війни, тепер, через десятиліття, знову «воскресає» в реальності фільму, який він ставить, і тісно стикається з реальністю теперішнього часу («Циклон»); нарешті, «традиційносюжетна» повість, що сконцентрована на долі одного персонажа, але, як звичайно буває в Гончара, несе в собі потік багатьох роздумів і проблем («Бригантина»).

Гончар завжди відзначався вмінням з тонким артистизмом показати поезію праці, творчості, виявити красиве, піднесене в простому, буденному, поєднуючи лірику з м'яким гумором,— усе це створює атмосферу душевної привабливості, в якій постають перед читачем такі його герої, як Горпищенко, Уралов, Колосовський, Ярослава, оператор Сергій Танченко.

Романи Гончара і, значною мірою, Стельмаха — видатних майстрів не тільки української, а й всесоюзної прози — тяжіють переважно до поетично концентрованих форм зображення дійсності. Але український роман дав серйозні зразки й відмінного за стильовим типом, детальнішого, конкретно-аналітичного опрацювання розмаїтої сучасної проблематики.

Ю. Шовкопляс, письменник трохи сухуватої, описової, «неметафоричної» манери, своєю трилогією «Людина живе двічі» наче взявся показати в українській прозі 60-х років, які поважні ресурси таїть у собі конкретно-описове, неквапливо-зосереджене зображення характерів і колізій, тою чи іншою мірою типових для наших днів. І — зумів досягти успіху. На гранично короткому часовому відтинку (дія трьох романів охоплює менше трьох діб) розгортається психологічний сюжет, який прояснив дуже багато чого — і для читача, і для самих героїв твору. По-новому побачив себе і своє найближче оточення знаменитий хірург професор Шостенко, який зумів збагнути моральну ущербність того, що з роками непомітно в ньому нагромаджувалось,— занадто владної самовпевненості, інерції застиглих поглядів на діло і людей; у новому світлі постав, у тому числі й для Шостенка, скромний і тихий, але по-справжньому талановитий ординатор Друзь; багатогранно розкрився характер «непрофільного хворого», через якого й виникли всі незвичайні події в хірургічному відділенні,—

старого робітника, майстра Черемашка, обдарованого догогоцінною здатністю бути «людиною для людей».

Удача письменника, яка заслужено привернула до себе увагу критики, полягала насамперед в умінні правдиво й зримо, без декларацій і незграбних натяжок, дати неодномірні характери людей у їх природній складності, інколи в суперечливому поєднанні зовнішнього і внутрішнього, в поступовому розвитку і в драматично-болісних зміщеннях (у романі немало ретроспекцій, передісторій). Свіжо й поглиблено був осмислений і основний сюжетний конфлікт, який далеко відійшов від схеми миттєвого «прозріння» зарозумілого діяча або сутички новатора з консерватором (хоч автор і не обійшов справді життєві елементи обох колізій).

Білоруський критик В. Коваленко в одній статті зазначив, що критика свого часу (початок 50-х років) не зрозуміла оповідання Я. Бриля «Один день» через те, що «незвичною» була його ситуація: описувався один драматичний блокадний день, пережитий кількома партизанами, що здалося «звуженням теми, непотрібною її «психологізацією». Але тепер таким звуженням часового й просторового сюжетного «майданчика» досить часто користуються автори романів і повістей саме для того, щоб аналітично дослідити «хімію фактів», заглибитися в їх психологічне ядро. Якщо трилогія Шовкопляса охоплює три доби фабульної дії, то в романі П. Загребельного «День для прийдешнього» все відбувається на одному засіданні журі архітектурного конкурсу. (Зрозуміло, сцени цього засідання в романі — це ж Загребельний! — густо обросли і екскурсами в минуле, в біографії учасників, і щедрими поясненнями самого оповідача, і «додатковими» інтимно-ліричними мотивами). Читач стає свідком нелегкого поєдинку людей творчо мислячих і принципових (студент-робітник Пушкар, інженер Діжа, секретар райкому Олексій Іванович) з «лицарями» перестраховки і побічних міркувань — нелегкого вже через те, що в останніх теж є всілякі «сильнодіючі» аргументи і добре відпрацьовані прийоми захисту і нападу. Зіткнення ідей, в якому перемагає мислення творче, перспективне, по-справжньому громадянське, осмислюється письменником у плані соціально-психологічному, хоч засоби для цього вибрані досить своєрідні — головним чином весела, ексцентрична, часом близька до одвертої публіцистичності, манера розповіді, щедро приправлена іронією, гротеском, шаржем, а водно-

час і зовсім не чужа — при певних змінах «об'єктів» і настроїв — несподіваній, здавалося б, у цього автора ліриці.

Відзначимо, що прийом ущільненої в часі і просторі розповіді охоче застосовуватиметься — з більш чи менш вдалим «аналітичним» результатом — й іншими українськими прозаїками (повість П. Гуріненка «Дві доби мовчання», роман А. Мороза «Довга-довга хвилина»). Та це лише один із структурних типів великої розповідної форми сьогодні — хоча б тому, що не меншим авторським кредитом користується і прямо протилежний йому тип, при якому розповідь, відштовхуючись від сьогоденної ідейно-психологічної колізії, відступає в минуле, простежуючи ближні і дальні етапи біографії героїв, показуючи витoki й еволюцію їхніх соціально-моральних настанов (найпоказовішим прикладом може бути роман І. Муратова «В сорочці народжений», близькі до нього в цьому відношенні «Боривітер» М. Рудя, «Білі хмари» О. Сизоненка, «Жванчик» В. Бабляка). «Аналітичний історизм» поєднується тут з прагненням дати людські характери в їхній багатомірності і складності, хоч на ділі це досягається не завжди: то визначальна риса заступає всі інші (деякі образи в романі Рудя), то навпаки — виявляється в чомусь не зовсім чіткою саме соціально й психологічно типовістю персонажа (Борис Луценко у «Білих хмарах» О. Сизоненка).

На кінець 60-х — початок 70-х років окреслюються нові проблемно-тематичні зрушення в освоєнні процесів сучасності українським, як і всім радянським, романом. Великі життєві зміни, могутні демографічні переливи, дальше зближення радянського міста і села, з одного боку, помітне розширення проблемних об'єктів літератури, поглиблений інтерес письменників до соціально-ідеологічної, моральної, «загальносупільної» проблематики — з другого, роблять дедалі більш анахронічним поділ тематики романів на локально-«колгоспну» і локально-«виробничу», яким він був ще в 40-х чи 50-х роках. Локально-конкретний життєвий матеріал у більшості випадків, зрозуміло, залишається, але «тема-ідея», досить широко поставлена, неминуче проривається за його межі — і просторові, і хронологічні, і, особливо, проблемні, — захожуючи авторів, окрім усього іншого, до широкого введення мотивів і образів з інших життєвих сфер, інколи навіть несподіваних. Якщо ця тенденція взагалі й не нова для українського радянського роману (здадаймо, наприклад, «Кварцит» О. Досвітнього або «Ольгу» Я. Качури), то в наш час вона стає особливо

активною і вмотивованою як у життєвому, так і в естетичному розумінні. Та й соціально-історичне наповнення її істотно змінюється — йдеться вже не про тимчасове переміщення героя-інтелігента в інше середовище, як, скажімо, було в «Кварциті», а про зовсім новий характер соціальної мобільності найширших людських верств, виявлення глибинного взаємозв'язку явищ, що відбуваються в різних життєвих сферах, на різних рівнях.

Головний герой роману Ю. Збанацького «Хвилі» Ілля Дубогай — директор великого заводу, людина, що прожила змістовне життя борця-комуніста, — приїздить разом із сином в село, де він народився і провів свою юність. Якби він був героєм попереднього роману того ж автора — «Переджнів'я», написаного десятима роками раніш, він, мабуть, з головою поринув би у виробничі та організаційні проблеми місцевого колгоспу чи МТС, знаходячи якийсь «чудесний» секрет їх швидкісного розв'язання. Інакше тепер: його, звичайно, теж цікавлять чисто ділові питання колгоспного життя, але в центрі уваги вже інше — колгосп як один з осередків держави, її бурхливої історії за останні десятиліття, різні людські долі, проблеми виховання молоді, — недарма на сільському фоні з'являється навіть претензійний молодий поет із тих, що прагнуть здобути славу виразників «розкутого духу»...

У «Течії» М. Іщенка сюжет захоплює Горобіївку, що на Красногорщині, і... Сполучені Штати Америки. На далеку чужину потрапив, ганебно повівшись у часи війни, Пантелій Сагуненко, якого намагаються по-своєму використати запеклі антирадянщики з середовища українських буржуазних націоналістів. Зовсім іншими очима бачить американську дійсність голова горобіївського колгоспу Петро Буряк і письменник Горленко, які гідно представляють тут свою Батьківщину, один — в службовому відрядженні, другий — в ООН. Соціально-побутовий роман стає романом політичним (хоча в цьому своєму аспекті він часом видається переважаним загальною інформацією газетно-публіцистичного характеру). Стипендіатом ЮНЕСКО, що протягом якогось часу знайомиться з американським життям, бачимо й героя двох попередніх романів П. Загребельного — трубопрокатника Дмитра Череду («Намилена трава»). Ось яких несподіваних продовжень може в наш час набувати «внутрішньосільська» і «внутрішньозаводська» тема, хоч головне, зрозуміло, не в зовнішньому розширенні її просторово-фабульної основи.

Інша, теж не нова, але прикметна риса роману останніх років — прагнення глибше увійти в життя людей трудового колективу, показати його в різних вимірах, схопити його сьогоднішні конфліктні колізії, багато з яких породжені або ж по-новому модифіковані процесами науково-технічної революції. Цілком природно, що особливо вдячний матеріал для зображення героя нашого часу дає літературі життя робітничого класу і людей сучасної науки.

Жваву дискусію в критиці викликали, зокрема, об'єднані спільними героями роману П. Загребельного «З погляду вічності» і «Переходимо до любові». Написані в манері вільній, розлогій, не позбавленій викличного ексцентризму, вони вводять нас, хоч і не без деяких умовностей, в середовище людей великого сучасного виробництва. (Умовність — у способі залучення широкого позасюжетного матеріалу: тут і питання літератури, естетики, філософії, і написана чи то «технократом» Держикраєм, чи то його ЕОМ п'єса «Пустеля», повний текст якої давався в журнальному варіанті роману, і сила всілякої іншої, доречної й недоречної, інформації, а також досить жвавої риторики).

Головний інтерес роману — в його центральній постаті (він же оповідач), молодому робітникові трубопрокатного цеху Дмитрові Череді. Звичайно, мали рацію критики, які помітили, що автор передав Череді занадто багато «свого», власних роздумів і задержуватих полемічних пасажів, з одного боку, а з другого — наділив його чималою дозою наївності і навіть легковажної «пустомельності»¹⁴. Та, мабуть, письменник ішов на це свідомо: у його розрахунки і входило створити характер не ідеальний, але по-своєму привабливий — веселий, іронічний, прямий, навіть зухвалий, який має про все на світі своє судження і аж ніяк не бажає вкладатися в рамки звичайного старанного виробничника чи просто «хорошого хлопця» (не кажучи вже про те, що балакучість, красномовство, дотепність і «везняйство» — це взагалі стихія романів П. Загребельного). І справа не тільки в тому, що автор справедливо вважає зазначені риси, в тому числі й жадібний потяг до «інтелектуальності» (хай і з деякими переборами в Митьковому дусі), істотною прикметою передової робітничої молоді, а й у тому, що він пише роман не стільки про «трудові»,

¹⁴ Фащенко В. Поглиблення аналітичності.— Вітчизна, 1972, № 11, с. 170.

скільки про соціально-культурні типи людей на виробництві.

Старого майстра Чемериса, який знає тільки «гнати трубу» і робить це справді віртуозно, Дмитро поважає, але єдина мудрість, яку він чує від старого: «А робочий чоловік що? Повинен стояти на своєму місці й робити своє діло... Треба гнати трубу»¹⁵, — задовольнити його вже ніяк не може. «По роботі я, не вагаючись, присвоїв би йому звання народного артиста трубної справи, а щодо житейської теорії, то в ньому привабливого не було нічого»¹⁶, — це «присуд» Дмитра, і він, треба визнати, не далекий від істини.

В обох романах немало конфліктних сцен і ситуацій (а втім, деякі з них — лише довгі суперечки з різних приводів). Справді жива постать з тих, що протистоять Череді і його друзям, — заступник начальника цеху Токовий, енергійний, спритний кар'єрист і пристосуванець зовсім сучасного типу. А ось «технократ» Держикрай, на зіткненнях з яким має триматися сюжет другого роману, — модель явно приблизна, майже плакатна, складена з пристрасі до білих комірів, захоплення комп'ютерами і епатажних «раціоналістичних» декларацій. Згодом, проте, виявляється, що техніка, на думку того ж таки Держикрая, «жорстока річ. Вона віддаляє тебе від людей... Неймовірно напруження. Буквально нелюдське. Мозок працює двадцять чотири години на добу. Виключити неможливо»¹⁷. Цим поясненням Держикрай намагається виправдати свою духовну ущербність, не підозріваючи, правда, що воно аж занадто явно зближує його з відомими ще від початку століття образами таких собі страшнуватих «егоцентричних раціоналістів».

Але, як би там не було, романи Загребельного позначили один з найпомітніших напрямків, на яких відбуваються пошуки сучасних характерів і конфліктів. Образи молодих робітників наших днів цікаво намічені, наприклад, у романі І. Григурка «Канал» — тут сфера праці так само природно зв'язана з сферою різноманітних душевних, інтелектуальних, естетичних інтересів.

Три найбільш наближені до читача постаті — Зайченко, Франчук, Бпур — три характери, аж ніяк не одномірні. Праця, за словами одного з персонажів, покликана зробити людей з «шматків безформної глини», якими прибули сюди

¹⁵ Загребельний П. Романи: В 2-х т. К., 1974, т. 1, с. 53.

¹⁶ Там же, с. 94.

¹⁷ Там же, с. 441—442.

ці юнаки. Але й «глина» не така вже безформна, і до модних свого часу ілюзій щодо швидкісної її «ліпки» автор не схильний — як і його герої...

Але є «наука каналу», як є «наука лісу» або «наука моря», і приводить вона людину — в даному разі Зайченка — до ось яких висновків: «Канал підказав йому, що товща землі складається з крупинок і сила зчеплення проходить крізь кожну крупинку; втративши ту силу, крупинки стають порохом — так само з людьми: якщо крізь тебе проходить силова лінія зчеплення, то ти крупинка народу, якщо ні — порох»¹⁸. Внутрішні зміни в житті молодих будівників, отже, відбуваються, і немалі, хоч послабленість сюжетних підпор твору не дозволила авторові виявити їх з більшою повнотою і наочністю.

Більш замкнений у колі щоденних трудових і особистих турбот, але дбайливо показаний саме в подробицях свого громадського й «людського» змужніння молодий робітник Лихобор в однойменному романі В. Собка. Письменник, відзначаючи критика, в центр свого дослідження свідомо поставив «звичайного, рядового робітника, представника тієї «загальної маси», від якої в кінцевому рахунку залежить практичне втілення найбільш наукових ідей»¹⁹. Відповідних «вузлів» у романі зав'язано — і розв'язано — досить багато. В. Собко взагалі майстер сюжетно-інтригуючої розповіді, хоч йому не скрізь пощастило уникнути спрощених або шаблонних рішень.

Як на один з прикладів, авторові вказувалось, зокрема, на банальний і необов'язковий (в художньо-типізуєчому, звичайно, розумінні) «роман» молодого хлопця з жагучою красунею Оксаною — дружиною авіаційного полковника. Цей досить частковий привід схиляє до деяких загальних роздумів, що стосуються не тільки «Лихобора». Звичайно, добре, що громадські й трудові інтереси своїх героїв автори сучасного роману не відділяють від усього іншого, — люди в них і люблять, і ревнують, радіють і страждають, інколи помиляються, і відбувається це, звичайно, за законами мудрого і складного життя, а не заради купця додатку до якоїсь «головної лінії». Ні особливих відкриттів, ні новизни в цьому нема — радянський роман завжди стояв на принциповому ґрунті такої життєвої повноти, за винятком хіба що нетривалої смуги деяких односторонньо-

¹⁸ Григурко І. Канал.— К., 1974, с. 184.

¹⁹ Мельник В. Сюжети. Конфлікти. Характери: Молодий герой сучасної робітничої прози.— Дніпро, 1964, № 1, с. 151.

«тематичних» захоплень. Але не можна не звернути уваги, що в деяких романах і повістях, які в критиці звичайно іменуються творами «про людей праці», про «творчі діяння наших сучасників», справді вагома соціально-моральна проблематика, так чи інакше заявлена авторами, стає, по суті справи, лише фоном для досить банальної, не обтяженої серйозним психологічним змістом любовно-родинної інтриги.

Це помітно почасти в «Розкриллі» Ю. Бедзика, а особливо впадає в око в «Гілеї» М. Зарудного. Головний герой роману Іван Задорожний — ентузіаст розведення лісу на придніпровських пісках десь у районі Олешок під Херсоном. Саджає він його по-новаторськи, за «методом Вігдорова» (тут, природно, намічається колізія між «новаторами» і «консерваторами» в лісівництві), але про справжні проблеми й суперечки, що виникають у таких випадках, ми мало чого дізнаємось, як і про роботу, про пошуки, успіхи й невдачі самого Івана, — за винятком лише суто зовнішніх і часто неприховано штучних фбульних кульмінацій: то він падає непритомний, сам уночі копаючи ямки для посадок, то його збираються безпідставно виключити з партії, то його рубає лопатою не чистий на руку робітник. Та зате як щедро компенсована бідність цього вирішального змісту нескінченними «прискореннями» й «гальмуваннями» сюжетних ліній кількох любовних пар, що мають до того ще й свої «трикутники»! Схильність до такої поверхової інтриги із заздальгідь заданими ролями учасників спостерігалася і в попередніх романах М. Зарудного — скажімо, в «Урані», по справедливості позитивно оціненому критикою за відкриття деяких змістовних колізій з життя сучасного села. Але там ця інтрига була побічною, тут же фактично затуляє собою все інше. Очевидно, деяких романістів усе ще підводить ставка на «читабельність» за всяку ціну, так само, зрозуміло, як і недостатнє оволодіння життєвим матеріалом.

Плідніший шлях обрав Ю. Мушкетик у романі «Біла тінь», дійовими особами якого виступають працівники науково-дослідного інституту, зайняті проблемою фотосинтезу. Правда, до вирішення навіть деяких її аспектів ученим у «Білій тіні» ще далеко, зате в сумлінному прагненні до психологічного аналізу й синтезу показані автором будні і наукових пошуків, і громадських переживань, і духовного життя персонажів. Ці будні наповнені й змістовні, але й над ними треба в якийсь момент підвестися (згадай-

мо Леоніда Шляхтича в Загребельного: «У людини повинна бути вища мета»), щоб не піддатися інерції повсякденності, щоб струснути з себе все дрібне, що заважає повноцінному розвитку особистості. Це й відбувається з начальником лабораторії Марченком, з його колегою Віктором Борозною, які в нелегких пошуках, проходячи через тимчасові кризи (що особливо стосується головного героя — Марченка), досягають і вищій ступінь громадянської зрілості, і необхідну для людини повноту емоційного сприйняття життя. Психологічний аналіз у романі інколи надто описовий, у ньому не завжди відчувається той пластичний «внутрішній жест», який так цінував О. М. Толстой, — але загалом це цікава спроба «копання» характерів углуб, аналізу «молекулярної» сторони процесів духовного розвитку, виховання і самовиховання сучасника.

Тут розглянуто лише деякі помітніші твори української романістики, присвячені суспільній та моральній проблематиці «дня швидкоплинного». Пошуки й звернення українських романістів, вливаючись у повноводу ріку багатонаціональної радянської літератури, ясно перегукуються з творчістю їхніх товаришів і соратників, які пишуть іншими мовами, — хай це буде Д. Граїнін чи Ч. Айтматов, Ф. Абрамов чи Й. Авіжюс, І. Шамякін чи А. Мухтар, — типологічна спільність основних тенденцій тут цілком очевидна. Оволодіваючи все глибшим розумінням соціального, морального, психологічного змісту сучасних суспільних процесів, удосконалюючи свій художній інструмент, пізнаючи «секрети» багатомірного зображення людини праці в усьому багатстві її життєвих взаємозв'язків і духовної сутності, український роман 60—70-х років здобув немало творчих успіхів. І все ж суспільний «попит» з усіх поглядів, і перш за все щодо глибини ідейно-художнього осмислення основних явищ і руйнівних сил сучасності, незмірно перевищує реальні «пропозиції».

Думається, зокрема, що для українського роману, як і для всієї радянської прози на нинішньому етапі розвитку соціалістичного реалізму, особливе значення має проникливе художнє дослідження «історії особистості» в трудовому колективі, який в умовах соціалізму є вельми істотною ланкою системи «людина — суспільство».

«Багатьом нашим письменникам, — відзначав у цьому зв'язку перший секретар ЦК Компартії України В. В. Щербинський у статті «В єдиному, могутньому строю», — досі важко дається зображення людей в трудо-

вому колективі, який, як відомо, є основним осередком нашого суспільства. А тут, в трудовому колективі будь-якого нашого підприємства, господарства, установи, — напружене й багате внутрішнє життя, складно розгалужені взаємини людей, об'єднаних спільними інтересами, усвідомленням свого обов'язку перед соціалістичною державою». Вказавши на партійні вимоги — добиватися високої політичної свідомості, організованості й трудової дисципліни, боротися з антигромадськими явищами в кожному з колективів, автор підкреслює: «Це повинно служити ще одним нагадуванням письменникам і всім майстрам мистецтва про необхідність постійної уваги до психологічних процесів, що відбуваються в житті трудових колективів, до різноманітних конфліктів, у яких переборюються залишки власницької, егоїстичної психології, міщанських, обивательських поглядів»²⁰.

Думка, надзвичайно актуальна для кожного митця, який зображує людей і події наших днів.

СУТЬ — У ПРАВДІ ХАРАКТЕРІВ

Картина розвитку роману в будь-якій літературі будь-якого періоду буде неповною, навіть неможливою без з'ясування тих чи інших напрямків і рівнів його художньої «характерології», під якою в даному випадку розуміються конкретні способи і форми типізації характерів персонажів.

Широко відома думка В. І. Леніна, яку він висловив у листі до І. Арманд 1915 року, про те, що в романі «*вся суть в індивідуальній обстановці, в аналізі характерів і психіки даних типів*»¹.

Типове, загальноісторичне реалістичний роман може показати лише в індивідуально-неповторному. При цьому єдність загального й індивідуального в справді художньому типовому характері завжди діалектична: в такій діалектичності, без виявлення якої образ героя перетворюється або в плакат, або в конгломерат неосмислених частковостей, — запорука живої самостійності характеру, можливостей його спонтанного розвитку, «саморуху».

Засоби і форми художньої «побудови» типових характерів у будь-якому випадку визначаються загальною кон-

²⁰ Щербидцький В. В. В едином, могучем строю. — Новый мир, 1974, № 12, с. 14.

¹ Ленін В. І. Повне збір. творів, т. 49, с. 53.

цепцією людини, властивою даному письменникові, його моральним і естетичним ідеалом, які складно переломлюються через конкретні грані індивідуального стилю.

Спробуємо коротко схарактеризувати в цій площині індивідуальні особливості, властиві творчості найвидатніших романістів (маючи на увазі головним чином їхні новіші твори). Спільне й відмінне в таких індивідуальних манерах, достатньою мірою «представницьких» у художньому розумінні, може виявити провідні лінії, показові для процесу в цілому. Зрозуміло, що стильовий «розріз» у таких характеристиках обов'язковий, і при цьому неминуче виникають міркування стосовно зображальних та інших можливостей тих чи інших стильових манер і тенденцій у їх реальному сьогоденнішому побутуванні.

У романах Гончара характери героїв майже завжди виступають в апсамблі — письменника однаково цікавлять і кожен з них окремо, і те колективне, народне ціле, яке вони складають в своїй сукупності. В цьому розумінні естетично рівноправні, скажімо, Горпищенко і Віталік, Мамайчуки і Рясна, Уралов і Дорошенко («Тронка») — серед них немає постатей головних і другорядних, письменникові дорогий кожен, найрядовіший з них, якщо в ньому проступають риси сучасного, радянського народного характеру — творча щедрість, гуманна настроєність душі, усвідомлення свого громадянського обов'язку, почуття сердечного зв'язку з іншими людьми. Так само не виділені різко, не поставлені під особливо яскравий аналітичний «ліхтар» і натури суперечливі чи й просто негативні, що так чи інакше відбили в собі особливості (в даному випадку не кращі) певних історичних часів.

Психологічний драматизм — сфера, куди загалом рідко і не завжди впевнено проникає думка письменника, зате Гончар — прекрасний майстер передавати поезію світлої й творчої людяності, нової, колективістської свідомості в її простих, буденних, але тим більш цінних для реалістичного мистецтва виявах. Особливо добре вмів він охопити таємний, не завжди легко вгадуваний нерв даного характеру і передати його в «миттєвих» портретних зарисовках: «В тітки Катерини обличчя іконно-темпе, суворе, передчасно зістарене, а очі молоді, повні незгасного блиску...» Спочатку здалась вона товаришам її чоловіка, бульдозериста Браги, закінченою злюкою, але «потім звикли до її різкої вдачі, до мумійно-сухого її обличчя без посмішки, і лише коли вона зрідка посміхалася до свого

партизана, коли крізь оту її сердиту темпу ікопність на мить пробивалась мимовільна усмішка, то вона так змінювала Катерину, що декому здавалось: не так уже Брага, може, й перебільшував, співаючи дружині хвалу...»².

Через ланцюг роздумів, глибинних духовних реакцій на «враження буття» розкриваються грані характерів старого Горпищенка, капітана Дорошенка, в психологічному потрясінні виявляються душевні, моральні глибини завжди підтягнутого, неголосного й точного Уралова, майстерно зображені по-різному суперечливі натури Яцуби й молодого Мамайчука.

У «Циклоні» — найбільш інтелектуально насиченому з своїх романів — Гончар прагне по-новому для себе сполучити розвиток сюжету і пластику предметних описів (майже вся перша і кінець другої частини) з поетикою прямих роздумів, бесід і суперечок на філософсько-моральні та естетичні теми. Широке введення цього останнього елемента ставило перед письменником певні труднощі (небезпека перетворити «міркуючих» персонажів у прості рупори ідей). З цими труднощами він загалом успішно впорався (оскільки головним героєм цього специфічного «сюжету» виступає Сергій Тащенко з його небуденною і по-своєму складною особистістю), однак не без певних втрат: внутрішня статичність Колосовського, наприклад. На недостатність індивідуалізації персонажів у цих розділах роману вказував Л. Якименко: «Внутрішні голоси героїв зливаються інколи, втрачаючи неповторне забарвлення живого звучання»³. Можливо, одна з причин цього — досить частий у «Циклоні» (а в «Бригантині» особливо) описовий авторський переказ психологічних станів героїв, який послаблює властиву стилю Гончара зображальність, лексично-інтонаційну багатобарвність у передачі не тільки прямої, а й внутрішньої мови персонажів.

М. Стельмах в інтерв'ю на питання: «Що найважливіше для Вас у людському характері?» — відповів: «Краса діянь, творчість, розум і закоханість у світ»; людей села він прагне, як сам про це говорить, показати «як філософів життя, а не лише як трудівників... Їхня мудрість була, звичайно, не вчитана. Їхніми книгами були книги життя і книга землі...»⁴. І ці трудівники-філософи, на чолі яких

² Гончар О. Тронка.— К., 1964, с. 237.

³ Якименко Л. На дорогах века.— М., 1973, с. 135.

⁴ Розповідь Михайло Стельмах.— Дніпро, 1973, № 8, с. 129—130.

найактивніші і соціально найбільш зіркі — комуністи Свирид Мірошніченко, Марко Безсмертний, Максим Туровець, — справді постають перед нами цілою галереєю живих постатей в епічному романному циклі письменника про українське село ХХ ст.

Між прийомами зображення людських характерів у Гончара і Стельмаха є істотні відмінності. Якщо кінорежисер Богдан Колосовський у Гончара, ще будучи оператором-документалістом, на все життя запам'ятав заповіт майстра: «Лови кадр» (тобто поетично насичений момент самого життя), — щоб потім поставити його в певний монтажний ряд, то «внутрішньому режисерові» у Стельмаха треба не тільки «влочити» кадр, а й максимально, в епічному, майже билинному дусі укрупнити його й драматизувати. Характери більшості персонажів у Стельмаха — романтично піднесені, навстіж відкриті в своїй головній пристрасті — виявляють себе передусім в драматичних сюжетних колізіях. (Адже діють вони в умовах або прямих класових антагонізмів, або запеклих сутичок — також не на життя, а на смерть — з усякого роду «мінус-людьми», які, виступаючи під різними личинами, здатні завдати немалої шкоди радянському суспільству). В цьому розумінні художня характерологія Стельмаха формувалась, очевидно, під впливом не просто романтичної (в літературі), а й фольклорно-поетичної традиції з її різкою поляризацією соціальних і моральних типів.

Головний герой «Думи про тебе» Богдан Романишин — поет, учитель, мрійник, натура чиста і піднесена, полицарському вірна предметові свого сором'язливого кохання; чесним солдатом, потім партизаном, людиною з чистою совістю патріота і бійця проходить він через вогонь війни. Такий же — досвідчений, мудрий Максим Туровець, керівник колгоспу, пряма антитеза злобному чинуші Хворостенкові, який «мав у грудях двох звірів: підозріливість і самовпевненість», такі — красива і ніжна Богданова любов Ярина, весела й дружна родина музик Шаламаїв — люди щедрого народного характеру.

А їхні моральні антиподи в селянському середовищі — пожадливі користолюбці Васюті — навіть живуть біля самого кладовища, палять піч дерев'яними хрестами і в голодні роки спекулюють картоплею, вирощеною між могилами. Нікчемний підсумок свого життя старий Васюта підводить над горщиком із золотом, який довгі роки був закопаний у землі: «Ні, це не золото було. Це в одному

чорному чавунку, як у домовині, була похована уся його молодість, усі його зрілі роки і край невітшної старості. Він не запродав за червінці душу дияволу, але сам біля них зробився бісом і не помітив, як віддав у лапища дияволу свого сина»⁵.

Все це органічне для поетичної і навіть патетичної прози Стельмаха («Я не написав поем, а пишу замість них романи»,— сказав автор у згаданому інтерв'ю). Але не можна не помітити, що там, де сам матеріал ставить письменника перед необхідністю поглибленого аналізу більш складної, суперечливої психології героїв і цілих суспільних явищ, ця улюблена автором «чорно-біла» конфронтація характерів, від самого початку завершених у своїй позитивній чи негативній суті, вже не спрацьовує.

Дуже цікавий за методом створення художніх характерів роман Л. Первомайського «Дикий мед» — один з найпомітніших творів української прози про Вітчизняну війну. Точні картини й описи боїв (зокрема початку гігантської битви на Курській дузі), сцени воєнного побуту, історії й передісторії широкого кола дійових осіб (від генералів Савичева й Костецького, полковника Лажечникова і фотокореспондента Варвари Княжич до таких постатей третього чи четвертого плану, як солдатки Люда й Ониська з прифронтового села) якнайгісніше пов'язані з широко поставленою морально-психологічною проблематикою. Теми щастя і обов'язку, правди і совісті, освітлювані з позицій соціалістичного гуманізму, починають звучати вже з перших сторінок роману, «переливаючись» потім у живу, багатогранну діалектику характерів і людських стосунків. З цього погляду «Дикий мед» — приклад сміливого звернення до художніх принципів і прийомів Л. М. Толстого, звернення, знаменного не тільки для української, а й для всієї нинішньої радянської прози. І справа тут не тільки в стилістиці і навіть прямих синтаксично-інтонаційних ремінісценціях типу: «Ні Варвара Княжич, ні капітан Петриченко не знали, про що думав генерал Савичев, лишившись у своїй кімнаті...»; «Варвара Княжич не могла знати думок генерала через те, що...»; «Капітан Петриченко... був більш-менш поінформований про його щоденні турботи, але він не міг знати сьогоденних думок Савичева через те, що...»⁶; або в таких же

⁵ Стельмах М. Дума про тебе.— К., 1973, с. 374.

⁶ Первомайський Л. Дикий мед: Сучасна балада.— К., 1963, с. 27.

вельми характерних для толстовської школи «провісницьких», прогностично-узагальнюючих згустках авторських коментарів: «У тиші, яка стояла навколо, народжувалося те, що скоро мало стати спільною долею багатьох тисяч людей, і одночасно визрівало те, що повинно було стати тільки їхньою особистою долею, долею Варвари і Лажечникова»⁷; або в прямих, логічно оголених, але по-своєму ефективних прийомах введення читача в «діалектику» душі персонажа: «Лажечников не догадувався, що надмірно підтягнутий, акуратний в одязі, завжди чисто вибритий і вимитий майор Сербін прислухається до тих голосів, які в ньому самому ведуть безперервну суперечку, оцінюють і перевіряють кожен свій крок, кожен вчинок і кожне слово, і що ця самоперевірка відбувається не від нерішучості чи боягузтва Сербіна, а від необхідності бути справедливим»⁸.

Якщо останні рядки можуть здатися навіть наслідувальними, то суть справи все ж не в цьому, а в тому, що Первомайський зумів самостійно і глибоко показати внутрішнє життя своїх героїв як безперервний, напружений і в вищій мірі природний психологічний процес, який об'єднує невтомно виконуваними ними важку і небезпечну воєнну роботу з думою про «людське», тобто і особисте, і історичне в їх нероздільній єдності. (В цьому розумінні думка Савичева, що виникла з конкретного особистого приводу, може бути визнана несхитним кредо основних героїв, яким віддані всі симпатії автора: «Людина не може бути щасливою за рахунок чужого страждання. Власне щастя здобувається щастям усіх, воно стає не менше, а більше, коли поділити його на мільйони сердець...»⁹

Людей, яких війна з фашизмом небувало об'єднала й згуртувала в загальному патріотичному пориві, Первомайський не боїться раз у раз ставити в непрості психологічні взаємини один з одним (старі друзі Савичев і Костецький, Варвара і Лажечников, Варвара і Сербін, Берестовський і Пасєков). В цих взаєминах відбивається і чисто особисте, і суспільно-історичне, пережите країною, і, нарешті, те, що може ще розвинути і боляче позначитись на майбутніх стосунках людей, зрісши в певне явище (своєрідна «пасєківщина», скажімо). Ставлячи на

⁷ Там же, с. 161.

⁸ Там же, с. 71.

⁹ Там же, с. 110.

перший план велике й героїчне в поведінці людей (прикметний з цього погляду, наприклад, опис бою, що його веде батальйон Жука), автор зовсім не нехтує й «дріб'язком» подробиць, випадковостей, які неминуче входять в людське життя. «Уся складність людської поведінки врешті-решт полягає в тому,— говориться в одному з відступів,— що людині доводиться думати одночасно про багато справ і речей, не однакових за своєю важливістю, нерівномірно далеких чи близьких до її сьогоденішнього душевного стану і до того головного внутрішнього завдання, яке завжди є в кожній людині...»¹⁰

Збільшуючи таким чином психологічну місткість зображення людини на війні, автор разом з тим далекий від того, щоб здрібнювати його. Ось, наприклад, Варвара, лежачи під кулями і повністю захоплена своїм головним завданням — сфотографувати підбитий танк на нічийній смузі,— помічає раптом дивне «подвоєння» своїх почуттів (погляд на об'єкт, на обставовку і одночасно на саму себе), яке було саме подвоєнням, «а не роздвоєнням, рівнозначним роздрібненню, тобто здрібненню існування»¹¹. Все це, як багато чого іншого, дано в поєднанні з хорошою мірою пластичної зображальності, з міцним предметним, портретним, пейзажним малюнком, з докладними батальними картинами — «психологія» тут, як правило, не заступає дії, сюжету, загальної картини подій.

Критика відзначала деякі спірні мотиви роману (скажімо, елементи надмірної рефлексивності в портреті Берестовського), але була одностайна в загальній високій оцінці цього твору, який, безумовно, розширює поле психологічного аналізу в сучасній українській прозі.

Це істотно. В епоху посиленої суспільної уваги до проблем формування світогляду, моральних переконань і духовної культури кожного члена суспільства особливого значення набуває вміння художника «схопити, накреслити, взяти в рамки точних психологічних формул нинішні душевні процеси, м'яко кажучи — найскладніші психологічні дифузії»¹². Ясно, що йдеться перш за все про мистецтво соціального психологізму, а не того дріб'язкового і часто-густо штучного, натужного «психологізування»

¹⁰ Там же, с. 105.

¹¹ Там же, с. 210.

¹² Леонов Л. Литература и время.— М., 1967, с. 257.

в сфері невизражених відчуттів і емоцій, які можна було часом спостерігати, скажімо, в нашій новелістиці останнього десятиліття. Письменник, який обмежується лише випадковими й поверховими екскурсами в духовний світ своїх героїв, який фіксує лише результати психологічних змін, а не їхній процес, не багато чого досягне сьогодні в своїй «людинознавчій» справі. І якщо, наприклад, критик, проаналізувавши з десяток сучасних повістей і романів, змушений визнати, що в них рідко коли щось відбувається («Живі життєві історії в усій їх багатозначності, можна сказати, не лягають в основу твору, твір живиться епізодами, мікропроблемами, що доточують одна одну, але не становлять неухильного ряду, того ланцюга, про який тільки й можна сказати: щось відбувається, є причина, котра тягне за собою наслідки, є дотичність до цього «щось» усіх компонентів художнього полотна...») ¹³, то не можна не бачити в цьому, крім усього іншого, і браку психологічної майстерності авторів, явних слабкостей у розробці соціально-психологічних конфліктів, характерних для нашого часу.

Зауваження — побіжне, хоч воно й має прямий стосунок до загального предмета розмови. А якщо продовжити цю розмову — про майстерність зображення типів і характерів у творах української прози, — то слід згадати здобутки й тих романістів, які схильні до суворой реалістично-побутової манери письма.

«Вир» Г. Гютюнника стилістично йде від самих глибин традиційної української прози на сільську тему — від Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, частково навіть від Б. Грінченка, але разом з тим — і від М. Шолохова, чия плідна школа тут явно відчутна. Критика багато й докладно писала про образи керівників села — комуністів Дороша, Оксена Гамалію, Реву і центральну «романічну» пару «Виру» — Тимка Вихора і Орисю. Все це, справді, самобутні, типові, яскраво індивідуалізовані характери, сповнені життєвої правди й «самосильного» внутрішнього руху. Звичайно, де в кому з них можна знайти риси літературних родичів — Тимко, наприклад, чимось нагадує молодого, «хутірського» Григорія Мелехова, а в Гнаті Реві пізнаємо деякі нагульновські риси, тільки дуже вже здрібнілі і знижені відповідно до нескладної психології цього

¹³ Сивокінь Г. Проста людина — робітник. — Дніпро, 1975, № 1, с. 134.

звичайного, хоч і щирого в своїх «добрих» намірах сільського перекрутника. Та майже кожен з них знайдений у житті і осмислений автором самостійно, вони типові і разом з тим нікого не повторюють, вони неповторно «троянівські» (в селі Троянівка над Ташанню відбуваються основні події роману).

Але, можливо, найбільш серйозні досягнення романа — це багатолікий образ «населення» Троянівки, тобто дуже колоритний, жваво й тверезо написаний, сповнений всіляких людських несподіванок і «смішинок» образ колгоспної маси (яка ще недавно була просто селянською масою) напередодні війни і в перші її роки. Тут у Тютюнника, хорошого знавця і обсерватора колгоспного села, найбільш відчутно саме шолоховський принцип — принцип природної свободи й «незапрограмованої» широти в передачі живого розмаїття характерів, доль, не схожих одна на одну життєвих історій. Ядро естетичної концепції автора — саме в зображенні цього повноводого й барвистого (при всій своїй сільській «земляній» простоті) плину життя багатьох звичайних людей, плину, який при всіх своїх заворотах, вирах і перекатах усе ж виявляється підпорядкованим неспростовним загальним закономірностям.

Картина, замислена письменником, зовсім не склалася б і без простодушного сільського трудівника-силача Павла Гречаного, і без потерпілого з вини Гната «мислителя» Кузя Сорокатяги, який хоче своїм розумом осягнути «все цікаве» на світі, без скупого й педантичного комірника Тетері, який з приходом окупантів «втратив будь-який інтерес до життя» і міг робити лише одне — переписувати розграбоване ворогом колгоспне добро... І багато чого не збагнули б ми в цій картині, коли б не було в ній егоїстично-хитренького Йоньки Вихора, який при німцях раптом став жадібно і люто тягти до себе в двір усе, що можна було вкрасти або відняти, і суворого, побожного, але ревного в своїй довірі до нового життя Інокентія Гамалії, і легковажної Юльки, яка, проте, зуміла розплатитися з фашистами за себе й за інших, і готового на все куркулєнка Джмелика, який став поліцаєм, і багатьох інших сільських людей, майже кожен з яких живе і мислить на свій штиб, чим і цікавий.

Мабуть, до Тютюнника ніхто з українських прозаїків не зміг дати такої точної, різнобічної, багатоглибої побутовими, соціальними й психологічними барвами та відтінками кар-

типи життя села в часи ворожої навали, якою вона поставала у «Вирі».

Деякі любителі приземленого побутописання на сільські теми могли б узяти Г. Тютюнника в свої «союзники», настільки він щедрий на побутові аспекти, настільки мова персонажів, а часом навіть авторська мова витримані в нього в місцевому колориті, який передає всю грубувату експресію сільського гумору й нехитрих, але влучних характеристик. Та це враження, по суті, омапливе, і остаточно розвіюється воно в другій книзі роману. Починається війна, в село входять фашисти, круто ламається доля багатьох людей, з-під буденно-побутового різко проступає трагічне й героїчне — і Тютюнник, лише в окремих випадках поступаючись своєю точною реалістичною манерою, зумів показати одних своїх персонажів на висоті людського духу, інших — в огидному багні падіння. Місткість і глибина характерів у другій книзі роману, що лишився незакінченим, помітно збільшуються. Ось хвилинка найкоротшого воєнного «інтермеццо» в Дороша — він потрапив у Троянівку і на ходу прощається з її тихою прирічною красою: «Він вийшов з очерету, як із зеленого храму, в який ходив на сповідь. Там він лишив свою ніжність, і якщо він залишиться живим і повернеться, він візьме її назад у зеленого бога»¹⁴. Ось сцена страти зрадника Джмелика Микитою Чугаєм, героїчна загибель Оксена Гамалії, велична загибель його батька, схопленого ворогами... Дистанцію від мирного й строкатого побуту до суворості епіки, з її останньою прямою людського самовияву, Тютюнник зумів «узяти» як талановитий соціальний митець-психолог.

Реалістично-виразними характерами героїв, показаних у самовідданій боротьбі з фашистськими загарбниками, приваблюють і повісті В. Козаченка з циклу «Листи з патрона». Це твори про молодих підпільників, які в тяжких обставинах до кінця виконують свій обов'язок перед Батьківщиною. У більшості повістей письменник виявив зріле вміння побудувати цікавий, добре продуманий сюжет, завдяки якому молоді борці з підпільної організації «Блискавка», що не раз, здавалося б, була знищена гітлерівцями і все ж продовжувала діяти, зримо розкриваються в своїх вчинках і в їхніх глибоких духовних стимулах. У цих характерах не завжди можна відчутти ту неодномірність

¹⁴ Тютюнник Г. Вир.— К., 1962, с. 381.

і побутове «заземлення», які властиві персонажам Тютюнника, зображення іноді не вільне від описовості, але в цілому вони живі й переконливі. Запальні й недосвідчені, ці юнаки й дівчата — Максим Залізний і Яринка Калиновська, Бармаш і Дмитро, Галя Очеретна і Льоня Заброда — вийшли на смертний двобій з фашизмом, бо «не діяти не могли. Бо всі вони були комсомольцями, дітьми своєї країни, свого, для них найдорожчого в світі, ладу»¹⁵. Тваринному егоїзмові, підлості, страхові за власну шкуру, що панують у таборі їхніх переслідувачів і мучителів, вони протиставили високу людську гідність, солідарність і взаємодтримку, які не лишали їх і в найтяжчі часи. Ніде штурно не «піднесені», психологічно достеменні молоді борці Козаченка цілні й красиві в своїй героїчній поведінці і, додамо, в тій внутрішній інтелігентності й духовності, які їм дала школа, комсомол, славні революційні традиції радянського суспільства.

Сучасний радянський роман — поле різноманітних жанрово-стильових шукань, у яких щоразу по-іншому виражається письменницька концепція людини, художнє осмислення взаємодії особистості і суспільства. Від великого панорамного епосу в російській та інших літературах — до гостропроблемного «малого роману», що став популярним жанром, наприклад, в естонській прозі. Від складного психологізму, який інтенсивно культивує форму внутрішнього монологу, витончені прийоми мікроаналізу (деякі романи, наприклад, М. Слущкіса, А. Беляускаса, Е. Ветемаа), — до талановитих і своєрідних зразків «фольклорного епосу» в молодих літературах народностей Півночі («Ханіда і Халерхо» С. Курилова, «Коли сонце мене колисало» Ю. Шесталова, «В далекому аїлі» М. Доможакова). Від лаконічного «поетичного» роману, який широко використовує прийоми ліричної сповіді, концентрованої символіки, навіть притчі, — до традиційних, але внутрішньо багатих в чому оновлених форм добротного-описового, детально-аналітичного повіствування, що ґрунтується на спокійному і всебічному зображенні соціально-історичних обставин, характерів і їхніх взаємин.

Український роман теж знає подібну різноманітність, хоч і в меншому діапазоні. Прикладом згаданого «традиційного» типу реалістичного зображення, яке поєднує в собі риси класичного родинно-психологічного й соціаль-

¹⁵ Козаченко В. Листи з патрона.— К., 1973, т. 1, с. 348.

но-історичного роману, можуть бути «Сестри Річинські» І. Вільде. Близькі типологічно споріднені зразки, які пригадуються при читанні цього капітального двотомника обсягом близько півтори тисячі сторінок, — «Будденброки» Т. Манна, «Сага про Форсайтів» Д. Голсуорсі, «Люди на роздоріжжі» М. Пуйманової, деякі повісті М. Домбровської... А в безпосередньому проблемно-тематичному розумінні у «Сестер Річинських» є прямі попередники в революційній західноукраїнській літературі 30-х років — йдеться про повісті С. Тудора «День отця Сойки», О. Гаврилюка «Береза», які були написані в останні передвоєнні роки, але побачили світ уже після перемоги над фашизмом. Твір гостро викривальний, спрямований проти клерикально-реакційного табору з його ворожістю до соціалізму, до Країни Рад, повість С. Тудора відзначається глибокою філософською «осадкою», — як і улюблене українським письменником-комуністом «Життя Кліма Самгіна» М. Горького, вона відтворює дійсність передусім в її ідеологічних відображеннях, що відповідно формує і характери головних персонажів. І рідною сестрою Фучікового «Репортажу, писаного під шибеницею», який буде створено пізніше, можна назвати Гаврилюкову «Березу» — правдиву і емоційно вражаючу розповідь про «гартовану сталє пролетаріату» — революційних політ'язнів концтабору в Березі Картузькій, які нелюдським знущанням і тортурам катів протиставили незламну висоту духу і справді колективістську товариську солідарність.

Зображення розпаду й розламу родини покійного попа, ділка й політикана Аркадія Річинського — всі п'ять його дочок розходяться різними життєвими шляхами, — дано у Вільде на широкому соціально-побутовому та історичному фоні: перед нами попи та їхні сім'ї, фінансисти, підприємці, заможніші й бідніші селяни, робітники галицьких міст і містечок; дедалі відчутнішим стає наростання класових антагонізмів в західноукраїнському суспільстві 30-х років, політично найяскравіше виражених в протистоянні двох основних сил — комуністів і вже близьких до одвертого фашизму українських буржуазних націоналістів.

Точність і глибина психологічних характеристик більшості персонажів, особливо жіночих (і передусім — самих сестер), тут бездоганні. Соціально й духовно успадковане простежується письменницею в постійній взаємодії з тектонічними життєвими змінами — в одних із сестер (Кате-

рина, Зоня) це «батьківське» закріплюється і навіть посилюється, в інших (Слава, Ольга) поступово вивітрюється, змінюється іншими, благодійними впливами, хоча авторка не поспішає з остаточними висновками. Мало хто з сучасних українських (і не тільки українських) романістів зумів так переконливо і рельєфно подати «сімейне», домашнє, інтимно-психологічне і в його простій людській значущості, і в його співвіднесеності, нерідко глибоко прихованій, з великим світом соціального життя, що слушно підкреслює С. Шаховський: «Є деякі аспекти, які рідко, дуже рідко трапляються в сучасних романах, — вони дають творові специфічну цінність. Це велике коло сімейних проблем, тонкі спостереження над стосунками статею, над почуттями закоханих, жонатих і заміжніх, батьків, матерів, синів, дочок; спостереження над сімейним коханням і ненавистю, над почуттями природними і спотвореними, благородними й мерзенними... І нема йому початку, і нема кінця-краю, як воно і є насправді в життєвій складності»¹⁶.

Як визначає критик, роман І. Вільде в цілому — твір «енциклопедичний» і за всебічністю, і за сумлінним реалістичним поєднанням великого з малим, масштабного з докладним.

А поряд з «Сестрами Річинськими» — такий оригінальний, «несподіваний» за стилем роман, як «Лебедина зграя» В. Земляка, найвидатніший і найцікавіший твір цього обдарованого прозаїка. Критика поквапилась зачислити його до головного грона так званого химерного українського роману, хоч ніяких особливих «химерій» у душі, скажімо, «Козака Мамая...» О. Ільченка чи повісті «Ірій» В. Дрозда тут немає, а є на диво симпатичний, м'який ліричний гумор, що має свої літературні витоки і в гоголівських «Вечорах на хуторі поблизу Диканьки», і в пронизаних романтичною іронією ранніх творах Ю. Яновського («Байгород» та ін.). Не такий, отже, й химерний, але й не схожий на своїх попередників з числа багатьох романів про село 20-х років. Здатність справжнього таланту — по-своєму перетворювати зображувану дійсність, лишаючись вірним її глибинним закономірностям, вибудувати свій художній світ — досить імпазантно виявилась у Земляковій «Лебединій зграї».

¹⁶ Шаховський С. 10 романів та їх автори. — К., 1967, с. 191.

Все, що було в згаданих «сільських» розповідях, — оновлюючий подих великого Жовтня, що дійшов до глибин народної маси, класова боротьба з міцним ще куркульством, перші комуни, буремні часи колективізації — посідає визначальне місце й тут: задум письменника соціально ґрунтовний в своїй основі. Але його розповідь — особливого, лірико-іронічного і, зрештою, романтичного ладу і складу. Своєрідність художнього мислення письменника (і цілої творчої концепції роману) закарбована передусім у характерах його персонажів: більшість з них, — поминачи хіба що головних ідейних антиподів: стійкого комуніста Кліма Синицю і куркульського ватажка, похмурого власника-вбивцю Бубелу, — або колоритні сільські диваки, або ж, в кожному разі, люди, до яких не прикладеш однозначної характеристики. Серед диваків — і байдужий до будь-яких матеріальних благ трунар, «філософ» Левко Хоробрий, який складає нерозлучну комедійну пару з єдиною своєю худібкою цапом Фабіаном, і комічний у своїх хитрощах, хвастощах і постійних (часом вельми серйозних) життєвих прорахунках «середній господар» Явтушок Голий, і незвичайні в своєму способі життя брати Соколюки з їхнім, скажімо, чудернацьким «скарбом», викопаним на власному подвір'ї, і колишній «комівояжер» по швейних машинках Орфей Кожушний, який, блукавши по світах, завіз у рідне село нечуваний куховарський рецепт «собачатини по-манджурськи».

Але й ті, кого не віднесеш до диваків, — теж персонажі непростої вдачі та життєвої лінії: бачимо тут сільську Кармен, визивно легковажну Мальву Кожушну, яка, проте, душевно перероджується в своєму трагічно обірваному коханні до комуністського поета Володі Яворського, і її, сказати б, приземленіший «варіант» — грішну й добросерду, по-своєму совісну Явтушкову Прісю. Бачимо секретаря сільради Боніфація — здавалось би, героя й жертву боротьби з багатіями, а разом з тим — людину з душею спраглою до влади кар'єриста; бачимо й заможне посімейство Скоромних з трьома синами — «каторжанами кузні» (власної), яке, однак, у рішучу мить відколюється від ворожої юрби і, ризикуючи життям, виступає на захист Кліма Синиці та його друзів...

За всім цим стоїть думка, з художнім втіленням якої далеко не завжди щастило авторам попередніх «сільських» романів, — думка не лише про складність різноманітних життєвих переплетінь в людській гуцці тогочасного села,

а й ширше — про багатовимірність, різногранність більшості людських характерів, пізнання і оцінка яких мають бути мудрими, обачними і неквапливими. Загальна атмосфера більшого чи меншого дивацтва, напівжартівлива, напівсерйозна інтонація розповіді, різні чудасії й пригоди, яким надається нібито поважного значення (передусім — ота знаменита «фабіяніада», що виконується двома «акторами» — Левком і його цапом), — начебто роблять цю думку побіжною і невлливою для прямих формулювань, але насправді сприяють її художній об'ємності, повноті мистецького вияву.

В кінцевому підсумку, це — думка про народ, про його життєлюбство, оптимізм і мудру волю до нового життя, яка перемагає і опір ворогів, і всілякі інерції у власному середовищі. Роман не дарма названо «Лебедина зграя» — цей поетичний образ тут виступає символом і нерозривного зв'язку людей з рідною землею, і самого народу, який крізь бурі і знегоди прокладає свій шлях до «незбагненно високого» і прекрасного.

Одна з часткових, але прикметних «хитроців» стилю Земляка в цьому романі — поетика імен і назв. Деякі з них досить екзотичні навіть для подільського села з його відносно рясними ономастичними полонізмами (Орфей і Мальва Кожушні, Пилип Македонський, Боніфаций, Фабіян, Абіссінські горби); в кожному разі, це — свідомий стилістичний прийом, що особливо наочно підтверджується дивною назвою села — Вавілон. Тут немає прямої символіки — при всіх елегантно-дотепних розмірковуваннях оповідача, — але й ця назва, і близькі до неї інші «незвичні» імена, і численні згадки про історичне минуле та генеалогію «люду вавілонського», в якому «на буйному козацькому ґрунті» здавна «змішувалася кров далеких і близьких народів», — усе це, у згоді з загальною стильовою системою твору, допомагало підносити зображуване над побутом, над щоденністю, розширювати його поетично узагальнюючі масштаби. Образ подільського «Вавілону» якимись ледве помітними гранями торкався широких, мало не вселюдських площин, і це було органічним для романтичної в цілому поетики твору. Відчуття вічності, нескінченності народу, його життя витає над романом Земляка. І ще — образ самого оповідача в «Лебединій згаї»: гуманний і ліричний філософ, людина з лагідним, інтелігентним гумором, який так свіжо звучав у застосуванні до традиційного сільського матеріалу, він

надає своєю манерою неабиякої принадності всьому, що постає з його розповіді (пізніше ця манера викличе певні наслідування в українській прозі). Хоч він, цей Земляків оповідач, іноді й грішить проти суворой реалістичної правди своєю схильністю до надто умовної «театралізації» зображуваного, що помітно і в «Лебединій зграї» (куркульський заколот під час «йордані» та його фінал), і особливо — в «Зелених Млинах» (друга книга дилогії).

Чимало свіжого й сильного в «характерологію» українського роману 60—70-х років внесли помітніші з творів, де розроблялася історична тематика. Тут відзначаються передусім капітальні праці двох авторів, присвячені часам Київської Русі,— романи «Святослав» і «Володимир» С. Скляренка та «Диво», «Первоміст» і «Смерть у Києві» (до яких частково прилучається й повість «Євпраксія») П. Загребельного.

Процеси складання могутньої східнослов'янської держави стали об'єктом дослідження в широких полотнах Скляренка. Соціальні відносини в ранньофеодальному суспільстві і боротьба з зовнішніми ворогами молодой Русі — головний предмет авторського інтересу. Романи побудовані як об'ємні панорами, на просторі яких — від київської Гори і селища Любеч, з якого вийшла Малуша, мати князя Володимира, до Новгороду і Херсонеса, до палаців візантійського імператора і кривавих долин Болгарії — рухається багато десятків постатей. Сюжет «державний» і «загальноісторичний» часто підкорює собі, особливо в першому романі, сюжети, так би мовити, міжособистісні, тобто те, що М. Горький називав історією формування і розвитку характерів. В такий спосіб писалося чимало історичних романів і до «Святослава» та «Володимира», а почасти, хоч значно рідше, і після них. Загалом кажучи, простолінійно-соціологічні погляди на історичний процес, коли його учасники художньо вимальовуються лише як втілення певної суспільної сили чи «державної ідеї», не виростаючи спонтанно й невимушено як різногранні особистості, зачепили собою значну частину творів на теми минулого в українській і в інших братніх літературах протягом певного періоду — від середини 30-х до кінця 50-х років.

Романи Скляренка стоять ніби на межі між цим періодом і наступним, коли з'явилося чимало нового і в художньому історикописанні. Це особливо стосується повісткування про Володимира, в цілому глибшого і багатшого художньо за дещо однолінійну історію Святослава: автор

наче взяв розгін, впевненіше відчув себе і в матеріалі епохи, і в засобах його відтворення.

Тут немає змоги докладніше говорити ні про соціально-класовий «зріз» тодішньої Київської держави, здійснений письменником чітко й різнобічно (остаточний розпад патріархально-родового укладу і виділення з його надр безжальних «волостелинів» у сільських низах, зміцнення феодально-дружинницької верхівки на київській Горі), ні про складні, часом до краю напружені міжнародні обставини (передусім — дипломатична і воєнна боротьба Русі з Візантією), в яких відбувалася діяльність Володимира.

Він і є в романі найбільш цікавим художньо, цей визначний діяч свого часу, син Святослава і простої служниці (отже, «робичич» за походженням). Щоправда, письменник подекуди не уникнув у його зображенні ні певного нальоту ідеалізації, ні таких нехитрих засобів, як мелодраматизм (особливо в перших сценах з Рогнідою) або надто патетичний авторський коментар до вчинків і переживань героя. Але йдеться все ж про ті чи ті деталі. В цілому образ Володимира дає відчуті і наступальну енергію молодого феодального класу, що зміцнював свою державу і захищав її від агресивних зовнішніх ворогів, і глибокі суперечності епохи, що так чи інакше відбиваються і в духовній натурі князя. Так, у складному, досить вдумливому освітленні подано прийняття Володимиром і всією Руссю християнства, що було для свого часу прогресивним актом, але викликало природний опір народної маси, яка, окрім інерції прив'язаності до «старих богів», відчувала в новій вірі релігію верхів, що освячує поділ на володарів і підлеглих. Драматичними чи, в кожному разі, невеселими людськими переживаннями позначені в романі останні роки життя князя: тут і відчуття героєм глухої неприязні до себе з боку владущої верхівки, для якої навіть його державні звитяги не могли затулити того факту, що він — «робичич» (син рабині), тут і тривога з приводу перших симптомів удільщини, незгод, виявів сепаратизму та непокори серед синів, між якими було розподілено окремі князівства. Так непросто і нелегко народжувалась, набирала сили молода Київська держава. Правда, попереду ще були славні часи Ярослава і Мономаха. «Так закінчується повість про князя Володимира. А далі — Ярослав...» — читаємо в останніх рядках роману. Але про Ярослава С. Скляренко вже не встиг написати...

Там, де поставив крапку автор «Володимира», почав як історичний романіст П. Загребельний — мається на увазі його перший твір в цьому ряді, роман «Диво» (1968). «Почав» передусім у розумінні наступництва тематичного (навіть вужче — хронологічного): перші розділи «Дива», що стосуються давньоруської історії, наче безпосередньо продовжують розповідь Скляренка в «Володимирі», аж до «нано» повторених описів і характеристик персонажів візантійського двору, родинних відносин Володимира тощо. Було в якійсь мірі «наступництво» (не тільки щодо романів Скляренка, а й взагалі щодо низки «панорамних» історичних полотен попереднього часу) і в розумінні надміру всілякої пізнавальної, а часом і розважальної інформації, яка подекуди ставала самоціллю, — у «Диві» це помічашь на багатьох сторінках, в тому числі в описах власне «візантійських» (достатньо згадати сцену парадного одягання імператора) та «візантійсько-болгарських» — аж до просторого переказу сюжетів щойно перечитаної «Александрії»... (Взагалі авторська ерудиція — немала приваба в історичних романах Загребельного, але вона ж таки інколи стає й чинником художньо обтяжливим, не кажучи вже про випадки, коли строкатість взятих з першоджерел різнорідних фактів штовхав автора на довільні й поквапливі сюжетно-тематичні конструкції).

Та це, зрештою, стосується тих чи тих частковостей в романах П. Загребельного на давньоруські теми і, зокрема, в одному з найкращих серед них — «Диві». В цілому ж їх поява стала свідченням того, що українська історична романістика успішно осягає нові рубежі, озброюється досконалішим інструментарієм художнього аналізу і синтезу минулого.

Почати хоча б з найповерхневішого шару авторської розповіді — з її інтонації.

«Ще не почувався князем, був просто дитиною, немичною і зболеною, найнещаснішою в князюму теремі, ще не усвідомлюючи всіх кривд, яких завдано йому від народження (або ще й до того!), обурювався, що має розпочинати своє життя в нестерпності болю, і кричав, кричав, аж синіло йому від напруги малюсіньке личко.

Зачатий у ненависті, народжений на каліцтво».

Так починається наше знайомство з головним (чи одним з двох головних) героєм роману — Ярославом. Письменник рішуче відмовляється від наперед заданого урочисто-величавого тону, з яким писалося, скажімо, в Скляренка про

Володимира, не кажучи вже про «романтичне» трактування попереднім автором стосунків між Володимиром — Рогнідою — Ярославом. Історичний герой для Загребельного, при всій його «остаточній» величі, передусім — людина, характер, складна й різногранна особистість. І цього принципу автор «Дива» дотримується послідовно.

Завдяки цьому на диво живими постають на сторінках роману дві його центральні постаті — князь Ярослав і виходець з найглибших народних низів митець Сивоок. Історична вірогідність, соціальна типовість в їх зображенні поєднується з точним психологічним аналізом характерів, з мальовничою виразністю портрета, мовлення, внутрішнього жесту. Обидві постаті по-своєму цілісні й масштабні і водночас не позбавлені істотних суперечностей, через які «висвічуються» і час, і клас: як часто Ярославі, скажімо, доводиться притлумлювати в собі людське і особисте в ім'я «княжого» та «державного» і як болісно бунтує, з іншого боку, найвільніший духом Сивоок, намагаючись укласти в задані йому візантійсько-християнські канони (будівництво Софії Київської) свій, древлянський, в чомусь язичницький життєлюбний дух. («Якщо мене створив бог — однаково хай посується і дасть мені місце»).

Обидва ці герої «в супроводі» багатьох другорядних осіб (Інгігерда, Коснягин, Шуйця, Ситник, Какора, Агапіт та ін.) живуть в романі як на добротній реалістичній картині: кожний цільно включений в смислову, ідейну систему твору і кожен — піби сам по собі в своїй людській самодостатності і самодостатності. Для українського історичного роману 60-х років, який на той час ще повністю не міг звільнитися від персонажів, хай інколи другорядних, що виконували суто ілюстративну, службову функцію, це була дуже втішна і знаменна новизна. (Трохи пізніше ця якість з не меншою виразністю виявиться в героях іншого талановитого історичного романіста Р. Іванчука).

Та особливим успіхом Загребельного в «Диві» можна вважати зображення народної, трудової основи, на якій у драматичних протигенствах епохи споруджувалась велика державна будова Київської Русі. Чи не вперше в історичному романі, присвяченому тим часам, на повний зріст постав багатогранно змальований образ людини з народних низів, у долі якої своєрідно поєдналися і всі тяготи, болі, драматичні пригоди й злигодні, на які її прирікало тодішнє суспільство, і весь блиск творчого, інтелектуального, мистецького вкладу, який вона по праву вносила

від імені народу в розбудову своєї батьківщини та її культури. Такою людиною — з біографією ломоносовського чи шевченківського типу (хіба неможливою вона була і в найтяжчих «редакціях» ХІ століття!) і виступає в «Диві» Сивоок, сирота-годованець діда Родима, «роб» купця Какори, полонений візантійського імператора, учень майстра Агапіта і, зрештою, один з будівників і прикрашувачів великого Ярославового храму в Києві.

Широко й природно звучить у зв'язку з цим у романі тема народу в неминучому зіткненні його волелюбних прагнень та ідеалів з потребами молодої феодальної держави, тема гуманістичного мистецтва, яке в свій жорсткий вік несло в собі жар людяності і надії на прийдешнє.

Свій цікавий тематично-художній пошук (у «Диві» він був ускладнений не зовсім органічним введенням «сучасних» розділів — про 40—60-і роки ХХ ст.) П. Загребельний продовжив у наступних романах та повістях «старокиївського» циклу — «Первоміст» (1971), «Смерть у Києві» (1972), «Євпраксія» (1975).

...Різні життєві пласти, різні художні манери й тенденції, різний, в кінцевому підсумку, ступінь письменницьких успіхів... Та головне, визначальне — дальше проникнення романного епосу в життя, осмислення нових явищ і типів дійсності, породжуваних нинішнім етапом комуністичного будівництва, дедалі інтенсивніша взаємодія українського роману з досвідом усєї багатонаціональної радянської літератури.

І цей процес розвивається, йде вшир і вглиб, розв'язує старі і висуває нові проблеми.

ВЕРШИНИ ПОПЕРЕДУ

«Щедрі літа» українського радянського роману принесли значний ужинок. Але суспільство зрілого соціалізму ставить дедалі вищі вимоги до своєї «духовної енергетики», важливою частиною якої є художня література, — отож, є про що думати і непокоїтись, беручи до уваги зрослі завдання і вглядаючись у нові проблеми, життєві та естетичні, що постають і на полі романістики.

Однією з закономірностей соціально-культурного розвитку Радянської країни є дальше зростання суспільно-виховної ролі художньої літератури — прикмета взагалі вищою мірою характерна для соціалістичного способу жит-

тя. Нові обов'язки встають і нові перспективи розкриваються і перед її провідним жанром — романом.

Дальше збагачення роману живим життям, живим досвідом народної праці, боротьби, творення нових форм культури і побуту — перша умова його успішного розвитку. Знати людей — хай і в якійсь одній, навіть неширокій життєвій сфері, — але знати їх, як говориться, на відстані серця, знати економічні, соціальні, а разом з тим духовні, моральні, психологічні процеси, що відбуваються в суспільстві, знати, «на смак і на дотик», всю атмосферу щоденного життя своїх героїв — для письменника речі безцінні, речі, яких не замінити жодними, навіть професійно витонченими хитроцями ремесла. Сучасне життя народу, можна сказати, з особливою наполегливістю кличе українських романістів на передній край комуністичного будівництва — в заводські цехи і на великі будови, на поля колгоспів та радгоспів і в наукові лабораторії, в робітничі гуртожитки і в школи, в армійські підрозділи і на кораблі флоту. Актуального, ще важливішого, ніж досі, значення набуває з цього погляду союз і співробітництво «канонічних» романних жанрів з жанрами документальними, зокрема з нарисом — цим роботящим, бойовим, надзвичайно чуйним до життєвої динаміки «розвідником нового».

Привертає увагу, до речі, факт явного — в останні роки — послаблення уваги української прози до процесів, явищ і типів сьогоденного села (що виглядало б дивним, навіть неможливим ще 15—20 років тому). Чи не в певних прогалинах у знанні (і, зрозуміло, осмисленні) процесів, принесених в життя і працю людей нинішнього села науково-технічною революцією, полягає одна з важливих причин цієї «заминки», слід гадати, — тимчасової? А тим часом попереду тут — ще могутніші прогресивні перетворення, накреслені в рішеннях партії. Чи не нагадує це зайвий раз, стосовно літератури, про те, що навіть традиційно добре знане в умовах сучасного високодинамічного суспільного розвитку щоразу вимагає нових пізнань і нового глибокого осмислення!

Так само, як у загальнонародному житті на центральне місце висунулись нині проблеми ефективності і якості суспільного виробництва, так і перед літературою наших днів постає невідступна потреба — йдучи своєю ефективністю, своєю якістю. Більше й наочніше, ніж будь-де, тут ці поняття взаємозв'язані. Бо наша ефективність — міра виховного діяння художнього слова, міра

його повноцінної участі в духовному формуванні людини комунізму — є прямою функцією його ідейно-естетичної якості. А наша якість — ох, як багато вона в собі вміщує: тут і точність суспільної позиції письменника, і ґрунтовність, добросовісність дослідження ним життя, і широта його філософського кругозору, і непомилність морального почуття, і високий ступінь естетичної культури, і майстерне володіння мистецтвом «живописати словом», і цілий ряд часткових «технологічних» умінь — тобто все те, що в реальному результаті творчого акту виплавляється в безцінну художню правду, яка допомагає пізнавати й змінювати світ.

Прагнення до глибини й багатомірності цієї правди про радянську людину, про суспільство, яке йде до комунізму, — реальна і владна тенденція нашої сьогодишньої літератури. «Дійсне прагнення нашої прози до художньої правди в її «повному, а не усіченому вигляді...», — пише І. Дедков, учасник дискусії «Риси літератури останніх років» у журналі «Вопросы литературы», — до повноти і глибини картини життя з усіма його взаємозв'язками і суперечностями, безумовно, збагачує все наше соціалістичне мистецтво і його метод... І хоча неможливо назвати «головну книгу» нашого часу, 60—70-х років, яка вмістила б з толстовською силою дійсну історію нашого світу, всьому знайшовши свої резони і свою неупереджену міру, визнаймо все ж, що радянська багатонаціональна проза в цілому пропонує сьогодишньому читачеві високоцінні художні свідчення про історичні шляхи радянських народів через війну, через передвоєнні і повоєнні роки, через суворе поле нашого суспільного життя»¹.

Тільки письменник-громадянин, письменник чітких ідейних принципів і гострої моральної чуйності здатний відтворити таку глибоку й багатогранну правду про радянську людину і радянський спосіб життя. Літературна приbliżність, поверховість, схематизм, явно збіднене уявлення про живу реальність, гра в яку-небудь формальну «гостроту» або в «цілком натуральну» життєподібність, за якою не стоїть відкрита, видобута, вистраждана життєва істина, — це майже завжди наслідок не тільки суто мистецьких, а й ідейно-філософських та загальнокультурних «дефіцитів» і негараздів. А тим часом — хіба ще не дають себе знати подібні явища в широкому потоці нашої

¹ Вопросы литературы, 1975, № 8, с. 44.

романної та повістєвої прози, хіба так уже мало з'являється сірих книг-одноденок?

Український роман в останні роки значно розширив свої тематичні обрії, здобувши певні успіхи в художньому освоєнні народного життя. Але як настійно відчувається потреба йти далі і вглиб! Ми часто сперечаємось про сучасного героя, але якщо вдуматись у головний висновок з цих суперечок, то його можна сформулювати коротко: на повний зріст показати людину соціалістичної праці як «людину творящу» і «людину духовну» — в органічній внутрішній єдності цих якостей. Бо всі практичні завдання комуністичного будівництва і комуністичного виховання народу нині більш ніж будь-коли вимагають такого всебічного і позначеного глибокою «проникаючою здатністю» підходу до характеру літературного героя. Досить точно писав у цьому зв'язку інший учасник згаданої журнальної дискусії, Л. Антопольський: «Збагнути людину в її предметно-життєвих зв'язках, в її прагненнях, в її пристрастях, в її звичках і душевних нахилах, з усією «требухою», але збагнути так, щоб побачити перспективу її, її можливість, — ось над чим працює сьогодні письменницька думка»².

На VI з'їзді письменників СРСР, у доповіді Г. Маркова «Радянська література в боротьбі за комунізм і її завдання в світлі рішень XXV з'їзду КПРС», слушно вказувалось, що в сучасному радянському романі ясно визначається тенденція до мистецького синтезу, до «оволодіння художньою повнотою, тією повнотою, яка робить твір зосередженням думки і почуття, поезії і правди, виражає і час, і людину, і народ»³.

Багатство художніх форм і стилів, органічно властиве літературі соціалістичного реалізму, яскраво виявляє себе й на полі сучасної радянської романістики. Багатобарвні, як сама Волга в сонячній днину, російські роман і повість, позначені прагненнями до психологічної місткості твори литовських, естонських романистів, «реалістично-романтична» проза ряду українських майстрів, — можна наводити ще чимало прикладів подібних «варіацій»... Але загальна, домінуюча тенденція, що спрямовує, об'єднує пошуки всіх майстрів, — це прагнення до реалістичної глибини, повноти й надихаючої сили художньої картини життя.

² Там же, с. 102.

³ Литературная газета, 1976, 23 июня, с. 2.

Це зв'язане, крім усього іншого, і з потребою дальшого піднесення культури реалістичного психологічного аналізу. З ряду причин, в тім числі й історичного характеру, для української прози, надто для певних її стильових течій, такий зрілий реалістичний психологізм толстовсько-горьківського типу (мовиться, звичайно, саме про тип, а не про висоту досягнень) — істотна проблема, яка сьогодні вимагає, на наш погляд, посиленої уваги.

Ще раз і ще раз — про характери в романі, в прозі загалом. Критика, як правило, шукає в романі чи повісті передусім проблему, з якою зв'язана провідна ідея твору, — і це, звичайно, зрозуміло й важливо. Але при цьому інколи забувається, що проблема-ідея поза характерами персонажів — це лише намір, лише «заявочний лист» автора і що, з другого боку, справді реальний, повнокровний характер героя, поставлений у правильні життєві взаємозв'язки, являє собою таке живородне джерело всяких більших і менших «проблем», якого нічим не замінити в реалістичному мистецтві. Звичайно, проза наших днів більш ніж у попередні часи знає різні засоби створення характерів — від класичної портретно-психологічної пластики до новочасної «інтелектуалізованої» умовності. Але, як би там не було, — правдивість, яскравість, типовість, внутрішня місткість образу-характеру лишаються незмінною умовою й вимогою. Чи багато таких живих, по-своєму, по-художньому змістовних і повчальних характерів знайдемо в нових українських романах (ще раз додамо — і повістях: це сьогодні жанр, не менш улюблений і популярний за роман), що були опубліковані, скажімо, в останньому, 1975 році?

Не будемо вдаватися в даному разі до конкретних підрахунків і оглядів. Але нагадаймо: однією з найпевніших гарантій від «домашньої» суб'єктивності є висота сьогоднішніх всесоюзних критеріїв, які цілком об'єктивно даються реальними досягненнями всієї багатонаціональної радянської літератури. Це високі і, головне, наочні критерії — велике творче збагачення радянського роману і повісті в останні роки є фактом незаперечним, — і без них аж ніяк не обійтися, оцінюючи вагу як досягнутого, так і, на жаль, ще не досягнутого (або досягнутого не в повній мірі) українськими романістами і повістярами — одним з талановитих і досвідчених загонів у потужному, прекрасно озброєному «з'єднанні» творців нашої багатонаціональної прози.

Багатонаціональний радянський роман сьогодні — на великому піднесенні. Критика з повним правом говорить про успіхи в жанрі великої епічної прози, досягнуті майже всіма братніми літературами нашої Батьківщини, в тому числі літературою українською. Твори українських романистів відомі не тільки широкій всесоюзній читацькій аудиторії, а і в перекладах на численні іноземні мови; особливо добре їх знають у братніх країнах соціалістичної співдружності. Але тим вищою повинна бути вимогливість майстрів української прози, тим ширшими — їх духовні, мистецькі обрії, тим сміливішими — творчі задуми.

1976

ШЕВЧЕНКО І СУЧАСНІСТЬ

(Три дослідницько-публіцистичні етюди)

ШЕВЧЕНКО В ХХ ВІЦІ

Може здатися дивним, — чим ширше розкриваються перед нами океанські далі другої половини ХХ віку, тим більше наближаються до нас із історичного минулого великі явища художньої культури, породжені пристрасною боротьбою за людину, за її волю і щастя.

Приклад поезії Тараса Шевченка підтверджує це з особливою силою.

Кажуть, маленька дівчинка в одній школі на запитання вчителя про льодовикову добу відповіла: «Це було ще за поміщиків». Не дуже серйозний цей випадок досить наочно засвідчує, в яку немислиму історичну давнину відсунулось, особливо для молодого покоління нашої країни, все те, про що з болем і гнівом писав великий Кобзар: страшне зло кріпосництва, поміщики, покритки, варнаки, тяжкий самодержавний кулак над великою імперією, де «на всіх язиках все мовчить», сирітський плач України над окраденим Дніпром, повсюдна трагедія людини-трудівника, яка покликана бути господарем «широкого, веселого» світу, а є його знедоленим пасинком...

Так, все це для співгромадян і сучасників Гагаріна й Поповича відійшло в безповоротне минуле. Але залишився величезний заряд любові до людини, народу, всього пригнобленого людства, заряд могутнього революційного обурення проти всякого соціального зла, проти неволі, гноблення, експлуатації — і він, втілений в геніальній поезії Кобзаря, буде жити вічно.

Творчість Шевченка, особливо його поезія, справді входить в наш час живою і повною неминущого значення. Великий народний поет, співець ідеалів революційної демократії середини ХІХ століття, він багато чим духовно близький нашому вікові — вікові утверджуваного в боротьбі соціалізму та комунізму і загальної кризи капіталістичного ладу. Національний геній України, він приходить нині до багатьох народів, не тільки близьких, але й тих, що були колись неймовірно далекими, і вони пізнають в ньому доброго й щедрого виразника своїх заповітних дум і почуттів.

У 1914 році білоруський поет М. Богданович, вказуючи на загальнолюдське значення творчості Шевченка, писав,

що під її сворідним національним карбом «ховається повноцінний метал духовної культури, спільної всім цивілізованим людям»¹. І якщо в ті часи автор обережно зазначав, що «межі цього (вселюдського.— Л. Н.) значення, розуміється, навіть приблизно окреслити дуже важко», то тепер вони стали куди яснішими і водночас куди ширшими, ніж це уявлялось навіть найпалкішим прихильникам українського поета півстоліття тому.

Світове звучання поезії Шевченка справді стає все відчутнішим. У слов'янських країнах «Кобзар» був палко сприйнятий ще в ХІХ віці, а зараз, коли ці країни стали соціалістичними, вірші Шевченка набули повсюдної популярності. В Західній Європі, де його вірші ще не так давно були доступні тільки неширокому колу читачів-фахівців, за останні десятиріччя (і надто в останні роки) вийшли окремі видання «Кобзаря» (в повному чи скороченому вигляді) німецькою, англійською, французькою, повогрецькою та іспанською мовами. Кілька англійських видань Шевченка опубліковано в США і Канаді. Разом з тим поезію Кобзаря починають відкривати для себе народи Азії, Латинської Америки, Африки (досить вказати на численні переклади з Шевченка, опубліковані в Китаї, КНДР, ДРВ, Індії, Японії, на Кубі, в арабських країнах тощо). 1964 року в Києві вийшов тритомний збірник «Світота велич Шевченка». В ньому опубліковані висловлювання про українського поета громадських діячів, письменників, критиків, які представляють багато країн світу і всі континенти земної кулі.

Як сприймає Шевченка сучасний передовий читач з капіталістичного світу, може засвідчити цікава стаття «Шевченко в Англії» англійського літератора, перекладача «Кобзаря» Г. Маршалла:

«...Вже тепер, мені здається, виринає з моїх перекладів ясніший, свіжіший образ великого поета, могутність його бунтівного духу, відвага, з якою він атакує найміцніші твердині свого часу, ба навіть нашого часу: чи це божество, чи самодержавство, теократія, нелюдність, расове упередження, жорстокість, глупота, чи невігластво. Рівночасно виринає дещо з його поетичної сміливості, його злиття народної поезії з літературною традицією, його ніжність, людяне серце і краса його слова. Подиву гідна

¹ Цит. за кн.: Тарас Шаучэнка і беларуская літаратура.— Мінск, 1964, с. 41.

хоробрість цього бунтівника, що ніколи не покався, ніколи не плазував і приніс в жертву своє життя за свободу митця проти тиранії та диктатури, за визволення свого народу, за його право творити і співати вільно своєю рідною мовою»².

Є в сьогоднішньому світовому інтересі до поезії Шевченка один з прикметних аспектів — його варто відзначити окремо. Мова йде про ті почуття, з якими відкриває для себе бунтівничу поезію Кобзаря демократичний читач у пригноблених і залежних країнах, у молодих державах, які недавно визволилися з колоніального ярма.

«У мене є один друг, алжірець, — писав три роки тому Н. Хікмет. — Він знає Шевченка напам'ять. Я можу назвати десятки патріотів, моїх знайомих з Азії, Латинської Америки, Африки, які люблять Шевченка.

Шевченко — одна з кращих пісень боротьби, яку співають у колоніальних, напівколоніальних і відсталих країнах, її співають народи, що проливають кров за свою національну незалежність, за землю і демократичні права»³.

Звичайно, вогняне слово Кобзаря живе й діє не тільки тут, але те, що в історично молодого читача цих країн воно здатне знайти — і знаходить — особливо палкий відгук, цілком зрозуміло. Революційно-демократичний і національно-визвольний пафос геніального українського поета кровно близький народам, які в наш час здійснюють або доводять до кінця антиімперіалістичну, антифеодальну і демократичну революцію. В цьому розумінні поезія Шевченка — могутній вихователь почуттів для передового читача «третього світу», як називають інколи на Заході країни, що визволилися або визволяються з колоніального ярма. Адже Шевченко, вводячи їхнього читача в поетичну сферу таких близьких і зрозумілих йому конфліктів між селянином і поміщиком, між трудівником і паном, між народом і царями, тиранами, розпинателями, катами, вчить не покори, не терпінню, а рішучій боротьбі: «Борітеся — поборете!»

На сторінках українського журналу «Всесвіт» свого часу розповідалось, що 1926 року в Японії вийшла збірка віршів поета Тейсуке Сібуя «Пісні в полі», присвячена

² Радянська Україна, 1964, 7 берез.

³ Світова велич Шевченка. — К., 1964, т. 3, с. 318.

автором Тарасу Шевченкові. Присвята — віршована, і в ній молодий поет писав:

Цю скромну збірку
Я присвячую кріпаку Тарасові Шевченку,
Котрий задовго до скасування кріпацтва в Росії
Невтомно закликав до звільнення селян.

Вірші Сібуя, за твердженням фахівців, де в чому перегукуються з поезією Шевченка. Але особливо характерна примітка під віршем, в якому поет звертається до Тараса. Це — слова: «В ніч, коли уряд оголосив про заборону «Селянської спілки». Шевченко — ось у кого шукав підтримки і підбадьорення в ту ніч обурений поет японського трудового селянства! Перед нами приклад того, як поезія Кобзаря десь за тридев'ять земель від своєї батьківщини допомагає прогресивному поетові «насталювати» свій голос, підносить до активної боротьби.

До речі, коли мова йде про те, що Шевченкова поезія особливо близька народам, які борються за національну незалежність, слід постійно пам'ятати про ту якість, без котрої не можна уявити жодної «молекули» її художнього світу, а саме: про величезну насиченість ображеного національного почуття поета соціальним, революційним змістом. Шевченко — один з найбільших поетів світу, які стверджували невіддільність національно-визвольної боротьби від боротьби проти всякого соціального гніту, один з найбільших поетів, які проголошували демократичний, революційний патріотизм, що природно включає в себе братні почуття до інших народів. (Дослідник і публіцист говорять про це «формулами», тим часом із сторінок «Кобзаря» поетові ідеї постають як епохальне художнє відкриття, втілені в особливий тип людського мислення, розкриті через великий світ почуттів і душевних рухів, що й робить таким могутнім їх вплив на читача). Ось чому правильне сприйняття національних мотивів Шевченка вчить читача почувати і діяти революційно, неминуче приводить його до великих соціальних питань.

Свого часу Шевченко написав посланіє з гігантською адресою: «І мертвим, і живим, і ненарожденим землякам моїм в Україні і не в Україні...» Сьогодні ця адреса виявляється надто локальною — співрозмовниками поета стали і живі, і «ненарожденні» за його часів народи, стали не земляки — земляни.

На міжнародну арену переноситься і боротьба навколо духовної спадщини поета. Ця боротьба не нова — її здавна

провадили прогресивні сили України і Росії проти різноманітних спроб принизити або фальсифікувати творчість Шевченка, яка по праву належить народові. Поезія Шевченка мала своїх прямих «заперечників» і переслідувачів — поміщиків, царських чиновників, чорносотенців, різного роду шовіністів; мала вона й численних перекручувачів, і спритних спеціалістів по вийманню з неї живої революційної душі. До них належать перш за все українські буржуазні націоналісти, що ховають свою класову ворожість до Тараса під личиною фальшивого «шанування» його імені.

Сьогодні, в умовах напруженої ідеологічної битви між соціалізмом і капіталізмом, цю тактику щодо Шевченка перейняли від буржуазних націоналістів (разом з їх ідейним арсеналом і рештками пропагандистських «кадрів») деякі діячі «холодної війни». Що їм до справжнього Тараса, до його болів і сподівань! Граючи на симпатіях народів до Шевченка, на зростаючій міжнародній популярності його імені, а головне — спонукувані своїм антирадянським шалом, вони намагаються по-блюзнірськи використати світле ім'я поета для своєї реакційної пропаганди. До їх послуг, звичайно ж, ті самі «пани і паничі» з буржуазно-націоналістичної компанії, які вже й раніше довели своє вміння перебріхувати ідеї Шевченка в інтересах будь-якої реакції, будь-якого іноземного «замовця». Точніше, намагались довести, тому що справжній Шевченко ніяким операціям подібного роду не піддається.

Згадаймо лиш деякі обставини, пов'язані з проєктованим (і відкритим у 60-х роках) пам'ятником поетові у Вашингтоні.

Ставлення громадськості Радянської України до цього пам'ятника, який мав бути збудований на кошти, зібрані серед українців Америки, досить чітко висловлено в листі діячів української радянської культури, опублікованому нашою пресою в кінці листопада 1963 року.

«Спорудження пам'ятника великому Кобзарю в Вашингтоні,— писали вони,— ми розглядаємо як свідчення шанування Шевченка українцями, що живуть в США, і як прояв глибокої поваги з боку американського народу до великого сина України, до всього українського народу».

Одночасно автори листа висловили свій категоричний осуд негідних політичних спекуляцій, які робляться антирадянськими колами навколо імені великого поета.

«Ми рішуче виступаємо,— говорилося в листі,— проти злобних спроб недругів Радянського Союзу використати творчість поета проти нашої країни, проти вселюдської справи — боротьби за мир. Ми рішуче виступаємо проти спроб деяких людей використати його світле ім'я в своїх брудних політичних цілях».

Справді, подібних спроб за океаном не бракує. Застріляниками фальсифікації і перекручень, прямих наклепів на Кобзаря і на його батьківщину виступають ватажки буржуазних націоналістів, які знайшли притулок в США і Канаді; разом з тим цілком ясно, що вони лише ревні прислужники тих політичних сил, які прагнуть використати будь-який привід для посилення «холодної війни» проти Радянського Союзу і країн соціалістичної співдружності.

В кінці 1960 року газета «Нью-Йорк геральд трибюн» сповіщала: «Наступаючий рік буде свідком нового повороту в «холодній війні», що йде між Сходом і Заходом. У ній американські конгресмени і професори коледжів використають давно померлого слов'янського поета, про якого не багато американців будь-що чули».

Малось на увазі затвердження конгресом США резолюції про встановлення у Вашингтоні пам'ятника Шевченкові. Пізніше цю резолюцію підписав тодішній президент Ейзенхауер. В ній Шевченко, між іншим, був схарактеризований так: він — «знаменитий поет Східної Європи», ім'я і твори якого «блискуче відбивають прагнення людини до особистої свободи і національної незалежності».

Не будемо вимагати від конгресменів, які склали цю резолюцію, академічної точності у визначенні ідейної суті поетової творчості. Все ж, м'яко кажучи, тенденційність і рязуча «однобічність» цієї характеристики Шевченка не може не впасти в око. Хіба Шевченко був борцем тільки за особисту свободу людини — в тому фальшивому її розумінні, про яке кричать біля своїх політичних лотків зазивали і рекламатори буржуазної лжедемократії? Що й казати, свобода особи була наріжним каменем суспільного ідеалу поета, але тим Шевченко й великий, що бачив шлях до неї через революційне визволення всього суспільства, всього народу від гноблення, від всякої експлуатації людини людиною. Ні, проповідникам чисто формальної, чисто юридичної — і тому брехливої — буржуазної «свободи особи» ні на що спертися в ідеалах поета, в його гуманістичній концепції.

Те ж саме треба сказати про намагання замовчати значення Шевченка як співця соціального визволення трудящих. Деякі заокеанські «шанувальники» поета воліють не помічати того, що цілком ясно побачили в його творчості навіть цілком помірковані західноєвропейські літературознавці кінця минулого — початку нинішнього віку: «полум'яний протест проти всякого деспотизму і кріпосництва» (це слова шведського дослідника А. Єнсена, але вони так чи інакше повторюються в численних відзивах німецьких, англійських, французьких та інших прихильників поета). Можна навести для них і висловлювання французького ліберального соціаліста Б. Малона, який в листі до М. Драгоманова з приводу задуманого паризького видання «Кобзаря» (1895) писав: «Французьке робітництво, а разом з ним і всі ті, що читають французькою мовою, дістануть твір такого могутнього протесту, що нам і не снилося, хіба що з цим можна порівняти твори Томаса Мюнцера»⁴. Але навіть доводити істини, очевидні для всіх, крім тих, хто свідомо не хоче їх бачити!

Коли ж мовиться про національно-визвольні мотиви, без яких, розуміється, теж не можна уявити собі поезію Шевченка, то вони так могутньо перейняті в нього соціальною пристрасстю, так природно ведуть до однієї й тієї ж «думи дум» про необхідність загальнонародної революції проти гнобителів і експлуататорів, що виділити їх в особливе, ізольоване річище і тим більше надати їм самодостатнього значення можуть лише явно недобросовісні «вितлумачники» «Кобзаря».

Тим часом саме на цих нескладних і не нових фальсифікаторських прийомах побудована пропагандистська «обробка» спадщини поета, яка провадилась і провадиться певними органами преси США і Канади як українською, так і англійською мовами. Своєрідною узагальнюючою директивою для цієї кампанії послужила видана у 1962 році анонімна брошура «Борець за свободу Європи Тарас Шевченко, 1814—1861», яка стала одним з документів конгресу США. Дивні формулювання можна прочитати на сторінках цього документа, а також в інспірованих ним виступах деяких американських газет. Шевченко — «європейський борець за свободу в сучасному розумінні», Шевченко — «співець свободи в європейському стилі», Шевченко — поет, «співзвучний ідеям сучасного Заходу»...

⁴ Світова велич Шевченка, т. 3, с. 373.

Що це за свобода «в європейському стилі»? Хіба істинне поняття свободи змінюється залежно від географії? Чому український революціонер-демократ Шевченко, на думку цих панів, ідейно належить не до того національного і соціально-історичного ґрунту, на якому він зріс, а до «сучасного Заходу»? Чому тут все «Захід» та «Захід» і нема ні слова про країну Шевченка, про його народ, який багато в чому вже здійснив і продовжує успішно здійснювати найбільш гуманістичні мрії свого поета? А тому, бачите, що ці пані мають остільки ж «скромну», оскільки й зухвалу претензію — оголосити великого народного поета «своїм» в сучасній битві ідей між соціалістичним Сходом і буржуазним Заходом. Але чи не занадто просто їй мило роблять вони цю нечувану ідеологічну й художню крадіжку?

Найбільш модними і без кінця повторюваними рядками Шевченка — маємо на увазі численні писання націоналістів і виступи деяких буржуазних газет США та Канади — є тепер чотири неповні рядки з незакінченої поеми «Юродивий»:

Коли

Ми діждемося Вашингтона
З новим і праведним законом?
А діждемось-таки колєсь!

Ви хочете знати, як коментуються ці рядки в націоналістичній пресі наших днів? А ось як: «Ідеалом для нього (Шевченка.— *Л. Н.*) був державний устрій З'єднаних Держав Північної Америки (США.— *Л. Н.*): адже він в 1857 році після заслання писав...» (далі йде наведена вище цитата). І ця інтерпретація належить не якомусь там безвідповідальному газетному базикалові, а цілій організації — так званому «Крайовому комітетові будови пам'ятника Шевченку» у Вашингтоні. Але що спільного з істиною має це грубе, тенденційне, антиісторичне «осучаснювання» одним-однісінького поетичного висловлювання Шевченка про Джорджа Вашингтона, діяча американської революції XVIII віку?

Безумовно, Шевченко високо оцінював Вашингтона як революційного діяча і вождя переможної війни за незалежність. Увесь контекст поеми свідчить, що це ім'я постало в свідомості поета як своєрідне називне ім'я для означення революційної рішучості в боротьбі проти феодалізму, деспотії, колоніального гніту,— адже перед тим мова йде про полохливу «освічену громаду», про «німих,

підлих рабів, підніжків царських», яким ніколи не стати за правду і волю! Шевченко міг з пошаною ставитись і до історичної справи Вашингтона, і до встановлених американською буржуазною революцією законів, які скасували старі, віджили порядки, — але робити звідси висновок, що державний устрій США був ідеалом для поета, можуть лише вкрай несумлінні люди, які так «люблять» Шевченка, що привселюдно запрягають його в скрипучу колісницю пропаганди «американського способу життя».

До речі, Вашингтон — далеко не єдиний з історичних діячів, чії традиції по-своєму переносив у сучасність поет. В поемі про Івана Гуса він висловлює, наприклад, побажання, щоб усі слов'яни стали «синами сонця правди і еретиками отакими, як констанцький еретик великий». Але найвищим ореолом у «Кобзарі» оточені — і це незаперечний факт! — найближчі попередники революційних демократів — російські декабристи. Поеми «Сон», «Неофіти» і той же «Юродивий» можуть бути названі в цьому зв'язку нетлінним поетичним вінком на голови тих, кого поет називав — «перші російські благовісники свободи», «поборники святої волі». Але ж і суспільні ідеали декабристів революціонер-демократ Шевченко не вважав для себе каноном, застиглим взірцем, а розвивав їх, збагачував у дусі нового етапу визвольного руху. Тим більше це треба мати на увазі, коли мова заходить про згадані поетом традиції Вашингтона, про його «новий і праведний закон».

А втім, якщо говорити про брехливі версії і домисли сучасних перекручувачів Шевченка, то їх не злічити, хоч переважна більшість їх має саме такий — пошлий і грубий характер. Ось колишній київський доцент і петлюрівський міністр І. Огієнко, а тепер автокефальний митрополит Іларіон повчає, що головними заповідями поета-революціонера є такі християнські істини: «Треба господа любити», «Треба бога милувати», «Треба добрими путями ходити»; про те, що в Шевченка був такий заповіт, як «Поховайте та вставайте», тут, зрозуміло, ні слова... Ось якийсь Степан Войнаренко в газеті націоналістів-гетьманців, вдаючись до відповідних його інтелекту аргументів, твердить, що Шевченко «був далєбі проти республіки» як форми суспільного устрою, тому що стояв за «династичну монархію» в формі гетьманату (доказ: республіканців не можна уявити в «жупанах», які прославляються в ранніх поезіях Кобзаря!). Ось Д. Понтійський, в якому легко вгадати «старого, злобного ворога українського народу

Д. Донцова, намагається пристосувати Шевченка до проповіді своїх давно відомих «ідей»: він силкується довести, що поет зневажливо ставився до людини праці, яка наче-то була «замалою» для нього, що він не був ідеологом тієї України, яка стогнала в неволі, взагалі не був прихильником прогресу і гуманності, а був, бачте, представником якоїсь «гордої раси», «породи вищих людей». А поряд з цими одкровеннями — лукаві маневри В. Барки, автора книжечки «Правда Кобзаря», в якій образ поета викривлюється в дусі апологетики сучасної буржуазної «демократії» і євангельського смирення... Мимоволі охоплює гнів, коли бачиш, як люди, чиї «ідеї» давно збанкрутували в ході історичного процесу, наслідуються простягати свої руки до світлого образу поета, що став генієм своєї країни і всього волелюбного людства.

Глибоко зрозумілі почуття читача прогресивної газети «Українські вісті» (США), який, побувавши на церемонії освячення площі у Вашингтоні, де мав бути поставлений пам'ятник поетові, висловив своє обурення з приводу того, що говорилося там націоналістичними «діячами». «Мені здається, — пише він, — що коли б Шевченко якимсь чудом встав з могили і прибув на ті «врочистості», то був би зжахнувся, почувши, що робиться і що говорить від його імені.

Весь дух «врочистостей» — це був дух «холодної війни», дух відкритої ворожнечі до країни, з якою Сполучені Штати недавно підписали договір про заборону ядерних випробувань.

...Що вражало, і то дуже вражало, — це єлейні заяви про любов до Шевченка, про те, що він боровся за «волю всіх людей», і ні однісіньким словом не згадано про велику дружбу нашого Тараса з американським негром Айрою Олдріджем, про боротьбу нащадків Айри Олдріджа за волю.

...Від того, що доводилось слухати на цих врочистостях, робилось сумно на душі і неприємно. В голову тиснулася думка: невже всі раптом забули про справжнього Шевченка, а балакають про якогось вигаданого Шевченка, потрібного їм для посилення «холодної війни»⁵.

Так, це чиста правда. Зрікшись справжнього Шевченка, сурмачі антирадянських кампаній замінили його фальсифікованим, перекрученим образом людини, якою він ніколи

⁵ Українські вісті, 1963, 3 жовт.

не був, і намагаються використати його такого в своїй боротьбі проти Радянського Союзу, проти народу, який породив Шевченка, проти прогресу і миру.

Але досить про це.

Реакційна ідеологія володіє страшною властивістю омертвляти все благородне і велике, до чого вона доторкається. На щастя, це можливо для неї лише в тих потворних новидіннях, якими, по суті, є подібні «інтерпретації».

Коли думаєш про те, чому Шевченко в наш вік стає все ближчим і потрібнішим народам світу, на пам'ять приходять слова, сказані одним з перших марксистських критиків, що писали про поета, А. Луначарським:

«Великий Шевченко,— писав він 1911 року,— тим, що він поет української нації, але ще більше тим, що він поет народний, а над усе тим, що він поет глибоко революційний і духом своїм соціалістичний»⁶.

Звертає увагу неодноразово підкреслена Луначарським думка про те, що творчість Шевченка несе в собі цінності, споріднені соціалізму. Це не означає, звичайно, що критик штучно «підтягував» революційно-демократичний світогляд поета до ідей наукового соціалізму. Справа в іншому, пояснював Луначарський, справа в тому, що поети — незрівнянні вчителі в сфері почувань, і ось тут Шевченко, як «святий поет... для революційних низів усього світу», як один із «предтеч... боротьби за справжню свободу, рівність і братерство, можливі тільки при соціалізмі», — тут Кобзар дуже багато може сказати для борця за соціалізм і комунізм. Так, поезія Шевченка багатьма своїми гранями вчить почувати соціалістично!

Ми можемо бачити це передусім на прикладі тих почуттів і переживань, які породжені в поезії Шевченка його войовничим гуманізмом революціонера, непохитного борця за волю свого народу і всього людства.

Коли буде написана марксистсько-ленінська історія розвитку гуманістичних ідей у всесвітній літературі, то з неї стане ясною виняткова для всієї домарксівської епохи висота, на яку ідеали гуманізму були піднесені в творчості великих представників всеросійської революційної демократії середини XIX віку, в тому числі Шевченка. Ніколи раніше з такою силою не була проголошена думка про те, що любов до людини означає дійову і самовіддану

⁶ Луначарський А. В. Великий народний поет.— К., 1964, с. 39.

боротьбу за неї, боротьбу, яка повинна спертися на розбуджену силу народної маси.

Значення Шевченка в художньому утвердженні цієї концепції нового, революційного гуманізму величезне. І не тільки тому, що він геніально обдарований поет, але й тому, що він володів рідкісним багатством душі, здатністю інтимного «співпереживання» з усім народним морем, — тут уже, коли хочете, тасмниця його особистості, якщо може бути названо «тасмницею» глибоке і цілісне втілення народного характеру, народного погляду на світ і людину.

Шевченко — один з найбільших поетів світу за силою любові до людини-трудівника, людини, що страждає під гнітом рабства, але не втратила своєї гідності. Кого не обпалювали, не хапали за серце ті потоки бездонної ніжності, що ллються з його вуст, коли він говорить про найбільш принижених у народній масі свого часу — про сиріт, матерів-покриток, нещасних дівчат, про вдів, що самотньо гинуть в нетоплених хатах... Життєва трагедія цих людей, що являють найглибші «низи» гнобленого народу, піднесена в «Кобзарі» до рівня світової трагедії, бо не було для поета нічого святішого, ніж право на щастя кожної одиниці з цих «низів»!

Скільки разів лицеміри буржуазного світу ставили під сумнів саме поняття революційного гуманізму, твердячи, що він, мовляв, недостатньо «добрий» і «людяний», недостатньо «широкий» в ствердженні позитивних людських цінностей. Але ось поезія Шевченка: якщо треба доводити, що революційний гнів і рішучість у боротьбі виростають з найбільшої доброти і ніжності до людини, то перед нами — один з наймогутніших художніх доказів, які має в своєму розпорядженні мистецтво минулого.

Нам, будівникам комуністичного суспільства, суспільства вільних і добрих людей, по-справжньому близька й дорога ця гуманістична серцевина творчості великого народного поета. Ми виховуємо у своїх співгромадян і в самих себе ту справжню, а не словесну, доброту і чуйність до людини-товариша, ту істинну, далеку від всякої фальші, «братню любов» між людьми, про яку мріяв Шевченко. А братньої любові він вимагав у відносинах не тільки між особами, але й між народами.

Але ця любов незмінно виступає в поета у своїй діяльній, активній сутності, тому вона так природно поєднана з великим шевченківським гнівом, з ненавистю до всяких

форм гноблення, приниження, нівечення людини. Як багато зробила і ще зробить поезія Шевченка для утвердження в свідомості народу цих двох нероздільних основ справжнього гуманізму!

Їх не раз намагалися розділити і навіть зіштовхнути одну з одною і прями недруги поета, і його підступні «шанувальники». Перші хулили його за «жорстокість»; другі прагнули зобразити Шевченка, який закликав народ до революції, проповідником християнського смирення і всепрощення. Ось і зараз виходять за океаном книжечки, в яких доводиться, що «дух сокири» був, мовляв, «чужим і ворожим» Шевченкові, тому що над його поетичним світом нібито витає один добродійний дух — «дух кобзи». (Автор цієї «концепції» В. Барка згоден допустити, що сокира все ж грає певну роль в поезії Кобзаря, але це, мовляв, «інша сокира, ніж топор революційних демократів», бо «сокира Шевченка взята з біблії, а не з атеїстичного журналу»; що йому до того, що «взята» вона поетом значно ближче — з домашнього реманенту його діда, який замолоду, можливо, ходив з гайдакаками). Але і «кобза», і «сокира» живуть в поезії Кобзаря як символи, що означають дві сторони його єдиної пристрасі: бажання свободи, «бажання життя» (І. Франко) для всіх пригноблених.

У самій структурі ліричного переживання поета, характерній для багатьох його віршів і насичених ліризмом поем, дуже яскраво виражена чудова шевченківська «діалектика почуттів»: перехід уболівання і співчуття в обурення, доброти і ніжності — у вибух ненависті, поетичного споглядання — в заклик до реальної дії... Придивіться, наприклад, як у вірші «І виріс я на чужині» перехресчуються між собою найрізноманітніші настрої — туга за рідною землею, за красою її природи, світлі спогади про матір, жах і гнів від думки про реальне життя «того хорошого села», до якого він линув душею, — і ви побачите, з якою природною необхідністю народжується в поета-в'язня (вірш написаний на засланні) палкий порив борця:

Погано дуже, страх погано!
В оцій пустині пропадать.
А ще поганше на Україні
Дивитись, плакати — і мовчати!

Цією негасимою активністю гуманістичного почуття, цією героїкою духу, яка допомагає перетоплювати найтяжчі враження буття в потребу дії, боротьби, вічно буде жива і впливова поезія Шевченка. Науку любові до людини

не можна «пройти» без науки ненависті до всякого соціального зла, що віднімає в людини щастя, гідність, волю. З радістю думаєш, наприклад, як ще відгукнеться Шевченкова поезія в свідомості народного читача тих країн, де століттями була сильна морально-філософська інерція непротивлення, пасивізму, схилення перед всякою фатальністю чи божественними установленнями. Шевченко, наш старий Шевченко, вчить рвати ці вікові духовні кайдани, вчить тому, що справжня істина віку розкривається в боротьбі:

Скажи їм ось що: «Брешуть боги,
Ті ідоли в чужих чертогах,
Скажи, що правда оживе,
Натхне, накличе, нажене
Не ветхое, на древле слово
Розтленное, а слово нове
Між людьми криком пронесе
І люд окрадений спасе».

Зазначивши, що «гнівна любов» — головна струна, яка звучить у всьому «Кобзарі», А. Луначарський писав: «Але це-бо є і основне почуття, яким забарвлюється світогляд усякого щирого соціаліста. Соціалізм поза гнівною любов'ю є тільки теорія, лише осяяний цим гарячим почуттям він стає діяльною творчою силою»⁷. Гнівна любов Шевченка й сьогодні веде пристрасний спір не тільки з одвертим буржуазним антигуманізмом, але й з різними формами лицемірного псевдогуманізму буржуазії. Поет, який з важкою мужичою прямою сказав солодкоголосим лібералам свого часу: «Ви любите на братові шкуру, а не душу», — влучно поціляє своїм словом і в сучасних буржуазних «людинолюбців», що намагаються по-старому прикривати розмовами про гуманність і демократію свої злочинні діла. І як варт було б запам'ятати ці слова тим же огіенкам і баркам, що силкуються утопити революційний гуманізм поета в мутній водичці «християнського» словоблудства!

Гуманізм Шевченка, його щире «братолюбство» органічно включали до себе ідею братства народів, дружби трудящих усіх національностей і рас. Головне джерело національного розбрату і ворожнечі він бачив у політиці панівних класів: «Отак-то, ляше, друже, брате! Неситіі ксьондзи, магнати нас порізнили, розвели, а ми б і досі так жили». Його незмінний ідеал на майбутнє — братня

⁷ Луначарський А. В. Великий народний поет, с. 35.

любов між народами, всеслов'янська, а потім і всесвітня
єдність вільних народів:

Чи є що краще, лучче в світі,
Як укупі жити,
З братом добрим добро певне
Познать, не ділити?

Властиве поетові відчуття нероздільної єдності з передовими силами російського народу (досить згадати високознаменні слова «наші», «наш», коли він говорив про кращих діячів російської культури і російського визвольного руху: «наш Гоголь», «наш Лермонтов», «наш вигнанець... Іскандер», «наші апостоли-мученики», тобто декабристи), його братні звертання до поляків, його солідарність з народами Кавказу, його щирі симпатії до убогого казахського люду, його щира дружба з актором негром Олдріджем — виразно говорять про інтернаціоналізм Шевченка, що його не затьмарити, не принизити будь-яким ворожим обмовам.

Ця традиція, невід'ємна від імені Кобзаря, розквітла в нашому соціалістичному інтернаціоналізмі, вона все яскравіше виступає в братній єдності прогресивних сил народів, що борються за мир і демократію в усьому світі.

Є в духовному обличчі поета ще одна прикметна риса, надзвичайно співзвучна нашому часові, його передовим силам. Це — історичний оптимізм, непохитна віра в торжество правди і волі, в прийдешню всеземну перемогу народу. «Динаміка» розвитку цього оптимізму дуже цікава, до речі, в біографічному плані: хоч переконання в тому, що «встане правда, встане воля», ніколи не покидало поета, воно з особливою, сонячною яскравістю спалахує в останні роки його життя, взагалі позначені найвищим ідейним злетом. Чому поет в ті роки відчув себе ніби на стрімкому перевалі, як «за горами горя» йому стало видно сліпучу зорю майбутнього, ще треба пояснити з усією повнотою історичних, філософських і психологічних аргументів. Але це було саме так. Всі пам'ятають заключні рядки вірша 1860 року «І Архімед, і Галілей...», перейняті на диво просвітленою вірою в майбутнє торжество людяності: «І на оновленій землі врага не буде, супостата, а буде син, і буде мати, і будуть люде на землі». Відоме подражаніє «Ісаія. Глава 35» — це теж пророча пісня про оновлення світу, яке буде здійснене визволеними рабами. Цією вірою в майбутнє вщерть сповнений вірш «Світе ясний! Світе тихий!» — вершинний для тогочасної євро-

пейської поезії твір про неминуче визволення людства від усяких видів духовного рабства і перш за все від гніту релігії. А яку промовисту драму настроїв бачимо в одному з найостанніших віршів «І тут, і всюди — скрізь погано!» Боріння надії і туги, викликане тим, що «ледача воля» аж надто запізнюється з своїм приходом, все ж завершується бадьорим вітанням завтрашньому дневі: «Сонце йде і за собою день веде. І вже тії хребетносилі, уже ворущатся царі... І буде правда на землі». Справді, ніколи раніш так не відчувалась поетом присутність — хай ще не видного із-за гір, але вже ясно вгадуваного — вселюдського сонця, як у цих останніх творах. Зрозуміло, що це був загляд на багато років уперед, велика всесвітньо-історична перспектива, підказана поетові всією його вистражданою, визрілою вірою в революційні сили народу.

Поезія Шевченка, що прославила народ в образі Прометея, і сьогодні зберігає своє значення як прекрасна емоційна школа мужності, революційної волі і віри в майбутнє. Мабуть, її можна порівняти в цьому розумінні з грандіозною музичною «школою» Бетховена.

Новим змістом повніться для нас і знамените «пророцтво» поета про «молодое, не по дням, а по часам растущее дитя» Фультона та Уатта, яке «пожрет кнуты, престолы и короны, а дипломатами и помещиками только закусят...»⁸. Гуманізм Шевченка і проблема техніки — здавалось би, дещо несподіваний аспект... Але це справді так: революційна спрямованість мислі поета дозволила йому побачити глибинний зв'язок (такий неясний для багатьох у його часи) науково-технічного прогресу із змінами великих історичних епох, в кінцевому підсумку — з гуманістичною справою всебічного визволення людства.

Тут ще нічого не сказано про естетичні традиції Шевченка — про його найвищої проби народність, про вибухову закличну силу його вірша, про його зверненість до корінних питань суспільного життя, що зробила Шевченка одним з найбільших соціальних поетів минулого, про самобутність його художнього реалізму, який захоплював і вабив до себе багатьох і різних майстрів... Усі ці шевченківські цінності сповнені великої дієвості й сьогодні; про це свідчить досвід не тільки української і не тільки всієї

⁸ Шевченко Т. Повне збір. творів: В 10-ти т. К., 1951, т. 5, с. 80.

багатонаціональної радянської поезії, але й багатьох близьких нам поетів зарубіжних країн.

Думається, мав рацію О. Білецький, коли, з'ясовуючи місце Шевченка в світовій поезії, писав: «У своїх віршах Шевченко передусім лірик, який завжди кипить, бушує, перебиває сам себе, плаче, проклинає і, кінець кінцем, показує нам насамперед себе самого — і в поемах, і в баладах, і в ліричних п'єсах, і в повістях.

Чи це його недолік? Ні, це якраз те, що нас у ньому найбільш приваблює, в чому для нас його велика сила. І цим своїм безперервним кипінням, цим своїм вогнем він переважає і Беранже, і Гейне та інших своїх сучасників і попередників»⁹.

Звичайно, в поезії Шевченка відбився величезний об'єктивний світ народного життя — хто не пам'ятає виразних типів, пейзажів, епічних картин, що постають із сторінок «Кобзаря». Але помічено точно: особистість поета, його плач, протест, гнів, заклик — тут справді на першому місці. І глибока народність поезії Кобзаря полягала, поза всім іншим, в самому масштабі особистості поета, який виступив представником найширших народних низів.

Були поети селянські, «простонародні»... Давно з'ясовано, що Шевченко — той, та зовсім не той... Були, здавалось би, поспіль громадянські поети, — їх не порівняти з Шевченком. Можливо, історичне значення його в світовій поезії тим і характеризується, що він «власним» ліричним образом поета показав, що означає син народу і його борець.

Пізніше, в іншу, ближчу до нас епоху, Горький відкрив в трудовому народі, як хтось сказав, море особистостей. Шевченко «самим собою», тобто всім своїм гігантським ліричним «бушуванням», явив могутню силу особистості з цього, тоді ще не розбудженого, народного моря. Поет із загальнонаціональним і світовим кругозором, поет з «кипучою кров'ю» (слова І. Франка), поет, який відчував себе в центрі вселюдського двобою між свободою і рабством, — таким постає перед нами справді народний поет Шевченко.

Він умів природно підносити все, про що писав, до цього свого велетенського масштабу. Він був натурально високий у всьому, чого б не торкалась його муза. Є в поезії Кобзаря непередаване трагедійно-патетичне звучання, яке

⁹ Білецький О. І. Письменник і епоха. — К., 1963, с. 175—176.

хочеться ще раз назвати бетховенським. І серед зовсім «простих» Шевченкових образів щоразу натрапляєш на щось таке, що примушує тебе стрепенутись, вражає могутнім і незвичайним духом мислення. Хай ось цю метафору: «І — о диво! Трупи встали і очі розкрили» («Єретик»), — ще можна пояснити якимсь повіом «біблеїзму», зовсім не чужим Шевченкові. Але ось в звичайній оповідній сцені, написаній фольклорним коломийковим віршем, раптом — образ, який з графічним лаконізмом виражає найвищу інтенсивність почуттів: «А я дивлюсь, поглядаю, сміюся слезами» («Гайдамаки»). І навіть у пейзажі — беремо перші, відомі всьому світові, рядки «Кобзаря» — така незвичайна внутрішня експресія, якої можна не помітити лише тому, що вірш з дитинства знайомий: «Додолю верби гне високі, горами хвилю підійма». Навіть сміливому сучасному художникові це непросто намалювати: хвилі вище дерев, берева, що гнуться додолу, до підніжжя хвиль!

Свою народність Шевченко утверджував як право дивитись на світ таким — орлиним — поглядом. В наш час її саме так утверджував, між іншим, великий Довженко...

Давно й багато сказано про широку шкалу почуттів, які вмістилися в поезії Кобзаря. Правда, й тут легко побачити досить виразне розсосередження навколо двох полюсів — ніжності й гніву, любові і ненависті («середніх», нейтральних станів Шевченко майже не знав), точніше, його вірші майже постійно були заряджені і тим, і другим. Але поряд з «Кавказом» у його поезії є «Садок вишневий коло хати...», а поряд з кров'ю і загравою «Гайдамаків» — пронизлива ласкавість таких віршів, як «І станом гнучим, і красою...». І є феноменальний майже для всієї сумовитої української поезії минулого століття вираз повнокровної радості перемоги — в пісні запорожців з «Гамалії»:

Ой як крикнув Гамалія:
— Брати! Будем жити,—
Будем жити, вино пити,
Яничара бити,
А курені килимами,
Оксамитом крити!

Так, це наша велика традиція: високоідейний, революційний зміст передової, відданої народові поезії, втілений у всій цільності, багатстві і різноманітності людських почуттів!

Мимоволі звертаєшся поглядом до мистецтва сучасного модернізму з характерними для нього роздробленістю і роз-

падом людської особистості, які з страшною силою позначаються на самій естетичній природі цього мистецтва, роз'єднуючи те, що велика поезія минулого віками несла і берегла в органічній єдності — «рацію» і «емоцію», конкретне і загальне, красу і правду, людину і світ. Зрештою, для мистецтва буржуазного декадансу це цілком природно. Але ж створюються «теоретичні» міфи, що виправдують цю роздробленість, цю втрату живої душі мистецтва і видають її за новаторство, за достеменну сучасність.

Подібні міфи часом справляють вплив і на художників, які ставлять перед собою серйозні, гідні пошани завдання. «У мене є два роди поетичних творів — вірші і антивірші,— якось розповідав наш гість, прогресивний поет з далекої зарубіжної країни.— Коли я пишу про минуле свого народу, я користуюсь звичайним віршем; але для гідної сучасності, для дійсності капіталізму в мене є лише одна можливість — антивірші; не шукайте в них поезії і краси, тому що мене цікавить одна лише правда». Але чому ж правда чесного художника несумісна з поезією? (На честь цього поета слід сказати, що живе художнє натхнення в його творах, навіть деяких «антивіршах», все ж бере гору над сумнівною теорією; проте такі погляди — не лише його особиста належність). Уявіть собі, що Шевченко,— а він мав справу з дійсністю не менш страшною,— будь-коли міг написати «антивірш», в якому нема поезії і краси, що випливають уже з самого пафосу протесту і боротьби, з ідеалу поета!

І Шевченко, і Пушкін, і Лермонтов, і Петефі, і Гюго, і Гейне — повторимо ще раз цю очевидну істину — беруть участь сьогодні в боротьбі за справді людяну і справді велику поезію сучасності, поезію, що служить народові.

Що ж іще сказати про Шевченка, про цього напрочуд живого поета, сила якого все більше молодіє на міцних вітрах нашого віку? Ось слова, що долетіли до нас із далекої Куби,— їх сказав гаїтянський поет Рене Деспетр, який живе нині на острові Свободи: «Шевченко з його сонячним темпераментом — це такий вогонь, який кидає свої відблиски на всі народи, що борються за справедливість і красу... Хай вітер Шевченкової поезії надимає і наші паруси»¹⁰. Ми щасливі, що цей шевченківський вітер сьогодні — в парусах прогресивної культури всього людства.

¹⁰ Світова велич Шевченка, т. 3, с. 150.

Ось уже більше віку Шевченкова поезія з своїм потрясучим «Поховайте та вставайте...», з своєю джерельно чистою лірикою і вогняною патетикою, з своїми думами, пристрастями, скорботами і надіями крокує по великих шляхах народної історії, які в ХХ столітті закономірно стали шляхами революції, шляхами соціалізму і комунізму.

Можна було б написати велику книгу «Поезія Шевченка в народному житті». (До речі, сучасне літературознавство вже стоїть перед потребою виділення в окрему галузь дослідницького напрямку, який, створюючись на перехрещенні кількох наук — історії літератури, загальної естетики, громадянської історії та суспільної психології, — вивчав би побутування літературних творів у читацькому середовищі і їх вплив на свідомість людей, на суспільне життя). Скільки разючих фактів, скільки різноманітних людських переживань і діянь ввійшло б до цього «другого» літопису Шевченкового життя, якщо «першим» літописом вважати відому нам біографію поета.

Перегорнемо, хоча б похапцем, сторінки цієї ненаписаної книги. Знайдемо там зворушливо-наївні і сміливі задуми петрашевців — з допомогою Тарасового слова підняти проти царизму Україну, а потім увесь південь і захід Росії; побачимо революційних народників, які ховають під свої армяки і свити старанно переписані рядки Шевченка — першорядний матеріал для пропаганди серед пригноблених і зневажених; побуваємо в сибірській тюрмі разом з Софією Богомолец — матір'ю майбутнього президента Академії наук УРСР О. О. Богомольця — і послухаємо, як вона читає своїм «союзникам» вірші з «Кобзаря», з приводу яких в жандармській рапортничці буде написано, що за кожний з них ув'язнена заслуговує смертної кари.

Історична доля поезії Шевченка складалася в нерозривному зв'язку з розвитком всеросійського визвольного руху. І чим свіжішими ставали вітри, що означали наближення революційної грози, чим ширше розгортався рух самих мас, тим активнішим було діяння цієї поезії, тим гостріші ідейні бої розгорталися за неї і навколо неї. Десятками нелегальних листівок, прокламацій, відозв з сміливими закликами поета або з характеристиками його ролі в боротьбі проти царизму рясніє наша книга в перні півтора десятиріччя ХХ віку. Чи в багатьох країнах чули про

робітничі страйки на вшанування пам'яті поета, замученого панівними класами? Ці страйки відбувалися в березні 1914 року на деяких заводах Києва і Харкова, коли царський уряд заборонив відзначити соті роковини з дня народження Шевченка. І хіба не поетове слово вивело на вулиці сотні людей, які з піснями «Вічна пам'ять» та «Вставай, поднимайся, рабочий народ» йшли по бруку, відбиваючись від поліції та чорносотенців,— то студенти Києва, Петербурга, Харкова, Одеси стверджували безсмертя Шевченкової поезії в ті ж березневі дні півстоліття назад! Саме в ті дні за дорученням В. І. Леніна депутат-більшовик Г. І. Петровський захищав у Державній думі пам'ять великого поета України від урядової сваволі, а сам Володимир Ілліч Ленін, який перебував в еміграції, відвідав у Кракові український вечір на честь Шевченка¹. Революційний робітничий клас, його озброєна передовою теорією партія ставали на чолі всіх справжніх захисників і шанувальників спадщини геніального Кобзаря.

Автор «Сну» і «Кавказу» не був співцем війни — йому були ненависні агресія і хижацтво, мілітаризм і солдафонство, але він був поетом рішучої, сміливої, саможертвовної боротьби за справедливу народну справу. Саме тому його слово так могутньо «оживало і сміялось» у вирішальні години історії, в часи великих революційних переворотів і битв за свободу Батьківщини. Так було і в роки громадянської війни — досить сказати, що поряд з «Інтернаціоналом» і «Марсельезою» однією з найпопулярніших пісень революційних мас був «Заповіт», а з таких вогнистих Шевченкових поетичних формул, як «Розкуйтеся, братайтеся», «Борітеся — поборете!», «Встане правда, встане воля», «Нехай ворог гине!», з таких віршів, як «На панщині пшеницю жала», «Якби ви знали, паничі...», «Світе ясний! Світе тихий!», починали, можна сказати, свою емоційно-політичну освіту тисячі й тисячі людей, які виборили першу в світі соціалістичну державу. Так було і в роки Великої Вітчизняної війни. До багатьох фактів і матеріалів, які свідчать про дійову роль поезії Шевченка в захисті Соціалістичної Вітчизни, я додав би скромне повідомлення, що з'явилось три роки тому в одній з київських газет.

Є в Криму знамениті Аджимушкайські каменоломні — місце боротьби і загибелі багатьох радянських патріотів,

¹ Н. К. Крупська і В. І. Ленін — М. О. Ульянової. 16 березня 1914 р. — Ленін В. І. Повне збір. творів, т. 55, с. 342.

які пішли в катакомби, щоб звідти завдавати ударів по ворогові. Недавно в далекій штольні там було виявлено портрет Шевченка, намальований вугіллям на кам'яній стіні. Під ним дата: «13/І 1943». Хто його намалював? Що думали й почували при спогляданні Тарасового образу люди, які знали, що їм майже напевне не вийти на білий світ? Про це зараз, мабуть, нікому сказати, але я прирівняв би цей портрет поета, написаний у т а к и х обставинах, до тих п'яти чи десяти найдорожчих книг Землі, які будуть взяті космонавтами завтрашнього дня в політ на інші планети. Очевидно, згадка про Шевченка по-людськи дуже потрібна була героям Аджимушкаю для того, щоб з честю боротися і з честю померти!

І, звичайно ж, не тільки своїм бурхливим соціальним драматизмом і не тільки політичними закличками поезія Шевченка знаходить щирий відгук в душах наших сучасників, людей соціалістичного світу, — вона промовляє до них всією повнотою свого високогуманного змісту, всією жагою життя і щастя, яка пульсує в її рядках. Приклад, що може бути досить промовистим: на слова поета в народі співається понад двісті (!) пісень; і вже найприблизніша їх класифікація дає уявлення про те, які різноманітні струни людської душі вони зачіпають. Це пісні громадсько-політичні і побутові, історичні і любовні, безжурно-веселі і сумні, роздумливі і врочисті, відчайдушно мужні, як поклик запорозької вольниці в «Гамалії», і ніжні, як цвіт оспіваної поетом лілеї...

У свій час поет писав, що історія його життя становить частину історії його батьківщини. Можливо, ще більше, ніж про особисту долю Шевченка, це ж можна сказати про наступне історичне життя його поезії. І якщо шукати наймісткіше слово для пояснення того, завдяки чому поезія Кобзаря змогла так міцно ввійти в пам'ять, свідомість, а головне — в безпосередню історичну творчість найширших людських мас, то цим словом буде народність, народність художнього слова в глибокому сучасному значенні. Приклад «Кобзаря» ще і ще раз переконує в безсмертній силі мистецтва, надиханого заповітними прагненнями народу, освітленого великими гуманістичними і революційними ідеалами.

Разом з Пушкіним, Лермонтовим, Байроном, Гюго, Міцкевичем, Гейне, Петефі Шевченко належить до верховин європейської поезії ХІХ століття, і так само, як вони, у всьому залишаючись поетом глибоко національним, він

говорить тією могутньою і щиро людяною художньою мовою, яка хвилює і потрясає людей всіх націй і рас.

Чим же живий сьогодні Шевченко, і не тільки для нас, його нащадків і співвітчизників, а й для багатьох народів світу, до яких нині по-братерськи приплив човен його поезії?

Відповідь на поставлене запитання, очевидно, великою мірою збігається з виясненням того, в чому полягає оригінальний, самобутній внесок Кобзаря в світову поезію. Справді, чим визначається те неповторне шевченківське, що ввійшло в культурно-естетичну свідомість людства порівні з тим, що ми називаємо шекспірівським, гетевським, байронівським, пушкінським тощо?

Чи маємо право так ставити питання? Адже йдеться про зіставлення українського поета з письменниками світової слави, які вражають своїм глибоким проникненням у таємниці людської душі, широчинню інтелектуальних обріїв, вагомістю філософської, загальнолюдської проблематики; з письменниками, в чій творчості відбилась визріла сила високорозвинутих культур, могутність їх вікових традицій, — в той час як Шевченкові довелося боротися за саме право на творення своєї національної літератури.

Так, маємо. Вустами багатьох авторитетних письменників і критиків — і не тільки вітчизняних — вже давно стверджено об'єктивне світове значення творчості Шевченка, «першого справді народного поета», як його назвав М. Горький, «святого поета революційних низів усього світу», як його характеризував А. Луначарський. І хоч це значення, до речі, зовсім не тотожне поняттю простої популярності, поезія Шевченка в наш час і в розумінні свого міжнародного поширення виходить на рівень великих явищ світової культури.

Про великий новаторський внесок автора «Кобзаря» в європейську поезію XIX віку вже говорилось в ряді дослідницьких праць, починаючи від статей І. Франка (серед новіших слід особливо відзначити стислу, але глибоку розвідку О. І. Білецького «Світове значення творчості Шевченка», опубліковану в 1961 році).

Спробуймо, хоча б зовсім ескізно, продовжити деякі роздуми і міркування на цю тему.

З іменем Шевченка в поезії минулого століття зв'язаний перш за все образ народу, поданий, так би мовити, від першої особи — з точки зору поневоленого трудівника, який усвідомив себе представником не тільки свого класу

і своєї нації, але й усього пригнобленого людства. Вогненне слово заперечення, яке цей поет кинув від імені народної маси всій системі соціального і національного гноблення, всій царсько-кріпосницькій державі, церкві, релігії, офіційній ідеології, високо підносить Шевченка над відомими до нього «поетами з народу», включаючи талановитого Бернса і обдарованого щирим хистом Кольцова, і надає яскравих новаторських рис тому сукупному і багатолокому образу народу, який постає з його поезії.

Народна маса в поезії Кобзаря пригноблена, украдена, запряжена в панське ярмо — це так, і розповідь поета про це хвилює жорстокою, кривавою правдою історії. Але Шевченко — не лише співець «тяжкого життя селянства», як часом і досі одноманітно повторюється в деяких підручниках. Поет бачив: можна поневолити народ, можна присипати сірим попелом рабства його волю, щастя, гідність, але під цим попелом в найчорніші дні історії не пригасає іскра, з якої неминуче розгориться полум'я боротьби:

Лежить попіл на розпутті,
А в попелі тліє
Іскра вогню великого,
Тліє, не вгасає,
Жде підпалу, як той месник,
Часу дожидає...

Співцем цієї волелюбної іскри в душах скривджених і зневажених, іскри, що таїть у собі великий вогонь, і був Шевченко. Він геніально втілює у поезії нову концепцію народу, ствердивши його як закованого, але непоборного велетня, якому належить вирішальне слово в історичному процесі (звідси, з іншого боку, рішучий осуд поетом різних виявів суспільної пасивності і покори мас в умовах свого часу). Вже «Гайдамаки» відкривали нову сторінку в європейському поетичному епосі своїм героїко-романтичним (і водночас сповненим нечувано сміливих реалістичних подробиць) уславленням народу як справжнього творця історії. Є всі підстави у зв'язку з цією поемою згадати відомі думки про зображення історичної ролі народних мас, розвинуті К. Марксом і Ф. Енгельсом в їх критиці трагедії Ф. Лассала «Франц фон Зіккінген». «...Не треба було допускати, щоб весь інтерес зосереджувався, як це в твоїй драмі, на *дворянських* представниках революції... навпаки, дуже істотний активний фон повинні були б утворити представники селян (особливо їх) і революційних елементів міст. Тоді ти також міг би в значно більшій мірі

висловлювати устами своїх героїв якраз найбільш сучасні ідеї в їх найнаївнішій формі... Чи не робиш ти сам до певної міри, як твій Франц фон Зіккінген, дипломатичну помилку, ставлячи лютерівсько-рицарську опозицію вище плебейсько-мюнцерівської?»² — писав К. Маркс Ф. Лас-сало 19 квітня 1859 року.

В європейській поезії того часу ми не можемо вказати на інший твір, в якому плебейсько-селянська маса стала б не тільки «активним фоном» національної епопеї, але і її головним героєм, носієм революційних ідеалів самого поета. І мова йде не лише про ідейно-тематичну новизну цього твору — моторошно правдиві і водночас романтично піднесені «чорно-багряні» картини Коліївщини по праву входять у світову літературу як найяскравіший приклад художньої сміливості в зображенні повсталого народу, чия справедлива боротьба подана поетом в усій історичній конкретності її реальних форм (національно-релігійна оболонка, жорстокість повсталих як відповідь на жорстокість гнобителів тощо). І якщо Маркс та Енгельс, до речі, підкреслювали, що звернення письменника до показу «строкатої плебейської суспільності» неминуче ставить його перед потребою художньої шекспіризації на противагу однолінійному, абстрактному ідеалізуванню, то в молодого Шевченка бачимо безумовне тяжіння саме до шекспірівської повнокровності і багатобарвності у живописанні розбурханої народної маси.

Без художніх досягнень Шевченка не можна скласти належного уявлення про те, як вирішувалась тема народу і народних рухів у поезії XIX ст. Але ще більш показовий з цього погляду і ще більш важливий для світової поезії образ народу — Прометей, що з такою силою заговорив про себе на патетичних верховинах «Кавказу», а потім так чи інакше відгукнувся і в «Заповіті», і в «Неофітах», і в пронизаній соціалістичними мріями ліриці останніх років. Хочеться, щиро кажучи, щоб світовий читач оцінив духовний і творчий подвиг поета маловідомого тоді народу, — цей поет зумів винести кожную сльозу, кожний зойк, кожен рух протесту своєї «громади в сіряках» на філософську й художню широчінь вселюдського бою між свободою і рабством, правдою і кривдою, «чоловіцтвом і звірством». І немає нічого дивного, що саме в наш час ця світова,

² Маркс К., Енгельс Ф. Твори, т. 29, с. 466.

загальнолюдська перспектива багатьох образів Шевченка розкривається з особливою повнотою і ясністю.

Але це тільки один, хоч і дуже важливий, з багатьох ідейно-тематичних аспектів, у яких можна розглядати міжнародне і не обмежене вузькими історичними рамками значення цієї поезії. А ось другий, більш частковий, але не менш промовистий. Я дозволю собі схарактеризувати його, повністю пославшись на висловлювання Івана Франка.

«Не знаю в літературі всесвітній поета,— писав автор «Мойсея»,— котрий би так витривало, так гаряче і з цілою свідомістю промовляв в обороні жінок, в обороні їх права на повне, чисто людське життя, котрий би таким могучим словом бичував усе те, що в'яже, деморалізує і тисне жінчину. Не знаю в літературі всесвітній поета, котрий би представив так високий і так щиро людський ідеал жінки-матері, як се вчинив Шевченко в своїх поемах «Відьма», «Неофіти» і «Марія»³.

Додаймо, що можна з цілковитим правом говорити про самостійне місце в світовій літературі не тільки Шевченкового образу жінки, але й самого Шевченкового типу ставлення до жінки, з такою виразністю втіленого в «Кобзарі». Це ставлення цілком земне (Тарасові і в голову не міг прийти той, скажімо, напівмістичний культ жінки, що був характерний для деяких західних романтиків) і разом з тим по-рафаелівськи високе, ніжне і благородне.

Шевченко — один з найбільших політичних поетів XIX віку, творець інвектив, сатир, кличних віршів, що й досі вражають концентрованою силою громадської пристрасті. І тут він теж посідає почесне місце серед видатних поетів-трибунів — не тільки глибиною й категоричністю своїх революційних висновків, але й самобутнім, справді «шевченківським» способом художнього трактування теми. Пригляньмося, наприклад, до таких творів українського поета, як поеми «Сон» та «Кавказ». Це речі величезної узагальнюючої місткості — їх можна назвати повздовжнім розрізом всієї тодішньої України і Росії, всієї системи царського деспотизму, кріпосницької неволі, хизацького загарбництва. Само собою напрошується порівняння їх з видатними творами європейської поезії, що постали на основі такої ж всеосяжної і нещадної соціальної крити-

³ Франко І. Твори: В 20-ти т. К., 1955, т. 17, с. 93—94.

ки, — з поемою Гейне «Німеччина», із знаменитим «Додатком» до III частини «Поминок» Міцкевича, з книгою віршів Гюго «Відплата» («Возмездие»). Дослідники вже зіставляли поеми Шевченка і названі твори з погляду їх ідейного змісту і суспільної позиції автора.

Звернімо увагу на художній тип двох найвідоміших політичних поем Шевченка — йому важко знайти щось подібне серед аналогічних за темою зразків. Якщо Пушкін якось зауважив, що сам план «Божественної комедії» Данте є витвором генія, то ми можемо сказати, що сам жанр і стиль цих творів, особливо «Кавказу», є таким художнім відкриттям Шевченка, яке зберігає своє значення і для нашої епохи. Справді, це поеми, позначені геніальною творчою свободою в композиції, в поєднанні різноманітних стильових потоків — від патетики до бурлеску, від скорботного плачу до громів обурення; поеми, в яких безроздільно владарює ліричне начало і водночас проходять, наче на екрані, нещадно реальні епічні «кадри», що мають широку картину об'єктивної дійсності; поеми, в яких демократичне плебейське просторіччя раз у раз переходить в хоральну музику високої мови і навпаки; поеми, в яких найбільші світові питання вирішуються на фоні такої різкої, такої «буденної» конкретності («...А онде під тинном опухла дитина — голоднее мре, а мати шпеницю на панцині жне»), до якої ніхто не підносився в дошевченківській політичній поезії; поеми, в яких переважаюча сатирична, викривальна спрямованість тісно поєднується з героїкою, із ствердженням високого позитивного прикладу; поеми, які можуть правити за неабиякий зразок стислості, — вся колосальна панорама російського життя з безліччю внутрішніх планів і переходів, з складними образами, розміщеними принаймні в трьох самостійних площинах, в поемі «Кавказ» умістилася в 178 віршованих рядках! Перед нами — зразок дивовижної своєрідності і майстерності в галузі поеми, покликаної дати високоузагальнене, синтетичне зображення епохи, і хіба не співзвучне все це багатьом важливим шуканням сучасної світової поезії?

Цими прикладами, звісно, годі вичерпати тему про місце Шевченка в світовій поезії. Якщо говорити найкоротше, то значення цього поета і для минулого, і для сучасності визначається передусім тим, що його «Кобзар», як добре сказав О. М. Толстой, це — «інструментована сльозами і горем, гнівом, надією і гарячою вірою книга про револю-

цію»⁴. Так, це одна з найзаповітніших у світовій поезії книг, що вчать почувати революційно!

Сам образ поета («ліричного героя»), який постає в «Кобзарі» з виразністю надзвичайною, входить в світову поезію як один з найсвітліших провісників великої і вільної людини майбутнього. Пройдуть віки, одшумлять класові битви, забудуться війни, а Шевченко, син свого гіркого й суворого віку, залишиться в певному розумінні прекрасною людською нормою і зразком для поколінь. Чим? Передусім своїм невгаваючим, невгасимим гуманістичним горінням, бо важко назвати іншого такого бурхливого полум'яра в поезії, полум'яра людяності і свободи, який був цей поет поневоленої народної маси. Були поети багатогранніші за Шевченка, були художники психологічно тонші й глибші, але цей поет має свою сферу, в якій він незрівнянний і всесильний: я дозволю собі сказати, що він ствердив у літературі тип людини з геніально розвинутою здатністю соціального співпереживання, людини, яка бурхає вогнем, прагне до дії, сходить на верховини гніву і радості при кожному зіткненні з людським горем і щастям. Нема сумніву, що це є та якість, яка в комуністичному суспільстві характеризуватиме кожную людину, і то — в найвищій мірі.

Здавалося б, перед лицем поетичного прикладу Шевченка мусили б назавжди замовкнути бюрократи ідеалістичної естетики, які й досі люблять малювати громадянського поета таким собі сухарем-мозковиком, речником голих програм, доктрин і лозунгів. Так, автор «Кобзаря» — поет програмний, він декларував це і в «Гайдамаках», і в «Неофітах», але ж з цієї програмністю зв'язане все життя його духу і серця. Саме тому великий революційний поет Шевченко був великим ліриком, був художником незвичайної внутрішньої свободи і рідкісного емоційного багатства.

Проблема оцінки будь-якого явища мистецтва нерозривно пов'язана з проблемою його гуманістичного змісту. Нема потреби докладно характеризувати пристрасний революційний гуманізм Тараса — він очевидний і незаперечний для кожного, за винятком хіба що тих реакційних буржуазно-націоналістичних «шевченкознавців», які вже давно і по заслугі здобули репутацію професійних перекручувачів поета. І хоч за століття розвиток гуманістичних ідей в суспільній свідомості і літературі пішов уперед,

⁴ Толстой А. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1961, т. 10, с. 419.

породивши діяльний і всеосяжний гуманізм нового, соціалістичного світу, вистраждані революційним демократом Шевченком ідеали широкого, активного людинолюбства нам кровно близькі й дорогі.

Гуманізм автора «Заповіту», який злив у єдине ціле і велику любов до людини, і грізну ненависть до її гнобителів, і прометеївський дух революційної героїки, цей гуманізм був і буде нашим спільником у боротьбі і проти одвертого антигуманізму імперіалістичної буржуазії, і проти різних псевдогуманістичних концепцій, змістом яких є лицемірне, чисто словесне «співчуття» до пригнобленої людини і заперечення реальної боротьби за її свободу і щастя. Сила шевченківської художньої аргументації проти брехливого «людинолюбства» і «братолобства» експлуататорських класів («Ви любите на братові шкуру, а не душу») не слабне з бігом часу.

Разом з тим у світі ідей і образів поета, який бачив у народній революції шлях до щастя, до розквіту людини і всього людського («І буде син, і буде мати, і будуть люде на землі»), ми знаходимо такі ж сильні художні аргументи для боротьби проти всяких викривлень сучасного революційного гуманізму. Шевченко — один з тих поетів, які з найбільшою силою стверджують, що в основі справедливої ненависті революціонера лежать найвищі позитивні цінності, лежить глибока любов до людини і народу. При світлі Шевченкової поезії, для якої найменший з рабів кріпосницького суспільства був світовою цінністю, перед лицем поета, для якого трагедія зневажаєного кріпака або кріпачки дорівнювала трагедіям Едіпа, Кріолана або Ліра, ми ще ясніше бачимо бездушність тих доктрин, згідно з якими проста людина в історичному процесі — поняття чисто функціональне: щось не більше і не складніше за звичайний «гвинтик» або «зубчате коліщатко»...

Революційно-демократична спрямованість визначає позиції Шевченка — поета і мислителя — і в сфері національній. Нема потреби доводити, яким високим патріотизмом і яким могутнім національно-визвольним пафосом насичена поезія Кобзаря; водночас проблема національної свободи і гідності у Шевченка нероздільно злита з питанням про соціальне визволення трудящих, про вільну братерську спілку всіх народів. Ось чим найбільший поет України завжди протистояв і буде протистояти ідеям реакційного націоналізму!

Шевченко жив і творив у часи, коли нелюдський гніт

царизму, позбавляючи народи соціальних прав, завдавав глибоких ран їх ображеному національному почуттю. Ці рани кровоточать в поезії Тараса; але ще більше вражає нас інше: яка потрібна була велич духу і яка колосальна робота мислі мала відбутися, щоб на зорі історичного пробудження народу здійснити те, що здійснив Шевченко,— подати братню руку передовим борцям всіх народів і разом з тим сміливо оголити у власній нації глибочезні соціальні антагонізми, що ділять її на бідних і багатих, на покривджених і кривдників, на народ і «панів лукавих».

Про національне, патріотичне почуття Шевченка, називаючи його «глибоко народним націоналізмом», А. Луначарський сказав: «...Ми, соціалісти, у великому синові своєї країни, борцеві за її мову й культуру — Шевченкові — бачимо одного з предтеч і поборників остаточного визволення людства.

Тому ми, соціалісти, повинні підтримувати глибоко народний, братній до інших народів націоналізм таких людей, як Шевченко, котрий ми беремо як частину програми повного визволення людини в усіх відношеннях... звільнення не тільки від солдафонського, хижацького шовінізму, від офіційного і кривавого «патріотизму» ніби національних держав, але також від одного з головних ворогів пролетарського руху — дрібнобуржуазного націоналізму...»⁵

Відомо, з яким жадібним інтересом зустрічають зараз музу Шевченка читачі країн, що визволились або визволяються з-під колоніального ярма. В особі Кобзаря до них приходять поет, який володіє особливо принадним даром вихователя почуттів патріотизму та інтернаціонального братерства. Ось у пресі з'явилось повідомлення, що твори Шевченка нині перекладаються арабською мовою. Мимоволі подумалось: ще перед однією національною аудиторією виступив поет, який уміє «заразити» свого читача справді патріотичними почуттями, невіддільними від радості єднання з іншими народами і від справедливої ненависті до будь-яких антинародних сил у власній нації. Поет, що промовив слова про сім'ю велику, вольну, нову, такі ж прості й потрібні людству, як слова «мати», «хліб», «земля», «небо»!

Своїм життям, творчістю, революційною діяльністю Шевченко ввійшов в історію українського народу як

⁵ Світова велич Шевченка, т. 1, с. 404—405.

прекрасна його пісня про братерство з народами Росії, з великою слов'янською сім'єю, з усіма трудящими. Ця шевченківська традиція, гідно розвинута в передовій українській літературі до Жовтня і особливо в радянські часи, справила визначний вплив на розвиток літературно-громадської думки всіх народів нашої Вітчизни, народів слов'янських та інших країн. Як про поета, що своїм життям і творами кликав до єднання між народами, про Кобзаря пишуть і польський романіст Є. Путрамент, і болгарський вчений Т. Павлов, і югославський дослідник О. Флакер, і американський співак П. Робсон, і ліванський поет М. Нуайме. І якщо й сьогодні з деяких закордонних закутків на благородний інтернаціоналізм Шевченка, на його братні почуття до синів Росії намагаються кинути тінь прислужники реакційних сил, то їм можна відповісти словами французького письменника Ж. Стебера, який ще в 1939 році писав: «Великий поет їм не належить і не може належати, бо справжня мета цих «патріотів» — відновлення тих соціальних привілеїв, проти яких Шевченко виступив з самого дитинства і яким пророкував трагічний кінець. Ті ж, що господарюють зараз на Радянській Україні, — це онуки тих селян, яких так любив Шевченко»⁶.

Кілька слів про художню природу поезії Шевченка і її відношення до естетичних проблем сучасності.

В наш час, коли принципи реалізму, з одного боку, плодотворно і по-новаторськи розвиваються в літературі соціалістичних країн, в творчості прогресивних митців світу, а з другого боку, всіляко дискредитуються представниками декадентських течій, книги таких великих поетів, як Шевченко, нагадують про невичерпну життєву силу реалістичного мистецтва. Письменники багатьох поколінь вчилися і вчать на поезії Кобзаря відданості життєвій правді, глибокому типізму образів, умінню бути близькими і зрозумілими не для сотень, а для мільйонів читачів. Але є ще одна сторона великого художнього реалізму, яку сьогодні хочеться підкреслити, коли мова йде про поезію Шевченка. Це здатність справжнього реалістичного мистецтва нести в собі потужний заряд новаторства. Про це, по суті, говорив Л. Толстой, коли твердив, що чи не кожний з видатних творів російської літератури ХІХ ст. такий своєрідний — не тільки за змістом, але й за формою, — що

⁶ Там же, т. 3, с. 380.

не підпадає під канонічні жанрові визначення. Хіба ми не можемо сказати це ж саме про поезію Шевченка чи принаймні про її визнані перлини? Зовнішня їх простота ховає в собі глибини, можливо, і досі нами не досягнуті.

Ми знаємо, на які художні традиції спирався творець «Кобзаря», до яких джерел припадав. Це — рідний фольклор, творчість нечисленних українських поетів-попередників, ґрунтовна школа російської, передусім пушкінської поезії, Міцкевич і деякі інші польські поети. (Кажу про найближчі традиції, тому не зупиняюсь на питанні про освоєння Шевченком досвіду світової поезії — від біблії, Гомера, Данте до Гете, Байрона, Беранже і Барб'є). Але все це було так органічно засвоєно і перероблено поетом, так збагачено новими елементами, що його поезія постає в історії світової літератури як одне з видатних і оригінальних художніх явищ, як сміливе поваторське звернення своєї епохи, що має непроминальне естетичне значення.

Одним з прикладів може бути відзначена вище своєрідність політичних поем Шевченка. Але неповторною художньою самобутністю позначені майже кожний з жанрів і кожна з форм в «Кобзарі». Один з сучасних зарубіжних дослідників недавно писав про «стилістичну відвагу», яка вражає його в Шевченковій поезії. Цю відвагу справді можна бачити у всьому — і в засобах розкриття характерів, і в композиційних прийомах, і в багатьох епітетах та метафорах, і в надзвичайно різноманітній ритміці. Реалізм Шевченка був справді крилатим реалізмом, і ця його властивість вкрай важлива для нас сьогодні, тому що соціалістичний реалізм так само передбачає творчу відвагу митця.

Хочеться, зокрема, звернути увагу на величезну свободу, з якою в поезії Шевченка розкриваються різноманітні сторони і відтінки ліричного переживання. З кожного твору видно, що автор «Кобзаря» передусім лірик, навіть в поемах. Як небагато хто з його сучасників, цей поет уміє зливати в один киплячий потік різноманітні настрої і душевні стани — скорботу, ніжність, гнів, сарказм, полум'яний заклик до дії — і робить це з легкістю геніального поліфоніста. Відтворення ліричного переживання в його бурхливій емоційній динаміці, природній «текучості», в драматичній «діалектиці почуттів» — це справжня «домєна» (властива сфера) поезії Шевченка, надто в її пізнішому періоді.

Зміні бурхливих почуттів, настроїв і думок у віршах «Кобзаря» відповідає виняткове ритміко-інтонаційне багатство — і не стільки зовнішнє, скільки, головним чином, внутрішнє. Думається, що А. Луначарський припускався лише формально-термінологічної неточності, говорячи про «вільний вірш» у Шевченка: в «Кобзарі» ми, звичайно, не знаходимо верлібру, але бачимо принципову розкованість, свободу від ритміко-строфічної монотонії, знаходимо вільне й примхливе поєднання і чергування (в межах одного твору) різних розмірів і різних віршових систем, яке, кінець кінцем, на диво гнучко відбиває «зміну картин, настроїв і думок» (М. Рильський). Справді, в «Кобзарі» з великою переконливістю доведено, що найнатуральнішого пристосування ритмічної структури вірша до живого плину думки і почуттів можна досягти не тільки шляхом внутрішніх варіацій по певній метричній канві (їх безліч знає класична силаботоніка) і не тільки шляхом ламання звичних форм, але й завдяки їх віртуозному чергуванню і поєднанню (в тому числі — форм літературних і фольклорних). І якщо поезія ХХ віку набагато розширила діапазон ритмічних форм і засобів, прагнучи найбільшої відповідності їх «голосам життя живого» і безпосередньому перебігові ліричного переживання, то Шевченко з цього погляду є визначним її попередником. (Вдумуючись у ритміку Шевченка, починаєш краще розуміти, наприклад, звідки йдуть дивовижні ритмічні каскади в «Сонячних кларнетах» і «Вітрі з України» П. Тичини). Але він же — і найбільш красномовний заперечник всякого ритмічного хаосу, всякої віршової «додекафонії», що подекуди прикривається прапором верлібру. Вже чудова музичність Шевченкової поезії промовляє з цього погляду сама за себе.

Свято Шевченка, відзначене в багатьох і багатьох країнах світу, це свято великого гуманістичного і революційного мистецтва, яке, навіть віддалене від нас столітньою далиною, продовжує жити і боротися.

Добре сказав М. Тихонов, що приклад таких поетів-борців, як Шевченко, нещадно викриває егоїзм (однаково який — самовдоволено-цинічний чи сповнений відчаю), егоїзм, що в наш час особливо наочно виступає як моральний ґрунт дегуманізації і художнього розкладу того мистецтва, яке зреклося народу та його ідеалів. З цим мистецтвом, з його ідеями та його естетикою у нас нема і не може бути примирення.

А літературі, яка віддає себе нелегким, але почесним завданням побудови нового світу і виховання нової людини, досвід героїчної поезії Шевченка потрібний, як чиста джерельна вода, що додає сили подорожньому, як прекрасна школа справді народного мистецтва.

Творчість Шевченка являє собою таку дійову силу, таке велике явище в історії українського народу, що навколо неї віддавна точиться гостра ідейна боротьба. У цій боротьбі перемогли прогресивні сили, перемогло марксистсько-ленінське розуміння літературної та громадської діяльності поета. І якщо сьогодні за рубежем (головним чином за океаном) дехто намагається використати ім'я Кобзаря для негідних політичних спекуляцій, для розпалювання «холодної війни», то це відбувається лише тому, що на світі є ще сили, які мріють про похід проти Радянської країни, проти соціалістичного світу. Але хто з чесних людей повірить наклепові на Шевченка, погодиться із зухвалою фальсифікацією його спадщини в антирадянських, антисоціалістичних цілях!

Є незаперечні історичні реальності.

Головна з них полягає в тому, що на радянській землі стали дійсністю сміливі мрії поета-революціонера і що це зробив народ, керований партією Леніна.

Могила Тараса в Каневі географічно знаходиться майже в самому центрі Радянської України. З цих круч добре видно на всі чотири сторони світу.

І, мабуть, з цього місця особливо добре видно око, як змінилась древня українська земля, які добрі люди на ній зросли і як швидко крокує вперед життя.

Сама історія написала і продовжує писати хвилюючу книгу буття Шевченкової поезії, поезії, що стала довічним і вірним супутником народів у їх боротьбі за справедливе, гідне людини життя.

СВІТЛО РЕВОЛЮЦІЙНОГО ГУМАНІЗМУ

Наприкінці грудня 1845 року в Переяславі хворий Тарас Шевченко написав свій «Заповіт», відомий нині майже в усіх країнах земної кулі.

Світова поезія до Шевченка знала немало «підсумкових» самоосмислень і громадсько-естетичних заповітів, написаних поетами в особливо значущі моменти їх життя. Був благонамірений «Пам'ятник» Горація. Були круто посолені, сповнені викличної буфонати «Заповіти» Війона. Були

покірливо схилени перед вищим законом — істиною буття — прощальні поезії Саят-Нови: «Живіть в добрі! Відходжу я — і не вернуся вже до вас». Був останній вірш Байрона «В день мого тридцятишестиліття», що наче напроорокував поетові славу смерть борця за волю. Був проїнятий високими громадянськими почуттями «Пам'ятник» Пушкіна. То все великі твори великої поезії. Але в більшості цих «заповітів» важко навіть уявити собі те, про що з такою геніальною силою сказано в «Заповіті» Шевченка. «Поховайте та вставайте», — таке поєднання понять, виражене гранично простими, майже буденними словами, в світову поезію зміг внести лише революційний демократ Шевченко. Ніколи раніш думка поета про особисту долю і особисте безсмертя в пам'яті нащадків ще не зв'язувалася так переконливо і безпосередньо, без тіні декларативності або риторичного наставництва (на них Шевченко був органічно нездатний) з справою народної революції, з її перемогою. Лише після того, як уява автора «Заповіту» просвітліла і «відпочила», намалювавши картину перемоги народу над гнобителями, він повертається до мотиву особистого:

І мене в сім'ї великій,
В сім'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом.

«Заповіт» Шевченко написав, коли йому був тридцять один рік. Геній його вступив у золоту пору зрілості. Три останні місяці 1845 року позначені в його біографії таким творчим паланням, такою різкою щедрістю звершень (тоді було написано поеми «Єретик», «Сліпий», «Великий льох», «Кавказ», «Наймичка», «І мертвим, і живим...», «Давидові псалми», ліричні вірші), які рідко зустрічаються навіть у винятково обдарованих митців. (Ближчим порівнянням може бути хіба що «болдінська осінь» Пушкіна, якому, до речі, у 1830 році теж сповнився тридцять один рік). Шевченко робить величезні кроки вперед у своєму ідейному, духовному розвитку (це був кінець пам'ятного періоду «трьох літ»), стає поетом народного гніву, співцем революційно-демократичних ідеалів.

Але ту ж характерну для поета «діалектику почуттів» бачимо і в його пізніших роздумах про особисту долю та смисл життя. На засланні він пише, наприклад, невеликий, але надзвичайно місткий за думками вірш «Один у другого питаєм...». На одвічні питання: «Нащо нас мати привела?

Чи для добра? Чи то для зла? Нащо живем? Чого бажаєм?» — Шевченко воліє нічого не відповідати, він тільки лаконічно зазначає, що люди, відходячи у небуття, залишають після себе діла.

Відповідь, гідна революціонера і матеріаліста, який виборює нову суспільну етику. Але найбільш знаменне інше: поет тут же запитує себе, за які діла на землі могли б «осудити» його, Шевченка, вже люто покараного царем за сміливі слова і вчинки, за заклики до волі? І виявляється — навіть у цьому становищі він ладен взяти на себе провину за страждання народні, за дітей, які й далі народжуються в рабстві: отже, діла були недостатні, отже, вони можуть «осудити» перед лицем майбутнього і самого поета, і все його покоління!

Не будемо говорити про рідкісний моральний максималізм цієї великої людини, іноді несправедливої до самої себе у своєму святому гніві на рабство. Важливіше інше: постійний і нерозривний зв'язок найбільш особистих роздумів поета з думою про пригноблений народ і кінець кінцем — про заповітну годину його соціального і національного визволення.

Справді, мав повну рацію чеський вчений Зденек Неєдлі, коли назвав Шевченка одним з найбільших соціальних поетів, яких знало людство в ХІХ ст.

Цим визначається і природа гуманізму Шевченка. А гуманізм кожного великого письменника — це його «подорожна у вічність», його право на живу співучасть в житті й боротьбі наступних поколінь уже й після того, як будуть вирішені історичні завдання його епохи. І ступінь цієї співучасті тим вищий, чим більше гуманістичний ідеал художника відповідав корінним потребам суспільного розвитку, чим ясніше він був освітлений передовими ідеями свого часу, заповітними прагненнями і сподіваннями народу.

Нема потреби докладно говорити, якого напруження досягла в наш час всевітня суперечка про гуманізм. Перед представниками послідовного і цілісного гуманізму — гуманізму соціалістичного — постає як ніколи одвертий і цинічний, сповнений зневаги до людини та її життя буржуазний антигуманізм; і далі лицемірять, розставляють свої сіті на темних людей різні види буржуазного псевдогуманізму — гуманізм «християнський», гуманізм «філантропічний», гуманізм «економічний» (цей останній обдаровує своєю спеціальною увагою сферу виробництва,

намагаючись утвердити саме тут «братерське співробітництво» капіталіста і робітника); є, нарешті, й гуманізм відчаю, гуманізм тих, що зневірилися і заплуталися,— їх особливо багато серед художників декадансу на Заході,— «гуманізм», який логічно і практично змикається із запереченням гуманізму... Але є на широких духовних полях сучасності — це теж треба ясно бачити — і наш безсумнівний, дедалі ближчий союзник — чесний, хоч в чомусь обмежений гуманізм багатьох демократичних письменників, митців, учених, мислителів, які ще не піднеслися до соціалістичного ідеалу, але здатні більш чи менш послідовно захищати людину від гноблення, експлуатації, безпеки ядерної війни.

За суперечками про гуманізм стоїть в кінцевому підсумку боротьба двох ідеологій — соціалістичної і буржуазної, боротьба протилежних суспільних систем. І якщо комупізм, за словами Маркса, і є реальний гуманізм, тому що він робить людськими життєві умови, які спотворювали людину в старому суспільстві, то сучасний капіталізм, як і породжена ним реакційна ідеологія, вже ні під яким гримом не може приховати своєї ворожої людині суті.

Тарас Шевченко, як і інші великі художники минулого, теж має свій голос у цій суперечці. Яким тільки «операціям» не піддавали в своїх писаннях його войовничий революційний гуманізм різні недруги українського народу, недруги трудящих! Та не про них тепер мова. Спроби перекрутити Шевченка не нові — вони мають вікову давність, а Шевченко всупереч всьому цьому ще більше виростає в очах прогресивного людства як один з найбільш сміливих і войовничих поетів-гуманістів, що прокладали шляхи до великої правди нашого часу.

На диво різноманітний світ думок і почуттів у поезії «Кобзаря». Не належачи до поетів «об'єктивного», світоосаяжного складу, Шевченко не менше за них широкий в амплітуді своїх ліричних переживань; що ж до темпераменту, внутрішнього жару, правдивості відтворення гарячої і драматичної «діалектики почуттів», а також чудової душевної відкритості, якою перейняті всі його звернення до читацької аудиторії,— він одна з верховин усієї поезії XIX віку. Поряд з образами, які були б гідні самого Данте («Настане суд, заговорять і Дніпро, і гори...»), з трагедійними сценами шекспірівської сили (прощання Гонти з зарізаними ним синами), з вибухами гніву, що нагадують поезію стародавніх пророків («Осії. Глава XIV»), з кле-

кочучими викривальними сарказмами («До нас в науку! ми навчим, по чому хліб і сіль по чім!»), «Кубзар» вражає і хвилює сторінками, сповненими то пушкінським привітом буттю, привітом тій радості, яку зрідка дарує доля людині-трудівникові («Садок вишневий коло хати...»), то пронизливою ніжністю («І станом гнучим, і красою...»), то захопленням красою світу, красою рідної України («Летим. Дивлюся, аж світає, край неба палає...»), то палким переживанням хоча б дрібки того добра, яке може зробити людина людині («Мені тринадцятий минало...»), то чистими і ясними картинами земного щастя,— їх можна було б назвати ідилічними, коли б ми не знали, що це лише мрія поета, нещадного до будь-яких ідилій в зображенні справжньої дійсності того часу («Зацвіла в долині...»).

Все це у Шевченка, як у кожного генія, безбережне і разом з тим пронизане єдиною ідеєю, що визначає головний пафос його творчості.

«Коли б мені прийшлося одним словом схарактеризувати поезію Шевченка, то я сказав би: се поезія бажання життя,— писав І. Франко.— Свобідне життя, всесторонній, нічим не опутаний розвій одиниці і цілої суспільності, цілого народу,— се ідеал Шевченка, котрому він був вірним ціле життя... Бажання життя пробивається в усіх його творах, як золота нитка посеред різнобарвної тканини»¹.

Бажання вільного і щасливого життя для кожної людини, для народу і всього людства, бажання, яке породжує пристрасний протест і заклик до боротьби проти соціального ладу, що топче і спотворює людину,— в цьому, мабуть, і полягає перша, найбільш загальна «формула» гуманізму Шевченка.

«Много, нечислимо много прекрасного в божественной, бессмертной природе, но торжество и венец бессмертной красоты — это оживленное счастьем лицо человека. Возвышеннее, прекраснее в природе я ничего не знаю». Це Шевченко! Він мало, надто мало бачив щастя трудящої людини (а лише воно було гідне для поета називатись цим словом). Звідси полум'яно-гнівний і протестуючий дух його поезії, але думка про щастя народу, щастя простої людини не залишає поета ніколи. Вона є тим сонцем, що осяває всю Шевченкову поезію. Ніде, ні на мить поета, який так багато бачив горя в народному житті і так

¹ Франко І. Твори : В 20-ти т., т. 17, с. 93.

перестраждав особисто, не зрадила віра в можливість справжнього щастя для людини і народу, щастя, яке повинен здобути сам народ. Християнськомю поглядом, згідно з яким людина грішна від народження і тому повинна коритися в земному житті, щоб одержати винагороду на небі, ця поезія ворожа так само, як світло вороже пільмі. Ні «світової скорботи» деяких поетів-романтиків, ні сумнівів відносно того, чи «надійно» влаштована сама людина для того, щоб бути щасливою (ці сумніви вже в ХІХ віці зачепили деяких видатних, але суперечливих письменників), не можна навіть уявити собі, читаючи Шевченка. Вся його поезія перейнята непохитною переконаністю в кінцевому торжестві «правди і волі», в прийдешньому розквіті людини і природи «на оновленій землі».

Незрячі прозрять, а кривие,
Мов сарна з гаю, помайнують...
Нічим отверзуться уста;
Прорветься слово, як вода,
І дебрь-пустиня неполита,
Зцілющою водою вміта,
Прокинеться...

Один з найбільш гнівних поетів минулого, Шевченко разом з тим художник невичерпної любові до життя, поет, палко закоханий в його красу; так, ця краса окрадена панамі і царями, вона «відчужується» від трудівника морем соціального зла, але вона повинна належати йому повністю!

Разом з романтизмом і реалізмом першої половини ХІХ віку в європейську, особливо слов'янську, поезію прийшла тема «рідної землі», прийшов національний пейзаж. Шевченко належить до найбільш натхненних митців світу, що розповіли своєму народові і всьому людству, на якій чудовій землі вони живуть і які радощі вона обіцяє людям, коли життя буде перебудоване за законами «правди і волі». Цією красою поет не перестає милуватися і захоплюватися; улюблені картини Придніпров'я перед його поглядом виникають і розгортаються як нескінченний ряд чудес, «див» («Дивлюсь — аж он передо мною неначе дива виринають, із хмари тихо виступають обрив високий, гай, байрак...»); і в своєму останньому вірші поет, уже тяжко хворий, уже прощаючись із світом, продовжує співати хвалу його красі:

Ой не йдімо, не ходімо,
Раю, друже, рано —
Походимо, посидимо —

На сей світ поглянем...
Поглянемо, моя доле...
Бач, який широкий,
Та високий, та веселий,
Ясний та глибокий...

Сама «панорамність» Шевченкового пейзажу (скажімо, в «Причинній», обох «Снах», «Княжні»; в «невольничій ліриці» пейзажні образи більш аналітичні, відтворюють окремі картини, осібні моменти, але це вже предмет спеціальної розмови) ховає в собі невідступну думку про окрадену соціальним злом людину, яка могла б стати господарем цього розкішного земного світу, а є його сиротою. Ця думка, створюючи високе драматичне напруження між світом природи і світом соціального життя, змушує Шевченка постійно і гнівно протестувати проти всяких ідилій та елегій — адже ж у тім «раю», де «верби геть понад ставом тихесенько собі купають зелені віти», він бачив пекло. А в той же час серце поетове просить краси «веселого світу», і ця краса — сивий Дніпро, гінкі тополі, зелені сади, широкі села — могла б заспокоювати і радувати, «якби не осталося сліду панського в Україні...». Як це далеко, до речі, від убогих і плитких уявлень тих людей (вони були в часи Шевченка, вони дожили подекуди і до наших днів), для яких політичний поет — щось на зразок проповідника, риторика, який без кінця «викладає» програми, істини, гасла... Для Шевченка краса і боротьба, художнє і соціальне — ми можемо бачити це на десятках інших прикладів — були єдиним подихом, єдиним биттям серця!

З глибини народної маси, пригнобленої кріпосниками, Шевченко приніс в українську і світову літературу незвичайне за силою і пристрасстю художнє утвердження любові до людини-трудівника, любові до народу, що складається з мільйонів трудівників.

Важко говорити на цю тему, не повторюючи того, що вже було сказано про поета. Бо якщо без любові до людини, без гуманістичного пафосу немислимий жоден митець, гідний суспільного визнання, то в Шевченка ця любов так палахкотіла, що обпалювала і обпалює кожну душу, яка наближається до його поезії.

Все, що було в долі поета і в умовах його духовного формування: окрадене дитинство; суворі випробування всього дальшого життя; постійна і глибока душевна солідарність з усіма пригнобленими і зневаженими; сприйняті в народному середовищі моральні норми загальнолюдського

значення; гуманістичні традиції вітчизняної і світової літератури, спадкоємцем яких він себе відчував; визріла в невтомних пошуках свідомість революційного борця, — все це виробило в автора «Кобзаря» невтоленну спрагу людяності і як її прояв — справді бездонний потік ніжності, ласки, любові, звернений до тих, хто найбільше страждав від нелюдськості експлуататорського суспільства, до людей трудової народної маси.

Уже в щирих і гнівних вболіваннях над сирітською долею, що творять таку пронизливу мелодію в «Катерині», «Причинній» та інших ранніх творах, звучить вистраждане Шевченком філософсько-поетичне узагальнення: людина не може, не повинна бути сиротою в широкому, веселому світі життя! На сторожі тих, кого «сиротив» невольницький лад, поет ставить своє слово, більше — своє серце. Читаючи «Кобзаря», з фізичною наочністю бачимо, як поет милує, «голубить», пестить своєю ніжністю, як він, здається, прагне прикрити собою, захистити всіх «окрадених», всіх скривджених свого страшного, жорстокого віку... «Воістину Шевченко найніжніший і найласкавіший поет із всіх у всьому світі поетів», — писав ще в дореволюційні роки К. Чуковський.

Поняття «народ», «батьківщина», «людство» ніколи не були для Шевченка абстракціями — за ними він бачив сотні і тисячі живих особистостей, неповторних людських облич і доль. Пізніше народницькі поети перетворили ці поняття саме на абстракції, за якими губилася жива, конкретна людина — частка і представник народу; це була риторична підміна загальним окремого. Безцінна риса Шевченкового гуманізму полягає саме в тому, що революційний пафос боротьби за вирішення загальнонародних завдань поєднувався в ньому з трепетною увагою до кожної людської особистості, яка страждала від загального лиха, з пристрасним ствердженням її світової цінності і значущості. Часом, перечитуючи «Кобзар», зупиняєшся, по-людськи вражений, — як могло вистачити душевних сил у поета, щоб отак, «по-шевченківському», переболіти і перегніватись за всіх своїх героїв, за всіх разом і за кожного зокрема!

Діти-сироти, в чьому дитинстві поет пізнавав своє власне («Мені здається, що се я, що це ж та молодість моя»)... Дівчата, розлучені з коханими, зведені, помарнілі в самоті, биті лихою долею... Покритки з дітьми, зганьблені в коханні і материнстві кріпачки-мадонни — найсумніший

і найвищий образ людського болю в поезії Шевченка... Незлічені жертви панської сваволі і холодної чиновницької жорстокості... Вдови, що гинуть з голоду й холоду, бо сини відбувають солдатчину або в наймах... Найбільш знедолені, найглибші низи в поневоленних народних низах! Звертаючись до них (бо, звертаючись до сильніших, він умів знаходити й інші слова), Шевченко виявляє такі глибини ніжності, щирого заступництва, людського співчуття, на які рідко хто здобувався серед найніжніших поетів світу.

Так, Шевченко був людиною незглибимою людської доброти, і його караючий гнів був породжений саме нею.

Свого часу писалось про схилення поета перед стражданням, навіть про те, що страждання для нього «святе». Ні, жалість і співчуття поетові надто насичені революційним обуренням, щоб бути будь-яким виправданням «страдництва». Надто земні і здорові для нього Шевченкові герої і героїні, для яких життя без долі, як світ без сонця. Культ страждання був органічно чужим поетові. Але «Шевченко,— пише Є. Шаблійовський,— знав глибину людського страждання, безвихідь людського горя, і тому він вимагав до людей милосердя, ласки й тепла». Сказано правильно і точно.

Гуманізм Шевченка виростав із переконання, що «любов є животворний вогонь в душі людини». А вже сам поет краще за легіони моралістів знав, що таке справжня любов до людини. Він глибоко вірив у силу добра, того добра, яке, кажучи марксистськими поняттями, входить у «прості закони моралі і справедливості» («Комуністичний маніфест»), що живуть у свідомості трудящих. «Добре жить тому, чия душа і дума добро навчилася любити!» («Буває, іноді старий...»). Це не проповідь, не повчання, це інтимна сповідь про те, що підтримувало самого поета в найчорніші дні його життя. Звідси вистраждана Шевченком мрія про «братолубство», про «щирі любов» між людьми.

Ці слова, так часто і так фальшиво вживані псевдогуманістами різних епох, у Шевченка не тільки повні великої суб'єктивної щирості, вони й об'єктивно набули нового, революційно-демократичного смислу: по-перше, тому, що в більшості випадків мають ясну соціальну адресу — трудовий народ; по-друге, тому, що мрія про братолубство в цій гуманістичній концепції має єдино реальне і надійне «забезпечення» — заклик до рішучої революційної дії.

І хіба нам, будівникам нового суспільства, на прапорі якого написано: «Людина людині — друг, товариш і брат», не зрозуміти цього могутнього гуманістичного пафосу Шевченка, його справді близького нам «братолюбства», його чуйності до кожної людської душі, вражаючої здібності «переливатися» в товаришів і побратимів по соціальній долі, його ніжності й ласки до людини-друга!

Революційний гуманізм Шевченка близький соціалістичному гуманізмові багатьма своїми сторонами і в тому числі, зрозуміло, цією. Були часи, коли під приводом справедливих міркувань про те, що головне в нашому гуманізмі — активна боротьба за передовий суспільний ідеал, боротьба, яка по необхідності буває і суворою, ставились в тінь чи й зовсім забувалися такі його невід'ємні сторони, як доброта, сердечність, співчуття, а якщо потрібно, то і жалість, і великодушність до товариша, співгромадянина. З цими часами і з цими поглядами покінчено; наша літературно-художня і теоретична думка за останні роки багато зробила для того, щоб повернути поняттю соціалістичного гуманізму все багатство його справжнього змісту. Тому розмова про невичерпну шевченківську любов до людини, розмова про те, що великий поет соціального гніву був поетом рідкісної ласки і ніжності до своїх братів по класу, до всього пригнобленого людства, — ні, це зовсім не академічна розмова!

Ідеали Тарасового «братолюбства» ми здійснюємо зокрема в дружбі і братерстві вільних народів, яка є однією з головних заповідей соціалістичного гуманізму. В цьому розумінні Шевченко — наш найбільший попередник: його мрія про сім'ю велику, вільну, нову, його заклик, «щоб усі слов'яни стали добрими братами», соціалізм уже здійснив не тільки на «всеслов'янській», а на широкій міжнародній основі.

«Не вміючи ненавидіти, не можна щиро любити», — твердив великий пролетарський гуманіст М. Горький.

Ця істина сьогодні аксіоматична для нас, людей революційного віку, що пройшли через горнило небаченої за розмахом боротьби з силами ворожого капіталістичного світу. Але потрібен був довгий і складний шлях розвитку суспільства і його свідомості, розвитку передової літератури і мистецтва, щоб сформувалась і зміцніла ідея справжнього гуманізму, пов'язаного з боротьбою, з історичною твор-

чістю народних мас, гуманізму, який нерозривно поєднує в собі велику любов і велику ненависть.

Як і інші представники славної фаланги всеросійської революційної демократії — Белінський, Герцен, Чернишевський, Добролюбов, Налбандян, — Шевченко являє цілу епоху в розвитку гуманізму. Разом із своїми ідейними однодумцями, що склали «партію народу» в тодішньому суспільстві, він створював історично новий гуманістичний ідеал, оснований на ідеї селянської революції проти царя і кріпосників. В усю домарксівську добу — а в Росії аж до виходу на політичну арену робітничого класу — це був найбільш сміливий, повний і войовничий гуманізм. І якщо блискучі критики, публіцисти, філософи з ідейного штабу революційної демократії глибоко розробили і обґрунтували його теоретично, то Шевченкові, як і великому співцеві «помсти і печалі» Некрасову, належить заслуга геніального поетичного втілення цього нового гуманістичного ідеалу. Гуманізм страждущий і разом з тим караючий, гуманізм, що побачив лице Прометея в народі, який і в кайданах зберіг свою волелюбність, — це було величезне духовне завоювання для всієї світової поезії ХІХ ст.

Ще на початку свого творчого шляху Шевченко пише поему селянського гніву «Гайдамаки». «Якщо герої західноєвропейської, і зокрема німецької, літератури, такі, як Карл Моор з «Розбійників» Шіллера, — характеризує новаторство цього твору сучасний німецький критик В. Кунце (НДР), — являють собою ідеалізовані постаті приречених одинаків, які виступали проти феодалізму, то на відміну від них головним героєм «Гайдамаків» виступив безсмертний і непереможний народ». В нещадній розправі пригноблених народних низів із своїми гнобителями (бо головний конфлікт поеми, як давно вже з'ясувала об'єктивна критика, — це «українці і поляки», не «православні і католики», а «селяни і пани») поет бачив повчальний і запалюючий приклад для сучасників; разом з тим він високо піднісся (післямова до поеми!) над національним і релігійним фанатизмом минулого. Суворі барви цієї освітленої загравою «селянської Іліади»; до краю жорстокі — в згоді з епохою, з історичною правдою — багато з її сцен; проте за всім цим ми легко читаємо, так би мовити, емоційну ідею твору: революція — свято для пригноблених. Так, гайдамацьке «жито» сіялося для добра, для волі і правди, і не винні повстанці ХVІІІ ст., що «нема правди, не вироста; кривда повиває...». І не тільки Яремі Галайді — всьому

народові, всім приниженим і зневаженим провіщає поет, що є крила, на яких можна дістатись самого неба,— ці крила здобуваються в боротьбі:

Ярема гнувся, бо не знав,
Не знав, сіромаха, що виросли крила,
Що неба достане, коли полетить,
Не знав, нагинався...

Аналіз «Гайдамаків» дав А. Луначарському матеріал для цікавого етюда про революційний гуманізм, який закінчується відомими словами: «Жорстокість революціонера — єдина жорстокість, яка може йти в парі з найглибшою ніжністю серця».

І ця ніжність серця теж присутня в «Гайдамаках» — її тенденційно «прогледів» у свій час П. Куліш, який докоряв поетові за апофеоз «кривавої бійні», але її відчув М. Добролюбов, який підкреслив, що в ліричних відступах поеми «видно сучасного оповідача». Саме в цього «сучасного оповідача», якщо розвивати думку великого критика, бачимо складне переплетення почуттів, характерне для позиції свідомого революціонера. Оповідач у «Гайдамаках» — тобто сам поет — зовсім не освячує крові ради крові; йому по-людськи боляче від картин великої різанини («Отаке-то було лихо по всій Україні! Гірше пекла...», «Болить серце, як згадаєш: старих слов'ян діти впились кров'ю...»). І як не зрозуміти цих щиро гуманних переживань поета, який бачив, що в бурі народного повстання, в шалі справедливої помсти проливається і невинна кров, гинуть жінки, діти (в цьому зв'язку особливо зрозуміла внутрішня логіка, яка підказала поетові потребу ввести в поему «неісторичну» сцену вбивства Гонтою своїх дітей за те, що вони католики...). Але з вогняною силою стверджує Шевченко, що винні в цьому передусім пануючі класи: «...Замучені руки розв'язались — і кров за кров, і муки за муки!» Він розуміє «необхідність катастроф, подібних до гайдамаччини» (А. Луначарський), і прославляє боротьбу з усією її суворістю і святістю:

І день і ніч гвалт, гармати;
Земля стогне, гнеться;
Сумно, страшно, а згадаєш —
Серце усміхнеться.

Уже під кінець свого життя, в повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» (1858), згадуючи гайдамаччину та інші народні рухи, Шевченко зауважував, що всі ці «варфоломіївські ночі» української історії були «делом

всей нации и никогда не разыгрывались по воле одного какого-нибудь пройдохи, вроде Екатерины Медичи, что допускали нередко у себя западные либералы». Думка автора ясна: він говорить про справедливий характер цих антифеодальних, революційно-визвольних рухів, про те, що вони були викликані глибокою історичною необхідністю.

Вже згадуваний В. Барка, «висвітлюючи» творчість Шевченка з явно фальшивих позицій, у своїй книзі «Правда Кобзаря» твердить, що ідея революційного насильства була висловлена поетом лише в «Гайдамаках». А потім поет нібито став на шлях «християнського гуманізму». Він так і пише: «Весь розвиток світогляду Шевченка відбувається потім при посиленому викорінненні з серця і засудженні всякого почуття, що в світі приводить до пролиття братньої крові».

Слід сказати, що навіть старі цісарські попи, які іноді робили спроби підступитися до Шевченка із своїми лукавими руками (загалом вони люто нападали на поета як на «потрясателя основ» і безбожника), не доходили до такої грубої неправди. Бо ідея збройної розправи з гнобителями, збройної боротьби за соціальне і національне визволення — вона визріла у поета ще за часів «Сну», «Кавказу», «Холодного Яру» — в кінці 50-х років остаточно оформлюється в його свідомості як ідея всеросійської селянської революції. І саме слово «правда» — одне з постійних слів-символів у поезії Шевченка — все частіше вживається в його віршах останнього періоду в супроводі знаменного додатка — «правда-мста».

В ім'я торжества цієї правди Тарасова муза вчила ненависті. Ненависті до царів, панів, розпинателів, до всього, що завдає людям страждань, спотворює і нівечить їхнє життя.

Немає жодної сторінки народного життя, якої поет не прочитав би оком гуманіста-революціонера, розгніваного кріпосницькою дійсністю. Його поеми «Сон» і «Кавказ» — гігантські панорами всього суспільства, побудованого на гнобленні і експлуатації людини людиною; і оскільки в них, як і в усьому «Кобзарі», не прихований ніякою фігурою художнього «умовчання», незмінно присутній сам поет, який кипить болем і протестом, ласкою і обуренням, ми можемо з надзвичайною наочністю бачити, як саме з щирої і послідовної гуманності Шевченка народжуються гromи його викривального гніву.

Ось у «Сні» він сам на сам з природою, з рідною землею: вся вона в його зображенні — як обіцянка щастя людині, що на ній живе і працює. Але ж тут, в цьому раї, «латану свитину з каліки знімають, з шкурою знімають,— бо нічим обуть княжат недорослих!». І вже немає спокою, немає впливу рвучкій думі поета — в болісних видіннях, в образах граничної концентрації постає перед ним усе соціальне зло, що тяжіє над народом. Назвати це зло, оголити його — вже дуже багато для чесного митця. Але для Шевченка мало показати зло, мало співчувати його жертвам, мало навіть розкрити його соціальні причини; він шукає дії, його обурення завжди активне, він у стані вічної внутрішньої війни з людським горем, з неволею і гнобленням. Ось він шугає думкою до бога — «заступника всіх покривджених» — і не знаходить бога. Ні, не там треба шукати розв'язання проклятих питань, не там — і ось кінцевий порив, що підсумовує все це кипіння пристрастей:

Лети ж, моя думо, моя люта муко,
Забери з собою всі лиха, всі зла,
Своє товариство! Ти з ними росла,
Ти з ними кохалась; їх тяжкіі руки
Тебе повивали. Бери ж їх, лети
Та по всьому небу орду розпусти!
Нехай чорніє, червоніє,
Полум'ям повіє,
Нехай знову рига змії,
Трупом землю криє.

Перед нами пройшов найтипівіший «цикл» розвитку ліричного переживання у Шевченка — від величезної ніжності до нещадного гніву, що «рига змії». Як це могутньо, художньо сміливо і як природно для почуттів діяльної, активної любові до людини в умовах того часу!

Любов — ненависть, ненависть — любов... Можливо, найбільш величне у Шевченка як у поета світового значення — незвичайний за внутрішнім напруженням і мічністю сплав цих двох нерозривних емоційних основ революційного гуманізму. «Раз добром нагріте серце вік не прохолоне», — писав автор «Сну». Але це «добро» у поета і його героїв мало таку дійову «реакцію обурення» на всі болі, кривди, несправедливості, яких зазнала людина праці в класовому суспільстві, що ставало вже не просто «добром», а безпосередньою силою, яка кличе і рухає до боротьби... За величезною активністю гуманістичного почуття, за могутньою «вибуховою» діалектикою переходу любові в пристрасну потребу боротьби за людину, за її

волю і щастя поезія Шевченка назавжди залишиться одним з найкращих «вчителів почувань» для всякої діяльної людини, що прагне єдності високого слова з благородним ділом; не дарма молодий Тичина, творячи в 1921 році свій революційний поетичний «космос» (поему «В космічному оркестрі»), вмістив у ньому Шевченка як одну з найзвучніших фанфар, якими до сонця «людськість промовляє».

Ненависть Шевченка, як і його любов, має глибоко усвідомлений соціальний характер. Слова В. І. Леніна, сказані про Чернишевського, — «від його творів віє духом класової боротьби», — повною мірою можна віднести і до Шевченка. Думка про пригноблених і гнобителів, про народ і протилежний йому табір «панів неситих» на чолі з «царями і царятами» була провідною думкою його поезії. Існування «владик», «царів» на землі, інакше кажучи, класовий гніт, він, революційний гуманіст, вважає головною причиною того приниження і «оскудіння» людини, про яке багато писали мислителі і художники ХІХ століття: «Горе, горе! Відніють люди на землі. Ростуть і висять-ся царі!»

Читаючи лірику останніх років, особливо виразно бачиш гостроту соціального зору поета, його революційну пристрасть. З вражаючою внутрішньою спрямованістю думи і почуття Шевченка йдуть від кожного життєвого враження, часто навіть побутового характеру, до «питання питань», якими він жив і мучився, — до думки про рабство і волю, про народ і його гнобителів. Йому приснилась улюблена сестра. Ось вона виглядає його, стоячи над широким Дніпром, ось уже близька радість зустрічі. «І ми прокинулися. Ти... на панщині, а я в неволі!» Всі книги, які поет читає в останні роки життя, наче написані тільки про царів, бо майже всі так звані «книжні ремінісценції» в його віршах незмінно завершуються бичуванням царів і «рабів з кокардою на лобі». Зустрівши вночі над Невою дівчаток з дитячих притулків, яких гнали до померлої імператриці, він вибухає криком обурення: «О люди! Люди небораки! Нащо здалися вам царі? Нащо здалися вам псари? Ви ж таки люди, не собаки!» І друга нічна прогулянка по тих же місцях, повз царські палаци: «Якби-то, думаю, якби не похилилися раби... То не стояло б над Невою оцих осквернених палат! Була б сестра і був би брат!» Засвітився, мов котяче око, вогник над входом до Петропавлівської фортеці — зловісний знак! — але непокірний поет,

ідучи вулицями миколаївської столиці, лиш «тричі плюнув — та й знову думать заходився про те ж таки, що й перше думав». Справді, як писав про Шевченка польський громадський діяч Я. Гордон, знайомий поета по заслання, він дивився на всю дійсність «крізь червоні окуляри», тобто поглядом революціонера.

Великий національний поет, співець України, пригнобленої царизмом і кріпосниками, Шевченко ясно бачив глибокий соціальний антагонізм всередині своєї нації. Якщо Добролюбов у 1860 році саркастично писав «про внутрішніх турків», які не менш шкідливі для російського народу, ніж вороги зовнішні, то Шевченко у своєму знаменитому посланні 1845 року те саме сказав про українських панів:

Доборолась Україна
До самого краю,
Гірше ляха свої діти
Її розпинають.

У вірші «Бували війни й військові сварилі...», написаному за кілька місяців до смерті поета, знаходимо ще виразнішу атестацію «свого», національного панства: це — «шашелі», які точать серце старого дуба, вони гідні лише того, щоб над їх трупом вирости «будяки та кропива».

Мова йде не лише про одвертих реакціонерів-кріпосників: на сторінках «Кобзаря» дано найяскравіший сукупний образ «національного», «христолюбного», навіть «вільнодумного» панка-ліберала, який на ділі так само ворожий народові, як і прями слуги царизму, бо любить на братові «шкуру, а не душу». Основній ідеї всякого «національного гуманізму» — ідеї «міжкласового братерства» трудящих і експлуататорів на спільній національній основі — поезія Шевченка протистоїть всім своїм змістом. Полум'яний патріот, син пригнобленої у свій час нації, Шевченко і сьогодні вчить широкого світового читача — а ще більше готує до цього емоційно — любити свою батьківщину, свій народ тією справді демократичною любов'ю, яка органічно включає до себе непримиренну боротьбу проти всього антинародного, реакційного (а тим самим і антинаціонального) у власному національному середовищі.

Давно сказано, що поети — вчителі, вихователі почуттів. Наука Шевченкової любові і Шевченкової ненависті зберігає всю свою активність і для нашого часу. Якщо безмежна Тарасова ніжність до людини підсилює нас в боротьбі проти всяких обмежень і викривлень сучасного

гуманізму, в тому числі й тих, що постають на ґрунті бездушної догматики, то грізний гнів Кобзаря, його священна ненависть до світу неволі й експлуатації, до всього, що принижує і спотворює людину, — це та жива традиція, що завжди надихатиме проти будь-яких спроб обмежити, вкоротити активну сутність нашого сучасного гуманізму.

У тому ж високоплідному 1845 році Шевченко написав вірш «Минають дні, минають ночі...». Якщо ви хочете краще зрозуміти, в чому полягала головна сутність етичної концепції поета, перечитайте цей вірш або, ще краще, послухайте, як він звучить у прекрасній музиці М. Лисенка. Як ясно відбився тут Шевченко з його невгасимим прагненням дії, боротьби, протесту, з його огидою до пасивності, байдужості, покірливості, душевної сплячки!

Доле, де ти? Доле, де ти?
Нема ніякої;
Коли доброї жаль, боже,
То дай злої, злої!
Не дай спати ходячому,
Серцем завмирати
І гнилою колодою
По світу валятись.

В цьому проханні «злої долі» немає ані грама того зневажливого до «юрми» індивідуалізму, знайомого нам з деяких мотивів західноєвропейської поезії першої половини віку. Внутрішня колізія тут в питанні — любити людей, любити світ чи... запалити його? Бачимо живу муку Шевченкового серця: повний прагнення «серцем жити і людей любити», він усвідомлює немислимість, неможливість цієї любові без каторжної праці заперечення, без постійного «підпалювання» світу неправди і неволі. Нелегка доля, але іншої і не приймає поет, якщо «добра доля» — або нездійсненна мрія, або примирення з страшною дійсністю:

Страшно впасти у кайдани,
Умирати в неволі,
А ще гірше — спати, спати,
І спати на волі —
І заснуть навек-віки,
І сліду не кинуть
Ніякого, однаково,
Чи жив, чи загинув!

Заперечення пасивності і покірності, мовчазного потурання злу проходить через всю поезію Шевченка. «А ми

дивились і мовчали та мовчки чухали чуби», — це обвинувачення він з гірким сарказмом кидає в обличчя освіченій «громаді». У знаменитому сатиричному портреті «презавзятого патріота» П. Скоропадського він з обуренням пише не тільки про цього «ліберального» кріпосника, але й про навколишніх людей, які не плюнули йому в очі. «Моя досада на людей, на тих юродивих дітей...» Як і Чернишевському, як і багатьом передовим діячам епохи, Шевченкові була добре знайома гіркота «любові, що сумує через відсутність революційності в масах... населення»², — за висловом В. І. Леніна.

З цих джерел бере свій початок героїчна, подвижницька тема в творчості Шевченка.

Ще в ранніх поемах — «Іван Підкова», «Тарасова піч», «Гамалія» — автор «Кобзаря» заявив себе співцем народної сили, мужності і відваги в боротьбі проти загарбників і поневолювачів. «Козакофільська» романтика, ідеалізація «бунчужного» минулого? Що ж, вони, без сумніву, позначились на початковому етапі ідейного розвитку Шевченка; пізніше поет інакше подивиться на історію України, побачивши в ній те, що до часу було повито романтичною імлюю, — найглибші суперечності між пригнобленим народом і старшиною, феодалською знаттю. Але й сама ідеалізуюча романтика була породжена в «козацьких» поемах благородним бунтарським прагненням — сколихнути правнуків героїчною славою прадідів, нагадати, як уміли боротися предки за волю і незалежність батьківщини. Треба відчуті і оцінити орлиний лет цієї душі: всупереч всім мерзотам кріпосницької дійсності, всім картинам приниження, зганьблення, «сирітства» простої людини Шевченко знав, що народ великий, що він може й повинен перевернути гори, і шукав підтвердження цьому в боротьбі народних мас проти загарбників і ясириків, які в свій час мучили Україну. Були в історії світового мистецтва поети і митці життєрадісного, «життєупругого» (слово П. Тичини) буяння. Поет, що створив «Кобзаря», начебто до них не належить (як не належать до такого типу майже всі українські поети XIX віку). Але перечитайте «Гамалію» і відчуйте богатирську могутність, з якою зображений тут подвиг запорожців, що пробились до турецьких берегів за святим ділом — визволити з рабства невольників. Зверніть

² Ленін В. І. Про національну гордість великоросів.— Повне збір. творів, т. 26, с. 98.

увагу, як, зачувши невольницьку пісню, «Босфор аж за-
трясся» і «шкурою сірий бугай стрепенув» — бо «зроду
не чув козацького плачу!». Яким буйним, парубочим моло-
децтвом перейнята пісня козаків, що поспішають на допо-
могу братам: «У туркені яничари і баша на лаві. Гой ги,
вороги! Ми не маєм ваги! Наша воля й слава!»

І, нарешті, останні акорди: сміливці повертаються на
чайках додому і перед ними — «море миле гомонить і кле-
котить». Море, що стало рідним для відважних вояків
з оточеної степами Хортиці, море, з яким по-братерськи
веселяться «чубаті слов'яни» на своїх вутлих човнах,—
у всьому цьому був такий душевний розмах, який міг
принести в літературу лише поет, закоханий в силу і красу
народу, який може і вміє боротися.

Героїка народно-патріотичної боротьби проти загарбни-
ків і поневолювачів сповнює «Гайдамаки», породивши
привабливий образ народного месника, сина найбільш
безправних низів, ласкавого і суворого Яреми Галайди.
В роки заслання тема подвигу в ім'я батьківщини з новою
силою заяскрить у великому віршованому оповіданні «Бу-
ває, в неволі іноді згадаю...». Старий козак, що привидівся
поетові, розповідає, як він з товариством віддав життя
за волю. Спаливши у власній хаті шляхетських напасників
разом з єдиною дочкою, над якою була вчинена тяжка
наруга, він, старий і немічний, пішов до війська, де вже
билися три його сини,— «та в добрий час і полягли отут
укупі...». Поєднання високої людської гідності з само-
пожертвою, що сягає справді трагедійних верховин, ясно
говорить про висоту героїчного ідеалу людини
в Шевченка.

З часом поняття героїчної дії на благо народу набуває
в поезії Шевченка дедалі глибшого соціального смислу.
Героїка патріотично-визвольної боротьби тісно переплі-
тається з героїкою революційного подвигу, що твориться
в боротьбі проти царизму, кріпосництва і ще ширше —
проти «темного царства» всякого гноблення, всякої неволі.
В поемі «Сон» збірний образ засланого «в глибину сибір-
ських руд» борця-декабриста переростає в колосальну
постать «царя волі» — всесвітнього володаря дум, чії по-
риви і думки повинні зійти — і зійдуть — в народі яскра-
вим цвітом:

А між ними, запеклими,
В кайдани убраний,
Цар всесвітній! Цар волі, цар,

Штепом увінчапий!
В муці, в каторзі — не просить,
Не плаче, не стогне!
Раз добром нагріте серце
Вік не прохолоне!

Звідси вже одип крок до образу Прометей в «Кавказі», з яким Шевченко, за словами І. Франка, виходить «на широке поле всесвітньої боротьби духу людського за поступ і волю». Освячений віковою традицією образ Прометей втілив у поезії Кобзаря вже не тільки змагання гуманної і благородної особи, що виступає проти тиранії (таким був, скажімо, Прометей у Гете, в Байрона), але й боротьбу всього народу, що його не зламати ніяким силам реакції й поневолення.

Розбиває, та не вип'є
Живущої крові,—
Воно знову оживає
І сміється знову.
Не вмирає душа наша,
Не вмирає воля.
І неситий не виоре
На дні моря поле.

«Борітеся — поборете!» В цій афористичній «заповіді», зверненій до народів, можна побачити одну з основ Шевченкової етики, що все більш послідовно окреслюється як етика героїчна.

Ми втратили б найважливіший ключ до поетичного світу «Кобзаря», коли б хоч на мить забули про першорядне значення, яке мають в цьому світі, поряд з постатями жертв кріпосництва та їхніх катів, постаті активних протестантів і борців проти рабства, тиранії.

І хоч основну активну роль Шевченко, один з найбільш пристрасних поетів світу, часто бере на себе, в його поезії немало і цілком зримих об'єктивних образів, що несуть в собі ідею активного опору і боротьби.

Іван Гус, «святий еретик», який мужньо виступив проти Ватикану, проти князів духовних і світських; борці проти іноземних напасників з поем, балад «Гамалія», «Тарасова ніч», «Іван Підкова»; безіменний селянський хлопець, який заколов вилами пана-гвалтівника і так вразив своїм подвигом врятовану дівчину, що вона, втікши з-під вінця, помандрувала за ним у Сибір («Якби тобі довелось...»). Це тільки поодинокі приклади народної героїки, активності в протесті, в боротьбі, які уславляв поет. Та найбільшим прометеївським образом поезії Кобзаря є з цього

погляду образ самого поета. Всі рядки його віршів і поем творять в цьому розумінні єдину героїчну історію власного духу поетового, який з такою силою відбився у відомих словах, проголошений на засланні: «Караюсь, мучуся... але не каюсь!» І, можливо, найбільших вершин сягає цей дух героїзму і самопожертви в ім'я народу та батьківщини в чудовому патріотичному вірші «Мені однаково...», з приводу якого Д. Овсянико-Куликовський свого часу писав: «У цьому вірші така сила ліризму, рівного якому важко знайти або неможливо...»

Безумовно, поняття подвигу має в Шевченковій поезії широкий гуманістичний зміст.

Поет мріяв про доброту, великодушність, братерську любов як природні норми людських відносин. В народній масі, незважаючи на всі жахи кріпосництва, що висувували і калічили душі менш стійких, він бачив невичерпні запаси того морального добра, яке було для нього святим. Тут він шукав «води цілющої, живущої», яка зміцнювала і підтримувала його віру в людину. І тому так часто звучить в його поемах і ліриці тема морального подвигу, тема благородної людської любові, що не відступає ні перед чим, навіть перед самозреченням. В поемі «Наймичка» цей подвиг здійснює мати-покритка. В «Сліпому» («Невольнику») віддана любов Ярини винагороджує осліпленого в турецькій неволі Степана. Здатність до справнього благородства і великодушності виявляє кріпацький син — герой поеми «Петрусь».

Але характерно, що і в «моральних» темах, які мали таке важливе значення для поета, з бігом часу відбувається знаменна еволюція. Цікаве спостереження чеського літературознавця В. Жидлицького щодо внутрішнього розвитку, якого зазнає в поезії Шевченка один з її заповітних образів — образ матері. У Катерини, героїні першої поеми Кобзаря, горе обдуреної жінки пересилоє навіть материнську любов: дитина залишена напризволяще, мати кінчає самогубством. У Ганни — героїні «Наймички» — любов до сина стає основою морального подвигу, в якому перемагає гаряче почуття материнської самопожертви. Ще вищий образ матері в «Неофітах» — одній з останніх поем Шевченка: мати стає послідовницею ідей сина і несе людям «слово правди», за яке він загинув.

Звичайно, в «Неофітах» мова йде не про революціонерів у сучасному значенні слова, а про ранніх християн, яких переслідував імператорський Рим; але якщо вдуматись

в глибинне, узагальнююче ядро поеми, то воно полягає насамперед в проголошенні безсилля всяких володарів і тиранів перед новими ідеями, що пробивають собі шлях. (В цьому широкому значенні — ідеями вже зовсім не християнськими, тому що неофіти Шевченка, навіть проповідуючи «християнську любов», разом з тим співають пісні про те, що «окують царей неситих в залізнії пута»). І в цьому розумінні образ матері в «Неофітах» знаменує собою, можливо, один з найзнаменніших моментів розвитку теми гуманістичного подвигу в Шевченка.

Тут материнська любов уже безпосередньо зв'язується з мотивом ідейного прозріння, з темою приходу нових послідовників у рух, так чи інакше ворожий «кесарям», «патриціям» і всім іншим «катам неситим». Історична і християнська оболонка взагалі досить легко відпадає у творах Шевченка — її прориває палка ненависть поета до реального світу гнобителів. До того ж скільки в поемі прямих сатиричних натяків, аж до згадки про Сибір, — натяків, що дозволяють читачеві легко зблизити Рим Нерона з Росією Миколи Першого, а первісних християн — з декабристами!

У зв'язку з віршем «Один у другого питаєм...» уже говорилось, що вища міра людини в Шевченка — те, що вона зробила і залишила після себе. На основі цього й судять, навіщо людина жила, якою була...

Герой «Кобзаря» — людина діяльна, діяльна навіть тоді, коли вона плаче з безсилля, знаючи, що не перегризти незримих кайданів: «Горе нам! Невольникам і сиротам, в степу безкраїм за Уралом». Неосяжне коло справ в ім'я людини, що їх творять герої «Кобзаря», але справді святою справою для найбільш могутніх духом є боротьба за свободу, подвиг заради визволення друзів, братів, народу, людства. Як уже відзначалось у сучасному шевченкознавстві, вищий пафос цієї поезії — виховання готовності до подвигу.

І старі (типу, скажімо, С. Смаль-Стоцького) і нові (той же В. Барка) фальсифікатори поета з буржуазно-націоналістичного табору, намагаючись зобразити Шевченка проповідником «християнської етики», прихильником смиренної моралі і «всепрощення», хапаються за деякі місця з «Кобзаря», які нібито повинні підтвердити їх правоту. Але тенденційне тлумачення ними цих місць не має нічого спільного з істиною.

Справді, в деяких поемах і віршах Шевченка можна

зустріти мотиви незвичайної великодушності, яку виявляють жертви щодо своїх мучителів. Але в кожному окремому випадку вона має різний і зовсім конкретний смисл. У вірші «Не спалося, — а ніч, як море...» один солдат-вартувий розповідає іншому, як поміщик поглимився над його нареченою. Хлопець хотів зарізати пана, але не застав. Зараз його ворога перевели з армії в полк. «Ну, вот теперь и приколи!» — радить товариш. «Навіщо?» — каже оповідач. Чи «прощення» це? Ні, швидше усвідомлення безцільності особистої помсти. Що вона змінить або поверне в цьому індивідуальному випадку?

Варнак, герой однойменної поеми (а також повісті), три роки різав панів, помщаючись за таку ж кривду. Помста його була справедливою, але до краю жорстокою, навіть нелюдською («Було, мов жабу ту, на списі спряжеш дитину на огні...»). Потім ним оволоділа незрозуміла туга, став немилий світ, і він пішов «суда людського у людей просити». Випадок не такий уже рідкісний в реальній історії розрізаних виступів селянських месників. Поет з усією силою стверджує священне право пригноблених на боротьбу, але в реальних формах цієї боротьби, обраних варнаком (чи, вірніше, історично доступних йому), він бачить і джерело справжньої трагедії: безцільна помста, помста заради помсти, ні до чого не веде... Деяко подібне пізніше переживе, наприклад, Чіпка — герой соціального роману Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», що має іншу промовисту назву — «Пропаща сила». Це трагедія патріархально-селянської неорганізованості і непослідовності у визвольній боротьбі. Геніальний аналіз її дано в працях В. І. Леніна про Л. Толстого.

Правдивий художник, Шевченко розповів про одну з таких «бунтарських» трагедій. Згодом, коли виявляються ознаки назрівання революційної ситуації в країні, він побачить вихід для своїх варнаків, для розрізаних селянських бунтарів у тому, щоб «миром, громадою обух стати».

Не можна заперечувати, що в окремих випадках вирішення подібних питань у Шевченка ховає в собі справжні суперечності. В «Неофітах» деспотові Нерону провіщається, що замучені ним «діти святої волі» влаштують над ним праведний суд — «і... простять. Вони брати і християни». Але ось що по-справжньому характерне для Шевченка: вже через кілька сторінок поет, ніби забувши про ці «благосні» настрої, проголошує зовсім інше:

Лютуй! Лютуй,

Мерзенний старче. Розкошуй
В своїх гаремах. Из-за моря
Уже встає святая зоря.
Не громом праведним, святим
Тебе уб'ють. Ножем тупим
Тебе заріжуть, мов собаку,
Уб'ють обухом.

Невиправдану доброту безмірно скривдженої кріпачки до свого лютого кривдника-пана бачимо і в поемі «Відьма».

Випадки, подібні до наведених, можна зрозуміти перш за все психологічно: туга за людяністю і породжувана нею великодушність — великодушність в особистому розумінні — були, як вже говорилося, однією з найприкметніших рис поетичної особи Шевченка. Ще більш зрозумілі такі явища історично, якщо згадати, що Шевченко, геніально висловивши дух селянської революційності — і багато в чому вийшовши за її межі, — не міг разом з тим, хоч би частково, не відобразити і деяких слабких її сторін, в окремих випадках непослідовності. Як і все на світі, ідеали дійового революційного гуманізму навіть у найпередовіших мислителів минулого народжувались в муках і, що найголовніше, вимагали перевірки й підтвердження у вогні боротьби, в процесі революційної практики мас. В часи Шевченка такого руху мас ще не було — і тим більше він великий, що зумів провістити його всім духом своєї поезії.

Всесвітній розмах, якого набули великі ювілеї Шевченка в 60-х роках (1961 — 100-річчя з дня смерті і 1964 — 150-річчя з дня народження) — красномовний доказ того, що його поезія не тільки зберігає свою величезну художню привабливість для сучасного читача — читача всіх націй і рас, — але й продовжує брати активну участь в розв'язанні великих гуманістичних завдань, які стоять перед народами світу.

Багатонаціональна література радянського суспільства гідно наслідuje і продовжує (збагативши їх новим ідейним змістом) традиції войовничої любові до людини, вироблені найсміливішими і найпередовішими художниками минулого і серед них — великим Шевченком. Гуманізм соціалістичного світу, в якому, за законом кровної спорідненості, відгукнулася і вогненна дума Тараса, перемагає і переможе тому, що це гуманізм боротьби і творення, гуманізм, реально здійснюваний у великому ділі мільйонів.

З М І С Т

Поетія щедрої аналітичної думки. <i>В. Фащенко</i>	5
«Революційна діалектика марксистського реалізму»	22
Єдина, багатонаціональна	38
Творча сила спільності	50
Література і соціально-психологічні аспекти радянського способу життя	68
Література і моральний світ сучасника	91
Стовбур і крона	116
Стиль — метод — життя	132
Вічно новий реалізм...	170
Широта пошуку, розмаїття барв	216
До теми: поезія Великої Вітчизняної війни в інтернаціональному контексті	236
«Вся безліч животвору...»	251
Український радянський роман	275
Шевченко і сучасність	380

ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ НОВИЧЕНКО
Избранные труды в двух томах
Том первый

Киев, издательство
художественной литературы
«Днипро», 1984
(На украинском языке)

Редактор *Н. Н. Плячунда*
Художник *Г. Т. Конев*
Художный редактор *В. А. Кононенко*
Технічний редактор *О. М. Грищенко*
Коректор *Ю. А. Мороз*

Інформ, бланк № 2407.

Здано до складання 06.12.83.

Підписано до друку 20.01.84.

БФ 26075. Формат 84×108¹/₈.

Друк високий. Ум. друк. арк. 23,1+1 вкл.

Ум. фарб. відб. 23,153. Обл.-вид. арк. 25,549.

Тираж 6000. Зам. 3-348.

Ціна 1 крб. 40 к.

Видавництво художньої літератури «Дніпро».
252601, Київ-МСП, вул. Володимирська, 42.

Книжкова фабрика «Жовтень».
252053, Київ, вул. Артема, 25.

Новиченко Леонід Миколайович.
Н73 Вибрані праці: В 2-х т. Том 1.— К.: Дніпро,
1984.— 437 с.

До першого тому творів відомого українського критика і літературознавця, члена-кореспондента АН УРСР, лауреата Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка, лауреата премії в галузі літературно-художньої критики ввійшли дослідження про Т. Г. Шевченка, про український радянський роман і статті теоретичного плану. Розраховано на широке коло читачів.

Н $\frac{4603010202-011}{M205(04)-84}$ 11.84

83+83.3Ук1

A. M. HOBNER

PIEFIKO



1

1850