

Л.М.НОВИЧЕНКО



2

Л.М.НОВИЧЕНКО

ВИБРАНІ ПРАЦІ

В ДВОХ
ТОМАХ

Л.М.НОВИЧЕНКО



ТОМ
ДРУГИЙ

КИЇВ
ВИДАВНИЦТВО ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ
«ДНІПРО»
1984

~~83+83.3(2)~~

H73

8P2

Второй том составляют статьи о советских писателях, в частности о творчестве П. Тычины, М. Рыльского, М. Бажана, М. Шолохова, О. Довженко, О. Гончара, Я. Брыля, И. Мележа и др.
Рассчитано на широкий круг читателей.

264590

Наукова бібліотека
Київського об'єднаня Фенікс
політехнічного інституту

П $\frac{4603010202-012}{M205(04)-84}$ 12.84

© Видавництво «Дніпро», 1984 р.

Про Павла Тичину

ТИЧИНА СЬОГОДНІ І ЗАВЖДИ

Подумаймо над тим, що означає явище Павла Тичини для нашої радянської літератури, для всього духовного життя соціалістичного суспільства.

Велику Жовтневу соціалістичну революцію Тичина зустрів уже достатньо сформованим у художньому розумінні поетом,— була написана більшість віршів, які незабаром склали першу його книжку «Сонячні кларнети». Ця книжка становила явище незвичайне, глибоко самобутнє, по своєму рідкісне в усій тогочасній слов'янській поезії. Звідки взяв молодий поет ці розливи сонячного світла, що струменять у його віршах, ці пульсуючі внутрішні ритми, що вібрують якоюсь всесвітньою, космічною напругою і дають підстави назвати автора так, як був названий колись Ван-Гог,— «художником світових ритмів», звідки він, нарешті, взяв цю дивовижну, незрівнянну музику, якою перейняте все в його поетичному світі? Марно шукати відповіді на подібні питання. Тут — таємниця таланту; в мистецтві, на щастя, є чимало таких таємниць, непідвладних ніякій кібернетичі. Але якщо йдеться про людську субстанцію, про духовну сутність цієї поезії, то для нас вона зрозуміла й близька. «Сонячними кларнетами» промовляла до світу душа добра й гуманна, чиста в своїй людяності, як кришталь, сповнена жадання гармонії між людиною й світом — якась одна з найтонших і найніжніших струн душі самого народу.

Блакить мою душу обвіяла,
Душа моя сонця намріяла,
Душа причастилася кротості трав.
— Добридень! — я світу сказав! —

як писав поет у своєму ще зовсім юному «передкларнетному» вірші.

Це була поезія юнацького привіту світові і водночас — тривожно-радісного чекання. Ми не помилились, коли скажемо, що чимало переджовтневих віршів Тичини нуртують передчуттями, які в своїй глибині мають безумовно соціальний характер,— передчуттями великих життєвих змін, подібних до благодатної всеочищаючої весняної грози... Цю історичну ч у й н і с т ь, хай і висловлену зовсім своєрідно,

в образах переважно пейзажних і музичних, молодий Тичина поділяв з найвидатнішими поетами-сучасниками — В. Брюсовим, О. Блоком, В. Маяковським, Е. Верхарном.

Таким був пролог, але пролог, який сам став твором високої поетичної класики, — маю на увазі книжку «Сонячні кларнети», — до наступної творчої, громадської, людської історії Павла Тичини — поета Жовтневої революції, співця радянської, соціалістичної епохи.

Він був автором наймелодійніших в українській поезії віршів про природу, кохання, мінливі переливи настроїв замріяного юнацького серця — він став співцем всесвітньої бурі, в епіцентрі якої — плуг найглибшого соціального перевороту, руханий «мільйоном мільйонів мускулястих рук».

Можна сказати — який гігантський-духовний стрибок! І це буде правда, але, зрештою, тільки частина правди, бо точніше було б мовити: які масштаби, яка мужність, яка широчезна місткість цієї поетичної душі, котра у вирішальні години історії зуміла неподільно злитися з душею народу, увібравши в себе і її доброту, і революційну енергію, і жаждобу творчості, і ненависть до ворогів, і палкі мрії про майбутнє комуністичне братерство людей. Цю духовну великомасштабність Павла Тичини як поета революції і речника соціалістичного гуманізму хотілося б одразу підкреслити, бо вона характеризує й інших видатних зачинателів радянської літератури, являючи прекрасний зразок для наступних, молодших поколінь.

Недавній ювілей Олександра Блока знову воскресив у нашій пам'яті його слова, в яких так яскраво полум'яніє совість чесного російського інтелігента: «Всім тілом, всім серцем, всією свідомістю — слухайте Революцію!» Всім серцем слухати революцію — це стало й девізом Павла Тичини, це визначило зміст усієї його пожовтневої поезії, і знаменно, що на голос автора «Дванадцяти» одним з перших у країні і так конгеніально відгукнувся голос великого українського революційного поета.

Ми й досі з подивом і захопленням вслухаємося в звучання того могутнього поетичного оркестру, який лунає, зокрема, з сторінок перших книг Тичини, створених у радянські часи. Багато його творів, написаних у цей час, незалежно від жанру і розміру, можна розглядати як своєрідні епічні фрагменти (недарма такі вірші, як «На майдані коло церкви» або «Як упав же він з коня», академік О. І. Білецький називав епічними мініатюрами, згуст-

ками народної історичної пісні). Можемо тільки вражати-ся — з якою ідейною пристрасстю і художньою силою, з яким містким лаконізмом і філософською вагомістю думки тут відтворені незабутні етапи боротьби за перемогу революції і початки будівництва нового, радянського життя на Україні. Художні уявлення про світанкові роки соціалістичної епохи, які склалися вже в кількох поколіннях, були й будуть неможливими без таких перлин революційної романтико-реалістичної поезії Тичини, як «Плуг», «На могилі Шевченка», «Ронделі», «Псалом залізу», «Вулиця Кузнечна», «Вітер з України», «Харків», «Надходить літо», «Живем комуною» і багатьох інших.

Образ народу, який піднявся до бою за вільне й щасливе життя, до історичного творення цього життя, постає тут і в символічно узагальнених, і в конкретно реалістичних художніх формах,— постає з естетичною виразністю й емоційною силою справді великого мистецтва.

Але майже всі твори поета маємо право бачити і в їх багатючих ліричних аспектах, розглядати їх як історію власної душі їх творця, як його інтимно-ширий ліричний самовияв. В даному разі мовиться про Тичинин ліризм у широкому розумінні — як розповідь і сповідь поета не тільки про час, а й про самого себе. Перечитуючи книги поета, які крилатою мовою вірша розповідають про становлення нового світу на рідній землі, з майже пластичною опуклістю бачимо образ самого автора, великий і привабливий образ людини, яка народжує, можна сказати, цей світ у власній свідомості, з усією чесністю й щирістю сприймаючи його ідеали, прориваючись до все глибшої його правди, іноді тривожачись тяжкими муками народження нового і разом з тим уміючи з часом знаходити на свої тривоги переконливі життєствердні відповіді. Висловлюючись певною мірою фігурально, маємо в усій поезії раннього Тичини своєрідний ліричний роман про поета і революцію, поета і народ, роман високого оптимістичного і водночас поліфонічного звучання. В поезії ХХ ст. ми знаємо немало таких «романних» у своїй сукупності розповідей-сповідей про утвердження на ідейних позиціях комунізму видатних поетів, шукачів вищої правди віку, але «роман» Павла Тичини — не тільки один з перших за часом, але й один з найбагатших за людським змістом та розмаїттям мистецьких форм, і вже в цьому — світове значення творчості українського радянського поета.

Глибинне джерело сили і впливовості Тичининої поезії — в її народності і партійності; ця думка вже набула значення аксіоматичного, і вона справді на творчості цього поета стверджує себе з великою наочністю. Образ комуніста як провідної постаті віку, як вірного і люблячого сина свого народу, як втілення його кращих духовних потенцій, як носія непереможної революційно-перетворювальної енергії був, зрештою, центральним ліричним образом його поезії і передусім, зрозуміло, образом самого поета. Варто згадати, що ще в 1918—1919 роках він створює драматичну поему «Розкол поетів», де єдиним героєм, який може дати ясно відповідь на складні питання часу, в тім числі й питання мистецтва, виступає не названий на ім'я, як і інші персонажі, Комуніст; що роком пізніше в «Листах до поета» у вуста своєї кореспондентки-робітниці він уклав лаконічні слова, що звучали і як самопроорокування, і як самозобов'язання («із Вас ще буде комуніст»); що тоді ж з'являється «Псалом залізу» з його відомою фінальною картиною — впевненою ходою робітничих колон, очолюваних комуністами. Все це додатково підтверджує, наскільки закономірною і органічною була поява в його пізнішій творчості славнозвісного програмного вірша «Партія веде», назва якого стала міжнародним крилатим словом, точною поетичною формулою переможного поступального руху нашого суспільства по ленінському шляху.

В українській радянській літературі поезія Тичини завжди являла приклад мислення соціально пристрасного і громадянськи відповідального. Протягом десятиліть він майже незмінно був попереду як заспівувач найбільших, найважливіших тем, як поет програмного звучання, котрий умів чуйно схопити головне в атмосфері часу і по-тичининському неповторно його висловити. Він учив цього своїм творчим прикладом, і він воював за це як митець, що багато й схвильовано роздумував про взаємовідносини поезії і життя, про «місце поета в робочім строю». Хто з нас не відчував гуманістичної і революційної глибинності його давнього заклику — «Людині гімн! Людині, а не богу!», кого не вражала щирість і совісність його творчої декларації, що звучала як сердечна сповідь, — «за всіх скажу, за всіх переболію, я кожний день на звіт їду, на суд», і хто не поділяв його зневаги і гніву на адресу поезії «панської», декадентської і естетської, висловлених у багатьох відомих віршах!

Поет лірико-філософського складу, Тичина вмів бути

у своїх віршах і політичним трибуном, і «свідомим свого меча» бійцем проти ворогів Вітчизни. Згадаймо хоча б вірш «Відповідь землякам», де політичний і моральний осуд жовто-блакитних зрадників вилився у вогнистих рядках, позначених справді шевченківською силою. І назажди залишиться в радянській літературі все краще, створене поетом в роки великої битви з німецьким фашизмом. У його поезії цих часів знов виростає до велетенських — мистецьки велетенських! — розмірів образ народу, який бореться за своє право вільно жити на землі; мається на увазі передусім незрівняне «Я утверждаюсь», — тільки Тичина, давній і невідступний обдумувач шляхів і долі свого народу, міг так сміливо, так владно виголосити цей поетичний маніфест від його імені: «Я єсть народ, якого Правди сила ніким звоєвана ще не була...» Високоцінним впеском поета у вітчизняну і світову поезію є й написаний в часи Сталінградської оборони «Похорон друга» — твір філософсько-трагедійний за предметом зображення і революційно-оптимістичний за тональністю, поема, якою сучасний поет відчутно продовжив лінію таких архітворів класичного українського ліро-епосу та лірико-драматичної поезії, як Шевченків «Кавказ», Франків «Мойсей», Лесине «У катакомбах».

З хвилюванням перечитуємо сьогодні рядки вірша «Мій народ», написаного в найтяжчій смузі війни. В ньому — і непохитність віри в нашу перемогу над ворогом, і та влучна, відзначена недавно Олесем Гончарем, тичининська активність прозирання в майбутнє, глибина відчуття цього майбутнього, характерна чи не для всієї його поезії:

Сьогодні — майбутнього далину я оком прозираю:
розбивсь об нас ворог, став він як глина,
й на смітнику вже і «берта», і автомат, і газ.
А в височині — така ж прекрасна й чудова
посеред народів стоїть Україна, —
немов та яблуня в садах народолюбного раю!
І гляньте: мова її там виблискує, мова —
як щирий, як чистий алмаз.

Народи знають Павла Тичину як великого співця «чуття єдиної родини». (Давній майстер давати поетичні імена і образні означення всьому новонароджуваному в нашому суспільному житті і суспільній свідомості, він нарік цим теплим і красивим ім'ям одне з найблагородніших почуттів, породжених радянським способом життя, — почуття

дружби народів та їх культур). Для нього це почуття стало не тільки темою прекрасного вірша (і далеко не одного вірша),— воно стало предметом його повсякденної практичної діяльності і глибокого сердечного інтересу. Хто, приміром, змушував Павла Григоровича на початку 20-х років узятися за вивчення вірменської мови і, зрозуміло, перекладати з неї (уроки він брав в одного вірменського інтелігента, що жив тоді в Харкові); почати знайомитися з грузинською мовою і стати одним з ентузіастів-засновників тодішньої української Асоціації сходознавства, яка сила перед війною звела і заприятлила його з молодим татарським поетом Мусою Джалілем, котрий потім уславився як стійкий боєць проти фашизму в його чорній катівні; хто зобов'язував його восени 1941 року, по прибутті в евакуацію до Уфи, ґрунтовно освоїти необхідний матеріал і створити визначну науково-публіцистичну працю про класика братньої літератури — «Патріотизм у творчості Мажита Гафурі»? Ніхто й ніщо, крім «аркодужного перевисання до народів», крім жаги любовного, справді братерського пізнання інших національних культур і збагачення їх цінностями культури власного народу. «І позичаєш тую мову в свою — чудову, пребагату...»

І немає ніякого парадоксу, а є тільки вияв великої діалектичної закономірності в тому, що Тичина, поет з надзвичайно глибоким національним корінням, з напрочуд органічним відчуттям психічного складу свого народу, з палкою любов'ю до рідної мови й фольклору, чіткими багатствами він віртуозно володів,— що радянський поет Павло Тичина був митцем-інтернаціоналістом у найповнішому значенні цього слова. Адже ще в переддень нашого століття Іван Франко висловив дуже близьку до марксизму думку, вказавши, що кожного значного сучасного письменника можна порівняти з деревом, яке «своїм корінням впирається якомога глибше і міцніше в свій рідний, національний ґрунт, намагається висати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань»¹. Поет соціалістичної епохи, яка надзвичайно розширила сферу інтернаціонального бачення для будь-якого народу, Тичина ніби продовжив думку Франка

¹ Франко І. Твори. : В 20-ти т. К., 1955, т. 18, с. 505.

у своєму відомому поетичному афоризмі, що звучить як заповідь і засторога для будь-кого з письменників:

Забудеш рідний край — тобі твій корінь всохне.
Вселюдське замовчиш — обчухралим зростеш.

Радянська література від перших часів свого існування була і є новаторською літературою не тільки в ідейно-тематичному, але і в естетичному, художньому розумінні. Новаторство Володимира Маяковського, митця світової слави, одне з переконливих цього свідчень. Зрідні йому було й новаторство Павла Тичини, який, до речі, завжди відчував щирю симпатію до свого громозвучного російського співбрата (див., наприклад, Тичинину статтю 1940 року «Він говорив з народом одверто». А Маяковський, як відомо, знав напам'ять відомі рядки і не раз читав перед поетами й читачами Тичини: «Народи йдуть, червоно мають: свободі путь! свободі путь», — вони були до душі авторові «Лівого маршу»). Звичайно, як творчі індивідуальності, в своєму стилі, в психологічних тональностях, в особливостях ритмомелодики обидва великі революційні лірики були дуже не схожими один на одного, що і є цілком природним для літератури, яка сповідує духовне братерство поетів хороших, але різних. Несхожість полягала вже в тому, що Маяковський у своїй поезії — передусім оратор, тоді як Тичина — перш за все симфоніст, поет глибоко музичного світовідчуження. (Я розумію всю неповноту таких «ударних» визначень, визначень «за домінантою», але інколи вони бувають потрібні саме для вияскравлення головного, найбільш характерного). Та спрямованість пошуків у них, як і в інших видатних митців поезії соціалістичного реалізму — не тільки в нас, а й за кордоном — була спільна: поетичне слово прагнуло завібрувати життям, увібрати в себе його динаміку, революційну кипучість, зазвучати справді по-сучасному і по-народному в змісті і в формі, в незліченних інтонаційних переливах. І здійснені в процесі цих шукань самостійні, оригінальні, часом справді дивовижні художні відкриття Тичини ще довго й довго, слід гадати, живитимуть поетичну творчість його наступників.

Іноді ловиш себе на думці, що ми нерідко занадто просто й легко говоримо про поезію цього великого майстра, а тим часом вона складна, в деяких випадках навіть дуже складна. Ще чекає свого дослідницького і критичного осмислен-

ня найбільший, найоб'ємніший за змістом і сповнений часом немалих «загадок» увір Тичини — його поема-симфонія про Григорія Сковороду. Оригінальний і чи не єдиний з усіх творів поживтневої «космічної» поезії, що виявився цілком живим і в наш час — поема «У космічному оркестрі», — вражає не тільки своїми прозріннями в сьогоднішню епопею освоєння космосу і не лише тяжінням до сцієнтизму, до наукових понять і категорій, але й проникливістю філософської думки, і психологічним драматизмом, і вселюдським боєм, який разом з тим не послаблює її революційного пафосу.

Так, це поезія складна — не будемо цього лякатися, — і вона ж таки часом нерівна, бо не всі задуми поета, хай на те бували різні причини, увінчувались повним успіхом. Але такий уже закон мистецтва: творчість видатного митця входить у свідомість сучасників і нащадків не тим буденним, що рівняє його з різними рядовими утворами, а тими злетами, осяяннями і відкриттями, на які виявився здатним лише він один. Ось чому сучасники Тичини, і в нас, і за рубежем часто не боялися найвищих епітетів, оцінюючи його революційно-новаторську, істинно народну поезію. «Геніальний Тичина», писалося в одному з українських радянських видань 1919 року. «Геніальна творча особистість», — писав про українського поета Ярослав Івашкевич у варшавському журналі «Скамандер» 1922 року. «Цей світлий геній і людина» — слова, сказані про Тичину Володимиром Сосюрою в поемі «Відповідь» (1927). «Найбільший поет сучасної України» — оцінка, що належить відомому чеському поетові Йозефу Горі (1927). «Сучасний Шевченко» — атестація, дана Тичині в 1934 році прогресивним болгарським тижневиком «Щит», редактором якого був Людмил Стоянов. Ці відгуки, зрозуміло, наводяться не для зайвого словесного галасу, а для того, щоб глибше збагнути масштаби того явища, яким є його творчість. І присмно відзначити, що ці масштаби, а простіше кажучи, духовну й художню красу Тичининої поезії дедалі більше осягають широкі кола сучасної молоді, виявляючи до неї жвавий, поглиблений інтерес.

Радянський народ знає Павла Григоровича Тичину не тільки як поета, майстра культури, але і як активного громадського, державного діяча, пристрасного борця за мир, відомого вченого — академіка республіканської Академії наук з 1929 року, невтомного трудівника, увінчаного за свою самовіддану патріотичну діяльність золотою зір-

кою Героя Соціалістичної Праці. Чимало вже сказано — в спогадах і різних висловлюваннях — про неповторну й чарівну людську особистість Павла Григоровича; тепер хотілось би згадати лише про одну рису, яка здебільшого лишалася схованою для сторонніх очей. Це була людина постійної напруженої, подвижницької роботи думки, яка сягала в різні сфери людського буття й людської культури, а передусім, звичайно, засновувалась на конкретних життєвих враженнях і переживаннях. Завісу над якоюсь часткою цієї невпинної роботи розуму й серця поетового відслонює щойно видана його книжка «Із щоденникових записів», але хіба тільки вона? Сягання поета в незглибиме, в нескінченне часом пізнаєш навіть у невеличкій пейзажній зарисовці, як, скажімо, в оцій: майстерно передавши ритми сонячних бликів на траві, автор знепацька звертається до матері Натури:

Візьми мене, природо,
і до своїх причисль.
Тінь, протінь
у сонячнім саду.
І дай я зрозумію
твій зміст і твою мисль.
Тінь, протінь
у сонячнім саду.

Таким є Тичина, цей подвижник духу, в усьому — в малому і великому.

Бачимо його сьогодні в ряду тих видатних засновників радянської художньої культури, яких по праву можна назвати творцями нового, червоного, соціалістичного Ренесансу в історії світової літератури і мистецтва, — в ряду таких майстрів, як Горький, Маяковський, Шолохов, Довженко, Шостакович, Ейзенштейн, Хмельов, Бучма, Сар'ян, Купала, Табідзе; можна назвати ще низку імен, які є гордістю радянської країни. Всі вони не лише найближчі попередники сучасних літературно-мистецьких поколінь, а й наші духовні батьки, батьки за найближчою ідейною спорідненістю, за «пам'яттю прапора й серця», кажучи словами Бориса Олійника. Традиції, витворені ними, втілені в плоть і кров мужнього й людяного мистецтва, живуть живим життям у літературно-художньому процесі наших часів; вони були, є й будуть потрібні як повітря, хліб і вода. Такою ж завжди молодістю і завжди потрібною для нас є й спадщина Павла Тичини, про неминучість,

про вічність якої в народному житті і народному серці можна сказати словами самого поета:

Тож у красі нових ідей
ти знову прийдеш до людей.
Хай стрінуть, як росу в маю,
всю душу сонячну твою...

1981

ДОРОГОЦІННЕ ПОЧУТТЯ ЕПОХИ

У 1938 році, в книжці віршів під тією ж назвою, був опублікований вірш Павла Тичини «Чуття єдиної родини» (вперше він з'явився на сторінках газети «Комуніст» у 1936 році). Вірш виявився надзвичайно своєчасним; більш того, його вже ніби чекав багатонаціональний радянський читач тих років: сама назва вірша пезабаром стала крилатим словом, яке в наші дні набуло не тільки всесоюзного, а й міжнародного вжитку. Справді, новий етап у розвитку дружби і єднання народів Радянського Союзу, відкритий історичними перемогами соціалізму в 30-х роках, вимагав свого поетично узагальненого, хочеться сказати, лапідарного виразу,— і його дав нам усім вірш Тичини.

Часто згадуючи ті чи інші «цитатні» рядки цього поетичного твору, ми, проте, не завжди цінімо всю повноту його багатого і по-своєму складного змісту. В багатьох своїх віршах 30-х років П. Тичина виступав поетом-піснярем, правда, піснярем дуже своєрідним,— провідним принципом його «пісень, пеанів, гімнів» було прагнення злити в якомусь новому, небувалому синтезі «музику» і «політику», схопити новітні «світові ритми» в звучанні трудової ходи Радянської країни, її справ, перемог, самих гасел і закликів (прикладом може бути всенародно відоме «Партія веде!»). В «Чутті єдиної родини» переважає інше начало — зосереджений роздум, складність якого відчувається в утруднено-уривчастому рухові думки, в робочій напрузі незвичайних, примхливих метафор, які ніби з різних боків «вивіряють», виясняють виношену поетом ідею. Конкретний привід вірша, його первинне зерно теж були незвичайними,— коротко кажучи, це поезія оволодіння іншою, чужою мовою, труднощі і радощі проникнення в її глибинну сутність, її смислову першоматерію. Психологія осягнення чужої мови — тема, яка, що й казати, не

часто зустрічалася в поезії, але для Тичини вона сповнена глибокого поетично-філософського змісту: в ній він бачить знамення доби, яка створила «міст із сталі» між народами, націями. Ідея братерства народів і їхніх культур з новою силою розкривається і підтверджується для поета в живому чуді єдності змісту, єдності духовних сутностей, яка таїться під різноманітними національно-мовними формами: «Хай слово мовлено інакше — та суть в нім наша зостається».

Творець мови — народ. А народ вклав у мовні глибини такий складно перетворений досвід історичної творчості і боротьби, такі заповітні прагнення і сподівання, які не можуть не зближувати його з усіма іншими народами. Після пам'ятних горьківських думок про труд народних мас як першооснову всіх культурних цінностей¹, мабуть, і Тичині легше було прийти до цих ось рядків, таких яскравих, істинно вродливих поетично і разом з тим гідних знайти місце в першому-ліпшому підручнику як точне образне формулювання матеріалістичного розуміння соціально-історичної «субстанції» мови:

Бо то не просто мова, звуки,
не словникові холоди —
в них чути труд, і піт, і муки,
чуття єдиної родини.

В них ліс шумить і пахне квітка,
хвилюють радощі народні.
Одна в них спільна чути нитка
від давнини і по сьогодні².

Історія всесвітньої літератури нових часів знає безліч схвильованих слів, сказаних поетами на честь рідної мови. Слів, то перейнятих палким, глибоким патріотизмом, то затруених — і так теж бувало — мутними домішками національної відособленості, зверхності, неприязні до «чужих». Тичина ніжно любить свою рідну українську мову, називає її прекрасною і багатою, радіє з її розквіту, — він ще не раз буде про це писати. Але тут, у цьому вірші, він, можливо, першим з поетів сказав: «...В послідньому вбачаєш першість, як до чужої прийдеш мови». Першість в «послідньому», в «чужому» — це означає, зрозуміло, не зневажання чи забуття «свого», а пристрасне полемічне

¹ Маємо на увазі доповідь О. М. Горького на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників (1934).

² Тичина П. Вибрані твори. : В 2-х т. К., 1971, т. 1, с. 151—152.

заперечення всякого національного самозамилювання, всякої засліпленої зосередженості на «своєму» як винятково-му і піднесеному над усе інше. Можна відзначити, між іншим, психологічну точність цього спостереження, знайомого, мабуть, кожній людині, що вивчала інші мови: справді, те, що ти досі вважав «першим», наче відначально даним в семантичному і навіть формальному ладі твоєї рідної мови, раптом починає по-новому відкриватися в ішшомовній стихії,— і хто скаже, де «перше», де «останнє» в цих нескінченних, хай і прибраних в зовсім інші форми, внутрішніх відповідностях?³ Але важливо повторити: чи не вперше в поезії було сказано з такою силою і глибиною про радість пізнання інших мов і культур, як радість утвердження в великому почутті інтернаціоналізму, «чутті єдиної родини», як визначив його поет, зумівши «прочитати» це почуття в глибинах таких, здавалося б, неповторних і різних за своєю природою утворень, як національні мови.

Спочатку так: немов підкова
в руках у тебе гнеться бідна,
а потім раптом — мова! мова!
Чужа — звучить мені, як рідна.

Так, це вірш про радість, якою щедро обдаровує поета соціалістична епоха. Про радість взаємопізнання і взаємоднання, які стали законом життя націй у Радянському Союзі. Про радість бути чуйним і сприйнятливим до цінностей братніх національних культур, яка народжує в автора горде і трохи навіть незвичайне за формою визнання: «Я володію арко-дужним перевисанням до народів». (Образ несподіваний, яскраво «барокковий», підказаний суто індивідуальними предметними асоціаціями,— але Тичина

³ Цікаво порівняти поетичні здогади Тичини про внутрішню спільність мов, яка виявляється в їхній семантичній структурі, з роздумами вченого, академіка М. Й. Конрада, опублікованими в 50-х роках. «Історичний процес,— пише автор у праці «Про сепс історії»,— показує, що мови окремих частин людства неухильно йдуть до зближення саме в цьому (тобто семантичному.— Л. Н.) сенсі при збереженні і навіть розвитку самобутніх рис (...). Можна сказати, що в наші часи величезна частина людства, в кожному разі, його провідна частина, володіє спільною мовою. Спільність мови в цьому випадку — спільність семантичної системи, при різних формах її вираження. Така спільність підтримується і розвивається в процесі спільного життя і діяльності...» (Конрад Н. Й. Запад и Восток.— М., 1972, с. 476).

саме свідомо й бажав тут такої сміливої, здатної запам'ятися незвичності). Це вірш, нарешті, про радість переступати через всяку вузькість і обмеженість, через різні мілкі броди, навіть якщо вони «рідні» («Глибинним будучи і пружним, чужим і чуждим рідних бродів...»): ясно, що «рідні броди» в розумінні глибокого патріота Тичини — саме те відстале, вузьке, рутинне, що не тільки не поєднується з усім великим і цінним в національній культурі, але й принципово йому суперечить.

У вірші «Чуття єдиної родини» знайшов живий вислів зрілий соціалістичний інтернаціоналізм українського поета, проникливе розуміння ним гуманістичної і творчої сутності ленінської дружби народів.

З ідеєю братерства і всебічного співробітництва соціалістичних націй поет зв'язував свої давні роздуми про долю національної культури, про шляхи її дальшого розвитку, про духовне багатство і широту обріїв людської особистості. Як і в інших етапних творах Тичини, його поетична думка тут виявилася загострено чуйною до нового в житті народу і країни. А це було справді нове і глибоко знаменне явище в духовному світі сучасної людини, більше того, сучасного людства, — «чуття єдиної родини», породжене Великим Жовтнем і стократно посилене в свідомості радянських людей всім життєвим устроєм соціалізму.

П. Тичина дав одне з найяскравіших образних «найменувань» цьому почуттю — і тому розмова про нього особливо докладна. Але тема дружби народів — велика тема всієї радянської багатонаціональної поезії. І не просто тема, а всепрониклива ідея, органічна частина її світорозуміння. Вона, ця тема-ідея, виблискує безліччю найреальніших життєвих барв і відтінків у творах, навіяних, так би мовити, щоденною конкретикою радянської дійсності: в грузинських віршах М. Тихонова, в «Більшовиках пустелі і весни» В. Луговського, в «Леки» Р. Гамзатова, у вірші Є. Чаренца «Борис Дзигладзе», присвяченого героєві грузинського комсомолу, в віршованому посланні А. Малишка до О. Твардовського, в українському циклі К. Каладзе «Грузинські пісні над Дніпром», в таджицьких і узбецьких віршах В. Мисика, в «Тим, що йдуть на допомогу» К. Кулієва — найпростішій розповіді про звичайнісінькі випадки з життя народів-сусідів, коли під час зимових хуртовин балкарець поспішає на перевал виручити з біди свана, а сван — балкарця... Сама невичерпність цих мотивів і явищ, які виражаються ними, найпереконливіше говорить

про те, що перед нами — новий життєвий закон, закон дружби і єднання, що охоплює всі сторони буття радянської людини. І про різноманітні життєві факти, в яких розкривається діяння цього закону, наша поезія, література загалом, говорить часом із спеціальним наголошенням їхньої суті, а часом і без нього: все це стало побутом, щоденністю, ввійшло, сказати б, у сам склад повітря, яким ми дихаємо.

Не менше щедрий поетичний врожай дає ця тема, вирішувана в узагальнено політичному, філософському, моральному, «культурологічному» аспектах (зрозуміло, в багатьох випадках таке розуміння може бути дуже умовним). Важливість цих аспектів (які не треба плутати з поверховою риторичністю, з повторенням усім відомих загальників) цілком очевидна: тут ми виходимо на великі суспільні і світоглядні категорії, тут з'ясовуємо, усвідомлюємо самих себе і свій спосіб життя, тут переконуємо, агітуємо, боремось, наступаємо на ідейного противника. Розглянутий вірш П. Тичини — твір саме цього ряду. Але перше, принаймні за часом, місце тут по праву належить традиції В. Маяковського.

В часи, коли тільки складалась єдність народів і культур Країни Рад, вірші великого поета, пройняті пафосом щирого інтернаціоналізму, допомагали будувати нові, соціалістичні взаємовідносини між націями з силою справжніх «партійних книг». Мабуть, раніше за багатьох інших радянських поетів він помітив і з властивою йому пристрастю прославив всеосязний розмах соціалістичного будівництва, ствердив багатонаціональний характер єдиної за своїми ідейними основами радянської культури. Зустрівшись у Казані з татарським, чуваським, марійським перекладачами свого «Лівого маршу», він в одному з віршів писав, що в нього було таке відчуття, ніби він власною рукою доторкнувся до «безтілого слова «політика» — тобто лєнінська національна політика Комуністичної партії — і палко радів з того, що «народи, що чорну знали нужду... вдерлись у двері, йдучи на штурм, на камінь, фортецю культур»⁴. Щирий друг колись пригноблених царизмом народів, який високо цінив їхню культуру, мову, неповторність національно-психологічних рис, він звертався з словами сердечної любові і пошани до України («Борг Україні»),

⁴ Маяковський В. Вибрані твори. : В 3-х т. К., 1953, т. 1, с. 363—364.

рідної йому Грузії («Владикавказ — Тіфліс»), Азербайджану («Баку»), та хіба тільки до них! Але в багатоцвітті культур і мов Маяковський гордився головним — його новим, радянським змістом, інтернаціональною ідейною сутністю. Співець і будівник нової історичної спільності людей, ім'я якій — радянський народ, він був непримиренний до будь-яких виявів національної вузькості або пихи, до місцевого націоналізму і великодержавного шовінізму. Програмним у цьому розумінні був і залишається вірш «Нашому юнацтву», актуальність якого аж ніяк не зменшується і в наші часи — часи інтенсивного взаємного зближення народів і культур. Прославляючи Москву як «вогневий прапор», який об'єднує вільні народи і передових борців у всьому світі, поет закликав молодих будівників соціалізму:

Товаришу молодь!
Дивись на Москву,
на російську вуха гостріте.

«Дивитись на Москву», рівнятись на неї,— тому що:

Коли
в жовтні
гарматні громи
вогневі
на вулицях
кров'ю лилися,
я знаю,—
рішалася доля в Москві
і Києві,
і Тбілісі⁵.
(Переклав М. Бажан)

Ці заповіді Маяковського, зокрема поетичне ствердження ним великої місії російської мови як мови міжнародного спілкування і співробітництва, здобувають сьогодні неначе друге, ще більш повнокровне життя в свідомості нашого читача. З іменем поета назавжди залишиться пов'язаний і той наступальний, позбавлений будь-якої споглядальності пафос боротьби за живий, практично здійснюваний інтернаціоналізм, який був характерний для всіх його виступів на ці теми.

Багатонаціональна радянська поезія, переломлюючи в своєму образному «кришталіку» реальну дійсність, вчить нової моралі у відносинах між націями, між народами — моралі, в якій загальнолюдські ідеали дружби і братерства

⁵ Там же, с. 308.

науково обґрунтовані і підтверджені гаслом класу, який перебудовує світ: «Пролетарі всіх країн, єднайтеся!» І який різноманітний, який багатогранний образний вираз вона знаходить у віршах радянських поетів! Тут і М. Бажап з його філософським утвердженням «дружби мас», яка вперше «входить в вічність» (поема «І сонце таке прозоре», 1936). І М. Рильський з такою характерною для нього поезією добрих дружніх вогнів, які він бачить у вікнах побратимів, що живуть у всіх кінцях Радянської країни:

Не раз нас голос братній заклика
До Бровчиної вирядитись хати.
Заглянути на вогник Маршака,
На Тихонова світло завітати.

Огні нас кличуть, друже, звідусіль,
Обійми всюди нас чекають щирі,—
І там, де супокійний Янка Бріль,
І там, де запальний Зар'ян Наїрі⁶.

Тут і Е. Межелайтіс, чия планетарна Людина, озброєна передовими ідеями часу, втілює в собі справді всесвітню чулисть і солідарність у боротьбі з силами соціального зла: «Де в людину кулі б не летіли — всі вони мені вціляють в серце»⁷. І С. Орлов, який в суворій мелодії «Інтернаціоналу» чує провістя всеземного братерства трудящих:

Я думою лечу в часи прийдешні.
Такої пісні світ іще не знав,
З якою в бій, злютовані, єдині,
Вставали б, щоб людських здобути прав,
Усі народи в збратаній родині⁸.

І М. Турсун-заде, який радіє з того, що має право сказати дитині, народженій на землі його батьків: «Зачувся в Азії твій перший скрик, і дім твій — азійський материк. Але в щасливій Азії твій дім; закон свободи утвердився в нім»⁹. І П. Бровка, який вклав думку про те, що в сім'ї братніх націй Радянського Союзу його народ вийшов на небувалу, світову дорогу, в на диво простий і місткий образ стежини, яка, почавшись у рідних білоруських борах і лу-

⁶ Рильський М. Згряя веселиків.— К., 1960, с. 17.

⁷ Межелайтіс Е. Вибране.— К., 1969, с. 39.

⁸ Путешествие в страну поэзии.— Л., 1972, кн. 2, с. 482. (Тут і далі переклад віршованих цитат, позначених *, належить Н. Тихому).

⁹ Турсун-заде М. Голос Азії.— М., 1957, с. 36.

ках, обвилась тепер навколо цілої планети («Стежина під Нью-Йорком»). І І. Абашідзе, який слідом за П. Тичиною дав виразну афористичну формулу єдності в багатоманітності, яку утверджує культура соціалізму:

Сто мов несхожого звучання
Злились в одну Свободи мову * 10.

Все це, звичайно, лише окремі приклади — матеріал для дослідника теми, яку ми називаємо «чуттям єдиної родини», практично невичерпний. Кинувши погляд хоча б на головні твори, якими ця тема представлена в радянській поезії, що твориться 77 мовами народів СРСР, виявляєш у ній і нескінченне розмаїття конкретних життєвих мотивів і схвильованість особистих відкриттів — сердечних і філософських, і різнобарвність національних образно-інтонаційних відтінків у виразі ідей, які об'єднують усіх. (Згадується воєнний вірш Г. Гуляма «Сироті з України», в якому натрапляємо, між іншим, на таке звернення до осиротілої дитини: «Спи, великого віку ягнятко дрібне. Я твій батько! Я все подарую тобі»¹¹, — український переклад М. Терещенка. Це «дрібне ягнятко» вже не можеш забути...).

Сьогодні вже можна говорити про необхідність ретельного аналізу і осмислення художніх багатств, нагромаджених поезією народів СРСР в цій тематичній галузі, не тільки в масштабах досвіду і внутрішніх потреб радянської літератури, але й з погляду їхнього світового ідейно-художнього значення.

В своїй промові на XXIV з'їзді КПРС Гес Холл слушно відзначив, що в сучасній боротьбі між соціалізмом і капіталізмом на чашу терезів кинуті не лише кількісні показники, але і вся якісна сторона життя, яка включає «увесь спектр людських цінностей». «З допомогою яких таблиць, — говорив він, ілюструючи свою думку, — можна порівняти життя в капіталістичному суспільстві з властивими йому викривченнями, приниженнями, жорстокими стражданнями і муками — цими продуктами расизму, породжуваного капіталізмом, — з життям, яке розквітає при соціалізмі, з життям, вільним від расизму, заснованим на рівності і пошані гідності кожної людини?»¹²

¹⁰ Абашидзе И. Приближение.— М., 1969, с. 210.

¹¹ Терещенко М. Твори.: В 2-х т. К., 1968, т. 2, с. 264.

¹² Правда, 1971, 4 апр.

Радянська багатонаціональна соціалістична держава явила всьому світові взірць того, як на науковій основі марксизму-ленінізму розв'язується одне з «проклятих питань» капіталізму — національне питання. Політичний, економічний, культурний, ідеологічний досвід народів нашої країни доповнюється в цьому розумінні їхнім художнім досвідом — досвідом радянської літератури і мистецтва, який має таке ж повчальне загальне значення. Так, радянські письменники мали щастя художньо відкрити і донести до світового читача «чуття єдиної родини» — вже не як мрію, не як загад на далеке майбутнє, а як живу реальність, що ввійшла в свідомість, в емоційний світ, у справи і вчинки мільйонів людей, які належать до ста національностей, але складають єдине ціле — радянський народ.

Це і є одна з найвищих людських цінностей, яку несе світові соціалізм, яку стверджує його мистецтво.

В чому об'єктивно виявляється міжнародна, світова значущість нового «поетичного материка», що його відкривають митці, які оспівують єднання і дружбу братніх соціалістичних націй?

Перш за все, розуміється, — у справді всесвітній переконливості самого життєвого та ідейного змісту цих мотивів. Одним з найбільш наочних прикладів може бути поезія Р. Гамзатова. Рясні в його віршах історичні згадки та зіставлення вельми ясно свідчать, якими «гарячими», складними і заплутаними були в недавньому минулому відносини гірських народів зі своїми сусідами. Та й не тільки відносини міжнаціональні, а й міжродові, безперервно отруювані «кровництвом». Гніт соціальний, гніт національно-колоніальний, гніт взаємної ворожнечі і недовіри, незнання і відчуженості; на п'ятачку якого-небудь аула концентрувались проблеми вікової історії людства. І в зіставленні з цим минулим ще більш благородним і піднесеним постає підсумок нового, радянського життя:

Кровна помста... Здавен на землі Дагестану
Цей жорстокий, нелюдський закон панував.
Роки йшли, час вчорашні загоював рани,
Та новими закон той данину в нас брав.
Та єднання закон переміг — правотою
Щонайвищою правий, як сонце — святий.
О Росіє, в сімнадцятім дружбу з тобою
Освятили ми кров'ю, як вірні брати.
З того часу Вітчизна моя — неозора,

Тішить серце, прекрасна, як цвіт у маю.
Підмосковні гаї та Сибіру простори
Заглядають у саклю підхмарну мою * 13.

Закон братерського єднання між людьми праці сильніший і святіший, ніж закон будь-яких «кровних поражень», — чи не в цьому головна сутність науки інтернаціоналізму, яку несе комуністична цивілізація, і чи не робить її в даному випадку особливо переконливою той історико-психологічний контекст, який стоїть за віршами аварського поета?

Але важлива не лише така віршована публіцистика. Відчуттям всесоюзних і всесвітніх обривів, відкритих нині перед його народом, перейнята, по суті, вся творчість поета, — достатньо нагадати хоча б повість «Мій Дагестан», однією з провідних тем якої і є розкриття органічного взаємозв'язку інтернаціонального і національного в житті сучасної радянської людини. Цей взаємозв'язок виразно відбився і в самому естетичному обличчі поезії Гамзатова, де старовинне дотепно-афористичне красномовство аульних ашугів, світ по-новому переосмислених образних реалій і форм гірської притчі, пісні, легенди, переказу так вільно й своєрідно поєдналися з сучасним стилістичним досвідом всесоюзної (передусім російської) і світової художньої культури.

У постанові ЦК КПРС «Про підготовку до 50-річчя утворення Союзу Радянських Соціалістичних Республік» зазначається, що всесвітня історія ще ніколи не бачила у взаємовідносинах десятків націй і народностей такої нерушимої єдності інтересів і цілей, волі і дії, такої духовної спорідненості, довіри і взаємної турботи, які постійно виявляються в нашому братньому союзі.

В яких же характерах, в яких людських історіях і долях, що мають достатню художньо-типову «місткість», це втілила радянська література, зокрема поезія? Мовиться передусім про художні характери, і хоч ліричний характер, який створюється сукупністю відношень поета до дійсності і соціально-духовних колізій, ним переживаних, структурно багато в чому відмінний від характеру героя драми або роману, — він, зрештою, і в поезії виступає головним «носієм» і виразником тих чи тих важливих сторін суспільної самосвідомості. І, звичайно, лише справді

¹³ Гамзатов Р. Избранное : В 2-х т. М., 1964, т. 2, с. 278—279.

безроздільне злиття великої теми, великої ідеї з усією особистістю і всією долею талановитого митця створює художнє явище, здатне мати широке загальне значення в літературі чи мистецтві.

Прекрасним втіленням борця за соціалізм, переконаного і послідовного інтернаціоналіста ввійшов у світову поезію ліричний герой Маяковського, — факт загальновідомий і визнаний. А коли звернутись до представників братніх літератур, чий шлях до інтернаціоналізму відзначався іноді рисами істотної своєрідності, зумовленої цілими комплексами історичних, історико-культурних та психологічних причин і обставин?

Тут знову згадується Тичина — уже не тільки як автор «Чуття єдиної родини», твору по-своєму підсумкового, а як митець, що всіма попередніми своїми поезіями ніби створив повість — і художньо, і душевно дуже промовисту — про складний, чесний і, хочеться сказати, лицарський шлях до нової, інтернаціональної свідомості.

Будь-яка спроба подати все це в короткому переказі погрожує, звичайно, схематичністю. Але згадаймо: якщо за кілька місяців до жовтня 1917 року Тичина пише «Золотий гомін» — поему, в якій щирий патріотизм і жадання національного визволення ще не були освітлені справжнім розумінням соціальної сутності подій, то вищою мірою переконливі уроки революції одразу ж спрямовують його ідейні пошуки до проблеми співвідношення національного і класового, національного та інтернаціонального. Для поета такої чуйної історичної думки, як Тичина, кожний крок уперед в цьому напрямі ставав особистим, душевним — і вже тому художнім — відкриттям. І вже через рік-півтора після «Золотого гомону» в розпалі громадянської війни прозвучали його слова, що засвідчували народження нового зв'язку між поняттями Батьківщини і народу, Батьківщини і революції: «Поете, любити свій край не є злочин, коли це для всіх!» Чи ж можна було це відчуті і усвідомити, не збагнувши своєї спорідненості, своєї спільності з ближніми, а потім і дальніми союзниками по визвольній боротьбі? «Там скрізь уже сонце», — писалося в тому ж вірші 1918 року про брата Радянську Росію. А 1921 року з'являється «Вулиця Кузнечна», і в ній — адресовані А. Барбюсу і Р. Роллану рядки, зігріті не тільки зрозумілим почуттям революціонера, який побачив своїх співбратів і спільників серед передових інтелігентів Заходу, але й особливою, вистражданою гордістю за епоху,

яка звільняє очі людини від шор усякої «місцевої», «пле-мінної» обмеженості: «Через голови племен я побачив вас. О, благословен час!» Треба чимало чого знати в попередній духовній історії значної частини українських інтелігентів з покоління Тичини, треба згадати, як зату-манювала часом їх зір «жалюгідна химера національних самообмеженостей» (як трохи пізніше, хоч і в такому ж зв'язку, скаже Є. Чаренц), — химера, яка в свою чергу, живилася тими нестерпними умовами, що в них ставив українську та інші національні культури царизм, — треба знати й пам'ятати все це, щоб зрозуміти, які глибокі й на-болілі почуття вкладав у свої визнання поет.

Звідси — переплетення двох тем, які дедалі чіткіше визначалися в його поезії: боротьба проти буржуазного націоналізму з його ідейними «бродами», що ведуть в баго-вину («Болото власне — ви казали — от двері до раю...»), і — утвердження справді інтернаціональної широти бачен-ня світу, передусім світу нового, радянського. І. Абашідзе якось добре сказав про характерний для 20-х років «н е б а ч е н и й в и б у х і н т е р е с у п и с ь м е н н и к і в о д и н д о о д н о г о і д о н а р о д і в, ш о ї х в о н и п р е д с т а в л я л и»¹⁴. Постать П. Тичини вже в перші роки радянського життя знаменно характеризували, з одного боку, такий вірш, як «Відповідь землякам» (1922), що являв собою повний і нищівний роз-рахунок з ідеологією буржуазного націоналізму, а з дру-гого — саме такий найживіший інтерес до братніх народів і їх культур. Його зацікавлює, зокрема, Схід — передусім радянський, а також ближчий закордонний («Бо ми ж між Заходом і Сходом»¹⁵, — писав він в одному листі, датованому 1924 роком): Саме в ці роки починається одне з вели-ких захоплень цілого його життя — вивчення вірменської мови й літератури, жваве перекладання вірменських по-етів. «По-вірменському читаю і пишу. Цілий світ но-вий!»¹⁶ — зізнавався він в іншому листі до того ж адреса-та. Ось коли ми ще раз пригадаємо: «В послідньому вбачаєш першість, як до чужої прийдеш мови», — все це було, як бачимо, особисто пережите й перечуте Тичиною, пережите піднесено, святково, можна сказати, романтич-но!). Він систематично відвідує вірменський клуб, що

¹⁴ Вопросы литературы, 1972, № 9, с. 7.

¹⁵ Радянське літературознавство, 1971, № 11, с. 75.

¹⁶ Там же, с. 76.

існував тоді в Харкові (засновником його був, між іншим, Аксель Бакунц), працює там з молодими поетами, а одночасно починає вивчати грузинську, турецьку мови, разом з ученими-орієнталістами П. Ріттером і О. Ковалевським створює в Харкові гурток сходознавців, з якого потім вирастає республіканська Асоціація сходознавства (П. Тичина керував у ній сектором літератури).

У вивчення мов і літератур інших народів — передусім народів Радянської країни, колись пригноблених царизмом, а тепер з'єднаних в одну братню сім'ю, — поет вкладав не тільки пізнавальний, загальнокультурний інтерес, але й глибоку ідейну пристрасть. У найтісніших взаємозв'язках українського радянського письменства з культурами братніх народів СРСР він вбачав одну з найнадійніших запорок його плідного розвитку, його виходу на справді світові шляхи, одну з умов успішного переборення ним залишків будь-якої вузькості, обмеженості, провінціалізму. Сам митець, за пізнішим висловом поета, в цьому припаданні до братніх джерел «стає ясним в своїм розвої»: тут — вихід з тісного закутка національної «самості» і герметизму, тут — початки нових, міжнаціональних, а в майбутньому і вселюдських гармоній, тут — радість бачення нового світу в його єдності і разом з тим — в розмаїтті національно-етнічних «переливів» (мови, художні форми тощо), які, будучи по-новому оркестровані, не послаблюють, а зміцнюють єдине соціалістичне ціле.

Пізніше, в одній з своїх останніх публікацій — в інтерв'ю для журналу «Прапор», — поет особливу увагу звернув на обов'язок письменників і митців невтомно кріпити інтернаціональне братерство трудящих практичною творчою працею. «Чуття єдиної родини... Я думаю про це не як про гасло, виголошене в урочисту хвилину, я думаю про наші творчі будні, про нашу щоденну роботу, опромінену цим високим і благородним чуттям»¹⁷. Цією ідеєю справді була опромінена вся діяльність видатного поета.

І коли в думках поєднуєш все це з ліричним, поетичним саморозкриттям молодого Тичини, бачиш цілісний, надзвичайно привабливий образ поета, який вперто стремить до широких інтернаціональних берегів, відчуваєш могутню духовну енергію, яку він вкладає в цей рух. Образ — у певному розумінні глибоко типовий для нашого мистецтва,

¹⁷ Тичина П. З минулого — в майбутнє.— К., 1973, с. 203.

для всієї художньої свідомості радянської епохи. (Найближчі аналогії в літературах народів СРСР тут, імовірно, можливі з такими постатями, як Є. Чаренц — у Вірменії або М. Ауезов — у Казахстані). І цей образ, і його знаменний внутрішній рух, без сумніву, глибоко відчутні в творах великого українського поета як для нашого, так і для зарубіжного читача. Звичайно, з тими чи іншими індивідуальними варіаціями це ж можна сказати, простежуючи життєвий і творчий шлях ряду інших видатних співців радянської епохи.

А той «вибух» пізнавального і практично-творчого інтересу радянських письменників до братніх народів і їхніх культурних цінностей, про який писав І. Абашідзе, давно вже перетворився в стійку якісну рису, властиву новому, соціалістичному типові «майстра культури». Назвемо лише деякі поетичні імена: Тихонов, Заблоцький, Мартинов, Рильський, Бажан, Первомайський, Чіковані, Турсун-заде — за кожним з них стоїть величезне коло міжнародних контактів (у радянському і зарубіжному світі), контактів, ясно бачених і в оригінальній творчості, і в перекладах, і в критично-публіцистичних виступах цих письменників. Знаменне й те, що в багатьох випадках ці контакти чи не рівною мірою орієнтовані і на Захід, і на Схід: приклад, скажімо, М. Бажана, який здійснив класично досконалі переклади «Витязя в тигровій шкурі» та «Фархад і Шірін», який чудово знає грузинську культуру, присвятив грузинській і узбецькій темі чимало своїх віршів і разом з тим приніс в українську поезію чимало образів, життєвих та культурних реалій ближчого й дальшого Заходу (поема «Гофманова ніч», збірки віршів «Міцкевич в Одесі», «Англійські враження», «Італійські зустрічі», оригінальні варіації на мотиви Р. М. Рільке «Чотири оповідання про надію»), — цей приклад можна доповнити посиланнями на ряд інших, не менш красномовних у цьому розумінні, поетичних біографій. Це теж явище принципового міжнародного значення, тому, що при всій широчині попередньої європейської традиції, яка йде від «Західно-східного дивану» Гете, лише радянська соціалістична культура, з її духом послідовного інтернаціоналізму, змогла знайти шляхи для справжнього зближення і, головне, плідної взаємодії двох великих культурних світів.

Іншим прикладом може бути поезія М. Тихонова — автора «Самі», «Віршів про Кахетію», «Грузинської весни», «Двох потоків» тощо. Є найперше означення для ліричного

героя цих віршів (власне кажучи, для самого поета), який проходить по древніх землях древніх східних народів, «по-сивільий, мов сказання, і, як пісня, молодий», легко привертаючи до себе серця людей і щедро віддаючи їм власні почуття: він — друг, друг різноликих, різномовних народів, друг усіх братів по класу, людина, яка володіє щиро російським талантом приязні, душевної відкритості і палкої співучасті в долі товариша. Вся поезія Тихонова, як з її «східними», так і «західними» географічними координатами, а головне — з її центральним ліричним характером — одне з найпереконливіших художніх заперечень жорстокого й неправого афоризму про те, що «Захід є Захід і Схід є Схід, і з місця вони не зійдуть...»

Наостанок — одне достатньо загальне і все ж варте уваги міркування.

Велика світова поезія XIX віку, особливо в народів Росії і країнах Східної Європи, разом з ідеєю боротьби за соціальне і національне визволення трудових мас (тут, у названих регіонах, логіка історичних обставин найтісніше зв'язувала обидва ці завдання) високо піднесла ідею прийдешньої сім'ї народів, їхнього вільного братерського об'єднання. Борець за угорську свободу, Петефі називав себе співцем всесвітньої свободи. За відомими словами Пушкіна, про майбутні часи, «коли народи чвари одметуть і зіллються в одну сім'ю велику», мріяв у розмовах з російськими друзями геній Польщі Міцкевич. За словами самого Міцкевича, поети народів, яких намагався розділити самодержавний гніт, подібні до скель над бурхливим потоком, які клоняться одна до одної своїми вершинами. Всесвітньо-відомим є заповіт Шевченка про «сім'ю велику, сім'ю вольну, нову». А. Церетелі в Грузії закликав іти пліч-о-пліч з прогресивною, революційною «молодою Росією» «не тільки для здійснення національних, але й загальнолюдських ідеалів». Число таких прикладів можна було б значно примножити.

Новий всесвітньо-історичний етап у боротьбі за свободу і єднання народів, усіх трудящих був поетично ознаменований «Інтернаціоналом» Е. Потье — гімном революційного робітничого класу всіх країн.

У взаємовідносинах десятків націй і народностей, які під керівництвом Ленінської партії, на основі теорії наукового комунізму, згуртувалися в нерушимий братній союз,

знаходять реальне втілення мрії кращих умів і сердець людства. І радянська література відповідає на справді світове питання про можливість «сім'ї великої, вольної, нової», зображуючи реальну сім'ю радянських націй і порожне нею «чуття єдиної родини», яке ввійшло тепер у спектр основних загальнолюдських цінностей.

В нинішньому світі є кому прислухатися до її відповідей на це питання, є кому черпати з них науку для власної боротьби за великі гуманістичні й революційні ідеали. І коли ми читаємо слова югославської поетеси М. Алескович: «Кожний письменник повинен стати маленьким, але міцним мостом, а всі ми разом — великим мостом між нашими країнами, між людьми і народами»¹⁸, коли кубинець Н. Гільєн, розповідаючи про двох однаково знедолених хлопчаків Південної Америки — чорного і білого, закликає до «союзу щиросердного, союзу нероздільного» всіх дітей труда; коли у віршах непальського поета звучать поти, гідні поетів С. Вургуна або Е. Межелайтіса: «Нехай буде у кожної зірки особливе буття, але люди повинні трудитися в гармонії, як брати,— не як сторонні»; коли поети героїчного В'єтнаму уславляють як свою найбільшу надію Москву, Радянський Союз,— ми бачимо, що «чуття єдиної родини» насправді стає в наші часи однією з великих тем не тільки радянської, а й світової поезії.

1972

З ПОТОКУ ДЕСЯТИЛІТЬ

Робоча майстерня поета, з її етюдами, ескізами, заготовками, незакінченими речами, нарешті, з творами вивершеними, але з тих чи тих міркувань не відданими до друку,— майже завжди таїна для сучасників. Тільки тоді, коли за невідворотним законом буття вона стає літературною спадщиною, відкривається доступ до неї. І нерідко виявляється, що твори, які автор у вічному самоневдоволенні складав до робочої шухляди, не зважаючись випустити їх на люди, мають неабияку художню та історико-літературну вартість. В архіві П. Тичини, а також серед його призабутих тепер журнально-газетних публікацій, таких

¹⁸ Иностранная литература, 1972, № 12, с. 223.

речей самостійного мистецького значення немало, — кращі з них можуть бути поставлені в один ряд з тими витворами його могутньої поезії, які в наші часи знає кожен. Але в спадщині митців масштабу Тичини мають інтерес не лише викінчені твори безумовної цінності; нас, природно, цікавлять і речі, які лишилися незакінченими, різні уривки, чернетки, миттєві поетичні «відлиски» життєвих вражень, так само, як і твори учнівських часів, — все це доповнює творчу біографію майстра, глибше, інтимніше вводить у його духовний світ.

Творчий архів поета виявився великим. Публікація його ліричної та ліро-епічної частини, здійснена у виданні 1970 року — «В серці у моїм», дозволяє побачити і осягнути поетичну спадщину П. Тичини незмірно повніше, віждотепер, з багатьма її досі незримими внутрішніми розгалуженнями, взаємозв'язками і «переходами». Ясніше бачаться і окремі часові етапи, окремі відтинки та вигини тієї ріки, яку ми зємо поезією Тичини.

Це можна сказати, зокрема, про початковий період творчості письменника.

Досі нашим уявленням про нього відчутно бракувало повноти фактів. Поява славнозвісних «Сонячних кларнетів» була свого часу подією сенсаційною: перед критикою і читачами виступив уже цілком сформований митець слова, який вражав незвичною самобутністю свого художнього світу, повизною і зрілістю стилю. Мимоволі стало здаватися, що Тичина-поет таким і народився... Про існування попереднього, підготовчого періоду, про тривалі часи учнівства, оволодіння ремеслом дослідники почали догадуватись тільки пізніше, переглянувши публікації ранніх віршів поета (загалом не дуже численні) в дореволюційній пресі. Тепер про шляхи творчого формування митця, про вірші, що мали б скласти його «передпершу» книгу, стало можливим говорити з більшою, ніж будь-коли, певністю. Період учнівства, як видно, тривав у молодого Тичини чималий час — з 1906 року, яким датуються його перші вірші, приблизно до 1915—1916 років, коли були написані вже деякі твори, що входять до «Сонячних кларнетів» (сам Павло Григорович у принагідних згадках відносив до цих років такі вірші, як «О панно Інно...», «Квітчастий луг», «Там тополі...» тощо). Ще об'єктивнішим свідченням можуть бути вірші «Душа моя — послухай!» та «Як не горю...», надруковані 1915 року в одеському журналі «Основа»: і за своїми мотивами, і, головне, за рівнем художньої

культури це вже твори, які перебувають явно «на підступах» до «Сонячних кларнетів», хоч вимогливий автор і не ввів їх до своєї першої збірки. Взагалі артистична строгість і самообмеження, виявлені ним при укладанні цієї книги,— надзвичайні: він не тільки безжалісно відкинув усі свої ранні, не досить впевнені проби пера, але, чуйно вслухаючись у загальне звучання книги як цілості, полишив за бортом її й деякі з творів, що в принципі цілком гідно могли б представити світові молодого Тичину. (Серед таких віршів з дореволюційного часу можна назвати і вже згадані публікації «Основи», і «Дух народів горить...», і виразно «кларнетне» «О, я не невірник...», і твори типу «Ви знаєте, як липа шелестить», «Розкажи, розкажи мені, поле...», які поет уже значно пізніше ввів до свого «Вибраного»).

1

Більшість ранніх віршів Тичини одверто автобіографічні: це — ліричний щоденник, нелукаво-щира сповідь про мінливі настрої й переживання молодої душі, часом незбагненні, незрозумілі для неї самої. Згадаймо реальні обставини життя майбутнього поета в дитячі й юнацькі роки: злидні, що обсіли родину, особливо після смерті батька («Жити стало гірше, тяжче, хліба... й то нема»), домашні незгоди і втрати, спогад про які ще довго ятрив хлоп'яче серце, бездушність бурси і семінарії з остогидлою «духовною» наукою, такою гнітючою і чужою для замріяного юнака, нарешті, загальна вбогість, навіть вульгарність пересічного семінарського товариства (див. про це в ранньому оповіданні Тичини «На ріках вавілонських»), в якому він почував себе рішуче самотнім... А те, що було доброго і обнадійливого в цьому житті — дружба з ровесниками, близькими йому за поглядами й пориваннями, літературні й мистецькі зацікавлення, теплі душевні хвилі, що йшли від таких людей, як М. Подвойський, а потім М. Коцюбинський,— спершу, мабуть, лише посилювало в юному співцеві відчуття свого духовного сирітства серед «звичайного», на той час, життєвого оточення. Світлі промені, що час од часу спалахували, робили ще густішим навколишній морок,— і потрібні були роки, потрібна була неабияка робота розуму й серця, щоб поет зміг упевнено поставити проти нього «світлий парус» гуманних і революційних ідеалів.

Маємо перед собою досить звичайну для тих часів історію молодого мрійника, який почуває себе чужим і самотнім у казенному, офіційному, міщанському суспільстві. Звідси — боротьба суперечливих настроїв («Живу, живу — ридаю, живу, живу — сміюсь»), звідси скорботна, чорна облямівка його «злототканих» снів і казок. Він про це згадає ще і в «Сонячних кларнетах», коли писатиме про дівчину, яка «червоним, чорним вишиває мені життя».

Справді, юнак, який у свої 16 років промовив напосні вірою в щастя слова:

Блакить мою душу обвіяла,
душа моя сонця намріяла,
душа причастилася кротості трав,—
Добрідень! — я світу сказав! —

був, як ми тепер можемо бачити, і автором довгої низки сумних, пройнятих розпачливим драматизмом віршів, у яких крізь всю незрілість, а часом і наслідувальність літературного вислову все ж ясно виступає гірка сіль дійсно перечутого і пережитого.

Тут і згадки про дитяче бідуння, про родинні драми, що назавжди закарбувалися у вразливому серці. Вірш «Під моїм вікном...», написаний у манері, що викликає в пам'яті то О. Кольцова, то І. Манжуру, дає дуже реальне уявлення про нелегке хлопцеве дитинство. Варто зауважити, як наївно-виразно освітлено тут постать поетового батька, доброго й мудрого в свої звичайні дні, негарного й лихого в тому відомому стані, до якого так часто доходили різні нещасливці на «святій Русі».

Тут і напівдитяча туга за рідним сільським оточенням, в якій відбивалося передусім відчуття юнаком своєї душевної безпритульності в тодішньому чиновницько-міщанському Чернігові. Певна річ, у вірші «Ех, якби я не бачив розкішних степів...» автор зовсім наївно ідеалізував село, уявляючи його притулком незайманої краси, душевного здоров'я та ідилічно-мирної праці, і, певна річ, він ще більш був несправедливим у своїх філіппіках на адресу міста, взятого як ціле, — але ж його прокльони та нищительські пориви й не треба сприймати всерйоз. Просто прибулець з полів і гаїв бачив перед собою в той час лише чуже, панське місто і рвався від нього до землі і природи, вбачаючи в них поки що єдину поетичну антитезу задушливій прозі свого шкільного побуту і навколишнього обивательського існування.

Були в Тичини і зовсім сумні, хоча в той же час і дивно упокорені вірші про смерть, про власний похорон — «без дзвону, кадил і ридань», про відхід у вічність, що нагадував би тихе розчинення в природі... Давно помічена риса юних мрійників певного типу — оці роздуми про власну передчасну смерть, які можуть суперечливо чергуватися з щирими веселощами і захватом красою життя. Але тут відчутне й щось глибше, серйозніше, суто особисте, — відомо, що Тичина замолоду серйозно хворів, і, отже, можна припустити, що думки про можливість раннього відходу навідували його небезпричинно... Якщо це так, то в згадуваних віршах (їх кілька) на перший план виступає вже інше — спокійна мужність перед лицем трагічно-невідворотного і філософське (як у деяких вченнях давнього індуїзму) усвідомлення того, що минуuca людська доля невід'ємно включена у вічний плин вічно живої природи.

Можна повторити: печальні й болісні мотиви, що звучать у багатьох ранніх віршах Тичини, аж ніяк не були поетичною позою, десить модною на той час, — в них по-своєму виливалися і ще стихійний, неусвідомлений соціальний протест, і скрухи, болі, тривоги, зумовлені особистими обставинами, і складність духовних шукань юнака, безсилого поки що скласти будь-скільки ясні відповіді на різні «прокляті питання». Нема нічого дивного в тому, що при незрілості, невиробленості своїх тодішніх світоглядних позицій поет міг часом приходити до висновків, у яких чуються явні відгомони поезії заблуканої, хворої: «Ах, на землі одна, одна релігія — страждань краса». (Данину таким настроям віддав, до речі, і пізніший приятель поета Володимир Кобилянський, який теж, будиши тяжко хворим, писав у своїх віршах про «красу пригасання, останню красу»). У своїй враженості всяким життєвим брудом і неправдою молодий Тичина доходив навіть до серйозного обдумування улюбленого всілякими песимістами питання, — чи є людина людиною, а чи вона — звір? В одних випадках це останнє припущення він відкидав («Читаю душі ваші, наче книги я...»), в інших, особливо трагічних — бо йшлося про жахи світової війни, — схильний був пристати до нього («З далекого походу...»). Аніякісіньких певних вирішень в цих відповідях, звичайно, ще не було, — були тільки пошуки й метання не сформованої, не відграненої в ідейно-філософському розумінні молоді свідомості.

Згадуєш початок шляху інших, згодом добре відомих діячів радянської літератури, — М. Рильського, Д. Загула, Я. Мамонтова (а починали вони приблизно в ті ж роки, що й П. Тичина), і бачиш, поза цілком певними індивідуальними відмінностями, одну й ту ж спільну рису: всі вони почували себе самотніми мрійниками, чужими тогочасному суспільству (у віршах воно називалося звичайно «юрбою», «загалом», «натовпом») і водночас — безсилями і нещасними. Це самотнє, невеселе, елегійне, інколи розпачливо-болісне мрійництво — один з найхарактерніших моментів у ще не дослідженій «історії молодого людини» переджовтневих років, якою вона сумарно поставала з ліричних свідчень тогочасної української поезії. (Йдеться головним чином про творчість молодих ліриків, які починали свій літературний шлях в останнє переджовтнєве десятиріччя, в умовах суспільної та ідеологічної реакції, а потім — лихоліть імперіалістичної війни). Складався своєрідний і по-своєму типовий ідейно-психологічний «комплекс», де суперечливо перепліталися протест проти суспільної задухи, проти гніту царизму — і паралізуючий його політичний індіферентизм; молодеча світлість, прагнення життєвих радощів — і немінуча туга, печаль, скорбота; стихійне волелюбство, пошуки світлого, справедливого ідеалу — і геть абстрактні, ідеалістичні своєю суттю уявлення про нього, нерідко заму́тнені до того ж впливами декадентської естетики і моралі. Який принципово відмінний, справді великий людський ідеал буде знайдений і відкритий цими молодими співцями в бурях Жовтня і яку в и з в о л ь н у с и л у матиме він для них! Пізніше П. Тичина підсумує у вірші, присвяченому Максимові Рильському: «Із мрійних ми зросли на земляних». Цим стислим означенням було сказано багато. В часи ж, коли писалися його юнацькі вірші, для поета чи не найбільше важило — не віддати себе в полон самотності і розпачу, зберегти віру в невичерпні сили життя, в людину і народ. І в драматичному борінні різних, а то й зовсім протилежних настроїв, яке бачимо в його ранній поезії («Молодий я, молодий, повний сили та одваги...», «Йду в поле, в гай скучати та сльози, сльози лить...»), ця віра, ця щира душевна відкритість життю якцо й не завжди брали верх, то, в кожному разі, поступово міцніли і набували дедалі виразнішого художнього вияву.

З ранніх творів поета можна бачити, що вже тоді його хвилювала й тривожила доля народна, доля батьківщини.

Соціальна і патріотична тема, відсутня, здавалось би, в тих віршах «Сонячних кларнетів», що були написані в дореволюційні роки (насправді вона й тут складає глибинну основу самобутньої філософсько-«музичної» концепції людини і світу), в ряді юнацьких творів Тичини розкрита прямо й безпосередньо. При всій незрілості думки та її художнього вислову, тут знову ж таки відчутна та серйозність, справдешність почуття, яка робить вірш достеменним людським документом — чимсь подібним до документального щоденникового запису. Можна говорити про наївність, з якою учень чернігівської бурси часом висловлював і боронив свої патріотичні переконання («Ах, не смійтеся ви наді мною, не для вас я Україну люблю»), але з усього видно — породжувало ці рядки не те показне, чисто літературне «українолюбство», що правило для деяких тогочасних бардів за відому «празничну одежину», а щось незмірно глибоке й тривкіше. В роздумах про рідний край, про Батьківщину поетові «по-мужичому» боліла, перш за все, доля народу, його соціальне лихо: «За що так кохаю? І що у їй є? Нещасний народ, його гірке життє! Темнота та голод... Але я люблю і сили свої всі я їй віддаю».

Трагічні переживання світової війни дедалі більше торкали громадянські, суспільні струни в поезії Тичини. Воєнну згубу, нищення людей і калічення їх душ поет з гнівом і розпачем осудив у вірші «З далекого походу...», хоч йому ще явно бракує чітких соціальних висновків. А вірш «Дух народів горить...», написаний у тому ж 1915 році, можна вважати справді визначною знахідкою в архіві письменника: перед нами — один з першовитоків того буряного громадянського пафосу, який з такою силою зазвучить у «Плузі» та інших тичининських книгах революційної доби. Треба віддати належне стихійній історичній чуйності їх автора: серед своїх полів і гаїв, заглиблений головним чином в інтимні духовні пошуки, він все ж відчув — гарматний гул до основ потрясає ненависний старий лад, наступає епоха пробудження народів, їх рішучої боротьби за соціальне і національне визволення. З обуренням тавруючи рабську психологію («тільки в нас, як було: ті ж раби, ті ж підгінчі»), поет рветься думкою до нових визвольних часів, що принесуть відродження і його власному народові: «О прийдіть же, прийдіть, Маккавея мечі! Спалахніте, вогні Леонардо да Вінчі!» Звідси — поклики Тичини до тодішніх співців, пронизані запереченням «трагічної безжурності», покірної мовчанки, байдужості до народних жадань

і потреб,— поклики, що немов передують знаменитим пізнішим віршам типу «Я знаю...» або «Один в любов...»:

О нещасні! Мовчіть!.. Зашімійте навів.
Хай буяють другі, розцвітають хай інші.
...Як я плачу по вас, Маккавея мечі,
вогні творчі да Віпчі!

Гарячим подихом віс з цих рядків передчуття героїки, жадання високого злету народної душі. Хай це «прозріння в героїчне» було поки що тільки епізодом у тогочасній творчості поета,— ми його добре запам'ятаємо: перед нами зерно, яке згодом дасть буйні, справді щедрі сходи.

Взагалі, починаючи приблизно з 1915—1916 років, у поезії Тичини заходять помітні якісні зміни, що відчутно паближають нас до ідейно-емоційної та художньо-образної атмосфери «Сонячних кларнетів». Найбільш ранні з ліричних творів, що ввійшли до першої книги, датовані саме цими роками; добирались вони, як можна гадати, не лише за якісним принципом, але й за ознаками відповідності їх загальному настроєві збірки,— бо єдина «симфонічна» цілість першої, передреволюційної частини «Сонячних кларнетів», де панують мотиви, сказати б, поетичної космогонії та поетичної натурфілософії, не викликає сумніву. З цих причин, мабуть, не були введені до книги деякі вірші, що за своїм рівнем вже могли б зробити честь не одному з тогочасних молодих митців (як уже згаданий «Дух народів горить...»).

Серед творів цих років, які тепер стають відомими широкому читачеві, запам'ятаються, наприклад, опубліковані в одеській «Основі» на початку 1915 року вірші «Душа моя — послухай!» і особливо «Як не горю — я не живу»; останній з них, поряд з дещо пізнішим «О, я не невольник...» («Літературно-науковий вісник», 1917, № 2—3), можна сміливо назвати емоційним прологом до «Сонячних кларнетів». Тут наче провіщалися основні мотиви першої книги поета, в яких злилися і жадання небувалої гармонії людини зі світом, з природою, з її вселенськими ритмами, і заперечення того мізерного й жорстокого життєвого болота, яке він бачив навколо себе, і — скажемо в інтересах повної ясності — поки що майже повна відсутність уявлень про реальні суспільні шляхи, на яких можуть бути виборені високогуманні сонцелюбні ідеали...

Але ці ідеали справді плекав Тичина, і вони обумовлювали високий духовний потенціал його поезії. В кожному

разі, рядки з вірша 1915 року можуть бути поставлені епіграфом не тільки до «Сонячних кларнетів», але й до всієї наступної творчості, більше того — до всього життя поета:

Я мертвих всіх
палю, палю.
Огнем живих
своїм я грію.
І як я вмру —
не розумію:
життя моє —
одвічне!

У дослідженнях про молодого Тичину давно відзначено: художній світ, вибудований поетом у «Сонячних кларнетах», на тих сторінках цієї неповторної книги, де «акордяться планети», де «співає стежка на город», де «тополі у полі на волі», — цей пропизаний сонцем і музикою світ не був упокорено лагідний, застиглий і безбуряний. «Найідилічніші» тичининські образи тих часів наповні радісним і тривожним передчуттям — передчуттям великих і близьких змін, якимсь майже підсвідомим, але невідступним здогадом про те, що «буде бій вогневий», будуть очисні і творчі громи над рідною землею...

Написана в 1915—1916 роках поема «Дзвінокблакитне», уцілілі уривки з якої нині публікуються, підтверджують цю думку ще з більшою наочністю. Звичайно, оскільки текст цього твору зберігся не повністю (можна припустити, крім того, що поема взагалі не була дописана автором, — адже наявна кінцівка не дає логічного завершення драматичної колізії), робити будь-які певні висновки щодо його змісту не доводиться. Але, навіть коли ми не знаємо до кінця, як вирішена автором та чи інша проблема, поставлена в його творі, — важливо знати вже саму цю проблему: суть питань, які митець «задає» дійсності, добі, історії, часом важить не менше, ніж його власні відповіді на них.

У «Дзвінокблакитному» (за жанром це поема-феєрія, позначена певним впливом «Лісової пісні» Лесі Українки), діють «персонажі», що почували б себе, як вдома, і в ліриці «Сонячних кларнетів»: Душа Нив, Вітер, Тумани, Квіти, Лісовий Дід, Болотяник... (А «Хор лісових дзвіночків», відомий нам з першої книги поета, був узятий туди саме з цієї поеми). Улюблена образна стихія молодого Тичини, рідний йому світ... Але поетика твору — майже суцільно алегорична, бо йдеться в ньому, зрештою, про

питання соціально-філософського значення. Спалені сонцем ниви, на яких не красуються жита, в'януть у спразі трави,— хіба не вгадується в цьому лихо всього народу, лихо Батьківщини? У поемі є два образи, що втілюють протилежні начала,— ніжна і кротка Душа Нив, за якою стоїть усе «дзвінкоблакитне, запашне, квітне»,— і її суворий коханець Вітер, що прагне нового життя, але заради нього ладен усе зруйнувати і навіть спалити пекучим суховієм самі ниви. З цим Вітром у ранню поезію Тичини входять надзвичайно характерні мотиви, які ще не раз, наповнені новим змістом, відгукнуться в його пізнішій творчості:

У вас, як завше, спокій,
і тиша, й «благодать».
Щоб все дзвінкоблакитне
пишалось і жило.

.

Мищанською красою
природа поиялась...
Чи ж можеш ти збагнути
душі моєї світ?

Ідуть боги новії:
встають земні стихії —
сліпі, розплюште вії,
воскресніть, як боги!

Ясно одне: між цими двома силами (точніше, духовними началами) точиться ще далекий від остаточного розв'язання спір не тільки в сюжеті поеми, але і в свідомості самого автора. Бо й цитовані щойно рядки, і натхненний прозовий монолог Вітру («...Єсть тільки вічний Рух, Огонь. І той Огонь мусить геть усе пройти, щоб нове життя могло повстати. Досить уже того спокою! Досить болота! Люди віками б'ються за землю: межують, ворюються, вкошуються,— а крові, червоної крові! В природі теж: дуби однімають землю від беріз, від кущів, зверху їм сонце затулюють, знизу корінням душать,— гей, горя, червоного горя!») — міг написати лише поет, який уже відчув, що «йдуть громи світами», що наступають часи краху старого експлуататорського ладу. Знаменне це пряме соціалне розшифрування звичної для автора природничої символіки, знаменна й ця згадка про Вогонь і Рух, бунтарську антитезу до всякого болотяного спокою,— з нею ми зустрінемося ще в залізних рядках поеми «В космічному оркестрі».

Але і все «дзвінкоблакитне», все, що боронить від згуби

лагідна Душа Нив («колосочки ж тонкі хочуть житоньки...»),— чи треба говорити, яке дороге воно було для Тичини! Тим часом у поемі саме Вітер, борець за нове, справедливе життя, прирікає на загибель цей добрий, такий близький людині світ: він відганяє від полів і гаїв життєдайні хмари («Хай сонце справляє свій гнів божевільний, хай палить»), він ладен їх нищити так само, як і старі, непотрібні вежі та храми. Що це — своєрідна концепція жертвовної загибелі добра в ім'я свого «очищення» і радісного майбутнього воскресіння? Чи відгомін поширених в певних колах уявлень про революцію (не чужих в ті часи, скажімо, і В. Брюсову, і А. Белому, і О. Блокові) як історично виправдану, але «всеспопеляючу» силу?

Як би там не було, основна колізія твору, колізія між ніжною красою, гуманністю, добротою — і голим, сліпим руйнуванням, яке начебто має само по собі привести до «нового життя»,— сьогодні може видатись дивною. Революційне оновлення світу, звичайно ж, не вимагає тотального нищення, нищення «взагалі» — тим більше, коли воно стосується природних основ людського буття і культури. Але те, що вже давно усвідомили на власному досвіді мільйони людей, а саме — творчий, високогуманний зміст революції,— далеко не всім і не завжди було ясным понад п'ять десятиліть тому. В «Дзвінкоблакитному», можна гадати, й відбилися тодішні тьмяні, односторонні уявлення поета про сили, які покликані змінити обличчя світу. Звідси — явна суперечливість у розв'язанні основної теми, суперечливість, особливо паочно виявлена в образі Вітру: такий, яким він тоді уявлявся Тичині, він і приваблює його, і водночас — відштовхує. Глибоке й повне розуміння того, що є вітри, які при всій своїй суворості не нищать, а рятують колосочки, що «хочуть житоньки», вітри, так би мовити, запряжені в благодійний плуг,— прийде до митця пізніше.

Поема «Дзвінкоблакитне» наче остаточно домальовує творче обличчя молодого, «передкларнетного» Тичини, яке досі уявлялося нам не досить виразно. І вона разом з іншими творами, що тепер вводяться в читацький і науковий обіг, дозволяє твердити: незалежно від ступеня ясності і проникливості конкретних рішень поет уже і в ті роки йшов до великих соціальних питань, уже й тоді дедалі глибше замислювався над темою, доступною лише найчутливішим з митців,— темою революції. І якщо деякі ідейні непорозуміння «Дзвінкоблакитного» згодом по-своєму

відгукнуться в «Одчипайте двері», «Скорбній матері», «Замість сонетів і октав», то, з другого боку, висловлена тут віра в неминучість докорінного оновлення життя, заклик прислухатись до того, як «ідуть громи світами», вперше відкритий для себе поетом образ Червоного Сонця — все це веде нас до поезії «Плуга» й «Космічного оркестру», все це засвідчує, як органічно й тривало підготовлялась вона в свідомості Павла Тичини.

Залишається кинути погляд на процеси художнього формування поета в роки, що передували його першій книзі. Вони були нелегкими і в певний час уповільненими — в кожному разі, автора «Сонячних кларнетів» як майстра форми важко пізнати не тільки у віршах 1908—1910 років, типу «Під моїм вікном...» або «Горе матері», але і в деяких творах пізнішого часу, подібних до «Ех, якби я не бачив...» або «Живу, живу — ридаю...» (обидва — 1912 року).

Найперший з відомих нам віршів П. Тичини — «Сине небо закрилося...» (1906) — говорить про щиросерде, але зовсім наївне, напівдитяче наслідування поезії Шевченка, певіддільної в сприйнятті юнака від народної пісні. Повна традиційність образів, мотивів поєднується з стихійністю форми, з нерозрізненням літературних і позалітературних мовних норм («хмарою широкою», «скривають», «діждалась»).

Звільнення від наслідувальності, безстильності, від ходових мовностилістичних кліше, вироблених попередньою поезією середньої, сказати б, руки, тривало в Тичини протягом чималого часу. «Ростем ми туго, так як жолудь», — він, виявляється, знав, що це означає, на досвіді власного поетичного визрівання. Якщо в «Сонячних кларнетах» Тичина виступив майстром незвичайно своєрідного музичного вірша, то в ранніх його творах уперто й тяжко змагаються між собою, щонайменше, два стилістичні принципи: вже усвідомлений нахил до артистичного лаконізму, сильного своєю конденсованою образною сугестією, в тому числі й музичною («Блакить мою душу обвіяла...», «Ви знаєте, як липа шелестить...»), — і тяжіння до традиційних форм «розповідного», риторично-декламаційного вірша («Під моїм вікном...», «Не смерті я боюсь...»), в якому простолінійне н а з и в а н н я предметів і понять ще переважає над образною пластикою і музичною виразністю. (У молодого Тичини до цього треба додати й певну «екстенсивність» слововжитку — деякі вірші його, на відміну

від пізніших, досить багатослівні, розтягнуті). Серед імовірних зразків, на які молодий віршувальник орієнтувався в ближчій за часом українській поезії, можна назвати: для творів першого роду — Олесь, частково Вороний, другого — такі поети старшого покоління, як Грінченко і Манжура.

Перша з зазначених тенденцій — отой самий артистичний лаконізм, супроводжуваний всебічною активізацією образу, ритму, мелодики та інших елементів вірша — з часом дедалі повніше утверджується в поезії Тичини. Його слово стає місткішим, мальовничішим і водночас звучнішим, справді музичним, поет невтомно збагачує і вдосконалює строфіку, ритмомелодику, фоніку (характерними зразками можуть бути вірші «Як не горю...», «Кохана вмерла», «Огонь життя лелійте...», «Хор лісових дзвіночків» з поеми «Дзвінокблакитне» тощо).

А твори «розповідного» типу, які загалом відходять на другий план, позбуваються словесних надмірностей, банальної орнаментики, елементарних риторичних ефектів, наближаючись у своїй стриманості й змістовній простоті до якихось справді народних першовзорів:

З далекого походу
вернувся до мене брат.
Одкинув він рушницю,
на край стола схилився.

Або:

Щось питає, обіймає —
чисте, біле, молоде...
І світає й не світає,
тільки ранок не йде.

(Цей наповний простими, земними радощами «парубоцький» вірш — «— Зоставайся, ніч настала...» — взагалі відкриває нам поезію молодого Тичини з нової, досі майже не званої сторони...).

Тут уже був поріг до «Сонячних кларнетів». І все ж у дослідника-тичинознавця, який співставляє навіть кращі вірші підготовчого періоду з лірикою цієї пам'ятної книги, таке відчуття, наче пропущена, загублена ще якась проміжна ланка... Її, звичайно, не існує, — але стрибок, зроблений поетом за два-три роки, був справді разючим: за цей час він, по суті, створив нову, зі справжньою дерзотністю продемонстровану, художню систему. І ми ще довго, напевне, будемо замислюватись: як з окремих елементів раптом вродився такий цілісний, такий природний у своїх барвах і тонах «сонячнокларнетний» світ? Хто

підказав Тичині його самобутню «космічну» концепцію, як виникло таке незвичне поєднання музичності, покликаної виразити геніальну мелодику самої природи, з найтоншою пастельністю, з акварельною чистотою і ясністю предметного малюнка? Звідки всі ці небувалі ритми, цілі розсипи тропів, чи не кожний з яких був відкриттям, цей весняний передзвін слова, ці дивні переливи і переходи барв? В кого й де шукати мистецькі імпульси, що допомагали молодому поетові творити такий незвичайний художній світ? В незглибимих надрах рідного фольклору, в Леонтовича, у Верлена, в Тагора, в багатьох інших згадуваних і не згадуваних джерелах та побудниках? Мабуть, у всьому цьому, разом узятому,— плюс головна й вирішальна величина: могутня художня індивідуальність самого Павла Тичини, яка на той час уже достатньо визріла, щоб зайняти помітне місце в українській поезії.

2

Чимало нового до творчого життєпису Тичини додають і публіковані тут вірші, що відносяться до наступних, уже пореволюційних років. Поза всім іншим, більшість цих речей позначена дуже прикметною рисою: читач, обізнаний з попередніми книгами поета, майже щоразу буде віднаходити знайоме в незнайомому; відгомони образів і мотивів, відомих з головних, «магістральних» творів Тичини, певинню лунають в його віршах, сказати б, другого плану; їх автор-бо належав до тих органічних митців, які справді живуть ідеями своєї творчості, випошують їх, як рідних дітей, і болять ними, як рідними дітьми. А в ідейному світі поезії Тичини переломлювались найбільші питання тогочасної дійсності.

Можна догадуватись, чому до друку свого часу не потрапили такі твори, написані в 1917—1919 роках, як «Постали череваті...», «Дівчинка на призьбі...», «Вийду, вийду за ворота...», «То не березовий, бузовий...», «Застебнулось на всі гудзики небо» та деякі інші. Це, здебільшого, вірші-ескізи, навіть вірші-чернетки, з не завжди чітко скристалізованими образами і ясно виговореною думкою. Але читавш їх — і входиш у коло знайомих тем і питань, що хвилювали Тичину в часи «Сонячних кларнетів», «Замість сонетів і октав», «Плуга». Знайомих — і разом з тим вирішених в ряді випадків на іншому конкретно-образному «матеріалі» і з іншими характерними акцентами.

Разючі контрасти між одвічними чарами рідних, обжитих пейзажів і кривавою боротьбою, що точиться на їхньому тлі, ще говорять про «розірваність світу», про драматичні суперечності в авторському осмисленні тодішніх подій; водночас якимись образними зближеннями («Встав на розвідку місяць повний», «Застебнулось на всі гудзики небо») вони наче готують той повноцінний тичининський мажор, що зіллє в одне ціле поезію революційних змагань з новим баченням природи і всього життя: «Мобілізуються тополі під хмарним вітром на горі...». Звична для Тичини 1917—1918 років тема трагічних людських втрат і жертв, заподіяних запеклою громадянською війною, в ряді віршів, що нині вперше друкуються, виступає в недвозначному соціальному освітленні. Видно, згадуючи деякі розпачливі тичининські «формули» тих часів («Як страшно: людське серце до краю обідніло» — з «Сонячних кларнетів», «...Звір звіра їсть» — з «Замість сонетів і октав»), ми тепер будемо «коригувати» їх не тільки пізнішими віршами поета, а й творами, що писалися майже одночасно, але містять в собі — хоча б у зародку — інші висновки, інше розв'язання теми, породженої болями і сумнівами письменника-гуманіста.

Віршові «ескізи» Тичини, про які йде мова, часом дають лише ситуацію, лише загальний контур трагічної колізії, але все ж не залишають сумніву в тому, що винен, ким є лиходії і ким — жертви. Жахливе, нелюдське видовище — батька з сином живими закопують у землю, — автор без міри лаконічний, йому страшно власного слова, але один-однісінький епітет все ж дає ясне уявлення про те, хто чинить лиходійство: це — «череваті», сільські багаті, звірство — рідний брат власництва, брудного, зажерливого егоїзму («Постали череваті...»). У вірші «Дівчинка на призьбі...» (пізніший варіант його, який ми знаємо за «Вітром з України», був заснований уже на зовсім іншому мотиві) обурення поета, викликане картинами дикої жорстокості, має безсумнівну класову адресу: жертвами тут виступають одвічні трударі, катами — одвічні гнобителі. Як бачимо, навіть у ті історичні моменти, коли Тичина переживав певні сумніви і вагання, коли йому здавалося, що «смерть на землі вистягається, а вгорі все ще не світлається» (з цього погляду 1918 рік був для нього особливо складним і тяжким), чуття соціальної, народної правди в багатьох випадках робило по-справжньому видючим його гуманізм, допомагало побачити головних винуватців

того велетенського «головосіку», який, часом ввижалося йому, безоглядно запанував на землі.

Цьому не суперечать сумні, далекі від легкодумної патетики мотиви окремих творів П. Тичини, в яких відбилася реальна складність умов і обставин тогочасної дійсності. Соціалістична революція перемагала нелегко; окрім усього, їй доводилось переборювати величезну втому певної частини самих трудових мас, викликану багатолітньою війною (спочатку — імперіалістичною, потім — громадянською), тягарем щоденних жертв, найсуворішими злиднями і нестатками. Серед віршів поета є один — «Прийшли до мене в гості...» — який говорить про все це з класичною ясністю, строгістю і чесністю думки. В скупих рядках, що розповідають про звичайний, буденний життєвий епізод, багато сказано: чуємо тут і тяжку, горьовану правду літніх селян (хто міг би її заперечити?), і несхитну, попри все, надію молодших, енергійніших — їхніх синів, бачимо людську, таку зрозумілу печаль автора — і його ж таки намагання розвіяти, «розвеселити» цю печаль. Поет не поспішає з будь-якими висновками, йому самому нелегко й болісно, — життя і не в такі складні часи прощонує людині безліч крутих «загадок», — але сама вже його чесність перед життєвою правдою, сама неодномірність її розуміння (як багато тут важить згадка про «правду синів»!) таїть у собі можливість більш вневненої і переконливої відповіді на питання, що постали тут з такою емоційною гостротою. Адже Тичина і не приховує того, що перед нами — тільки клантик тогочасної дійсності, тільки одна з її багатьох сторін!

Той, хто вчитувався в вірші з книги «Плуг», побачить, як тісно до них прилягають деякі твори з нових публікацій. Скажімо, до «Спинились ми на «Чайці» (з циклу «На могилі Шевченка») — вірш «Вийду, вийду за ворота...», в якому дається по-народному, по-шевченківському нещадна характеристика маріонеткового гетьманського «уряду»: «Кругом трону сотня з Дону генеральських псів. Що один стає на лапки, другий цупить хвоста...» За близькою асоціацією згадується вбивчої сили графічна сатира Г. Нарбута на той же «об'єкт» («Пес мочащий...»). Втім, вірш справляє враження недописаного — йому бракує «пуанта», кінцівки, що на гідному рівні завершувала б тему.

Особливо цінні пові джерела для характеристики тичининської поезії в роки громадянської війни являють вперше публіковані вірші «Із Білої Церкви...», «Революційний

гінн» і драматичні сцени «Розколу поетів». Всі вони написані в славному для Тичини 1919 році, коли в пресі з'явилися такі його шедеври, як «На майдані», «Плуг», «Ронделі», «Я знаю...» тощо, коли поет після вигнання з Києва петлюрівців активно включився в будівництво нового життя, в роботу різноманітних громадських і культурних радянських організацій.

З хроніки журналу «Мистецтво» за 1919 рік відомо, наприклад, що навесні цього року Всеукраїнський літературний комітет оголосив конкурс на створення революційного гімну. Повідомлялось про склад журі, до якого ввійшов і П. Тичина. А самі тексти? Важко було припускати, щоб хоч деякі з них дійшли до наших днів, адже в пресі вони не публікувались. І щодо одного з учасників конкурсу — В. Чумака — справа з'ясувалася завдяки П. Тичині: за його свідченням, відомий вірш Чумака «Гартована поезія» був написаний і поданий автором на конкурс саме як текст гімну (можливо, що він становить лише уривок з більшого твору). А ось тепер знайдемо й текст, який належить перу Тичини. Він цікавий передусім як перший в його творчій біографії вірш, що мала пряме політично-агітаційне призначення, поезії, сказати б, кондесовано-програмною, де автор має говорити буквально до мільйонів і від імені мільйонів людей. Чи багато з поетів Тичининого покоління ще три-чотири роки тому могли уявити, що їхні тихомрійні ритми і рими будуть покликани до такої роботи!

Бачимо в цьому вірші Тичину, який успішно освоює мистецтво великої поетичної публіцистики, роблячи головний притиск на «летючу» афористичну форму вислову. Прагнучи до «незахованої матеріальної мови», він сміливо вводить у віршову тканину оголені політичні «прозаїзми», що так своєрідно і неповторно зазвучать у всій наступній його поезії:

Все прямуєм, все працюєм,
буржуазний світ руйнуєм!
Із раба зробити брата —
гасло пролетаріата!
Розкувать невольний світ —
паш єдиний заповіт!

Далеко не все, очевидно, було знайдено автором у цьому вірші, надто якщо міряти його масштабами і місткістю самої теми, — приклади неточних метафор і надто «приблизних» рядків легко вказати. Але значно важливіше інше: дослід-

ник, що буде замислюватись над такими пізнішими творами поета, як, скажімо, «Партія веде» або «Ленін» («Ленін! Одне тільки слово...»), тепер ще глибше переконається, які вони органічні за своїм стилем для Тичини, як «накресливались» риси його стилю вже в цьому ранньому зразку його політичної поезії. А головне — той щирий і дзвінкий революційний пафос, та радість всенародного єднання під «прапором грізно-веселим», які так могутньо надихають поета і які тепер зумовили таку небувалу ясність бачення світу, такий цілеспрямований характер його гуманістичних поривань:

Видно угору, в долину, в море, у землю, ліси!...
Гей ти, могутня людино, щастя світам припеси!

Справжньою героїкою, насталеною мужністю духу віє і від поетичного листа в Білу Церкву, що був адресований, як видно, комусь із колег по перу. Тичина — патріот молоді Радянської Республіки, Тичина — поет інтернаціональної широти бачення в цьому вірші 1919 року вже постає на повний зріст. Бадьорість і твердість, з якою він переконує молодого письменника, що розгубився, дав подолати себе зневірі, — з тих, що завойовані власним нелегким досвідом, і завдяки цьому м'який, негучний його голос впливає більше, ніж будь-який патетичний поклик. Правда, тільки правда — болючі сторони її Тичина бачить не згірш за свого адресата, але правдою є й соціалістична мета, правдою є й нездоланий порив до неї революційного народу, і саме в злитті поета з цим поривом, в умінні підвестись на висоту історичної відповідальності — вища його чесність. («Товаришу, будем своє із суспільним єднати. Яке б не було воно гірке, до дна будем пити. Бо в цім наша чесність»). Перед нами — розкрита в усій інтимності, до самого кореня оголена етична основа тієї нової, соціалістичної громадянськості, якій Тичина залишиться вірним до кінця свого життя. А щодо свого значення в тогочасній літературно-політичній ситуації цей твір може бути поставлений поруч з пам'ятним закликом Маяковського, зверненим до побратимів-митців («Наказ по армії мистецтв») — не зітхати і не стояти осторонь, а, засукавши рукава, взятись до праці, щоб «витягти республіку з багна».

Неабиякою подією в тичинознавстві можна вважати публікацію драматичних сцен під назвою «Розкол поетів», написаних імовірно у 1918—1919 роках. Важко сказати, чи це самостійний твір, чи лише частина з якоїсь ширшої

композиції, задуманої поетом; ясно тільки одне: перед нами — одна з перших редакцій твору, не досить чітко оброблена в окремих деталях, через що автор, мабуть, і не віддав її свого часу до друку. При всьому цьому «Розкол поетів» — річ надзвичайно цікава, яка дозволяє нам з більшою, ніж досі, ясністю бачити позицію Тичини в основних питаннях літературно-політичного життя часів громадянської війни на Україні (мовиться саме про 1919—1920 роки).

Зображене автором засідання студії поетів, яке триває в той момент, коли Червона Армія от-от вступить у велике місто, вочевидь нагадує середовище якого-небудь «Літературно-критичного альманаху» або «Музагету», яким воно уявляється за історико-літературними даними. Жива «натура», добре знана поетові, вгадується в постатях Шовіністки, Парнасця, Естетя, на всі боки гнучого Голови, — всі вони втілюють ідейний суспільний крах буржуазного мистецтва, яке давно вже втратило зв'язки з життям, з народом. Але і в цьому середовищі, зрештою, досить строка тому, вже настав розкол, про який автор попереджає у вступній ремарці: «Дві ворожих групи. Лі в і (їх небагато) купчаться навколо комуніста». Комуніст разом з Поетом-робітником, який прийшов у студію вчитися майстерства, але незабаром переконався в фальші й порожнечі своїх учителів, вносить у беззмістовні суперечки учасників засідання живий струмінь, ставлячи цих людей віч-на-віч з суворою правдою революції:

Життя — найкращий ідеолог.
Життя — найвища школа шкіл.
А де ж те в нас тремтіння крил?
А де ж хоч той принаймні пролог?

Червоний впав аероліт:
естетика компромісова —
за вітром полетіла...

Комуніст у цих драматичних сценах дає принциповий ідейний бій націоналізмові й естетству, захищає від ворожих наклепів братню Радянську Росію, викриває облудні байки про те, нібито пролетарська ідеологія насильно «насаджуються» на Україні ззовні («Нащо казати: «несе» сусід, коли вже є і в нас під боком?»), стверджує неминучість приходу нового, революційного і народного мистецтва («Мистецтво йде нове, здорове»).

Закінчується «Розкол поетів» повідомленням про вступ до міста червоних військ, сценою залишення студії лівими на чолі з Комуністом і підсумковою реплікою одного з персонажів: «Чорна кістка й біла». Нагадаймо, що ідея непримиренної боротьби між мистецтвом «панським», тобто буржуазно-декадентським, і мистецтвом «робочим», справді народним, тобто мистецтвом революції, пронизує в цей час найкращі вірші Тичини на літературно-естетичні теми. «Розкол поетів» у цьому розумінні наче безпосередньо продовжує відомий сонет «Я знаю...»:

Спитають вас, до суду поведуть:
ви прославляли л і н ь, а де ж р о б о т а?
Чого замість човна пускали плота,
жахаючись того, що зветься Суть?

Але тепер ми ще наочніше бачимо, як безкомпромісно рвав письменник з усякими панськими забобонами в естетиці та їх живими репрезентацями і головне — як своїм людським прапором у мистецтві він підніс постать комуніста, носія ленінських ідей соціалістичної революції. Для розуміння ідейно-світоглядної еволюції Тичини в часи «другої Радянської влади» на Україні «Розкол поетів» — документ справді безцінної вартості.

Буржуазно-націоналістичні «критики» й «дослідники» чи, точніш, фальсифікатори творчості П. Тичини й досі продовжують ширити брехливу версію про те, що ідеї Жовтня автор «Сонячних кларнетів» прийняв, мовляв, лише під тиском обставин, змушено й неорганічно. Нема потреби полемізувати з цією обмовницькою версією, — її гнівно відкидав сам поет (згадаймо хоча б «Відповідь землякам»), її переконливо заперечило радянське літературознавство на ґрунті об'єктивного конкретно-історичного аналізу тичининської поезії. Її можна було б і не згадувати сьогодні, коли б нові архівні матеріали, які так і лишилися неопублікованими за життя автора, не стверджували ще раз — і то з невідпорною силою — всю внутрішню свободу, закономірність і велич духовного злиття поета з революцією, з комунізмом.

А те, що Тичину ще й потім не раз тривожили тяжкі муки народження нового, що він безстрашно торкався струн гірких і болісних, часом навіть неможливих для мистецтва («Загупало в двері прикладом...» — порівняймо «Голод» у «Вітрі з України») — тільки засвідчує чесність і мужність, з якою він намагався осмислити і синтезувати

найсуперечливіші враження буття. По-своєму зворушливий в цьому розумінні вірш «Балетна студія»: найчутливіший до краси Тичина, найніжніший поет, музикант і живописець, він тут просто-таки блакитніє душею від барв і ритмів у дусі Дега — і раптом різким, як удар, поворотом теми нагадує, що є й інша реальність суворої доби: «І теж у танці на тротуарі голодна жінка сухотить хліб...» Але синтез все ж знаходиться і в цих віршах-начерках, що іноді писалися, як нотатки для самого себе: він — і в історичній ясності зору Прометейя, який знає, що єдиний шлях — вперед, щоб «життя творить нове» («Прометей»), і в глибокому філософському відчутті цільності життя, яке в своєму непереможному розвитку вигоює всі рани («Казала травка»).

Вірші «Із кримського циклу», видрукувані свого часу в журналі «Життя і революція» (1926), добре знані спеціалістам-дослідникам, але досі були майже невідомі читачькому загалові (за винятком «Прориву» і «Ай-Петрі», які вводились до «Вибраних творів» П. Тичини вже після війни). А тим часом вони намічали, без сумніву, дуже цікавий повий етап в ідейно-філософських і художніх пошуках поета після книги «Вітер з України». У творах циклу добре помітно, яким дедалі місткішим стає розуміння Тичиною людини-сучасника, яких нових психологічно-філософських обривів сягає його думка, вносячи дух революційної новизни в розв'язання «вічних», загальнолюдських питань. Щедро й вільно розкриваючись сам як особистість, сміливо занурюючись у глибини власного духу (не виключаючи й сфери підсвідомого, неясних сонних марень, як у вірші «Сниться й далі»), Тичина художньо стверджував багатство, різногранність і широту душевного життя людини, наново народженої революцією.

Поетична думка в цих віршах розвивається здебільшого характерною «хвилястою» лінією: раціональне, логічне начало примхливо поєднується, а то й сперечається, з чисто емоційним і глибинно-інтуїтивним. Найбільш гармонійні їх «сходження» народжують подекуди мотиви дивовижної краси («За хмарами обвали»).

Пізнаємо тут все того ж «кларнетного» Тичину, для кого в природі — живе ствердження нескінченності буття, чий таємниці він хоче випитати з неможливою для людини інтимністю... Стихійна «мудрість» природи і соціальний світ у цього самобутнього лірика, найбільш великого там, де він охоплює їх єдиним поглядом, не протистоять, а

доповнюють одне одного: «сонячний сад», світ живої краси—це місце, де він «назаряється», наснажується глибинно людським і високоморальним, перш за все — любов'ю і творчим горінням. Почуття, особливо близьке і знайоме нам, людям другої половини ХХ віку: чим більш сучасна індустріальна цивілізація відділяє нас від живої природи, тим глибше ми відчуваємо й цінимо свій зв'язок з нею, не просто біологічний, а й духовно-поетичний. Коли ж говорити про художній вираз Тичиною цієї ідеї, то блискуче, незрівняне відтворення в слові «танцюючого» світляного і разом з тим шумового ритму погожого літнього дня («тінь, протінь у сонячнім саду»),— це така знахідка, краще за яку, здається, неможливо передати живий ефект присутності в природі геніального людського зору і слуху!

У книжці «В серці у моїм...» вперше передруковуються з журналу «Шляхи мистецтва» (1923, № 5) уривки з поеми-симфонії П. Тичини «Сковорода», дотепер майже невідомі читачам. Поет і пізніше не раз звертався до «сковородинської» теми, але це був перший його твір, що знайомив сучасників, які щойно пережили велику революцію, з образом видатного українського філософа і письменника XVIII століття. Відсвіт революційної сучасності лежить і на постаті героя поеми,— автор зобразив його в момент бунтарського прозріння, коли до мислителя й поета, заглибленого в пошуки особистої внутрішньої гармонії, приходить ясне усвідомлення: «Отам його гармонія — душу свою з суспільною з'єднать!» (Повніший розгляд поеми дано в праці автора цієї статті «Поезія і революція». — К., 1968, с. 215—218).

Вірші 20—30-х років, публіковані в згаданій книжці, відкривають ще одну грань в поезії зрілого Тичини — її любовні мотиви. Загальна «серйозність» цієї поезії, її зосередженість на високій суспільно-ідеологічній проблематиці якось відучила читача від думки, що митцеві — після «О панно Інно, панно Інно» — могли бути приступні й такі «звичайні» теми, як тема земного людського кохання. А от же, виявляється, могли й були! На жаль, сам поет в своєму гідному подиву емоційному самообмеженні (воно почало складатись у нього десь після «Кримського циклу» — приблизно з кінця 20-х років) не вважав, як видно, ці мотиви цілком гідними своєї творчості і тому не пускав їх між люди. (Виняток становить хіба що розкішна своїми ліричними звучаннями «Пісня під гармонію»,

в якій, однак, тема кохання майже повністю розчиняється в інших, «загальних» ідеях).

А тим часом любовні вірші, що тільки тепер побачать світ («Я ж не винен, що Авжела...», «Ой була собі Оксана...», «Записка на концерті», «Моя ти дівчино...»), справді вносять немало чого по-людськи значущого в художній світ поета. Вони милі, жартівливо-лукаві, сповнені мудро-го життєлюбства, кохання виступає в них у своїй радісній, наснажливій сутності, і спільне підґрунття їх складає думка про природну й неокраєну повноту почуттів як неодмінну умову людського щастя. Пізніше, вже на схилі віку (в таких віршах, як «Дивлюсь на тебе я, не надивлюся...» та ін.) переважає глибоке почуття ніжності, душевної поєднаності з коханою людиною, вдячності за спільно пройдений шлях.

3

Той, хто уважно вчитуватиметься в це видання, може помітити, як вимальовується тут ще один Тичина, не зовсім подібний до того, якого ми знаємо з найбільш відомих його творів. Це Тичина, сказати б, «наївний», вкрай безпосередній у своїх миттєвих поетичних реакціях на враження буття. Вживаємо слово «наївний» у тому сенсі, в якому його вживав, скажімо, Ф. Шіллер у своєму трактаті «Про наївну і сентиментальну поезію»: як синонім зовсім простодушної природності і безпосередності, вільної від звичних умовностей мистецтва, хоч сама вона може бути витвором великого мистецтва.

У Тичини ця принадна наївність концентрується, головним чином, в його миттєвих віршових начерках і «заготовках» (через що ми так часто здibuємося з нею саме в цьому збірнику), хоч, природно, вона як загальна риса характеру, по-своєму виявляється і в інших його творах, включаючи найбільш складні. Наприклад, серед філософських бур «Фуги» — зворушлива раптова репліка: «І несподівано — птичка»; або недбало кинуті персоніфікації: «Ще літо за повним столом, ще день з одкритим коміром, а вже в природі щось схлипує», — все це справді, кажучи словами німецького поета, «божественні проречення з уст дитини». Про деякі мініатюри з «Сонячних кларнетів» один з перших рецензентів писав, що їхню непідробну й універсальну поетичність він спеціально перевіряв — і ствердив, читаючи ці твори дітям.

Чаром такої сердечної наївності дихає, скажімо, чотиривірш, написаний, як видно, «одним подихом» при звістці про смерть О. М. Горького. Якись підспудні, глибоко інтимні асоціації, думка не розвинута, не вивершена, тільки памічена, — а відчуття враженості, гострої особистої діткнутості на диво різке. «Люди не вертаються, слід їх тільки мріє...»

Або — «Мені сниться...» — вірш воєнного часу: видіння дитинства, мирного сільського світу, знаних віддавпа людей — і болісний, гіперболізовано-«тотальний» образ лиха, принесеного ворогом: «Ой тепер вже не в селі ми та й не коло церкви... Куди не глянь — могила, могила, високо пад ними бур'янина...» (Вірш, датований 1943 роком, без сумніву, навіяний першими враженнями від спустошеної фашистами української землі). Знов-таки — остаточний висновок ще не сформовано, маємо лише сильне первинне враження, зафіксоване в усій «стихійності» свого виникнення; перед нами, по суті, незакінчений уривок, що відхиляє завісу над творчою лабораторією поета, але ж саме цим він і цікавий, бо показує, поза всім іншим, як уміло емоційно переживати різноманітні факти буття це поетичне серце... (Мимоволі думаєш, що Тичина, надто в свої пізні роки, часом виявлявся безжальним до самого себе, приглушуючи цю емоційну непосредність вислову в ім'я стовідсоткової точності «формул», загальних висновків).

Таких віршів-начерків, у яких певна незавершеність думки і вислову своєрідно компенсується свіжістю щойно знайденого образного ядра, силою внутрішнього емоційного імпульсу, яскравою «наочністю» образного думання, хай ще далекого від тієї стадії, на якій відбувається чітко усвідомлений поетичний синтез, — виявилось чимало в творчому архіві П. Тичини, і лише для ілюстрації наведемо тут такі речі, як «Квітень», «Босфор», «А зоря на сході...», «Молода мати» тощо. Один з видів такої «наївної» (чи, точніше, наївно-мудрої) поезії Тичини, теж досі майже невідомої читачеві, — це його коротенькі, афористичного типу, вірші-медитації, вірші-признання, своєрідні думки на щодень з віршованого записника автора. Ї в них щось від інтонації Г. Сковороди — автора «Басен харьковских» і «Сада божественных песней», — а був він, як ми знаємо, в числі тих мислителів-поетів, що справили на молодого Тичину глибокий вплив. Віршовані роздуми-афоризми склали свого часу цілу збірку поета — «Замість сонетів

і октав»; тепер ми переконуємося, що він не облишав цієї форми й пізніше, хоч звертався до неї вже спорадично, вряди-годи. Серед віршів 1919 року бачимо, скажімо, чудесну мініатюру «Трохи не доспиш...», де в жартівливій, майже приказковій формі пропонується читачеві неабиякої слушності «мораль» на теми поезії:

...Як хочеш
буть поетом,—
не спи уліжно,
не їж уїжно.

Будь настільки тошкий,
щоб хміль поезії
бруг тебе
вився.

Ось так, на думку автора, і стають «тичинами» («...Чи не той то хміль, що по тичині в'ється?») в саду поезії!

Тематика таких афористичних мініатюр — цілком різноманітна. Одна з них, того ж 1919 року, сприймається як підпис до революційного плаката: мовиться про неминучий кінець всіх імперій, «царств і ненажерій», побудованих на гнобленні народу, — «розчинили людям двері лиш свобода й труд». В іншій — зовсім інтимне і разом з тим філософське визнання про головні «предмети» любові поетової: астрономію (для автора «В космічному оркестрі» — не така вже несподівана річ!), музику й жінку. «Астрономія воздвижає, музика оп'яняє, жінка дивує — у голосі, погляді, навіть у посмішці жінка завжди рождає».

Між цими двома жанрово-тематичними берегами плине в афористичному записнику поета все інше. Нотатки з приводу прочитаного: «П'ю немов із бутеля думку вихователя думку Арістотеля думку оповителя». Миттєві враження від вічно міпливої природи — їх не перелічити. Гіркувато-іронічна констатація того, як негаразд ще де в кого «по лінії культури»: «У багатьох застряла ще на самім перелазі». Саркастичне викриття заокеанської буржуазної «демократії»: «Там свобод — мішок напхано, та все ж ілюзорні». І уроки поезії — для себе й для інших — доречні, мудрі уроки: «Треба вмить сміятися, не стіснятись плакати». Або:

На те я лірик, щоб запитувать,
не тільки холодно озватися,
не тільки лозунги почитувать,
а — дивуватись,
дивуватись!

Ця «наївна», точніше, наївно-мудра поезія, що не завжди була призначена для друку, багато чого розкриває в Тичині, робить його для нас сердечно ближчим, психологічно відчутнішим, допомагає краще збагнути його щоденне, інтимне духовне життя, показує, якою невтомно-пульсуючою була творча думка митця.

Значна частина творів, написаних автором в останні роки життя, побачила світ на сторінках періодичних видань уже після його смерті. Тут — і вірші на політичні теми (особливо часто звучить в них тема В'стнаму, — обурений кривавими злочинами американського імперіалізму, Тичина буквально не міг без трепету говорити про цю трагічну й звитяжну землю), і нескінченна (бо провадить її автор у різних творах і з різних приводів) поетична розмова з молоддю, передусім, звичайно, літературною, і вірші мемуарного характеру — сторінки спогадів, і дві поеми, над якими автор, як видно, працював довго і складно, — «Степанида Виштак в гостях у вихованців дитячого будинку» і «Подорож до Іхтімана». Про всі ці речі, безумовно, ще докладно говоритимуть автори майбутніх книг про Павла Тичину, характеризуючи останній етап його творчості — шістдесяті роки.

Долаючи і тягар літ, і тяжку хворобу, поет прагнув бути, як все своє життя, з віком нарівні. Провідні тенденції сучасної радянської поезії відбилися і в його творчості: в ній знову, як у кращу пору його таланту, заблищало золоте зерно ваговитого філософського роздуму (згадаймо хоча б поему-елегію «Срібної ночі»), ширший і повніший вияв здобуло те інтимне і сокровенне, без якого лірик не може говорити про найбільші, найзагальніші категорії буття (згадаймо «Іній» або «Два ковалі»), з новою силою зазвучали подекуди самобутні тичининські інтонації, що витворюють у його віршах такий неповторний словесно-смысловий малюнок.

Цілком зрозумілий буде, зокрема, читацький інтерес до віршів-спогадів, що стосуються дорогих авторові людей, пам'ятних моментів його життя, — таких мемуарних малюнків немало в Тичининому доробку останніх літ. «Історія» видатного поета — завжди частка історії його Батьківщини, і в кращих поезіях, про які йде мова, виразно просвічує епоха, до якої вони тематично відносяться, — її атмосфера, настрої, пафос. Хай певні ознаки вторинності переживання давно пережитого (в художньому розумінні — зайва описовість, докладне розтлумачування того, що могло бути

ясним само собою) тут часом неминучі,— автобіографічні свідчення Тичини, що містяться в таких віршах, як «Подорож з капелою Стеценка», «Великодня ніч», «Серафима Морачевська» тощо, безцінні з багатьох поглядів і передусім з погляду поетичного: «про час і про себе» в них сказано справді схвильовано, предметно, широко. В розповіді, скажімо, про подорож з капелою Стеценка він побіжно нотує: «Говорим про Еллана, про Юру, про Курбаса, про твір новий Глієра»,— і хай не здається перебільшенням: для того покоління ентузіастів-першопочинателів, творців революційного мистецтва, це була своя — і цілком гідна — одміна віковичних молодих розмов «про Шіллера, про славу, про любов»!..

Серед творів мемуарного циклу привертає увагу невелика поема «Тарасова «Анну Кареніну» читає». Павло Тичина завжди був переконаним співцем пролетарського інтернаціоналізму, «чуття єдиної родини»,— от і звичайний вечір у Празі 1955 року, коли славетна радянська артистка А. К. Тарасова на просьбу чехословацьких друзів прочитала їм уривки з роману Л. Толстого, постав у спогадах автора як хвилююче свято дружби, свято єднання людей соціалістичного світу, супроти зловісного вітру «з того берега»:

Яке в нас свято щиробратнє, зустрічне.
Поміж нами слово російське величне.

Яка людна, яка весела наша хата.
Поміж нами чеська мова багата.

Однокорінна дружба наша безцінна.
Поміж нами словацька мова глибинна.

А ще ж і української мови звучання:
братерству народів дзвінке величання!

Ясно уявляються згадані в цьому творі чудові майстри культури братніх народів: Алла Тарасова, Марія Майєрова (згадується, як вона, незадовго до своєї кончини, передавала привіт у Київ «великому й любому Павлові Тичині»), Вітезслав Незвал, сам Тичина... Імена — символічні для нерозривної нашої дружби з народами Чехословаччини, всіх соціалістичних країн: так, «ворог світ не переділить», і ніяким чорним воронам імперіалізму та його агентури не розкльовати того великого почуття братньої єдності, що його так щиро висловив і звеличив український радянський поет.

В останні роки свого життя письменник багато роздумував про літературну молодь, про шляхи її ідейного й художнього формування. Він вважав себе по-справжньому відповідальним за громадянське й творче обличчя молодого змiни, — і не тільки тому, що офіційно очолював «роботу з молодими» в Спілці письменників, але й за обов'язком внутрішнім, завжди йому властивим. Батьківські настановлення й напучування молодих, що звучать у численних його віршах «Вставай же, молодь», «До молодих поетів», «Соколині очі, руки молодечі», «До себе самого й до молодих поетів»), незмінно спрямовані до одного — піднести в них почуття громадянської відповідальності, ясності мети, ідейної мобілізованості. З іронічною і разом з тим доброзичливою усмішкою застерігав він певну частину своїх адресатів від «комплексів», які бувають іноді властиві «молодим геніям»:

З вас декого хилив ще вітерець
самозакохання й хисткої моди,
і ви пускали образ напівець,
громадячи комоди на комоди.

«Комоди на комоди» — ця навмисне «старосвітська» характеристика деяких зразків екстравагантного псевдоноваторства тут б'є в ціліш безпомилно.

Та при всіх турботах і застереженнях Тичина залишався неситим у своїй вірі в молодь, і її енергія та завзяття викликали в нього, як і в давні часи, пісенно-дзвінкий, душевно широкий відгук:

А у травні, травні всі порядки справні:
Ти вставай до сонця, в поле виїжджай.

А втім, окремі з міркувань поета на естетичні теми — мовиться саме про ці вірші — видаються нам далеко не безспірними. Не хочеться, наприклад, разом з автором брати під будь-який сумнів давній — і чудовий! — ліричний образ із його ж вірша: «Тополі арфи гнуть». Бувши в житті й творчості громадянами, бійцями, трудівниками, свідомими своїх соціальних завдань, не відмовимо собі і в радості бачити й чути арфи тополь, — механічне протиставлення одного одному виглядало б лише реліктом, пережитком давно спростованих поглядів. І не погодимося з тим, що сучасному митцеві, як говорить автор у тому ж творі («До себе самого й до молодих поетів»), в ім'я здійснення суспільної місії треба взяти себе в «обценьки», — швидше

ще раз визнаємо мудрість гордо колись промовлених Тичиною слів: «Глибинами на втану, не змілію, верхів'ями розкрилено росту». Ствердження натхненної р о з к р и л е н о с т і д у х у радянського поета виключало тут можливість самої згадки про будь-які «обценьки»!

Зауважити про це треба. Деякі хитання в бік суворого, сказати б, ригоризму, що вів до аскетичного самообмеження в почуттях, дають себе знати не тільки в прямих висловлюваннях поета, — вони в ряді випадків і «з середини» засушують його вірші, штовхаючи автора на стежки настирливої дидактики, одноманітних риторичних загальників.

Тим присмніша зустріч із Павлом Тичиною в його останній поемі «Подорож до Іхтімана», над якою він працював багато років, закінчивши її незадовго до смерті. Твір наскрізь ліричний, майже позбавлений сюжету, він занурює читача в психологічний процес сприймання автором братньої країни (Іхтіман — місто в Болгарії, славне революційними традиціями), її пейзажів і людей. Бачимо тут «пізнього» Тичину в зворушливих виявах його ніжності, душевної делікатності, любовного милування добрими людьми, вміння вслухатися як у лунку музику предметного світу, так і в глибинні, ледве чутні мелодії внутрішніх переживань. Разом з тим це твір бойового політичного звучання, твір про боротьбу за мир і незламну єдність народів. Поема, при позірній «елементарності» своїх хорів, багата ритмічно й інтонаційно, щедра на кольори й звуки, віртуозна в поєднанні різноманітних планів і площин, — з багатьох поглядів це один з помітних творів у поетовому доробку останніх літ.

Немає сумніву, що видання досі не відомих і маловідомих поезій Павла Тичини істотно збагатить наше уявлення про поета. Монументальна його постать завдяки новим публікаціям окреслиться ще повніше і масштабніше, у всьому розмаїтті творчих ідей і задумів, якими жив автор «Чуття єдиної родини» протягом своєї великої, багатозмістовної літературної біографії.

Про Максима Рильського

ЩО ЗАЛИШИТЬСЯ ПОКОЛІННЯМ

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

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

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

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

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

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

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

Блискучий і багатогранний майстер культури гармонійно поєднувався в ньому з громадянином соціалістичного суспільства. Ніколи не забудеться громадянський і поетичний подвиг Максима Рильського в роки війни з фашизмом, коли його вірш звучав такими, майже не властивими йому доти стальними і мідяними тонами, що не міг не потрясати навіть не звиклі до поезії душі. Будівничий, громадянський пафос його поезії мав органічне продовження в щоденній діяльності самого поета, відданий людям, суспільству. Ми говоримо про надзвичайну продуктивність Рильського в творчості, але не завжди пам'ятаємо при

цьому, що і в житті його так само вистачало на десятки й сотні більших і менших справ, суттю яких було творення добра для людей або його захист від тієї чи тієї кривди. Ми не раз бачили поета на високих трибунах, де він обстоював справу миру або говорив про поважні державні питання, — але з такою ж уважністю, добросовісністю, а коли треба було, й пристрастю він віддавався і «непомітним», буденним громадським ділам. Приклади? Їх не перелічити — згадаймо хоча б, як гаряче виступав поет проти черствості й казенщини в підручниках, призначених для «бідного маленького Андрія», як він підносив мужній голос на захист природи і цінних для народу пам'яток старовини, як міг опікуватись долею десятків знайомих і незнайомих людей... «Володар пристрастей і ніжності душі» і разом з тим «ініціатор діл суспільних і рушій», — так характеризував Максима Рильського український поет Є. Сіромаха (Польща) у безхитрисному прощальному вірші, і це малозвичайне словесне поєднання — «володар ніжності» та «ініціатор діл суспільних» — містить у собі немало правду про нашого поета.

Письменник-громадянин, однаково чуйний і до великих загальносуспільних турбот, і до звичайних людських справ і клопотів. Наша сучасність розвиває дух високої соціальної активності митця, активності в творчості і в «практичному» житті, активності, яка надихається благородними суспільними і моральними побудженнями. Без перебільшення можна сказати, що Максим Рильський був одним з найгідніших і найяскравіших виразників цього духу в радянській літературі останнього часу.

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

Поет все життя був у дорозі. В поле зору авторів літературно-критичних портретів та монографій, присвячених нашим видатним поетам, не завжди потрапляє напружена динаміка внутрішнього розвитку митця, наполегливість і невтомність його шукань. Нещодавно мені довелося на свіже око перечитати книжки віршів М. Бажана. Енергія

пошуків, надто в перші десятиріччя, тут надзвичайна. Від чисто учнівського наслідування Маяковського та київських «аспанфутів» — до суворої, патетичної, «баладної» романтики «17-го патруля»; переступивши через «Різьблену тіль», з її болісними антинепівськими непорозуміннями та швидкоминучим, але не позбавленим цисто художнього значення «ередіанством», Бажан уже через півтора-два роки — автор «Будівель», а разом з ними цілого циклу високооригінальних вірців соціально-філософської поезії, насиченої жарким драматизмом боротьби, осуду, полеміки («Гофманова піч», «Розмова сердець» тощо); майже відразу після них з'являються поема «Число» і вірш «Смерть Гамлета» — етапне значення другого твору в ідейній еволюції поета загальновідоме; а вже певдовзі Бажан, залишаючись Бажаном, розкриє зовсім нові грані свого хисту в епічно-монументальному «Безсмерті», здобувши перемогу в найважчому — в реалістично повнокровному утвердженні нового героя — бійця партії, людини комуністичного авангарду; потім будуть філософські медитації в грузинському, узбекистанському, бориславському циклах, втілені в образах великої ясності і прозорості, буде поема «Данило Галицький» і ще чимало інших речей, що показуватимуть нам поета щоразу іншою, новою стороною...

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

Напруга внутрішнього поступування Рильського на перший погляд не така помітна, — можливо, завдяки загальній «спокійності», врівноваженості його поетичної натурі. Дослідники звичайно відзначають у творчості поета лише одну зміну, зміну глибокого світоглядного характеру, що відбулася на початку 30-х років і ознаменувалася

відомою «Декларацією обов'язків поета й громадянина»: «Мусиш ти знати, з ким виступаєш у лаві, мусиш віддати їм образи й тони яскраві...» Це був справді надзвичайно важливий рубіж — прихід поета до ясно усвідомленої ідеї партійності слова, комуністичної партійності мислі і дії художника.

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

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

Легко пізнати в ньому реальні життєві враження Рильського з часів його вчителювання на селі — і легко бачити, який до краю щирий був поет у своїй ніжності до юнаків із «бідними саквами», у своїй вірі в майбутнє, в пориві до будівничого радянського «гурту».

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

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

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

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

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

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

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

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

Під кровом сільських муз, в болотяній Лукрозі¹,
Де розум і чуття — все спить в анабіозі,
Живем ми, кинувши не Київ — Баалбек,
Оподаль від розмов, людей, бібліотек.
Ми сіємо пашню на непочате лоно;
Часами служимо владіці Аполлону,
І тліє ладап наш на вбогім олтарі.
Так в давній Ольвії захожі різьбярі
Серед буденних справ і шкурної громади
В дупні плекали сон далекої Еллади
І для окружних орд, для скитів-дикунів
Різьбили з мармуру невиданих богів.

¹ Мова йде про Баришівку, «Лукроза» — жартівливе латинське переінакшення цієї назви.

Там, де Рильський бачив «Микулу новочасного», його колезі по «неокласиці» ввижалась лише «шкурна громада»; тоді як автор «Крізь бурю й сніг» поривався до народного гурту, в якому «і пущі, і пустині з піснями, з гуком можна перейти», автор «Камени» з вартим кращого вжитку сарказмом писав, що він різьбить своїх «невиданих богів» (скажімо — робить ті ж переклади) «для окружних орд, для скитів-дикунів», які його, запевне ж, не зрозуміють... Це — літературний факт, а не голі соціологічні формули історика, і такі факти (їх немало) неодмінно треба брати до уваги, коли виникає питання про Рильського і радянську дійсність 20-х років — з одного боку, Рильського і неокласиків (чи певні постаті серед них) — з другого боку. І суттєвої відмінності поетичних картин, змальованих двома авторами, в кінцевому підсумку — двох творчих позицій, аж ніяк не скасовує те, що цей вірш Зерова, як видно з листування між поетами, сподобався Рильському: в суб'єктивних самооцінках справа не завжди доходить до корінної, об'єктивної суті речей. У розумінні художньо-стилістичному творчість поета в цей час так само багато чим відрізняється від поезії доби «Осінніх зір», на яку, зрозуміло, теж не треба кидати надто густої тіні. Саме тепер поезія Рильського позбувається деяких елементів, привнесених до неї впливами символізму, стає на диво земна, розкішно предметна, сповнена морального й художнього здоров'я. Відбувається знаменний процес демократизації, сказати б, естетичного ідеалу поета і разом з ним — стилю, мови, образного вислову («Я натовмився од екзотики, од хитро вигаданих слів»). Знаменний — і непростий, неоднозначний, бо буквально поруч з віршем, де звучала жива мова сучасника, виблискували «самородні» сьогоднішні асоціації:

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

можна було натрапити на рядки, де сучасні, треба гадати, проблеми, типи, явища прибиралися в позичені стилізаторські шати бозна-якої давності:

Пощо, сатирику, ти з ліхтарем своїм
Так прикрадаєшся під цей веселий-дім?
Навшпиньки стаючи, витягуючи шию,
Навіщо дивишся так пильно, Єреміє,

Як юна Лідія у юному танку
І гроші, і серця у пригорщу дзвінку
Збирає, сміючись та блискаючи оком?

Про лірику Рильського 20-х років треба сказати окреме слово. Вона потребує дуже дбайливого ставлення і, коли хочете, належного теоретичного «визнання». Інерція поверхового соціологізму ще дається взнаки на сторінках тих книг і статей, де розмова про лірику молодого Рильського зводиться головним чином до коментування безпосередньо виявлених у ній соціально-політичних і філософських мотивів. Але Рильський був поетом з могутнім відчуттям повноти життя — навіть замкненого тими порівняно обмеженими обріями, які визначались його тодішніми ідейно-художніми позиціями. Світ природи, творчості, кохання, культурно-естетичних переживань для цього поета протягом усього його життя мав таке глибоке людське і художнє значення, яке годі вичерпати вузькими, схематичними формулами. І тут пушкініанець Рильський, пристрасний життєлюб і людинолюб, має право бути одним з найінтимніших і найкращих учителів почувань — і для нас, і для наших дітей, і для їхніх нападків! Це можна сказати про перейняті глибоко людяним оптимістичним світовідчуттям зразки лірики, які можна знайти мало не у всіх його збірках. Звичайно, і в тій тематичній площині, яку було щойно окреслено, Рильському довелося позбуватися деяких отрут, навіяних чужорідними впливами, — згадаймо розпачливе «епікурейство», яким сповнено вірш «Червоне вино», або розуміння культурних цінностей минулого лише як предмета пасивної естетичної насолоди (ба навіть приводу для втечі від «ідей нав'язаних»), відбите в ідилії «На узліссі». Поет віддав значну данину естетському розумінню поезії як «чистого мистецтва» — це так. Але основне ядро його лірики, присвячене інтимним, загальнолюдським темам, все ж було здоровим і життєствердним. Юнацька доброзичливість до життя, успадкована від гуманістичної культури минулого, віра в людину, в її можливості, благородна емоційна вихованість, якась невід'ємна від усього світовідчуження поетового атмосфера близькості щастя, щастя не захмарного, не умовно-раціонального, а земного, тутешнього, повнокровного, доступного зорові, слухові, дотикові, — це той питомий знак кращих зразків його лірики, за яким стоять серйозні етичні цінності і завдяки якому вони завжди будуть потрібні людям. Так, поезія Рильського — це передусім поезія щастя. Якщо це й перебільшен-

ня — покаюсь в ньому: з юних літ мені здається, наприклад, що ніхто в нас не написав краще про хмільну радість творчості, радість праці на землі й коло землі, ніж Рильський у вірші «Опівдні» (1929). Не знаю (для себе, звичайно) кращого поетичного виразу тих веселощів, що їх дає спілкування людини зі світом природи, світом предметним, ясним, хрустким, повинутим медвяною осугою недіткнутої молодой свіжості, повним шаленої жаги життя, — як той високоартистичний виспів, що його дав цим почуттям поет у своїх ліричних шедеврах типу «Поле чорніє...», «Грім одгримів...», «Запахла осінь в'ялим тютюном...», «Свіжа зелень розгойдалась...», «Перед весною» і багатьох інших, аж до останніх віршів, уміщених в книжці «Зимові записи». Той, для кого природа не «символ», але й не дармова скатерка-самобранка для буйних споживацьких «подвигів», той, хто хоче не «підкоряти» нашу давно підкорену і обжиту європейську природу, а скорше, за влучним словом О. Берггольц, домовлятися з природою на тривку і всебічну користь суспільству, — той і з цього погляду оцінить поезію Максима Рильського: вона зміцнює, збагачує в нашому сучасникові почуття господаря і друга рідної землі. Саме так: господаря і друга — а не тимчасовця, не дачника і не безвідповідального прожектора!

У 30-х роках поетичний світ Рильського небувало розширюється. Гуманістичні поривання поета здобувають надійну, реальну світоглядну основу. Ідея радості людського життя, яка є хлібом і водою його поезії, радості багатобарвної і замішаної на різних складниках, збагачується тепер у нього радістю усвідомленої мети, радістю відчувати себе активним учасником історичної творчості мас, всенародної боротьби за соціалізм:

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

«Проміння волі і жаги» — в розумінні ясної громадянської цілеспрямованості — справді осяяло в соціалістичну епоху всю поезію Рильського, надавши їй нової якості. Один з найкращих його ліричних творів передвоєнного

часу — «Дощова трилогія» (1936) — має три підрозділи, озаглавлені «Любов», «Боротьба», «Творчість». Це три заповітні слова, три основи, «три кити» повноцінного людського щастя, яке тепер утверджує поет. «Боротьба» — порівняно нове поняття для тодішнього Рильського в означеній триєдності, і, сказати по правді, спочатку він не завжди вмів дати собі раду з ним, надто в перших зразках своєї віршованої публіцистики на «міжнародні» теми. Такі речі, як «Бенкет», «Страйколам» з його книжок першої половини 30-х років, завжди мені здавались ненатуральними для поета — одверто риторичними, якимись явно старомодними за самим способом вислову, — добре, що подібного стилю він надалі старався уникнути. Але тоді, коли великі соціальні конфлікти сучасності переломлювались через внутрішній «кришталік» його гуманістичної філософії, коли вони входили в безпосередній поетичний контакт з його улюбленою думкою про щастя, про землю, воду, хліб, яру зелень, про добро для людини, — Рильський підносився на висоту справді незабутніх творчих звершень. Такий, приміром, його гордий поетичний маніфест «Народам світу», що має в собі щось од вогненної планетарної патетики Шевченкового «Кавказу». В цьому вірші особливо добре видно те живодайне, що виніс поет з духовної школи 30-х років, — широчінь ідейних обріїв, вміння бути трибуном і борцем, ясне бачення сил добра і зла на світовому просторі — в поєднанні з щирістю, з земною життєлюбною розкішшю його попередньої поезії. Він тепер уміє бачити, чути, навіть «передчувати» історію: його конденсоване прокляття тому світові, «чий бог — це торг, чий храм — війна», було написано в червні 1940 року, рівно за рік перед нападом фашизму на нашу Батьківщину!

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

Найбільшої пошани гідне те, що зробив для народу поет Максим Рильський у часи Великої Вітчизняної війни. В ці роки, залишаючись самим собою, він постав перед нами таким, яким його досі ще ми не бачили. Якщо згадати, що за три десятиліття в його віршах уже встиг скластися і відлитися певний, цілком зримий характер ліричного героя (чи, точніше, самого автора), то знаменному розвитку і «продовженню» цього характеру в годину великих іспитів не так легко знайти близькі аналогії в літературі попередніх епох. Поет глибокої людської доброти і «мирного», творчого життєлюбства, Рильський в роки небувало жорстокої і важкої війни запалав таким ярим червоним цвітом, цвітом героїки, болю і віри, цвітом враженої і розгніваної любові до Батьківщини, що це палання само стало актом подвигу, актом духовного і мистецького героїства. І ми знаємо, що, коли б у нього спитали про внутрішні джерела такого злету, він відповів би найкоротше, паголюючи на останньому слові: «Я — поет радянський» — і сказав би цим усе. Він, власне, так і сказав, відповідаючи запеклим ворогам Вітчизни — українським буржуазним націоналістам: «Я — син Країни Рад. Ви чуєте, іуди, ви всі, що Каїна горить на вас печать?»

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

Поетичне слово Рильського в ці роки набуло незвичайної кличної, трибунної, агітаційної сили. Ніколи раніш його поезія не говорила з народом такими справді «грозозвучними словами». Кажучи суто професійними термінами, він зміг вдихнути нове, несподіване, барвисте життя в такі давні-предавні поетичні жанри, які ми досить механічно звикли списувати «з рахунку» сучасності. Що таке в цьому розумінні «Слово про рідну матір», як не своєрідно трансформована ода? (Здається, першим висловив цю гадку в одній із своїх шевченкознавчих праць Ю. Івакін). Але

якою могутньою і високооригінальною вийшла з-під пера Рильського ця вражаюча ода народові і Батьківщині, проголошена в часи смертельної небезпеки! Світлий і величний образ України, відтворений у класично строгій формі, був перейнятий таким інтимним душевним пориванням, яке змушувало згадати — надто в тому тяжкому листопаді 1941 року, коли «Слово» вперше пролунало по радіо, — невмируще Шевченкове «Мені однаково...».

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

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

Все чесне і живе на світі
Із нами стало в дружній ряд,
Щоб мертвородники неситі,
Сини злочинства, діти зрад,
Святою правдою побиті,
Навік неславою покриті,
Постали на суді в одвіті
За Ленінград і Сталінград!

Сама строфіка цього прославленого вірша, вірша-привітання, — цікавий винахід, плід справжнього натхнення. (Вже пізніше, з «Словника літературознавчих термінів» В. Лесина і М. Пулинця, ми мали змогу довідатись, що ця енергійна, дзвінка, навалльно-пружна строфа являє собою різновид «октету» — восьмирядкової «сіциліани», — самостійно витвореного М. Рильським).

Свою патріотичну, громадянську поезію (принаймні в кращих її зразках) Рильський до краю наповнив самим собою, і завдяки цьому вона точно доходила до серця читача. Взагалі автор «Слова про рідну матір», як і багато кращих поетів наших, жив у своїх віршах воєнного часу на диво повним життям: в пісню про народну трагедію і народну героїку він ніс усе, що хвилювало, печалило і радувало його особисто. І коли Рильський разом з віршами прямої бойової наводки писав, скажімо, «На власний день народження», або «Про осінь», або «Медитацію», де знайшли вільний вияв зовсім особисті роздуми, смутки й надії,— він ясно усвідомлював, що це теж вірші для перемоги, бо вони теж говорили про вільне, розумне, людське життя, про цінності людської душі, які треба захистити від фашизму.

Не маю ні змоги, ні наміру коментувати всі етапи розвитку поетового, всі «дороги й роздоріжжя» його поезії. Ясно, наприклад, що своє повоєнне життя ця поезія починала широко й вільно, з тим ступенем безцінної художньої інтимності в розмові про великі й малі справи віку, якого досягла вона в часи війни (книга 1946 року — «Вірність» — одна з переконливих доказів цього). В наступні роки він писав багато і совісно, подаючи свій голос громадянина-патріота в найважливіших питаннях, що ними жила країна,— але «третє цвітіння», як він сам назвав найплідніший період своєї творчості, настало пізніше, в середині 50-х років. Книга віршів 1956 року «Троянди і виноград», як і книги наступних літ — «Далекі небосхили», «Голосіївська осінь», «Згряя веселиків», «У затінку жайворонка», аж до останньої збірки «Зимові записи», ознаменували собою один з найвищих творчих злетів цього видатного поета, більше того — стали певною мірою визначальними для тієї нової атмосфери, що встановилася в усій нашій літературі на основі відновлення партією ленінських норм суспільного життя.

Ми побачили в них Рильського з тим гострим відчуттям поетичності звичайного світу, яке полум'яніло в найкращих творах його молодості,— і водночас сповненого життєвої, філософської, громадянської мудрості, яку дали прожиті літа, вся багатостороння школа радянського, соціалістичного життя. Як і раніш, енергійна, вольова, клична в своїх провідних громадянських мотивах («Хай вічний прометеївський вогонь усі серця окрилює і гріє», — так закінчується останній вірш у його останній книзі «Зимові записи», вірш

під назвою «Людам і народам»), його поезія разом з тим сповнюється настроєм поглибленого філософського роздуму. Цей роздум здебільшого має цілком конкретні життєвські приводи і «розгортається» в зовсім простих, буденних обставинах — Рильському завжди була чужа «чиста» інтелектуальна змоглядність, — але стосується він завжди предметів значущих, хвилюючих і в особистому, і в загально-громадському розумінні. Більше того, нас часто саме й чарує те істинно поетичне вміння, з яким він «прочитує» щось глибоко людське й сучасне в різноманітних життєвих фактах і враженнях, скажімо, в почутих від старого садівника порадах:

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

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

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

Не треба перекладати ці «не гірші з порад» на мову етичних, громадських понять, — все й так зрозуміло. Але оскільки вони стали фактом поезії, — нас не може не зворушити, по-перше, дух щирої і, безумовно, цілком сучасної, соціалістичної гуманності, яким вони пройняті; по-друге ж — та душевна делікатність, цілковитий брак будь-якої дидактичності, з якою поет пропонує свої думки читачеві. Він не хоче наперед обдуманих алегорій — річ, зрештою, не хитра, — він радіє, відкривши ще одне поетичне підтвердження дорогих йому законів нашої радянської людяності в самій «матерії» повсякденного життя, — і поспішає поділитися радістю цього відкриття з читачем.

Книги Рильського, що з'явилися в останні 7—8 років його життя, особливо ж «Троянди і виноград», можна без перебільшення назвати золотими сурмами нашого радянського, соціалістичного гуманізму, який піднісся на ще вищий історичний ступінь в громадській і духовній атмосфері, визначеній вступом країни в період розвинутого соціалізму.

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

Вона — у тому пориві до реальної краси реального життя, до гармонійного поєднання корисного з прекрасним, яким (тобто поривом. — *Л. Н.*) наснажені мало не всі його поетичні роздуми і картини, а також численні теоретичні міркування останніх літ. Даруючи авторові цих рядків російське видання «Троянд і винограду», поет написав на титульній сторінці: «...З епіграфом з Маркса: людству потрібен не тільки хліб, а й троянди». Цей штрих може ще раз підкреслити, якою глибоко усвідомленою була його жадоба краси: нероздільно поєднана з жадобою комуністичного діяння, творчості з людьми і для людей, вона виступала для поета як жадоба повноцінного людського щастя. Висота гуманістичного пафосу поета виявлялась і в активності його боротьби з ідеологічними супротивниками (згадаймо хоча б відомий вірш «Представникам «нового мистецтва»), у викритті світу капіталістичної експлуатації, воєн, расового гноблення (бразильський цикл у «Далеких небосхилах» додав з цього погляду особливо коштовні сторінки до попередньої творчості поета), в переконаних виступах проти всього віджилого й чужого, що заважає радянським людям у їхньому власному житті.

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

...Це ж летять над нами
Людські серця, бажання і уми,
Людські труди, людські, як кажуть, долі,

Що двох подібних серед них нема,
Це ж в'яжуться дедалі то міцніш
Міста, народи, землі і держави,
Це ж повочасні миру голуби —
Оці лункі, стрімкі аероплани,
Які на дужих раменах несуть
Не атомну а чи водневу зброю,
А мирних, працюючих, невисипущих
Іванів, Янів, Жанів, Гансів, Джонів,
Марій і Мері, Катерин, Катрін,—
І в грудях розливається тепло,
І прагнуть руки рідної роботи!

І нарешті — повнота ліричного самовияву поета в цих останніх книгах, гідна окремої й докладної розмови. Якщо в поетів обмеженого кругозору і дрібеньких ідеалів подібний «самовияв» неминуче стає самовикриттям, то в таких митців, як Рильський, він — чудова і щедро дільба нагромадженими багатствами з тисячами людей. Для мене в незвичайній відкритості останніх книг Рильського таїться не лише прикмета відмінного поетичного здоров'я, а й щось більше — «доби нової знак», знак справжньої довіри поета до епохи і епохи до поета. Але обдаровував Рильський своїх сучасників тільки тим чистим душевним добром, яке відзначає справді народних митців («Я наркотиками не шинкую», — писав колись Франко). Його «Голосіївська осінь», яку в цілому хочеться назвати ліричною повістю про життєвий вечір поета, гідна того, щоб увійти до числа кращих творінь світової лірики на цю тему, — так ясно тут виражена благородна висота поетової особистості і дух часу, який її сформував. Його вражаюча «Туга за молодістю» (я сам був свідком того, як вражено зацікавлено львівське студентство, слухаючи цей вірш з уст Максима Тадейовича пізньої осені 1963 року) — це така, провіяна крізь велику печаль, трепетно-людська жага життя, яку, звичайно, не віднесеш до поверхового «оптимізму», але яка, всупереч усьому, збуджує в читача прагнення цінити найвищою людською мірою кожну хвилину свого існування — щоб не прожити його марно, в бездіяльності, у мглавій індивідуалістичній порожнечі...

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

В ліричній поезії Максима Рильського (в цій статті мова йде головним чином про лірику поета) можна окреслити, не без певної, цілком зрозумілої умовності, кілька

художніх пластів. Кажучи іншими словами, це кілька струменів, які в його творчості зрілого періоду текли здебільшого одночасно і рівнобіжно один до одного.

У раннього Рильського — часів книги «Під осінніми зорями» і дещо пізніших — переважав тип настроєвої ліричної мініатюри, де все підкреслено завданням глибинного психологічного самовиразу, вияву «миттєвого» стану поетової душі. Пейзаж, природа — звичні романівські ранки, полудні, весни і осені, поля, переліски, плеса — були своєрідними дзеркалами, в яких поет легко і вільно вичитував свої ж такі власні смутки, радості, болі й надії. Людського оточення, надто оточення соціального, тут ще майже не видно. Блискуча досконалість, якої тогочасний Рильський часом досягав у тій дещо імпресіоністичній настроєвій ліриці, не потребує доказів. Але надовго затриматись на ній він не міг.

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

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

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

Все це зумовило помітні художні зміни в ліриці Риль-

ського 20-х років. Стихія настрою, поетика тонко скопленого хвилинного почуття (згадаймо, з якою виразністю воно передано, скажімо, у вірші «Мені снилось: я мельник в старому млині») втрачають в його віршах своє дотеперішнє монопольне становище (хоч, зрозуміло, й не зникають зовсім), все більше поступаючись місцем перед поетикою роздуму, поглибленої роботи мислі. Особливості тогочасної ідейно-естетичної позиції поета, його підкреслений стильовий неокласицизм призвели до того, що це тяжіння до роздуму знайшло художній вираз головним чином в спокійних давньокласичних формах — передусім сонеті (були ще октави, александрійський вірш, терцини, часом навіть гекзаметр). Так оформляється в ці роки «соплетний» Рильський — майстер строгої і місткої форми, в яку вкладається думка, що вражає не стільки спалахом раптового осяяння, скільки, сказати б, мудрою обгрунтованістю і гармонійною ясністю висновків, здобутих внаслідок тривалої попередньої праці. Саме на культурі сонета, що поет характеризував відомими словами:

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

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

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

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

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

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

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

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

Цей історичний відступ був потрібний лише для того, щоб показати, як поступово підходив поет до різноманітності жанрів і форм, що позначає його лірику трьох останніх десятиріч.

Він по-давньому лишився вірний тим вивіреним класичним формам, що дають ідеальний простір не так бурхливому почуттю, як ясній, точній, послідовно й докладно розгорнутій думці, формам, сказати б, сонетного типу (їдеться, звичайно, не тільки про сонет). Показовим зразком може бути всім відомий вірш «Троянди й виноград». Чотири строфи: в перших трьох — своєрідні приклади того, як радянські люди дружать з красою в щоденному

житті (відповідні зачини кожної з цих строф: «Із поля дівчина утомлена прийшла...», «З путі далекої вернувся машиніст...», «В саду колгоспному допитливий юнак...»); в останній — висновок, високозмістовний «пуант», дидактична підготовленість якого залюбки прощається читачем завдяки справжній образності і яскравій афористичності вислову:

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

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

Але Рильський був однаково сильний і в ліриці почуттів, у відтворенні раптового, пронизливого ліричного переживання, в передачі яскравого емоційного спалаху. Це правда, що такі вірші в зрілому віці поета писалися рідше, ніж у часи його молодості (виняток знову-таки становить пора «третього цвітіння»), але в більшості з них він був на висоті великих виражальних (і разом з тим — зображувальних) можливостей лірики, осягнутих нею в ХХ столітті.

Мова йде, зрозуміла річ, не про зовнішню, строфіко-метричну форму — вона була в поета загалом звичайна, традиційна, а про вміння передати через цілком ясні, зримі, предметні образи майже невловимий «трепет душі», виразити якийсь істотний момент її внутрішньої «діалектики». Ось характерний вірш 1956 року — «Черемшина після дощу». Це опис однієї миті, опис розкішний з погляду живописної і пластичної сили зображення, проте

аж ніяк не самодостатній — він до останньої деталі про-
світлений тим могутнім почуттям щастя, яке пережив у цю
хвилину поет:

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

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

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

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

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

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

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

Зовсім нове в Рильського після 1930 року — його пафос-
ні вірші, які за темою і матеріалом інколи тяжіють до
поетичної публіцистики. Висловлюючись точніше, це
масштабна політична поезія, в якій український радян-
ський поет виступає продовжувачем славних традицій,
означених у минулому такими творами, як «Наклепникам
Росії» Пушкіна, «На смерть поета» Лермонтова, «Вічний

революціонер» Франка, «Товарищі на спомин» Лесі Українки, «Скіфи» Блока. В довоєнні роки найвищим досягненням Рильського в цьому плані був, очевидно, вірш «Народам світу», про який уже говорилося. В часи великої битви з фашизмом поет робить у цій галузі справжній творчі відкриття — до них належить передусім «Слово про рідну матір», яке має всі підстави ввійти до числа класичних взірців світової поезії нашого віку. Так, класичних і не тільки за яскравістю образу Батьківщини, що поставав з карбованих строф цього «Слова» як білоколонне чудо Парфенона, але й за силою чисто ліричного втілення людської любові, рішучості, віри і надії, якими жив народ у той найгірший історичний момент. Потім були вірші «Пам'ятник Богдана», «Переяславська рада», «Перемозі», «Чотири роки» — кожен міг видатись невеликою поемою, але був у своїй суті патетичною лірикою, лірикою того високого «вічового» дзвону, який так часто лунав в історії нашої вітчизняної поезії! Серед післявоєнних віршів цього типу можна вказати, наприклад, на вірш «Рідна мова», освітлений, як і «Чуття єдиної родини» П. Тичини, високою ідеєю дружби народів, єднання їхніх культур.

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

Для наочності нагадаю один з його творів воєнного часу — «Видіння». Написаний він білим віршем (класичний п'ятистопний ямб) з його плавкою розповідною течією: автор тут не Боян, не співець, не оратор — він передусім оповідач. І подробиці, з яких починається розповідь, — найбуденніші, до того ж цілком правдиві, мова йде про справжній випадок, який був з автором: «Ми з ловів поверталися додому на пароплаві «Крупська». Ясно, що це було в мирні часи — перед війною. Випадок теж зовсім звичайний: вдосвіта на воду ліг густий туман, пароплав зупинився перед самим Києвом, місто відчувалося зовсім близько, здавалось, на відстані простягнутої руки, але було зашпунте глухою сірою запоною. Та от сонячний промінь прорвав туман, заголубило небо — кі він устав на горах перед нами, наш Київ, — переливами садів, гарячими

верхів'ями дзвіниць, будовами, як марево, легкими ожив, затрепетав, замайорів»... Так природно, наче сім'я з квітки, визріває поетичний фінал, уже перенесений на інші, великий й болючі, питання часу, коли Київ, як і вся українська земля, був повинутий мороком фашистської окупації:

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

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

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

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

ський з тими чи тими дійсними подробицями своєї біографії, з своїми близькими, знайомими чи й просто випадковими зустрічами,— повсякчас, як у справжніх мемуарах, присутній у цих розповідях. Але це не мемуари, навіть поетичні,— центр ваги в них перенесено на те цілеспрямоване художнє узагальнення, яке досягається в даному разі засобами лірики (хоч у такій же манері написані в Рильського і деякі ліро-епічні речі,— скажімо, цикл «Весняні води», «Карпатські октави». А втім, відділити чисту лірику від лірики епічної чи напівепічної — річ майже безнадійна. Зокрема в поезії зрілого Рильського).

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

зрозуміло, і вся його творчість) могли б дати цікавий і вдячний матеріал. Реалістична поезія не може розвиватись без постійного припливу до неї багатобарвного і несподіваного «конкрету» (слово П. Тичини) сучасності, який творить живу й вірогідну атмосферу її образних узагальнень. І я щиро втішаюсь, коли читаю лірику сивого Рильського, особливо ж вірші щойно окресленого типу: скільки в них безпосередньої, точно змальованої «матерії» нашого сучасного щоденного життя, переданої без суєтності і лукавства!

Так, тут шумить і виблискує широкий, цілком реальний поетичний світ — хай інколи відтворений через побіжні, часткові зіткнення, які мав з ним поет (скажімо, під час своїх численних подорожей). І те, що все це — і милий ключ журавлів, які поет спостерігав із свого колишнього дворища на Бульйонській, і «міст в землі Чехословацькій», споруджений свого часу радянськими військами, і гурток людей, що перестоювали «радісний дощ» під якимсь ганком в Уфі, і парадоксальний, лише для поетів зрозумілий «затінок жайворонка», під яким автор снідав разом з М. М. Ушаковим десь у південних українських степах, і молоденьку стюардесу в літаку над Бразилією, і працю друзів-садоводів, що саджають «сквирські дині» в Голосієві, — ми бачимо напрочуд натурально, без умовних літературних шат, а разом з тим у світлі дуже значущих художніх узагальнень, являє серйозний здобуток поетичного реалізму Рильського. Своєю лірикою, надто віршами того медитативно-розповідного складу, про який іде мова, він приніс у нашу поезію жмуток такого запахушого, повнокровного, наскрізь реального, часто навіть своєрідного задокументованого життєвого конкрету, за яким, по щирості кажучи, ми вже давно занудьгували, читаючи вірші деяких інших поетів...

А тим часом більша частина цих віршів явно націлена на підсумкові узагальнюючі образи неабиякої сили і місткості. Журавлі з відомого вірша — образ, по суті, алегоричний, мости — теж; «радісний дощ», «затінок жайворонка», «вуж» — то все речі і явища суто реальні і водночас піднесені до високого образного, майже символічного значення. В тому-то й річ, що до створення таких високих образів поет свідомо й цілеспрямовано йшов від зовсім простих, життєвих, навколишніх, «підручних» імпульсів, якими повне життя кожної людини.

«Скрізь розсипані безцінні монети, треба тільки вміти

їх збирать»,— ці давні рядки Рильського, сказані з іншого приводу, добре можуть пояснити, здається мені, суть його естетичної позиції, надто в зрілі роки. Поезія скрізь, де життя,— цю давню максиму легше запам'ятати й цитувати, ніж послідовно здійснювати в творчій практиці. Рильський умів залишатися їй вірним просто й легко. Є щось дуже демократичне, дуже людяне і принадне в тому, як він творив свою поетичну казку з суто прозаїчної правди щоденності, як він умів видобувати поважну художню мудрість з того, що для інших проходить непоміченим, байдужим для ока.

Залюблений в об'єктивний світ, в людей і природу, Рильський разом з тим є поетом дуже вільного й щирого саморозкриття, що знов-таки ясно видно в його розповідях і медитаціях. Але хіба між цим немає безперечного зв'язку — між багатством зовнішніх вражень, активністю свідомого, цілеспрямованого реагування на них та інтенсивністю найглибших внутрішніх переживань? Герметична поезія, до якої прийшов сучасний західний декаданс, унеможливило, зрештою, і справжній самовияв особистості, хоч тільки до нього й стремить. А от Рильський — майстер літератури соціалістичного реалізму, ненаситно жадібний до багатобарвних об'єктивних проявів життя, один з найяскравіших поетичних заперечувачів будь-якого герметизму — зумів сказати про себе з такою ж силою і виразністю, як він сказав про свій час. Важко назвати іншого сучасного поета, який так постійно був би на людях з усім своїм особистим, трепетно інтимним, нарешті, з усіма реальними подробицями свого звичайного життя, як Рильський,— на людях і серед людей!

Дехто з сучасних теоретиків поезії схильний відділяти занадто різкою межею поняття «виразу» і «зображення» в ліриці, відаючи, зрозуміло, всі симпатії першому і помітно недооцінюючи друге. Можна повністю приєднатись, наприклад, до В. Сквозникова — автора цікавої статті «Лірика» в другому томі «Теорії літератури» (М., 1964),— коли він гаряче виступає проти «самоцінності описів і зображення» в ліриці, певною мірою можна погодитися з його думкою про те, що розвиток лірики ХХ ст. характеризує настанова на інтенсивну внутрішню виражальність, але все ж залишається неясне те місце, що приділяється в його концепції споконвічно властивому ліриці, як і всякій поезії, зображувальному елементові. Чи має він право на існування в сучасній ліриці, чи ні, а якщо має, то в якій

мірі, в якій функції? В кожному разі, кинута наприкінці статті фраза: «Але ми вітаємо і безпосередні описи явищ сучасного нам і довоколишнього життя також і в ліричних творах», — має характер явно побіжного застереження і мало що з'ясовує по суті. Звичайно, тут немає змоги докладно говорити на цю тему. Але якраз досвід Максима Рильського, зокрема приклад його медитативно-розповідних віршів, де малюнки і описи — хороші описи! — викликають у читача справжнє і глибоке ліричне переживання, говорить не на користь поспішних і односторонніх висновків у порушеному питанні. Першокласна майстерність поетичного зображення і опису в Рильського саме тим і хороша, що вона служить виразові тієї «діалектики душі», взагалі тих художніх ідей, які лежать аж ніяк не на поверхні його вірша. Розлогі безтурботно-іронічні жанрові малюнки в тій же «Зграї веселиків» у поєднанні з світлою печаллю центрального образу і з чесно вибореним оптимізмом фіналу («Саме страждання в щастя виростає») творять таку «насичену» емоційну гаму, таку картину складної повноти почуттів, яку важко, здається, передати іншими способами... Є в передвоєнній «Мисливській сюїті» поета прекрасний малюнок під назвою «Снідання»: від патюр-морту на початку («Тараня світиться навпроти сонця — чумацька, справжня! Хліб — як золотий...») до пейзажної деталі в кінці («Крижні, в повітрі блиснувши разком перловим, на озерце спустились польове») — тут все говорить про рідкісну силу словесного живопису. Але хіба це, зрештою, розповідь про мисливський привал? Саме завдяки тому, що цей вірш виражає щось безмежно більше за зовнішній малюнок, я маю сміливість сказати: це не опис снідання, це мрія поетова про безперервне, безроздільне єднання з рідною землею, з людьми, які на ній живуть і працюють!

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

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

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

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

1965

КРИТИЧНА ПРОЗА ПОЕТА

Розмах творчої діяльності поета-академіка Максима Тадейовича Рильського здатний подивувати.

Поряд з прекрасною оригінальною поезією, що стала класикою радянської літератури, він залишив нам величезний масив перекладів (поезія, проза, драматургія), багато з яких теж можуть бути названі класичними зразками сучасного перекладацького мистецтва. Він писав і цікаву, чеховським та бунінським повієм овіяну прозу — ранні оповідання, пізні новелістичні та нарисові етюди з «Вечірніх розмов». Його мали за незмінного співторця — автора текстів до пісень, кантат, ораторій і досвідченого оперного лібреттиста — українські композитори. Загальновизнаний є хист Рильського-публіциста, який з особливою силою розкрився в його статтях часів війни та в післявоєнні роки, причому й тут він майстерно володів багатьма реєстрами — від клично-ї, трибунної патетики до інтимної, добродушно-лукавої розмови «віч-на-віч» з читачем. Нарешті, таке широке поле його діяльності, як літературознавство, критика, фольклористика, багатогранні проблеми перекладацької майстерності, — поле, де Рильський-поет виступав у безпосередній спілці з Рильським-ученим.

Про одне з цих відгалужень у творчості поета — про його літературно-критичні та історико-літературні праці — тут і буде мова.

Перші виступи поета на цьому полі припадають ще на роки громадянської війни — кілька полемічних рецензій на тогочасні поетичні і прозові збірки, в тому числі на книжку новел А. Бабюка, який пізніше стане відомий радянському читачеві під іменем Мирослава Ірчана. Перша ґрунтовна праця на історико-літературну тему — вступна стаття «Мицкевич» до «Пана Тадеуша», перекладеного поетом і виданого в Києві окремою книжкою 1927 року. (Первісним — і дуже стислим — начерком її можна вважати нотатку «Адам Мицкевич та його «Пан Тадеуш»,

опубліковану 1925 року в журналі «Життя й революція»).

Активна і систематична робота М. Рильського в галузі критики і літературознавства починається пізніше — в другій половині 30-х років. Може, тоді йому пригадалось, що інтерес до серйозного дослідження літератури та мистецтва пробудився в нього ще замолоду, що в гімназії він захоплено писав (здебільшого поза програмою) реферати на такі теми, як «Лейтенант Глан і поручик Печорін», «Мотив Ленори в світовій поезії», «Античний театр», «Стиль Гоголя», що відносно Пушкіна та Лермонтова, як зізнавався він у тогочасному листі до товариша, у нього бродили «крамольні думки», які напевне не можуть бути схвалені «стародумом і схоластиком» — викладачем красного письменства. Як би там не було, «відначально» властива Рильському закоханість у художні цінності, нагромаджені вітчизняною і світовою літературою, дала йому змогу надбати обширні знання, і відстояний смак, і нахили до аналітичного осмислення явищ культури.

В пам'ятні 30-ті роки, коли остаточно довершеним фактом стала плідна активізація суспільної позиції поета, все це дістало новий — і найзначніший — стимул для свого практичного виявлення в жвавій розмові з широким народним читачем — розмові про художню культуру, її сучасне й минуле, її значення в формуванні людини соціалізму.

Важливою передумовою для цього були й істотні зміни, які відбулися в системі його естетичних поглядів, у розумінні мистецтва та його місця в житті, переораному плугом великої революції. Відлітають і випаровуються рештки «чистого естетизму», позаісторичного й позасоціального сприйняття феномена художності, дедалі глибше сприймаються принципи комуністичної партійності і народності радянської літератури та мистецтва, по-новому, в душі марксистсько-ленінської методології, розглядаються і оцінюються скарби класичної спадщини. Що це було саме так, переконливо стверджували і літературознавчі розвідки Рильського, створені наприкінці 30-х років, — «Пушкін українською мовою», «Поетика Шевченка», «Франко-поет»¹ і його статті про соратників і друзів на радянській поетичній ниві — Маяковського, Тичину, Купалу, Стальського тощо.

¹ Першоосновою їх стали доповіді, виголошені в широких громадських аудиторіях.

Особливої широти літературно-наукова й критична діяльність поета набуває в наступні десятиліття (не виключаючи й років війни, які взагалі були для нього періодом надзвичайно напруженої й високоврожайної в творчому розумінні патріотичної праці). Досить сказати, що протягом останніх тринадцяти років життя поета (1951—1964) вийшло одинадцять окремих видань його дослідницьких і критичних робіт (збірки статей і деякі монографічні дослідження): «Дружба народів», «Під зорями Кремля», «Про поезію Адама Міцкевича», «Героїчний епос українського народу», «Література і народна творчість», «Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу» (доповідь на Міжнародному з'їзді славістів), «Наша кровна справа», «Природа і література», «Про людину, для людини», «Про мистецтво», «Тарас Шевченко». Поза всім іншим, ці численні видання говорять і про незмінний читацький інтерес до праць Рильського-критика, Рильського-вченого.

Міркуючи про загальні питання творчості чи характеризуючи когось із поетів, романістів, митців, він не раз застерігав, що не вважає себе «вченим спеціалістом» у галузі теорії та історії літератури й мистецтва, а лише ділиться особистими думками та спостереженнями в межах обраної теми. Інколи — в невеликій нотатці — подібні застереження мали свій сенс, частіше ж вони були продиктовані зайвою скромністю: Рильський таки був ученим, глибоким знавцем не тільки літератури — вітчизняної та світової, але й народної творчості, музики, театру, знавцем, до чиїх думок, порад і зауважень прислухалися найвидатніші спеціалісти з відповідних галузей знання. Інша справа — сам стиль його статей і розвідок, в яких завжди відчувався поет з своєю особливою художницькою проникливістю в предмет, з своїм суб'єктивним — у хорошому розумінні — ставленням до нього, з своїм образним, емоційним, а часом і справді вогнистим способом викладу.

Розмаїті й жанри, форми його літературно-критичних та дослідницьких праць: тут — і статті публіцистичного типу, присвячені здебільшого загальним ідейно-естетичним проблемам художньої творчості, і ґрунтовні історико-літературні розвідки, і мініатюрні портрети-«медальйони» літераторів-сучасників, і рецензії, і тематичні огляди, і «відкриті листи», і полемічні нотатки... Велике й мале, вічне й сьогоденне, «гостювання на верховинах», у творців неперехідних художніх цінностей, і сердечні рядки про якогось

початківця чи напівзабуту постать старого письменника, актора, народного співця — поєднання дуже характерне для літературно-критичної діяльності Рильського.

Не претендуючи на якусь особливу філософічність і теоретичність, видатний поет, проте, відчував постійну потребу поділитися своїми думками, що стосувалися, власне кажучи, самої філософії культури і самого покликання митця, гуманітарія в соціалістичному суспільстві. Партійність і народність мистецтва, громадянський обов'язок письменника і митця, який є і найпевнішим гарантом їх справжньої творчої свободи, сутність методу соціалістичного реалізму, діалектика традицій і новаторства, національного та інтернаціонального — ці теми стояли в центрі його теоретичних роздумів і міркувань. У своїх працях він стверджував і роз'яснював корінні принципи та ідейні начала радянської літератури — і це ствердження в його устах було тим переконливішим, що за ним стояв багатий особистий духовний досвід і глибока відданість найбільш животворним традиціям світової культури.

«Радянська література — література правди, що дивиться вперед. У цьому й полягає основна риса соціалістичного реалізму. При цьому наша література неухильно вірна лєнінському принципу творчого освоєння й дбайливого збереження всього благородного, світлого, передового, створеного у віках», — писав він в одній статті. І — там же, характеризуючи новий тип митця, створений соціалізмом: «Радянський письменник, достойний цього імені, не «співчуває» народу, а відчуває разом з ним. Він — скористаймося висловом Маяковського — робить життя разом з народом».

Так ясно, точно, образно і афористично умів Рильський розкривати суть керівних ідей і принципів літератури, окриленої комуністичним ідеалом. Але він був не тільки мудрим мислителем на теми культури і мистецтва, не тільки пропагандистом великих істин, що об'єднують радянських митців слова, — він був і ідейним бійцем, воєвником проти буржуазної ідеології та естетики. Навіть поминаючи спеціальні полемічні виступи поета, звернімо увагу, як незмінно спрямовані його теоретичні міркування на захист соціалістичного реалізму (і реалізму взагалі) від обмов усіляких недругів, як непримиренно осуджував він отруйні буржуазно-націоналістичні концепції, яким суворим був до виявів формалізму, натуралізму та різних швидкоминучих естетичних «мод». «У тім-то й справа, — робив висно-

вок Максим Тадейович, стикаючись із подібними явищами,— що мистецтво, включаючи в це поняття і літературу,— мистецтво, відірване від народного ґрунту,— може давати лише пустоцвіт, хоч часом і красивий». Це було його тверде переконання, і воно живило його конкретні думки та оцінки в справах мистецтва, причому про історичну змінюваність «народного ґрунту» — народного світогляду, народної етики та естетики — він теж добре пам'ятав.

Добре відомо, що Рильський-поет сотнями нитей зв'язаний з класичною художньою спадщиною, чиї традиції в його творчості міцно сплавилися з новаторським духом сучасності. В працях про класиків вітчизняної та зарубіжної літератури повною мірою відбилосся відчуття ним глибокого історичного кореня — свого власного і всього радянського письменства. Поет ніби заповзвся ще і ще раз показати нинішнім поколінням, якими молодими — більше того, чудесно помолоділими є митці минулого в сучасну епоху, які невичерпні поклади правди, добра й краси таяться в їхній спадщині, особливо якщо стерти з неї «хрестоматійний глянець», наведений і давніми буржуазно-ліберальними коментаторами, і пізнішими вульгарними соціологами. Тим-то стільки любові, натхнення, щирого поетичного переживання вкладав автор «Слова про рідну матір» у свої історико-літературні студії.

З такою ж ясністю виступає в цих працях — як і в статтях про сучасників, як і в усій, зрештою, літературній діяльності поета — інша, не віддільна від Рильського риса: сильне й діяльне «чуття єдиної родини», погляди й переконання справжнього інтернаціоналіста. Велика російська література була для нього такою ж духовною батьківщиною, як і література українська. Кожна сторінка статей про Пушкіна, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Чехова, Блока, як і робіт про Шевченка, Франка, Лесю Українку, говорить про місце, яке посідали велетні двох братніх літератур у житті поета,— місце «вічних супутників», незмінних співбесідників, найавторитетніших вчителів у царині мистецтва слова. Через все життя він проніс любов до творчості Міцкевича, інших класиків польської літератури,— варто згадати при цьому, що в родині Т. Р. Рильського, батька поетового, розмовляли українською, російською і польською мовами і що інтерес до книг «співця Литви» ще в дитинстві збудив у малого Максима старший брат Іван.

З юних літ майбутній поет був читачем і почитувачем світового письменства; поети й трагіки античності, Шекспір, Вольтер, Діккенс, Гюго, Гейне, Доде, французькі поети-романтики і символісти — чи не найбільш улюблені його письменники; з його літературознавчих праць на ці теми слід згадати статтю про Вольтера — автора «Орлеанської діви», добре знаної українському читачеві в перекладі Рильського.

Такою ж широтою кругозору і прагненням до всебічного зближення літератур братніх народів позначені його статті про письменників-сучасників. «Поезія наша широко перегукується з поезіями братніх народів, з поезією світу, іде жвавий, як ніколи, обмін культурними цінностями», — писав він у статті «Українська радянська поезія за 25 років». Статті Рильського самі є красномовним прикладом цього постійного перегуку. Мимоволі дивуєшся: як він устигав аналітично освоювати для своїх літературних характеристик — хай здебільшого стислих, але завжди яскравих і влучних — творчість стількох різних письменників різних народів? Якщо в українській радянській літературі він не обминув майже жодної значної постаті (Тичина, Довженко, Бажан, Головка, Остап Вишня, Яновський, Козланюк, Малишко, Первомайський, Стельмах, Скляренко, Герасименко і ще чимало інших імен), то не набагато менша і галерея діячів братніх літератур, про яких він сказав тепле й проникливе слово: Горький, Маяковський, Тихонов, Островський, Прокоф'єв, Маршак, Ушаков, Василевська, Купала, Колас, Ісаакян, Чаренц, Гофштейн, Фефер... До цього слід додати, що в своїх характеристиках, природно прагнучи виявити все індивідуально й національно характерне, без чого в мистецтві немає творчої особистості, він завжди підкреслював те загальне, що в наші часи єднає цю особистість з великим цілим — багатонаціональною літературою нової історичної спільності — радянського народу. Звідси й незмінний інтерес Рильського — критика та дослідника — до проблеми міжнаціональних літературних взаємозв'язків і взаємовпливів, яка так часто ставиться в його працях на матеріалі сучасності і — з своїми історичними особливостями — на матеріалі минулого.

Якщо глянути найбільш узагальнюючим поглядом на численні праці Рильського, присвячені класичній літературі, то можна побачити, що вони наскрізь просвітлені думкою про живе сучасне життя створених нею цінностей, про активну їх співучасть у творенні комуністичної куль-

тури радянського народу і всього людства. Адресуючись до своїх сучасників — громадян радянського світу, поет стверджував життєву потрібність для кожного з них і Пушкіна, і Шевченка, і Міцкевича, і Шекспіра, і Вольтера не тільки для того, щоб знати минуле, але й для того, щоб будувати майбутнє, щоб плекати в собі справжню людину, гідну цього імені.

У статтях же про письменників-сучасників, товаришів по боротьбі за спільні ідеали, дихає передусім почуття гордості за ідейне, художнє, людське багатство радянської літератури, за яскраве розмаїття творчих індивідуальностей, що працюють у ній, за дух братерства і дружби, що згуртував в одну сім'ю митців слова всіх національностей. Сповнений цього глибокого патріотичного почуття, Рильський водночас пристрасно жадав від нашої багатонаціональної літератури ще більшого й ще кращого — не дарма йому тақ імпонували, скажімо, заклики Чаренца «до прекрасної складності й високого пафосу», не дарма він, «класицист» за основними творчими симпатіями, так високо цінував дерзновенне новаторство Довженка.

Чим же своєрідна й цікава з погляду, сказати б, фахового, що дає читачеві свого критична проза Рильського, — бо це, між іншим, таки справжня проза, яку і в такому нехудожньому жанрі може творити майстер-художник. (Не обов'язково, до речі, щоб він був за основним фахом поетом чи прозаїком, — він може бути й просто критиком).

Звернемося спочатку до більших історико-літературних праць, значною мірою підкорених самостійним дослідницьким завданням. Це передусім статті поета про геніального Шевченка; різних за розміром і значущістю, їх багато в його спадщині; разом з дрібнішими газетними нотатками критична Шевченкіана Рильського нараховує близько сімдесяти позицій. Придивившись до ґрунтовніших його статей, побачимо, що автор, вимальовуючи в них крупним планом загальний літературний портрет поета, виступає водночас оригінальним і тонким дослідником окремих, досі недостатньо висвітлених граней його творчості, художнього мислення загалом. Такими гранями, особливо близькими авторові, виявилися, з одного боку, психологічне, емоційне багатство поезії Шевченка, а з другого — її поетика і стиль; результати досліджень, здійснених Рильським, допомогли нам з остаточною ясністю побачити поезію Кобзаря не на тому глухому одрубі, який відводили для неї різні фальшиві «друзі» й прамі недруги, а на магістраль-

них шляхах світового художнього розвитку. Зразком вдумливого естетичного аналізу, який не випускає з уваги найтонших взаємопереливів змісту і форми поетичного твору, можуть бути й два цікаві етюди — розбори балади «У тієї Катерини» та поеми «Чернець».

У досить об'ємному монографічному дослідженні «Поезія Адама Міцкевича» автор окреслює виразний духовний портрет поета, всебічно характеризує його поеми, балади, лірику. Марксистсько-ленінський історизм, послідовна єдність соціального і естетичного аналізу дають йому змогу знайти переконливу відповідь на складні питання, що виникають при розгляді тих чи тих творів письменника. Разом з тим ця розвідка, як і праці поета про класиків вітчизняної літератури (зокрема про Шевченка), має й чимало полемічних «виходів», спрямованих проти всього помилкового та облудного, що наговорено свого часу про великого поета.

Рильський — літературознавець і критик — любив і вмів розкривати неперехідне значення, силу й красу творчості геніїв минулого, — але він умів і боротися за них з ідейними противниками. До такого типу достатньо ґрунтовних розвідок, багатих на свіжі спостереження, цікаві думки, праць, можна сказати, концептуальної вагомості, належить чимало статей портретного характеру — скажімо, «Вічовий дзвін» (про М. Лермонтова), «Майстер слова» (про І. Франка), «Лірика Лесі Українки», «Володимир Самійленко», компактна й містка історико-літературна студія «Українська поезія дожовтневої пори» тощо. (Не говоримо тут про дослідницькі праці Рильського в інших галузях — з питань фольклористики, теорії перекладу та ін.). Але й там, де він ставив перед собою скромніші завдання — дати, як зазначається, наприклад, у статті про Блока, «замітки читача» і «роздуми поета» про того чи того письменника, — він майже завжди вмів додати до вже відомого щось своє: інтересне, важливе, по-своєму хвилююче.

Сказати хоча б про те, що в статтях Рильського часто присутній живий особистий елемент — власні спогади, враження, ліричні зізнання, мимохідь згадані перекази, не вичитані, а почуті від когось із сучасників, що надає їм доброї людської теплоти й безпосередності. І це — не тільки в його нотатках про людей, з якими він дружив, часто зустрічався, але і в міркуваннях про тих, кого він ніколи не бачив і з ким його в'яжуть лише чисто літературні прив'язаності і симпатії. Скажімо, енергійні слова на по-

чатку статті про Блока: «Я належу до покоління, яке не тільки любило творчість Блока, а було зачароване нею»,— доказово підтвержені всім змістом і тоном сказаного далі в цій статті. Або стаття про Яна Неруду, яку автор починає ліричними імпресіями про сучасну Прагу, про її пейзажі та історичні пам'ятки, про цікаву розмову, яку він мав із Зденеком Невдлі,— щоб тільки потім перейти до конкретного викладу теми. Таких прикладів рясно в критичній есеїстиці поета.

Але слова про «особистий елемент» у цих статтях можна вжити і в ширшому розумінні, стосуючи їх і до самих постатей письменників, про яких пише автор. Рильський володів, як і належить поетові, чудесним умінням відслонити читачеві за всіма шуканнями, зверненнями, тріумфами й драмама письменника його власний людський образ (хай про нього натягнуть, зрештою, лише кілька деталей чи штрихів) — чим подавав добрий приклад і нам, професійним критикам та літературознавцям.

Безпомилково можна вгадати, що поет володів винятковою літературною пам'яттю, і вона щедро обдаровувала його яскравими згадками та асоціаціями, коли він писав свої статті й розвідки. Запам'ятовується, власне кажучи, глибоко сприйняте, гостро пережите в час «першого» читання; саме цей знак особистої пережитості, належності до внутрішньої біографії автора лежить на його міркуваннях про улюблені образи й твори, що, в свою чергу, викликає ефективну індукцію між ними і читачем. У порівняно невеликій за обсягом статті «Природа й література» десятки прикладів того, якою уважною була і є світова література до життя природи, до її краси; десятки імен — від Гомера і Вергілія до Яновського і Гончара; і хоч поет, певна річ, виписував свої цитати з відповідних книг, читач відчуває, що весь цей сніп сюжетів, образів, афоризмів, переказів активно жив у пам'яті автора, бо весь час торкав глибинні струни його душі. Так само в статті про Л. Толстого: перед нами «старий закоханий юнак», який пам'ятає безліч епізодів і деталей з творів не раз читаного письменника, від першого балу Наташі до якого-небудь епітета («прозрачний стук копыт»), і схвильовано ділиться з приводу них своєю художньою радістю. Ця естетична конкретність знання про твір, про письменника і ще ширше — про цілу літературну епоху (з прикрістю думаєш, як не вистачає її деяким критикам та історикам, що люблять оперувати здебільшого голими загальними формулами та вченими

дефініціями) — не остання за значенням якість критичних потаток Рильського.

А того, що вони являють собою, як уже говорилося, своєрідну і особливу за жанром прозу поета, доводити немає потреби. Емоційна наснаженість, пружний ритм розвитку думки, безнастанні іскри образності, якими спалахує невимушена, багата на відтінки, то сповнена ліричного піднесення, то по-діловому точна авторська розповідь, — все це давно вже помічено й оцінено читачем у критичних статтях Рильського.

Звичайно, в повній сукупності своїй вони нерівноцінні. Поруч з вагомими зразками, про які тут говорилося, можна зустріти серед них і позбавлені глибшої «осадки» відгуки на певні літературні події і дати, і побіжні етюди та рецензії не стільки аналітичного, скільки одверто рекомендаційного характеру. Траплялися в окремих виступах поета і оцінки спірні, однобічні, викликані здебільшого бажанням бачити лише хороше й позитивне в творчості того чи того літератора дореволюційних або радянських часів, тоді як в дійсності справа була складнішою... Але мовиться в даному разі справді про речі окремі, ніяк не характерні для основного корпусу праць Рильського — критика та історика літератури.

У передмові до одного з своїх видань він писав: «Загальна ідея, яка об'єднує всі вміщені в книзі статті, — ідея дружби українського й російського народів, ідея дружби всіх народів Радянського Союзу, ідея культурної спільності всіх народів світу, яка сполучається з прекрасним багатоманіттям національних форм і національних характерів». Це справді так — великі ідеї інтернаціоналізму, єднання народів та їх культур відбиваються в літературних роздумах і аналізах видатного поета, як відбивається сонячний промінь у діаманті чистої води.

Про Миколу Бажана

ЖАГА ВИДІННЯ Й ПІЗНАВАННЯ

Прочитавши в книзі «Італійські зустрічі» рядки про «тьмяне й гірке мистецтво» старого Леонардо да Вінчі,—

Нас воно й досі питає,
дивиться нам у вічі,
більш непокоїть тайною,
ніж пізнаванням радує,—

я мимоволі аж посміхнувся: таким живим, по-людськи безпосереднім постав Микола Платонович Бажан з цього зворушливо бентежного визнання. Так, у якомусь побіжно кинутому слові, в ненароком зробленому жесті раптом розкривається сором'язлива жага, якою жевріє душа закоханої людини... А втім, про цю жагу, без якої не зрозуміти всієї естетики поета, він сам говорить у тому ж вірші, висловлюючи свої враження від сонячного гуманістичного мистецтва італійського Відродження:

О неситима радосте
видіння й пізнавання!
Ти, як енергія, криєшся
в барвах і мармурах викутих,
в стрімко споруджених стінах,
в сміло піднесених банях,
щоб наливати силою,
гордості вчити й кликати.

«Неситима радість пізнавання», з якої народжується така ж могутня енергія діяння, покликана «наливати силою» людські душі,— ось що передовсім хвилює і захоплює Бажана в творчому акті митця. Прекрасне в мистецтві, як і прекрасне в житті, не тільки радує і втішає поета, але й невідступно «питає» його, вабить своєю глибоко схованою суттю,— це дуже характерний момент для естетичної позиції Бажана.

І в інших віршах цієї книги, зокрема в чудовому циклі імпресій та медитацій, породжених спогляданням творів Мікеланджело,— те саме уславлення жаги пізнавання, невіддільної від жаги творчості й боротьби:

Бо він пізнав до краю суть людського поріддя,
Найглибшу муку й щастя рукатого творця,—
Нещадну спрагу мозку, голодну хіть всевиддя,
І поклик мет далеких, і пошук без кінця.

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

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

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

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

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

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

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

Побачити крізь страшні руїни Хрещатика обриси світлих, прекрасних кварталів, що зведуться на місці «гігантської мертвотної паді», восени 1945 року психологічно було вкрай нелегко, але Бажанів Будівничий зумів побачити їх,— сила думки і творчої волі перемагає біль, перемагає тяжкі враження реальності. Ця ж проникливість, далекосяжність мислі дорога поетові в радянському вбачачнику, що схилився над картою в приволзькому бліндажі: «Видющість осяює очі людини, уважні і втомлені очі її» («На командному пункті»). Видющість, ясність бачення і розуміння реального світу, проникнення в глибоко сховану суть процесів і подій — це, можна сказати, одна з перших цінностей, що їх стверджує і звеличує Бажанова поезія.

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

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

Це не прагнення відкриттів заради відкриттів, не абстрактна жадоба «чистого» пізнання. Бойова ідейна цілеспрямованість — невід'ємна риса всієї творчості зрілого Бажана. Коли поет прояснює своїми образами щось не зовсім ясне для його сучасників (а тою чи іншою мірою — і для нього самого), він це робить, керуючись чіткою загальною ідеєю. Його кінцева мета — крилатий життєствердний висновок, що «наливає силою» людські серця, кличе до діяння. Але цей висновок Бажан воліє давати не готовим, не статичним (хоч у певні часи бували в нього й такі варіанти — художньо вони обертались холодною риторикою), в своїх справжніх речах він прагне з найбільшою наочністю розкрити складний, часом драматичний процес народження поетичної істини, процес безпосереднього зіткнення і нелегкого розв'язання життєвих суперечностей. Майстер, що довів своє вміння споруджувати монументальні побудови типу «Будівель» або «Безсмертя», — він до мистецького синтезу полює йти через пильний, іноді просто віртуозний аналіз кожного життєвого явища, яке стає матеріалом для його художніх споруд. Бажанові художні відповіді на корінні питання часу пізнаєш за цією аналітичною вдумливістю, за філософською вагомістю змісту.

І досі пригадується, яке незвичайне враження справила поява триптиху «Будівлі», вперше опублікованого в 1928 році, на самому початку «епохи великих робіт». Нічого подібного цьому творові за стилем і задумом ми доти не знали

в українській поезії. Декого бентежило те, що поет нібито падає здалека, «від сивого минулого», підходить до теми соціалістичного будівництва. Інші сердито хапалися за словники: «яскиня віри», «кішло прощ», — чи не забагато архаїзмів і рідкісних слів? Лексичних раритетів, може, й справді було забагато, але річ не в них. Вже звичайне художнє чуття переконувало: цей поет, з його глибоким інтересом до людського труда і творчості, з його намаганням «прочитати» у залишених минулим спорудах долю народів і класів, з його закоханістю в будування й будівлю, з його незрівнянним умінням передати саму матеріальну «фактуру» зодчества, різьблення, важкого камінного вмільства, — цей поет не може не бути суголосним великій творчій добі, що починалася!

Можна багато говорити про те, як Бажан «вибудував» у своєму слові — об'єм за об'ємом, пруг за пругом — готичний собор чи бароккальну браму: грановита рельєфність, мускуляста пластика «другої природи», природи, створеної людиною, ще, мабуть, не передавалася в українському поетичному мистецтві з такою любов'ю і майстерністю. Але з такою ж пильністю він зумів їх і художньо «обдумати», проаналізувати, осмислити як символи цілих соціальних епох. Камінну мову видатних пам'яток минулого він читає оком революційного поета, непримиреного до гніту і облуди, на славу яким вони споруджувались: «Залізом, полум'ям, слезом, кров'ю кутю зловищу повість про собор». В пишноті і розкоші, в «неприродній справі» орнаментальних оздоб київської брами XVIII ст. він вбачає своєрідний вираз честолюбних прагнень української феодальної верхівки, її «культурного», з претензіями на «західний» блиск, гедонізму, її егоїстичних самостійницько-абсолютистських замірів.

Поет заперечує, поет викриває й судить минуле, але робить це з діалектичною проникливістю, тим більш доречною, що мова йде про сладцину неабиякої мистецької цінності. Хіба можна не замилуватися життєрадісною щедрістю тих же «принадних зел», тих бростей і квітів, що їх поклав на камені творець київської споруди (мовиться про відому браму Заборовського), влітаючи в «бундючність гетьманату» і свою — народну, людяну — мрію про велике, прекрасне повнокровне життя? На цю радість справжнього митця Бажан відгукнувся таким натхненним словесним ліпленням, яке справді може змагатися з віртуозною різьбою старого майстра («Він щедро кинув

семенасту брость, як звук на ложі кидати коханку...»). І хіба в камінному «Dies irae» середньовічного собору, в його суремному співі «на славу феодала» не звучить водночас і «ораторія голодних тіл і рук», яка говорить про трагічні болі і розгачливі сподівання знедоленої народної маси? Поет зумів почути і цей голос, зумів побачити, кажучи сучасною мовою, елементи народності в мистецтві, об'єктивним призначенням якого була проповідь покори, духовного рабства, — зіркість і всебічність погляду, особливо як на 1928 рік, надзвичайно прикметні! ¹

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

Він був далекий від нігілістичного приниження цінностей, залишених минулим. Але він сміливо ставив «на спір» творчість попередніх епох і творчість своїх сучасників, радянських людей, з погляду її гуманістичного змісту, з погляду відповідності заповітним прагненням народу, і вигравав цей «спір» як поет соціалістичного життєтворення. Останній вірш триптиха дихає напруженою

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

гарячкової, героїчної праці. Ще нема нічого завершеного, ще не прорисовуються контури готових споруд — лиш «пруг ляга на пруг, і кут ляга на кут» і «рухається день, як верств одвічних здвиг», — все в становленні, в трудному русі до мети. І хай будується не якийсь Акрополь або Пантеон, хай споруджується звичайний будинок, але він — для людини! А «мандри» в попередні епохи були потрібні поетові для того, щоб читачеві стала ще яснішою, сказати б, гуманістична вищість цих робіт над тим, що творилось підневільною працею в минулому. Завдяки цим «мандрам» навіть порівняно скромний будівничий епізод кінця 20-х років ми сприймали в світовій історико-культурній перспективі і — комсомольці тих часів — бачили себе не просто на будівельному майданчику, а на перевалі вікових шляхів людської творчості і людської мислі:

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

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

Я не знаю нічого сильнішого з цього погляду в українській поезії 30-х років, як друга частина поеми «Безсмертя» — «Ніч перед боєм» (хронологічно вона перша з усіх «Трьох повістей про товариша Кірова»). Зовсім даремно чимало з критиків, що писали про «Безсмертя», говорили про цю частину поеми на стриманому оксамитному піано, готуючи щонайвище форте для першої і особливо останньої частини. Там, мовляв, реалізм «перевірений», звичний, описово-конкретний, а тут якийсь «кольоровий», метафоричний, — а в ті часи, коли поема одержувала свою першу оцінку, на будь-яку «кольоровість» в естетичних засобах дивилися, звичайно, скоса. Навіть П. Тичина, який у статті про «Ніч перед боєм» перший дав заслужено високу оцінку цьому творові («Це справжнє густе політональне письмо, це спроба монументального твору, це спроба по-справжньому, реальною мовою заговорити. Коротко кажучи: поема мисляща, поема з інтернаціональним звучанням, поема,

що в ній у великій мірі присутні елементи науковості»), — навіть він вбачав ваду поеми у «медитаційній» сюжетній позиції героя. Кіров, на його погляд, повинен був більше діяти, аніж роздумувати, а в «Ночі перед боєм» він увесь у роздумах. «Герой поеми Миколи Бажана, — писав автор статті, — вночі перед боєм надто вже лірично поводитьсь, — він ані варту не перевіряє, ані розпоряджень не дає, ані зведень од розвідників не вимагає. Тоді як живий Кіров часто сам ставав на варту, тоді як живий Кіров — цей більшовик, воєначальник і господарник — ані хвилини не тратив дурно».

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

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

з високих людських цінностей комунізму,— недарма за два роки до «Ночі перед боєм» він писав:

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

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

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

Колишня земля кумирень,
огнепоклонника-гебра,
Христа, Магомета й Ормузда
віками безвихідний круг,
І січа, й різня, і убивство,
і зашморг, і лезо під ребра,—
Шаленство Шахсею-Вахсею,
закровлене, йшло за пруг.
Колишня земля губернаторств,
і неогоціантів, і беків,
Де тисячі рук здіймались,
вслухалися тисячі вух,
Як з бакінськими страйкарями
путіловці йдуть далекі,—
Товсте імператорське сонце
котилось навіки за пруг.

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

В українську радянську поезію Бажан приніс глибоку, відточену культуру художньої думки, думки, зануреної в філософський «образ» сучасності, в її животрепетні ідейно-психологічні проблеми. Вона, ця думка, насажена в нього яскравим відчуттям діалектичної складності, суперечливості і багатогранності життєвих явищ. Ось одне з його ранніх ліричних — так, ліричних! — визнань, вщерть перейняте радістю цієї збагненої діалектики світу:

Як труд і думка, пізнає діла і землі,
О земле юрб і добр, о земле сил і дій!
Я кожну яв твою зв'яжу і відокремлю
В єдиній складності твоїй.

.....

Безкрайність і кінець прядуть єдину сталь,
Бо світ скінчений і безкрай він же.
Спіраль буття, закружена спіраль,
Скінчивши коло, починає інше.
Неспокій і жага проймає їх наскрізь —
І серце, влите в світ,
і всевіт, влитий в розум...

Варто сказати кілька слів про поему Бажана «Число» (1931), звідки взято наведені вище рядки. Абстрактність її загального задуму очевидна. Філософське осмислення

і обґрунтування сучасності (автор мав намір через своєрідну поетичну «історію» числа, піднесеного до значення мало не одушевленої величини, розкрити велич першого п'ятирічного плану) перетворилось тут на свою протилежність — на плавання в холодних морях чистісінької умоглядності. «Як цифри, шикуються труби гамарень, як цифри, проростає сталь», — звідси було вже недалеко до того, щоб уявити голим циферним знаком і саму людину-творця. Власне кажучи, таке перетворення майже й сталося. «Розгинаючи кожен м'яз, виходить число перед фронтом наказу», — чим не зразок заміщення людини, заміщення тих, хто справді виходив на будівничі фронти п'ятирічок, «олюдненою» абстракцією, в даному разі найбезплотнішою з абстракцій!

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

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

гідна пошани сторона, я б назвав її поезією знайденої теоретичної ясності.

Річ у тім, що поза всім надуманим сюжетом — маршируванням то величного, то жалюгідного числа по історії людства — поема відбиває реальні й глибокі враження Бажана від знайомлення з теоретичними основами марксистсько-ленінської філософії. Крізь витворну символіку і навіть «алгебраїстику» цієї дивовижної речі ясно бачиш, як автор намагався втілити свої думки і переживання, нав'язні читанням класичних праць Маркса, Енгельса, Леніна (в дужках треба додати — і Гегеля). «Маніфест Комуністичної партії», «Людвіг Фейєрбах і кінець класичної німецької філософії», «Філософські зошити» — все це згадуєш раз повз раз, перечитуючи «історіософічні» і «гносеологічні» міркування автора, які він намагався висловити в поетичній формі. Як дотепний поетичний парафраз із щойно прочитаної марксистської літератури сприймається, наприклад, характеристика гегелівської філософії, побудована на гострих антитезах: «Знаючість Гегеля — ця тінь буття живого» і «бундючність Гегеля — ікона і канон...». Або улюблена думка Леніна про розвиток як рух по спіралі — ми вже бачили, як голосно вона відгукнулася в поетичній інтерпретації Бажана. І якраз найважливіше в усій поемі — саме такі філософські переживання поета. А головне в них — це радість усвідомлення, теоретичного пізнання марксистської діалектики, в якій Бажан знайшов поетичну душу всього суцього і разом з тим найтривкішу основу для власного художнього мислення. Зрештою, вся поема в своїй підводній течії — гімн матеріалістичній діалектиці, її пізнавальній і творчій силі. «Живий неспокій — душу діалектики» поет бере як найцінніше своє озброєння. «Збагнути світ; пізнати і змінити» — ось звідки народжується ота бенкетарська розкіш поетичного аналізу й синтезу, прагненням якої сповнений Бажан: «Я кожну яв твою зв'яжу і відокремлю в єдиній складності твоїй!» Справді, «силушка по жилушкам переливається» — від почуття осягнутої ясності, від усвідомлення того, що «мускул мислі зв'язано водносталь із мускулом сердець, із м'язами в руках», тобто з справою партії, класу, народу.

Я спляюсь на цих філософських емоціях молодого Бажана (про них можна було б ще багато говорити, вони загалом дуже серйозні й змістовні) тільки для того, щоб ясніше освітлити ними важливі риси його художнього

методу. Діалектичний погляд на світ, так виразно здекларований у «Числі», в творчій практиці поета позначився пильною увагою до природної складності життєвих явищ, до їхньої внутрішньої суперечливості, до драматичних процесів боротьби між новим і старим, народним і антинародним. У сполученні з властивою поетові інтелектуальністю, ідеологічністю це дало в багатьох його віршах і поемах цікавий тип напруженої і гостроконфліктної «драми ідей». (Мабуть, нема потреби докладно пояснювати, що поняття «драма» тут вживається не в розумінні безвихідної кризи,— якщо вона часом і зображується, то їй протистоїть чітка авторська позиція,— а в розумінні розвитку і боротьби протилежностей, діалектичне розв'язання яких породжує життєствердний, мобілізуючий висновок).

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

Ми ще й досі не оцінили належно наполегливу, сміливу, самостійну, справді відкривавчу і новаторську роботу думки, якою пульсують пам'ятні твори поета, написані в ці роки,— «Гофманова ніч», «Розмова сердець», «Смерть Гамлета» (зараз вона публікується як «Післямова» до «Розмови сердець»), «Трилогія пристрасті», «І сонце таке прозоре...». Кожний із цих творів означав певний рубіж в ідейному розвитку поета, в злитті його творчості з глибокими життєвими потребами часу. В кожному з них очевидний більш чи менш яскраво виявлений полемічний і «проповідницький» задум — і в той же час кожен був актом внутрішнього самоусвідомлення, осягання ще не пізнаних істин, прояснення ще не проясненого для себе і для сучасників. За своєю яскравою проблемністю, за

свіжістю й актуальністю поставлених (хай і не завжди з повним успіхом вирішених) світоглядно-психологічних проблем, за своєрідною красою робочого напруження мислі цей цикл поем і великих віршів являє собою справді героїчну сторінку в поетичній біографії Бажана і, мабуть, небагато має для себе аналогій в усій тодішній нашій поезії.

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

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

— Клену і рву твоє клейно!..
— Не рви, бо я — то ти,
Бо ти і я — завжди одно,
І нам у парі йти.

Ось як далеко заходить цей двобій, і поет до кінця чесний і щирий у його зображенні: людині нового світу треба знати свого психологічного супротивника і бачити, як небезпечно близько він часом підступає до її серця, інколи навіть до серця її співця... Але, давши повністю «виговоритись» своєму опоненту, Бажан знаходить слова великої

правоти і великого емоційного натхнення, щоб заперечити його отруйні думки, його підступну проповідь. Ні, людські серця не залишаються в полоні минулого, вони змінюються, очищаються, позбуваються трагічних виразок, стають кращими і благороднішими в боротьбі за гуманістичну справу Жовтня, бо: «Повстала у вогні, в пожежі, в герці й бурі Україна інша й інша Русь...»

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

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

Могутність фантазії Гофмана не може не захоплювати поета — на те він поет... Але це фантазія, що шукає порятунку від прозаїчної дійсності в самій собі, фантазія, позначена тавром безвихідності і бездіяльності. Ось чому в зображенні Бажана романтичний шал цієї свавільної, розпачливої і в чомусь трагічної уяви нагадує гірке духовне сп'яніння, за яким неминуче йде прозаїчне, жалюгідне, філістерське витверезвлення. «...Ковпак нічний, бавовняний халат, огрядна пічка і приємний чад із мідного прокислого кадилка», — це після всіх «врочисто-божевільних» бенкетів уяви, після «злих слів і вигадок свавільних» в корчмі «фантастів, візників і шлюх», в корчмі «огидного й ганебного натхнення!» В цю корчму поет «садовив» власне кажучи, не стільки Ернста-Теодора-Амадея Гофмана, скільки самотницьку, тікаючу від реального життя романтику, яка при всіх своїх «епатажних» бунтах проти загальноприйнятих норм насправді означала не що інше, як безсиле примирення з пошлою дійсністю. Привиди цієї індивідуалістичної романтики ще стукали в поодинокі серця тоді, коли писалась ця поема, і Бажан виконував неабиякого значення справу, коли з блискучою точністю художника-аналітика показував, що така романтика, за

своїм виглядом інколи зовсім «антиміщанська», на ділі є не антиподом, а рідним братом нужденно-прозаїчного філістерського існування. «Пекуча порохня з сандалів сатани» мирно осідає перед порогом тихого дімка з буркотливою Амалією і старосвітським бюргерським затишком. Справді, «він не страшний — німецький добрий чорт!» Ідейна драма митця, який не знайшов і не шукав містка від мріяння до діяння, розкривається в повній своїй разючості. І разом з нею — чудове вміння самого поета «умислитись» у свій предмет, дати глибокий діалектичний розтин його внутрішніх протиріч, його складних взаємозв'язків з дійсністю. А про те, з якою художньою силою зроблено це тонке і складне «дослідження», може сказати хоча б незрівнянна пластика Бажанового словесного малюнка, який щодо своєї виразності (в даному разі — неприховано іронічної) знову ж таки може посперечатись з мистецтвом різьблення і живопису:

І, туфлі кладучи до груби, щоб протряхли,
Сміється Амадей замислено собі,
І посміхаються з полив'яної кахлі
Рожеволиці лицарі й дівичі голубі,
І черевань, розпівчений у блейвас та цинобру
(Полив'яна ідилія голландських мулярів),
До себе пригортаючи свого коханку добру,
Теж посміхнувся ввічливо й замріяно зомлів.
Фламандська піч розпарена, в квітках,
пташках та бантах,
Мов дівка угодована, паруючи, стоїть.
Полива жирна топиться, гладкі блищать брабанти,
Червець на них вилискує, зелінка і блакить.

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

Не буду говорити про етапний для поета вірш «Смерть Гамлета», він загальновідомий, але вкажу для прикладу

на цікаве зіткнення двох концепцій буття, яке знаходимо в «Садівнику». Мова йде все про ту ж генеральну тему Бажанової творчості цих часів — про кінець індивідуалістичного тупика буржуазної свідомості і народження справді людяного і могутнього світовідчування людини соціалістичної.

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

Ні, «четверте» дано, але дано іншому типові особистості — людині для людей, і запоруку його розквіту поет бачить перш за все в духовній єдності одиниці з народом, із суспільством, у «дружбі мас», яка є єдиною реальною основою можливого для смертних безсмертя:

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

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

Не треба думати, що драматична напруга мислі в Бажановій поезії була обумовлена лише особливостями того, до певної міри зламного етапу, який переживав поет у час написання названих творів, — етапу нещадного розрахунку з старим та інтенсивного осягання нових ідейних високостей, нового художнього бачення світу, яке оформилось

для нього, як і для всіх радянських митців, в естетиці соціалістичного реалізму. Частка правди в такому твердженні є, але далеко не вся правда. Філософська конфліктність і драматичність являють загалом одну з найістотніших і найцінніших якостей художнього мислення поета; породжені вони не тимчасовими обставинами, а чимось значно більшим — всією епохою величезних революційних зрушень в житті народу і людства. Маємо перед собою поета з щасливим даром особливо чуйного сприймання ідеологічних конфліктів доби, могутніх її переворотів у сфері людського мислення, суспільної психології. І хіба гідно їй чесно завойована Бажаном справжня ясність, марксистсько-ленінська ясність поглядів і переконань, могла означати, що будь-які нелегкі питання в духовній і моральній сфері для нього вже назавжди розв'язані, а всякі «драми ідей» на матеріалі життя сучасників повністю втратили свій сенс? Хіба поет, а особливо поет Бажанового складу, не є постійним сурмачем і розвідником складної, а часом і справді драматичної боротьби в площині ідей, поглядів, переконань, звичок, почуттів, пристрастей, якою позначений наш буремний вік?

У подальшій Бажановій творчості можна було сподіватись нової «Гофманової ночі», нової «Розмови сердець», нової «Смерті Гамлета» з зовсім іншою, зрозуміло, проблематикою, іншими образами, іншими стильовими ознаками, але з тими ж «неспокоєм і жагою», тією ж аналітичною гостротою, тією ж філософською конфліктністю, полемічністю, драматизмом. На жаль, на певний, досить тривалий час ця лінія в його творчості не знаходить помітного продовження. Поезія Бажана в другій половині 30-х і в 40-х роках продовжує плідно розвиватися, збагачується багатьма новими цінними якостями, а в роки Вітчизняної війни досягає справжніх висот патріотичної мужності і мудрозмістовної художньої простоти («Сталінградський зошит», «Данило Галицький»). Але не можна не бачити в пій за цей період і певних втрат — передусім послаблення того активного філософсько-драматичного і проблемно-полемічного начала, про яке мова йшла вище. Певна частина тогочасних критиків ладна була бачити в кожному вияві поетичного зіткнення думок небезпечну ідейну «хиткість», а то й «роздвоєність» митця, в той час коли для Бажана драматичне «роздвоєння» мислі означало тільки один з улюблених способів художнього формування і утвердження провідних ідей віку. Для творчості поета це не пройшло

безслідно. Мабуть, саме звідси — холодна риторичність, оздоблена важкуватою «одичною» архаїкою велемовність деяких його тогочасних віршів.

В передвоєнній, скажімо, книзі «Ямби» творам такого характеру, досить густо забарвленим помпезною величальністю, віддана значна частина сторінок. Але справжній пульс Бажанової поезії бився в інших віршах книги, в яких були й живий роздум, і пристрасть, і властива поетові аналітична пильність погляду, і пластичність образів предметного світу, і глибинна драматична напруга... Це — твори з циклів «Грузинські поезії», «Узбекистанські поезії», «Бориславські оповідання», які й визначають обличчя збірки.

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

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

Сама поетика цього вірша різко відмежовує його від творів, де панує інтонація одичного величання, дифірамбічної пишності, чавуннолітого риторичного «барокко».

Ту ж аналітичну силу і те ж уміння викресати живий

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

А князь тим ядом напоїв
Свої швидкі, слухняні стріли,
І до навколишніх країв
Вони із смертю полетіли.

(Переклав А. Малишко)

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

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

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

За глибоким аналітичним роздумом, за вмінням відтворити драматичну напругу події чи переживання ми й нада-

лі пізнаємо кращі витвори Бажанової поезії, хоч впливи риторично-ілюстраторської естетики, безумовно, протягом певного часу обмежували саме в цьому напрямі її неабиякі можливості.

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

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

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

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

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

Так і в збірці «Англійські враження», заслужено відзначеній критикою як одна з кращих поетичних книг перших повоєнних років. У ній Бажап виявив нову цікаву грань свого таланту — вміння бути першорядним політичним сатириком (це вміння намітилось у нього ще в «Смерті Гамлета», але досі якимось не знаходило ширшого виходу). Нещадно викривальний «Шкіц до портрета», презирливий «Мандрівний джентельмен», насмішливий «Біг-Бен», іронічно-гірка «Солдатська балада», — все це речі, що по-повому продовжили традиції публіцистичної сатири Маяковського на світ, де панує «його препохабіє» капітал. Та ця сатира, часом розрахована за геометрично точними законами польоту стріли, мабуть, не дала б достатньо глибокого розтину зображуваної поетом дійсності, коли б вона не доповнювалась віршами-роздумами, віршами з зосереджено-аналітичним соціально-філософським «копанням углиб» — такими, як «Смеркання в Гайд-парку», «На шотландській дорозі» тощо. Якщо в сатиричних творах поета йдеться про окремі, чітко окреслені соціальні типи і явища сучасної Англії — про Черчілля, про здатного на все молодчика з заморських володінь, про бездомного Томмі Аткинса, посадженого «міністрами-соціалістами» в тюрму, — то в такому, скажімо, вірші, як «Смеркання в Гайд-парку», звичайне побутове явище розростається до промовистого образу цілого світу, цілого способу життя. Хай Гайд-парк у ту пору, коли його спостерігав поет, був, можливо, особливо незатишний і непривітний — повинутий у «тухлий туман», ослизлий після дощів, з повітрям, насиченим бензиновим перегаром... Але хіба лише погода і пейзаж, хіба лише традиційна англійська стриманість поклали на обличчя, на постаті пережохих тавро самотності, безнадії, таких чужих і неприродних для прибульця з іншого, радянського краю?

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

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

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

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

І все ж доводиться визнати: філософсько-аналітичний струмінь Бажанової поезії в ці часи — аж до середини 50-х років — помітно міліє, спадає на силі, і це вже не заміна однієї якості іншою, не менш плідотною, це в ряді випадків загалом спад поетичної якості, якщо розуміти під нею не лише зовнішню добротність форми. Поет-мислитель, поет-аналітик ставить часом перед своєю музою такі завдання, які неминуче прирікають її на своєрідне «популяризаторство», іншими словами, на безкрилу ілюстративність. У вступному вірші до книги «Біля Спаської вежі» (1951) говориться:

Віки говорять. Слухай річ століть,
Минулого свідоцтво незабутнє,
Але від них величніше гримить
Те явлене в сьогоднішнім майбутнє,
Яке проймає кожну мисль, і мить,
І починання кожне всемогутнє...

Навряд чи когось змусить стрепенутися цей, без сумніву, правильний заклик поета, настільки він стилістично безбарвний і велемовно-громіздко-малозначущий. «Неза-

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

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

Бажан завжди був сильний в позиції людини, яка запитує, обдумує, відповідає, — тут він здебільшого тільки описує, надавши слово «прикладам». А «приклади» в нього менш за все можуть бути повноцінною поезією саме тому, що позбавлені відкривавчої енергії, активності особистої поетової мислі. Довгі стрічки пояснювальних, повчальних мопологів, в яких немає внутрішнього розвитку, бо немає живого зіткнення думок, почуттів, пристрастей, — все це

явно було не «за Бажаном». Вірші книги внутрішньо статичні й однолінійні. Чи ж треба дивуватися їй тому, що люди, про яких або від імені яких ведеться розповідь у цих віршованих новелах, вийшли здебільшого маловиразними — загальне в них майже повністю розчинило в собі індивідуальне, особисте. Двоє щасливих молодят — полтавчанка і москвич, що будували університетську споруду на Ленінських горах, — проголошують майстерно «періодизовані» промови про «будинок високих ідей» і свою працю на його спорудженні, але я їх не бачу, мені нікому глянути в вічі, бо ж вони — тільки «представники», «репрезентатори», персоніфікований вияв ідей!

Я не оглядаю всієї творчості поета і не аналізую багатьох проблем, які постають перед її дослідником. В даному разі мене цікавить головним чином питання про інтелектуально-філософське ядро цієї поезії і його розвиток в ході загальної творчої еволюції Бажана. Те, що великі можливості поета в цьому напрямі не були повністю реалізовані ним у творчості першого повоєнного десятиріччя, заперечувати, очевидно, не доводиться. Глибокий і мужній талант поета розвивався в ці часи переважно іншими своїми сторонами, іншими пагонами, — що ж до філософських роздумів і особливо «драми ідей», як найбільш улюбленої Бажаном форми розв'язання великих тем часу, то до них він у ці роки звертався рідко.

І як закономірно, що на новому етапі розвитку радянського суспільства і його літератури поезія Бажана запрагла пошуків, сповнилась новою творчою енергією! Найголовніші художні здобутки поета в його книгах «Міцкевич в Одесі», «Італійські зустрічі», «Політ крізь бурю» — збагачення людинознавчого змісту, завоювання психологічної повнокровності і разом з тим філософсько-узагальноючої глибини образів. Потужна поетична «лабораторія» Бажана знову повертається до своїх відкривавчих функцій, збагачуючи наше розуміння світу, вводячи в широке коло не таких вже простих проблем світогляду, світовідчуження, духовного й морального життя сучасної людини. Що ж до зображувальної сили Бажанового вірша, його пластики, музикальності, художньої місткості, то в багатьох випадках поет сягає досі не знаного ним ступеня досконалості — але про це потрібна окрема розмова.

Оптимістичний внутрішній драматизм як улюблена Бажаном форма пізнання і ствердження істини віку знову здобуває в його поезії те місце, на яке він тут по праву

заслуговує. Його характер в цих книгах майже посліль — ідейно-психологічний. Мало не всі вірші з книги «Міцкевич в Одесі» засновані на напружених внутрішніх колізіях, через які проходить у своїх взаєминах з людьми, в своїх глибоко затамованих переживаннях великий польський поет, що потрапив до тодішньої Росії з паспортом політичного засланця. Подолання самоти. Подолання розпачу. Народження певності і ясності. Виникнення почуття єдності з новими братами по духу, новими краями і народами. Повнішання любові до народу, міцніння відданості визвольним ідеалам... Все це для Бажана сповнене животрепетної значущості, і все це його цікавить саме в процесі свого складного, суперечливого становлення і вирішення.

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

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

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

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

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

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

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

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

Перехожий співак, вуличний поет в сіцілійському місті співає перед нужденним людом нову, щойно складену баладу про Леніна («Пісня»). І вона хвилює людей, запалює новими великими почуттями.

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

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

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

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

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

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

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

Світ же ніколи не знав
схожого відчуття, —
Що у могутті душ
дужче за нього є?

До речі, не тільки з цього, але й з багатьох інших віршів, що ввійшли до «Італійських зустрічей», можна бачити, якою «особистішою» стала тепер поезія Бажана.

Це теж знак нашого часу — знак повнішого, безпосереднішого, правдивішого виявлення в мистецтві конкретної людини, її живої особистості. Звичайно, Бажан завжди мислив і буде мислити великими поняттями й проблемами епохи, і можна лише побажати, щоб цей соціально-філософський тонус його поезії підносився й надалі. Але тепер його роздуми стають все більш зігріті власним душевним досвідом, власними питаннями і хвилюваннями, крізь них все зриміше проступає жива біографія самого поета, і хто зміряє, наскільки виграє від цього поезія.

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

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

Перед нами знову драма ідей, драма особливо складна й болюча, зумовлена всім тим гірким і трагедійним, що його в певні часи загодіювали чужі нашому ладові сваволя і підозрливості. Скільки тяжкого внесли в життя Оксани загибель батька, заслання матері, похмура камінна недовіра іванів хомичів... Але все це не потьмарило в очах радянської дівчини величі і правоти тієї справи, за яку боролись її батьки-комуністи, яка є священною справою партії і народу.

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

«Брати і сестри!»
Так по-людськи вперше.
Як відповім йому?
Як відповім?
Той комуніст, що внав, в його тюрмі померши,
і в нього вірячи,—
він батьком був моїм.

.

«Брати і сестри».
Як же відповісти?
Як звать мене тепер?
Дочка?
Чия?
Не він один,
а це — всі комуністи
па мене кличуть,
і підводжусь я,
і разом з ними я піду до краю,
і разом з ними змірю шлях оцей,
не перерву,
не зраджу,
не зламаю
путі моїх батьків, путі моїх дітей.

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

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

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

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

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

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

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

він побачив і оспівав у комуністах, у людях ленінського духу живе втілення цієї краси мислі, помноженої на красу дії.

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

1964

СЬОГОДНІШНІЙ БАЖАН

У Кончі-Озерній казковий травневий ранок, повинутий у солов'їний щebet і бриніння бджіл над квітучими яблунями. Неділя, та ще й великодня (пам'ятний з дитинства язичницький, «яриловий» настрій...). На порозі Бажанового дому привітна господиня. «Заходьте, раді вас бачити, тільки доведеться почекати: Микола нагорі». Нагорі — означає, працює в своєму кабінеті. Як звичайно, в ті дні, коли він одержує змогу вирватися з Києва і засісти, як-то мовиться, на дачі. Такий уже з нього дачник... Усміхнувшись, перепрошуєш і обіцяєш прийти пізніше. Уже в другій половині дня зустрічаєш Миколу Платоновича на дорозі під соснами — як завжди, милого, гречного, готового до приязної розмови. «Добре працювалося вранці?» — «Ет, всякі дрібнички...» (Про свою роботу він здебільшого говорить саме так — скромно і скупю).

І ще пригадується (на жаль, враження не з однієї зустрічі). Простора кімната в приміщенні Української Радянської Енциклопедії, за столом Бажан. Уже в першу хвилину бачиш, що головному редакторові енциклопедичних видань республіки вельми нездужається. «Знов

підскочив тиск?» — «Так». Називається відповідна медична цифра. До того кепська, що минулої доби кілька разів приїздила швидка допомога.

«Чому ж ви на роботі? Чому взагалі не облишите цю посаду? Хіба мало з вас вашої літературної праці?»

У відповідь різні аргументи, що стосуються інтересів справи та колективу, який її робить. (Не забудьмо, до речі, УРЕ та всі її «дочірні» видання від самого початку ставив як ініціатор і організатор М. П. Бажан, який і є з 1958 року незмінним керівником цієї, не малої вже нині, «фірми»). Аргументи серйозні, але чути за ними і щось особисте, щиро людське: не може літній поет, давня громадська людина, лишитись без своєї, так би мовити, другої поезії — без щоденних організаторських клопотів, без відчуття робочої єдності з колективом, без улюблених годин гуртового обдумування нових і нових завдань, навіть без капосних труднощів, яких чимало поставало і постає на шляху кожного видання. Не може — хоч і доводиться інколи тратити здоров'я, скажімо, на те, щоб за кілька днів з пильним і суворим редакторським олівцем у руках прочитати підряд якихось дві тисячі шпальт з гранками чергового тому...

1

Громадський чоловік, людина для людей — до Миколи Бажана ці слова пасують, можливо, більше, ніж до будь-кого з сучасних українських письменників. Не те, що він любить бути обов'язково на виду — з його вдачею це просто не в'яжеться. Але нам, сучасникам, мабуть, ще важко вповні усвідомити, яку глибоку борозну проорює цей поет не тільки в літературі, а й у всій українській радянській культурі, скажімо, в післявоєнний період — за останні 30—35 років. Працюючи на постах заступника Голови Ради Міністрів УРСР (в його віданні були справи культури та освіти), голови правління Спілки письменників України, головного редактора Української Радянської Енциклопедії, він вклав багато особистих зусиль у здійснення різноманітних заходів, що збагачували і підносили на вищий рівень все культурне життя республіки. З численних можливих прикладів згадаю лише три, що стосуються вже «енциклопедичного» періоду діяльності М. П. Бажана. «Історія українського мистецтва» в шести томах, «Словник художників України», двотомний «Шевченківський словник» — видання спеціального, а почасти й зовсім оригі-

пального характеру, не всі з них навіть умовно відповідають енциклопедичному «профілю» (та ж капітальна історія мистецтва), але всі вони підготовлені редакційним колективом УРЕ, і душею кожного з них був невтомний, невгамовний Бажан! Була увага й допомога з боку керівних інстанцій, було велике гроно широко зацікавлених і компетентних авторів не лише з України, а й зі всіх республік Радянського Союзу (в «Шевченківському словнику» особливо!) — їх теж потрібно було зібрати, об'єднати, заохотити, — а всі ниті сходилися в руках немолодого поета, який виявився першокласним організатором науково-популяризаторської праці і видатним ерудитом в різних галузях художньої та загальної культури. Знавці, наприклад, живопису, графіки, скульптури, архітектури, прикладного мистецтва, що брали участь у згаданих виданнях, не раз свідчили, яким авторитетним було слово головного редактора УРЕ при розгляді навіть найбільш фахових і часом дуже складних проблем: одне — що він таки досконало знає цей мистецький світ, куди його здавна тягли жадібні естетичні інтереси, друге — що вмів знайти місце тому чи тому художньому фактові в загальносуспільному та культурному процесі, умів завдяки своєму громадсько-політичному досвідові, філософському кругозорові, точному розумінню завдань і вимог сучасності.

Є, до речі, в духовній постаті Баждана ця риса — інтелектуалізм, але не того, поширеного серед «високочоліх» інтелігентів Заходу зразка (П. Валері, Т. С. Еліот), який у певному розумінні можна назвати метафізичним, а інтелектуалізм, так би мовити, радянської школи, поєднаний з точним політичним, соціальним поглядом на речі. Звідси виваженість, ясність, тверде громадське «підґрунття» його оцінок і висновків, коли йдеться про те чи те професійне питання з галузі культури, не кажучи вже про справи загального, громадського характеру. «У Миколи Платоновича державне мислення, не дарма він був віце-прем'єром. Вірші я можу написати не гірші, ніж він, а от знайти точне вирішення в заплутаному питанні або так сформулювати складну думку, що хоч тут же записуй її в якусь мудру книгу, — ні, багатьом з нас далеко до нього в цьому розумінні», — сказав якось у приватній розмові Максим Рильський.

Протягом ряду років була нагода близько спостерігати Баждана як керівника Спільки письменників (його заступниками тоді були Ю. Смолич, О. Гончар і автор цих

рядків). Одне з яскравих вражень: начебто холоднуватий, стриманий з вигляду чоловік був дуже доступний і уважний до кожної людини, яка зверталася до нього з тим чи тим своїм клопотом. А головне — по-діловому і результативно уважним. Ми, молодші, часто дивувалися, як у нього вистачає сил і терпіння, прийшовши в спілку, по кілька годин висиджувати на телефоні — нескінченні, в різні інстанції, дзвінки. Добра половина з них стосувалася просьб і скарг, з якими до нього зверталися не тільки письменники, а й артисти, художники, науковці (звичайно, ці просьби він підтримував лише тоді, коли сам вважав їх справедливими). І клопотання Бажана часто допомагали, — в місті і цілій республіці його знали й поважали, як знають, поважають зараз. Взагалі діловитість, негребування ніякою «чорною» роботою — риса, органічно йому властива. Пригадується, в середині й кінці 50-х років спілка здійснювала значне, сказати б, капітальне будівництво: споруджувався житловий будинок письменників на вулиці М. Коцюбинського, з чималими труднощами будувалося дачне селище в Кончі-Озерній, де пізніше буде створено немало хороших книг. Всякі об'ємні господарські акції — річ традиційно важка для такої організації, як Спілка письменників, що можна зрозуміти без пояснень. Було нелегко й тоді. Але всю цю морочливу й копітку справу (маються на увазі клопоти з проектами і підрядниками, з матеріальним, фінансовим та іншим забезпеченням) чи не повністю взяв на себе «записний інтелектуал» Бажан, маючи до того ж доброго собі помічника в особі тодішнього відповідального секретаря правління спілки С. Д. Складаренка. І здійснюване будівництво прийшло, як говориться, до переможного кінця.

Особливо розцвітав Микола Платонович як діяч і організатор в часи підготовки й проведення великих літературних ювілеїв — Шевченка, Франка, Лесі Українки, — які завдяки увазі і клопотам партійних та державних органів ставали подіями загальногромадського, всенародного значення. Керівництво такими ювілейними комітетами в 50—60-і роки майже незмінно доручалось йому. Мабуть, він і досі пам'ятає урочисте відзначення 150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка (1964), яке здобуло широкий резонанс і за межами нашої Радянської Батьківщини. В Києві тоді відбувся міжнародний форум письменників, присвячений нетлінній спадщині великого Кобзаря, ювілейні урочистості продовжились у Каневі і в селі Шевчен-

ковому. (Пам'ятається, наш високоповажний польський друг Ярослав Івашкевич, присутній на цих торжествах, писав потім в одній з варшавських газет, що в Радянській Україні можна повчитися того, як проводити такі літературно-громадські свята). Але мало кому відомо, скільки попередніх організаторських зусиль потребував кожен з цих ювілеїв,— і тут практична, все враховуюча мудрість Бажана, властиві йому широта підходу до справи, тактовний «диригентський» хист виявлялися на повну силу. Далеко не всі з тих, хто потім слухав на урочистому засіданні образне і емоційне, сповнене патетики слово, по-ораторському мовлене, а не механічно прочитане, могли здогадатися, що в цього «патетичного» Бажана є й інша сторона, інша грань — Бажан скрупульозно діловитий, невтомно роботящий і, хочеться сказати, навіть своєрідно артистичний у дбайливому виконанні доручених йому громадських обов'язків.

І на своєму восьмому десятку він лишається таким же безугавно турботливим про громадсько-культурні справи, таким же щедрим на ідеї та ініціативи, що збагачують наше творче поле. В галузі культури йому, зрештою, до всього є діло. То він протягом кількох років добивається виходу в одному з видавництв цінної книги про старовинну дерев'яну архітектуру України, яку хтось там вважає неактуальною. То бере участь у відкритті виставки книжкової графіки, влаштованої видавництвом «Дніпро», — книги тут справді оформляють майстерно, з добрим смаком, і підтримати цю культуру видання, цей добротний стиль для Бажана є річчю принциповою. То пише внутрішню рецензію на «трудну», але талановиту книжку віршів, яка довго не могла побачити світ,— і книжка зрештою виходить, приязно зустрінута читачами. То поспішає в Москву, де керуватиме семінаром іноземних перекладачів вітчизняної літератури і присуджуватиме премії за кращі роботи в цій галузі. А то — дзвінок, і в трубці телефону чути голос Миколи Платоновича: «Чи пам'ятаєте якісь твори або хоч висловлювання про Мікеланджело в класичній українській літературі?» (Крім того, що Франко мав за перший поштовх до свого «Мойсея» глибоке враження від скульптури Мікеланджело). Я не пам'ятав, та й спеціальні розшуки нічого значного не дали: не було з наших класиків майже жодного, хто мав би змогу вільно подорожувати по Італії і познайомитися з оригіналами творів великого майстра (Коцюбинський і Леся Українка виїжджали туди тільки

на лікування і в певні місця: Капрі, Сан-Ремо, та й творчі їхні інтереси оберталися здебільшого навколо інших тем і предметів...). Виявляється, в Бажана виникла ідея: видати до 500-річного ювілею Мікеланджело збірник, присвячений життю й творчості митця, відбивши в книзі також усе гідне, що сказала про генія Відродження сучасна, радянська українська література. І така книга справді була створена і вийшла в «Мистецтві» 1975 року, якщо й не кондиційно розкішним, то справді гарним, імпозантним художнім виданням. На титулці ремарка: «Збірник уклав Микола Бажан», ремарка, по суті, надто скромна, бо упорядник тут виступав і перекладачем багатьох поетичних творів (О. Барб'є, Х.-М. Ередіа, Л. Стаффа, Р. М. Рільке і більшості сонетів самого Мікеланджело), і редактором інших перекладів, і одним з авторів збірника. І українське поетичне слово про творця «Мойсея» та «Пісти» тут виявилось належно представленим — творами М. Бажана, І. Драча, Д. Павличка, Б. Олійника; українська література таки взялася сплачувати свій борг перед титаном світового мистецтва. (Хоч з приводу одного недогляду запізнило шкодуєш: до поетичних текстів треба було б включити й давню, трохи призабуту нині віршовану новелу М. Рильського «Змагання» — про відоме змагання між Мікеланджело та Леонардо да Вінчі при розписі стін одного з будинків у Флоренції).

Духовній енергії, працьовитості, неспокійливому громадському живчикові М. Бажана мимоволі дивуєшся. (Не кажучи вже про його нетерплячу жадібність до всього нового, що з'являється в літературі, театрі, кіно, малярстві, музиці: в цьому розумінні за ним важко «вгнатися» й молодшим та менш завантаженим колегам). Є щось істинно франківське в цій невтомності і в цій постійній інтелектуальній спрагlostі, якої не зменшили прожиті три чверті століття. Не знаходжу іншого епітета, хоч знаю, що Бажан, загалом не цураючись високих слів щодо інших, категорично не визнає їх щодо самого себе — тут він ультрареаліст.

2

Починаючи з 1976 року, в «Вітчизні» час від часу стали з'являтися прозові «Сторінки спогадів» М. Бажана, що нині творять уже чималий цикл. Жанр для автора новий, але й несподіваним його не назвеш, — хоча б тому, що трохи раніше вже були видрукувані віршовані «Уманські

спогади» поета, що обіймали часи його ранньої юності (та і в прозі читач уже знав Бажанові етюди — спогади з літ молодості — про Блакитного, Тичину, Довженка). Закони людського віку, — розумні й благородні, зрештою, закони, — беруть своє: треба віддати сучасникам і наступникам нагороджені скарби пам'яті, якими до часу володієш тільки ти, але які вимагають, просяться стати набутком багатьох...

Читаючи Бажанові «Сторінки спогадів», присвячені В. Василевській, Ю. Яновському, С. Чіковані та іншим людям, чиї імена здебільшого не потребують пояснень для найширшого кола читачів, ясно відчуваєш імпульси, якими народжені ці мемуарні розповіді. Бачиш, звичайно, доземний уклін перед золотими клейнодами молодості і безроздільного душевного єднання з друзями, з дорогими людьми, коли «земля була прекрасна, і прекрасні були ми, і прекрасне було життя...», як написав в маленькій повісті про С. Чіковані («Він розмовляв з горами»). Бачиш потребу сказати щире й проникливе слово про цих друзів, про незабутніх супутників на життєвій путі, остаточними знаннями про яких ти сам часом будеш зачудований і вражений: «Боже мій, перед яким чудом людських душ ти роками стоїв, не розуміючи всієї величі і краси цього чуда в сум'ятті, радощах і бідах, тривогах і втіхах щоденного твого буття!» (Там же). І бачиш, мабуть, найголовніше: жадання розповіді про цілий шлях свого письменницького, мистецького покоління, шлях, колосально багатий на все — радощі, злети, відкриття, труднощі, драми, лиха особисті і всенародні (яким була війна, нав'язана фашизмом), але шлях, яскраво освітлений вірністю глибоко сприйнятим ідеалам Жовтня, ідеалам комунізму.

Спогади М. Бажана являють собою художню прозу високої проби. Писав їх поет, який зберіг чудову образну, речову пам'ять і вмів до ладу розпорядитися (де знаходить, звісно, потрібним) слухняним військом метафор та епітетів, і писав їх прозаїк, який уміє подати постаті своїх героїв на виразному фоні — пейзажному, побутовому, історичному. Ось його характеристика води в двох джерелах, які він пив у Грузії — просто неба в горах Хевсуретії і в пітьмі підземних палаців Вардзії: «Вода сяєва і цвіту, бризок і звуків, переплесків і музики, руху звивистого й примхливого, мов танець». І — «вода мовчання і думи, кристалу і нерухомості, глибини і сили, мудрої, надихаючої, невичерпної». «Джерело біля Хахматі було як гра променів і блискотлива пісня. Криниця Вардзії була як

вітвар і сталеве коваadlo. Чи не злилися їхні води в сонячному і залізному блиску Руставелієвої поезії?» (Майже бароккова гра тропів — опора, до речі, на бездоганно точні первинні враження — була, як бачимо, не самоціллю, вона підвела автора до ще однієї спроби розгадати поетичну таємницю «тамтешнього» Руставелі, поета, який назавжди ввійшов у його творчу біографію).

А в іншому контексті така ж влучна і вільна епітетика, вжита вже як зброя історика-публіциста: йдеться про внутрішню й зовнішню політику владущих класів у довоєнній буржуазно-шляхетській Польщі, «недавно виниклій, ще дуже хистконогій, а тому особливо жадливій і безоглядній в нападах своєї недосвідченої імперіалістичної хтивості». Можна тут натрапити і на мальовничі жанрові образки — скажімо, на колоритні подробиці з життя молодого Бучми, в якому кипіли талант, темперамент і жадоба до веселих вигадок (місце дії — Одеса кінця 20-х років): «Ранком, виходячи з «Лондонської», щоб їхати на зйомки до кінофабрики, він махав кийком, оздобленим срібною карбівкою, і до під'їзду готелю підкочувались візники, що вже чекали на свого постійного улюбленого клієнта. «Бронек Буцман! Ето да!» — говорили вони про нього захоплено і шанобливо. До першого фіакра, як тоді в Одесі звали екіпажі візників, Амвросій клав чемодан з гримом, до другого — свого улюбленого кийка, до третього сідав сам, і такою кумедною валкою їхав вранішніми, пропахлими морським бризом бульварами до колись пишного, ренесансового, обтиканого бюстами стародавніх римлян і греків особняка Сандonato — Демидових».

Я навів ці приклади, щоб показати, які різноманітні словесні барви та інтонації поєднуються в цій прозі. (Зокрема, є тут, як бачимо, й теплі струмені гумору та доброзичливої іронії, річ, майже неувяна в віршах Бажана, де переважає лад патетичний або урочистий). А втім, стилістична майстерність цього автора, його зображувальне і розповідне вміння навряд чи потребують будь-яких атестацій. Важливіше, мабуть, вказати на інше — на велике фактичне багатство мемуарних нотаток поета (якщо це «дисертаційне» поняття тичеться до блискучої художньої прози). Безліч подробиць, що стосуються біографії і творчого шляху, скажімо, Яновського, Довженка, самого автора, тут подано у всій яскравій життєвій достеменності, однаково припадний як для широкого читача, так і для фахівця-історика. Але й те, що ми називаємо біографічним та історико-літе-

ратурним фактажем, і різноманітні художні деталі, які цей фактаж підкріплюють і увиразнюють, у творах такого роду мають справжню ціну тільки в зв'язку з головним — з образами, з живими характерами людей, яких автор ставить у центр зображуваного ним світу. У Бажана цих людей бачиш і чуєш напрочуд ясно. А понад усе — розумієш, розумієш так, як не міг досі, до знайомства з цими «сторінками спогадів». І маєш те ж високе відчуття, про яке пише й автор, — боже мій, які цікаві, багатооб'ємні й неповторні люди жили між нами!

Він малює їх по-різному, хоч однаково любовно: в одних випадках — більш лірично, наче сповідаючись другові, якого вже немає, про щастя й горе, спільно з ним пережите; в інших — більш аналітично, наче заново й пильно вглядаючись у людину, щоб написати її «розгаданий» портрет добрими густими мазками, з уміло застосованою світлотінню.

Приклад цього другого роду — портрет Ванди Василевської («Сутність характеру»). Прекрасно змальований образ польської і радянської письменниці-комуністки при всій яскравій індивідуальності має в собі й щось типове — від багатьох постатей інтелігенток-комуністок першого призову, якими вони були в різних країнах — в Росії, Франції, Польщі. (Автор, до речі, й згадує ці можливі, «Вандині» аналогії — Ларису Рейснер, Жанну Лябурб, Олександрю Коллонтай...). Ванда Василевська була людиною глибоких ідейних переконань, комунізм став для неї, колишньої лівої інтелігентки, тим духовним ґрунтом, поза яким вона не мислила свого існування. Той, хто хоч раз у житті слухав її промови, які, здавалося, ставали ще сильнішими від непоборного польського акценту і маленьких мовних незграбностей, той, напевне, ніколи їх не забуде — так яскраво поєднувалися в них сильний інтелект з вогнистою пристрасною. Таким словом, мабуть, підіймалися солдатські полки в жовтні 1917 року, таке слово кликало на барикади робітників Варшави і Лодзі... І ріднило Ванду з її аудиторією це слово безмежно — можливо, навіть глибше, ніж слово її романів і повістей.

Бажан розповідає про Ванду як про письменницю і громадського діяча, згадує воєнні шляхи, пройдені в певні відтинки часу спільно з В. Василевською і О. Корнійчуком. Оповідач захоплений силою духу цієї жінки, її талантом, прямою і самотністю її натури, але при цьому зовсім не замовчує певних «протиріч, противенств, супереч-

постей», які, за його словами, органічно, навіть гармонійно поєднувалися в небуденній Вандиній вдачі, в способі і манері її поведінки. Суперечності не світоглядні, не політичні — ні, майже всі вони мали суто психологічний, частково навіть «жіночий» кшталт, бо, як каже автор, Ванда «була з голови до п'ят жінкою, з властивими жіночому родові прикметами і слабкості, і сили». І коли мемуарист виразними штрихами зображує ці «противенства» — часом суто зовнішні, позірні (ось, наприклад, недавня, полум'яно-трибунна Ванда бредє «багnistим лугом в розтоптаних черевиках, в підтиканий спідниці, в зім'ятій кофті, збираючи своїми довгими пальцями, ще зі слідами недавнього світського манікюру, кінський гній і кидаючи в причеплене збоку решето, бо це було найкраще угноєння для її улюблених грядок»); часом серйозніші й болісніші: пристрасно шукала, скажімо, друзів — і нерідко відштовхувала їх своїм мимовільним ригоризмом, до певної міри властивим їй «чорно-білим» способом бачення людського оточення, своєю непостійною, «хвилястою» вдачею. Добре, що Бажан показав її такою, як вона була, — від цього не зменшилась, а зросла наша повага до цієї незвичайної жінки, наше розуміння її натури, формованої й нещадно кованої самою добою. Взагалі нам, літераторам, треба б частіше згадувати слова К. Маркса і Ф. Енгельса про глибоко реалістичні, чужі ідеалізації «рембрандтівські барви», які вони хотіли б бачити в зображеннях видатних людей, в тому числі людей революції.

Інакше пишеться поетом про Юрія Яновського. Аналітично примруженого погляду збоку тут немає й не може бути, долі двох письменників не зовсім схожі, але міцно переплетені з далеких юнацьких часів. Історія Яновського переповідається автором і як частина власної історії, і в обох його увагу привертають, фігурально кажучи, не тільки стовбури подій, а й дрібне листя деталей, з яких часом ще глибше, ніж з «основного», пізнаєш час.

Про що думаєш, читаючи «Майстра залізної троянди» (так називається мемуарна повість про Ю. Яновського)? Думаєш головним чином про те, як прикро недостатньо ми знаємо історію української радянської літератури (навіть ті її відгинки, що творилися на наших очах) і яку прогалину в цьому розумінні заповнюють чесні, правдиві, вдумливі свідчення мемуариста. Завдяки Бажановим спогадам вже з повною, здається, ясністю складаєш собі звіт, яким «непоправним» романтиком був Яновський не тільки в літера-

турі, а й у житті, яка жадає краси, благородства, чистоти в людських відносинах крилася під його трохи сором'язливим «естетизмом». І розумієш, як невіддільно впаєні цей романтизм і естетизм в саму людську вдачу Яновського, визначальні прикмети якої так виразно окреслює письменник у своїх уявних зверненнях до друга: «...Виструнчений, коректний, джентльменськи стриманий, але водночас внутрішньо напружений і мужньо стійкий. Згодом тобі не раз випадали суворі випробування. Вони ніколи не похитнули в тобі того органічного, непоказного відчуття власної гідності, скромної, небучної гордості, що була підпорою твого вразливого, чулого, ніжного ества. І завше щось юнацьке, хлопчаче, пустотливе, навіть наївне таїлося в тобі, виблискуючи й виграючи в щасливі хвилини твого життя. Не часті вони були, оці грайливі хвилини, але ти вмів насолоджуватись і жити ними». Не часто — ця нота тут не раз пробринить: талант, який — ми це добре знаємо тепер — є національним набутком, можна й треба дбайливіше охороняти — не від критики, ні! — від зайвих «випробувань».

І ще багато чого вияснюєш собі з цих спогадів. Духовну й інтимно «сердечну» атмосферу, в якій народився незвичайний, можливо, не у всьому збагнтий ще й зараз роман «Майстер корабля». Літературні захоплення Яновського, в число яких замолоду входили, між іншим, такі різні постаті, як І. Бабель (про що можна догадатися з книги «Кров землі») і... Ганна Барвінок («яку високо цінував за багатство мови», свідчить мемуарист). Роль видатного майстра й знавця українського мистецтва В. Г. Кричевського в заохоченні обох друзів — і М. Бажана, і Ю. Яновського — до пізнання скарбів української мистецької минушини. (Так і уявляєш собі їх трьох — «Професора» і двох молодших — неподаль від Софії, перед брамою Заборовського, яка потім заграє такими натхненними барвами у відомому вірші М. Бажана). І глибоко відчуваш незмірну міру того піднесення й того потрясіння, з якими група письменників — Бажан, Яновський, Довженко — входила з військами 6 листопада 1943 року в палаючий Київ, з якими вони ступали в ці дні й тижні по щойно визволеній українській землі. Все це ввійшло — тими чи тими «квантами» — в книги, написані потім кожним із них. (Зокрема і в «Живу воду» — «Мир» Ю. Яновського).

Я докладніше спинився тільки на двох мемуарних нарисах М. Бажана, хоч їх уже набереється на цілу книжку.

Лишаю остронь грузинські його спогади (про С. Чіковані і Т. Абакелія), напоєні іскристою поезією молодості, дружби, глибокого до інтимності «чуття єдиної родини», поміною яскраву квітку до пам'ятника О. Довженкові — згадки про молоді початківські роки, проведені спільно з майбутнім майстром, лише називаю ліричну, шанобливу, трохи навіть елегійну «Етну-Таорміну», навіяну спомином про поїздку до Італії разом з А. Ахматовою і О. Твардовським, — все це речі, які, безумовно, привернуть до себе увагу читача. Не обминув автор у них ні гіркот, ні драм, ні невдач, що випадали його героям, — але який все ж емоційний геліотропізм владарює в цих мемуарах, яка любов і довіра до світлих і благородних сил життя! Так наче Бажан спеціально ставить насупроти всякої ентропії, фізичної і моральної, красу високої духовності, красу таланту, творчої снаги, мужності й гідності. Так наче він хоче лишити в людській пам'яті всіх, хто був йому дорогим, вічно молодими й по-братньому усміхненими один до одного.

3

У його нових поезіях теж багато спогадів. Спогадів як підбиття підсумків. Спогадів як заглиблення в сенс проживаного і зробленого. Спогадів як ствердження істинності тих ідеалів, що осявали і осявають твоє життя. Бо Бажан може сказати й собі, як говорить він М. Тихонову в вірші, йому присвяченому: «...Ти вистояв так, як і треба, як вистоять воїни і мусив... Ти став нерозривного сплаву, метал небувалого складу в свій вірш, в свою душу і совість, як стержень несхитний, вкував...» І як ровеньківський шахтар Петро, герой його поеми «Нічні роздуми старого майстра», може повторити й про себе сьгоднішнього: «Уже перевал. Уже сходять додолу дороги і радості. Старість. Пора. Але притягає ще даль видноколу, але не вгасає ще пристрасть стара, ще воля веде на-гора. На-гора».

Бажан не боїться деяких тем, до котрих схиляє осіння пора людського життя, не відступає перед їхнім смутком і болем. В другому вірші диптиха, присвяченого пам'яті Ю. Смолича, він заглядає в їхню глибину так пильно, що стає трохи аж моторошно. Але є в здорового, правдивого мистецтва своя благодійна таємниця: навіть тоді, коли воно говорить про смерть, про похмуру неминучість, воно являє собою, по суті, виклик цій неминучості. Трагізм теми зні-

мається — хай не до кінця, звичайно, — вже тим, що він переливається в слово, в думку — продукт безсмертної і оптимістичної в принципі людської творчості. Хто хоче це збагнути з особливою виразністю, хай прочитає вірш «Пильніше й глибше вдуматися в себе...» — один з найприкметніших у нинішній творчості поета. Невтішна думка про неминучу конечність існування особистості з'являється в цьому вірші про «маленький космос» людського мозку ніби несподівано, але з тим більш грізною силою: «А потім що? А потім... Бідний Йорик!»... (Останні слова, як відомо, в п'єсі Шекспіра промовляє Гамлет, тримаючи в руках череп того Йорика, який був колись блазнем при дворі його батька). Не будемо применшувати трагізм цього болісного прикінцевого вигуку. Але вірш все ж — не про фатальність смерті, а про найбільше диво живого життя, яким є діяльність людського мозку, світ людського інтелекту, схований під черепною коробкою. З трепетом і зачудуванням пише Бажан про «смерчі крихітних галактик» і «рої движких мікроплеяд», що вирують у цьому малому космосі, про «безкрайність барв, речей, понять і тонів», впресовану в цілком матеріальні тільця клітин, про дивовижні розряди тієї особливої, сказати б, електрики, що рухає мільярдами нейтронів: «Спалахують. Здрігаються. Іскряться. Контакт. Контакт. Б'є блискавиця вмить». І — як про вивершення всього — про безмірне свято народження думки:

Як струм, тече в перервчастій напрузі
Коротких, гострих імпульсів стяга.
На противенств пекучому курцшлюзі
Тріпоче мислі вольтова дуга.

Своєрідна, трохи екзотична навіть для поезії доби НТР образність, заснована на мисленні найсучаснішими науково-технічними поняттями і реаліями. Ніяких поступок старим сентиментально-ідеалістичним красивостям, що ґрунтувались на міфах про безсмертну душу, божественну думку і т. п. Поет ніби навмисне, з близькою до епатажу викличністю «занурює в матерію» всі наші звичні духовні абстракції («Тремка, драглиста, сіра мішанина заліза, сірки, фосфору, води») для того, щоб тут же — на те він і поет! — спалахнути до сліз схвильованим гімном на честь усього людського, всього духовного, всього, що зветься життям розуму і серця:

Вона і є те, що зєм — людина,
В ній всі людські пориви і труди,

Тріумфи, біди, перемоги, болі,
Піднесення, тривоги, втрати всі,
Любов, і ніжність, і суворість волі,
І все життя у творчості й красі.

Бачимо тут цінності вічні й непреложні, які Бажан пристрасно протиставляє жорстокому закону кінечності. І якщо цього поета за характерними домінантами його світосприймання ми звично відносимо до раціоналістів і якщо вірш, про який ідеться, підтверджує вказану думку з найбільшою, здавалося б, наочністю (ушлявлення мозку, «рацію», інтелекту, до того ж здійснене ледь не в поняттях електроніки та кібернетики), то разом з тим має бути ясно, що раціоналізм Бажана, особливо сьгоднішнього, — того широкого крою і обсягу, який за типовими ознаками можна назвати гетевським. Бо ясно, позитивне, невтомно діяльне «рацію» тут поєднується в багатьох випадках з увагою до різноманітних життєвих сфер, а також із справжньою емоційною напругою, з радісними чи болючими «курцшлюзами» серця.

В лірику Бажана («ліричну лірику», хочеться сказати, — раніш вона в нього була здебільшого бронзово-ваговитою, «об'єктивною», фавульною, насиченою міцним епічним первнем) тепер входять різнолікі «теплі» предмети навколишнього світу, дорогі поетові саме тим, що в них відбилось або затрималось так чи інакше трансформоване тепло людського духу, людського серця. Спомин про ласкаві пальці материнської руки, а з ними — про весь безповоротний ніжний світ дитинства («Пролог до спогадів»), бережно піднесений у долонях, «вибраний з теплого снігу слідок» ноги коханої жінки («Перший сніг»), пурпурні снігурі в «сріблестій високості» серед доброї тиші ранньозимового луку («На луг лягло благословіння снігу...») — це все в образному осмисленні поета безцінні знаки життя, які самі в собі несуть «духонідіймну» відповідь на досить драматичні питання буття, що нуртують у підтексті цих віршів. (А то і в прямому тексті — згадаймо болісний акорд, яким закінчується «Пролог до спогадів»).

Найглибший з віршів цього тематичного кола — «Лампочка вдалині» — може викликати цікаву паралель з поезією Ф. Тютчева. (Ім'я цього поета інколи згадується, — серед низки інших імен, — у художньо-стильовому родоводі М. Бажана). Як легко помітить читач, роздуми й болі ліричного героя сучасного поета перед лицем «вічних загадок» буття в чомусь близькі тривогам і болям, висловленим

у багатьох віршах Тютчева. (Думається, що художня культура і філософська глибина Бажанової поезії дозволяє без будь-яких «натяжок» здійснювати такі поважні зіставлення). Але ось уже згаданий вірш: майже тютчевська моторшна безмежність нічної п'їтьми і погрозливе дихання прихованого під нею хаосу.— та зовсім інше загальне вирішення теми, підказане далеким світлом одинокої лампочки серед німого осіннього лугу. (Хтось же її встановив, хтось «клав крізь тьму і пустку надію і маршрут, орбіти і дротик»!..):

То світ чи темний луг? То лампка чи зоря?
Все менший острах твій, короткий простір дальній...
Зростає й дужчає світіння ліхтаря.

Ця оптимістична діалектика — при безумовній чесності виявлення болючих і тривожних станів душі — освітлює в остаточному підсумку всі роздуми поета на складні загальнолюдські теми, де, зрештою, й неможливе якесь однозначне вирішення. А йдеться, в широкому розумінні, про значні питання світоглядного характеру, про світосприймання і психологію нашого сучасника, поставлені, так би мовити, на перевірку в найінтимніших своїх площинах і гранях.

Тут ми підходимо до циклу «Нічні концерти» — одного з оригінальних творинь Бажана, яке своєю певною незвичайністю виділяється не тільки в збірці «Карби» (1978), а й у всій його поезії.

На хронологічних полюсах цієї поезії так і можна поставити як своєрідні віхи її шукань: на одному — такий же свіжий і незвичайний для свого часу триптих «Будівлі», на другому — створений рівно через півстоліття цикл «Нічні концерти».

Після «Будівель» критика протягом десятиліть дружно писала про Бажана як про архітектора і скульптора в мистецтві слова, майстра пластичної, «гранчастої» метафори, великого аматора відтворювати в образі матеріальні форми навколишнього світу — його вагомі й чіткі обриси, об'єми, грані, пруги, кути і сфери. І справді, в цю пластичну м'язистість, міцнотілість вірша, в його раціонально вивірену і смаковиту архітектоніку, в тілесність і речовитість образів, у саму поезію камінного та металевого майстерства, аналогом якого має стати, поза всім, і довершене майстерство поетичне, — автором вкладався певний комплекс новаторських ідей і прагнень. В українській поезії радянської

доби, наче проголошував своєю поетикою Бажан, має на повний голос заговорити нова людина, яка, залишивши порожнє мрійництво епігонам вивіреної часом давньої романтики, пізнала непросту красу діяння, розмовляє на «ти» з усім матеріальним світом і вміє протиставити стійким і косним силам «видаючий» план, розрахунок, інтелект... Мабуть, це далеко не всі імпульси, свідомі й інтуїтивні, що витворювали таку поетику, але названі тут безумовно діяли. В українську поезію вірш Бажана приніс гостре відчуття предметної тісноти й наповненості світу, його щільної, цупкої фактурності, а разом з тим величезної внутрішньої напруги, якою пульсують всі палежні до цього світу речі і явища. (Ми прекрасно розуміємо, звичайно, що це образно сприйнята напруга передусім тих великих соціальних і духовних конфліктів доби, до яких завжди був таким чуйним автор «Розмови серцець» і «Безсмертя»).

І ось тепер, через кілька десятиліть, нова «орієнтація» Бажанової поезії в сфері суміжних мистецтв: музика. Можливо, вона теж викликана якимись глибшими духовно-естетичними побудниками (дати, скажімо, глибше звучання «голосові серця»), але не будемо зараз їх дошукуватись; досить поки що спинитися на констатації того, що стиль і поетика цього майстра взагалі вбирають у себе досвід багатьох галузей сучасної художньої культури, добре йому знаних (до вже згаданих можна приєднати ще, скажімо, кінематограф). Не будемо також спрощувати справу і схематично членувати творчість поета: був, мовляв, період «архітектурний» і пластичний, потім настав музикальний і т. п. Членування не вийде хоча б у тому, що музичну тематику, образність і навіть віртуозні звуконаслідувальні та ритмічні фігурити (яке-небудь «Із чорного стебла баска сівба важких басів» — «Елегія атракціонів», або «Забився в похоті прилюдній цей крок лисиць, меткий фокстрот, цей такт хитких істот...» — «Фокстрот») можна було зрідка зустріти в ранній творчості поета. Так само, як ваговита пластика і «шерехата», майже дотиково відчутна предметність вільно знаходять місце в сучасних «музичних» сюжетах автора (скажімо, пейзажні деталі в «Бразіліані Віла Лобоса»: «Навкруг вражі зела, як лега, гранчасті, розлючені, глянцеві, скручені, наче спазмами, згризені, наче канцером, кактуси, вкуті в колючі темно-зелені панцирі...»): кожний поет, зрештою, залишається внутрішньо єдиним у будь-яких своїх одмінах. Але різке посилення ролі музичного начала в образотворчій системі,

навіть в самих тематичних мотивах Бажанової поезії, починаючи принаймні з книжки «Міцкевич в Одесі», — факт наочний і неззаперечний. «Пісня про три ножі», «Мазурка», «Імпровізація», «Симфонія» — в цій сюїті, «Пісня» і «Святкова ніч» в «Сіциліані» (збірка «Італійські зустрічі»), деякі речі в наступних книгах роблять зовсім не випадковою і появу «Нічних концертів» — цієї найвизначнішої данини Бажана, — та і всієї сучасної української поезії, — великому світові музики.

«Нічні концерти», між іншим, справді нічні, в кожному разі домашні. У Миколи Платоновича неабияка і з смаком дібрана «дискотека» — маю на увазі колекцію музичних платівок. «Бразіліану» зовсім не відомого мені доти Е. Віла Лобоса я слухав у затишному кабінеті Бажана. Не міг, не встиг зіставити симфонічну п'єсу з текстом, сюжетом вірша, але переконався: музика знаменита.

Добір імен і «сюжетів» для цього циклу навряд чи могла вгадати наперед навіть людина, більш-менш ознайомена з музичними уподобаннями поета. Добір глибоко індивідуальний, у деяких речах, можливо, несподіваний, але разом з тим по-своєму характерний для автора з його «двадцятивічною» широтою інтересів, яка з'єднує різні епохи й країни, різні постаті й стилі. М. Леонтович, Л. Грабовський з його твором «Ніч на Івана Купала», Віла Лобос, Е. Піаф, Я. Сібеліус, Д. Шостакович з його назавжди вписаною в історію народів Сьомою симфонією... Звідки б тут узятися, скажімо, популярній естрадній співачці Едіт Піаф чи композиторові з далекої Бразилії? Але, вчитуючись у вірші циклу, бачиш, що для автора важила — чи не найбільше — і внутрішня, тематична та емоційна різноманітність, поліфонічність зображуваного, і можливість продемонструвати різні «тембри» власного вірша, зумовлена відмінностями самих відтворюваних предметів: різниця стилістичних барв та інтонацій між творами поета, скажімо, про Леонтовича і Піаф така ж відчутна, як різниця між «Щедриком» і визивною, на грані пристойності, пісенькою паризької співачки; не менш глибокий психологічний контраст між прозоро-журливо-ніжним настроєм, навіяним вальсом Сібеліуса, і трагічними та «жаскими» мотивами, що відтворюють відповідні моменти змісту творів Грабовського і Шуберта. Відточений майстерності поета все це виявилось підвладним.

І структурно ці «концерти» теж різні: роздум («Криниця Леонтовича»), настроєвість («Вальс Сібеліуса в Ленін-

граді»), глибокий симфонічний драматизм (більшість речей циклу і особливо «Бразіліана»), подих великого епосу («Сьома симфонія Шостаковича») ... Можна вже не говорити про багатство і оригінальність їхньої ритміки, про цілий спектр тональностей і тембрів. («А які в Бажана тембри! Ви тільки послухайте...») — це колись Тичина писав з приводу «Ночі перед боєм»). «Зобов'язавшись» виконати свої концерти засобами віршованого слова, автор виконує їх як справжній поет-музикант.

Поетичні «інтерпретації» музики в новому циклі Бажана чимало скажуть уважному читачеві про мистецтво, людину, життя, історію. Можуть знайтися скептики, які зауважать: адже це лише інтерпретації, лише вторинний вираз уже вираженого, і взагалі навіщо переспівувати, «переозвучувати» якісь там музичні чи малярські твори, коли перед тобою, мовляв, вічне й незрадливе джерело творчості — живе життя! Відповідаючи на такі закиди, варто зазначити, по-перше, що ніяке «поновлення» вже відомих мистецьких чи літературних образів у серйозному творі не може бути простим їх віділюструванням, — талановитий автор завжди інтерпретує ці образи по-своєму, додаючи до них себе і свої переживання, ставлячи їх в контекст особистого і суспільного досвіду свого часу. А по-друге, хто сказав, що культурна, мистецька пам'ять, збережені нею художні образи не є частиною живого — в даному разі духовного — життя наших сучасників і не гідні в цій якості нових естетичних проєкцій? Щоб довго не затримуватись на мимохідь порушеному питанні, пошлюсь на точно сформульовані висновки сучасного дослідника проблеми — культура як одне з джерел поезії.

«Культура живить художнє слово своєю мудрістю з непам'ятних часів. І в ХХ віці письменник є продовжувачем цього нескінченного процесу, покликаним перепускати успадковану культурну інформацію через фільтри ідей і понять свого часу.

В сучасній літературі склались на основі культури величезні масиви тем і образів, розроблені і специфічні способи їх «включення» в текст, часом досить далекі від безпосереднього емоційного самовиразу або наївного відображення. Це вельми істотні порівняно з поетикою реалізму ХІХ віку зрушення в художній структурі, які ще не одержали оцінки в нашій критиці»¹.

¹ Рубилюс В. Пoesия и культура.— Вопросы литературы, 1979, № 6, с. 192.

Пригляньмося хоча б до деяких із цих «концертів» — як зазвучало в них Бажанове, наше й сучасне?

Разом з поетом припадаєш до «криниці Леонтовича» — до народного джерела в музиці, в мистецтві загалом — і поділяєш відчуття щастя, що сповнює його. «Краплинка музики. І оживуть уста. Росинка музики. Бездонна глибина. Сльозинка музики. Як плач землі свята. Криниця музики. Не вичерпать до дна її ні генію, ні вітру, ні літам...» Йдеться про животворність, про вічну плодоносну силу «народної криниці», кращих національних традицій у мистецтві, які не відгороджують, а навпаки — наближають нас до всього інтернаціонального і загальнолюдського. І ще відкрив «срібний» Леонтович «міднозвучному» Бажанові — це справді відчуваєш як відкриття — таку важливу для нього сьогодні істину: красу доброї, щирої, прямодушної, першонаочної «наївності» в мистецтві (недарма музика автора «Женчичка-бренчичка» тут увесь час називаєтьсясльозинкою, росинкою, «ясною павутичкою»), наївності, яка насправді таїть у собі вікодавню мудрість, оскільки є натуральним, непідробним виразом глибокої людяності. Саме таким автор бачить Леонтовича — поета світла і добра в музиці.

З глибинних дум своїх, з криниці переярку
Він викликає духів. Він чаклує.
З пісень і гомонів, із променів і лун
Над світом ставить світлозвучну арку,
Прозорчасту, розцвічену, тугу
Веселки семибарвної дугу.
Її стовпи, на обрії зіперті,
Небес вологих сьїше опертя,
Світ одмежують от темряви і смерті
І знаменують вхід у музику й буття.

Інші мотиви — суворі, драматичні — звучать у «Бразиліані». В музичній драматургії твору Віла Лобоса радянський поет відчув «драматургію» не тільки психологічну, а й соціально-історичну. Якийсь широчезно узагальнений (як це й властиво музиці) образ не тільки Бразилії, а й усїєї сьогоднішньої Латинської Америки вгадуєш у цьому молінні крем'янистої, неласкавої землі «про людськість, і сім'я, і плідність, про ниву, вологу і колоса», у цих напливах людського осамітнення, розпачу, безнадії, крізь які так нелегко пробивається просте й добре людське слово, щоб вирости потім у заклик, а потім уже і в рвучку пісню людської солідарності і громохкий «плебейський»

танець єднання й рішучості, в якому пружніють грона гніву:

Хода металу. Мідна путь
Не шал безвольних орд.
І от в похід, і от в політ
Зове акорд, гряде акорд,
Піднявшись на весь зріст,—
І чую я, і чую світ
Гарчання хмар, циклону свист.

А в іншому, теж досить істотному ракурсі це твір глибокого етико-психологічного змісту — розповідь про долання самоти, занепаду, відчаю всім людяним, що є в людині і що веде її до єднання з іншими, до дії й надії.

Свого часу композитор П. Козицький захоплено писав про тонкість і майстерність, з якими П. Тичина здійснив принципи музичної, симфонічно-сонатної композиції літературного твору в поемі «Похорон друга». Це ж саме, очевидно, можна сказати про композиційну, ритмічну, тонічну вмлість М. Бажана в «Бразиліані», в якій поетичне слово, ніскільки не поступившись своїми логічно-інформаційними та зображувальними властивостями, стало водночас дзвінком, співучим «будівельним матеріалом» для створення своєрідного вірша-симфонії, пронизаного глибоким драматизмом.

І як безцінну сторінку з емоційної біографії нашого сучасника (старшого, зрозуміло, за віком) сприймаєш вірш «Сьома симфонія Шостаковича», в якому розповідається про перше виконання цього твору в недавно визволеному,— ще тривала війна,— зруйнованому Києві. Такий по-людському зрозумілий психологічний стан людей, що прийшли слухати цю музику: «Куди ми рушимо, безсонні роботяги, від цих руїн в музичну далину? Так тяжко витягти нас з бушування праху, з надмірних діл, з невігаслого жару, незмовклого жалю, неவிжитого страху, жахного згару Бабиного яру...» І так по-людському перековливо стверджена благодійна, життєтворна сила великого мистецтва, яке — ще задовго до перемоги — несли в собі провістія перемоги над нелюдським злом фашизму:

Симфонії Сьомої журна мажорність,
Натхненність цього музиканта тривожного,
Худенького, змореного громоверхця,—
Вона об'єднала нас, кожного й кожного,
Розпечене серце впаявши до серця.
О музики благословенна соборність!

Мистецтво об'єднує, об'єднує для діянь, достойних людини і людяності, — в цьому, можливо, й полягає головна, «концептуальна» думка «Нічних концертів», проведена через різноманітні емоційні колізії, що їх ми разом з поетом пережили й перебули в цих віршах. Бо поетичне слово Бажана тут справді відзначається чуттєвою напашженістю, психологічною доказовістю, яскравою образною конкретністю. І навіть звичні для цього поета — риторичні, по правді сказати, — фігури складних повторів і наростань, вишуканих анафор і епіфор тут здебільшого відбивають справжній пафос, справжню гостроту внутрішніх «ситуацій».

«Нічні концерти» — визначний успіх автора, витвір поезії високоїдейної і натхненної, яка при всій зрілості свого змісту і відточеності форми лишилася молодою духом, прагнучою нових глибин думки і нових способів художнього вислову.

Але, звичайно, не тільки в інтимних та «музичних» переживаннях поет знаходить сьогодні свої творчі імпульси. В новій його книзі читаємо і публіцистичний вірш про нову Конституцію СРСР, і шанобливі роздуми, що прийшли до автора в стінах Музею В. І. Леніна, і твори, присвячені друзям, побратимам, сучасникам — М. Тихонову, О. Гончару, Ю. Гагаріну, і своєрідне послання за океан — вірш про пам'ятник Лесі Українці в Саскатуні (Канада), і чимало іншого. Є тут, як почасти і в віршах, розглянутих вище, свої перепади глибин, — але все це жива і діюча поезія. Перед нами добре знайомий нам Микола Бажан з властивим йому широким колом громадянських, інтелектуальних, естетичних інтересів. Таким ми його знали вчора. Таким бачимо сьогодні. Таким хочемо знати й бачити — на багато літ — у завтрашніх днях.

Думаючи над «явищем Бажана» в українській радянській літературі, перебираєш в думках його головні складники: сильний, оригінальний талант, вироблений у цілеспрямованих зусиллях передовий комуністичний світогляд, активна громадянська позиція, не дуже помітна для стороннього ока, а насправді незвичайна працьовитість, так само як і робоча, творча продуктивність... Говориться про це тому, що «живих класиків» треба не тільки шанувати, а й по змозі наслідувати — саме в тому, чим вони сильні і славні.

І тут хочеться з особливою уважністю віднотувати ще одну рису, характерну для духовної постаті цього поета, —

освіченість і культуру (об'єднаємо в даному разі ці два поняття в одно). Все, все тут здобує самотужки: університетів не було, аспірантур теж. Уманський кооперативний технікум (колишня, звичайно, — і відчутно прикорочена — гімназія) плюс не закінчені та й загалом досить проблематичні навчальні курси спочатку в Кооперативному інституті, а потім в Інституті зовнішніх зносин (Київ) незабаром по закінченні громадянської війни — оце і все... Формальний освітній ценз не з найвищих, як у багатьох, що зростали в ті роки. Але це не завадило Миколі Платоновичу Бажану стати — дозволю собі повторити в застосуванні до нього слова М. Горького, сказані про В. Брюсова, лише трохи їх «локалізувавши», — одним з найкультурніших людей на Україні. Завдячувати цим маємо невтоленній духовній спразі цього письменника, його прагненню у всьому «бути з віком нарівні», а ще — гострому почуттю особистої відповідальності за інтелектуальний, ідейний, естетичний рівень рідної літератури, перед якою Жовтень відкрив небувало широкі простори. Духовних провінціалів, зашкарбухлих хуторян, сентиментальних недотеп чи, як гостро висловився він в одному з ранніх виступів, «українських Чарських в матні та вишиваній сорочці», він змолоду не любив. І змолоду мав для своєї творчості, для праці своїх товаришів критерії, вироблені в наполегливому освоюванні справді великої художньої культури — вітчизняної і світової.

Звідси, від усього цього той широкомасштабний інтелектуальний, історичний кругозір, який ми відчуваємо чи не в кожній поезії Бажана, звідси й те старанне дбання про естетичну культуру — культуру слова, образу, вірша, яке в українського радянського поета поєднується з прагненням до ідейно-художнього новаторства, мабуть, так само як приєднувалось воно в близького йому Володимира Маяковського.

Думається, що саме тут для неабиякої частини молодих (і не зовсім молодих) сьогоднішніх літераторів криється проблема, від якої залежатиме їхнє подальше творче зростання. Потреба оволодівати культурою в широкому розумінні, культурою ідеологічною і естетичною, культурою філософсько-психологічного аналізу людських характерів і взаємовідносин, культурою ремесла, фаху, культурою, нарешті, сприйняття й розуміння самої культури (хай буде пробачений цей невигадливий каламбур), яка теж не терпить засвоєння «по верхах» і в асортименті сьогоднішньої

моди,— ця потреба нині владно стукає в двері багатьох. Бо прикро й сумно часом бачити, як деякі самовпевнені возлюбленики муз і грацій, надто переоцінюючи власний талант, вперто не бажають «розкланюватися з культурою» (давній іронічний вираз Довженка) навіть у межах елементарної техніки слова, вірша.

Приклад Миколи Бажана в цьому розумінні завжди буде одним з найбільш вимовних і повчальних.

1979

СВІТЛО ШОЛОХОВА

Проза Шолохова — це, звичайно, цілий світ, а про с в і т говорити нелегко: як завжди в таких випадках, відчуваєш прикру несумірність думки аналітико-критичної з цілісною, багатовимірною, сповненою живого очарування думкою художньою. «Как беден наш язык», — писав колись А. Фет...

Неосяжним є місце, яке посідає творчість Шолохова в російській, у багатонаціональній радянській літературі; такий же масштабний і міжнародний резонанс «Тихого Дону», «Піднятої цілини», «Долі людини». «З усіх російських письменників від часів Чехова він досягнув найбільшої популярності на Заході... — майже чверть століття тому писав про автора цих книг Ч. Сноу. — Я особисто впевнений, і так само думає чимало з моїх друзів, що «Тихий Дон» — найпрекрасніший з романів, написаних будь-ким за останні сорок років». Відгук, взятий майже навмання, але типовий для безлічі читацьких і письменницьких висловлювань про великого радянського романіста в країнах Заходу і Сходу.

Це стає тим більш очевидним, коли думаєш про різнобічний, явний і глибинний, вплив «уроку Шолохова» на творчість його молодших товаришів і колег, які пишуть і російською, і десятками інших мов нашої Батьківщини. Бо відкриття видатного митця — сила завжди активна, сила, що живе в художній свідомості свого часу і як міра високої досконалості, і як стимул нових пошуків.

Ідейна і життєва насиченість прози письменника, її епічна потуга, незвичайне багатство і повнокровність характерів, мудра і мужня, часом трагічна правда в розкритті генеральних конфліктів епохи, вміння показати широченний історичний потік, що несе десятки й сотні неповторних людських індивідуальностей, — все це створює для шолоховської прози неоглядне поле притягання, до якого стремить думка багатьох і різних митців слова.

Взяти хоча б масштаб, якого набула в письменника традиційна, добре відома ще з класичних звершень XIX і початку XX століття «сільська» тема. (Здається, ні в одного аматора пласких тематичних розкладок не піднялась рука причислити Шолохова до так званих селюписців, «де-

ревенщиків» — і дяка богові за це! — але ж пише він справді головним чином про село, про «селянщину», хай і в її особливому, специфічному «донському» варіанті).

«Мелеховський двір — аж на краю хутора». Мені, українцеві, пам'ять одразу ж підказує: «Удовина хата — край села». Це зачин відомого роману А. Головка «Мати» — такого ж великого епічного полотна. Немає підстав вишукувати причини цього збігу в чомусь іншому, крім, можливо, підсвідомого дотримання авторами канонів певної традиції, традиції ще фольклорної, ще пісенної, яка велить виокремити з загальної картини один двір, одну хату, одну сім'ю шляхом винесення їх на край сільського масиву. На самий його стик, так би мовити, з зовнішнім світом.

Нам добре відомо, якими крутими, вогняними, грізними дорогами повела історія мешканців цього двору на краю хутора, цієї хати на краю села. А тим часом традиційний зачин обіцяв, здавалось би, звичайну течію родинно-побутового, родинно-психологічного і, загалом кажучи, локального, внутрішньосільського роману з «селянського життя». Цей локальний і родинний елемент (не кажучи вже про психологічний), до речі, дбайливо збережений Шолоховим. Збережений у поєднанні з таким епічним розворотом історичної дії, аналогію якому можна сміливо шукати в вершині вершин національного реалістичного епосу — в «Війні і мирі» Л. Толстого. Як і в Толстого, тут усім править «мисль народна», і епопея, яка «фізично» почалась і завершилась біля крайнього двора на хуторі Татарському, втягла в свою сюжетну круговерть представників усіх класів і соціальних груп тодішньої Росії, вмістила в собі конфлікти і проблеми загальнонаціонального і, в останньому підсумку, світового значення. «Якщо Жовтнева революція стала початком новітньої історії людства, то «Тихий Дон» Шолохова — перший розділ цієї історії»¹, — як писала в свій час одна з індійських газет. Ось чим став «селянський», «сільський» роман у творчості чудового майстра літератури соціалістичного реалізму Михайла Олександровича Шолохова!

Джерело цієї разуючої трансформації — в самій революційній дійсності, яка втягла найширші селянські маси в очолювану Комуністичною партією боротьбу за зруйнування старого і утвердження нового світопорядку. (В «Ти-

¹ Цит. за кн.: Якименко Л. Творчество М. А. Шолохова. — М., 1970, с. 5.

хому Доні» зображені, як відомо, найважчі, найскладніші для художнього осмислення моменти цього процесу, що включають до себе різкі вагання середнього селянства — в даному разі козацтва, групи особливої, станової і в певному розумінні привілейованої за царизму — і зумовлені всім цим трагічні особисті колізії). Але ж і талапт митця вимагався конгеніальний у відношенні до життя — щоб виявити загальнонародний і загальнолюдський зміст подій і характерів, густо оброслих місцевою побутовою та всякою іншою специфікою, і щоб показати соціальну й духовну трагедію простого козака Григорія Мелехова в світлі проблематики епохального, світового значення. (А «світло» те щоб виникало з самих глибин художньо обдуманих, досконало зображених характерів і обставин...). Таким талантом і виявився колосальний талант Шолохова.

Ще кілька міркувань на ту ж тему. Свого часу В. Стефанік, один з найглибших і найтрагічніших митців, які писали про дожовтнєве українське село, сказав якимось, що своїми оповіданнями він прагнув «струни душі нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоби з того вийшла велика музика Бетховена». «Це мені вдалося, — додавав письменник, — а решта — це література»². Але видобути з селянської душі «велику музику Бетховена» — значить і почути, вловити в цій душі щось споріднене з нею. Бетховенське тут означає — сильне, пристрасне, чутне на цілий світ, дане засобами такого мистецтва, щоб у трудовій людині, в темному «мужикові» пізнав, відчув себе кожний, хто має свої рахунки з несправедливим суспільним ладом. Згадується і не менш яскраве висловлювання білоруського письменника К. Чорного, який писав у щоденнику про знайомого селянина, що в цій людині «кожний, хто має очі, побачить і знайде і Ежені Гранде, і Івана Карамазова, і Андрія Болконського»³.

Стилістично це до Шолохова, мабуть, не зовсім пасуватиме — ні закована в стримані об'єктивні форми трагічна патетика Стефаніка, ні націлена на витончений, трохи раціоналістичний аналітизм художня думка Чорного. Але, по суті, те, про що мріяли обидва майстри, було найбільш повно і переможно — після Горького — реалізоване саме Шолоховим, до того ж якраз на тому селянському типажі,

² Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаніка. — К., 1980, с. 270.

³ Цит. за кн.: Адамович А. Горизонты белорусской прозы. — М., 1974.

який традиційно вважався найбільш важким для будь-яких бетховенських тональностей. Згадаймо, за крайнім контрастом, хоча б «Землю» Е. Золя або «Село» І. Буніна. Щоправда, була й інша традиція — народницька ідеалізація «богоносця-мужика», але вона ніколи не була в злагоді з будь-скільки серйозним соціальним реалізмом у літературі.

Авторові «Тихого Дону» справді принципово чужі всякі зовнішні притиски та форсажі чи то прикрашувального, чи «викривального» характеру в зображенні будь-кого з персонажів. Трудову людину — головного героя своєї розповіді — він з прекрасною реалістичною об'єктивністю виводить на наші очі такою, якою її виліпило життя, життя важке, складне, строкате, «гірко-солодке», за одним з його пронизливих визначень. І разом з тим які душевні глибини і міцність характерів відкрив він у народній масі, до дна переворухненої подіями революційної епохи: в світовій літературі наших часів він «копнув» з цього погляду глибше, ніж будь-хто з найбільш обдарованих митців. Ось де підтверджуються слова К. Чорного про вміння побачити й художньо виявити — не в інтелігенті, не в «освіченому», — а в звичайній, часто неписьменній людині праці — риси Ежені Гранде чи Івана Карамазова як типів загальнолюдських, ні в чому не відступаючи від соціально-історичної, побутової, психологічної і мовної конкретності зображуваного середовища!

Уже чимало істотних спостережень і точних висновків зроблено в цьому зв'язку дослідниками і критиками, передусім з приводу головних постатей «Тихого Дону» — Григорія і Аксінї. (Зіставлення, скажімо, Аксінї з Анною Кареніною стало вже звичайним у шолоховознавстві, і хай воно буває в одних випадках більш, а в інших — менш доказовим і містким, але ж письменник дав головне для такого зіставлення — художню силу, масштаб, рівень образного узагальнення). А хіба не постає з такою ж певністю — як художній тип світового значення — Андрій Соколов з оповідання «Доля людини»? Здавна існують епітети «шекспірівське», «бальзаківське», «толстовське» для характеристики вищого ступеня людинознавчої проникливості і художньої могутності літературного образу чи картини. Слова, заборонені для легкої їх мови, але вони мимоволі просяться на уста, коли читаєш у Шолохова описи передсмертної журби Ільїнічни за своїм молодшеньким, чи потаємну історію возія Івана Аржанова, раптом

відкрити пим Давидову, чи сцену прощання Нагульнова з Лушкою після вбивства Тимофія Рваного...

Вражає свобода, природність, скоряюча достеменність, з якими говорять, мислять і діють на життєвій сцені герої Шолохова,— наче й не було на світі деміурга, який їх створив, використавши для цього лише один «матеріал» — дивовижно пластичне слово. І якщо часом зустрічалися в нас досить куці і плиткі уявлення про те, яким повинно бути типове в літературі соціалістичного реалізму, то глибоко мудрі і завжди актуальні уроки дає нам мистецтво Шолохова. В його особі перед нами — незрівнянний майстер висвічувати загальне, закономірне, соціально істотне, зберігаючи при цьому в образах своїх творів вільну й могутню гру життя з усіма його рясними «чудинками». І висвічувати обов'язково точно й глибоко, з ясних ідейних позицій, зображаючи життєвий процес в усій його суперечливості і водночас у визначальній історичній перспективі. Творчість Шолохова — зразок партійності і народності, усвідомленого історизму художнього мислення; саме завдяки цьому вона й стала однією з верховин літератури соціалістичного реалізму.

Говорити про вплив майстра, навіть такого всесвітньо визнаного, як творець «Тихого Дону», на пошуки і звершення його сучасників завжди складно: дуже важко вловлювані «кванти» цієї індукції, що йде від одного письменника до іншого,— не огрубити б її зовнішніми, поверховими зближеннями, не збіднити б феномен творчої самобутності письменника, який сприйняв цю індукцію. Адже проза Шолохова впливає на художню думку вже просто тим, що вона є — з усією естетичною радістю, яку вона здатна дати читачеві.

В кожному разі, можна впевнено сказати, що на Україні цього митця люблять справді ніжною і розуміючою любов'ю. «Співучасть» шолоховського досвіду в вирішенні українськими романістами найважливіших епічних тем, особливо у висвітленні шляхів українського села в роки революції, колективізації, Великої Вітчизняної війни — факт очевидний і незаперечний (візьмімо, для наочності, лише цю тематичну галузь). Достатньо послатися хоча б на відомий цикл романів М. Стельмаха («Велика рідня», «Хліб і сіль», «Кров людська — не водиця», «Правда і кривда»). Шолоховська традиція тут — у ліпленні «бриластих», свавільних народних характерів, у зображенні складності багатьох людських доль, хоч стилістично все

дане в іншому — романтично-гіпертрофованому, більш ліричному і пісенному ключі.

Або інший, ще виразніший приклад — «Вир» Г. Тютюника, де розповідається про село передвоєнних і перших воєнних років (роман залишився незакінченим). З усього видно, що Шолохов посідав виняткове місце в душі свого молодого українського співбрата. («О, то мудрий вешенець. Великий знавець свого народу», — говорив він, за свідченням близьких, вказуючи на портрет письменника в своїй скромній учительській квартирі під Львовом, де писався роман). Звичайно, прискіпливий критик міг би виявити в «Вирі» — першому романі автора — і деякі елементи прямої наслідувальності щодо шолоховського епосу, але це, по суті, лише зовнішні напливи, тому що роман Г. Тютюника прикметний саме свіжістю і самостійністю спостережень, які відкристалізувалися в низці яскраво життєвих постатей, цікаво розроблених конфліктів. І тут виразно проступає те глибинне, істинно плідне, що виборював письменник, спираючись на шолоховське плече: сміливий і тверезий реалізм, який не боїться «суперечливої» правди подробиць і всього цілого, але при цьому незмінно мужній і цілеспрямований у своїх прикінцевих висновках. А крім усього — поетика реалістичної вірогідності, точної життєвої спостережливості, доброї предметної пластики...

Шолоховське знання народу, знання трудової людини й любов до неї (згадаймо власні слова письменника про те, що в «Тихому Доні» йому хотілось передати «очарування людини» — це в «Тихому Доні» з його картинами найжорстокішої боротьби, тяжких самооман, помилок і зумовлених ними людських трагедій!). Шолоховська повнота правди про життя, яка включає сміливий показ найгостріших колізій і конфліктів, але правди такої глибокої і зрілої, «що гіркота життя, якою б навіть жахливою вона не була, переважається, долається волею до щастя, бажанням досягти і радістю досягнення» (К. Федін)⁴. Шолоховська епічність, історизм, точність і глибина соціального зору, масштабність, величавість його художніх вирішень...

Світло всього цього, якщо скористуватись образом Ю. Олеші, можна побачити «на дні» не одного з хороших творів сьогоденної багатонаціональної нашої літератури. («Часом на дні творчості Хемінгуея, — писав згаданий

⁴ Цит. за кн.: Якименко Л. Творчество М. А. Шолохова, с. 9.

автор, — бачиш світло Толстого — «Козаків», «Севастопольських оповідань», «Війни і миру», «Фальшивого купона»... Якщо сказати точніше, то цим світлом є любов Хемінгуей до Толстого»⁵. Дуже підхоже образне визначення того, що ми часом надто простолінійно називаємо впливом, сприйняттям досвіду (тощо).

Навряд чи можна обійти увагою в цьому розумінні такі книги останніх часів, як «Поліська хроніка» білоруса І. Мележа, «Втрачена домівка» литовця Й. Авіжюса. Книги талановиті, самобутні, вони по-сучасному, по-новому висвітлюють низку «старих» тем. По-сучасному, але і в міцному наступницькому зв'язку з великими традиціями радянської літератури, серед яких на першому місці за естетичною значущістю треба поставити шолоховську традицію.

Звичайно, Василь Дятел не Григорій Мелехов, і Ганна Чорнушко — не Аксінья (хоч уже Миконора Глушака можна в чомусь близько зіставити з Михайлом Кошовим), і все ж шолоховське світло «на дні» «Поліської хроніки» помітне цілком ясно. Найбільш виявляється воно, мабуть, у пильному, багатогранному, вільному від усякої заданості аналізі народних характерів у часи крутого історичного перелому (колективізації). Аналізі, в якому сполучаються і соціологічна точність, і прониклива людяність, і поезія, що часом виростає із звичайнісінької буденної прози...

А скільки шолоховських асоціацій викликає твір, написаний на зовсім іншому історичному, національному, побутовому матеріалі і в різко відмінних стилістичних традиціях — «Втрачена домівка» Авіжюса! Тут і мелеховська тема ілюзорності, неможливості «третього шляху», взята на цей раз у загальнонаціональному масштабі і спрямована проти згубних ідеологічних міфів буржуазного націоналізму. Тут і багатоликий колективний портрет литовського селянства, де майже кожний персонаж — окремий соціально-психологічний і етичний тип. Письменник відкриває в селянському середовищі, вказує з цього приводу критик, «і напластування патріархальщини, і те консервативне, інертне, що обумовлене віками експлуатації, обставинами буржуазного режиму, і те передове, здатне до зростання і перетворення, що зв'язане з традиціями визвольної боротьби, з укоріненням соціалістичного ідеалу»⁶. Тут

⁵ О л е ш а Ю. Избранное.— М., 1974.

⁶ Т е р а к о в я н Л. Пафос преобразования.— М., 1974.

і розкрита до дна внутрішня еволюція багатьох персонажів — огидного падіння одних (Адомас Вайнорас), болісних блукань других (Гедимінас Джюгас), складного переплетіння гуманного і власницького, благородного й низького в третіх (Целіксас Кяршіс), мужності й героїзму четвертих, які в ході боротьби проти фашизму теж у чомусь змінюються, стають душевно зіркішими, багатшими, по-людському мудрішими (Червоний Марюс).

Тонким і нелегко схоплюваним є зв'язок нових художніх творів з їх попередниками, — але він існує об'єктивно. Так стоїть справа і з «уроками Шолохова», які продовжують справляти плідний вплив на розвиток всієї радянської літератури наших днів. Вплив, який може здійснюватись у різній формі, який може сприйматися усвідомлено і неусвідомлено, але який є реальним фактом уже тому, що творчість великого майстра об'єктивно визначила (і шкода, якщо хтось цього не помічає) масштаби і критерії художнього «людинознавства» і «народознавства» в мистецтві соціалістичного реалізму.

1975

ЕСТЕТИЧНІ УРОКИ ДОВЖЕНКА

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

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

Хтось із авторів численних праць та спогадів про митця зауважив, що як людина він стоїть вище за свої твори. Говорилося це на похвалу Довженкові — мислителю, невтомному збудникові нових ідей та починань, його високій героїчній душі, але навіть у такому розумінні наведене твердження навряд чи слушне.

¹ Довженко О. Збірник спогадів і статей про митця.—К., 1959, с. 109.

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

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

Блискучий талант Довженка, могутня особистість повнокровно живуть у його фільмах та книгах, навіть у тих, які важко назвати в усьому безспірними та цілісними.

І все ж привабливість і масштабність самої особистості Довженка такі великі, що про них не можна не сказати окремо. Він вражав своєю активністю, напруженням духовних пошуків, господарською зацікавленістю в усіх подробицях народного буття, постійним прагненням «додати» до своєї духовної творчості щось негайно-практичне — хай то буде сад, посаджений ним біля Київської кіностудії, або Палац культури у Новій Каховці, перебудований у верхній частині за його порадами, або міркування про архітектуру нових сіл, або спеціальна записка урядові «Про художнє оформлення майбутнього Каховського моря»... Своїми ідеями, задумами, невгамовністю творчої ініціативи він заражав кожного, хто з ним зустрічався. Чуйний до нових якостей народного характеру, сформованих революцією, боротьбою за соціалізм, — він сам втілював їх з надзвичайною виразністю. І коли П. Тичина починав свою статтю про Довженка схвильованим вигуком: «І як це міг вічно замріяний лісостеп такого пружного і до звершення діл найтрудніших завжди поспішаючого, гарячого появи-ти»², — він хотів підкреслити саме нові, революційні джерела могутнього творчого динамізму, яким позначене усе світобачення великого художника.

² Вітчизна, 1959, № 3, с. 149.

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

Коли думаєш про найважливіше і найхарактерніше в естетичному світогляді цього художника, то насамперед звертаєш увагу на незвичайно глибокий особистий сенс, який мали для нього поняття партійності й народності соціалістичного мистецтва.

Досить точно сказав К. Зелінський: «Мені в житті довелось зустрітися з двома людьми, які з нездоланною силою, усією своєю істотою поривались до «сяючого Завтра», як сказав Маяковський. Так, одним був Маяковський. Другим був Довженко. Усі сторони його характеру, все його мистецтво, весь він сам — усе було наповнено цим горьківським жаданням бачити прекрасну людину на прекрасній землі. Увесь Довженко зливається в мене з іменем «людина — майбутнє»³.

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

³ Довженко О. Збірник спогадів і статей про митця, с. 144.

задумів художника, даючи напрям летові його фантазії, формуючи його образи.

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

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

«Якими жалюгідними й потворними знаками відсталості,— пише автор,— здадуться тоді ще і ще раз — колоніальна політика земних імперіалістів, найрізноманітніші види та запахи всіляких націоналізмів, воєн, блокад. Як розшириться людський світ, все виросте на тисячу голів, вся свідомість піднесеться на осяйну височінь».

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

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

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

Мистецтво Довженка справді ґрунтується на рішучому втручанні художника в життя.

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

«...Я стверджую,—говорив Довженко в одному з виступів 1935 року,— що не досить бути ілюстраторами... Я мрію про митця, який написав би роман. Цей роман прочитали б у Політбюро і постановили б так: «Постановою від завтрашнього дня цей роман здійснити в житті, точнісінько, як за сценарієм».

Тут же, цілком слушно уточнюючи свою думку, автор «Землі» зазначав, що він має на увазі не якусь там «авангардність», «директивність» мистецтва і митців,— ні, радянський митець завжди є провідником і борцем за втілення в життя ідеї «кращої частини людства, Комуністичної партії». Соціальна активність мистецтва, яку він стверджував, полягала в тому, що мистецтво, за його словами, повинно «доростати (підкреслення моє.— Л. Н.) до тих категорій мислення, які змикаються з верховинами людської думки»,— тобто підноситись до висот комуністичної, партійної ідейності.

Того ж 1935 року, пояснюючи задум свого «Аерограда», він писав, що дійшов до висновку про потребу створення на березі Тихого океану, поряд з Владивостоком, ще одного міста, яке стало б великим економічним центром краю. «Я знайшов навіть місце для побудови «Аерограда» і вирішив, що це правильно». Мотив цього майбутнього міста, яке з гіпотези художника стане живою реальністю, звучить у фільмі «Аероград», давши йому назву. І знову — оригінальне визначення автором суті своєї творчості: «У цьому фільмі мені хотілось бути не ілюстратором починань, здійснених партією, урядом та трудящими, а застрільником починань».

Свої думки Довженко формулював так виключно й парадоксально, що їх можна було прийняти за ствердження якогось «ідеалізуючого» мистецтва, яке відображає не те, що є, а те, що повинно бути.

А тим часом Довженко робив наголос на іншому. Його роздуми були спрямовані проти ілюстративності, проти поверхового й байдужого «відображательства». Глибоко

аналітичне пізнання й відтворення дійсності має поєднуватися з справді активним вторгненням митця в цю дійсність, в її проблеми і конфлікти. Він обстоював право на творчі гіпотези і «пропозиції» митця, який керується інтересами партії і народу, їхнім ставленням до проблем сучасності. При цьому він вимагав від митця (тобто передусім — від самого себе) сміливого погляду вперед, — радянське мистецтво, говорив він, має бути не тільки глибоко правдивим, але й «прогнозним» освоєнням дійсності.

Що ж це означало практично у перекладі на мову довженківських образів? Ось, наприклад, знамениті сцени з «Поєми про море»: голова колгоспу Сава Зарудний скликав усіх земляків, що виїхали свого часу із села, попрощатися з рідними місцями, які йдуть під воду. Понад півтори сотні чоловік — генерали, художники, учителі, інженери, заготівельники — приїжджають на поклик Зарудного. Саме ці сцени противники фільму рішуче заперечували: де автор бачив такі збори («Хто видав цим людям командировочні?») — навіть запитував один із опонентів), і навіщо вони взагалі? Навіщо вигадувати незвичайні, небувалі ситуації, коли перед вдумливим художником скільки завгодно цілком життєвих, звичних — бери й розкривай їх глибинну сутність! Захисники «Поєми» загалом слушно відповідали, що автор мав право на умовність, а умовність тут доречна і корисна, бо дає змогу розкрити реальні зв'язки рядового села з усією країною. («Як багато нас, дивіться!», «І які різні всі! Вся країна як у дзеркалі — величезний шлях!» — говорять в кіноповісті самі учасники «з'їзду»).

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

Життя післявоєнного села хвилювало письменника глибоко й боляче. Він розумів, що проблеми, які стоять перед рядовим колгоспом, де головує Зарудний, — проблеми загальнодержавні і всенародні. Розумів і тривожився: чому до села, яке в перші повоєнні роки через низку причин опинилося в скрутному становищі, деякі вихідці з нього ставляться так, як ставиться «спеціаліст по холодильниках» Брикун (не його «профіль»!), як заступниця міністра, що не пізнає колишніх своїх подруг, як міщанка — дружина Федорченка, що одверто зневажає сільське життя — за

«бідність, непривабливість, відсутність елементарних вигод», як пристосуванець у мистецтві архітектор Безверхий? Чому так легко в декого розриваються зв'язки з батьківською хатою, чому втрачається повага до «земляної» праці? Хай скажуть їм про це в очі — і не диктор по радіо з його гладенькими фразами, а Сава Зарудний Марія Гуренко, Антоніна Кравчина, в житті яких ще не так багато «нової краси», але дуже багато нелегких зусиль на «полі битви за неї». Так народилась ідея «зборів земляків», «зборів» незвичайних, небувалих і все ж, на думку автора, цілком можливих і навіть потрібних в самому житті, якщо розуміти їх не буквально. Вільна, наскрізь «гіпотетична» форма — і цілковито реальний зміст.

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

Не боячись перебільшень, дозволю собі сказати, що жодна людина, яка бажає розібратися в соціально-психоло-

гічних, культурних, моральних проблемах колгоспного села, а певною мірою — і всього радянського суспільства 50-х років, не може обійтись без довженківської кіноповісті «Поєма про море» — настільки багата вона живою правдою, настільки активна тут громадська і гуманістична думка художника, що поєднує в собі сумлінний аналіз дійсності з пристрасними шуканнями позитивних вирішень. І таким є Довженко майже в усіх своїх кращих творах.

О. Гончар у спогадах про Довженка пише: «Народність — це, видно, та була якість, яку він найвище цинив у мистецтві. Чудовим свідченням цього є його власні твори, його кіноепос. Зате найменша фальш, будь-який різновид хуторянської обмеженості, псевдонародність мали в особі Довженка свого нещадного висміювача»⁴.

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

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

⁴ Довженко О. Збірник спогадів і статей про митця, с. 171.

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

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

Є митці, наділені особливою схильністю і особливим даром образно розширяти рядові події і явища, про які вони розповідають, до масштабів національно-історичних і всесвітньо-історичних. До таких митців належить Довженко. Окреме, індивідуальне він наполегливо підносить до загального, наче вбачаючи своє завдання в тому, щоб духовно виводити свого читача і глядача на світову дорогу, розкривати перед ним вселюдські обрії того, що відбувається в його житті, що творить він сам. І звідси стає зрозуміло, чому в етиці Довженка таке першорядне значення має філософська категорія народу: через свою причетність до всенародної справи, до боротьби за світле майбутнє рядова людина причетна до всього людства, до всесвітнього історичного процесу. Ось чому для цього майстра завжди таким важливим був колективний образ сучасника — образ народу в його історичному русі. Саме гуманістичне начало у людині для Довженка невіддільне від начала народного, позбавленого, звичайно, всякого вузького або фальшивого його розуміння. І коли він кілька разів повторює у своїх виступах, що «роль письменника є роль перекладача образу народу для людства», це означає: не втрачаючи окремого, одиничного, не зрікаючись побуту, підніматися над ним до історичного, до всенародного, до інтернаціональної широти кругозору.

Щоправда, Довженко, який любив украї заострювати свої думки, і тут, і в деяких інших випадках давав опонентам привід (нехай чисто словесний) для неправильного їх тлумачення. Вважаючи, що не треба натуралістичною фотографічністю у передачі мови, манери, зовнішнього вигляду дрібнити і «приземляти» образ сучасника, Довженко, наприклад, твердив: «Перекладачі бувають різні. Якщо ви не знаєте англійської мови і вас перекладає некультурна людина, то в англійців складеться про вас враження, як про некультурну, дурнувату людину. Якщо ж ви самі малокультурні, а перекладач людина культурна, він ваші думки перекладе так, що в англійців створиться враження про вас, як про культурну й розумну людину». Розвиток афоризму про письменника як «перекладача образу народу для людства» тут не дуже вдалий, за буквального змісту виходить, що письменник повинен прикрашувати об'єкти свого зображення. Проте треба правильно зрозуміти основну думку Довженка: він має на увазі передусім внутрішній зміст сучасника, який часто може бути вищим і багатшим за свої зовнішні прояви. «Завдання письменника-сценариста полягає не в тому, щоб залізти в червоноармійця зсередини з його незграбною мовою, а щоб «перекласти» цього червоноармійця правильно, він багатий, ніж його мова». Пізніше, особливо в «Поемі про море» і записних книжках, автор внесе значно більшу ясність і в своє трактування естетичного співвідношення між внутрішнім і зовнішнім, суттю і явищем.

В останні роки свого життя письменник особливо багато розмірковував над історичною долею села, над складними шляхами його перебудови і розвитку на нових соціалістичних началах. Він сам визначив різножанрові свої твори на цю тему — п'єсу «Потомки запорожців», літературні кіносценарії «Повість полум'яних літ» і «Поему про море» — як частини єдиного циклу, що охоплює вузлові моменти історії українського колгоспного села від часів колективізації до другої половини 50-х років («Зачаровану Десну», можливо, треба розглядати як своєрідний філософсько-історичний пролог до цього циклу, розпочатого, власне, ще в 1930 році блискучою «Землею»). І ця широта задуму, що робить окремих творів часткою єдиної великої розповіді про парод, є, можна сказати, постійною рисою у Довженка. Вона формує образи письменника, надає їм незвичних масштабів, вкладає в уста героїв слова, сповнені небуденної правди і пристрасі. Іван Орлюк, Петро Скидан, Сава Зарудний,

Добра людина Іван Кравчина — кожний з них художньо більший ніж просто персонаж, типовий характер, яким були такі образи в багатьох представників класичного реалізму, більший за мірою своєю узагальненості, бо в безсумнівній індивідуальності кожного водночас міститься щось від духу, характеру, філософського розуму народу і епохи.

«Передо мною проходять війська — товариші мої. Я пускаю їх, як командуючий, хоч я й не генерал, звичайно, і не маршал — простий сержант Іван Орлюк, колгоспник з Наддніпрянщини, звичайний, так би мовити, переможець у світовій війні.

Та оскільки нашого брата полягло в боях за визволення людства від фашизму як ніяких інших солдатів у світі... і сам я особисто пролив крові ворожої і праці доклав чимало, і оскільки до того ж наставники й журналісти всього світу почнуть, певно, тепер балачки: що, та як, та чому, та яка в моїй радянській душі може бути сила гніву й ненависті, та, взагалі, так би мовити, міцності, от, — я, народжена для добра людина, мушу якось освідчитись моїм сучасникам, друзям і ворогам усього світу, разом із моєю дружиною, батьком-матір'ю, з усім, як то кажуть, домом, з криницею, з якої я пив колись воду, з садом, городом, де спізнав перші мозолі на руках, — одне слово, з усім своїм родом і долею».

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

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

Тема села, селянського життя в усіх літературах традиційно була темою, густо забарвленою (а подекуди й переобтяженою) місцевими, партикулярними, етнографічно-побутовими мотивами, хоч на цій темі не раз народжувались твори загальнонаціонального і світового масштабу. В літературі соціалістичного реалізму місцеве, селянське, не втрачаючи своєї яскравої конкретності, все більше наповнюється всенародним і загальнолюдським змістом — «Тихий Дон» і «Піднята цілина» Шолохова засвідчують це найбільш красномовно. Довженко в цьому розумінні — новатор послідовний і невтомний. Вже «Земля» сміливо виводила сільську тему в українському мистецтві на простір філософських узагальнень вселюдської місткості. («Навряд чи він сам усвідомлював, що вступає в сферу мистецтва, представлену Венерою Мілоською або Венерою Джорджоне», — зауважував відносно деяких епізодів цього фільму такий тонкий поцінювач, як І. Андроников. Згадаймо його статтю «Поезія Довженка»).

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

Фільмів, повістей чи п'єс, що точно відповідали б такому задумові, письменникові створити не довелося. Але настійне прагнення автора — осмислити життя, справи, помисли, почуття «простої» людини з колгоспного села (і, природно, не тільки з села) у світлі загальнодержавної, а посередньо і світової ситуації — ясно прочитується в «Потомках запрожців», «Повісті полум'яних літ», а надто в «Поємі про море». Все своє життя Довженко воював проти розуміння, проти естетичного сприймання селянина, тим більше — селянина нової, радянської епохи, як декоративного пейзажу або ж лише як ретельного продуцента-виконавця, думка якого не сягає далі суто ділових сьогоденних клопотів. Велика та держава, де великою є мала людина, невтомно повторював Довженко, і цією думкою пройняте все в його

концепції людни — нашого сучасника, трудівника й господаря землі радянської.

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

«Ніколи й нічого я ще, здається, так не жадав, як тут, на березі в оцю хвилину: щоб став наш світ перед очима народів у величі подвигу життя! І щоб усе, що було в нашому незвичайному житті, — перемоги, труднощі, титанічні злети, мпоголітні нестатки, самообмеження вільне і невільне, і наслідки холоду й спеки, і крові, пролитої у всесвітній війні (немає місця нічому буденному, дріб'язковому в ризах народу), навіть помилки з їхніми пайтяжчими наслідками, які випадають на долю великих первоначинателів, — навіть і вони, — щоб усе з'явилось на екрані в небуденнім світлі, як знаки перемоги!» Ніхто не зможе закинути Довженкові, що в цьому своєму творінні — «Поемі про море» — він знехтував малим задля великого, або — що сильне світло перешкодило йому побачити ті чи інші тіні. Але про все він розповів небуденно і масштабно саме тому, що поставив звичайного колгоспника «перед очима народів», зумів відчутти шекспірівську поезію і в народженні нового, і в прощанні з минулим.

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

Навіть звичайний образ річки у документальному фільмі невичерпно щедрий Довженко пропонує дати в таких різноманітних «людських» ракурсах, що він стає образом народного життя (адже художник-документаліст, на думку режисера, теж — своєрідний «повперед народу перед людством»):

«Беру життя ріки: ріка літня, осіння, зимова, весняна. Вона ж буденна і святкова, ранкова, денна і вечірня, ріка в свято і в будень, ріка дівчорі і старих, ріка дівчат, ріка праці — ріка рибалок, ріка історії, ріка подвигів, ріка героїки, ріка пісень, — на кожній ріці є свої пісні, і все це треба показати». Це програма найчистішої поезії і водно-

час — цілком реального, аналітичного дослідження. До речі, якусь частину цього захоплюючого задуму сам Довженко блискуче реалізував в «Івані», а потім — в «Поемі про море».

3

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

У записній книжці періоду підготовки «Поеми про море», задуманої як «фільм про могутність людського духу», він занотував:

«Федорченко і Зарудний — кожен несе в собі риси Мойсея. Треба, щоб у кожному з них почувалася, хоч і не цілком розбуджена, велетенська сила розуму, волі і ніжності людини середини ХХ століття. В них образ народу. Вони його дзеркало».

Захоплення самобутнім розумом, силою волі і почуттів трудової людини, яка проходить найбільш ґрунтовний у світі університет свідомої історичної творчості, пронизує і кращі образи, створені Довженком, і його численні теоретичні висловлювання. Недарма він так часто нагадував, що найвище завдання радянського письменника, художника — показати «цвітіння народного генія». Не раз він з жалем говорив про те, що інтелектуальний рівень народу в ряді картин 40—50-х років виявився заниженим, що дехто з письменників, режисерів, живописців адресує свої твори «відсталому семикласникові на задній лаві», повторюючи

Істини, що набили оскомину. «Я бачив колгоспників, перед якими я внутрішньо шапку скидав і вклонявся їм до землі за гожість і благородство розуму, за величезну політичну грамотність, за повноту віддачі себе справі будівництва комунізму... Як же трапилось, що ми, митці кіно, опинились у великому боргу перед нашими глядачами, котрі є і героями нашої дійсності».

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

Не вдумавшись у вислів, який зустрічається в каховських щоденниках письменника, — «аристократи трудового духу», — мабуть, не можна зрозуміти героїв його творчості. Що це означало стосовно психології, духовного складу трудової людини ще за старих часів, можна бачити на прикладі батька самого письменника, про якого він з такою силою та ніжністю розповів у «Зачарованій Десні». «Він був неграмотний, красивий, подібний зовнішньо на професора чи академіка, розумний і благородний чоловік... Прожив він усе своє життя... не здійснений ні в чому, хоч і готовий народженням своїм до всього найвищого і тонкого, що є в житті людства», — писав Олександр Петрович в щоденнику воєнних років. Поступове здійснення цієї готовності людини праці, визволеної революцією, до всього «найвищого і тонкого», чим славне людство, становить один з лейтмотивів творчості письменника. (Згадаймо характеристику молодого Василя Трубенка із «Землі»: «Вкажіть йому дорогу, дайте науку, дайте техніку і тоді посилайте куди завгодно: в інженери, в капітани, в дипломатичні місії, артисти. Посилайте його тоді в битви, посилайте через гори, моря, через полюс. Нема нічого в людській

діяльності, де не справився б Василь, легко при цьому посміхаючись дідовою посмішкою»).

Високий інтелектуальний і поетичний потенціал людини з народної маси Довженко невтомно стверджував у всіх своїх творах. У книзі «Поетика Довженка» І. Рачук ділиться цікавим, хоч і не цілком точно сформульованим спостереженням: «З трьох основних «шарів», що становлять образ героя, персонажа, дійової особи,— зовнішній вигляд, характер, духовний світ,— Довженка цікавить переважно третій і найменше — другий»⁵. Про те, що Довженка найменше цікавив характер героя, тут сказано занадто категорично. Характер взагалі не можна зводити до чогось «біопсихічного», він безпосередньо зв'язаний з духовним світом людини і багато в чому ним обумовлюється,— тож нема підстав для категоричного применшування одного і звеличення другого стосовно творчості Довженка. Як би там не було, живий характерності більшості його героїв — від Опанаса Трубенка і Боженка до Зарудного, Голика та дійових осіб «Зачарованої Десни» — аж ніяк не відмовиш. Але типізація характерів тут, справді, відбувається за якимись іншими, більш «субстанціональними» ознаками, ніж, скажімо, в митців, що тяжіють до звичайного психологічного реалізму. На першому плані у Довженка, крім справ людини,— її духовний світ, широта її ідейного кругозору, її здатність «відкриватися» всенародному і вселюдському. Довженківський герой — герой епічний, але він аж ніяк не відзначається епічною простодушністю: він, можна сказати, практичний, діяльний філософ, весь ланцюг його справ та діянь зв'язаний з безупинним внутрішнім осмисленням насущних всенародних і всесвітніх проблем,— а поруч з ним до того ж стоїть автор, який постійно втручається в події, підказує, пояснює, гнівається, захоплюється, сповідається, створюючи один з найбільш яскравих, найбільш насичених «образів оповідача» в радянській літературі та мистецтві.

І заради цього головного, заради розкриття духовного, інтелектуального образу героя і, кінець кінцем, образу епохи, тобто в ім'я поетичної істини,— митець сміливо нехтує прозаїчною «життєподібністю». Його говорящі коні, Шевченко з портрета, що гасить свічку фальшивого поклонника, сцени смертей та вбивств, що відбуваються наче насправжки в збентеженій уяві людей (так само, як в од-

⁵ Рачук І. Поетика Довженко.— М., 1964, с. 127—128.

ному ескізі сам Довженко-Моцарт убиває свого противника — Сальєрі, пояснюючи потім, що це було лиш «грішною авторською спробою змалювати свої душевні страждання»), малописьменний колгоспник, що тонко й доречно вживає слово «субстанція», філософські монологи простих людей, які зробили б честь справдешнім інтелектуалам, — все це в особливій, умовно узагальненій формі відображає справжню інтенсивність і розмах духовного життя народу у вік великих революційних та соціальних перетворень.

4

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

На Україні після Шевченка, мабуть, не було митця, в якого соціальна глибина, революційний пафос, надзвичайно гостре почуття сучасності поєднувались би з таким народнописаним і «античним» відчуттям прекрасного в житті, людині, в природі. І в ряду великих зачинателів мистецтва соціалістичного реалізму (якщо брати всесоюзний і міжнародний масштаби) він виділявся особливою силою поетичного відтворення прекрасного і високого в народі, який став на шлях революції та будівництва нового життя. Наче людина прийшла з билин, дум, легенд, казок, з зачарованого фольклорного світу — і міру тієї одухотвореної та високої поезії перенесла на відображення свого небувалого часу, до якого вона належала так само невід'ємно, як хвиля належить океанові... Навіть за тих часів, коли слово «краса» досить рідко звучало в розмовах про сучасне мистецтво, Довженко незмінно наполягав на обов'язковій художника посилювати людську чуйність глядача, читача, слухача до «всього прекрасного і людяного». Він завзято сперечався з усіма, хто під впливом тих чи інших естетичних концепцій принижував та огрублював образ сучасника в мистецтві. «Я пам'ятаю, — говорив він, — деякі естетствующие кінодіячі гнали з екрана красу юних синів і дочок народу, як нібито непотрібну красивість, вважаючи, що дочки робітників і селян мають бути простішими, грубішими. В цьому нехтуванні юністю і красою народу криється неповага до його гідності. Під виглядом буцімто життєвої правди завдається тяжкої шкоди можливості бачити прекрасне в народі». Це була не вимога красивості та прикрашання. Краса, яку обстоював творець

«Землі», — краса глибинного, духовного роду, це краса Василя Трубенка, молодого перетворювача рідної землі, краса воїна Івана Орлюка, краса Доброї людини — Івана Кравчини, краса тієї матері Марії, яка «не душилася паризькими духами», а «душилася полином та коноплями», яка, «як бджілка, була зайнята і — від роси до роси — все носила мед у радянський вулик», поки не вбили її фашистські нелюди.

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

Розуміння краси у Довженка — революційне і творче. «В чому полягає... прекрасне? У процесі творення, у величії його наслідків». Це краса нового світу, будованого згідно з комуністичним ідеалом, краса боротьби за нього.

При цьому Довженкові найменше можна закинути вузько утилітарний або спрощений соціологічний погляд на прекрасне. Можна було б послатися на сторінки «Зачарованої Десни», де і в умовах суворого, вбогого, підневільного життя старого села для юного героя відкриваються дивовижні світи краси — в природі, у співпричетності до праці, в характерах людей, з яких, подібно до батька письменника, «можна було б малювати рицарів, богів, апостолів, великих учених або сівачів...»

І це ж відчуття могутньої краси світу, рідної землі, відчуття «щастя життя, мінливого в постійній драмі та радості» («Зачарована Десна»), живе в усіх творах Довженка. Його драматичні соціальні епопеї незмінно відбуваються в найбільш насиченій взаємодії із зовсім не байдужою природою — не на фоні, а саме у взаємодії, — і краса творчого сьогодення завжди так або інакше поєднується в нього з тією красою, яку поезія здавна назвала вічною. Оббризані дощем яблука Довженка увійшли

в світове мистецтво таким же напрочуд яскравим образом, що відтінює (можна сказати навіть сильніше — по-своєму передає) нечувану напруженість соціальних бур і людських пристрастей ХХ ст., як і овіяні духом долину донські степи Шолохова або білі вершини Анд у Неруди. І так само, як у цих художників, як у Хікмета, Багрицького, Тичини, Рильського, Межелайтиса і багатьох інших поетів нашого часу, особлива чуттєва принадність предметного світу, світу землі, води, рослин, тварин, світу звуків та барв у творах Довженка немовби покликана художньо передати ту думку, що комунізм присвоює собі все багатство краси життя на землі, ні від чого доброго для людини не відмовляючись і нічого не втрачаючи...

Довженко був співцем нової краси, краси, створюваної людиною соціалістичного суспільства. Але він був чуйний і до тієї краси, яка дісталась від минулого, чуйний до чару «нествореної» природи і, воюючи зброєю митця за красу нового, добре знав психологічну складність незліченних зіткнень її зі старою красою, зіткнень, які в різних випадках повинні по-різному закінчуватись. Так, генералові Федорченку у «Поємі про море» не менше, ніж простодушній Антоніні, шкода красуні груші перед батьківською хатою, як шкода Кравчині свого саду над дідівською криницею, як шкода їм усім своїх найінтимніших спогадів, зв'язаних зі старим селом,— але це жертва неминуча, бо тут має вишикнути нова краса, «не лугова вже, не болотна — морська...». Тут є суворя необхідність прощання з минулим.

В природі й кроку не ступить,
Щоб зразу, мов оброк,
Чим-небудь їй не заплатити
І за найменший крок.

.....
Нова засяє в цих місцях
Краса на берегах,
Та людям, видно, й та і ця
Потрібна й дорога,—

(Переклав Н. Тихий)

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

Естетичне почуття у Довженка було наскрізь творчим, соціально-педагогічним і навіть, можна сказати, господарським. Навіть у дрібницях він був непримиренним до всього некрасивого, потворного, тоскно безбарвного, бо бачив

у ньому протиприродне відхилення від гуманного, високоморального, справедливого. Згадується промовистий епізод з усних розповідей Олександра Петровича: шанований учитель у сільській школі перестав існувати для нього, малого Сашка, селянського сина, від того дня, коли з'явився на заняття в неохайному вигляді... «Усяка зовнішня пристойність має свою внутрішню моральну основу»,— повторював він слова Гете. Відомі «ділові записки» Довженка про архітектурне оформлення Каховського моря і нових сіл, крім цікавих практичних пропозицій, справді знаменні тим духом найтіснішого зв'язку між естетичним і педагогічним, соціальним, навіть господарським «моментами», який так живо відчувається в усіх міркуваннях автора. Він пропонує замінити, наприклад, «сумний податок на бездітність» «веселим податком на бездеревність», який повинні платити ті, хто не посадив п'яти дерев до двадцяти років свого життя. «Виростуть сотні мільйонів нових дерев, і зменшиться бездітність. І ще посиляться те, чому й ціни пемає,— любов до землі, до дерева, до хліборобства, достатку, процвітання». Він твердить, що є щось «неморальне і страшенно шкідливе» у видовищі необгороджених дворів колгоспників. «Вони породжують сум і душевне сум'яття. В них люди не тримаються і плывуть з них, як риба з дірявого невода... Якби існувала в книзі державних збитків графа, що фіксувала б у грошовому обчисленні шкоду від розгороджених садіб, нас би вразила ця сума».

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

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

цього драматизму ще більш загострювало в ньому чуйність до прекрасного й підсилювало оптимістичне звучання його мистецтва. Звідси — те центральне місце, яке посідають серед героїв Довженка «спрямовані полум'яні натури» (слова із авторського відступу у «Поємі про море»), які вміють бачити нову красу в той момент, коли вона ще народжується, вміють її творити і пристрасно утверджувати на землі. Це люди типу Щорса, Мічуріна, Сави Зарудного, Івана Орлюка.

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

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

Довженко не уточняв Аристархова в його роздумах. Так, це і його, автора, думки, він сам записував їх майже тими самими словами в своєму каховському щоденнику. Але це ще не всі його думки на дану тему. У тому багатогранному поетичному аналізі дійсності, на якому ґрунтується вся «Поєма про море», ця вихідна теза ще буде перевірена, освітлена й уточнена багатьма образами, ситуаціями, роздумами — і автора, і його персонажів. Основний зміст її

збережеться й підтвердиться, але скільки відкриється нових, іноді несподіваних граней і нескінченно складних внутрішніх взаємозв'язків!

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

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

А з судженням Аристархова про красу в дальшому розвитку внутрішнього сюжету кіноповісті трапляється те, що буває з усяким загальним судженням, коли воно в основі слушне, але неповне, не охоплює всієї суті предмета, внаслідок чого часом може обертатися проти самого себе. Виявляється, що майже тими ж словами, а головне — за допомогою тієї ж логіки виправдує себе, свою душевну нікчемність моральний антипод Аристархова — виконроб Голик... «Адже головне не в цьому. Головне в тому, що

комунізм будується, гребля росте, море наближається, і все це прекрасно, все чудово. І я расту, я дію в цьому великому могутньому потоці. Да! Частково я, звичайно, аморальний... Але — що моя аморальність?! Ніщо. Крапля в морі... Треба ширше дивитись... Ширше і вище». Справді-бо, Голик — не такий уже поганий працівник, ще ліпший промовець, він, що називається, «ростучий», але він — жорсткий і холодний егоїст, здатний принести горе дуже багатьом людям. Так розкривається очевидна неповнота аристарховської міри прекрасного, де до уваги беруться лиш об'єктивні результати діяльності людини і свідомо або несвідомо знімається питання про її суб'єктивні якості. «Не має значення», — намагається заспокоїти себе Аристархов, бачачи ті або інші недосконалості. «Що моя аморальність?! Ніщо. Крапля в морі», — охоче пристроюється до нього Голик. Але ось тяжко карається один з ризиків і подвижників героїчного діяння — Зарудний, чю дочку підло обдурив Голик, і з його уст зриваються слова, які при всій своїй болісній гіркоті повертають нас до вищої міри речей — до людини. «Якщо ми можемо таке вчиняти одне одному, — розбестити, оббрехати, принизити, — для чого тоді нам море? Навіщо рубати нам старі ліси, переносити десятки сіл?» Це — не сумнів у справедливості своєї справи, а жагуча нетерпимість до всього брудного і дріб'язкового у людині, в житті. Бо й море — для людини, в ім'я людини.

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

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

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

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

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

Іван Кравчина — справді інтелігентна людина в розумінні автора. Інтелігентність — дуже важливе поняття в системі етичних і естетичних поглядів Довженка. Полягає вона не доконче в формальній освіченості, не в блиску поверхової культури, а в справжній гуманності, в органічній готовності до сприймання і звернення доброго й прекрасного, у здатності вносити в світ творчу пристрасть. Інтелігентні — Аристархов і Кравчина, Зарудний і Олеся, Філон Бесараб і Федорченко; позбавлені інтелігентності — Голик і архітектор Безверхий, колишній «колгоспний склочник», нині заготівельник Брикун і пихата заступниця міністра. Неінтелігентний той митець чи літератор, в якого нема «головної творчої пристрасті», а є «лиш готовність відповідати моментові». Неінтелігентність — душевна вбогість, черствість, автоматичність, в кінцевому підсумку це — бездіяльність, бездуховність у поєднанні з естетичною непроникливістю. Для людини нашого часу це не просто недостатність культурного цензу, це — соціальний, ідеологічний порок. Головне поняття, яким Аристархов «узагальнює» Голика, — неінтелігентність, «і за це його можна ненавидіти». Людей, у яких, за саркастичним зауваженням Довженка, розум з вищою освітою, серце — з нижчою, а плунок і взагалі неосвічений, йому доводилось зустрічати в житті, і вони викликали у нього гнівні й тривожні роздуми. Тут, за його переконанням, проходила й проходить одна з найважливіших ліній боротьби партії і народу за комуністичне виховання людей, за справжню людську красу.

5

Така ж глибока й своєрідна думка Довженка у вирішенні ряду інших проблем сучасної естетичної теорії і практики. Сміливий митець-новатор, він ненавидів у мистецтві бездумність, лінощі, поверховість, вимагаючи, щоб фільм, книга, картина давали глядачеві і читачеві радість справжнього художнього відкриття. Він високо цінував поняття сучасності в мистецтві, але сучасність для нього починалася з ідейної концепції, гостроти проникнення

у великі проблеми епохи, а потім уже формувала те, що прийнято називати системою образного вислову.

Теоретичні роздуми Довженка іноді мають відтінок певної суб'єктивності, іноді — парадоксально загострені — ніби з навмисним викликом товаришів і соратників на творчу суперечку... В деяких його висловлюваннях можна помітити певне перебільшення ролі творчої «влади» митця над життєвим матеріалом і значення його волі, яка по-новому формує картину світу, — все це було певними накладними видатками в боротьбі одного з найвидатніших діячів радянського мистецтва з «духами» ілюстративності і плиткої псевдореалістичної описовості, з їхньою методологією, що припижувала роль художника.

Та якщо ми захочемо найкоротше підсумувати те довженківське, що ніколи не забудеться у соціалістичному мистецтві, то це насамперед велика соціальна пристрасть митця, що прагнув своїми творіннями рухати вперед «усвідомлений час». Це буде надзвичайна висота погляду митця, який побачив у своїх Федорченках і Зарудних риси Мойсея, звеличеного геніальним майстром Відродження. Це будуть мудрість і сміливість митця, який іде в негармонійну бучу твореного, відкрити, утвердити, оспівати народження в ньому нової краси, нової гармонії.

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

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

СВІТ БОРОТЬБИ Й ЛЮБОВІ

1

Є письменники з особливим душевним (а не тільки літературним) даром: їм понад усе близькі світлі, добрі характери з трудового народного середовища, і саме в зображенні цих характерів виявляються найкращі риси їхнього хисту — невіддільний реалізм у поєднанні з щирою, схвилюваною поетичністю.

До таких письменників належить Андрій Головка — видатний майстер української радянської прози.

У 1924 році з'явилися друком рядки, які швидко стали відомі чи не всій читацькій Україні, а згодом так само привабливо зазвучали в перекладах російською та іншими братніми мовами Радянського Союзу:

«У нього очі — наче волошки в житі.

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

Це — Пилипко».

Так починалося оповідання Головка «Пилипко». Разом з опублікованою в тому ж році «Червоною хустиною» воно створило ім'я молодому письменникові, принесло йому визнання і незмінний пильний інтерес радянського читача до його подальшої творчості.

Андрій Васильович Головка мав на той час 26 років (народився 4 грудня 1897 року в селі Юрках, нинішнього Козельщанського району на Полтавщині) і вже володів неабияким життєвим досвідом. Десятирічним хлопцем він вступив до Кременчуцького реального училища, захопився там літературою, зокрема поезією (пізніше він згадував про особливу свою любов до Шевченка, Гоголя, Некрасова, Кольцова, Короленка, Горького), сам почав писати вірші, але саме за ці вірші, в яких начальство углядело «крамольний» зміст, а також за участь у виданні таємного рукописного журналу був виключений з училища.

З 1915 року він — на фронтах імперіалістичної війни, де командує полковою кінною розвідкою, бере участь у боях під Равою-Руською та Молодечним, потім у запасному батальйоні навчає новобранців. Демократично настроєного поручика Головка поважали солдати і в 1917 році обрали його до солдатського комітету, очолюваного більшовиками.

Потім — повернення на Україну, вчителювання та робота у волосних органах Радянської влади, переховування від денікінців. 1920 року Головка добровольцем іде до лав Червоної Армії, б'ється з ворогами революції під Перекопом, потім викладає якийсь час у Харківській школі червоних старшин, а після демобілізації з армії знову повертається на вчительську роботу.

Писати Головка почав, як уже згадувалось, ще підлітком у реальному училищі (саме він був душею того рукописного учнівського журналу, який так розлютив шкільне начальство). В роки революції і громадянської війни він ще з більшою силою відчув потребу відгукнутися художнім словом на бурхливі події часу. 1919 року в Кременчуці виходить збірка його віршів «Самоцвіти» (такі книжечки молодих поетів, пробуджених революцією, виходили за тих часів мало не в кожному повітовому місті). Щоправда, до поезії після цієї юнацької спроби він уже не повертався, віддавши рішучу перевагу прозі. Того ж таки року кременчуцька газета «Маяк» друкує уривки з його повісті «У дикому танку», через два роки в київському журналі «Шляхи мистецтва» з'являється шкід «Момент» («Рафінована проституція»), а в 1923 році журнал «Червоний шлях» публікує повість А. Головка, названу, за стилістичними звичаями того часу, «Червоним романом». У ті ж часи він пише невелику п'єсу на три акти «В червоних шумах» (село, червоні партизани, денікінці, бідняцький і куркульсько-поміщицький табори), що користувалась неабиякою популярністю на тодішніх, освітлених газовою лампою, сільбудівських сценах.

Була серед ранніх спроб письменника і повість «Можу» (1922); молодий автор, мабуть, надавав їй певного значення, бо саме під тією ж назвою в 20-х роках кількома виданнями вийшла збірка його повістей та оповідань. Все ж цю річ слід віднести до підготовчого періоду його творчості, позначеного тим самодостатнім, значною мірою натуралістичним, а головне — з усіх поглядів незрілим психологізмом, наочні вияви якого можна бачити в зовсім початківських речах А. Головка — фрагментах «У дикому танку» та «Рафінована проституція».

По-справжньому знайшов себе письменник у вже згаданих оповіданнях про дітей (до них ще можна приєднати «Дівчинку з шляху», «Товаришів», «Інженерів»), у яких з достатньою наочністю визначились основи його ідейної концепції, привабливі риси його таланту.

«З просторів польових прибулець», селянський син, А. Головка в своїх перших книгах рідко виходив за межі сільської тематики. Варто, однак, підкреслити, що це не означало будь-якої звуженості ідейного кругозору письменника: з перших же літературних кроків він різко відділив себе від зашкарублених співців патріархальщини, ворожого містові й машинам «земляного духу», з яким пов'язувалось уявлення про непорушні, мовляв, «підвалини» національного буття й характеру; з другого боку, рішуче неприйнятним для Головка було й натуралістичне живописання всілякої стихійності, дикості, темноти, власницьких пристрастей, від якого теж не були вільні деякі книжки про тогочасне село (в тому числі й твори декого з колег письменника по відомій літературній організації 20-х років «Плуг»).

«Літочислення» того українського села, зображенню якого присвятив себе Головка, починається, по суті, з жовтня 1917 року, і письменник — переконаний виразник думок і прагнень його передових сил, чуйний психолог і поет тих бідняцьких верств, які побачили свого надійного друга й союзника в особі переможного робітничого класу. «Старший брат, городський пролетарій, підсобить», — скаже пізніше в «Артемі Гармаші» наймит з поміщицької економії, коли виникне питання, як далі вести революційну справу в селі, що визволяється від панської та куркульської кабали. Це — думка, яка прямо чи посередньо освітлює шляхи й героїв ранньої прози автора.

Головка — письменник ясно визначеної соціальної теми. Чіткість ідейної, класової оцінки людей і подій характерна вже для першого його помітного твору — «Червоного роману». Дві людські долі — два соціально-психологічні типи: селянин-наймит, який в школі війни і революції стає свідомим борцем за справу трудящих, і його ровесник, такий же злидар, надовго, проте, заворожений мрією про власний хутірєць, яка призводить його до тяжких, ледь не фатальних життєвих помилок... Манера прозаїка ще не вироблена, розповідь подрібнюється на нескінченні фрагменти й скалки, що нерідко мають лірико-символічний або навіть плакатний характер, але пропикливість і справедливість авторських «присудів» над зображуваними явищами не залишають сумнівів. Як, наприклад, у невеликій сцені, де мовиться про спроби буржуазних націоналістів (події відбуваються після лютого 1917 року), по-своєму загітувати солдатську масу. «Україна буде вільною і са-

мостійною», — солов'єм заливається прапорщик Петленко. І тут же звучить відповідь: «А кірпіча нажгли для китайської стени?» — хтось засміявся з другого кутка». І вона остаточно зміцнює головного героя в його думках-роздумах про те, що визволителі трудового народу придуть не з табору петленків та їм подібних, «не в червоних жупанах і не в сап'янцях, не з шаблями, оздобленими самоцвітами, ні. А в драних сірих шинелях, забруднених сажею блузах, із гвинтівками багнетними в мозолястих руках. Прийдемо ми самі до себе й визволимо себе...» Так само ясний погляд цього героя, мова якого часом майже зливається з авторською, на проблему «хутірця у вишневому саду», який надить до себе його несвідомого й хиткого супутника: «Нам іти великим шляхом, не повз цей хутір», — репліка, що в умовах ідеологічної боротьби того часу набирала широкого афористично-узагальненого значення.

«Прийдемо самі до себе» — в устах Головкового героя це означало, що в революції сам народ пізнає свої сили, розкриє свої могутні потенції, щоб упевнено рушити далі — до життя розумного, вільного й справедливого. І коли почалося реальне будівництво цього нового життя, Головка став одним з перших митців слова, що віддали свій хист художньому ствердженню його ідеалів, зображенню глибокого революційного перевороту, який відбувався в свідомості, в психології найглибших шарів народної маси.

Читаючи оповідання письменника про селянських дітей, за найближчою асоціацією згадуєш — «Ташкент — місто хлібне» О. Неврова, деякі оповідання Л. Сейфулліної, М. Шолохова (скажімо, «Нахабеня» з «Донських оповідань») — настільки вони близькі одні до одних своїм суворим і разом з тим до болю ніжним, глибоко оптимістичним реалізмом.

Суворість часу, зображеного письменником — громадянська війна, голод 1921 року, — тут позначається на всьому. Діти в оповіданнях А. Головка стають не тільки перед необхідністю здійснити справжній «дорослий» подвиг в ім'я загальної справи («Пилипко») — не менш тяжко і не менш страшно для дитячого серця зіткнутися з трагедією, породженою моральною ницістю і потворністю старших («Червона хустина») або відстати від своїх у голодних мандрах і сидіти край шляху над агонізуючою матір'ю незнайомого малюка, тому що тебе не відпускають його повні жаху очі («Товариші»). Письменник не робить спеціального пагомосу на жорстокості цих ситуацій, але й не зм'як-

шує їх перед читачем — мудрість і цнотливість правди, така знайома нам з класичних творів радянської літератури!

Але при всій бездоганній правдивості змалювання нелегких життєвих обставин на першому плані в Головка — поезія людяності, душевної чистоти, відданості друзям, товаришам, трудовому бідняцькому середовищу. В дітях з особливою, зворушливою яскравістю розкривається для письменника прихована душевна краса горьованих батьків і матерів, що має розквітнути в новому житті, за яке летіть кров, долаються незмірні труднощі. Пилипкові очі, схожі на сині волошки, що зросли в нужденному, бідняцькому житті, — очі хлопчика, який ні хвилини не вагався, ризикуючи власним життям заради врятування села від ворожої розправи, — то і є в Головка «заглавна» метафора, що поетично втілює цю ідею. Один з небагатьох серед письменників, що розповідали про дітей, він насмілився психологічно поставити дитячу душу віч-на-віч з найогиднішим злочином зради, мерзенного продажу людського життя — і як митець вийшов з цієї колізії переможцем, поетом незламної людської чистоти, вірності й благородства («Червона хустина»). Як майстерно (знов-таки) вміє письменник використати предметну деталь, наснаживши її щедрим поетичним змістом! Маленька дитяча радість Оксанина — пошита матір'ю з полотна і пофарбована червоним порошком хустина — стає в фіналі оповідання тією пісенною «червоною китайкою», якою, за давнім народним звичаєм, покривали обличчя вбитого воїна: це чиста юна душа — саме майбутнє народу — вшановує полеглого бійця революції. І небагато є навіть у хороших поетів-ліриків таких проникливо-незглибимих ліричних мотивів, яким закінчується оповідання: «А далина, синя, сонцем гаптована, таємно дивилася в очі і ждала». Кого або чого «ждала» — це важко перекласти на мову буденної логіки, однак ми певні: саме — ждала, бо тут — зверненість до майбутнього, тут вражене, схвильоване, в підсвідомому пориві розкрилене йому назустріч дитяче серце...

На такому ж «дитячому» і такому ж життєво-достеменному сюжеті стверджується вищість нової, революційної моралі над бездушними законами власницького світу в оповіданні «Товариші». Огидній куркульській жадобі, яка не зупиняється перед жорстокою експлуатацією осиротілих, голодних дітей («Це — та ж бур'янина. Кому воно нужне? Нам з таким спокійніше»), тут протистоїть дружба двох

маленьких наймитчат, яка витримує найтяжчі випробування. Згодом, натерпівшись у наймах, друзі вирішують податися в дитячий будинок, хоч їх бентежить, що «папірець» виписаний лише на одного. Сказати, що вони рідні брати?

«— ...Ні, не будемо брехати, приймуть і так. Товариші, скажемо.

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

— Нерозлучні товариші. Хіба ж не так?!

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

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

Уже в цих оповіданнях склалися певні риси стильового обличчя письменника, які в майбутньому будуть розвиватися, вдосконалюватись, доповнюватись новими якостями. Він — переконаний реаліст з ясним, тверезим поглядом на життя, митець, для якого життява вірогідність, достеменність, наочна справжність зображеного є одним з найперших художніх принципів. Не люблячи нічого штучного, хитро придуманого й вимудруваного, він і в поезиці своїх сюжетів, колізій, людських характерів рішуче віддає перевагу звичайному над незвичайним, романтично перебільшеним. Зате вже в цьому звичайному, простому (і такому нелегкому для справді художнього зображення) він почуває себе повним господарем і вміє добре «розпорядитися» ним передусім з допомогою точної, місткої деталі. Як ось у цій маленькій сцені — безпритульні хлопці з голодного краю підходять у полі до стрінутого статечного господаря:

«У чорній шапці, в доброму, сивого сукна, піджаці і в чоботях — поважно йшов він, плечем торкаючись волового плеча. Ось батоном злегенька торкнув борозенного:

— Соб, сірий.

І далі по малу й поважно наче поплив по ріллі.

Хлопці звернули й собі на ріллю. Наздогнали борону й пішли слідом. Дивилися, як чепурно волочила борона, мов чорні коси чесала. Мовчали. Не озивався й чоловік, хоч бачив, що ті йшли за ним. Дійшовши краю, раптом повернув і почав підчищати борону, теж мовчки.

Мирон підійшов ближче.

— Дядюшка, у вас не можна було б найнятися?

Спитав це й жадібно вп'явся очима тому в обличчя. Що скаже? Дядько мовчав. Згодом пустив борону і взяв батіг у руки. Тільки тоді глянув.

— Кажеш, найнятися?»

«Ефект присутності» читача тут майже цілковитий. Ефект предметний (ішов, «наче плив по ріллі», борона «мов чорні коси чесала») і психологічний: перед нами не просто дядьківська статечність, неквапливість, а й обдурмана куркульська розрахованість поведінки (здавана незацікавленість допоможе дешевше найняти і без того вимучених хлопців).

Ця реалістична точність, зіркість, ґрунтовність малюнка природно й легко поєднуються в молодого Головка з емоційним наспівним ліризмом, з романтичною «підсвіченістю» образів (а подекуди — і з певними, досить помірними, елементами імпресіоністичної поетики). «Е, степе мій буйний, люблю тебе!» — так починається одна з його повістей, і її стилістика відповідає цій емоційній інтродукції: фрагментарність розповіді, ліричні відступи, прагнення відтворити настрій, «тон» зображуваного моменту, насиченість мови різноманітними, хоч загалом досить стриманими тропами — порівняннями, метафорами, епітетами... (У ранніх повістях Головка ці особливості загалом більш помітні, ніж в його оповіданнях з їх ощадними описами, мінімальними відступами і точно вибудованими сюжетами). Схильність до образно-музичної «орнаментики», характерна для багатьох зразків ранньої радянської прози, зачепила й молодого Головка, не порушивши, однак, реалістичних основ його художнього мислення.

У повістях письменника, створених у середині 20-х років — «Зелені серцем», «Пасинки степу», — особливо прикметна пильна, любовна увага автора до того, що В. І. Ленін назвав «паростками нового» в житті народу, який після переможної революції приступав до побудови соціалістичного суспільства. Недавні «пасинки степу», наймити й незаможники, створюють в колишній поміщицькій економії комуну, відкриваючи цим для села перспективу майбутнього колективного господарювання, коли «як море, степ розіллється» і людина своїм розумом зуміє «природу запрягти на себе». «Зелене серцем» студентство з бідняцької молоді осягає премудрості наук на педкурсах імені Сквороди, і найголовнішою з них письменник вважає де-

далі серйознішу (бо є й чимало наївного) певність його героїв у тому, що це їм, недавнім «наймитчаткам обшарпанним», їм, для кого й зараз «проблема хліба» буває куди якою непростішою, — саме їм у хорошому, дружньому гурті творити нове життя і нову культуру, а декому, може, і «двигати... на Харків та в письменники записуватись». (Майбутній письменник тут — ліричний, експансивний, справді «зелений серцем» Яшко, якому мати з дому, між повідомленнями про клопоти і нестатки, коротко пише: «Трудись, не балуйся», — і який добре зна, кого він репрезентує соціально: «Куди не глянь, де тяжка праця, де злидні, де бідування, — всюди — я, я, я...»)

Обидві повісті можна швидше назвати етюдами до повістей: велика форма спочатку нелегко давалась авторові. «Бачив» і писав він їх фрагментами, епізодами, ліричними шкідцями, не дуже турбуючись про цілісність і міцність сюжету, про глибше проникнення в характери персонажів. І все ж в обох творах немало влучних деталей, жвавих сцен, що передають атмосферу часу, а ще більше, можливо, власного авторського ліризму, в якому поетично вихлюпувалась любов письменника до його героїв і віра в їхнє ясне «завтра».

І сьогодні цікаво, наприклад, перечитувати сторінки «Пасинків степу», на яких передано мужицькі думи і суперечки про те, яким бути селу в майбутньому (дія відбувається десь у 1923—1924 роках). Ці розмови «під тинном на спориші» ведуться з усією господарською тверезістю й серйозністю (хоч і не обходяться, як звичайно, без принагідних дотепів, жартів, дружніх «пкіровок»), ми ще не раз побачимо в прозі Головка цю ґрунтовність і влучність селянських суджень про життя. Тут можна почути найрізноманітніші думки, тут схоплюються в гострих поєдинках оптимісти і скептики, прихильники майбутньої «комуни» і люди, що мають про неї зовсім викривлене уявлення (до речі, передача самого процесу таких суперечок, з їх різними, несподіваними аргументами, теж завжди була сильною стороною сільського «побутописання» Андрія Головка). Але прикметне інше: незважаючи на всі передсуди, незгоди, різноголосся думок, трудове село в Головка уже в ті часи — в особі зіркіших, далекоглядніших — усвідомлює: його майбутнє — в колективному, машинному господарюванні. «Вір не вір, а небезпремінно буде, як ото оратори висказували, — говорить своїм співбесідникам дядько Єфрем. — Степ — нива одна... Бо межі зоремо ж. Як море

тобі — степ розіллється. А дощі машинами притягуватимемо».

Так уже в ранніх творах письменника окреслюється його концепція села і селянина. Добре бачачи класове розшарування і класову боротьбу в селянській масі, чужий будь-якій ідеалізації сільського життя взагалі, Головка віддає найбільший свій інтерес та увагу тим сторонам душі трудового селянина, які роблять його надійним союзником і другом соціалістичного робітника. Були в свій час такі «живописці села», які помічали й зображували головним чином його передсуди — чи то захоплюючись ними, чи то жахаючись їх; Головка, слідом за Коцюбинським, цінив у своїх селянських героях передусім їх пробуджений розум. У найглибших селянських низах він шукає і знаходить втілення особливо дорогих йому рис народного характеру і перш за все товариської, колективістської, класової солідарності з іншими трудівниками. В них письменник бачить зародок того, що зробить з недавнього «мужика» майбутнього члена комуністичного суспільства. Хай не кожен з його героїв належить до «найпередовіших» у тодішньому селі, але для кожного з них (умів чи не вмів він сказати про це власними словами) революція справді була сходом сонця, провісником тіві нової долі, про яку лірично, майже віршем, мовиться в останніх рядках «Пасинків степу»: «Із шелестом хліба на межах хлюпались. Немов бреде ними хтось... (Може, бреде то доля до них на світанні. Доля рожева — по шию в рожевих од сонця хлібах...)».

Це той забарвлений революційною романтикою, окрилений певністю в перемозі соціалізму будівничий і творчий настрій, що знайшов яскраве художнє втілення в багатьох творах української радянської літератури середини 20-х років — «Вітрі з України» П. Тичини і «Повісті наших днів» П. Панча, «Дніпрельстані» В. Сосюри і «Комуні в степах» М. Куліша, «КСМ» П. Усенка і «Ганнусі» М. Рильського.

2

Поява роману «Бур'ян» (1927) знаменувала новий етап у творчому розвитку письменника, тісно зв'язаний з історичними змінами, що відбувалися в житті радянського суспільства. Проголошений XIV з'їздом партії курс на соціалістичну індустріалізацію країни викликав посилений

опір буржуазних елементів — непманства в місті, куркульства на селі і, отже, дальше загострення класової боротьби. Ідейні бої розгоряються і в літературі — досить згадати так звану «літературну дискусію» 1925—1928 років на Україні, в якій було завдано ідейної поразки буржуазно-націоналістичним концепціям М. Хвильового та його прибічників з числа деяких ваплітян і неокласиків. Ставало дедалі ясніше, що «доля рожева в рожевих од сонця хлібах», про яку так палко мріялось молодим романтикам соціалістичного життєтворення, буде завойована не тільки внаслідок «просвітительської» роботи ентузіастів, але і в результаті напруженої, суворої боротьби з класово ворожими силами, які до певної міри зміцніли і «відігрілися» в перші роки непу. Перед радянською літературою другої половини 20-х років з усією необхідністю поставало завдання, висунуте об'єктивним ходом життя: дати читачеві чіткі художні орієнтири в цій боротьбі, показати — в світлі відповідної ідейно-емоційної оцінки — і ворогів соціалізму, що намагалися пристосуватись до нових умов, і, головне, — керівників, водіїв трудової маси, організаторів соціалістичного наступу, якими були комуністи, переконані борці за ленінську справу.

«Настав час в художній літературі узагальнено сказати: а як же саме — через громадську боротьбу, через класову боротьбу в час непу — ішли ми до підйому? — як саме в час нових споруд-гігантів ми піднімалися ще вище? І головне, через яких людей? Через яку силу?» — писав пізніше П. Тичина в статті «Розвиток української радянської культури за 25 років», характеризуючи цей історичний період. І на перше місце серед творів української літератури, що відповідали на ці запити життя, він ставив саме «Бур'ян» А. Головка.

Відомі спогади письменника про те, як виникли в нього перші контури задуму роману:

«...Далеке село (цього разу десь на Поліссі), темне й глухе (бо де ж, як не в глушині, за умов Радянської влади кінець кінцем і можлива отака болячка); класовий ворог з партквитком у кишені на чолі сільради як органу диктатури пролетаріату на селі; внаслідок цього — розперезана, знахабніла куркульня, темна, занедбана, здеморалізована вкрай біднота. І серед них один, як перст, сміливий і відважний — він. Не пам'ятаю — забулися деталі, але деякі з них на все життя вже, певно, вирізьблені в пам'яті: поліська дощова осінь з голими березами, як тло до

всієї тої сумної картини (а вся ж країна тим часом у ранній бруньковій весні!). Руде стріхате село. Грузька розгасла дорога вдаль. Назад зв'язані руки в п'юго, а другий край налігача петлею накинуто коневі... Так і з'явилася на світ оця книжка під назвою «Бур'ян».

В цьому первісному, дуже яскраво «побаченому» ядрі майбутнього твору неточною в порівнянні з «Бур'яном» була тільки одна деталь: «...один, як перст, сміливий і відважний — він...» Герой роману, якщо й починав свою боротьбу «самотужки», то в кожному разі швидко зумів знайти однодумців і співників серед трудової маси — в цьому й виявилася його сила. Незалежно від того, чи оте попереднє уявлення про самотність основного героя було підказане якимись локальними обставинами справи, про яку повідомляла газета, чи нав'яне певними традиційними сюжетами романтичного характеру, в «Бур'яні» перед нами — перемога вдумливої реалістичної типізації: адже типом була саме здатність борця нового типу переконати людей, стати на чолі маси, повести її за собою.

«Бур'ян» засвідчив поглиблення у творчості письменника пильного реалістичного аналізу дійсності, завдяки якому сміливо розкривалися її суперечності і разом з тим пристрасно стверджувалися передові сили, що розв'язували ці суперечності в непримиренній боротьбі з усім чужим і ворожим.

Головка ні в чому не зм'якшує гіркої правди про стаповище в глухій Обухівці, яке склалося внаслідок хижацького засилля куркульні, переродження місцевого «начальства» (Матюхи) і сліпоті районного керівництва (секретар райкому Миронов, що з'являється тут в епізодичній сцені, навіть манерою розмовляти відчутно нагадує такого ж опортуніста Корчжинського з пізнішої «Піднятої цілини» М. Шолохова). Більша частина обухівської землі фактично лишилася в руках куркулів, котрі, як і раніше, сіють по тридцять-сорок десятин. Куркульсько-бандитська зграя захопила керівні пости в сільраді, комнезамі, кооперації, тримаючись на обмані й залякуванні селян. А прикриває все це своїм партійним квитком Матюха — колишній партизан і воєнком, а тепер зять глитає Огиря і головний верховод усієї компанії. Психологія і мораль цього переродженця до краю прості — революція, як він гадає, мала тільки помінати місцем особисто його, Матюху, з колишніми «панамі життя»: «Думаєте, не знаю, як на мене дивляться обухівці, — як на чорта! «Живе здорово!» А що б

же — кров свою в революцію проливав, життя, можна сказати, не жалів та й ходив би обшарпаний, ячниками б давився та по-свинячому жив, як вони?! За що ж ми й боролись тоді?»

Не дивно, що демобілізований червоноармієць, комуніст Давид Мотузка, бачить в душах багатьох односельців і втрату віри в завоювання Жовтня, і свідомість свого безсилля, і похмуру думку про те, що «всі вони такі» (як Матюха, мовляв), — «самогоном залили революцію». Глуха, занедбана Обухівка просто ще не побачила в ті часи (дія роману відбувається приблизно в 1923—1924 роках) Радянської влади, якою вона є насправді, — звідси й гірке запитання старого Мотузки до свого сина: «Де вона, влада Радянська, що за неї ви голови клали, щоб, значить, правильна Радянська влада, де вона?» Реаліст переконаний і непоступливий, Головка не міг не сказати про все це з тією прямоотою, з якою говорили про подібні речі Фурманов, Фадєєв, Шолохов.

Читачеві добре відома історія самовідданої боротьби, яку повів — не міг не повести — рядовий борець партії Давид Мотузка з ворожим кодром і з якої він, ризикуючи всім, вийшов зрештою переможцем. Вийшов не один, а з цілим гуртом помічників і з сотнями співчуваючих, бо це була боротьба й за душі людей, за те, щоб вивести обухівських трудівників з стану заціпеніння, затурканості й пасивності, щоб зробити їх активними, свідомими громадянами нового, радянського суспільства.

Роман А. Головка дихає живою, хвилюючою правдою змальованих у ньому подій, характерів, соціальних типів. Та перш за все хвилює й захоплює він образом свого головного героя — сміливого, чесного, непримиренного до ворогів, до кінця відданого справі партії, совісного й глибоко порядного у всьому Давида Мотузки. Головка й раніше вмів поетично й правдиво писати такі позитивні, справді народні характери. Змалювавши на повний зріст народно-гатачка комуніста Мотузку, він здобув особливо важливу, незабутню в нашій літературі художню перемогу.

Герой роману стає душевно близьким для нас уже з перших сторінок. Якись дуже природні й привабливі внутрішні порухи вміє побачити в ньому автор, а побачивши — передати їх у художньо адекватній формі. Ось Давид, під'їжджаючи до рідних місць, углядів дівчат, які повертаються із заробітків, — стомлені, бідно одягнуті, босі, неспішно черідкою зайшли вони в вагон, — і зрадів, і схви-

лювався ледь не до сліз, охоплений тим підсвідомо могутнім почуттям бідняцької, трудової солідарності, з якого найчастіше й починається в людини її революційна, класова свідомість. (Пізніше з таким же складним почуттям жалю, закоханості і гордості буде малювати своїх заробітчанок-безприданниць О. Гончар у «Таврії»). Ось він крокує осінньою польовою дорогою, бачить, як жбурляє вітер зграї гайвороння, «як ото жменю зерна, сіючи, кинуть на вітрі», і без пояснень пізнаємо в ньому селянського сина, по-шевченківському, по-кольцовському чуйного до поезії полів, поезії нелегкої праці на них. А ось він, нахмикавшись у відповідь на невеселі розповіді перших зустрінутих односельців, збирається, нарешті, з деякими думками,— і ми ясно відчуваємо, що зовсім не словесний, не «заспокійливий» лише оптимізм звучить у його словах: «Так руку, значить, дядьку Климє? Аби ми хотіли, а що біля власті тут у нас сучі сини та п'яниці — ніяка сила!» Було щось у цій мові таке переконливе, що уважно подивились на Давида похмурі селянські очі з-під волохатої шапки,— перше поки що визнання для цього нового в селі чоловіка.

Є в Давидові риси, про які не можна сказати окремо. При всій скромності масштабів своєї діяльності і особистої самооцінки він — справжній народний діяч і в цьому бачить своє покликання комуніста. Те, що ми звично означаємо як «масово-політичну роботу», для нього є щоденною турботою про те, щоб трудящі люди в селі справді почували себе господарями й творцями життя і щоб не терпіли поряд із собою всілякий бур'ян. І ця жадаба веде Давида всюди, де людям потрібне його слово, робить його агітатором, сількором, борцем, змушує наражати себе на смертельну небезпеку. «Уб'ють, сучі сини. Десь підслідять і вб'ють. Ну й хай. Хіба й раніш не дивився він смерті сміливо в самі очі: до стінки становили... Що наше життя, кожного з нас, перед тією великою радістю трудящих, що ради неї кидали матерів, жінок, дітей і йшли з гвинтівками, обшарпані, упроголодь, щоб, може, ніколи не вернутися!» Слова, які викликають у пам'яті інше моральне кредо комуніста,— знамениті роздуми Павла Корчагіна про те, як треба гідно прожити життя, щоб не червоніти за нього.

А головне, цей демобілізований червоноармієць близький і зрозумілий кожному селянинові своїм органічним демократизмом і простотою (хоч за політичним і культурним розвитком Давид далеко випередив своїх земляків). На-

певне, йому назавжди залишиться чужою та «начальницька» поведінка, якої так не терпів Ленін. Він скромний, близько бере до серця чужу біду, і стоюче село одразу помітило в ньому готовність чесно ділити з усіма селянську працю і селянські злигодні. І в особистому житті він стоїть на такому ж тривкому моральному ґрунті: «Якби ми, Маріє, з тобою в табуні бродили, тоді б і не балакали. А то ми живемо в громаді людській. А це — куди складніша штука». Це — розмова з жінкою, дружиною товариша, яка домагається кохання Давидового.

Поглинутий боротьбою з ворожою зграєю, герой роману береже в душі й свою головну мрію — про майбутнє колективізоване село. Навіть коли його ведуть майже на вірну смерть повз руїни поміщицької економії, яку Давид уже давно обрав у думках місцем майбутнього колгоспного подвір'я («Великий сад... У саду білі будинки великі. А де гребля прорвана, де водяний млин, — турбіна реве...»), він згадує про ці задуми. За силою своєї мрії Давид Мотузка, можливо, не поступиться Макару Нагульнову. Але не можна навіть уявити Давида здатним на ті «лівацькі» заскоки і крайнощі щодо трудящого селянина, до яких схильний був Макар; в цьому розумінні він був би гідним товаришем іншого героя шолоховського роману — Семена Давидова.

Народність — ось що передусім характеризує образ комуніста Давида Мотузки в романі А. Головка. В його натурі органічно поєдналося все, взяте ним від ленінської революційної науки, що була здобута в партизанському загоні, в лавах Червоної Армії, де Давид і вступив до партії, з кращими рисами трудівничої, бідняцької свідомості, що сторіччями вироблялася в народі. За героєм Головка стояла неосяжна маса трудящого українського селянства, для якої уже і в ті ранні часи справа партії комуністів, Радянської влади була її рідною, кровною справою. І в сучасній ідеологічній боротьбі, коли різні радянологи, користуючись давно протухлими теоретичними «продуктами» українського буржуазного націоналізму, продовжують твердити, нібито радянська, комуністична ідеологія була «штучно насаджена» на Україні ззовні, класичний твір А. Головка і передусім образ його центрального героя залишаються на лінії вогню, мовою невідпорної художньої правди спростовуючи ворожі вигадки.

Як літературний персонаж, Давид Мотузка стоїть поряд з кращими образами комуністів, створеними радянською літературою 20-х років, — Кожухом («Залізний потік»

О. Серафимовича), Чапавим і Кличковим («Чапавє» Д. Фурманова), Левінсоном («Розгром» О. Фадєєва), Чумаловим («Цемент» Ф. Гладкова). Додаймо, що Головків Давид — чи не найбільш вдалий образ сільського комуніста, борця за ленінську справу в доколгоспному селі, якщо згадати навіть найпомітніші аналогічні постаті в усій тогочасній прозі (скажімо, Огнева і Ждаркіна з «Брусків» Ф. Панфьорова чи героїв «Льодолому» К. Горбунова).

Звичайно, «Бур'ян» — книга не про одного лише Давида Мотузку. Село двадцятих років подано тут у зіткненні своїх протилежних соціальних сил, у багатьох живих і правдивих постатях, типах. Широко показано глитайсько-матюхівський табір, з яким іде така нелегка боротьба. (З погляду майстерності соціально-психологічної типізації багато варта, зокрема, сцена куркульського бенкету в Матюхи, — ось вона, сільська буржуазія тих часів з її хижацтвом, підступністю, жорстокістю, з її ближчими й дальшими замірами та сподіваннями; такі, як Огир, уже не від того, щоб піднести свій «голос» не тільки в обухівському, але й загальнодержавному масштабі). Індивідуально відмінні барви знайшов письменник і для однодумців героя, близьких йому людей — Зіньки, Ілька, Тихона Кожушного, батьків Давидових. Митець з чіпким, спостережливим оком, Головка вміє стисло, але виразно, кількома штрихами накидати портрет людини, намалювати пейзаж, передати діалог, відтворити масову сцену.

У нього — хороша, успадкована від «старого» реалізму, чуйність до типового і характерного, такого, що викликає яскраві асоціації, з'єднуючи зображуване з близьким власному досвіді читача. Пізнаємо добросерду жінку-селянку в словах Давидової матері, яка, виряджаючи з двору телицю на продаж (гадалося, буде власна корова), просить чоловіка продати її не різникам, а хазяїнові: для неї та телиця все одно, що член власної сім'ї. Пізнаємо душевний стан Давида в ті хвилини, коли саме споглядання барвистих плакатів у райвиконкомі повертає йому добрий настрій після невеселих обухівських переживань: «Знов одчув у собі певність і радість, мов то живі люди, живі заводи, фабрики димлять, бринять не на плакаті, а в повітрі ескадриль літаків».

Таких характерних «станів душі», точно схоплених деталей і рисок багато в «Бур'яні» — романі соціальному і разом з тим визначному явищі прози соціально-психологічної.

За «Бур'яном», через кілька років,— новий роман Головка — «Мати» (1932—1934).

Ясно видно логіку, що привела письменника до його задуму. Головка — митець послідовно соціального мислення, і після своїх ранніх творів, після першого свого роману, що давав гарячий «зріз» сучасності, він відчув потребу глибше і ширше, в плані справді епічному, показати основні класові сили, в боротьбі яких вирішувалась доля нової, Радянської України. Тут уже одним селянським типажем обмежитись не можна було — на перший план роману просилася постать революційного пролетаря, друга і політичного проводиря щодо селянина. Разом з тим усі художні схильності письменника тягли його до образу особливо значущого, поетично насиченого й заповітного, що міг би з інтимною теплотою і безпосередньою наочністю засвідчити соціальне братерство двох основних трудових класів. Звичайно, ним найшвидше мав стати образ оспіваної в піснях бідної матері-вдови, що дала життя обом синам, багато в чому різним і все ж — братам, братам не тільки по крові. Так виник роман з центральним образом Катрі Гармаш — матері Остапа і Артема — і з головним сюжетним вузлом, зав'язаним подіями 1905 року — генеральної репетиції Жовтня. На думку автора, він мав бути своєрідним прологом до наступного твору, в якому будуть змальовані Жовтнева революція і громадянська війна; в підзаголовку першої редакції він так і називався «Пролог до роману «Три брати».

Перша редакція, як виявилось, потребувала істотних корективів, оскільки вела до неспроможної в ідейному й художньому розумінні символічності образів (третій брат цілком резонно, змінивши саме своє ім'я, став у переробленому виданні роману сином знайомої Гармашам учительки — Павлом Діденком). Мірою того, як у процесі переробки поглиблювалась ідейна концепція твору, розширювався і його життєвий, сюжетний «простір», і з «прологу» він ставав самостійним епічним твором, яким і був сприйнятий читачами після своєї появи в остаточно завершеному вигляді (1934).

А Головка не збентежило, що, звернувшись до подій першої російської революції в українському селі, він мав ступати в сліди Михайла Коцюбинського («Fata morgana»), Володимира Короленка («Сорочинська трагедія») та інших майстрів-літописців недавнього минулого. Зрештою, навіть прямо вводячи в текст одного з розділів пейзажну

цитату з «Fata morgana», він почував себе самостійним митцем, тому що мав і власний матеріал, і власну концепцію зображуваного. Життєва правда, побачена свіжим оком вдумливого письменника, — завжди відкриття в літературі, яких би відомих сюжетів вона не стосувалась. «Ви відчули, — писав з цього приводу Ф. Енгельс у листі до М. Гаркнесс у квітні 1888 року, — що можете дозволити собі переказати стару історію, бо Ви спроможні зробити її новою, просто правдиво розповівши її»¹.

Те, що було для Коцюбинського і Короленка повним турботи й болю сьогоднішнім днем, Головкові вже бачилося як історичний пролог, як провіщення вже здійсненої в Жовтні переможної революції, — звідси кардинальна зміна художніх «векторів» роману, всієї системи його ідейно-емоційних наголосів. Те, що сталося, сталося, але поперед — остаточна розв'язка, остаточна сплата всіх вікових рахунків. Некваплива, позбавлена здавалось би, зовнішніх авторських підказок течія Головкової розповіді доносить цю ідею надзвичайно відчутно і разом з тим художньо тактовно. Справді, як було свого часу сказано, там, де поставив крапку Коцюбинський, почав Головка. Народне повстання у Вітровій Балці придушене, але ростуть діти вбитих, скараних, скривджених. Про це — материнські думи: «На солонцях і жито вистигає раніше, то отак у біді, в злиднях — діти... Ростить та розуму набирайтесь. А час прийде — правду каже Артем: прийде й на них погибель колись. Зайде тоді й на нашій вулиці свято. Треба тільки вірити, діти, та духом не занепасти, та не дати лихові й зневірі себе зневолити». Це не тільки материнське, це народне сподівання на час розплати, що бачився вже ближчим, ніж будь-коли раніш.

Картинами подій у Вітровій Балці та інших селах бурхливого 1905 року, різноманітними селянськими типами, змальованими з властивою йому реалістичною вірогідністю, Головка зумів чимало додати до наших художніх знань та уявлень про цю історичну епоху: Юхим Гармаш, Цигуля, Невкипільий, Муха — постаті, через які виразно «читається» і сила, і слабкість селянського руху, вже розбудженого, надиханого боротьбою революційного пролетаріату, але ще слабо організованого, ще недостатньо з нею зв'язаного. Ще неясні для багатьох і методи боротьби з віко-

¹ Маркс К., Енгельс Ф. Твори, т. 37, с. 33.

вічними гнобителями і насильниками: тут — виразна межа, що відділяє Гармаша і Цигулю не тільки від обережного, в віках заляканого Мухи, але й від «стихійного» палія, хоч і твердого, як кремінь, Невкицілого. І з повною ясністю бачить Головка ті найближчі робітничому класові сили, які вже зросли в тодішньому селі: це передусім Гармаш — неговіркий, загартований суворим життям коваль, сам сільський напівпролетар, батько майбутнього більшовика Артема. Письменник, як видно, свідомо остерігався штучної його «романтизації», — він похмурий, гострокутний, тільки в окремі хвилини тепло розкривається перед найближчими людьми, — але тим ясніше відчувається прихована романтична іскра в цьому образі. Це батько, який заслугує на те, — маємо на увазі наступний роман, — щоб процвісти в своєму синові: Юхим, як і його побратим Цигуля, думає заодно з більшовицьким агітатором Супруном, вони ж організують активну оборону села від карателів-козаків, — і хто знає, як би повернулися справи в ту пору, коли б у сотнях Вітрових Балок дружніше і уважніше дослухалися до своїх Супрунів, Гармашів та Цигулів ².

Читаєш цей роман — і на кожній сторінці наче бачиш талановите, з самого життя винесене художнє підтвердження ленінських слів про уроки першої російської революції.

«Ця революція вперше створила в Росії з юрби мужиків, пригнічених проклятої пам'яті кріпосним рабством, народ, який починає розуміти свої права, починає відчувати свою силу. Революція 1905 року вперше показала царському урядові, російським поміщикам, російській буржуазії, що мільйони й десятки мільйонів стають *громадянами*, стають *борцями*, не дозволяють попихати собою, як бидлом, як черню» ³.

² Ніби підтверджуючи слова свідоміших і сміливіших героїв роману про те, що в уряді просто не вистачить війська на тисячі повсталих міст і сіл, «сам» генерал-каратель Дубасов, відправлений на «усмирнення» Чернігівщини, сповіщав цареві: «Запобігти безпорядкам було дуже важко, бо рух носив характер спалахів повсюди, а не в одній якійсь смузі губернії. Скрізь потрібно було військо, а його не було; було всього 1350 чоловік піхоти, 376 — кінноти і 474 козаки». (Цит. за кн.: Дроздов І. Г. Аграрные волнения и карательные экспедиции в Черниговской губернии в годы первой революции 1905—1906 гг.— М.— Л., 1925, с. 145).

³ Ленін В. І. П'ятдесятиріччя падіння кріпосного права, — Повне збр. творів, т. 20, с. 134.

Як роман соціально-історичний, твір Головка не міг не захопити в свою епічну течію і тодішнє місто — і буржуазно-чиновницько-інтелігентське, і, хоча б частково, робітничє. Оскільки первинним сюжетним ядром «Матері» є все ж історія членів родини Гармашів, то міські персонажі вводяться в дію за принципом прямих чи посередніх життєвих зв'язків з цими основними персонажами роману. Через Катриного брата Федора Бондаренка ниті зазначених зв'язків ведуть до середовища революційного робітництва (ширше виступить воно в наступному романі), а через Павла Діденка, психологічного антипода Артема Гармаша ще в дитячі роки, — до підростаючих (а частково вже сформованих, дорослих) «кадрів» майбутньої буржуазно-націоналістичної контрреволюції. Це — сам Павло, рано зіпсований гімназист, бездарний поет, що мріє про вигідну кар'єру, його дружок куркуленко Чумак, Павлів дядько, цивічний і розпусний повітовий художник Сава Дорошенко, що малює «для душі» голих жінок, а «для ідеї» — картини з «національною романтикою», ліберальний поміщик-«українофіл» Галаган тощо. Всі вони достатньо ясно (хоч інколи занадто швидко) розкривають своє єство вже в перших розділах, приділених їм у «Матері».

Найбільш художнім успіхом автора в романі є, безперечно, образ матері — Катрі Гармаш; у ньому Головка наче поєднав усіх добрих і мудрих серцем матерів, що з'являлися на сторінках його попередніх книг — від «Пилипка» до «Бур'яну». Поєднав, але не повторив. За влучним спостереженням одного з критиків, Катря починає свій шлях у романі, як Маланка в Михайла Коцюбинського (мрії про землю), а завершує — як Нилівна в Максима Горького (участь у розповсюдженні листівок, пристрасні гадки про те, «щоб знову, як у п'ятому році! Тільки щоб тепер уже вдалося...»). Немає сумніву, що класичний твір М. Горького був особливо близький українському письменникові, коли він створював цей правдивий і поетичний образ. А він таки справді поетичний і життєвий у кожній грані, — ніби прийшов у роман з народних пісень про бідняцьку матір, про вбогу вдову, що виростила, як добрий колос на солонці, горьованого й відважного сина. Цей традиційний образ, звеличений Гоголем, Шевченком, Панасом Мирним, Головка з майстерністю визначного реаліста зумів зробити центральною постаттю епічної розповіді й поставити віч-на-віч з проблемами революції, нещадної

класової боротьби, корінної суспільної перебудови — з усім двадцятим віком, що народжувався в бурі й полум'ї. Справді, наочний приклад нероздільної, діалектичної єдності традиційного і новаторського! Якщо в романі й трапляються персонажі, порівняно блідіше змальовані, то образи Катрі, її чоловіка і її синів, можна сказати, з честю витримали всі внутрішні «переваги», які вони несуть у цьому творі. Перед нами живі, повнокровні, глибоко типові характери, які чітко виявляють себе і в побуті, і в суспільних діях, і в складних внутрішніх переживаннях. І так природно зливаються материнське і загальнонародне в напутніх словах Катрі, якими закінчується роман: «Щастя тобі, сину, на твоїй путі!»

Логічним продовженням «Матері» став роман «Артем Гармаш», працю над яким Головка — вже загально визнаний, шанований майстер української радянської прози — почав у передвоєнні роки. Одриваючись від неї, він писав менші твори — зокрема, кілька кіносценаріїв («Митько», «Літа молодії» тощо), з якими, загалом кажучи, не дуже йому щастило: нелегко оволодівалося законами цього специфічного жанру, та й уважного, розуміючого співтворця-режисера якось не знаходилося.

Майже всю Велику Вітчизняну війну Андрій Головка провів на фронті — військовим кореспондентом газет «Радянська Україна» та «За честь Батьківщини». В газетах часто друкувалися його фронтові нариси та новели, серед них — оповідання «Дружба», присвячене темі непохитної дружби народів Соціалістичної Вітчизни. «...Я взагалі не мислив собі, — говорив він в одному з виступів 1944 року, — як би я міг писати про Україну в Вітчизняній війні, не побувши з народом від 1941 року до останніх перемог, не побачивши лице в лице наших бійців на передових лініях».

3

Над романом «Артем Гармаш» Головка працював протягом усіх післявоєнних років. За перші дві книги роману в 1969 році йому була присуджена Державна премія УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Авторська робота над твором тривала й далі — більшовик Артем у повному розумінні став супутником життя письменника. Була написана третя книга роману, розпочата четверта, планувалась, обдумувалась п'ята. Смерть письменника в 1972 році перешкодила здій-

спенню його капітальних задумів, і роман друкується нині в складі трьох книг, до останньої з яких, щоправда, включені окремі розділи, які за розрахунками автора мали потім «перейти» в четверту книгу цього великого твору. (В архіві А. В. Головка залишились також незавершені фрагменти інших розділів четвертої книги).

Останній твір письменника, «Артем Гармаш», став для нього в певному сенсі й книгою підсумковою, в якій він ніби зводив воедино й синтезував головні ідейно-тематичні мотиви своєї попередньої творчості, обравши для цього широку площину історико-революційного епосу.

На перших сторінках роману (дія відбувається в грудні 1917 року, в вагоні поїзда, що йде з Києва на Харків) ми вже чуємо згадки про Артема Гармаша, а потім і безпосередньо входимо в його напружене, повне бойових клопотів і тривоги життя. В «Матері» ми попрощалися з ним, коли він був підлітком; тепер це молодий чоловік, який пройшов немало життєву школу, працював у Донбасі й на Харківському паровозобудівному; довелось йому і в царській в'язниці посидіти (за участь у страйку), і сьорбнути лиха на фронті в імперіалістичну війну. Нині він у Славгороді — невеликому промисловому місті над Дніпром (читач легко вгадає в ньому Кременчук), і має безліч гарячого діла як член міського більшовицького комітету, в якому він бере на себе пайважчі, найнебезпечніші бойові доручення.

А часи, в які відбувається дія роману, — часи напруженої боротьби за перемогу Жовтня на Україні, за нерушимий союз українського народу з братньою Радянською Росією, за розгром буржуазно-націоналістичної контрреволюції та іноземних інтервентів.

Головка — досить послідовний прибічник традиційних, успадкованих від XIX століття форм побудови роману, ведення сюжету, розгортання характеристик персонажів. Розповідь рухається в ритмах повільних, без особливих стрибків і перерв, постаті дійових осіб виписуються крок за кроком⁴, деталь за деталлю, події, зіткнення, розмови

⁴ Ось, приміром, Артем, живучи в Вітровій Балці, задумав навідати старого Невкипілого, який живе за кілька вулиць. Він і вирушає до нього, зустрічаючи по дорозі одних, заходячи до інших знайомих, проводячи жгаві розмови, встряючи в різні справи, — і доходить до мети, не випадаючи ні на мить з цієї подійно-часової безперервності... через три розділи на 26 сторінок великого формату!

добрсовісно передаються з усіма «природними» подробицями (в чому автор зовсім не уникає зайвин), докладно простежується кожна індивідуальна «лінія», а їх тут чимало, причому особистому життю головних героїв приділяється неабияке місце поряд із зображенням їх суспільної поведінки, соціальних інтересів і прагнень. Проза Панааса Мирного — ось, можливо, найближча стильова аналогія для останнього роману Головка; факт, який засвідчує реальне життя різноманітних художніх традицій в нашій сучасній літературі.

У фокусі авторської уваги — низка персонажів, зв'язаних між собою передусім родинними чи близькими до них відносинами (Гармаші — Бондаренки — Саранчуки). Але це тільки перше концентричне коло загального сюжету, бо перед нами — твір широкого соціально-історичного плану, що розповідає про гострі класові бої на Україні кінця 1917-го — першої половини 1918 років, про пролетарське, більшовицьке керівництво цими боями, про прихід під прапор Жовтня все нових і нових верств трудового народу. «Молекулярний» аналіз щоденних відносин, психології, побуту, реальних життєвих інтересів людей має служити аналізу соціально-історичному, підтверджувати і збагачувати його в різноманітних «людських» аспектах.

Бачимо в романі Україну на вирішальному історичному переломі. З Києва, де плетуть сіті антинародних інтриг і провокацій українські буржуазні націоналісти з «Центральної зради», повертається група більшовицьких делегатів: через кілька днів у Харкові, з їхньою участю, відкриється Перший Всеукраїнський з'їзд Рад, на якому буде проголошена Українська Радянська республіка, об'єднана найтіснішими братерськими зв'язками з РРФСР. У Славгороді гайдамацький курінь, за намовою націоналістів, есерів і меншовиків, що засіли в місцевій Раді, обеззброює по-більшовицькому настроєний саперний батальйон; славгородські більшовики готують робітників, знаходячи серед них дружню підтримку, до збройної боротьби з жовто-блакитними зрадниками революції. У селах нуртує трудове селянство, вимагаючи негайного розподілу поміщицької землі, виступаючи проти угодовців і «заспокоювачів» в особі есерівських та всяких інших буржуазно-куркульських демагогів.

Грізною демонстрацією відповідає робітничий Славгород на вбивство озвірілими гайдамаками комуніста Тесленка.

Незнайомі артилеристи з частини, яка проїздить через Славгород, охоче допомагають Артемові звільнити заарештованого більшовика Кузнецова. А в селі, розповідає Мусій Скоряк, про «цей декрет лєнінський (про землю.— Л. Н.) тільки й мови».

Такі контури загальної картини. Перед нами типова провінційна глибинка — повітове місто, волосне село, — але за цими добре знайомими авторові «місцевими» об'єктами зображення вгадується вся країна, розмах подій, що потрясають її.

«Артем Гармаш» — роман багатолюдний, автор вільно вводить у дію широке коло персонажів, увесь час поповнюючи його і створюючи таким чином густе і містке масове тло. Але на першому плані, розуміється, люди, шляхи і долю яких він простежує з особливою увагою.

Завданням найважливішого значення для письменника стало зображення керівників і організаторів боротьби за Радянську владу — бійців Ленінської партії. Крім Артема, в романі з більшою чи меншою повнотою змальовані петроградський робітник Кузнецов — зрілий, досвідчений політичний борець, знайомий нам ще з «Матері» ватажок славгородських робітників Федір Бондаренко, молода лікарка, сестра професійного революціонера, натура глибока й емоційна — Мирослава Супрун та інші. Різні за характерами, індивідуальними нахилами, всі вони — люди твердих переконань, непримиренні до ворогів трудового народу, глибоко віддані справі партії. І ще одна риса, яка незмінно характеризує позитивних героїв Головка, — їхній органічний зв'язок з народним середовищем, простота і скромність, міцна трудова надійність у всьому, що вони роблять.

Живий інтерес викликає ряд постатей з сільської сфери життєвих взаємозв'язків Артема. Скажімо, його брат Остап — людина чесна, але надто вже обмежена інтересами свого вбогого двору, свого дрібного господарства. В бурхливій осінній місяці 1917 року його не цікавить ніяка «політика», — він, солдат ще не демобілізованого артдивізіону, разом з подібними до себе мріє розділити при «розпуску додому» батареїне майно і повернутися в село з парою коней та добрим возом... А повернувшись і взявшись до господарювання, він не від того, щоб підлеститись при нагоді до «доброго» поміщика заради зайвої підводи дерева з лісу.

Головка завжди любив і поважав трудового селянина,

вмів поетично показати кращі риси його психології і моралі, але разом з тим він об'єктивний і критичний щодо того «старомужичого», дрібновласницького, що позначалось на психології значної частини селянства. Не прикрашує він і рідного брата свого улюбленого героя, людини бідняцького стану, — адже з обмеженістю, з наївним індивідуалізмом таких, як Остап, доведеться ще не раз стикатися борцям за соціалістичне село.

Інша, ще більш суперечлива постать тогочасного села — Грицько Саранчук, приятель дитячих літ Артема і — один час — наречений його сестри. Він — не просто традиційний хисткий середняк (хоча його належність до цієї соціальної групи, звичайно ж, багато чого обумовила), він — людина, на чийй позиції позначився ідейний вплив дрібнобуржуазних партій. Молодий, письменний, він немало побачив і почув у солдатах, але все ж іще має якісь ілюзії щодо ролі «українських революційних партій» (тобто есерів і есдеків, які засіли в Центральній раді) і саме тому виявляє на перших порах явне нерозуміння політики більшовиків. Його незavidний роман з «повітовою гетерочкою», петлюрівкою Ївгою Мокроус, — історія побутово реальна і водночас не позбавлена певного символічного забарвлення: ось так фальшива сухозлітка «національної ідеї», «національної романтики» могла часом туманити голову навіть деяким юнакам з трудового середовища. Але чим більше наростає гострота відкритих класових зіткнень, тим частіше Григорій виявляється на боці Артема; в третій книзі ми вже бачимо його учасником партизанського руху.

А. Головка глибоко розумів небезпеку, яку являв для народних сил табір української буржуазної контрреволюції, що вміло маскувалась «національною» і «демократичною» фразеологією. В романі цей табір представлений низкою постатей — від родовитого пана Галагана, який не без погорди визнає «нашими» скороспілих міністрів з Центральної ради, до примітивного авантюриста есера Телички. Але основний викривальний пафос тут спрямовано проти тих, хто робить «ідеологію» буржуазного націоналізму», вважаючи себе «істинно національною» інтелігенцією, «мозком нації». Звичайно, це передусім — Павло Діденко, провінційний петлюрівський газетяр і «поет» (потаємки він мріє про те, щоб стати дипломатом, а одночасно — зятем самого Галагана). На цей час він уже був достатньо досвідченим і спритним: пише в своїй газетці фразисті пере-

довиці, в яких проповідує найдикіший націоналізм («Україна — для українців!») і разом з тим уміє вдати з себе, де треба, безкорисливого культурника, просвітителя і навіть чуйного друга своїх колишніх односельців, не минаючи навіть родину Артема, — втім, лише її наймолодшу дівочу частину... Цинічному кар'єризму цього діяча в політиці відповідає також аморальність в особистій поведінці. Його політичний і моральний крах неминучий.

На цьому різноликому тлі виступає постать головного героя роману — Артема Гармаша. Для письменника він був як узагальнений тип — найбільш поетична особа нової народної історії, що народжувалась в огні революції, носієм кращих людських цінностей. «...Люблю його здавна, від самого народження, так років двадцять п'ять уже, — писав автор в одному з листів до дружини. — ...Вірю в нього дуже, в його природний (від батька) розум і щире гаряче серце».

В славгородській партійній організації Артем не належить, можна гадати, ні до видатних ораторів-пропагандистів, ні до керівників з особливою «стратегічною» жилкою, але зате як зримо розкривається його відданість партії, його вміння обростати людьми, вірними товаришами й помічниками, його тверезий реалізм і палке серце борця в будь-якому конкретному ділі, потрібному для революції. Так організовує він визволення Кузнецова, так сміливо вихоплює зброю з гайдамацьких казарм, так групує навколо себе в селі недавніх фронтовиків з бідноти, так підказує поміщицьким наймитам думку про можливість колективного господарювання в недавній «якономії», так, повернувшись нелегально в Славгород, знімає вночі з шибениці тіло свого друга Тимофія Невкипілого, повішеного окупантами, замінивши його справедливо покараним насильником-офіцером. Він по-справжньому талановитий у своєму революційному ділі, і цей Артемів хист, який, мабуть, не помічається ним самим, але яскраво впадає в очі іншим, дуже дорогий авторові: в ньому — і чітка антитеза розтлінному суєслов'ю всякого націоналізму та угодовства, і своєрідна поетична запорака народного майбутнього. Перед нами — справді народний характер, збагачений і зміцнений в ленінській революційній школі.

Цільний, щирий, чужий фальші й лицемірству Артем і у стосунках з жінками: драматична й зворушлива історія з Христею, тактовно й чисто прокреслена лінія можливої близькості з Мирославою. Хоча, слід зауважити, Головка

в цьому романі, прагнучи, очевидно, до натуральної повноти зображення персонажів, подекуди аж занадто, — загалом несподівано для нього, — входив в подробиці різних заплутаних любовних перипетій (Грицько — Орися — Івга — Діденко тощо) і, можливо, ще більше, — балачок про них.

Уже згадувалося про те, що останній роман А. Головка позначений особливою пильністю авторської уваги до звичайних, рядових і масових, явищ народного життя в епоху великого революційного перевороту. Ряснота буденних, простих, начебто й не дуже істотних подробиць в цілому створює добротну реалістичну тканину, що дозволяє вочевидь бачити, як відбувався цей переворот у житті багатьох рядових людей, багатьох робітничих і селянських родин. І письменник не скупиться на подробиці та деталі, тому що його якраз і приваблює ця мудра змістовність звичайних явищ народного життя в незвичайний історичний час. І за це мимоволі прощаєш йому певні художні слабкості — в «Артемі Гармаші» вони часом аж надто помітні: затягненість або сухуватість низки епізодів, послабленість сюжетної напруги, певна доза простолінійності в змалюванні окремих постатей. До речі, в другій і третій книгах усе це відчувається дедалі менше, пульс роману набуває доброї наповненості і пружного ритму.

З іменем Андрія Головка в читача пов'язано давнє і яскраве уявлення про глибоку художницьку любов до трудящої людини, про реалістичну точність, щирість і простоту мистецького слова, про поезію цільних, мужніх і душевних народних характерів, що втілюють провідні сили нашого життя. Образом комуніста Давида Мотузки він, по суті, починав свій шлях зрілого митця, образом комуніста Артема Гармаша — закінчував його.

Художній світ Головка — це світ суворий і радісний, світ нероздільного поєднання боротьби й любові, напружених зусиль з великою людською ніжністю і надією.

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

тому і глибоко самобутній, глибоко своєрідний письменник»⁵.

«По одному рядку вже ми пізнавали його: це — Головка, — свідчить О. Гончар. — Таким відмітним, яскраво самобутнім був його стиль, його художня манера. Як справжній художник, він чутливо і щедро черпав з живого мовного багатства народу, і, пропущене крізь жар серця, це слово знов верталось до народу, верталось мовби оновленим, сповненим свіжої краси»⁶.

Правдиве і емоційне, надихане високим комуністичним ідеалом, слово Андрія Головка посіяло добрі, живодайні зерна в душах уже не одного покоління радянських людей. Таку ж силу воно зберігає й сьогодні — для нового, молодого, «зеленого серцем» читача.

1975

⁵ Рильський М. Т. Наша кровна справа. — К., 1959, с. 482—483.

⁶ Радянське літературознавство, 1957, № 6, с. 9.

МАЙСТЕР

Пам'ятається, в 1940 році Спілка письменників України влаштувала кількадекільні — якщо не перший на ті часи, то, в кожному разі, один з перших — семінар молодих літераторів. Керував ним статечний спокійно-уважний до кожного з «новобранців» Петро Йосипович Панч, а вступну промову виголосив Л. Первомайський. (Запали в пам'ять його слова про П. Тичину — в зв'язку з міркуваннями про тодішню поезію: «Тичина — це та вісь, навколо якої обертається наша поетична земля!..»).

На цьому семінарі я вперше зустрівся з Олесем Гончаром. З цим іменем у нас тоді вже в'язалося кілька примітних оповідань, видрукованих у журналах та газетах, — особливо тепло і впевнено про них, про талант молодого автора говорив Петро Панч.

Подробиці цієї зустрічі, якісь розмови чи враження, занесло піском часу. Але намагаєшся тепер уявити нас, тодішніх хлопчаків (я, правда, вже мав за собою курс наук Київського університету, Олесь Гончар ще вчився в Харківському), — і мимоволі вражаєшся: скільки прожито й пережито, які круті дороги пройдено з того часу!

Бо вже найближчим завтрашнім днем для всіх нас, захмелених першими радощами творчості, була Велика Вітчизняна війна.

Книги, створені Олесем Гончаром за сорок літ його літературної діяльності, — то не лише кілька полиць у бібліотеці (якщо згадати, що твори письменника перекладені на кілька десятків інших мов) і не лише визначне, в своїй цілокупності, літературне явище, обминути яке не в змозі жоден дослідник багатонаціонального радянського письменства. Книги Гончара, починаючи з уславлених «Прапорносців», стали приналежністю всього нашого духовного й громадського життя в ці десятиріччя, фрагментами його історії і водночас тією діяльною художньою силою в його поступальному розвитку, бути якою здатне лише справді передове й досконале мистецтво — мистецтво соціалістичного реалізму.

Мабуть, жоден з українських письменників Гончарового покоління не викликав до себе такого широкого читацького

інтересу, як автор «Прапороносців» і «Тронки». Його популярність — популярність у кращому розумінні цього слова — підтверджується не лише переконливими статистичними даними. Побувайте на будь-якому літературному вечорі, де виступає Гончар, — хай буде це робітнича, студентська чи солдатська аудиторія, — і в блиску молодих очей, в особливій увазі, з якою його слухають, в особливо «інтимних» запитаннях щодо його творчості ви відразу відчуєте: це письменник знаний, улюблений і шанований. Не герой швидкоминучого сенсаційного успіху, а справді свій — уже віддавна і падовго, справді потрібний цим людям для їхнього серйозного життя.

За що люблять його книги? Чим він припав до серця отій, скажімо, симпатичній променистоюкій студентці, яка прийшла на вечір з його книжкою — здається, «Циклоном» — і зосереджено слухає письменника, зрідка тихо щось кажучи подрузі? Чи молодому солдаткові з блокнотом у руці, в якому він час од часу робить короткі записи?

Відповісти більш-менш повно на це питання — означало б написати цілу книгу; та й те сказати — чи вистачить у критика або літературознавця хисту, щоб пояснити цю любов читацьку? Саме — любов, породжену відчуттям духовної, естетичної радості?

Насмілюсь сказати коротко, не бентежачись «загальністю» відповіді.

Він до серця їм тому, що вони пізнають самих себе в його героях і героїнях. (Дуже часто ними і є якраз молоді люди — до молодості людського віку і людської душі письменник має особливо сильний «сентимент»). Властивість правдивості — тієї щиромистецької правдивості, яка неодмінно включає до себе і сучасність її художнього виявлення — невід'ємна від образів, які створили ім'я Гончарові в літературі. Для втілення такої правди потрібні великий талант і тонке відчуття свого часу. Але в серцевині цієї правди у Гончара завжди знаходимо ще щось — там завжди жевріє вогник поезії, краси, високої віри в людину. (Ясно — метафора теж узята в Гончара: «Щоб світився вогник»). Його Брянський, Колосовський, Віталік Рясний, оператор Сергій Танченко, Сава Чередниченко, його Шура Ясногорська, Ляля Убийвовк, Маша з «Верховини», Інна Ягнич, ці достеменні, живі люди з нашої сьогоднішньої чи вчорашньої дійсності, зовсім не будучи пісно «ідеальними», дають читачеві змогу відчутти реальну близькість ідеалу, збагнути свої власні кращі можливості. Якщо

є частка правди в неточному порівнянні літератури з дзеркалом, то поетична (реально поетична, хочеться сказати) проза Гончара — це справді одухотворене люстро, яке, не прикрашаючи сучасників, «видзеркалює» в них те гарне, добре й благородне, яке для звичайного ока часом буває сховане під порохом буденності.

Навряд чи він думав колись про створення об'ємного романного циклу, об'єднаного певною капітальною ідеєю.

І все ж його більші твори — романи і повісті — можна уявити собі у вигляді такого циклу. Так, вони справді з'єднуються, стягуються в певну цілісність, основним змістом якої є історія сучасності — історія радянського народного життя, головним чином, за останні чотири десятиліття. Героїка Великої Вітчизняної війни («Прапорносці», «Земля гуде», «Людина і зброя», частково «Циклон») — і глибока історична змістовність «буденних» процесів комуністичного будівництва, розвитку радянського способу життя, формування нової людини («Микита Братусь», «Щоб світився вогник», «Тронка», «Циклон», «Бригантина», «Берег любові»). А два романи, які вийшли досить далеко «назад», за хронологічні межі цього періоду — «Таврія» і «Перекоп», — теж не підіймається рука віднести до розряду власне історичних; історія брата й сестри Яреськів, їх друзів і однодумців, що припадає на переддень революції і на часи громадянської війни, — це, за всією поетичною логікою автора, лише пролог і початок тієї «історії нашого сучасника», яка стала предметом його дослідження в усіх інших творах.

Можуть сказати: а до чого тут розмова про «цикл», про особливу цілісність, яка нібито об'єднує ці твори? Хіба мало в нас авторів, які так само послідовно «ведуть» у своїх творах тематику сучасності з одного десятиріччя в друге?

Це так, але в Гончара є свої, індивідуальні відмінності, і залягають вони на значно глибшому рівні, ніж хронологія і життєвий матеріал. І саме вони дозволяють відчутти епічну, коли хочете, панорамну цілісність, яка з'єднує, в остаточному підсумку, майже всі його романи і повісті сюжету.

Щоб збагнути ці особливості, треба подумати над тими образами-ідеями, які в Гончара так відчутно «надбудовуються» над ансамблями його індивідуальних характерів. (Художньо це забезпечується багатьма своєрідними засо-

бами, властивими цій поетичній прозі: місткою реалістичною символікою, тонко продуманими часовими і просторовими співвідношеннями, ліричними відступами тощо). А найбільш значним з цих образів, що продовжують і вивершують собою (але, як кажуть математики, на порядок вище) типи і характери «звичайних» персонажів, для письменника, очевидно, є образ народу, образ народного характеру в його невпинному історичному русі. Він саме й творить, кажучи словом Л. Толстого, «цемент» усієї епічної спільності.

Згадаймо «Тронку». Звичайна степова глибинка, буденна життєва тканина, рядові (за зовнішніми ознаками!) люди... Але вже самі обставини і реалії цієї щоденності так згруповані (безпосереднє сусідство, скажімо, чабанських пасовиськ і ракетного полігона), а персонажі твору поставлені в такі широкі зв'язки з великим зовнішнім світом, з минулим і майбутнім,— що сучасний німецький літературознавець в НДР Р. Гебнер з належними, треба гадати, підставами схарактеризував «Тронку» як роман про сьогоднішній, вчорашній і завтрашній день української соціалістичної нації¹.

Поетично-філософська широта — в душі багатьох характерних зразків роману другої половини ХХ віку. І так часто в Гончара: той же «Микита Братусь», той же «Циклон», до певної міри — «Берег любові».

Вперше окресливши яскравий образ радянського народного характеру (з усім новонабутиим, спільним і національно-успадкованим) в своїй воєнній трилогії, письменник у подальших творах здійснює невтомне дослідження його складного, не позбавленого суперечностей і конфліктів сучасного розвитку. Проблеми формування гармонійної комуністичної особистості, її духовного світу, високих етичних і естетичних начал у нього майже незмінно винесені на широку народну площину і композиційно розв'язуються, так би мовити, в багатоликому народному гурті — не через історію одного-двох, а через історію цілого ансамблю, колективу персонажів, який несе в собі відповідний узагальнюючий масштаб. І хоч здобутки цих шукань, глибоко сучасних за своїм естетичним характером, часом нерівні (якщо міряти Гончара «гончарівською» ж таки — тобто дуже високою — мірою),— вони

¹ Машинопис дисертації Р. Гебнера «Сучасна українська радянська новела» (нім. мовою; 1977, с. 65).

в пілому такі свіжі й такі суголосні запитам дня, що незмінно являють живий інтерес для літератури й читача. Тому твори Олесь Гончара — з тих, на які завжди чекають.

Герої Олесь Гончара... Зрештою, кожен романіст запам'ятовується перш за все своїми персонажами. Якщо вони можуть запам'ятатися... Персонажі Гончарових творів у цьому розумінні дуже мнемонічні і — довговічні. Живе, не в'яне в нашій пам'яті все чудове бойове товариство «Пранороносців» — від Брянського, Воронцова і Хаєцького до Козакова і братів Блаженків. Не забуваються, зблискуючи живими людськими іскрами, такі різні постаті, як молоденька Веснянка («Земля гуде») і Микита Братусь, Данило Яресько і панський прикажчик Гаркуша, Зоя — «Жайворонок» і Духнович, старий чабан Горпищенко і радгоспний битник Гриня Мамайчук, «вузлов'яз життя» Андрон Ягнич і важковиховуваний, але сповнений, зрештою, неабияких добрих потенцій Порфир Кульбака, — про кожного з них (як і про чимало інших, не названих тут персонажів) можна сказати передусім, що він ввійшов на сторінки твору з безумовним художнім «ефектом присутності». Його пізнаєш спершу як живу людину, як неповторний характер, а вже потім здогадуєшся, — еге, та це ж «знайомий незнайомиць», як говорив В. Белінський про художні типи! І Гончарові належить безсумнівна заслуга зображення багатьох досить типових в соціально-психологічному розумінні постатей нашого сучасного життя (візьмімо «Тронку»: ті ж Горпищенко і Мамайчук, Віталік, Ліна, Брага, Яцуба) в бездоганно доказовому, часом на диво пластичному портретному і мовному втіленні.

В деяких випадках, правда, від Гончарового героя, який нас щиро зацікавив, хочеться чогось більшого. Як, скажімо, від капітана Дорошенка в «Тронці» чи навіть від Сави Чередниченка в «Березі любові». Хочеться, коротко кажучи, його власного сюжету, якоїсь пригоди чи вчинку, «зупинки» перед нелегким життєвим питанням чи вибором, словом, — колізії, в напрузі якої людина розкривається найглибше і найвиразніше. Мені, читачеві, він дуже до душі, цей «кураївський Зевс», з його доброю колгоспною хазяйновитістю, любов'ю до землі, з його діловою строгістю, під якою таїться всерозуміюча душевність, — але дати б йому більше дії, більше можливостей для глибшого саморозкриття! (Це «само» хочеться поставити під особ-

ливий наголос). Над цим і подібними питаннями письменник, мабуть, ще не раз думатиме, поширюючи — в нових творах — яскраву й багатоліку галерею своїх героїв. Володіючи щасливим даром поетичної чуйності на гарних, світлих душею людей, людей радянської духовної школи, він, до речі, вміє бути аналітично точним, іронічно нещадним і в зображенні типів не таких уже приємних: згадаймо хоча б самозадоволеного й самозасліпленого «героя» його новели «Пізнє прозріння».

Думається, що один із «секретів» художньої привабливості прози Гончара криється в її поетичному артистизмі. Ми рідко вживаємо це старовинне, але цілком добротне слово, ще рідше маємо на увазі саме це поняття в своїх критичних оцінках, — а шкода: йдеться про один із найтонших фібрів феномена художності.

Майстер із школи Чехова, Коцюбинського, Стефаніка, Гончар цінує в прозі точність і лаконізм художнього малюнка, емоційну вимовність, уміння виразити глибоку думку «в свіжих, влучних і яскравих образах, що сягають сили й значущості поетичного символу» (слова з його давньої статті). Ідея краси як естетичного відповідника правди, справедливості, гуманності, краси в людських душах і людських стосунках, взагалі посідає найпомітніше місце в його концепції людини і світу, — в цьому розумінні ліричний Гончар дуже близький до патетичного Довженка. Але закон краси — краси, зрозуміло, не бапальної і тим більше не солодкової — владарює і в його власному художньому світі.

Про Гончара з'явилося багато дослідницьких і критичних праць, але як художник слова він і досі, по суті, не пояснений читачеві. А тим часом цю прозу — звичайно, уривки з неї, але їх набереться безліч, — можна читати й читати на літературних вечорах, як вірші (тобто не заради чисто фабульних її моментів), як читали колись Коцюбинського: «Цідять морок маленькі вікна...» Не тому, що цей прозаїк пише «під вірші» — він цього не любить, як не терпить подібної цукеркової прози жодна людина з виробленим смаком, — а тому, що слово його справді може світитися, мінитися барвами, тому, що воно не тільки прозаїчно розповідає й зображує, але й лірично виражає все, що належить до емоційного світу автора й героїв.

М. Рильський, в останніх книгах якого ті чи ті поетичні рядки, навіть якісь півфрази (здебільшого з класики)

часто ставали своєрідними першопопитовхами ліричної рефлексії, за мотто до одного з віршів узяв фразу з оповідання Гончара «Маша з Верховини»: «Прощально кували зозулі в далеких плавнях».

Прощально кували зозулі —
Які ж бо тужливі слова!
Кують у них весни минулі,
Шепоче прив'яла трава,—

так емоційно «переклав» поет це звичайне прозове повідомлення. Бо й само воно — дарма, що вжите в спокійному описовому контексті — ритмічно, евфонічно (зверніть увагу хоча б на це «л»!), а також силою закладених в ньому неблизьких асоціацій нагадує рядок з вірша. Без спеціального намислу автора, звичайно.

Молодим нашим прозаїкам (не кажучи вже про фахових аналітиків-філологів) варто уважно придивитися до поезики й стилістики Олесь Гончара, так само як він колись придивлявся до майстерності своїх улюблених українських новелістів та повістярів кінця минулого — початку нинішнього віку. До його лексично щедрої й свіжої, багатой різноманітними відтінками і обертонами, мальовничої і водночас бездоганно точної мови, поетичність якої не заважає їй бути органічно сучасною. До властивого йому відчуття ритму — в фразі, в зміні тонів і тембрів розповіді, в композиції цілого твору. До його вміння так багато сказати якоюсь лаконічною деталлю, взагалі до зображувальної сили його розповіді і малюнка, щодо якої хочеться висловити побажання, щоб вона й надалі не слабшала — при помітній сьогоднішній схильності письменника до філософичності. Коротше кажучи — до всієї образотворчої системи його художнього реалізму, бо він таки і в цьому, вужчому, розумінні — передусім реаліст, реаліст і в своїй ліричності та романтичній окриленості. І разом з тим збагнути, як він об'єктивно, тобто силою власного прикладу, допомагає звільненню нашої прози (мається на увазі її «широкий потік») від безкрилої побутовщини і описовості, від риторичної, кучерявої псевдоромантики, від «сірої схеми з сліпими очима». Хоч речі це, загалом кажучи, досить живучі.

Натхненне ствердження великих ідеалів, дорогих радянській людині, активне втручання в життя, нероздільна єдність національного та інтернаціонального в художньо-му мисленні — в усьому цьому яскраво виявляється кому-

ністична партійність і народність високоталановитої творчості Олеса Гончара.

Один з найвидатніших майстрів української і всієї радянської літератури, він і сьогодні так само творчо молодий, як і в часи, коли писав «Прапорonosців» — цей роман-пам'ятник вікопомним героїчним часам і незабутнім бойовим друзям. Як і раніше, бачимо його в пошуках, у невтомному мистецькому розвідуванні і обдумуванні нового, що народжується і зовсім не безконфліктно утверджується в житті, у вічній турботі суспільно відповідального художника — осягнути і закарбувати в слові історичну добу.

Письменник-громадянин, діяльний учасник народного життя — бо на скількох громадських постах, що вимагають праці й праці, ми бачили й бачимо Олеса Гончара, бо звикли чути його переконаний, пристрасний голос публіциста в усіх питаннях, що хвилюють сьогодні людство.

Останній за часом роман письменника може бути переконливим підтвердженням цих неминуче загальних характеристик.

Можна по-різному ставитись до прогностичних діагнозів критики, за якими виходить, що настала пора для прози то синтетично місткої, то поетично крилатої, то просто філософськи насиченої, але сама частота подібних передбачень говорить, здається, про те, що за ними стоїть дещо реальне. Що саме? Передусім, видно, підказки самого часу: такий він складний і напружений у своєму історичному змісті, що надзвичайно поглиблює потребу в різних, у тому числі й особливо концентрованих типах його художнього виразу.

Про це думаєш над сторінками «Твоєї зорі».

Про що він, цей роман, який поєднує в сюжеті неблизькі часи і вже зовсім далекі — не тільки в географічному сенсі — місця на планеті? Роман, дуже вільний у своїй композиції і, можливо, найбільш роздумливий та філософський з усіх романів письменника? Про долю не молодого вже, але й нестаріючого покоління, представленого тут Кирилом Заболотним та його другом-оповідачем, про неймовірну відстань, яка відділяє його «доентеерівську» юність від нинішнього технічного віку? Чи саме про це і йдеться — про наростаючу суперечність між техносферою і природою, частиною якої є й людина? (А суперечність ця подана в образах справді незабутніх: «світлоносні» степи дитячих літ героїв, прожитих аж ніяк не ідилічно, але

в дружбі з землею та сонцем,— і гіперіндустріальні пейзажі американських мегаполісів або ревуче, забите машинами чудовисько «хайвея», що стає тут певним символом). Чи маємо в романі спробу дати своєрідну художню рентгенограму двох цивілізацій, двох протилежних способів життя? Чи перед нами роман-роздум про саму нинішню людину, про її духовні, моральні основи, про сили, які звеличують її або ж, навпаки, руйнують?

Все це, мабуть, є в «Твоїй зорі» і все, зрештою, не вичерпує її змісту, як це буває в кожному художньому творі. До того ж проза українського романіста, майже завжди поетично згущена, тут постає особливо місткою і емоційною, пронизаною багатьма сучасними питаннями і пошуками відповідей на них.

У сюжеті роману — і драматичний епізод з воєнної «біографії» Заболотного, і згадки про дитячі роки, проведені ним і його другом у рідній Тернівщині, їхня ж автомобільна поїздка (тепер один з них — дипломат, інший — професор-еколог) в одне з міст США до «слов'янської Мадонни», і різні інші випадки та спостереження з життя радянської людини за океаном. Пізніше Кирило Петрович з його другом відвідають рідне село, оновлене і перетворене, мандруватимуть — наче в паралель до американського вояжу і теж не без пригод — українськими степами... А завершиться роман звісткою про загибель його головного героя, радянського дипломата, в загадковій авіакатастрофі над далекими чужими просторами...

Та це лише зовнішня фабульна канва, яка не грає тут головної ролі. Тому що в цій прозі своє, як мовлять авіатори, центрування ваги.

В романі йдуть двома рівнобіжними потоками картини дитинства героїв, дитинства нелегкого, «пасльонового», але багатого поезією природи, перших відчуттів краси в людях — з одного боку, і описи досить моторошних, загалом кажучи, вражень від країни, в якій на перший план виступає жорстокий до людини буржуазний супертехніцизм, з другого, — і це створює виразну й напружену емоційну контрастність. Тут немає, розуміється, ніякого протиставлення природи взагалі і техносфери взагалі, як немає й сліпого милування патріархальною поезією старого села. (Адже в новому, сучасному селі — воно дане кількома кадрами й тут — загалом не меншою стала згода людини з природою і після приходу залізного племені тракторів і комбайнів; а ностальгічний біль людей при згадках про світ свого

дитинства, де все навколишнє здавалось «неминушим, не піддатним ніякій руїні», де «ніщо не зруйнується і ніхто не зникне», — то щось зовсім інакше, психологічне і вічне).

Думка письменника — про інше: про протилежність двох суспільних укладів — соціалістичного і буржуазного — в їхньому кінцевому ставленні і до природи, і до техніки, і до людини. А ще — про те, які, по суті, духовно здорові і багаті люди радянської формації, люди типу Заболотного, які не лише гідно пройшли крізь вогонь і стужу свого часу, але й зуміли стати з віком нарівні без розриву з усім природним, теплим і потрібним людині, як крапля ранкової роси на травинці... Але разом з тим авторська думка постійно пам'ятає і про проблеми глобальні, всезагальні — передусім про загрози екологічного і воєнного характеру, що нависли над людством, — і письменникові потрібна вся розкіш мирних полів і небес, яка виблискує на його сторінках, щоб вустами одного з персонажів гукнути до сучасників: «Даровано вам планету унікальну, дублікатів нема — так розпорядіться ж нею достойним чином!»

Тему — сьогоденна людина і природа — довершують епізоди з бджолами, що виникають в різні моменти розповіді (мотив, що несподівано викликає асоціацію з «душами китів і дерев» у романі японця Кендзабуро Ое «Оповили мене води до душі моєї»)... Найзначніші з них — згадка про недавно виведену гібридну породу бджіл, яка, виявившись нечувано агресивною і плодючою, вийшла з-під контролю людини і атакує все живе... Ось, виявляється, які трансформації можуть відбутися навіть із старим другом людини — традиційною трудівницею-бджолою, «святою худобинкою», як кажуть про неї у романі. Як своєрідна засторога сприймається й випадок, коли рій бджіл перепинив рух на американському шосе, живим кетягом обліпивши світлофор. («...Як знак чогось, мов якийсь химерний ієрогліф, що несподівано виник на розхресті доріг перед лицем людей, що вічно жадають швидкостей, до очманілості заклопотаних, поглинутих суєтою суєт...»). Гончар, як і раніш, любить таку «реальну символіку», — в даному разі вона навіває думку про можливість суворої помсти природи за всяке там безвідповідальне колуцання в генах, атомах та інших її тайниках.

Але, звичайно, читача цікавлять передусім конкретні людські образи та колізії роману. В «Твоїй зорі» вони вималювані здебільшого яскраво і оригінально, чимало з них досить нові для творчості письменника,

У повісті про дитинство (назву її так, тому що ці розділи й справді здаються окремою повістю в складі романного цілого) все дитяче і юначе, включаючи мрійливе хлоп'яче схилення перед самотньою красунею Надькою з її маленькою донькою, що зростає без батька, таке невіддільне від суворого «дорослого», від соціальних конфліктів свого часу, що пульс тодішнього народного життя прослуховується в ньому з неабиякою виразністю. Запам'ятовуються тут, головним чином, дві постаті — Роман Винник і Микита Куцолап; їхнє «тихе» до слухного чину протистояння (для першого з них воно мало, зрештою, драматичний кінець) — лінія на ті часи начебо бокова, але сповнена, як зумів довести автор, найсерйознішого соціально-психологічного (політичного теж!) значення. Зіткнулися два типи з середовища трудового, не заможного селянства: беззахисний у своїй творчій пристрасності трудівник, поет всякої земляної праці — і «апостол руїнництва», неохочий до праці, зате великий умілець викривати, громити, брати за душу, здатний в кінцевому підсумку завдати немалої шкоди справі соціалізму на селі, що й підтверджується в романі всіма діяннями «залізного» Мими Омеляновича. (Правда, під кінець роману, дійшовши до наших днів, він зазнає певної психологічної еволюції — трохи розумнішає, трохи м'якшає, — але загалом залишається одним з найколеритніших у Гончара образів, що втілюють риси мімікрованого під «борця за нове» демагогічного і агресивного антипода людини-творця).

Але головна поетична особа нового роману, багатого цікавими характеристиками (чи принаймні їх ескізами) — Кирило Заболотний. Згадується прямий його попередник у творчості автора — Юрій Брянський, згадується й близький Кирилові за часом свого літературного народження лейтенант Княжко з «Берега» Ю. Бондарева. (Появу в сьогоденній прозі героїв з такою чистотою «зоряної матерії» в характері — і водночас цілком достеменних у своїй життєвій правдивості — мимоволі хочеться вважати певним багатообіцяючим симптомом). Але Заболотний, на відміну від них обох, — образ, в якому узагальнені певні історико-психологічні риси нових, наших часів: повернутий обличчям до зовнішнього світу, до колізій і проблем міжнародних, він наче несе в собі розумну і добру людину в адієктиві, яка так дорога й потрібна не лише в щоденних міжособистісних відносинах, але й ширше — в сьогоденніх ділах і турботах глобального порядку.

Ми ясно бачимо його ідейну переконаність комуніста, радянської людини, його вірність обов'язку, чесність і совісність, але поза всім цим він ще глибоко народна людина, народна в своїй безцінній властивості душевної контактності, щирому миролюбстві, умінні завойовувати симпатії людей до себе й своєї країни. Для нього це не просто атрибут дипломатичного таланту, а в повному розумінні слова — «твоя зоря, твоя судьба» (слова «з народних вуст», взяті епіграфом до роману). Все це разом з тією чудесною доброзичливою посмішкою Кирила Петровича, про яку так часто тут згадується, надає його образу зовні вищого і ширшого поетичного сенсу. Заболотному справді є що і кого репрезентувати перед світом, як зазначив критик М. Стрельбицький, бо в ньому самому горить світло доброї волі і людяності його народу.

Письменник не робить його ідеальним героєм. У нього і його ровесників, як він сам говорить, «і польотів було, і приземлень»... Навряд чи коли-небудь скаже про себе так самокритично Валерій Дударевич — діловитий, тямущий молодий чоловік, який, мабуть, зовсім непогано працює (в нормальних обставинах!), але навіть не приховує того, що єдина його мета — кар'єра. Із Заболотним вони колеги, сусіди, інколи майже приятелі, але це зовсім не затушовує етичної відмінності між ними — людиною з ідеалом і холодним прагматиком-себелюбцем. Недарма молоденька Ліда Дударевич зростає духовною пересмницею швидше Заболотного, ніж батька. Гончара завжди цікавило молоде покоління, його здатність успадкувати від старших їхнє найзаповітніше, і ось — пресимпатична хudoжня удача автора: не на свій вік серйозне, безкомпромісно правдиве, сповнене юного максималізму дівча!

В Нью-Йорку їй, між іншим, уже довелося побувати під кулями бандита-антирадянщика, і це не минулося дарма для її нервової, вразливої натури. Внутрішній трагічний струмінь, обумовлений розжареною суперечливістю епохи, загалом ясно відчувається в романі, але тим глибше звучить у ньому пафос життєствердження, віри в людину.

Серед інших персонажів є постаті і барвистіші, і блідіші. Але не зітреться, напевне, з читацької пам'яті ціла група першопланових — і таких різних — жіночих образів: майже пісенна, «зоряною водою» вмига Надька, тиха, незламна в життєвих іспитах Соня з «пречистою синявою» любові і відданості в очах, бунтівливо-пристрасна Тамара.

Пригадується, один час у прозі Гончара — по-давньому

емоційній, поетичній, повній ідейного натхнення — трохи послабла (принаймні на мій погляд) властива їй точна зображувальність, предметна пластика, характерність лаконічних, але на диво влучних деталей. Тут, у цьому романі-роздумі, романі напруженого ліричного переживання і осмислення «проклятих питань» епохи — тобто, здавалось би, в несприятливій для словесного живопису жанровій стихії, — все це знову заяскріло на повну силу. Для прикладів тут немає місця, але вже одні сторінки, скажімо, про «залізний Дунай» — ультрасучасне шосе — гідні ввійти в хрестоматію найкращих зразків сучасного мистецтва малювання словом. І відрадно бачити в сьогоденній прозі це добре, життєлюбне, радісне мистецтво, яке нині дехто з романістів ладен вважати застарілим, замінюючи його то одноманітним шумом авторського красномовства, то настирливими «хімерними» умовними прийомами, то нуднуватими описово-інформаційними протоколами.

Окремі слабини і огріхи в «Твоїй зорі» є, але вони мають, зрештою, зовсім частковий характер. Так, у розповіді про дитинство автор, по-моєму, не уникнув певних сентиментальних відтінків (чуйна Ліда, наприклад, відразу зреагувала на них, і між героями відбувається «виправдувальна» щодо цього розмова): і хай сентиментальність, як вони стверджують, прийнятніша за черствість і бездушність, але все одно в мистецтві краще обходитись без неї: це — не глибокий лад почувань. Саме нею, треба гадати, нав'язаний і деякий «перебір» у використанні певних словесних прийомів. Добре раз-другий ласкаво і співчутливо сказати — паступата, наймичата, але коли ми слідом за цим на багатьох сторінках зустрінемо — жайворончата, піонерчата, школярчата, страйкарчата, бджолята, дзвонята, очата, — то стає дивним, як О. Гончар, майстер інструментованої прози, не помітив цього надміру.

Це частковості, але справедливість вимагає відзначити і їх. В цілому ж «Твоя зоря» бачиться значним і знаменним явищем нашої сьогоденної багатонаціональної прози. Твір великої широти, який виводить думку читача на кардинальні проблеми доби, він хвилює своїми тривогами і надихає своїми надіями, своєю любов'ю і вірою.

Як і раніш, бачимо слово Олеса Гончара на передових рубежах сучасності, бачимо його молодим, красивим і пристрасним.

ЩОБ ЛЮДИНА БУЛА ЛЮДИНОЮ...

Прочитано (не вперше) і в задумі відкладено «Білий пароплав»... Знову ти в полоні і великого болю, і просвітленого трагедійного катарсису, і радісного зачудування невідпорною мистецькою силою того, що волею автора відбулося перед твоїми очима. Який все ж глибокий і важкий у творчості цей письменник! («Все ж» — тому, що чимало подібного вже не раз було говорено й писано про Чингіза Айтматова).

Широке читацьке визнання — аж до світового — прийшло до нього досить швидко. Від першого оповідання до «Джамілі», яка майже відразу була перекладена багатьма іноземними мовами (Луї Арагон: «...Найпрекрасніша в світі повість про любов»), минуло всього шість років. Але літературна, ідейно-художня дистанція між цими речами дорівнює, напевне, десятиріччям. Значить — праця, напружене внутрішнє зростання, пильний, суворий труд серця і душі. Все це вгадуєш, бачиш за його творами і в наступні часи — адже мало не кожен з них приносить щось свіже й несподіване, розкриває якусь нову грань обдаровання письменника. І написав він за обсягом порівняно небагато, — але ж поклав цей доробок на терези, що про них писав у відомому вірші Афанасій Фет...

Згадавши про той вірш («...К зорянам Тютчев не прилет...»), тут же віддамо належне мудрій справедливості історії. Чингіз Айтматов — письменник киргизького народу. Професійна художня література цього народу зовсім молода — як і сама киргизька писемність, вона своїм народженням зобов'язана великому Жовтневі. «Феномен Айтматова» в світлі вказаного факту виступає надзвичайно знаменним і показовим: ось що означає прискорений розвиток молодописемних літератур, який став можливим у благодійних умовах реального соціалізму, в атмосфері тісного єднання і взаємодії культур братніх народів! І хоч кожен талановитий митець завжди один (бо неповторний), але подібних у цьому розумінні вимовних прикладів якраз не один і не два в сьогоднішньому багатонаціональному радянському письменстві.

Знаменність «феномена» Чингіза Айтматова і в тому, що в його творчості, наче в діаманті чистої води, можна

бачити надзвичайно органічне поєднання національного психологічно-естетичного ґрунту з досвідом братніх літератур і всієї світової художньої культури. «Можна взяти будь-яку сторінку айтматовської прози і переконатися в тому, що вона пронизана поглядом, духом, відчуттями землі, неба і води, світобаченням, властивим представникові киргизького народу другої половини ХХ віку»¹, — пише один з дослідників. (Останні слова в наведеній цитаті дуже важливі, бо національну своєрідність мистецтва було б вкрай помилково розглядати як категорію застиглу, позаісторичну і позасоціальну, чи зводити її до етнографічного «орнаменту» — сам письменник виступає проти таких поглядів енергійно й багаторазово). Могутній народний епос киргизів «Манас», образи якого нерідко з любов'ю згадують герої письменника, цілий світ рідного фольклору — міфи, легенди, казки, пісні, прислів'я — все це ввійшло в основи не тільки художньої, але й етичної, світоглядної системи автора «Прощай, Гульсарі!» і «Білого пароплава». Водночас Айтматов — митець справді широкого інтернаціонального кругозору, і його проза з властивим їй проникливим реалізмом, психологічною і філософською культурою сформувалася на основі освоєння великого й різноманітного літературного досвіду, передусім уважного вивчення цінностей російського письменства. Без російської літератури, зазначав він, розвиток цілої низки національних літератур Радянської країни, в тому числі киргизької, був би просто неможливий, для досягнення сьогоднішнього рівня їм потрібно було б у колишніх умовах сотні років. А про його особисті — і особливі — симпатії в морі російського художнього слова виразно сказано ним у статті «Освідчення в любові»: «У неосяжному світі російської літератури, береги якої не обіймеш поглядом, люблю я толстовську мудрість і психологічну складність його образів, люблю вражаючий драматизм і яскравість шолоховських характерів, люблю революційну романтику Горького і Маяковського, люблю безмежне чеховське людинолюбство і бунінську тонкість світосприймання, люблю фадеєвську комуністичність, і далі твардовської поезії, і леоновську інтелектуальність». Це, вочевидь, справді те, що було чи не найбільш пережите й передумане ним не просто як читачем — як письменни-

¹ Воронов В. Чингиз Айтматов. Очерк творчества.— М., 1976, с. 217.

ком. Хоч не слід забувати при цьому і його знання тюркомовних літератур вітчизняного Сходу (у найвидатнішого майстра середньоазіатської радянської прози М. Ауезова він знайшов у молоді роки і цінну особисту підтримку), і той інтерес до «далекої» художньокультурної спадщини різних народів, який засвідчують хоча б деякі епіграфи його повістей: староіндійська пам'ятка «Тхерогатха», вірші вірменського поета X ст. Г. Нарекаці, «Книга Іова» тощо.

А з біографії письменника довідуємось, що до літератури він прийшов, маючи за плечима немалий і серйозний життєвий досвід. Народився Чингіз Айтматов 12 грудня 1928 року, рано втратив батька; дитинство його минуло під доглядом матері й бабусі — в аулі Шекер, що загубився серед степів хлібородної Таласької долини. В часи війни, змушений кинути навчання в школі, недавній шестикласник працював секретарем сільради, податковим агентом, обліковцем при комбайновому агрегаті, — добре відоме багатьом воєнне дитинство його покоління... Потім учився в Джамбульському зооветтехнікумі, пізніше — в сільськогосподарському інституті, який закінчив 1953 року. Три роки працював — і, можна гадати, непогано працював — зоотехніком на дослідній фермі (про що мимоволі думаєш уже як читач Айтматова, милуючись незрівнянними образами, майже «характерами» коня Гульсари і верблюда Каранара у відомих його творах: для справжнього митця немарна будь-яка життєва наука!).

1952 роком, коли було опубліковане перше оповідання Ч. Айтматова, можна датувати початок його літературної діяльності (пише він киргизькою й російською мовами). В 1958 році, вже цілком зрілою людиною, він закінчив Вищі письменницькі курси при Літературному інституті ім. Горького в Москві. Скуштував він і журналістського хліба, один час працював кореспондентом газети «Правда» по Киргизії, пізніше очолював Спільку кінематографістів республіки. Ім'я високообдарованого письменника і активного громадського діяча, депутата Верховної Ради СРСР, секретаря правління Спільки письменників Радянського Союзу, Героя Соціалістичної Праці Чингіза Торекуловича Айтматова нині широко відоме не тільки в нашій країні, а й далеко за її межами.

Поставлені в хронологічний ряд, твори айтматовської прози дозволяють побачити основні напрями духовної, ідейної (бо будь-який митець розвивається в часі передусім

як людина, громадянин, мислитель, як «чувствилище» — за словом М. Горького — свого класу й народу) і художньої еволюції письменника. (Варто згадати також, що, окрім прозових книг, його перу належить п'єса «Сходження на Фудзіяму», кілька кіносценаріїв, створених здебільшого, як і п'єса, в співавторстві, і чимало зразків яскравої, вагомої за думками публіцистики).

Першим твором, що зробив голосним ім'я Чингіза Айтматова, була повість «Джаміля», опублікована російською і киргизькою мовами — в журналах «Новый мир» та «Ала-Тоо» 1958 року. (Перед нею — ранні, напівучнівські оповідання і повість «Віч-на-віч», у якій, щоправда, вже відчутні деякі ознаки «руки» майбутнього майстра). Разом з наступними речами в цьому ж жанрі вона ввійшла до книги «Повісті гір і степів» (1963), яка стала одним з найпомітніших літературних явищ свого часу: письменникові було присуджено за неї Ленінську премію.

У цьому нарисі немає змоги докладно аналізувати названі й подальші твори письменника (спроба сумарної, більш узагальненої характеристики його прози — свого роду «штрихи до портрета» — подається нижче). Отож обмежусь поки що стислим переглядом окремих творів Айтматова — головним чином для того, щоб читач міг відчутти динаміку творчого розвитку автора, окреслити для себе певні його етапи.

«Джаміля» — справді визначальний твір для того вже віддаленого в часі періоду, коли молодий киргизький прозаїк відчув себе майстром. Тут уже зримо виступає багато чого питомого айтматовського: точний, хай поки що не дуже щедрий у подробицях, реалістичний малюнок, вміння правдиво передати, «підсвітити» внутрішній стан людини в різноманітних, часом досить складних колізіях, спільний, сказати б, ритм, який єднає переживання героїв із станами активно присутньої тут природи (згадаймо, наприклад, як змінюється в сприйнятті юного Сеїта картина степу залежно від драматичних колізій кохання Джамілі і Даніяра, якому він по-хлоп'ячому співчуває: ...«Мені не вірилось, що переді мною лежить вигорілий, почорнілий степ. Адже вчора він був зовсім інший»). Та ще головніше — реалізм самої концепції людського характеру, далекий від одномірності і будь-якої пласкості: на диво поетична, щира в почуттях і в роботі Джаміля є разом з тим зовсім земною молодого жінкою, якій не чужі певні несподіванки в поведінці і навіть напочатку деякі прояви

душевної нечулості, — характер, показаний у своєму розвитку, в благодійному визріванні; до багатої, гордої душі Даніяра героям повісті і нам разом з ними теж довелося «докопуватися» крізь мовчазну скутість його поведінки і непоказну зовнішність; і традиційна, здавалося б, представниця патріархальної моралі — свекруха Джамілі, стара байбіче, все ж вийшла в Айтматова за рамки своєї традиційності, бо змогла пересилити біль і образу, заподіяну відходом невістки: «може, й ваша правда», — каже вона Сеїтові, маючи на увазі не тільки його, а й Джамілю.

А найважливіше, найістотніше — зосередженість автора на духовному началі в людині, яке й виступає головним критерієм його естетичних оцінок і присудів. У мовчазному Даніярі героїня повісті відчула те, чого бракувало душевно ординарному, емоційно глухому її чоловікові: справжню людяність, життєву мужність і здатність на високе почуття. І сама її історія, така незвична для киргизької літератури 50-х років (авторові цих рядків уже й пізніше довелося сперечатися з деякими місцевими опонентами, котрі вважали, що подружжя зрада героїні не тільки нетипова, а й образлива для честі киргизької жінки), є, по суті, історією становлення нової жіночої особистості в степовому аїлі, особистості жінки, яка, завдяки коханню до гідної людини, глянула новими очима на себе й на інших і поставила своє право на таке кохання, право бути з коханим вище формального шлюбного обов'язку, вище традиції і звичаю. Нелегким був цей вибір для совісної молодій степовички, але вона його зробила. Так у вічній темі кохання своєрідно прозвучала й тема, коли хочете, історична, тема знаменних суспільно-психологічних змін у житті цілого народу.

Благородним сплавом реалізму й романтики позначена вся поетична система цієї ліричної повісті. Бо хто ж не відчує романтичної піднесеності (ба навіть патетики, якої пізніше автор загалом уникатиме) в заключних словах оповідача, колишнього, по-нашому кажучи, дівера Джамілі — тепер художника, професійного живописця: «Нехай у кожному мазку моєму звучить пісня Даніяра! Нехай у кожному мазку моєму б'ється серце Джамілі!»

Потім з'явилися нові повісті письменника — «Тополька моя в червоній косинці», «Верблюже око», де панує та ж лірична тональність і світлість загального колориту, але вже різкіше виступають життєві суперечності — чи то в самому характері головного героя (Ільяс у першій з них),

чи в розстановці сил добра і зла, нового і старого, загалом не спрощеній і не облегшеній (багато в чому наївний напочатку молодий ентузіаст цілини Кемель і, за висловом одного з критиків, «лютий і до роботи, і до людей» Абакір). Художні конфлікти повістей окреслені точно і різко, але вони все ж до певної міри локальні, — глибші і ширші соціально-філософські питання, такі характерні для пізнього Айтматова, в них поки що майже не виникають. І все ж видатні ідейно-художні якості цих розповідей з «гір і степів» незаперечні.

Це особливо — після «Джамілі» — видно в повісті «Перший учитель». Образ першого в аїлі комсомольця, першого борця за ленінську справу тут поданий в усій суворій простоті і величчю барв справжнього натхненного мистецтва. «Так, — писав згодом автор, — в „Першому вчителі“ я прагнув ствердити наше розуміння позитивного героя в літературі, я свідомо ідеалізував образ комуніста, безмежно відданого справі революції. Я намагався глянути на цей образ нашими, сучасними очима, я хотів нагадати теперішній молоді про її безсмертних батьків». До цього можна лише додати, що «ідеалізація» постаті Дюйшена Таштанбекова в даному разі означає не прикрашування, а свідоме укрупнення образу, — кристалізацію в ньому найкращих рис молодих радянських комуністів першого покоління. (Причому ці риси подані автором з повним збереженням історичної конкретності: перший учитель — сам напівписьменний, але тому він і Перший Учитель, що вчить дітей не стільки шкільній премудрості, скільки науці нового життя — і, головне, вчить власним героїчним прикладом). І ще одна грань правди, хай не такої вже поширеної в нашому житті, але все ж у певних випадках реальної і прикрої: тепер, через кілька десятиріч, Дюйшена, скромного сільського листоношу, забули навіть запросити на свято відкриття нової школи, а дехто дозволяє собі говорити про нього з дурною міщанською зверхністю, чим і викликає гостре запитання з уст його колишньої учениці: «Коли ми втратили здатність поважати просту людину, як поважав її Ленін?!» Письменник нагадував сучасній молоді про її «безсмертних батьків» захоплено і разом з тим строго: історична забутливість — особливо щодо цього — річ непростена.

Повість «Перший учитель», як і ближча за нею — «Материнське поле», дають яско відчутти, що художні задуми письменника стають дедалі більш епічними за постатями

героїв. У них тепер окреслюються художньо «матеріалізовані» категорії народу й історії, самі образи набувають особливої типізуючої місткості, високої узагальненості, не втрачаючи водночас своєї життєвої, земної достеменності. Що таке «Материнське поле», як не своєрідна монументальна фреска, вживаючи поняття з сфери образотворчого мистецтва? Печальні й мудрі діалоги з землею, що перебивають, як рефрен, розповідь героїні (землею, треба зазначити, взятою в широкому образному розумінні, — це мати годувальниця, сестра сонця і хмари з дощем, — і водночас такою близькою й теплою — це те реальне «материнське поле», на якому цілий вік працює Толгонай), лише поетично вивершують авторський задум саме як задум широкого ідейно-емоційного наповнення. Справді, постать киргизької колгоспниці Толгонай — жінки, з якою ми напрочуд міцно зріднилися, слухаючи повість її життя, — височіє в фіналі твору наче пам'ятник безсмертному подвигу всіх радянських жінок в роки великої війни з фашизмом. Така національна в своєму психологічному складі, в побутовій атмосфері, яка її оточує, вона водночас — Мати з великої літери, близька й зрозуміла всім трудовим людям планети. З трагічної чаші воєнного лихоліття цій жінці-матері довелося випити повною мірою: втрата чоловіка, синів, улюбленої невістки, надсильна праця в ім'я перемоги, холод і голод... Та повість Айтматова не тільки скорбна, а й життєствердна, і життєствердна передусім, це пісня мужності і відданості рідній землі — великій Вітчизні. Автор не робить політичну свідомість своєї героїні більшою, ніж вона могла бути в простої, можливо, неписьменній колгоспниці з киргизького аїлу. Але спробуйте обірвати в своїй уяві сотні й тисячі нитей, що духовно зв'язують її з громадою, колективом, народом, з чесною трудовою мораллю, з усім радянським способом життя, — і Толгонай перестане існувати, здається, навіть фізично: така це прекрасна в своїй цілісності народна натура з властивим їй багатством душі і несхитністю в життєвих випробах. Натура, яку бачимо квітучою, як весняна вишня, в щасті і — не скажу, залізною, зовсім ні (колись ми грішили цим епітетом...), але саме по-материнському мудрою, витривалою й чулою до інших — у горі й злигоднях.

Як зазначає більшість критиків, «Материнське поле» стало ніби межею між першим і наступними етапами творчої еволюції Ч. Айтматова. (Звичайно, межа ця досить

умовна — змінне й незмінне в розвитку будь-якої мистецької індивідуальності завжди перебувають у складній єдності між собою). Романтично окрилений, лірично «осередчений» реалізм, естетично заснований на ствердженні всього кращого, що характеризує духовний світ звичайної радянської людини, — такою може бути найзагальніша «формула», що характеризує прозу письменника періоду «Джамілі», «Верблюжого ока», «Першого вчителя». Було, між іншим, у цій світлолюбній ліриці і цій романтиці, яка ніби непомітно виростає з прози щоденності, — було в цьому дещо спільне між раннім Айтматовим і «на війну» старшим за нього Олесем Гончаром, автором таких творів про «тогочасну» сучасність, як оповідання з циклу «Південь», повісті «Маша з Верховини», «Щоб світився вогник» та ін. (Не ризикую говорити про прямий вплив уже авторитетного тоді українського майстра, хоч у принципі він був можливий).

За порівняно невеликий проміжок часу письменник сформувався як видатна творча особистість, дав радянській літературі непересічні художні цінності, але зупинитися на здобутому не збирався, — його вабили водночас і аналітичне «розщеплення ядра», і об'ємний синтез, цілісний образ часу та його потужних конфліктів, що проходять через душу людини. Метою пошукуваного було, з одного боку, зачерпування всієї повноти і багатогранності життєвих явищ, з другого — поглиблення і укрупнення типізуючої, узагальнюючої думки, вихід на вищі художньо-філософські площини.

В автора визрівали задуми, що знаменували вже інший, новий щабель його творчого розвитку. Він досить ясно це усвідомлював: «...Я не думаю займатися самозреченням. Я не відкидаю певного значення того, що було зроблено до „Прощай, Гульсари!“ і „Білого пароплава“, але й не збираюся зупинятися на тому, що вже є перейденим етапом», — писав він у зв'язку з дискусією в критиці навколо останньої з названих тут повістей.

Героїчна концепція людини була й залишиться наріжним каменем естетики Айтматова. Але в наступних творах незмірно пильнішим і докладнішим стає аналіз взаємин героя з соціальним середовищем, концентрується й загострюється драматизм розповіді, в якому по-своєму відбиваються корінні суперечності життя і планетарні антагонізми епохи. Силу і, в даному разі, патетику цього драматизму дало відчути вже «Материнське поле».

В повісті «Прощай, Гульсари!», датованій 1966 роком, перед нами — сільський комуніст Танабай Бакасов, доля якого наче сплетена з долею улюбленого коня, знаменитого на всю округу інохідця Гульсари. Знову, як і в розповіді про Толгонай, герой показаний і в години щастя, і в часи біди. Недавній фронтовик, природжений трудівник, який не боїться будь-якої праці, він знав і радісну повноту життя, — коли доглядав колгоспний табун, коли виплекував ще молодого Гульсари, коли виконував, хай і не без тривожних запитань та сумнівів, громадські обов'язки в артілі, коли кохав жінку — хай це кохання було грішним і тому внутрішньо гірким... Але й біди Танабаєві довелося сьорбнути повною мірою, і не тому, що він завинив перед людьми, перед законом чи перед самим собою, — ні, комуніст Бакасов чесно працював на доручених йому постах, і справи колективу, справи суспільні були його особистою справою. Згадаймо, що це був кінець 40-х — початок 50-х років, коли до величезних повоєнних труднощів, які тяжко відбивалися на житті колгоспів і колгоспників, долучалися, з свого боку, помилки в управлінні сільським господарством і негідний «стиль» діяльності деяких місцевих керівників. Драматизм другої частини повісті доходить, зрештою, до гострої кульмінації: прямий і запальний Танабай, доведений до розпачу безладдям і безгосподарністю (а боровся з ними він самовіддано, рятуючи від загибелі отару овець), вступає в таку різку й «невитриману» сутичку з холодним кар'єристом прокурором Сейзбаєвим, що це коштувало йому партійного квитка...

Чи не правда, може сказати читач, випадок, схожий на ситуацію Макара Нагульнова в «Піднятій ціліні» М. Шолохова? Тим більше, що молодому Бакасову таки й не були чужі «нагульновські» риси: в боротьбі за новий, соціалістичний аїл він часом рубав з плеча, мислив жорстко-прямолінійно і навіть наполіг на розкуркуленні свого брата, хоч в інших були обгрунтовані сумніви щодо справедливості такого рішення. Але його подібність до Нагульнова все ж часткова, і, зрештою, він — людина іншого покоління і взагалі епічний герой іншого типу. Не кажучи вже про те, що певна схематичність його думок і уявлень з часом відійшла в минуле. Внутрішня тема образу Танабая в цій повісті — тема вірності комуніста (хай він — рядовий з рядових) своїм ідейним переконанням у будь-яких нелегких життєвих, більш того — історичних обставинах.

«Вони помаленьку пішли — старий чоловік і старий кінь». Це — вже з «передфінальних» епізодів, якими відкривається повість. Але старий чоловік Танабай постає перед нами ніби на вершині духовної видючості. Він усе пізнав — і ні в чому не зрадив свого ідеалу, не надшербився ні в чому головному. Його драматичний життєвий шлях — це шлях, зрештою, до тієї просвітленої мудрості, в якій твердість громадських переконань невіддільна від глибокої гуманності, від ясного людяного погляду на навколишній світ.

Ось чому така необхідна і органічна в цій повісті історія коня Гульсари, що триває паралельно з історією самого Танабая протягом цілих двадцяти років. У ній теж багато драматизму, але в ставленні цього киргизького селянина до улюбленого коня стає особливо відчутною вся поезія його характеру, яка майже непомітно зм'якшує найгірші колізії, дає силу піднятися над ними. Серед відомих «аніمالістських» образів літератури ХХ ст. айтматовський Гульсари — один з найскравіших не лише завдяки чудовій пластиці описів і живому відчуттю зображуваної «натури», але й тому, що з ним входить у твір кровна, високого філософського значення тема письменника — тема відносин людини і природи. Впрост і на всю глибину вона буде поставлена в наступній повісті «Білий пароплав». (А ось уже в зовсім недавньому творі киргизької прози — повісті молодого М. Мураталієва «Халкий мій», опублікованій 1982 року в «Дружбе народів», бачимо й оригінальне продовження цієї, можна сказати, айтматовської, позначеної глибоким «людським» підтекстом аніمالістської школи в сучасній нашій літературі).

Тим часом слід відзначити важливу структурну зміну, що сталася в прозі Айтматова, саме починаючи з «Прощай, Гульсари!». Досі в його сповідях і повістях розповідь велася від першої особи (інколи це були навіть «монологи в монолозі», ведені двома-трьома оповідачами). Ця форма письменникові здавалася ближчою до сповіді, отже, безпосереднішою, інтимнішою в інтонаціях, але згодом він відчув, що став повторюватись. А головне — його вже вабила «вища математика» того лаконічного об'єктивного письма, якому повинно бути підвладне все: зображення, розмірковування, сплески емоцій, складний психологічний аналіз, певна дистанційованість автора-оповідача від подій і водночас — їх найглибше внутрішнє переживання.

Про повість «Білий пароплав» (у перших публікаціях

вона мала й підзаголовок «Після казки») багато писали й чимало сперечались, особливо з приводу її трагічного кінця — загибелі малого хлопчика. (Починаючи з «Материнського поля», а точніше — ще з «Джамілі», твори письменника ще не раз викликатимуть своїми окремими сторонами чи мотивами такі суперечки — часом пристрасні, але незмінно сповнені визнання і щодо твору в цілому, і щодо таланту автора загалом). Але «Білий пароплав» — повість справді трагедійного змісту, повість високо конденсованої поетично-філософської думки, і «пом'якшеного» фіналу вона й не могла мати. Образною мовою твору повісті письменник застерігав сучасників у сфері великих питань про взаємини людини з природою так само, як застерігав він про це давньою казкою про Сіру Козу і піснею про верблюдицю, що загубила своє верблюда, в «Прощай, Гульсарі!». Але хіба тільки про природу йшлося — адже тут все спроектоване на людське, на добро і зло в характерах і відносинах людей, на їхнє ставлення до духовного начала в житті, до законів і вимог гуманізму, до поезії казок і легенд, що втілює в собі людяні заповіді предків і ввійшла в підмурівок народної етики. Власне кажучи, два найсвітліші образи повісті — оповита красою міфу Рогата матір оленяця і хлопчик з мрійливою, ніжною, як квітка, душею — в смисловій побудові твору своєрідно урівняні між собою: загибель прекрасного в природі загрожує всьому прекрасному в людині, особливо в її продовженні — дітях (так само, як зневага до «казки» обертається злочинном проти дійсності).

Уперше в Айтматова образно-ідейним ядром твору стає міф — у даному випадку переказ про Рогату матір оленяцю, але на якому тривкому реалістичному ґрунті виростає тут поетичне дерево цього міфа! «Неказкове», реальне живописання автора напрочуд достеменно. Впевнено, вільно, без притисків і зайвих «підкреслень» виписані характери людей, серед яких на першому плані трое: тупий, бездушний і всевладний тут Орозкул, добрий, але безборонний і покірний йому старий Момун, Момунів онук — просто Хлопчик, фактично сирота (ці сучасні розлучення, розпади родин...), який тулиться коло діда, плекаючи химерну дитячу мрію — обернутися на рибу, виплисти по річці в Іссик-Куль і зустрітися з білим пароплавом, на якому плаває його батько... Очарування почутої від діда казки про хоронительку роду киргизів-бугинців — Рогату

матір оленцю, неймовірна радість хлопчика, коли він наяву побачив трьох зайшлих у ці місця маралів, серед яких — жива подоба казкової Матері оленці, страшна душевна драма, яку він переживає, коли той же його безвольний дід зі страху перед Орозкулом убив прекрасне створіння. І — кінець обох казок — казки хлопчика і казки Момуна: у відчаї малий герой повісті кидається в річку, сподіваючись стати рибою — тією, що допливе до білого пароплава...

Та це — лише зовнішній, фабульний шар оповіді письменника. Цілісна система образів твору говорить незмірно більше і нашому серцю, і нашому розумові. Вона говорить про те, що є, буде й перебуває вічно велика поезія, яка дає високі духовні орієнтири, в якій скристалізована історична пам'ять народу. Вона наказує берегти в житті й свідомості людей цю поезію, рівнозначну добру, істині, благородному етичному ідеалові, берегти від посягань суспільного і морального зла, щоб не довелося платити за нехтування нею такою страшною ціною, як загибель безвинної дитини, чия душа відкинула те, з чим не могла миритися. (А «дитяча совість у людині, — читаємо в останніх рядках повісті, — як зародок у зерні, без зародка душа не проростає»). Образи повісті в їхній повноті і цілісності чинять, зрештою, і точний соціальний суд над усім, що стало причиною трагедії: над грубим деспотизмом і корисливістю такого, в даному разі, «мікрохазяїна», як Орозкул, над громадянською незрілістю, пасивністю, таких як Момун, над товстошкірою байдужістю таких, як Сейдахмат...

Про екологічну тематику чимало пишеться в сучасній критиці. Але хто осмілиться прикласти цей холодний термін до повісті, що так вразила нас, хоч тема відносин і природи в ній справді посідає першорядне місце? Говорячи про міф, що став поетичним осердям «Білого пароплава», письменник в одній статті зауважив: «Критерій гуманності тут — ставлення людини до природи». Дуже точні слова, і вони допомагають глибше збагнути широку гуманістичну, філософську значущість образів цього, та й низки інших творів Айтматова.

Дозволю собі не характеризувати докладніше деякі з наступних повістей письменника. Скажімо, «Ранні журавлі» — річ на диво прозору, у всьому художньо вивірену й струнку, сповнену атмосферою юнацької чистоти й бла-

городства, хоч мовиться в ній про життя важке й суворе: автор знову повернувся до героїки нашого тилу у Великій Вітчизняній війні, розповівши цього разу про школярів-підлітків, яких самі обставини того часу змусили нечувано рано пізнати всю вагу і праці, і клопотів, і болю, і сподівань цілого народу. Повесть недарма присвячена «синові Аскару»: вона й звучить, як напучення сьгоднішнім молодим, і головне в цьому напученні — наука мужності, чесності й відповідальності, якої людина має вчитися від самого початку свідомого життя.

І просторого (більш того — спеціально філософського) розгляду вимагала б повість «Рябий Пес, що біжить краєм моря». Міфологічна основа цього твору, насиченого рясною, реалістичною в основі символікою, ще ширша, ніж у «Білому пароплаві», бо ж письменник і виходить, по суті, на теми загальнолюдські, зв'язані з самою родовою сутністю людини. Йдеться, в кінцевому підсумку, про першооснови буття, про радість і муку людського обов'язку на землі. Якщо старійшина нівхського клану, що веде свій початок від Риби-жінки, — сивий, похилий віком Орган, сміливо називає себе в думках великою людиною, бо «думає про все, що є в житті», то і всі інші учасники драми, що відбулася в човні серед морського безмежжя, — теж справжні люди, могутні люди. Коли на мисливському човні, далеко від берега, в непроглядному тумані, не стало їжі й лишилося кілька ковтків води, всі старші один за одним добровільно приймають смерть, щоб дати хоч якийсь шанс на врятування наймолодшому паросткові роду — одинадцятилітньому Кирискові. Ланцюг поколінь не має бути перерваний: так у простих морських мисливцях живе владна свідомість своєї причетності до цілого людства, своєї відповідальності за його долю, — бо, власне, людством вони — хай з патріархальною наївністю — і вважають свій рід, своє плем'я. Могутньо змальоване автором природно-біологічне в людині (з цього погляду особливо цікаво розкрито внутрішній світ найстаршого і наймолодшого — Органа і Кириска) тут не обтяжене прокляттям егоїстичного індивідуалізму, — всі мотиви повісті перейняті відчуттям цілісності, спільності людського роду, відчуттям, яке є глибоко соціальним у своїй сутності. Не дивно, що ця незвичайна повість, поетично закорінена в найглибші міфологічні прауявлення, написана саме в нашу епоху, яку називають атомною і космічною. Твір, герої якого живуть і діють начебто поза історією, поставлені віч-на-віч тільки з при-

родними стихіями — землею, водою, небом, виявляється твором гостро сучасним, бо стверджує вищі закони гуманності, нездоланної людської спільноти і благородної героїки буття.

І, нарешті, перший роман Чингіза Айтматова, його останній за часом твір — «І понад вік триває день» (в деяких виданнях — «Буранний полустанок»). Роман, який живе, дихає, пульсує думами й тривогами нашого часу, магією сміливої художньої думки з'єднуючи сучасне, минуле й майбутнє народу.

Коли ми говоримо про генеральне завдання радянської літератури — створення образу позитивного героя сучасності, образу, що втілює кращі риси народного характеру, сформованого радянським способом життя, то роман Айтматова можна з цього погляду вважати визначним успіхом всього нашого письменства. Йдеться про образ Єдигея Жангельдіна, Єдигея Буранного — центральної постаті роману.

«Образ Буранного Єдигея — це моє ставлення до корінного принципу соціалістичного реалізму, головним об'єктом дослідження якого була й залишається людина праці, — пише автор у короткому вступному слові до твору. — Однак я далекий від абсолютизації самого поняття „трудівник“ лише тому, що він „проста натуральна людина“, старанно оре землю чи пасе худобу. В зіткненні вічного і тимчасового в житті людина-трудівник цікава і важлива остільки, оскільки багатий її духовний світ, оскільки сконцентровано в пій її час. Ось я й намагався поставити Буранного Єдигея в центрі сучасного мені світоустрою, в центрі проблем, що хвилюють мене».

Герой роману — не з числа знатних або чимсь особливо прикметних людей. Він — рядовий робітник на полустанку Буранному, серед безмежних пустельних Сари-Озеків, де «треба дух мати, а інакше загинеш». (Демократизм радянської літератури далеко не обов'язково проявляється у виборі такого «рядового» героя, але в Айтматова це саме так: підтвердження цьому — «перший учитель» Дюйшен, стара жінка Толгонай, Танабай Бакасов, півхські мисливці...). Нелегка, хоч і нехитра, його сумлінна праця, досить незavidний, кажучи сучасним терміном, життєвий стандарт, позаду також рядова, солдатська участь у війні й тяжка конгузія, майже нічого ми не знаємо про його освіту, — але як гідно й повноцінно він живе і як голосно промовляють до нашого інтелекту його думи, запитання,

турботи, наче перед нами, хай буде дозволено так сказати, сам Андрій Болконський чи П'єр Безухов. (А якщо вдатись до ближчих асоціацій, то в пам'яті виникнуть, без сумніву, такі ж «прості» трудівники — герої «Тихого Дону»).

«Людиною працелюбної душі» називає його автор. Працелюбна душа, яка невтомно шукає відповіді на великі й малі питання часу, стала прикметою найвизначніших героїв сучасної літератури, чи то буде Нікітін з «Берега» Ю. Бондарєва, Кирило Заболотний з «Твоєї зорі» О. Гончара чи Андреас Яллак з «Крапель дощу» П. Куусберга. Ні, Єдигей, як і згадані герої, не філософствує на кшталт якого-небудь звичного літературного діда, не задає на кожному кроці питань про сенс життя, як то повелося в деяких інших сучасних книгах («працелюбну душу» теж швидко навчилися імітувати). Він живе, поринутий у щоденні клопоти, вірний своєму правилу: «Хто ти є, тим і будь», — але думка й чуття цього зовні стриманого і палкого внутрішньо чоловіка не байдужі до всього, що оточує, сягаючи найскладніших, хай далеко ще не ясних для нього питань.

Говорити про надійність, ґрунтовність, міцну робучу силу цього характеру навіть не доводиться — настільки ясно вони виступають в його ставленні до праці, до обов'язку, у відносинах з іншими людьми, в родинному житті. Справді, він у чомусь зрівні своїй суворій землі, бо, як пише в одному місці автор, тільки той міг залишитись один на один з безмовністю сарозеків, чий дух здатний «бути домірним до величі пустелі». Його сердечна дружба з ще беззавітнішим, ніж він, трудівником Казанґапом, його безкорислива турбота про нещасливу родину Абуталіпа Куттибаєва (пізніше сюди, правда, вплелось потаємне кохання до Заріпи, в муках придушене Єдигєєм), його молода готовність зробити все, щоб задовольнити невинну, але важко здійсненну примху вагітної дружини (епізод з рибою — золотим мекре), його шанобливий, доброзичливий стиль взаємин з ближніми і дальніми людьми (проти негідників він внутрішньо закипає, чинячи їм опір, як тільки може) — все це виявляє вдачу високої людяної наповненості і доброї трудової, хочеться сказати, вихованості. Він з тієї ж людської природи, що й Танабай, але духовно за нього місткіший, фундаментальніший.

Це тому, що й поставлений він перед питаннями ширшими, осяжнішими, питаннями, що стосуються, зрештою, всього і всіх. Уже в перші години після смерті Казанґа

(а весь «теперішній час» у романі — трохи більш однієї доби — і відданий описам клопотів з похороном померлого) окреслюється непримиренна несумісність його поглядів з «філософією» сина покійного — ультрасучасного Сабітжана, досить байдужого до того, що сталося. «Якщо смерть для них ніщо, то, виходить, і життя ціни не має. В чому ж сенс, для чого і як вони там живуть?» — з гіркотою й гнівом думає Єдигей. Ідеться про співставлення, протиставлення не особистостей — надто мізерним чоловічком вдався Казангапів син, незважаючи на сяку-таку освіту і якусь міську посаду, — а саме поглядів на життя й на людину. Для Єдигея, як і всіх буранлинців, органічно неприйнятні ні той сморід суєтного, канцелярського, сказати б, ідіотизму, яким тхне мало не від кожної фрази Сабітжана, ні його пусті хвастощі й нездатність до реального діла, ні його чиновницька боягузливість і цинізм у ставленні до громадянських справ. («Навіщо мені проти вітру сечу пускати? Щоб звідти один дзвінок — і мене штурханом під задницю, чи що?») Це, звичайно, Сабітжан. «Виходить, лише для задниці й живеш?.. Раніше головою дорожили, а тепер, виходить, задницею?» — відповідає Єдигей).

Але впертий спір із Сабітжаном та йому подібними іде в героя роману й по вищих поверхах. П'яне базікання приїжджого про «радіокерованих» людей як про майбутню форму наукового та всякого іншого прогресу викликає в Єдигея зневажливу посмішку, а водночас і деяку тривогу: невже таке можливе? (У недавно опублікованому в нас фантастичному антимілітаристському романі К. Воннегута «Сирени Титана» таке управління психікою людей вже показано, до речі, як страшна реальність, здійснена ворожими людству силами). Літній робітник добре пам'ятає, що говорив йому колишній вчитель, чесна й розумна людина Абуталіп, який мріяв залишити дітям «своє єдине багатство — свій дух». «...Колесо часу пришвидшується. Їм доведеться до всього самим доходити, своїм розумом, і за нас відповідати почасти заднім числом. А мислити завжди тяжко». Запам'яталася йому й прекрасна духовна наука, засвоєвана від російського інтелігента, старого комуніста Єлізарова, з яким Єдигей здружився під час перебування того в Сари-Озеках. Але звідки ж береться казенне та всяке інше бездум'я, з яким йому часом доводиться зустрічатися? Чому ще не так давно порушник радянського закону міг з тупим сарказмом вигукувати: «Яка ще особиста думка? Що це ще таке?.. Які ще думки

від себе, що значить особисте слово?» Чому знаходяться люди, які нехтують безцінним поетичним, духовним багатством народу, нагромадженим у минулому, люди з атрофованою історичною пам'яттю? Так виникає в романі образ манкуртів — людей, позбавлених пам'яті. Прийшов він з давньої, докладно і мальовничо переказаної тут легенди. Даремні, думається, побоювання деяких критиків відносно того, що цей образ в його сучасному сприйманні може породити певні кривотлумачення. Манкуртство, як його розуміє Єдигей, і ще ширше — сам Айтматов, це не тільки забуття свого роду-племені, не тільки нехтування досвідом минулого, але і всяке автоматичне, несамостійне мислення, духовне споживацтво, всяке — хай мимовільне — підкорення тим інерціям епохи НТР (є й такі), що ведуть до нівеляції і збіднення особистості. І в романі виразно дано його сучасне втілення. «Манкурт ти! Справжнісінький манкурт!» — гнівно шепоче Єдигей на адресу Сабітжана, «ненавидячи і жаліючи його».

Він має моральне право на такий осуд. Сам Єдигей — особистість у повному значенні слова, характер глибинний і цілісний, сповнений відчуття гідності і внутрішньої свободи в своїх діяннях. Не на всі питання, що встають перед ним, він може знайти відповідь, але він — мислить, і мислить по-народному ясно й ґрунтовно, керуючись тверезим глуздом і гуманним почуттям. Людина для нього — вища цінність, і навіть коли Єдигей, віддаючи данину звичаєві, читає молитву над тілом Казанґапа, він ставить, по суті, людину на місце бога, та й сама молитва — тільки приступний для нього засіб позбутися гнітючої тривіальності й буденності в прощанні з тим, хто відійшов. Адже люди в таку мить «повинні підноситися в думках так, ніби кожний з них раптом виявився б богом».

Такий Єдигей Буранний — один з найяскравіших народних характерів нашого часу, характерів, що стали художнім відкриттям в радянській літературі останніх років.

Він — людина космічного віку. Роман починається й закінчується картинами грандіозного вогняного смерчу і грому — то злітають на далекі позаземні орбіти ракети з космодрому, розташованого майже поруч. Та й сам урочистий, «думний» чи «саговий» рефрен, що проходить через увесь твір, — про потужний рух поїздів через колосальні простори з заходу на схід — хіба він не наводить на думку, що

люди роману живуть не просто в такому ось географічному пункті — живуть на планеті?

Відчуття цього нового виміру нашого життя дано Айтматовим з рідкісною поетичною силою.

Паралельно з «земним» сюжетом в романі розгортається «космічна лінія», в якій автор свідомо вдався до фантастики, до ризикованої з певних поглядів літературної умовності. В оцінках критики, у відгуках читачів вона залишилася дискусійною. Надто відмінні за своєю природою сили сучасності умовно зведені автором у символи, що має назву «Паритет», і надто несподіваним виглядає вирішення проблеми, що постає в зв'язку з відкриттям позаземної цивілізації на планеті Лісові Груди... Але зважимо на попередження автора про те, що метою його фантастичного вимислу було загострити в парадоксальній формі ситуацію, яка загрожує потенціальними небезпеками для людей на Землі. «Якщо людство не навчиться жити в мирі, воно загине». Ідея, яка — при всій спірності її конкретного вирішення в фантастичних розділах роману — безмежно хвилює сьогодні мешканців планети.

І все ж цими загальними міркуваннями далеко не вичерпати ні зміст роману «І понад вік триває день», ні те враження, яке справив він на широкі читацькі кола (в тому числі й своїми «космічними» розділами). Критика не дарма говорила про «новий рівень романного мислення», заданий твором Ч. Айтматова, маючи на увазі, слід гадати, не лише новаторську дерзотність автора в поєднанні найземніших реалістичних картин з міфологічними образами та фантастикою, але й сміливість, масштабність його пошукової гуманістичної думки, її вихід на найбільші проблеми, що стоять перед сучасним людством. А серед них поруч з генеральною проблемою забезпечення миру на Землі, — ціле коло гарячих «людинознавчих» питань, які так хвилюють нас сьогодні, і передусім — питання про зрілість, цілісність, духовну висоту (в тому числі й «планетарну свідомість») самої людини перед лицем небувалих історичних завдань, іспитів і тривог кінця ХХ віку...

Чингіз Айтматов може бути щасливий тим, що його твори художньо відкрили читачам у різних країнах світу рідну письменникові Киргизію, її пейзажі, її людей, її соціалістичну сучасність, ниті від якої тягнуться в далеку минувшину. Великою дієвістю володіє таке поетичне «від-

криття народу», відкриття для всіх, яке під силу тільки неабиякому талантові: завдяки письменникові ми інтимно, емоційно зріднилися з досі мало знаним світом, що постає на сторінках його творів, світом, в якому живуть, працюють, страждають, радіють і борються Джаміля, Даніяр, Дюйшен, Толгонай, Танабай, Момун Проворний з його онуком, юний Султанмурат, Єдигей Буранний, старий Орган — художні характери й типи, що ввійшли до широкого кола героїв радянського і світового письменства. Називаючи ці імена, маю, звичайно, на увазі, що письменник-інтернаціоналіст не обмежує себе зображенням Киргизії та киргизів: останній його роман, скажімо, «винесений» з напівпустельних степів сусіднього Казахстану, і діє в ньому, головним чином, казахська людність; побувавши на суворих берегах далекого північного моря, він написав повість із життя невеликого тутешнього племені, в якій, до речі, суто етнографічна екзотика — чи не на найдальшому місці; і в цілій низці його творів виступають змальовані з щирою симпатією російські люди, які живуть і працюють у гущі місцевого населення.

З перших своїх книг він виступив як письменник сучасний — не тільки за тематикою й життєвим матеріалом, але й за прагненням до ясного й глибокого осмислення зображуваного. Ідейну насиченість образів, створених зрілим Айтматовим, підземну дію масштабної й пристрасної думки читач відчуває скрізь, які б зовні скромні, буденні шматочки життя він не малював. Власне кажучи, буденність — у значенні тихого непретензійного побутописання, хай воно буде хоч як там ювелірно ограменим, — поняття чи не найбільш несполучне з творчими настановами цього митця. Буденність — лише відправний пункт, від якого його герої доходять до високогірних обріїв справжньої епічності, драматизму і трагедійності. Письменник-комуніст, надиханий глибоко засвоєними принципами соціалістичного реалізму, він виявляє незмінну чуйність до великих проблем сучасності, які ставляться ним у творчості оригінально й сміливо, а часом — і з певним полемічним жаром.

Не можна не зачаруватися тією пристрасністю і водночас — мистецькою мудрістю, з якими Айтматов стверджує позитивні, визначальні начала сучасного народного характеру. Характеру, в якому новаторський досвід соціалістичного буття поєднаний з добродійним спадком, ім'я якому —

кращі духовні і моральні цінності трудової маси, винесені з минулого. Письменник найбільш, мабуть, стережеться зовнішнього прикрашування своїх героїв, штучного вивіщення їх над оточенням,— і тим виразніше вони постають перед читачем, як люди, що викликають до себе щирі симпатії і пошану, люди надійні і справжні. Для провідних героїв письменника, сформованих радянським способом життя, знята одвічна суперечність між особистим і загальним, знята в тому розумінні, що вони як особистості зростають і гартуються саме в турботах про громадську справу, в людяному болінні за інших. Нелегкою, навіть суворою буває їхня путь — Айтматову чужа будь-яка ідилічність, він пам'ятає про труднощі і об'єктивно-історичного, і суб'єктивно-психологічного характеру, що поставали й постають на шляху нового суспільства,— але і в жорстких іспитах не маліє і не надщерблюється героїчна серцевина їхнього характеру. Так Танабай Бакасов на невеселій, здавалося б, фінішній прямій свого життя твердо відповідає нерозумній невістці, що насмілилася зневажити його заповітне — його переконання: «Цього ти не чіпай!» Так трагічно осамітнена війною Толгонай благословляє хліб із зерна, вперше зібраного її онуком-підлітком: «Я проковтнула хліб із сльозами і подумала: „Хліб безсмертний, ти чуєш, сину мій Касим! І життя безсмертне, і праця безсмертна“». І, до речі, ці високі слова, що в когось іншого могли б бути паперовим квітом риторики, тут — як щире золото достеменної людської правди...

Це — відносно любові письменника до своїх героїв, тієї щирості, яку Л. Толстой вважав абсолютно необхідною якістю митця. А його мистецька мудрість у неمالій мірі зв'язана з тією рисою його таланту, яку дослідник точно відзначив уже відносно «Джамілі», а саме: «внутрішня готовність прийняти всю повноту і дивовижне розмаїття життя»². Висока ідейна пристрась, напруга думки, філософічність, властиві творчій позиції Айтматова, не заважають йому (як міг би хтось короткозоро припустити), а саме навпаки — зобов'язують подавати обраний «сегмент» життя в його природній повноті, неокраєності і різногранності — чи то стосується загальної композиції картини, чи зображення характерів, внутрішнього світу людей. На пам'ять знову спадає «Білий пароплав». Його

² Воржнов В. Чингиз Айтматов, с. 44.

інколи зближують з притчею — очевидно, завдяки певній символічності основної сюжетної ситуації, посиленої розкішною міфологічною образністю. Але ж у повісті, крім Хлопчика, Орозкула і Момуна Проворного, які справді, коли б автор у своїй «розстановці сил» обмежився лише ними, могли б створити досить оголений «притчевий» трикутник, бачимо ще чимало людей (тітка Бекей, перідна бабуся хлопця, Сейдахмат, Гульджемал, Кокетай, нарешті, дуже важлива в смисловій конструкції твору постать заїжджого шофера Кулубека, який міг би стати рятівником дитини), і кожен з них живе й діє на свій психологічний штиб. (Не кажучи вже про рясноту подробиць і реалій конкретно-побутової щоденності). Все проходить перед читачем у своєму начебто незапрограмованому, природному життєвому плині, в примхливому переплетінні людських взаємовідносин. Неодномірні й характери: не кажучи вже про Момуна та його дружину, «то добру, то злу», навіть огидний Орозкул у певний момент може збудити співчуття — коли він, п'яний, заходить у риданні, бо не його син (він бездітний) вибіг йому назустріч і не міг він знайти хоч кілька людських слів для хлопчика з шкільним портфелем... І водночас — у цьому неквапливому протіканні маленького струмка життя сходяться в страшній сутичці добро і зло, вибухає неминуча трагедія, яка веде нас у заобрійну далечінь, до великих питань моралі й культури цілої епохи. Тут і криється, мабуть, одна з «таємниць» таланту Айтматова: повнота і різногранність образу дійсності (в рамках, звісно, обов'язкового для кожного митця закону самообмеження) — і висота поетичної думки, «вироснуваної», здається, на наших очах і в кінцевому підсумку згармонізованої навіть у своїй болючій драматичності. Про підказану життєвою правдою складність і «многокутність» характеру Танабая Бакасова, якого ми, не вагаючись, назвемо істинним героєм свого часу, вже говорилося. А ось приклад дещо іншого роду: несподівана (хоч чи така вже несподівана в цього письменника — адже були вже Танабай і Гульсари?) «паралель» в історії притлумленого кохання Єдигея — він і його знаменитий на всю округу атап Каранар. «Паралель», яка в цьому творі, звичайно, є не стільки паралеллю, скільки антитезою; благородне людське тут виразно протистоїть стихійно-тваринному. Але й не для пласкої антитези писалася вся рубенсівська (чи раблезіанська) історія атанського буяння Каранара, що особливо засвідчується епізодом шаленої

розправи змученого, охопленого розпачем Єдигея над своїм гулящим вихованцем. Так, людина є цілісним, є навіть безмежним у різних своїх «модусах» створінням, тому її теж не помислиш — при всій гуманній вихованості почуттів — поза природним, тілесним началом, і бувають моменти, коли воно може сублімуватись хоча б у такий спосіб... Зайве й говорити, що в подібних мотивах (а вони по-різному звучать не в одному з творів автора) немає й пятаку на той «біологізм», приземлено-натуралістичний погляд на людину, який свого часу нерідко бував — і з підставами, і без них — грізним жупелом у нашій критиці.

Айтматов — письменник глибокої уваги до внутрішнього світу людини, до його моральних, світоглядних підпор, до психологічних механізмів, що породжують той або інший вчинок персонажа, лінію його поведінки. Ще в «Джамілі» та повістях початку 60-х років критика майже одно-стайно відзначила точність передачі різних психологічних станів зображуваних людей. Засоби й прийоми, якими це досягається, здебільшого прості — внутрішній монолог у його традиційній, близькій до невластивої прямої мови формі, слово від оповідача або автора (опис), наснажений внутрішнім змістом жест персонажа, — але надзвичайно переконливі в кожній ситуації. Психологізм Айтматова ґрунтується на розкритті розвитку характеру, його змінності і (особливо в пізніших творах) його складних станів у драматичних колізіях.

Візьмемо, наприклад, останнє — «пограничні ситуації». Як прощаються дід і, особливо, батько, Емраїн, із Кириском, поставлені перед фатальним вибором. Для батька він особливо тяжкий, адже він мусить покинути малолітнього сина одного в морі. «...Вже давно він урвав би ці безмірні муки, коли б не син, коли б він міг примусити себе залишити сина, що примостився в нього під боком тієї темної останньої ночі. Заради сина, який навіть не має ніяких надій на порятунок і все-таки і всупереч цьому якого він оберігав до найостаннішої можливості... заради всього цього він повинен був найскоріше залишити човна. Але саме через нього, через сина, він не міг на те зважитися, не сміючи кинути його напризволяще. Але й боротися, зволікати далі ставало теж небезпечно — залишали останні сили, необхідні, щоб набратися духу...» Просто, суворо, без жодної афектації і жодного «прийому», як у праджерелах — народному сказанні або античній трагедії. Тільки останнє мислене відкриття Емраїна, яке в даному разі

набуває неосязжпої узагальнюючої широти: «Все життя він був тим, хто він є, щоб до останнього подиху продовжити себе в синові». Яке пристрасне заперечення не тільки, скажімо, філософії екзистенціалізму, але й будь-яких інших індивідуалістичних, а часто й повинутих у морок песимізму концепцій буття!

Або інший приклад — уже з сфери міжлюдських відносин, розвинутих на соціальній основі. Давніх друзів — Танабая і парторга Чоро поступово віддаляли один від одного певні принципи незгоди. Та ось ідуть один за одним розкати драми — безпідставне виключення Танабая з партії, останні години Чоро, спізнення Танабая до помираючого друга — і перед нами у всій психологічній вірогідності постають справжні люди, здатні глибоко страждати і розкаюватись через взаємно несповнений етичний, людський обов'язок.

Людинолюбна душа Айтматова особливо ніжно (хоч ця ніжність часто повднана з болем) розкривається в зображенні дитячих почуттів. Загалом, діти й батьки, батьки і діти, їхній взаємний духовний зв'язок, їхня віддаюча, з одного боку, і їхня переймаюча, з другого, здатність — це один з постійних предметів його художнього дослідження і одна з головних ідей, на яких ґрунтується його концепція основ людського буття. З однаковою силою він може зобразити в цій сфері і гармонію (Абуталіп і його діти), і загрозливу не лише для особистості, але й для суспільства дисгармонію (Казангап і — правда, дорослий уже — Сабітжан, Хлопчик і його батьки). І, як мало хто в сучасному письменстві, він уміє передати любов малих синів до батька (батька передусім), безмірну тугу дитини за батьком у вимушеній, часто трагічній розлуці: сторінки, на яких розповідається про біль малого Єрмека, розлученого з батьком («І понад вік триває день»), про тугу Аджімурата за батьком-солдатом («Ранні журавлі»), мрії Хлопчика про зустріч з батьком («Білий пароплав») — справді незабутні.

Автор «Процай, Гульсари!» — письменник мужнього погляду на життя, і це підтверджується, зокрема, тією драматичною гостротою, якої набувають життєві конфлікти в багатьох його творах. Драматизм для нього, звичайно, не самоціль: в кінцевому підсумку він має на меті зміцнення духовної стійкості й мужності сучасної людини перед лицем тих чи тих суперечностей, труднощів, мораль-

них іспитів, з якими вона неминуче стикається в дійсності. І ще — він наче укрупнює саму ідею твору, в основі завжди життєствердну і сповнену пристрасного гуманістичного змісту. Загибель, самопожертва всіх дорослих у мисливському човні («Рябий Пес, що біжить краєм моря») з трагедійною силою стверджує, зрештою, ідею безсмертя людини й народу. «Показуючи загибель хлопчика в „Білому пароплаві“, я зовсім не підношу зло над добром, а прагну до життєствердження — через несприйняття зла в його найогиднішій формі, через смерть героя», — писав автор з приводу дискусійного для деяких критиків і читачів фіналу цієї повісті. Суворий вітер труднощів воєнного часу, тяжких родинних втрат, лихих пригод овійє обличчя юних героїв повісті «Ранні журавлі», але з тим більшою яскравістю розкривається все добре й красиве в душах цих підлітків. І тут слід сказати про головну, можливо, якість айтматовського письма, яка відмежовує його драматизм від усякої похмурості і жорстокої «рубачої» самодостатності: постійну присутність у ньому гуманного поетичного почуття, того — то затаєного, то одвертого — «милування людиною», яке можна назвати горьківським... «Мудра тверезість Айтматова і поетична м'якість його серця загармонізують різкі контрасти»³.

В цьому розумінні глибокий реалізм сьогоднішнього Айтматова, позбувшись трохи патетичної, трохи однолінійної піднесеності раннього періоду, залишився — за всієї пильної аналітичності, яка теж є не останньою передумовою його драматизму, — одухотвореним поетичним реалізмом, у якому б'ється неспокійне ліричне серце автора-оповідача.

Письменник охоче, але загалом тактовно і в міру користується засобами прози, яку звично називають ліричною: різного роду лейтмотивами (хто не помітив їх, скажімо, в «Рябому Псі»... чи романі «І понад вік триває день»), локальною (хоч часом і не тільки локальною) символікою, що поетично підсвічує ті чи ті моменти реальності. (В щасливі хвилини Танабасового кохання його кінь, стоячи під яблунею, виявляється «увесь в яблуневому цвіту»; над хлопцями, що ранньою весною орють степ, пролітає прекрасний журавлиний ключ, що стає тут символом добра

³ Кузякіна Н. Виховувати в людині добро. — В кн.: Айтматов Ч. Повісті гір і степів. К., 1972, с. 18.

і надії; стихії природи освячуються для Кириска іменами тих, хто віддав життя за нього — вітер Органа, зоря Емраїна, хвилі-акмилгуни — за йменням ака-Милгуна...). Але чи не найбільша поетична прикмета цієї прози — органічне нове життя, яке знаходять у ній образи фольклору, в тому числі стародавніх міфів. Для представника зовсім молодой національної літератури це зовсім природно, більш того — природніше, ніж для будь-кого іншого. В тій же Киргизії не так давно тривали широкі літературні дискусії, учасники якої сходились на тому, що фольклорне мислення досі було властивим не лише багатьом поетам, а й прозаїкам та драматургам країни «гір і степів», однак розходились у питанні про те, якою має бути роль фольклору, його образності, поетики в літературі сьогодняшнього і завтрашнього дня. Але Айтматов не дарма здобув визнання як оригінальний письменник-новатор — фольклорно-міфологічні образи в нього виявилися включеними в іншу стильову систему, систему реалізму з його розвинутим психологічним аналізом і широкими ідейними «надзавданнями». І тому самі ці образи, зберігаючи свою давню поетичну свіжість і принадність, виступають глибинно переосмисленими, наснаженими новим змістом.

Чингіз Айтматов, перш за все, любить самоцвітну фольклорну спадщину, міфи свого та інших народів, любить як митець і поет. Які-небудь слова з дитячої пісеньки — «Синя мишко, дай мені води», що так хвилюють нас у мареннях напівживого Кириска, повинні були колись зворушити й самого автора, змусити відчувати в них зерно якоїсь людської драми. В міфах, переказах, легендах письменник цінить і первозданну свіжість поетичної фантазії, і нетлінність народної пам'яті, і головне, сконденсовану в на диво містких образах мудрість, мудрість часто універсального характеру, яка робить їх такими придатними для покладення в основу тієї чи тієї сучасної «метафори життя» (термін автора). Саме тому вони й стали такими органічними для творчості Айтматова з її дедалі зростаючим тяжінням до філософічності, до роздумів над такою великою гуманістичною проблематикою, як людина — суспільство — природа, людина і етичний закон, доля народу і народів у їхньому історичному поступуванні. І поєднання світу легендарно-міфологічного з реальним світом сучасності, з його насущними й гострими питаннями здійснюються в його прозі здебільшого напрочуд міцно й переконливо.

Ще раз нагадаю, як скажімо, поетично підсвічена розповідь про Танабая і Гульсари «піснею старого мисливця» — сказанням про Сіру Козу. Але в художньо-узагальнюючій «світлосилі» казки і міфа, використовуваних письменником, є й свої ступені градації. Рогата матір оленця в «Білому пароплаві» — міфологічний символ уже значно ширшого характеру, та й має він свого реального, сказати б, двійника, навколо долі якого й зав'язується головний драматичний вузол повісті. І не добратися, здається, до «дна» в багатому своїми значеннями образі Риби-жінки, з яким зв'язана символізація (в снах старого Органа) і єдності людини з природою, і їхньої нетотожності, і природної любовної жаги, і облагороджуючої її гуманності, і прагнення до щастя, і його неможливості «не у великому морі» (чого? символ водночас і ясний, і на диво всеосяжний)... А переказ про «непристойне» пізнє кохання старого акина Раймали-аги в романі «І понад вік триває день», зовсім начебто не стулений і з сюжетом твору, — він говорить усе про те ж, що й численні інші мотиви в творах письменника: про людську правоту високого почуття, про духовну широчінь справжньої людини, яку не втиснеш у прокрустове ложе косного звичаю або черстої догми.

В літературній критиці останніх років чимало говорилося про сучасний художній міфологізм — і за, і проти нього. Справедливо, на мій погляд, було відхилено спроби зробити з нього якесь модве, найсучасніше стильове гасло. Естетично істинний він лише там, де письменника підводить до нього органічна потреба в укрупнюючих, філософськи узагальнюючих можливостях образів міфа чи легенди, сполучена з глибоким відчуттям їхньої поетичної сили і неперехитості. «Міфологізм», наявний у низці творів Айтматова, — саме такого роду і, що найважливіше, він завжди має під собою міцну, далеко від всякої суб'єктивістської оцінності, реалістичну основу.

Чингіз Айтматов — письменник такий же національний в розумінні крочного зв'язку з життям, історією, традиціями, характером, естетичним світовідчуттям свого народу, якими є в нашій радянській літературі М. Шолохов і Л. Леонов, О. Гончар і Е. Межелайтіс, Р. Гамзатов і М. Карім... «В реалістичному мистецтві національна своєрідність зображуваних характерів, традицій, побуту, історії, естетичного світосприймання служить неодмінною умовою художньої повноцінності твору», — писав він у статті

«Соціалістичне, національне». Справді, все це знайшло неповторний художній вираз і в його власній творчості. Але, як зазначає письменник, «при всій важливості національного побуту в зображенні народного життя головним залишається ідейний зміст, проблема людини і суспільства в їхньому соціальному і моральному зв'язку, в боротьбі за утвердження передових ідей часу». Його погляди на національне — це погляди митця-комуніста, вірного своїм інтернаціоналістським переконанням і тому непримиреного до будь-яких виявів національної обмеженості і замкнутості, милування всяким національним — і передовим, і відсталим — тільки тому, що воно «своє»... «Національний егоїзм,— говорив він, виступаючи в 1964 році перед представниками літератур Азії і Африки,— не тільки сковає культуру народу і заважає їй взяти все краще із скарбниці людства, але й позбавляє її змоги здійснити свій самотутній внесок в цю скарбницю».

Творчість самого Айтматова — на диво виразний приклад органічного синтезу національних джерел з кращими досягненнями вітчизняного і світового письменства. В принципі це можна сказати про кожний сильний талант, озброєний передовим світоглядом. Але в прозі представника молодшої киргизької літератури таке поєднання створює особливо яскраву, неповторну художню тональність. Наче вперше відкритим, сповненим ранкової свіжості і прозорості, постає в ній світ національного, народного буття, зображений, здається, з усією безпосередністю, у «всіх чуттів первині» (якщо пригадати давні слова з вірша Є. Плужника) — і водночас у переломленні високої, справді сучасної мистецької культури. В сполученні з ідейною наснагою творів письменника, з їхньою суспільно значущою проблематикою, що сягає часом вселюдської масштабності, це й викликає до його книг постійний і повсюдний інтерес — у нашій країні і в цілому світі.

Давно люблять, цінують їх і читачі Радянської України. Його твори перекладаються українською мовою ще з часу перших їх публікацій у центральній пресі, в видавництвах Фрунзе і Москви. Практично всі вони — від «Джамілі» до роману «І понад вік триває день» стали набутом мови Шевченка і Коцюбинського. Порівняно недавно, в 1980 році, вийшло в світ останнє за часом українське видання Ч. Айтматова — книжка новіших повістей «Ранні журавлі» в гарному перекладі М. Шумила і з його ж таки яскравою, емоційною післямовою.

Напружена думка про сучасний світ, про людину, про високі гуманістичні ідеали, нерозривно зв'язані в наші часи з боротьбою за комунізм і мир на землі,— це те, що об'єднує всі образи й мотиви творчості видатного радянського письменника. «Що б я не писав, які б герої, образи, сюжети не виникали переді мною в процесі творчості, все це продиктоване моєю вірою в торжество людського духу, розуму, вірою в те, що людина зобов'язана перетворити свою морально-духовну енергію в енергію активного добра, історичного оптимізму, миру, тоді вона переможе»,— говорив нещодавно Ч. Айтматов у розмові з критиком В. Коркіним («Дружба народів», 1982, № 12). А в одному з давніших інтерв'ю на запитання про сенс і мету своєї творчості він відповів зовсім коротко: «Хочу, щоб людина була людиною». Точніше і водночас об'ємніше, мабуть, і не скажеш. І цій благородній меті Чингіз Айтматов служить як майстер натхненний і невтомний, служить на всю силу свого незвичайного таланту.

1982

ПОЛІСЬКИЙ ЕПОС ІВАНА МЕЛЕЖА

Загублене серед боліт невелике білоруське село Курені — основне місце дії в трилогії Івана Мележа «Поліська хроніка» — ми, велика читацька громада, знаємо тепер, мабуть, не гірше, ніж свої рідні, з дитинства вкарбовані в пам'ять місцевості з їхніми людьми і природою. Але чи тільки — не гірше? Адже, прилучаючись до художнього світу, створеного письменником, ясно відчуваєш, що й своє, рідне, скажімо, село ти починаєш знати й розуміти краще, ніж до знайомства з трилогією: таке-бо і є призначення, а разом з тим — сила і влада справжньої літератури. Зображує вона сучасність або минуле, значні історичні події чи буденну течію життя, — вона дає нічим не замінюване образне знання про людину і суспільство, допомагаючи тим самим читачеві краще усвідомити і своє місце в житті з його нестримним рухом і змінами. Знання, яке справді нічим не може бути заступлене, тому що воно поглиблює наш емпіричний досвід і збагачує живими барвами навіть найбільш точні теоретичні уявлення.

Про це думаєш, читаючи і перечитуючи мележівську «Поліську хроніку». Життя села середини і кінця 20-х років, коли вже почалась масова колективізація, розстановка класових сил, життєві турботи і пристрасті, надії і тривоги людей, втягнутих у бурхливий історичний потік, строката соціально-психологічна мозаїка тодішнього селянського середовища — все це дано в трьох романах письменника з майстерністю справжнього реалістичного живописання. І все освітлене такою соціально-аналітичною думкою, про яку можна сказати, що чим більше вона заглиблюється в дослідження процесів піввікової давності, тим міцніше зв'язує їх з ідейними, духовними потребами нашої сучасності.

«Поліську хроніку» критики справедливо називають головною книгою письменника, в якій він найбільш повно і яскраво виразив себе як митець слова.

Як прийшов до неї автор — білоруський прозаїк і драматург Іван Павлович Мележ?

«Батькові, матері, отчій землі» — цією присвятою відкривається перша книга трилогії. Коротше і краще, мабуть, і не сказав би автор про свій кривний зв'язок із світом, про який він розповідає. В селі, схожому на Курені, — на-

живалось воно Глинищами,— він народився (1921 рік) і провів свої дитячі та юнацькі літа, скінчивши спочатку сільську, а потім районну — вже середню — школу. Селянський син, він і сам з раннього дитинства виконував усі селянські роботи, які були йому під силу. Пізніше був комсомольським працівником, учився — почав учитися — в Московському інституті історії, філософії і літератури, потім — призов до армії і незабаром — війна. Офіцер-артилерист, заступник політкерівника полку, він брав участь у боях з фашистами до того літнього дня 1942 року, коли його було тяжко поранено. Після тривалого лікування в госпіталях він був «по чистій» звільнений від військової служби, продовжував навчання — тепер у Білоруському університеті — і закінчив його, вже будучи автором доброго десятка опублікованих у пресі оповідань.

Так він став письменником.

Перші його книги (оповідання, повісті) — про війну («У заметіль»), про важкі, але героїчні будні післявоєнного, зруйнованого ворогом села («Гарячий серпень»). В романі «Мінський напрямок» він вперше виходить на епічну тему, поставивши собі за мету створити масштабну, багатоосяжну картину визволення Білорусії від німецько-фашистських загарбників. Картина за своїми зовнішніми параметрами вийшла вельми широкою: тут — і герої-фронтвики, які здійснюють операцію «Багратіон» (від командуючого фронтом до рядових воїнів танкового екіпажу), і бійці партизанського з'єднання, і змучене гітлерівською неволею мирне населення; додаймо до цього ряд представників ворожого табору, які теж знайшли собі місце в цій розповіді. В цілому «Мінський напрямок» був достатньо характерним зразком поширеного в 40—50-х роках «панорамного» роману з його певними позитивними якостями, але водночас і з його очевидними слабкостями, особливо помітними в малодосвідчених авторів. (Найчастіше — так було і в Мележа — це виявлялося в невідповідності глибини художнього зображення його непомірній у багатьох випадках широті). О. Фадеев, прочитавши роман, відгукнувся про нього позитивно і разом з тим висловив у листі до автора немало зауважень і порад. Пізніше письменник опублікував «Мінський напрямок» у ґрунтовно переробленому вигляді.

Писав Мележ і для театру: п'єси «Доки ви молоді», «В новому домі», історико-революційну драму «Дні нашого народження».

Найповніше духовний досвід письменника втілюється в образах його «поліських» романів — витворів зрілого мистецтва і проникливої узагальнюючої думки, зігрітої незвично живим емоційним ставленням до всього зображуваного. Писалося ж бо про те, що відклалося в душі з найбільш ранніх літ, що вставало перед митцем цілим роєм то світлих, то гірких згадок. «Я широко бачив поле, яким ішов, — зазначав пізніше автор, — почував себе на ньому і робітником, і господарем. Але, що надто важливо, поле це я не тільки знав, я любив його. Тому що поле, яким я йшов, було моїм полем. Це було життя близьких мені людей і моє життя. Я писав про них і одночасно про себе». Не дивно, що перша книга «Хроніки» — роман «Люди на болоті» — була сприйнята білоруською критикою мало не як друге народження письменника, вже сформованого, вже обдарованого читацьким визнанням.

З первинного авторського задуму — написати повість (у дусі поширених сюжетів прози 40—50-х років) про меліораторів, які «підкоряють природу» — виросла велика епічна розповідь про долю мешканців і трударів віковично вбогої поліської землі, які підійшли до корінного перелому в своєму селянському житті. І виступив у ньому Мележ зрілим майстром сучасного соціально-історичного і соціально-психологічного роману, митцем, який уміє поєднати широкий композиційний закрій з прекрасною художньою зримістю зображуваних людей і подій, глибоке проникнення у внутрішній світ героїв — з передачею потужного дихання історії і політики, що так чи інакше входять у життя «рядових» людей. І головне — ми на кожному кроці відчуваємо, що сам письменник невіддільно, як відданий син, належить змалюваному ним світові, ніде, однак, не перестаючи бути і його об'єктивним дослідником-аналітиком, і суворим суддею у відношенні до всього віджилого, історично приреченого. (Так само, як і до того, між іншим, що заважає і шкодить торжеству нового й прогресивного, виступаючи в ролі його бездумних і нерозбірливих у засобах «прискорювачів»).

Зараз, продумуючи трилогію як єдине ціле, бачиш, що вона справді росла подібно до ростка з насінини, як зазначив одного разу автор. Росла і розширювалась, укрупнювалась у своєму життєвому обсязі. В першій книзі («Люди на болоті») — соковите побутописання, докладні портретні й психологічні характеристики людей, зав'язка низки складних життєвих вузлів, які будуть нелегко роз-

плутуватись — або розрубуватись — в ході подальших подій; бачимо тут і першу спробу куренівців вирватись із грузького полону навколишніх боліт — таких реальних і водночас майже символічних за віддаленим образним сенсом, — йдеться про побудову греблі, яка дала вихід селові за околицю, в зовнішній світ. В другому («Подих грози») — драматичний розвиток ліній основних куренівських персонажів (Василь, Ганна, Явхим) і вихід дії за внутрішньосільські рамки: наближається буря, покликана назавжди покінчити з убогим і застійним «болотяним» життям, і важливо збагнути її історичний сенс, відчути масштаби, побачити рушійні сили. Центром авторської уваги тут стає, по суті, постать Івана Анисимовича Апейки, про якого можна сказати коротко: справжній комуніст, шанований людськими керівник. Третій роман («Заметілі. Грудень») залишився незакінченим — і все ж завершена основна його частина, а також авторські начерки наступних розділів дають уявлення про нього як про твір яскравий і місткий за змістом: на першому плані тут — сам колгоспний рух, який уже почався в країні. Дедалі гостріший конфлікт між Апейкою і молодим секретарем райкому Башликовим має в своїй основі центральні питання часу: методи колективізації, ставлення до несвідомих, правильність підходу до середнього селянина, та й взагалі до будь-якої конкретної людини з маси.

Політика і побут, суспільне і сердечно-інтимне, чітке виявлення соціального розрізу села і пильна увага до всього індивідуально-конкретного, що часом ніяк не «хоче» вкладатися в спрощені схеми, — все це, органічно поєднуючись між собою, створює в «Поліській хроніці» картину потужного руху життєвого потоку, прискороного небувалими історичними процесами тих часів.

Багатолюдність цих трьох романів не завадила авторові зробити живим, художньо вірогідним майже кожне обличчя, що з'являється на їхніх сторінках, і так наблизити до читача образи головних персонажів, що вони вже міцно залишаються в його пам'яті як справжні типи свого часу і свого середовища. А такі типи — завжди художнє відкриття більшого чи меншого масштабу, завжди, як писав В. Белінський, «знайомі незнайомці».

Зовні неяскрава постать Василя Дятла, одного з центральних героїв роману, наочно свідчить, як упевнено відчуває себе письменник в розкритті всіх відтінків соціальної та індивідуальної психології зображуваних ним людей

(в реальній, а отже, і по-мистецькому живій особистості ці поняття, зрозуміло, злиті майже нероздільно). Бідняк, змалку великий трудівник, який любить землю жадібною, але водночас роботящою, самовідданою любов'ю («...Кожне стебельце зігрів би, здається, сам! Ходив би від одного до іншого і дихав би, щоб воно не замерзло!»), він разом з тим — великий упертюх, який загруз у мареннях про власне міцне господарство і не бачить за ними нічого, що відбувається в світі. Нелегкою виявилась доля цього героя, який постає перед нами у всій своїй болісній — але й неминучій — суперечливості. В своїх начерках автор збирає «привести»-таки Василя в колгосп, хоч і з великим запізненням, — підсумок кінець кінцем закономірний для нього, — але потаємні отрути власницької психології вже призвели його до тяжких душевних втрат: не наслідився утримати біля себе Ганну, єдине своє кохання — у всьому виявився нижчим і дрібнішим за неї — і нидіє в своїй хаті з жінкою, з якою одружився лише заради її жалюгідного, зрештою, віна...

Не важко помітити дещо спільне, що зближує Василя Дятла з Нікітою Моргунком («Країна Муравія» О. Твардовського), Кіндратом Майданниковим («Піднята цілина» М. Шолохова), з іншими героями подібного типу в літературі про колгоспний рух. Але є в цьому образі і своя особність, своя новизна. Мабуть, мають рацію білоруські критики, які стверджують, що Мележ «з небувалою доти ґрунтовністю і гостротою висвітлює не тільки об'єктивно-соціальні аспекти колективізації, але й її суб'єктивний, людський зміст»¹. Ідеться про чуйне, проникливе (хоч, розуміється, не об'єктивістське) зображення психологічної складності прощання з минулим, яке так чи інакше переживалось усією селянською масою в епоху крутого ламання старого життєвого укладу. Василь в цьому розумінні — найбільш значна, але не єдина постать у трилогії (згадаймо впертість і сграх перед новим, властиві таким різним людям, як Ніби-Ігнат, стара Даметиха, Хадоська).

Але одна справа — сумніви і вагання чесних трударів і зовсім інша — позиція таких куренівців, як старий Глушак, прозваний Корчем, його син Явхим і невелика група тих, хто з ними. Це — сільські багаті, які свідомо й запекло чинять опір колективізації, бо знають, що вона несе з собою загибель їхньому експлуататорському класові.

¹ Бугаєв Д. Вернасць призначенню. — Мінськ, 1978, с. 106.

Родина Корчів, особливо через Явхима, безпосередньо включена в драматичні сюжетні колізії «Поліської хроніки» — і з нею входить у твір тема власницької жорстокості, безмежного егоїзму і зневаги до всіх слабкіших, що визначають атмосферу, яка панує в цьому куркульському гнізді. Але й це показано Мележем без будь-яких художніх спрощень: адже, крім деспотизму й холодного розрахунку, бувають і якісь людяні порухи в душі «старого павука» Корча, адже є сміливість, завзяття, сила характеру в Явхима, який не дарма вважався «першим парубком на селі», — але все це в кінцевому підсумку спрямовано на цілі антигуманні, докорінно ворожі народним інтересам і народній моралі...

«Злидні й пійма затуляють світло в Куренях, як ряска — болото. Ряска завжди чіпляється за болото, за стоячу воду. Щоб розігнати ряску, треба розворушити життя», — говорить про застійне, як у прадавні часи, життя-буття своїх односельців перший куренівський комсомолец (потім комуніст) Миконор.

Автор «Поліської хроніки» добре й правдиво розповів про людей, які «розворушували» і переробляли це життя, показавши їх на повний зріст — з їхньою відданістю справі партії і народу, з їхніми талантами (або ж часом — неталантами) масовиків і організаторів, з їхніми роздумами, суперечками, сумнівами і, нарешті, з їхніми реальними вадами і помилками.

Сільські комуністи й комсомольці, районні керівники — вони відмінні один від одного за життєвим досвідом, політичним рівнем, поглядами на методи своєї діяльності, і перевіряє їх Мележ високими громадянськими і моральними критеріями, що випливають з гуманістичної сутності ленінської концепції людини — будівника нового суспільства.

Типова ж і водночас індивідуально своєрідна постать — куренівський активіст Миконор, який недавно повернувся з армії, зумів підняти людей на нову тут громадську справу — побудову греблі через болото, а згодом очолив невелике поки що ядро колгоспників на селі. Людина, яка пристрасно прагне нового, — надто вбоге й нестерпне старе куренівське життя. Непримиренний до таких, як Корчі. Повний енергії, але нетерплячий і грубуватий, жорстко простолінійний, не вміє знайти людського підходу до таких, як Василь Дятел (їх немало) і тому схильний часом до не виправданих крайніх дій. Об'єктивно лінії поведінки

і Миконора, і Василя в чомусь подібні одна до одної (в негативному, звичайно, розумінні), і, мабуть, потрібний буде немалий час, щоб вони взаємно «гармонізувались».

Це його, Миконора, врозумляє голова райвиконкому Апейка. «А ти не силою, а свідомістю намагайся брати. Всі темні, доки не стануть зрячими. Працювати треба з ними по-ленінському — терпляче, з вірою в них, з любов'ю! З ленінською любов'ю!» Сам Апейка в роботі, в ставленні до людей — працівник саме такої, ленінської школи, людина справді народного кореня, яка прекрасно знає місцеву людність і вірить у те, що розум трудового селянина сильніший за його передсуди. Апейка органічно не приймає шаблону, показухи, гонитви за дутими «процентами» і тим більше — методів вольового диктату. В суворих обставинах загостреної класової боротьби він не відступає від виробленого правила: визначати, хто друг і хто ворог по ділах, по реальній сутності конкретної людини, а не за грубо спрощеними чи випадковими прикметами (так заступається він — всупереч нещасливим анкетним даним — за вчителя Горошка, за другого сина Корча — Степана, який духовно «виломився» з своєї родини). Бути керівником — для нього означає знати людей, розуміти їхні інтереси, враховувати «все те складне і суперечливе, що стоїть на колгоспному шляху», — для того, щоб вчасно запобігти зайвим труднощам і втратам. «Треба нарешті серйозно працювати з людьми. Прислухатися до них, намагатися зрозуміти. І допомагати їм. Пора нарешті взятися за колгоспи як господарям. Дбайливим господарям», — говорить він у суперечці з Башликовим, але у відповідь чує тільки міцні політичні дефініції на свою адресу.

Апейка — найближчий авторові герой трилогії, його вустами часто висловлюються виношені думки самого письменника, але постає він у творі не «рупором ідей», а живою, духовно принадною особистістю. Навіть там, де йому надана, здавалось би, роль свідка і коментатора, — скажімо, в розділах, присвячених майже протокольному описові сесії ЦВК республіки — він художньо входить у наше сприйняття робочою напругою своєї тверезої думки, яка весь час зіставляє і коригує почуте фактами реальної дійсності. Критика одностайно визнала цей образ комуніста — активного учасника великих перетворень на селі — знаменним успіхом автора. «Образ Апейки — один

з найбільш хвилюючих образів комуністів у нашій літературі»²,— писав, наприклад, Ф. Кузнецов, і таким він, можна гадати, ввійшов у свідомість широкого читача.

Цікаво й свіжо виписаний образ секретаря райкому Башликова, але це — діяч іншого типу. Аж ніяк не позбавлений позитивних рис і здібностей — Мележ здебільшого уникає образів однозначних і одновимірних,— він об'єктивно здатний лише зашкодити дорученій йому справі. Конфлікт між ним і Апейкою (здається, він мав завершитися — в ненаписаних розділах роману — драматично для обох, хоч морально повинен перемогти Апейку) набуває в трилогії достатньо широкого узагальнюючого сенсу. Перед нами — зіткнення не лише двох стилів керівництва — справді партійного, ленінського — і безвідповідального «вольового», але й різних етичних начал; в кінцевому підсумку для письменника тут ідеться про ствердження — через критику всіляких відхилень і викривлень — глибоко гуманістичної природи соціалізму і корінних принципів політики Ленінської партії.

Нікого, думається, не залишить байдужим і центральний жіночий образ цього поліського епосу — образ Ганни. Одна з головних внутрішніх тем трилогії — тема пробуджених духовних сил народу — саме в цьому характері знайшла найбільш поетичне втілення: скромна, на пісках зросла поліська квітка — але скільки в ній вроди й принадності! Ні, це не прикрашений і не «прикрашаючий» образ — надто він правдивий в самій натурі своїй, надто багато драматичного сплелося в долі героїні, яка заслуговувала б, здавалося, на інший, легший і радісніший життєвих шлях. Її непишна, але для всіх помітна краса, її природний, майже не шліфований шкільною освітою, але на диво меткий розум, багатство внутрішнього життя і властиві їй майже в будь-якій ситуації духовна висота, чесність і безстрашність — все це дано автором з такою художньою доказовістю, яка дозволила критикам порівнювати скромну Чорнушкову дочку з гордою козачкою Аксіньєю і аристократкою Анною Кареніною. Недарма до неї не дотягуються, в розумінні прямої і цілісності характеру, не тільки нерішучий і недовірливий тугодум Василь, але й «блискучий», освічений, як їй на початку здалося, Башликов.

² Кузнецов Ф. Подвиг продолжается.— В кн.: Рассказы о партии. Книга вторая. М., 1973, с. 533.

З синівською любов'ю до рідного Полісся та його людей писав свою «хроніку» Іван Мележ. Він мріяв створити «книгу, в повному розумінні народну»,— і створив її. Десятки її персонажів, крім уже схарактеризованих, складають у своїй сукупності барвистий, багатолікий образ селянської маси на вирішальному етапі її шляху «з минулого в майбутнє». Тут і балакучий сільський грамотій, «прогресист» Андрій Рудий, який умів, щоправда, обережно стати осторонь в серйозній ситуації, а де можна — добитись особистої вигоди; і тиха, м'яка на вдачу «конопляночка» Хадоська, яка пережила (з вини того ж Явхима Корча) тяжку драму і дуже змінилась після неї психологічно; і гостра на язик тітка Сорока, у якої що не репліка — то й «до прикладу», тобто в риму, та ще яку дотепну й колючу; і добрий, розсудливо-справедливий Чорнушка — батько Ганни; і член ЦВК БРСР молода селянка Анися Карась, яка так розумно й просто виступила на сесії в Мінську, і ще чимало інших. Схожі вони всі, загалом, на селян будь-якої іншої національності — російських, українських, латиських, польських — і водночас всюди проблискують в них своя, білоруська, поліська питома барва: прикмети національного характеру і побуту природно ввійшли в міцне реалістичне живописання Мележа.

Народ, у даному випадку селянство, письменник бачить і зображує по-горьківському: як море особистостей. Кожний з селянських персонажів для нього цікавий і змістовний, хоч нікого він не підносить і тим більш не ідеалізує. Погляд на людину в нього тверезий, інтонація спокійно-стримана, але нічого характерного, хоч будь-скільки колоритного в своєму поліщуківі він не обминає увагою. А помічає письменник у цьому середовищі безліч того, що хвилює його як людину й митця. Думки улюбленого мележівського героя з цього приводу — прямий вираз думок автора: «Були жахлива темнота і дикість, але скільки зустрічав у глушині своїй Апейка таких тіток і дядьків, що хоч не вміли розписатись і цілий вік длубались на своїх богом забутих острівцях, а були справжніми мудрецами... У кожному селі, та майже і в кожній хаті — селяни в цьому були переконані ще більше, ніж Апейка — жили видатні люди (йдеться про умільців, майстрів у десятках промыслів та мистецтв.— Л. Н.).

...Строкатий, дерзотно барвистий проходив перед очима Апейки світ; світ складних, не підвладних схемам, з різними, часом суперечливими якостями, почуттями людей».

Романи Мележа з їхнім зірким, точним «земним» реалізмом не віднесеш до так званої поетичної прози, але поезія наче незримо присутня в їхній художній атмосфері. Вона — не тільки в низці побутових малюнків, описах селянської праці (перший сінокіс Василя і Ганни), любовних сценах і пейзажах, але і в зображенні самих характерів ряду героїв, «підсвічених» авторською любов'ю, співчуттям або доброю посмішкою. І вона — не лише світла, а й драматична, тому, що криє в собі високу напругу людських пристрастей і хвилювань, роздумів і сумнівів, яка неминуче супроводжувала знаменний історичний перелом у житті села. І хоч вирішальні події в Куренях і райцентрі Юрєвичах, судячи з усього, ще попереду (автор мав намір продовжити свій історичний сюжет ще в двох романах), загальна перспектива цієї епічної картини ясна і оптимістична: перемога нового, соціалістичного як у соціально-економічній сфері, так і в душах, психології людей — закономірна і неминуча.

Про перші дві книги «Поліської хроніки», які виходили окремими і з'єднаними виданнями, у критиці писалося багато. Такого докладного аналітичного розгляду не мала, однак, незакінчена третя її книга — «Заметілі. Грудень», яка після своєї посмертної публікації в журналах «Полымя» (Мінськ) і «Дружба народів» одразу ж увійшла в загальний корпус трилогії. А тим часом вона, повна драматичної і проблемної напруги, мала стати дуже значною й цікавою ланкою цієї великої епічної розповіді. Саме тому варто присвятити окремі сторінки розглядові хоча б деяких аспектів її художнього змісту.

Ще раз хочеться повернутися до літературних масштабів твору І. Мележа. Чи багато з'явилося в нас після «Піднятої цілини» повноцінних книг про колективізацію, про «великий перелом» в історії села, датований кінцем 20-х — початком 30-х років? Перебираєш у пам'яті — так, загалом є про що говорити (про «Країну Муравію» О. Твардовського і «Над Іртишем» С. Залигіна — насамперед), але і в ряду найзначніших книг «Поліська хроніка» відзначається своєю художньою багатооб'ємністю, прикметами справжньої епічності. При цьому слід зазначити, що хоч колективізація справді становить пряму й широку тему трилогії Мележа, її зміст, як це буває в кожному хорошому творі мистецтва, виходить за межі цієї конкретної-історичної теми і самого зв'язаного з нею часу. В героях

цього великого роману живе й дихає, кажучи словами Л. Толстого, мисль народна, це характер неабиякої соціально-психологічної місткості, а проблематика «Хроніки» така, що на неї й тепер, через півстоліття після того, що відбулось, на диво жваво відгукується душа нашого сучасника.

Зауважмо також, що в «Поліській хроніці» (і в її третій книзі зокрема) весь час природно поєднуються погляд «знизу» — від звичної течії селянського життя, від побуту, від хліборобського двору і передусім від самої особистості хлібороба — з поглядом «зверху», з державною думкою, яка виражає назрілу історичну необхідність і яка переконливо представлена тут образами бійців і працівників партії, що організують і спрямовують справу колективізації. (Тут є навіть певні теоретичні чи історико-стратегічні аспекти: у «Подиху грози» вони зв'язані з коментарем до роботи і ухвал сесії БілЦВК, в «Заметіях. Грудні» — з працею Й. Сталіна «До питань аграрної політики в СРСР», положення якої по-різному сприймають Башликов і Апейка). Загалом же за міцністю, органічністю, взаємною висвічуваністю згаданих щойно двох «поглядів» і двох шарів розповіді ця поліська сага — одне з найцікавіших явищ у нашій багатонаціональній прозі.

На головному місці в розповіді про хуртовинні дні зими 1929—1930 років — молодий секретар Юревицького райкому партії, людина, яка викликає до себе досить неоднозначне ставлення. Саме він, цей енергійний, рішучий двадцятип'ятирічний керівник району, тут понад усе цікавить автора і за його художньою волею — нас.

Згадаймо Башликова ще за «Подихом грози»: стрункий, підтягнутий, діловито суворий; щирі слова про відданість партії і рішучість нещадно боротися з тими, хто вагається або відступає від її лінії; чиста як скло, хоч і дуже нелегка в дитинстві, радянська робітничка біографія. Але... різкість і грубуватість з людьми. Але — гонористе, «принципове» башликовське доповнення до гасла про колективізацію на транспаранті в райцентрі: «Вийдемо на перше місце в окрузі!» Але — різкувата хватка в ставленні до тих, кого треба залучити до колгоспу, — весь час вона збивається на командну і погрозливу («...не така обстановка, щоб церемонитись»). І внутрішньо зверхне, навіть якесь гидливо-співчутливе ставлення до чеснісінького комуніста Апейки за те, що його анкета трохи зіпсована братом-куркулем. («Хай він давно порвав з ним, але все ж — «пляма»...»).

Не кажучи вже про те, що в своїй самовпевненості він прогледів справжнього і небезпечного ворога Зубрича, який зумів підлеститись до нього.

Враження таке, ніби автор, приступивши до нового роману, запрагнув глибше, докладніше і, хочеться сказати, тонше розібратися і в стилі політичного керівництва, і у внутрішньому душевному господарстві цієї помітної постаті твору.

Давні, тоді ще не зовсім усвідомлені незгоди між Башликовим і Апейкою відносно підходу до селянина тут розростаються в пряму суперечку, яка, правда, ще не дійшла до публічного розголосу і того чи іншого остаточного розв'язання.

Ось збори в Глинищах: місцевий колгосп, проіснувавши рік, розпався головним чином через кепську організацію праці і тотальну зрівнялівку. Башликова тут бачимо мітингово патетичним і суворим, він натискує і погрожує; Апейка — досвідчений масовик — намагається умовити людей, пояснити причини невдач, бере частину провини і на себе, на керівництво. («Хитрий він. Говорить так, начебто вони ще в колгоспі. По-колгоспному настроює», — відзначила про себе спостережлива Ганна). З Апейкою непохитний у своїй чесній, діловитій правдивості Гайліс. Башликову з усіх сил намагається підіграти «в тон» місцевий горе-діяч Дубодєл. Зрештою крута розмова між двома керівниками району. Башликов — до Апейки: гра в демократію, «селянська філософія», умовляннячка, ліберальні сентименти. Апейка, з свого боку, до Башликова: не кричати на людей, а розбиратися в тому, що їх непокоїть, не гнатися за процентами, а краще подумати над тим, чи треба усупільнювати свиней та курей, — через них стільки шуму-крику серед жіноцтва...

Суперечка, добре відома з тих часів, для нас — історія, а для героїв роману — жива, важка, ще не ясна в своєму кінцевому наслідку реальність.

З Апейкою ми добре познайомились уже в «Подиху грози», і тут він лише продовжує відстоювати свої позиції, достатньо, загалом, ясні. А ось Башликов всякчас наче повертається перед читачем то однією, то іншою гранню своєї натури — образ цікавий саме процесом свого художнього становлення в романі, яке дає можливість дедалі ціліснішого пізнавання характеру героя. (Тут воно, зрозуміло, неповне, тому що «іспитовий» драматичний розворот подій, судячи з скупих авторських натяків, для

Башликова ще попереду, так само, як і для Апейки і для Ганни).

Хто ж він, Олексій Башликов, невже тільки звичайний лівак-перекрутник, які нерідко траплялися в ті часи?

Так, письменник бачить у ньому носія певних поглядів на проблеми керівництва селянською масою, представника жорстких, командних методів організаторської діяльності і саме як на працівника цього типу покладає на нього чималу відповідальність за помилки, допущені в тих чи інших випадках при проведенні колективізації. Недарма цей герой поставлений під промінь такого пильного ідейно-психологічного аналізу!.. Але як художній характер він значно складніший за всякі «попередні» припущення, що лежать на поверхні, — і тим саме й цікавий.

На зборах у Глинищах Ганна, вже підсвідомо не байдужа до Башликова, була захоплена його «міською» освіченістю, сміливістю, переконаністю, широтою погляду, який виводив далеко за звичні сільські межі. І разом з тим, коли він став говорити «на басах», їй так хотілось поправити його, просто-таки допомогти, підказати: «Без підходу... Не знає наших. Не знає — наші не люблять такого. Та ще тепер, коли все — так печеться...» Щоб, зрештою, майже з материнською чуйністю догадатись: «...Молодий, зелений зовсім! І городський, зовсім не знає наших...»

Немало, якщо придивитися, гідних людських якостей виявляєш у цього молодого комуніста 1930 року, поставленого на саму бистрину тогочасних подій. Справа партії — про це вже говорилося — є його кровною справою. До особистих вигод і зручностей він загалом байдужий. Багато що пізнається в цьому характері, вірніше, типі свого часу, коли бачиш, як він щиро боїться всякої «міщанської розкоші», вважаючи нею не тільки зручну квартиру, але навіть домашнє харчування — адже треба боротися за новий побут, а його в цьому розумінні репрезентує громадська їдальня... Навіть абажура в своєму райкомівському кабінеті він не може потерпіти — міщанський затишок! Бойовий, суворий, аскетичний, трохи наївний романтизм цього покоління, так добре знаний нами і з життя, і з розумної літератури — згадаймо хоча б смеляковську «Сувору любов»...

І в людській порядності, щирості Башликову не відмовиш. Не раз, при всьому гарячому самолюбстві своєї натури, він кається (правда, про себе) за припущений промах або необачність, і не раз, навіть коли він впевне-

ний в абсолютній правильності своєї «лінії», лишається незадоволеним собою, хоч всяке відхилення від «твердого тону», він, в принципі, вважає вже близьким до політичного опортунізму. (Вилаєв же подумки як «ухилистку» бідолашну Параску за її сердечну, сповнену умовлянь промову на зборах!).

Насторожує, правда, ледь-ледь надмірна турбота його про бездоганну зовнішню «правильність» свого життєвого статусу, правильність у всьому — в анкеті, у відносинах, у самих знайомствах з людьми. Цілком зрозуміле його обурення при одержанні звістки про те, що непутящий молодший брат збирається одружитися з донькою відомого в місті непмана. Але тут же — злякана думка про себе: «Пояснювати в анкетах, автобіографіях. Вписувати в своє життя! Яке він бажав прожити чисто!» Ще тільки ледве зацікавившись Ганною, він не без хвилювання — наштотхнув, правда, випадок — вияснює соціальний стан її батьків: незручно, що одноосібники, добре все ж, що бідняки. Так, бідняки, але ніяким людським інтересом, ніяким бажанням особисто ввійти в коло турбот і тривоги цієї родини непохитна класова установка нашого героя тут не супроводжується, а тим часом випадок — по-своєму особливий для нього. І вже зовсім зрозумілий шок, який вражає Башликова, коли він в останню мить дізнається з вуст Ганни, що вона, з якою він як-не-як декілька разів зустрічався, — колишня дружина «того самого» Явхима (справді потенціального бандита!), та до того ж іще й не розведена з ним формально.

Дух часу, дух різких класових розмежувань і гранично чітких соціальних оцінок — так, він багато чого тут пояснює. І все ж педантична «анкетна» щепетильність героя, яка наперед затуляє йому очі на реальну людину, на можливість індивідуального випадку, «казусу», зовсім не викликає співчуття. Апейка, наприклад, той не побоявся взяти на себе відповідальність за допомогу куркульському синові, коли переконався в його щирості, в остаточному розриві з батьком і братом.

Варто відразу ж назвати слово, яким, здається, можна характеризувати систему мислення Башликова, його методи і підходи до величезної справи, в якій він бере участь. Це — схематизм, який виходить у принципі з цілком правильною ідеєю, але її ж таки й спотворює, тому що прагне підігнати живе життя під надто грубу, спрощену модель. Схематизм, на одному кінці якого — сліпе виконавство,

а на другому — неминуча сваволя, всякого роду «вольові» акти.

Як уже згадувалось, Апейку тривожить суцільне усупільнення дрібної худоби і птиці, яке викликає незадоволення селян. У Башликова на це свій доказ: «Революцію треба робити або до кінця, або зовсім не братися». Він мріє одним махом переробити селянина, власника, і, розуміється, тут же в нього йдуть ультрарішучі судження про неприпустимість «будь-яких жалощів». До кого й до чого? До власництва, треба розуміти, а поскільки «в кожному живе власник», то... На щастя, до послідовних висновків з цих лівацьких логічних побудов Башликов поки що не дійшов і, можливо, не встигне дійти... Психологічно він до них, однак, більш чи менш готовий.

Людині з подібним складом мислення завжди і все ясно — «як двічі по два» (один з улюблених виразів молодого секретаря). Ще гірше те, що Башликов хоче бачити таку ясність у кожній сільській людині, більш того — вимагає її. «Нетямущість» селянина, якому треба зважитись на зміну всього ладу свого хазяйнування і цілого життя, Башликова, головним чином, дратує. «Терпіти не міг він цієї нездатності зрозуміти такі прості речі. Цю дику впертість», — ось його реакція на поведінку справді впертого, але вартого розумнішого до себе ставлення Василя Дятла. «Думати нічого», «обдумано все, з усіх боків», — рубас він у відповідь на сумніви таких «упертих». («Воно-то, мабуть, так», — не без тонкості зауважує на це мати Миконора. — Тільки ж не всі це знають. Та й те сказати: у кожного своя голова»). Башликов не такий простий, як Миконор, який бурчить з приводу слів про «свою голову», що в «тому-то й біда», він знає й нагадує іншим, що «без роз'яснювальної роботи не можна», але ось подумати разом з рядовою людиною, селянином про найбільш насущні питання він не вміє й не може.

Щось заважає йому — чи то одностороннє уявлення про престиж керівника, чи то відсутність справжнього інтересу до людей, до подробиць їхнього життя — бути відкритим у спілкуванні, по-людському простішим і з своїми ближчими помічниками. Письменник підкреслив цю слабкість свого героя тим, що зробив її основою маленького, не відразу помітного сюжетного мотиву. Відгукнувся б Башликов на мимохідь кинуте Миконором слово про те, що мачуха поламала долю Ганні, розпитав би як слід (а не відгукнувся не стільки через хлоп'ячу закохану

сором'язливість, скільки через те, що не в його звичках було знижуватись до таких «побутових частковостей»), дивись, і не довелось би йому зазнати того шоку в останній їх зустрічі, а швидше, не відбулась би і вся знадливо-гірка історія з Ганною, яка, судячи з усього, може обернутися для нього серйозними наслідками. (Що з того, що нічого, по суті, в них не було і що Ганна — не та людина, зв'язок з якою міг би будь-кого скомпрометувати. Адже на Олексія Башликова, який сам зопалу вже збирався створити «справу» з політичною підкладкою на Гайліса, Миконора, Ігната Глушака, міг знайтися інший такий Башликов... Людина з таким же вмінням «підбирати факти» — на вигляд нібито переконливі, а насправді далекі від істини або й такі, що повністю їй суперечать. Правда, в Олексія це йде не від усвідомленого злого наміслу, а від звички «різати прямо», скоряючись поверхово й догматично засвоєній тезі, та ще від бездушної настанови «нічого не жаліти» в ім'я начебто загальної справи).

Вся лінія цього героя в останньому романі Мележа вибудована, по суті, таким чином, що дозволяє надзвичайно ясно побачити безпорадність і згубність самовпевненого «тезисного» схематизму в його зіткненні з живою дійсністю, яка, за відомими ленінськими словами, завжди «хитріша» від незграбно застосовуваної теорії, доктрини. Партійна робота — це робота з людьми, і невміння розгледіти конкретну лю д с ь к у і с т и н у будь-якого факту немичче позначиться і на його соціальній, політичній оцінці. Так воно й виходить, на жаль, з Башликовим, хоч і розумом його, зрештою, не обділено, і працює він майже самовіддано, і живе за серйозними ідейними побудженнями. Обвинувачує в правому ухилі Апейку і не може догадатись про низький розрахунок у примітивній підслесливості Зубрича. Наблизив до себе «залізного» дурня Дубодела (так, він грубий, недалекий, малокультурний, це Башликову зрозуміло, але ж: «Все ясно, просто в нього. Позаздрити можна») — і збирається обрушити грім і блискавку на голову неоціненого в своїй чесності і відданості комуніста Гайліса. Угледів ворога в контуженому на давній війні Ігнаті, який, бачте, вимотав його своїми іронічно-тверезими розпитами про те, хто керуватиме колгоспом та чи тямитиме він у господарстві і любитиме землю, — тому що в нього, у Ігната, «дзеці унь. Карміць трэба». Нічого не зрозумів і не захотів зрозуміти в безрезультатно нудних (не без його провини) розмовах з матір'ю Миконора,

з родиною Василя, з батьком і мачухою Ганни. Хоча б трохи пізнати йому їх, з їхнім минулим і сучасним, з їхніми турботами і сподіваннями і з їхньою визріваючою, нарешті, готовністю прийняти нове — аби тільки краще, певніше його збагнути!.. Але заважає схематична дерев'янкуватість думки, та «темпова» гонка, та ще зачасний десь на дні душі погляд на село як на суцільне дрібновласницьке болото, в якому нічого, мовляв, розбиратися з усякими там особистостями та індивідуальностями.

І є в цій розповіді ще одна іспитова «перевірка» для юревицького секретаря — його короткий, так нічим і не завершений роман з Ганною. Написаний він у звичайній для Мележа скупуватій манері, без помітних ліричних екскурсій, але яке душевне світло променіє від нього в цих суворих завіях! Захоплений принадною жінкою (те, що він розгледів її в скромній і не дуже схильній до залицянь шкільній прибиральниці, — уже промовляє на його користь), Башликов стає, наскільки дозволяє його характер, теплішим і м'якшим, а часом з нього виглядає і просто закоханий хлопчак. Ганну поки що він не дуже розуміє і ще менше знає, але його наміри, в кожному разі, не назвеш пошлыми: думає, як підучити її, влаштувати робітницею в артіль, вивести на «справжню дорогу» («А там — майстром станеш! Спеціальність і професія робітничка! Робітничий клас, можна сказати!»).

І все ж у його стосунках з Ганною, цією, на думку А. Адамовича, найпоетичнішою постаттю «Хроніки», з особливою, інтимною наочністю з'ясовується, як не вистачає Башликову — до його політичних і ділових якостей — простої людської глибини і природності почуттів. Тут у Мележа особливо змістовні кожна деталь, кожна лаконічна або недомовлена фраза. І те, як Ганна відчула якусь фальш — або душевну недостатність — в словах чоловіка, який прибув до неї на перше побачення: «Тепер не до особистих справ... Гаряча пора». («Душу ворухнуло співчуття до нього, але близькість, яка щойно так гарно відчувалась, все ж не повернулась»). І те, як він пласко, немудро відповідає на ласкаві «тактичні» поради жінки, що краще за нього знає своїх земляків: «У тебе підходу не вистачає... Гарячий ти, швидко хочеш...» І як вона з прикрістю спостерігає його нахмуреність, незграбність у розмові з господарями хати, куди вони вночі заїхали перечекати хурделицю. Правда, смілива Ганна по-людському виявляється багатшою і вищою за чоловіка, до

якого вона — теж не зосліпу — відчула щирі прихильність. Бажко вгадувати, але, можливо, саме ці зустрічі, які драматично обриваються на останній сторінці вивершених розділів роману, пізніше наптовхнуть героя на нові думки, змусять його чимало чого передумати в своєму людському статусі?

Класична література не раз влаштовувала такі вимогливі інтимні іспити своїм героям. Дуже доказовий він і в Мележа і, головне, органічно входить в атмосферу великого соціального роману, висвітлюючи з свого боку його найсерйознішу проблематику.

Розмова про Башликова тому й вийшла такою докладною, що його образ у цьому романі видається однією з помітних удач Мележа як майстра соціально-психологічного, ідейно-психологічного аналізу. Аналізу не те щоб зовсім критичного, а швидше співчутливо-критичного (в чомусь подібно дані в письменника й деякі інші постаті — Василь Дятел, Миконор). Хотілось би, звичайно, бачити в ролі героя, висвітленого з такою психологічною ґрунтовністю, не тільки Башликова, а й, скажімо, Апейку. Але Апейка, зрілий комуніст-ленінець, здобув повноцінну художню характеристику уже в попередній книзі, а тут автору потрібний саме Башликов. Потрібний історично й художньо. Потрібний, бо з ним зв'язаний головний проблемний нерв роману — питання про ленінський стиль керівництва масами, про знання й розуміння людей, про розумний партійний підхід до них.

Відомі з історії нерідкі випадки викривлення партійної лінії в колгоспному будівництві на початку 1930 року («Порушувався перш за все ленінський принцип *добровільності*... Порушувались настанови партії про *основну форму* колгоспного будівництва — сільськогосподарську *артіль*... Порушувався принцип врахування *різноманітності умов* у різних районах країни»...³) вимагають для свого пояснення постать саме типу Башликова. Правда, він ще не встиг показати себе в подібних ділах, та, мабуть, і не стане в них найбільш яскравим «героєм». Але за своїм умонастроєм він уже готовий до більших чи менших перекручень — згадаймо його рекордсменське гасло відносно «першого місця в окрузі», заклики-директиви завершити

³ История Коммунистической партии Советского Союза. Изд. 5-е.— М., 1976, с. 393.

суцільну колективізацію району до найближчої весни (хоч для таких зон, як Нечорноземне Полісся, партія накреслювала строк у два-три роки), його багатозначні роздуми про те, що розкуркулення дасть, мовляв, дещо відчутти не лише куркулям, а й іншим селянам...

І все ж Башликов — не Дубодєл і навіть не Харчов, хоч він поки що і вважає обох особливо «надійними». А головне, як справді художній характер, як тип він значно ширший і місткіший за будь-які зв'язані з ним безпосередньо ділові, практичні проблеми. Цим він і цікавий, і схилиє до роздумів.

Усі люди ростуть і розвиваються разом з історією своєї країни, свого суспільства, в якій вони так чи інакше беруть участь... Для багатьох з нас, хто жив і працював у ті, та і в пізніші роки, Башликов — постать знайома. Не тільки тому, що ми зустрічалися з ним, розмовляли, схвалювали одні його вчинки, осуджували інші, але й тому, що частка Башликова, можна сказати, була в нас самих. Ми, літами значно молодші за нього (я говорю «ми», не вкладаючи в це слово, зрозуміло, поняття всеохоплюючого), так само бували занадто рішучими і розмахистими, так само часто мислили двоколірно — тільки білою і чорною барвами, без будь-яких відтінків і повднань, — і так само в ім'я загальної ідеї часом готові були недозволено знехтувати важливими «частковостями». «Знявши голову, за волоссям не плачуть» — фраза, яка особливо сподобалась Башликову, якій він надав певного широкого, узагальнюючого сенсу і від якої «щасливо засміявся».

Історично все це поясненне — то була молодість не тільки покоління, але всього радянського ладу, породженого Жовтнем, молодість, яка приходила в умовах, що вимагали граничної рішучості, ентузіазму, зосередженості на бойових завданнях дня, самовідданості і самообмеження. Але й молодості не пробачаються помилки, хай вони будуть, як говориться, продовженням достоїнств, особливо помилки в питаннях політичних, які зачіпають, за словами Леніна, життєві інтереси і долі мільйонів людей. У даному разі маємо справу з помилковими поглядами, які вже починають визначати цілу методологію діянь літературного героя і, хочеш не хочеш, самі основи його характеру. Тому автор так пильно досліджує Башликова, зіштовхуючи його і з зрілими комуністами, і з «помічниками», яких би йому краще не мати, і головне — з численними і різними посталями з селянської, народної маси. І через це ж письменник

такий вимогливий до свого героя, хоч розуміє, що справа не в одних особистих якостях юревицького секретаря, та й не в ньому одному. Багато чого в цьому прояснюють, скажімо, роздуми Башликова з приводу промови Й. В. Сталіна на конференції аграрників-марксистів у грудні 1929 року.

Незакінчений роман Мележа «Заметілі. Грудень» підвів нас до вершинного пункту подій, що мають визначити і вирішення загальних завдань колективізації в цьому глухому поліському краї, і особисту долю багатьох героїв. І хоча Василь Дятел, Ігнат Глушак і сотні подібних до них селян-одноосібників ще вагаються, ще намагаються утриматись на старій мужицькій дорозі, історично, як ми знаємо, позитивний фінал цих вагань уже передвирішений. Логіка життя, здоровий розум і сила партійного переконання здолають хитання, що мають вікове психологічне коріння і вимагають інших, не башликовських, підходів.

Глибокі думки виникають при читанні роману, що став завершальним у великій «Поліській хроніці» Івана Мележа. І разом з ними — гіркий жаль, що залишився недокінченим цей останній твір письменника, ненаписані нові його книги, від яких так багато можна було сподіватись.

«Сільський» епос, епос про долю селянства в революції, в боях за побудову соціалізму має в радянській літературі багату традицію. Читаючи «Поліську хроніку», ми згадуємо, природно, «Підняту цілину» М. Шолохова та інші книги нашої літературної класики про село 20—30-х років. Художній досвід цієї класики і передусім шолоховська школа, без сумніву, багато чого дали білоруському романістові. Але, як талановитий митець, збагачений духовним досвідом свого часу, він вибудував оригінальний, новаторський твір, у якому зумів значно розширити і в істотних аспектах поглибити зображення історичних процесів, що повернули на новий шлях усе життя радянського села. Точність його соціально-психологічного аналізу бездоганна,— а йдеться тим часом про велике розмаїття постатей і типів тогочасного села і тогочасного районного центру. Перемагає те, на чому завжди стояло справжнє мистецтво: дослідження життя пристрасним митцем, який досконало знає зображуваних ним людей і любить, жаліє, остерегається або ненавидить кожного з них по його натуральній сутності; дослідження життя письменником, який уміє проникнути в інтимні закутки душі своїх героїв, недоступні поверховому окові... І ще більш важливо, що цей розумний, тонкий

психологічний малюнок у Мележа йде в парі з його історизмом, з його соціально-дослідницькою майстерністю.

1972 року за «Поліську хроніку» (тоді вона була дилогією, що включала до себе романи «Люди на болоті» і «Подих грози») І. П. Мележеві була присуджена Ленінська премія.

1976 року його не стало; помер він у розквіті творчих сил.

Але життя письменника продовжується в його книгах, і щирі читацькі симпатії, якими користується в Радянській країні і за її межами «головна книга» І. Мележа — «Поліська хроніка», — найкраще цьому підтвердження.

1980

ПО ТОЙ ВІК СПОКОЮ

Поезія Євгена Плужника

Зрілість нашої сьогодишньої літературної думки (включаючи до неї естетичну самосвідомість і культуру читача) дозволяє принципово і об'єктивно оцінити складне, суперечливе і разом з тим безумовно значне художнє явище, яким була в українському письменстві 20—30-х років поезія Євгена Плужника.

Доля її склалася своєрідно. Сила таланту і висота майстерності Плужника-поета були помічені і визнані вже після появи його першої книги, що витримала, до речі, два видання протягом одного року. А ще перед тим широкі відгуки викликав вірш поета, вперше підписаний його справжнім прізвиськом (доти він друкувався під псевдонімом),— це був чудовий твір про В. І. Леніна («Проминуть по днях десятиріччя»), що одразу ж міцно ввійшов в українську поетичну Ленініану.

І все ж місце Є. Плужника в поезії свого часу істотно відмінне від місця поетів, з якими він міг би зрівнятися «потенціалом» свого обдаровання,— маємо на увазі таких митців слова, як, скажімо, М. Рильський або В. Сосюра... Справа не тільки в тому, що автор «Галілея» за самим складом своєї художньої натури був поетом негучного, до інтимності «тихого» голосу. Вирішальним було інше — ступінь суспільної активності його поезії, особливості його ідейно-філософської позиції, характер і широчинь проблематики. В світлі цих критеріїв поезія Плужника далеко не завжди виявлялась на основній лінії розвитку радянської літератури; навіть там, де поет, зіштовхуючи різкі протиріччя тогочасної дійсності (і сам нелегко долаючи їх у власній свідомості), приходив до точних, проникливих рішень,— оцінити й прийняти їх нерідко завважав той загальний трагічний відсвіт, який лежить майже на всій його творчості.

Великою і постійною увагою критики твори поета загалом не користувались. Та й друкувався він не часто: дві видані збірки віршів і третя, що залишилася в рукописі,— це і весь його поетичний доробок (до якого треба додати ще не дуже численні газетно-журнальні публікації, що не ввійшли до окремих видань). З 1934 року і до кінця 50-х

років ім'я Плужника, як і його твори, загалом перестало з'являтися в друкові. Не дивно, що нинішнє читацьке покоління майже не знайоме з творчістю цього поета.

А тим часом Плужник — поет глибоко змістовний, самобутній і певними сторонами своєї художньої особистості безумовно близький нашому сучасникові. Він по-своєму шукав відповіді на нелегкі питання часу; чимало цих відповідей ми приймаємо, з деякими сперечаємось, — але у всіх випадках шануємо чесність думки поета, його «спокійну щирість» перед своєю епохою.

1

Біографічні дані про Є. Плужника, що їх можна зібрати по різних виданнях 20-х років, укладаються в кілька скупих рядків. Життєвий шлях поета, а також безцінні для дослідника і читача живі, «теплі» деталі, що стосуються різних обставин діяльності та особистої вдачі людини, доводиться відновлювати, користуючись не стільки друкованими джерелами, скільки усними, на жаль, нечисленними спогадами близьких і знайомих.

Євген Павлович Плужник народився 26 (14) грудня 1898 року в слободі Кантемирівці колишнього Богучарського повіту, Воронежської губернії. Батько його був український селянин з Великої Багачки на Полтавщині, мати — росіянка з Воронежчини. Плужникові-батькові, видно, некепсько повелось в придонських степах, і він став там із селянина дрібним купцем. Ця обставина дозволила родині дати освіту Євгенові та іншим дітям. Майбутній поет вчиться в одній з приватних гімназій Воронежа, яку згодом кидає, потім в Ростові і, зрештою, в 1918 році закінчує гімназію в м. Боброві (за іншими даними — в Бердянську). Переказують, що причиною таких мандрів по середніх учбових закладах була крайня незалежність не по літах зосередженого, начитаного хлопця, який вперто обстоював самоосвіту, справді серйозну й наполегливу, замість вивчення офіціальних гімназичних предметів. Захоплення літературою і театром прийшло до нього з юнацьких років. В останніх класах гімназії він починає писати вірші російською мовою, яких нікому не показує, проте зберігає кілька зошитів з ними до останніх літ життя.

В 1918 році батько переїздить на Полтавщину, разом з ним — Євген. Два роки — це були суворі часи громадян-

ської війни — він вчителює у Великій Багачці. З 1920 року Плужник — у Києві, де жила його старша сестра.

Якийсь час Плужник вчиться в Київському ветеринарно-зоотехнічному інституті, але зоотехніка вабила його до себе ще менше, ніж гімназичні науки, і він без жалю кидає навчання. Зате захоплюється лекціями в Муздраміні (Київський музично-драматичний інститут ім. Лисенка), який починає відвідувати, заробляючи на життя «газетярством», тобто продажем газет. Та коли, за розповідями знайомих, професор Сладкопєвцев одного разу сказав, що з усіх слухачів його групи він пророкує театральне майбутнє одному лише Плужникові, — юнак вибіг з класу і більше не повертався. Злякався «отрути славолюбством», пояснював потім близьким. Мріяв бути рядовим театральним працівником, а не «талантом». Загалом це схоже на Плужника — порвистого, байдужого до житейського успіху, здатного піддавати себе раптовим і нещадним іспитам. (Трохи пізніше, наприклад, закохавшись в дівчину, він безслідно зник з Києва на півроку, — для того, щоб «перевірити своє почуття». Згодом, повернувшись, одружився з тією дівчиною).

Восени 1923 року в київській газеті «Більшовик» і журналі «Глобус» з'являються перші публікації віршів Є. Плужника («Пригадай» — «Більшовик», 25 листопада; «Серп і молот» — «Більшовик», 2 грудня; «Жовтень» і «Рур» — «Глобус», № 2, 25 листопада). Підписані вони були псевдонімом Кантемирянин. Вже в них можна пізнати «руку» майбутнього Плужника, добротну культуру і лаконізм поетичного вислову; присвячені ці вірші були суспільній тематиці — отже, автор «Днів» і «Ранньої осені» починав з поетичної публіцистики.

Ми мало знаємо внутрішні обставини творчого формування Плужника. Кажуть, що певний час він не зважувався повірити в себе як у поета і тримався віддалік від письменницьких кіл. Сторонніх у свій внутрішній світ впускав неохоче. Інтелігентові, що довго не міг визначити навіть власну професію, — йому в тогочасному Києві жилося сутужно. Тривав нещ, ще було безробіття і біржі праці, непостійні заробітки і підробітки годували погано. Жив з дружиною в тісній київській кімнаті на Прорізаній: посередині пічка-«буржуйка», а на стіні, де від вогкості давно повідпадали шпалери, — намальований рукою господаря червоний плакат: «Смелей, человек, и будь горд!» Багато й серйозно читав, був залюблений у Салтикова-Щедріна,

Чехова, Блока. З сучасників, як свідчать знайомі, цінував Маяковського, Тичину, Єсеніна, Багрицького і мав глибоку літературну та особисту приязнь до Рильського.

Саме знайомство з Рильським, який прочитав зошити з не друкованими доти віршами Плужника і сердечно підтримав молодого поета, дозволило йому впевнитись у своєму літературному покликанні. Це було десь у 1924 році. В кінці цього року він починає, а на початку 1925 року закінчує поему «Галілей». З цією поемою він приходить в тодішнє угруповання «Ланка», з яким і зв'язує свій письменницький шлях.

У «Ланці» Плужник особливо потоваришував з Г. Косинкою. Але для зміцнення зв'язків з сучасністю і вироблення світогляду «ланківське» оточення не могло нічого істотного дати Плужникові, бо й само далеко не відзначалося зрілістю в цьому відношенні. Вказану обставину слід мати на увазі, коли мова йтиме про подальший творчий розвиток письменника.

В 1926 році виходить перша книжка віршів Є. Плужника «Дні», в 1927 — друга — «Рання осінь». До поета приходить професійне визнання, хай і супроводжуване серйозними закидами критики, частина яких була справедливою. Він має й інші близькі до літератури заняття, — разом з В. Підмогильним укладає невеликий фразеологічний словник української мови, який виходить двома виданнями — в 1926-му і 1927 роках. Розпочинається робота над романом «Недуга» та над деякими задумами в галузі драматургії.

Тут в життя поета втручається хвороба. Спадковий туберкульоз був бичем родини Плужників — з вісьмох дітей, що були в батька поетового, четверо померло, не дійшовши юнацького віку, двоє — дещо пізніше. Примара сухот на той час була грізною. В 1926 році його вражає перший удар — нагла кровотеча з легенів, така сильна, що він тиждень пролежав, не маючи змоги навіть говорити. Перше лікування в туберкульозному санаторії (у Ворзелі), причому до вокзалу друзі несли хворого на руках — поїздка в екіпажі по трусській бруківці була неможливою... З цього часу Плужник живе життям тяжкохворого: весною і восени — лікування в Криму і на Кавказі (в гірших випадках — у Київському тубінституті), влітку — поїздки до родичів у село на Полтавщину. Часу для роботи лишалось небагато, життєві маршрути стали специфічно обмеженими, все частіше надходили такі моменти, в які поет

з гіркою посмішкою констатував, що повнота життя для нього — «лиш спільний дар фармакопеї і температури».

Все ж він намагався зберігати працьовитість, бадьорість, умів часом дзвінко і безжурно сміятися; близькі знайомі пам'ятають один з його афоризмів: «Коли дуже захотіти, можна навіть не вмерти!»

Літературна праця тривала. У 1928 році виходить роман Є. Плужника «Недуга», а в 1929-му журнал «Життя і революція» публікує дві його п'єси — «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті». Невідомо, чи викликали вони якийсь інтерес з боку театрів (поставлена жодна не була, і це особливо незрозуміло щодо «Професора Сухораба»), але обидві засвідчили, що їх автор, крім поетичного обдарування, мав неабиякий хист драматичного письменника. В 1931—1933 роках він написав ще одну п'єсу — драму в віршах під умовною назвою «Фашисти» (попередні робочі назви — «Змова в Києві», «Брати»), але текст її залишився для нас невідомим. Сам автор, виступаючи в кінці 1933 року на зборах київських письменників, характеризував її як твір політичного звучання, пройнятий ідеєю інтернаціоналізму.

З новими віршами після «Ранньої осені» Плужник виступає рідко. На початку 30-х років він загалом майже не друкується, хоч не припиняється творча робота над п'єсою, над виданнями типу «Антології української поезії» 1930—1932 років (упорядники і редактори В. Атаманюк, Є. Плужник, Ф. Якубовський) і особливо — над перекладами. Перекладав він — і перекладав високомайстерно — М. Гоголя («Невський проспект»), А. Чехова (оповідання «Похлібці» та «Злодії»), М. Горького («Діло Артамонових» та «В. І. Ленін»), М. Шолохова (3-я книга «Тихого Дону»). Тривала невтомна праця десь і в глибинах поетового світорозуміння — значущі нові ноти виразно прозвучали у його віршах «Поетові», «21.I.1924—21.I.34», «Я людина цивільна», опублікованих 1934 року в журналах «Життя і революція» та «Радянська література». Лише значно пізніше стало відомо, що Плужник в ці роки закінчив і підготував до друку нову, третю книгу своїх віршів «Рівновага», яка, проте, так і не побачила світу.

У грудні 1934 року поет внаслідок безпідставних звинувачень був заарештований і невдовзі засуджений. Помер він від туберкульозу легенів і хвороби шлунка 2 лютого

1936 року. В 1957 році після довгих років забуття його вірші з'явилися на сторінках «Антології української поезії» та інших видань.

2

Поезія Плужника запрошує свого читача до зосередженого, неквапливого, роздумливого сприймання,— більше, ніж будь-яка інша, вона підтверджує хемінгуейське порівняння сучасного літературного твору з айсбергом, сім восьмих якого сховані під водою. (А якщо підшукувати формулу, ближчу поетові, то це, без сумніву, буде чеховське: «Стислість — сестра таланту», з тим додатком, що на цю стислість тут лягає особливо велике смислове і емоційне навантаження). Такої ж вдумливості, зваженої об'єктивності, відмови від грубої простолінійності вимагає вона і при її критичному витлумаченні та оцінці. Перед нами — дуже своєрідна індивідуальність, складний поетичний характер, збагнути який треба саме в його складності, бо в ній — відбиток і разом з тим не позбавлений повчальності урок того історичного часу, в якому жив і творив поет.

Перші свої друковані вірші (які були до того ж першими його українськими віршами) Плужник писав, сумніваючись у їх поетичній вартості,— тому, як уже зазначалось, вони з'являлись під псевдонімом. Проте це не спроби початківця. Вже в першому з відомих нам віршів поета — «Жовтень» — легко пізнати інтонацію майбутнього Плужника, з її внутрішньою енергійністю, цнотливою ощадливістю на слові, сміливими еліпсисами, характерними «утягнутими» рядками:

Чуєш?
Сходить в красі безмежній
Твій великий — для всіх — посів!
Ворскла, Альпи, Берлін, мис Дежнів —
Всі!

Перед нами — лірична публіцистика, яку поет прагне зробити передовсім емоційно переконливою, цураючись гучних слів, пишних ораторських зворотів, зате дбаючи, щоб майже пошепки сказане слово виразило вищу міру схвильованості. Святкове звернення до селянина-трудівника в день Жовтневої річниці («Жовтень», «Пригадай»), звеличення братерської спілки робітників і селян («Серп і молот»), бойової солідарності з пролетаріатом Заходу

(«Рур»), гордість за Радянську Батьківщину перед лицем імперіалізму («На 1924 рік»), викриття фальшивих «принад» буржуазної цивілізації («Європа») — такі мотиви цих віршів. Ми й тепер, читаючи їх, чуємо живу поезію, скажімо, в рядках, якими молодий інтелігент перших по-жовтневих років вітав нову правду світу:

О мозолі міцних долонь,
Що цілують і серп, і молот! —
Це від ваших стискань вогонь
Навколо!

«Агітаційний» стиль доби (так само, як і явна молодість автора) місцями позначились на цих віршах плакатністю, неточністю або умовністю окремих уявлень. Звичайно, це було не тільки в Плужника. Віднесення, скажімо, до ознак розкладу паразитарної культури буржуазії таких різних речей, як кокаїн, «розбещені малюнки» і... опера («Європа») або відчайдушні метонімії типу: «Знову хижачський фрак серце у блузи виїв» («Рур») — живо воскресшають у пам'яті нашу «мітингову» публіцистику 20-х років, з її часом наївним, не дуже компетентним в певних деталях, але щирим революційним запалом.

Політичний пафос ранньої поезії Плужника — безсумнівний. Поет жив у цих віршах тим, чим жила країна; революційний вогонь передової радянської поезії став і його власним вогнем.

Це особливо ясно видно в вірші про Леніна — «Він», написаному в часи прощання з великим кормчим нашої революції. («Прийшов схвильований, зажурений, сказав, що хоче створити щось справжнє», — згадують близькі поета). Смертельно боячись риторики (стан, відомий багатьом поетам, що писали про Леніна), Плужник, справді, зумів велике, всесвітньо-історичне дати в глибоко інтимному і разом з тим урочистому людському переживанні.

Але мовиться не тільки про тон вислову: Ленін для Плужника — тема справді особиста, зв'язана з найглибшими його роздумами про життя. У великій драматичній колізії Болю і Радості, яке пізніше прониже всю його поезію, Ленін — символ і запорука перемоги Радості, знамено найбільшої надії і віри поетової. Прийдуть часи, коли «в обличчях радість біль пригорне» (тобто загорне, як загортає скиба землі торішній бур'ян) — це означатиме, що він «у мільйонах втілений не вмер!». І стають осмисленими, зрозумілими всі сьогоднішні й завтрашні жертви,

труднощі, болі,— бо житиме й перемагатиме правда віку,
втїлена в імені Леніна:

Проминуть, мов сон, десятиріччя
Болю, крові, боротьби і війн,—
Але вічна правда робітнича —
Він...

Легко б було писати історію поета, коли б вона й надалі розвивалася в напрямку, визначеному цими творами. Проте своєрідність немалого поетичного хисту Плужника розкрилась на інших шляхах — не в прямоті, а в суперечливості. Суперечливість, зумовлена причинами світоглядного характеру (а саме такою вона була в Плужника), — не дуже «бажане» поняття для характеристики будь-якого митця. Але, як би там не було, вона дана історією, дана творчим розвитком поета — і її з пісні не викинеш (були, правда, в свій час у нашому літературознавстві та критиці більш ніж облегшені методи «викидання» самого митця, з яким траплялось таке нещастя,— але сьогодні вони для нас рішуче не підходять). А якщо говорити конкретніше, маємо справу з серйозним і чесним художником, який при всіх нелегких боріннях і боліннях духу знаходив у собі сили дивитись вперед (про незгасну віру Плужника в майбутнє, в торжество великої комуністичної мети радянського народу ще буде чимало сказано), — і тому навіть в своїх суперечностях зумів виразити якусь небайдужу для нас частку того, що зветься правдою віку. Виразити — як наш друг по ідеалах, як «одноколибельник» (вживаючи виразне слово М. Цветаєвої) по жазі щасливого майбутнього, а не як сторонній споглядач.

В суспільно-психологічному розумінні поезія Євгена Плужника характерна для світовідчування і настроїв тієї частини демократичної інтелігенції, яка щиро прийняла Жовтневу революцію, серцем відчула її соціальну справедливість, святість поставлених нею вселюдських завдань, але довго й нелегко «вживалася» в ідеологічну атмосферу нової епохи, будши не в силі відразу розрахуватися з залишками старої свідомості. («Інтелігентщина ця вже!» — в «Галілеї» це сказано на власну адресу, сказано з викликом та водночас і з визнанням певної правоти в цьому ходовому «присуді»).

В індивідуальному випадку Плужника маємо два надзвичайно чітко виявлених «комплексів», що йдуть від цієї старої інтелігентської свідомості. По-перше — хистка й бо-

люча психологічна позиція, що виникає внаслідок певної ізольованості поета (і його ліричного героя) від широкого потоку історичної творчості мас. Кажучи іншими словами — непереборені залишки суспільної пасивності, громадянської «незавербованості». Ми й досі, здається, недооцінюємо значення геніального філософського афоризму Горького: «Буття — це діяння», — а тим часом він, проголошений на початку 30-х років, був не тільки блискучою формулою нового, соціалістичного світовідчуження радянської людини, але й підсумком тих епохальних змін, які відбулися в свідомості (в її найглибшій етично-естетичній сфері) широких груп інтелігенції. Так от: ліричний герой Плужника, надто Плужника середини 20-х років, сказати цього про свою позицію в житті не міг. Не міг не тому, що відчував свою політичну відчуженість від навколишнього світу, — подібне припущення щодо Плужника було б несправедливе, — не міг саме тому, що фатально перейняв від старої «інтелігентщини» чималенький вантаж її рефлексувань відносно власної «малості» і «безсилля» (звісно, там, де треба було не пояснювати, а змінювати світ). Так оформились численні декларації ліричного героя поетового — відповідно гіперболізовані, аж до явно відчутного самоприниження — про його належність до тих, «що в житті похилились травною», його самохарактеристики типу:

Не герої, не жертви... ми так собі...
Ті сіренькі, маленькі люди,
В кого серця гарячий бій
Болем виснажив груди!

Так породжувались мотиви жертвовності, що дивним чином виникали саме там, де поет екстатично схилявся перед щасливим майбутнім, яке виборював його народ, і просив революційну епоху навчити його «своїх заповітів»:

...І ось ляжу, — родючий гній, —
На скривавлений переліг...
— Благословен esi, часе мій!
Навчи мене заповітів своїх!

Не слід бачити в цьому тільки «систему образів». У правдивого аж до аскетичної строгості Плужника подібні мотиви багато в чому йшли від власної біографії, обставинами якої, на жаль, він теж часом ставився в пасивну і ущербну позицію. Згадати хоча б сумний вигук з «Галілея»: «Та й не всім же діло робити: безробітний я третій

рік — от і звик», — в ньому відбиті цілковито реальні «деталі» з життя не лише героя поеми, а й самого її автора... Принципові слабкості поетичної постави Плужника не могли не викликати нарікань критики; але робилося це здебільшого так, що поет почував себе ще більш відштовхнутим від провідної течії радянської поезії, — проривати ж це «зачароване коло» власними зусиллями в нього не завжди вистачало сил. І — друге. Плужник володів загостреною і невсипущою чутливістю до людського страждання: кажучи відомими словами Ю. Смуула, мав надзвичайно низький больовий поріг. Не був філософом і співцем страждання в дусі епігонів Достоєвського (щось від подібної філософії відчутно в деяких творах його приятеля по «Ланці» В. Підмогильного), але реагував на нього в навколишньому житті з чуйністю найтоншої мембрани. Дар, без якого немає гуманності, а, отже, і поезії, а разом з тим — велика мука і навіть кайдани для поета, якщо «враження буття» зосереджуються в його свідомості лише навколо цього. Сувора доба громадянської війни, а потім непівських контрастів, що й казати, аж ніяк не могла захистити його від посиленого «бомбардування» подібними враженнями: революційні епохи взагалі не пропонують своїм поетам легкого розумового та емоційного життя. Вихід з цього — єдиний: цілеспрямованість і пристрасність борця, проникливість мислителя, захопленість суспільним діянням, яке, коли не сьогодні, то завтра зменшить масу людського болю. Тарас Шевченко, поза всякими порівняннями, був вразливішим до людського страждання, до болів поневоленого народу більше, ніж будь-який поет «світової скорботи», але він страждав — і водночас гнівався, ненавидів, кликав до боротьби, одним словом, був поетом найглибшого життєствердження. Є. Плужник тамував больові враження, перед якими ніколи не могло закритись його серце, прозиранням у щасливе майбутнє, видінням прийдешньої радості, — але він не був бійцем, і це накладало особливий, трагічний колорит на його поезію, надавало їй певної тематично-емоційної монотонії. Не без поетичного перебільшення, але точно в основі писав про це М. Рильський у схвильованій статті про його першу книгу: «Я не могу о другом, я всегда об одном», — міг би, за героєм Достоєвського, сказати про себе і Євген Плужник. Справді, належить він до поетів-однодумів»¹. Зрозуміло, що тяжка

¹ Життя і революція, 1926, № 8, с. 84.

хвороба самого автора «Днів» аж ніяк не полегшувала йому шлях до рум'яного поетичного повнокрів'я. З цих попередніх міркувань, що стосуються, звичайно, лише деяких аспектів «теми Плужника», нам здається доцільним почати розгляд його поетичних книг. Укладав він їх не тільки строго, дбайливо, але, на жаль, і не без данини давнім естетським забобонам про поділ поезії на газетну, публіцистичну і, так би мовити, «поезію серця». Очевидно, цим пояснюється, що до першої книги Плужника «Дні» (1926) не ввійшли не тільки його ранні політичні вірші типу «Європи», «Жовтня», «Руху», «Пригадай» (припустимо, він вважав їх недосконалими першими спробами), але й прекрасний вірш про В. І. Леніна, і опублікований у 1925 році вірш про Шевченка. Пізніше він так само «знехтус» виразним сатиричним шкідом про непівське міщанство «Я тепер спокійний за майбутнє» і героїчною баладою «Потомлені коні» (ні в «Ранній осені», ні в рукопису «Рівноваги» цих творів немає). А втім, подібні випадки траплялися за тих часів і в практиці деяких інших поетів.

Книга «Дні» відкрила того Плужника, яким він загалом і лишився в нашій пам'яті, — роздумливого, зосередженого, відсахненого від всякої подоби гучної фрази або різкого кличного жесту і в той же час пульсуючого — аж до спазмів у диханні й голосі — внутрішньою напругою мислі і болісного почуття. Багатьох бентежила вже сама інтонація цієї поезії — інтонація явно «невольова» і, здається, аж геть далеко від кипучого клетоту тих справжніх днів, у яких жив поет і його сучасники. Вище вже мовилось — і ще мовитиметься — про справжню реальну суперечливість ідейно-естетичної позиції Плужника. Але тут до місця буде згадати і про деякі суто психологічні особливості незвичайно широї і чесної натури Плужника, — їх тонко помітив і влучно сформулював ще в ті часи М. Рильський: «Мрійник, він своєї мрійливості стидається. Поет, він не вірить у свою поезію („о тишино моїх маленьких рим!“). І не сподівається, мабуть, що досягне до нас, дійде до нашої затушкованої свідомості його нерівний нервовий голос... Звідси самотність. Самотність одлюдника? Навпаки: самотність того, хто хоче бути з людьми»². Правдивість цих слів така, що вони раз у раз пригадуються при читанні «Днів» та інших книг поета.

² Життя і революція, 1926, № 8, с. 85.

Вже в першому вірші книги звучать мотиви, характерні для всього її змісту чи, точніше, для остаточних висновків, роблених поетом з його роздумів. Ось він повністю — короткий, як майже всі вірші Плужника:

Я знаю,—
Перекують на рала мечі.
І буде родюча земля —
Не ця.
І будуть одні ключі
Одмикати усі серця.
Я знаю!
І буде так,—
Пшеницями зійде кров;
І пізнають, яка на смак
Любов.
Вірю.

Отже — кредо автора (саме слово «кредо» і означає — «вірую»). І разом з тим — наче програмний код для мотивів, які ще десятки разів прозвучать у його творчості, складно і драматично переплітаючись: нинішня кров — і майбутні пшениці, мечі — і рала, прийдешня пишнота — і теперішня вбогість землі, мрії про майбутню людську солідарність (одними ключами — усі серця) і про те, щоб голодні могли розкуштувати, «яка на смак любов». У книжці є ще кілька віршів-визнань, віршів-сповідей на близькі теми (слово «декларація» до поезії Плужника рішуче не тичеться), — до них варто уважно приглянутись. Відзначимо насамперед, що поет аж ніяк не має наміру прикрашати своє сумовите слово і навіть самого себе: «Сірецький я весь такий, мов осінній у полі вечір...». Мало хто з поетів, що належали до численних течій 20-х років, осмілювався говорити про себе так нещадно, — хоч було серед них чимало «сумніших» і «трагічніших» (не кажемо вже — сіриших). Але й пояснення цьому болеві — таке ж щире й серйозне: «Тягарем минулі віки на стомлені плечі!» Далі ми ще не раз зустрінемося з цими «минулими віками» в його поезії, — то було вселюдське горе, злидні, жорстокість, міщанська порожнеча і пошлість, що краяли його серце в сучасному. Згинаючись і надриваючись під їх вагою, він все ж ніколи не сумнівався, що це передусім — спадщина минулого. У цього трагічного мрійника була якість, що її не помітили навіть прихильні до нього тогочасні критики, — чуття історії. Хай часом пасивний, споглядальний, не завжди спроектований на конкретні явища сучасності, але — історизм, стихійно, можна сказати, даний

йому революцією. Недарма в одному з віршів «Днів» він зізнавався:

Коли відчую я міцний зв'язок
Між днем біжучим і простором часу,
Такі упевнені стають відразу
Мій кожний порив, кожна думка й крок!

А в наступній книзі заявляв ще чіткіше і прозоріше:

Минувшину вивчавши, зрозумів
Красу подій, що сталися допіру.
Історіє! з твоїх важких томів
Крізь давнини завісу темно-сіру
Майбутнє дивиться.

Та все було складніше, коли Плужник стикався з тими «буденними» явищами сучасності, що були в неширокому полі зору міського «безробітного інтелігента» непівських часів. На суперечності тогочасного життя, на численні гримаси старого поет реагував тяжко і болісно. І все ж — він відбивався від натиску «серце роздираючих дрібниць» (В. Маяковський); кільцем порятунку для Плужника була спрагла, пристрасна віра в ясне і справедливе майбутнє, яке повинно вирости з сьогоднішніх «сірих буднів». Обступлений болями і сумнівами, з руками, зв'язаними особистим безсиллям, він вперто відвойовував від життєвого «базару», від привидів минулого, — а зрештою, від слабкостей власного духу, — свою велику й нетлінну мрію, світло якої запалила Жовтнева революція:

Хтось розгорне добу нову
— І не біль, і не гнів, не жертва!
Воскресінням твоїм живу,
Земле мертва!

Саме тому Плужник з його стражданнями і боліннями не був занепадником, до сонму яких його з надмірною легкістю причислювали чимало з тогочасних критиків. Докладному з'ясуванню складної проблеми оптимізму і песимізму в поезії Плужника буде присвячено, зрештою, немалу частину цього викладу. Поки що ж нагадаємо один з його відомих віршів — «Торгуємо усім...», який проливає чи не найсильніше світло на поставлене питання. У ньому, можна сказати, весь Плужник — мрійник, споглядач і мученик суперечностей непівської дійсності. Зовсім не можна сказати, щоб огульні оцінки навколишнього життя, дані в цьому віршеві, були правильними й справедливими.

Потрібна була значна частка нерозуміння і упередженості, щоб побачити навколо себе тільки суєтний, ненависний своєю меркантильністю й пошлістю «базар»: «Торгуємо усім, чим тільки можна — словами, дровами, життям, сукном...». Звичайно, в душі старої і далеко не почесної традиції, місце поета — за вікном самотньої келії і, звичайно, він різко відчував свою непричетність до «базарних» інтересів та пристрастей: «Що я продам? Мій крам — від мрій утома, широке серце й бідний олівець!..» Купець, одним словом, з нього ніякий, хоч і більш благородної діяльності, крім споглядання, він для себе не бачить. Але Плужник не був би Плужником, — і в цьому його відмінність від усіх епігонів естетства та шарманщиків дешевого занепадництва, — коли б не прагнув знайти з цього інший вихід, просвітлений наукою революції, наукою нового, радянського життя:

Та знаю, вірю — через дні і муку! —
Ось підпереже землю мить така,—
І над базаром стисне мрійну руку
Упевнена долонь робітника!

Упевнена долонь робітника... Не часто цей образ виникав у рядках поетових, але без нього не зрозуміти духу кращих творів Плужника: запоруку і захист своїй гуманній мрії він шукав саме тут — в соціалістичній життєтворчості робітничого класу. Бездумний, поверховий, «казенний» оптимізм часто був мішенню зневажливих дотепів поета. Але, протестуючи проти нього, він водночас не був і з занепадниками. «Бачив життя до останнього дна сотнями ран» (чи бачили його так пересічні мінористи?). Саме тому «не треба газетних фраз: біль є постійно біль». Навіть не треба слів загалом — «за мовчанням вщерть згоднів». Прострація? Безнадія? Ні, певність у тому, що «зійде колись велетенський посів тишею вірних днів». Діалог не тільки з барабанщиками бездумного мажору, але й з похнюпленими песимістами!

3

Досить пильну (не скажемо, що завжди — доброзичливу) увагу критики в свій час привернули вірші Є. Плужника про громадянську війну, які зайняли чималеньке місце на сторінках «Днів». Справді, це твори пронизливого поетичного діяння і, справді, вони дають неабиякий

матеріал для розмови про характер гуманістичної концепції поета, про її сильні і слабкі сторони.

Всі вони без винятку — трагічні. Перед очима автора весь час трагедія безжально обірваного людського існування і здебільшого — трагедія загибелі безвинних, спричинена безглуздою, «тотальною», звичною жорстокістю. Що ж, від цього трагізму ми не маємо права відхилитися, боязко заплющувати очі на нього, вся справа — в остаточних ідейних висновках, які нам так чи інакше підказує цей найлаконічніший з поетів.

В найкращих своїх творах Плузник виходив на стрижень, на головну течію сучасної йому радянської поезії. Такий — ось цей вірш (без назви, як майже вся лірика поета), де стверджується революційна героїка, де гине борець, де жертва немарна, де чітко окреслено ворогуючі соціальні табори.

Уночі вели його на розстріл.
Хтось тримав ліхтар, мов смолоскип.
На неголенім обличчі гострі
Волоски...

Віддалік, немов цілком байдуже,
Офіцер димок цигарки плів.
Тільки неба хмарний, темний кужіль
Чув нудне і коротеньке — плі!

Відбулось. Мета моя далека.
Я такої смерті не боюсь! —
Зійде кров, немов всесвітня Мекка,
Для твоїх майбутніх синіх блуз!

Це слова, які повинен запам'ятати кожен, хто хоче збагнути цілого Плузника: «Я такої смерті не боюсь». Такої смерті. Героїчної, освітленої великою метою. Таку смерть він оплакував — і звеличував. Але здебільшого в його поезії — смерть, яку він оплакує — і проклинає. Це — просто людська смерть, смерть не героя, не борця — звичайної людини, заподіяна байдужою жорстокістю, тупою й механічною безжальністю до чужого життя, що стало вимірюватись вагою олов'яної кулі:

Сідало сонце. Коливалися трави.
Перерахував кулі — якраз для всіх!
А хто з них винний, а хто з них правий —
З-під однакових стріх.

Це — з того вірша, в якому зачіпає за серце побіжна деталі: «Передній, мабуть, ходив — так човгав: черевики

скривив», — це і все, що залишається в пам'яті «виконавців» і свідків від людської індивідуальності, — і який закінчується такими ж конденсованими в своєму болючому змісті рядками:

...А хтось далеко десь генералу:
— Усі.

«Нормальна», звичайна картина білогвардійської розправи над беззахисним селом.

Переважає більшість ситуацій у віршах поета — саме такі. Йому болить хай і не героїчна, але все одно трагедійна смерть простої людини, болять легкість, з якою пускалося «в розход» людське життя, простота й буденність, з якою люди натрапляють на свою загибель.

Зустрів кулю за лісом.
Саме там, де посіяв жито.
За яким бісом
Стільки було прожито!

В двох останніх рядках кожне слово вибухає. Цей гіркий мужицький вигук про безглуздо перекреслене життя вартій класичних монологів світової трагедії. Справді, «стільки прожити» (в розумінні не літ, а звичайних буденних трудів, турбот, сподівань, страждань, поривів) — для того, щоб зустріти кулю на посіяному тобою житті!

На поле бою Плужник виходить, отже, як співець, що палко протестує проти марно пролитої крові. Його мучить буденна звичайність і байдужість, з якими обривається, знищується чудо людського життя... Його симпатії не викликають сумніву: він боронить просту, звичайну, «маленьку» людину — трудівників з розореного, палаючого села, молодих хлопців, позаду в яких тільки «Шевченко і мати», голодного інтелігента чи службовця, остання думка якого перед розстрілом — про те, що «на ранок хліба немає у жінки». Думки про те, що смерть рівняє і своїх, і чужих, незалежно від їх соціальної, політичної належності (як, наприклад, у тієї ж М. Цветаєвої: «Білим був — червоним став: кров обагрила. Червоним був — білим став: смерть побілила»), у Плужника не знайдемо — принаймні у вигляді чітко усвідомленої тези. Головний його «адресат» — та жорстокість боротьби, що породжує байдужість до людини і її життя.

І тут, поділяючи щиро гуманний біль поета, ми не можемо не бачити і серйозної ідейної хисткості його позиції. «Невеличке на розі тіло не спитають більш, — „За

яких“!» — пише він в одному з віршів. Плужникові здавалося, що за його гірким сарказмом стоїть непохитна правда гуманіста, яка не потребує жодних пояснень і доказів. А от людство й досі питає «За яких?» кожного з своїх синів — і буде питати, доки в світі триватиме соціальна боротьба, доки битимуться між собою Правда і Кривда. Поет щиро прагнув захистити маленьку людину від жорстокості класової війни в її найсуворішій формі — а на ділі це часом оберталось захистом тих слабкостей (пасивність, нейтральність, «моя хата скраю»), які саме й робили цю людину беззахисною перед ворогами трудящих і тільки збільшували потоки крові. Звідси — і невиразність соціальних, політичних обставин людської трагедії в деяких його творах («Мабуть, дуже йому боліло», «Ще в полон не брали тоді»), і перенесення загального акценту з героїки народної боротьби на жертви, якими вона супроводжувалася, і розгублені запитання в самий розпал бою:

О майбутнє моє! Для тебе —
Тисячі слів подужав! —
Нащо ж в'їлися до самого серця між ребер
Кулі та нужа!

Книгу Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея», яка в цьому вірші не без іронії згадується, ліричний герой Плужника в ці часи, мабуть, до рук не брав, «високоосвічений» скепсис і байдужість були для нього немислимі в такій ситуації. Однак, сумуючи над пролитю кров'ю, він в ряді випадків не давав ясної відповіді на питання, — заради чого вона ллється і чи можна взагалі без неї відкрити ту історичну браму, за якою лежить шлях у «золоті далекі будні» народного майбуття?

І все ж ці вірші зачіпають за живе, хвилюють, мучать, і ми не можемо не відчутти в них зерен щирої людської правди. Хіба не переймаєшся болем за розстріляного молоденького хлопця, який «ще вчора до школи ходив... Ще, мабуть, кохати не вивчив...»? Хто він і хто так легко прирік його на смерть («Крізь зуби один — розстріляти»), залишається невідомим, але ж для нас ясно, що найсуворіші закони всенної необхідності не виправдують такого «простого» розрахунку з нерозквітлим людським життям. Це знав — навіть у найгіршому з можливих випадків — Венька Малишев з «Жорстокості» П. Ніліна, який не міг простити «припадочному» Голубчикові безглузлого вбивства п'ятнадцятирічного хлопця з розгромленої бандитської

зграї. «Клочков — це гайно, — скоса глянув Венька на труп Клочкова. (В отамана Клочкова був ад'ютантом забитий хлопчак. — Л. Н.). — Клочков міг з нього тільки бандита зробити, а ми б зробили хорошого хлопця. Просто чудового хлопця зробили б». У ліричному вірші Плужника немає такої ясності в змалюванні і осмисленні трагедійних обставин, але глибоко людяний біль поета не може лишити нас байдужими: він — справедливий.

Критика 20-х років часом дорікала Плужникові за те, що він у своїй поезії незмінно захищає ідею «цінності людської особи».

Ця критика була непримиренна до абстрактного, «надкласового» людинолюбства, і, коли намагалась «випекти» деякі його сліди з поезії Плужника, — вона мала рацію. Але в умовах свого часу вона не завжди підносила до розуміння того, що ідея цінності людської особи, — в її глибокому революційному, а не «християнському» чи ліберальному трактуванні, — ще більш, ніж для старого, дорога саме для нового, соціалістичного гуманізму. І Плужників біль за людину з народної маси для нас аж ніяк не байдужий. Критично оцінюючи загальний, явно звужений погляд Плужника на епоху суворих класових битв, ми разом з тим шануємо його настійне нагадування про невід'ємне право людини на життя і щастя («Для якоїсь радості і втіхи кожний з нас у дні прийшов і ріс»), цінимо і розуміємо його заклик «не загубити» в великих історичних бурях звичайну, рядову людину, яка є головним трагічним героєм його віршів. Так на сторінках роману М. Стельмаха у вирі бурхливих і трагічних подій час від часу звучать журнальні слова лірника — «Людська кров не водиця, проливати не годиться», — і вони потрібні героям книги, потрібні й нам, бо нагадують про високогуманну мету народної боротьби.

Головних носіїв зла антигуманності Плужник бачив у представниках контрреволюційних, антинародних сил, чітко вказавши в ряді віршів на їх соціальні адреси («генерали», «офіцери» тощо); саме в них його вражала і обурювала механічна байдужість до людини («...А хто з них винний, а хто з них правий — з-під однакових стріх» або «Хтось прикладом у спину, — йди! — Вас чимало!»), яка не раз ставала джерелом універсальної жорстокості і несправедливості. Але сказати лише про це — означає сказати не все. Справа в тому, що для Плужника ця жорстокість, що стала буденною звичкою, була такою ж страш-

ною, ненависною їй тоді, коли він бачив її і в діях тих чи тих людей, які належали до табору борців за справедливу, революційну справу. По суті, вірші Плужника, що належать до згаданої тематичної групи, були суцільним протестом проти такої байдужої (а отже — запевне неправданої) жорстокості, хто б до неї не вдавався. Для нього вона була найзловіснішим породженням минулого. З усією силою нестримного, розгніваного почуття, не сплячучись перед явною гіперболізацією трагічних припущень і попереджень, він висловив цю думку в одному з своїх найкоротших віршів:

Притулив до стінки людину,
Витяг нагапа...
Придивляйся, дітлоха, з-за тину:
— Гра бездоганна! —
Потім їли яєчно з салом,
До сицилів тисли Мотрі груди...
О минуле! Твоїм васалам
І в майбутньому тісно буде!

З тим, що людських трісок не лічать і не жаліють, коли «рубается ліс», поезія Плужника ніколи не могла примиритись.

В одній статті М. Горького з 20-х років наводяться слова Г. Гейне: «Кожна людина — цілий світ, під кожним могильним каменем похована всесвітня історія». Можна припустити, говорить Горький, що «ця оцінка поетом людини — невірна, бо — надто висока. Особисто мені здається, що ця зухвала оцінка прекрасна і людина заслужила її»³. Ідея цінності людської особи в поетичному розумінні Плужника відчутно близька до цих на золоті писаних вищезначень, і з тим селянином, який зустрів кулю «саме там, де посіяв жито», для поета справді йшла в землю «всесвітня історія»...

Проте, як би там не було, минуле, хай і недавнє, є минулим, а поет живе сучасним, живе чередою своїх днів. Живе в дивний спосіб: благословляє свій час — і мучиться його суперечностями. Не приймає його суворості, його жертв, його «базарної» суєти, — і невтоленно уповає на майбутні гуманістичні жнива, для яких готує ґрунт цей «воістину час-ратай».

³ Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — Литературное наследство. М., 1963, т. 70, с. 309.

Історичні обставини, в яких народжувались вірші поета, дещо пояснюють у їх настроях, в багатьох реаліях, в загальному колориті, але, звичайно, далеко не все. То були часи непу, часи найсуворішого контрасту між завойованими в революції можливостями пароду, між небувалими перспективами, які відкрились перед ним, — і надзвичайною складністю тодішніх реальних «буднів» з їх розрухою, злиднями, повсюдними гримасами старого, а також специфічно непівськими соціальними суперечностями. Тверезо бачачи труднощі розвитку, радянська поезія духовно долає їх енергією боротьби, творчим оптимізмом: «Ми робим те, що робим, і світ новий — він буде наш!» (П. Тичина). Але були в її загальному потоці художники, яких ця невідповідність між революційним ідеалом, що мав би, як їм здавалося, здійснитись відразу після останнього пострілу громадянської війни, і складністю конкретної історичної ситуації вражала тяжко і болісно. Приклади — загальновідомі: і «Ліричний відступ» М. Асеева, і розгублені «антинепівські» вірші В. Сосюри, і меланхолійні тогочасні визнання М. Бажана: «Буденний час мигички і відлиг я полюбити хтів — і полюбить не зміг», не кажучи вже про надривні плачі так званої занепадницької лірики, певне посилення якої припадає саме на середину 20-х років.

Своєрідність позиції Є. Плужника впадає в очі й тут. Він не був «занепадником» типу Д. Фальківського чи Г. Косяченка (мовиться, звичайно, лише про певну частину творчості цих поетів) уже через те, що йому лишилась чужою зневіра щодо майбутнього, щодо можливості і правомірності здійснення революційно-гуманістичного ідеалу. Для мотивів на зразок: «Блудний син і удень, і вночі, наче Каїн, по вулицях бродить» (Г. Косяченко) або «Там на перехресті чорної дороги на хресті розп'ято малинові дні» (Д. Фальківський) — Плужник був занадто глибокий, культурний і... скептичний. (Читаючи, мабуть, і значно серйозніших авторів, він досить зверхньо ставився до їхнього «книжного» трагізму: «Мовчіть, омріяді сторінки! — Я справжнім болем догорів!»). Але й з такими поетами, як М. Асеев, В. Сосюра чи М. Бажан, навіть в моменти, коли їм здавалось, що «не в червоне, в руде зафарбовано час» (М. Асеев), його не порівняєш — у них порушені контакти з творчим духом сучасності були епізодом, а в Плужника вони творять духовну драму мало не всього поетичного життя. Доводиться ще раз нагадати про дві речі, що характеризують поетичний світогляд автора

«Днів»: гарячкову, просто таки святу для нього віру в щасливе соціалістичне майбутнє — і особисту пасивність, відчуття власної «малості», безсилля, намагання взяти на себе весь «біль натомлених», через який він дивиться на світ. Звідси — сприймання сучасності тільки як болісного переходу до щасливішого завтра, переходу, який не стільки виборюється, скільки переживається і навіть перетерплюється поетом.

Плужник щиро шанував дужих духом — тих, хто вмів боротися і творити разом з народом:

У дужих дні — немов слухняна глина,
Покірنا волі й нальцям різьбаря.

Але сам він обрав (чи вона його обрала?) іншу позицію:

А я схились тихенько на коліна,—
Шумуйте, днів розбурхані моря!

Ніякої бравади в цьому немає. З гіркуватою, розумючою усмішкою він дивиться на самого себе, зіставляючи «днів прийдешніх обрії безмірні» і «тишину моїх маленьких рим». Все це дуже характерне для Плужника: сором'язливість, нещадно твереза самооцінка, якийсь постійний скептицизм щодо самого себе. І тим щиріше звучить визнання поета про те, що навіть у слабкості своїй він не глухий до руху часу, бо це ж в його серці проростає

Якась нова, словам ще не відома
Солодка мука здійснення мети.

Вона не часто знаходила в його поезії ясний і сильний вираз, ця «солодка мука здійснення мети». Але й з своєї «утоми», своєї слабкості Плужник не робив пози,— він болів і мучився нею, прекрасно розуміючи її поетичну й людську несумірність з епохою. Мабуть, ні один з «мінористів», ні один із «заблуканих дітей» бурхливого революційного віку не виявляв такої чесності у зіставленні себе з часом, як Плужник. Страждаючи як типовий самотник («Такий натомлений. Один! Один!»), він не був, проте, самозаглибленим індивідуалістом і з найнижчого дна своїх болів і мук бачив великість епохи, перед якою щиро схилявся:

— О часе велетнів! Прости утому
Мені, найменшому з твоїх синів!
І невідомому в світах нікому
Мені день радісний яснів...
Яснів...

Ідея жертвовності — тобто, в кінцевому рахунку, саморозп'яття особистості в ім'я великої мети, котра в даному разі постає як щось зовнішнє, несумісне з органічними потребами людського «я», — неминуче випливала то там, то тут у віршах Плужника, будши зумовлена корінними особливостями його відношення до дійсності. «І ось ляжу, — родючий гній, — на скривавлений переліг», — ці мотиви, що й казати, характерні для «Днів» (в подальших книгах вони частково зникають, частково трансформуються). Про неприйнятність цієї етичної концепції для людей, що справді хочуть бачити світ іншим і кращим, говорити не доводиться: література соціалістичного реалізму стверджує людину, яка росте і підноситься в боротьбі за суспільну справу, знаючи, що ця справа і є особистою її любов'ю, особистим її щастям. Плужник декларував іншу філософію, філософію особистої слабкості, — але й він, як у тому ж, цитованому вже вірші («І ось ляжу...»), зрештою, приходив від безрадісної думки про «гній» до чогось принципово іншого — до образу дозрілої ниви, яка вільно й щедро віддає своє добро людям:

І ось вірю — зросту колись, —
І до когось вітрами — жни!

З таких «вихідних пунктів» поет споглядав і осмислював сучасну йому дійсність. Коло його реальних життєвих вражень загалом нешироке. Бачимо в його віршах миттєві роздуми і рефлексії людини, яка поміж ходінням на біржу праці читає Сінклера й «копається у Муттері», часом віддається болючому спогадові з минулого (в серед них вражаючий: «Це снилось?.. На тихім світанні багнети, і я коло стінки...»), подовгу, знесилена хворобою, проживає в знайомих чи родичів на селі, поділяючи з хліборобами їх нехитрі життєвські клопоти і тривоги... А втім, для Плужника, селянського сина, реальна боротьба хліборобської родини з нестатками, її жах перед посухою і туга за врожаєм були сповнені справжнього — і часто драматичного змісту. Один з найвиразніших його сільських віршів — це саме життєвський «мужицький крик» про лихо від негоди: «Пропало сіно! Тільки покосили, а дощ його й прибрати не дає»; такий і другий — про найкращий сон, що серед тривожної літньої спеки приснився поетові: «...У газет — струнки колонки літер про те, що хліба вистачить для всіх!» Та під усім цим — зовні буденним, «сіреньким», нібито ординарно-існувальським — виразно

чуті дріж нервової напруги, з якою в свідомості поета вели невщухаючий поєдинок біль і надія, тривога і віра, тягар минулого і поривання до прийдешнього. Виникає ціле коло гостро контрастних образів, які повторюються в різних віршах: обивательський життєвий базар (це поняття — одно з пайненависпіших для Плужника) — і мрійник, що марить про людське щастя; бідні жита — і щедрий майбутній колос; «час велетнів» — і боління безсилою одинака; «золоті далекі будні» — і «натхненні свята, що в них росила землю кров», дні жорстокі, а разом з тим прекрасні й благословенні... Все це висловлено здебільшого від першої особи, скрізь героєм виступає сам поет, — але в драматичних його переживаннях ми чуємо прямий відгомін реальних історичних суперечностей переходової доби. Він не належав до тих, «кому ясно усе», і часом йому здавалось, що «у днях — мов у темному лісі», часом він піддавався настроям холодного скепсису: «Ах, про майбутнє все я переслухав, а про минуле все перечитав!» — але перемагали все ж надія і віра, хай і скупані в жорсткій трагедійній купелі.

4

З особливою виразністю це видно в двох його поемах, що ввійшли до збірки «Дні», — «Галілей» і «Канів»: У поемі «Галілей», можна сказати, весь Плужник, з його світосприйманням, філософією, з силою і слабкістю його пекучої гуманістичної мрії; в поезії 20-х років цей твір — помітне, цікаве, хоч і досить своєрідне явище, обминути яке не може не тільки історик літератури, але й історик суспільної психології. Поема болісних шукань, вона разом з тим є й поемою цілком певних позитивних рішень, проголошених з усією силою художнього хисту Плужника.

«Галілей» являє собою монолог людини, яка живе десь у Києві «на поверсі шостому», вдень ходить ставити явку на біржу праці, а вночі відчула потребу «до дна» виговоритись перед містом, людьми і зірками. Уже за художньою своєрідністю цей монолог вартий спеціального аналізу: пошви́стий, нервовий, пронизаний струмами високого драматичного напруження, рідкісно багатий і гнучкий з ритміко-інтонаційного погляду, наснажений пафосом і сарказмом, пересипаний тими безцінними прозаїзмами, в яких звичайна мовна «земля» стає самоцвітами поезії, — він

свідчив про неабияке вміння Плужника «виривати в природи» секрети живої поетичної мови.

Вже з перших строф поеми вимальовується обличчя її героя — людини, яка з удаваною смиренністю підкреслює свою «тихість»: «Я тихенький, тихенький... Тихіш од трави... Взагалі я дуже тихенький», — тільки для того, щоб тут же кинутись у палку суперечку. З ким ця суперечка? Відповісти на це питання однозначно не випадає. Обстоюючи людяність, щирість, віру в гуманістичні ідеали, герой поеми далеко не завжди з належною точністю уявляє конкретного соціального адресата своєї полеміки. Саркастичні протести його інколи спрямовані в якусь невизначену, розпливчату просторінь, інколи прикро б'ють мимо цілі... Але головного противника, якого герой поеми відчуває, так би мовити, кінчиком кожного нерва, пізнати все ж можна. Це благополучний і ситий міщанин непівських часів, герой ненависного поетові «базару», майстер соціальної мімікрії і пристосуванства. Повна зневаги і обридження лаконічна формула Плужника:

Гей, спокійні, досвідчені! Всякі!

Ви!

Чи і щелепи, мов обценьки! —

викликає в пам'яті слова В. Маяковського про «мурло міщанина» і «зади, міцні, як умивальники». В обличчя своєму ворогові поет жбурляє всі трагічні контрасти непівської дійсності: «Поруч злиднів — карати, парфуми... Гаманці, гаманці, гаманці...». З неабиякою соціологічною проникливістю він оголює паразитарну сутність тих крамарських, непманських «лап», які «сіють рясно на дрантя й єдваби копійки, копійки, копійки», — вони для нього лиш потворний нарост на здоровому народному організмі, лиш «тіні творчої вічно руки...» (Майже одночасно з поемою Є. Плужник дав прегострий, сповнений нищівного сарказму побутово-реалістичний образ новітнього міщанства у вірші «Я тепер спокійний за майбутнє». Щосуботня пулька, а потім статечні розмови за чаєм «про спецставки, про високе мито, про занепад взагалі й зокрема, про Європу, трохи про валюту, а найбільше, звісно, про культуру», — це було те саме, «страшніше за Врангеля», що обурювало, гнівило й тривожило багатьох радянських поетів того часу).

Розгортається не нова, в певному розумінні традиційна, не раз переспівана в світовій поезії історія: сповнений

святого болю гуманіст-одинак виходить на бій з ситим і себелюбним міщанством — на бій за людяність, за те, щоб «за сірим днем десь обрій не загиб...» Він ототожнює себе з старцем на розі: «Дайте шматочок щирості!» Він глумиться над безкрилим, бездуховним «ідеалом» існувателів: «Головне — заробив і з'їв і щоб трошки здоровий!» (Хоч тут же терзається в роздумах, — хто винен, що «ближче, ніж вічність, — куліш і мрія буває двогривений», — і не знаходить відповіді на це питання, бо його й не можна було розв'язати в сфері «чистого духу», без огляду, зокрема, на реальний господарський стан держави, щойно відвойованої від споконвічних експлуататорів і розкрадачів народного добра). Сардонічну усмішку викликає в нього самовдоволене діляцтво «знайомого кооператора» («сірий костюм, рукавички, бриль»), — бо що для героя поеми «любов до кооперації», коли за нею не стоїть справжня відданість гуманістичному ідеалові революції! «...Не вірю, не вірю — ні! — що сотворить добро недобрий!»

В своїй поемі Плужник чесно йшов на глибокі життєві конфлікти непівської дійсності. Він застерігав від будь-якої втрати чи послаблення гуманістичного неспокою за людину, тим більше, що трудовій людині тих часів жилося ще важко.

Привид міщанина, який пристосовується до завоювань революції і використовує її великі гасла для своїх егоїстичних цілей, викликав у нього глибоку, хоч часом і мимоволі перебільшену тривогу. Воюючи з бездушним міщанським «практицизмом» і діляцтвом, він нагадував про єдине, що знав, — про людське серце, про його совість і гуманність:

Не врятують наради й накази,
Коли там, де серце колись,
Буде клаптик такої фрази.

(А «фрази», що йшла перед тим, — то й була обивательська заповідь життя «в свій інтерес»).

Проте істинне в поемі часом перебуває в найскладнішому «зчепленні» з неістинним, помилковим. Коли Плужник в морди своїм благополучним міщанам кидає:

Вірю — сльоза одинока каліки
Важить більш, ніж промови, баланси
і тисячі віршів і драм! —

він, можливо, й не здогадується, що проголошує класичну формулу того споглядального й безсилового «гуманізму співчуття», який тисячу й один раз довів своє ідейне банкрутство, коли мова йшла про те, щоб на ділі зробити світ людяним. При всій ефектності зіставлення «балансів» і «сльози самотнього каліки» — саме «баланси» молоді пролетарської держави, «баланси» свідомої історичної творчості народних мас створювали єдино надійну основу для того, щоб новою, світлішою стала доля тисяч калік. Розуміння цього в поемі Плужника, принаймні в її першій частині, вкрай недостатнє і затьмарене.

Називаючи свій біль «виправданням за все», «жертвою далеким братам» («там — біля ніг нової людини — згасли коло радісних брам!»), герой поеми схильний робити з цього болю єдину втіху свого існування («ти днів моїх радосте!») і, попросту кажучи, нічого іншого в житті, крім нього — і приводів для нього, — не бачити. Звідси — і загальна безнадійність, похмурість, естетична «зниженість» того, що бачить герой на тодішніх київських вулицях, та й далеко поза ними, і фатальна — для його ж таки щирості і чесності — несправедливість ряду розмашистих суджень, що безпідставно пакидають чи не всьому суспільному загалові незавидні, примітивні риси мислення («Ну кому розповім я про ранній біль... коли мрія загальна — щоб вісім неділь та на одному тижні зряду»). Величезні творчі сили народу, розбуркані Жовтнем, піднесені до активного діяння, поки що лишаються поза полем зору героя поеми.

При незаперечній слушності і гостроті антиміщанського спрямування поеми, дух старої романтико-індивідуалістичної колізії між трагічним одинаком, відданим прекрасній далекій мрії, і глухою до його стогонів «юрбою» явно витає над ідейно-естетичною концепцією «Галілея». І поема навряд чи являла б для нас значний інтерес, коли б вона обмежувалась тільки цим комплексом ідей, коли б Плужник не зумів сягнути через нього, — а в певному розумінні і через самого себе — у подальшому розвитку свого поетичного сюжету.

...Несподівано відслонюється завіса, що закриває щасливе майбутнє («Так буде: прийдуть дужі щасливі люди...»), і герой поеми судом цього майбутнього, тобто судом найвищої для нього правди, судить себе і своїх сучасників. Тут виявляється, що вони, всупереч деяким огульним твердженням героя, зовсім різні. І розділяє їх цілком реальне місце в суспільній боротьбі свого часу.

І критерієм є не абстрактні «властивості духу», а єдино істотне й надійне — вчинки, діяння, практика:

— Що з вас кожний робив тоді,
Як творилося наше вчора
На землі від крові рудій?

Перед лицем майбутнього проходять «похмурі», чия «правда» ховалась в п'їтьмі», — це оборонці старого, гнобительського світу, і їм немає місця в щасливій добі людства. Проходять «горді, мов льви» («і не я... і не ви...») звитяжники й лицарі боротьби за нове життя, — перед ними щиро схиляється Плужник:

Хором земля й небеса:
— Благословенні довіку,
Хто себе кров'ю вписав
В книгу безсмертя велику!

Коротким і презирливим афористичним словом поет добиває обивателів («Далі посунуть без ліку, збившись безглуздо до купи, трупи, яких я щодня зустрічаю після вечірного чаю на піпході...»). Їх — відпускають («бо не відали, що творили»), та й не в них справа.

Бо головне для героя поеми — суд над такими, як він. Блідими. Тихенькими. Непомітними. (Деякі епітети в поезії Плужника повторюються з впертою послідовністю, — воши стають уже ніби називними). Не героями і не жертвами — тими, «що в житті похилились травою». В кінцевому рахунку — це суд над «гуманністю» пасивного болівня і співчування. Над тим специфічним комплексом «інтелігентщини», пороки якого Плужник тверезо усвідомлював і з полону якого все ж не міг вирватись. І на цьому вирішальному суді поет безмежно далекий од того, щоб надати своєму героєві будь-яких рис моральної величі. Він розуміє, яка дистанція відділяє його від справжніх творців нового життя. І, благаючи епоху відпустити «рабам своїм», Плужник, якого стільки разів справедливо і несправедливо звинувачували в песимізмі, знаходить для свого героя виправдання якраз в тому, що він, боліючи, не втрачав віри в радість:

Бо ми бачили муку твою —
І вірили в радість!
Бо ми бачимо радість твою —
Змучені...
І нам скажуть тоді — відпочиньте!

Чого-чого, а засліпленого (й захопленого) власним стражданням егоцентризму, який так часто лежав на дні поетичного занепадництва, Плужникові не закинеш. І, мабуть, немала частка істини була в словах М. Рильського, який, ґрунтуючись саме на «Галілеї» та інших творах книги «Дні», визначав світовідчужання поета як «трагічний оптимізм». Рідко хто з поетів зважувався на таку сувору й тверезу перевірку себе і свого «святого» болю реальними вимогами прийдешнього, як це зробив Плужник у своїй трагічній поемі. І це, зрештою, найважливіше в «Галілеї». Звичайно, автор і тут не подолав у собі свого «тихенького», «бліденького» героя, проте він виявився достатньо проникливим (більше того, самокритичним), щоб під романтичною хламидою протестанта-обличителя побачити й те, що складало його корінну слабкість, — пасивність і роздвоєність. Позбавлений всякої пози, всяких поетичних прикрас, трагічний герой поеми постає як реальний тип свого часу, обернений до читача різними гранями («вигідними» й «невигідними» для себе), показаний у всій суперечливості свого духовного ества. І це — те, що по праву робить честь Є. Плужникові.

Так підходимо до завершення поеми, в якому, власне, й розкривається її ідейний задум. Як ми вже бачили, герой поеми аж ніяк не належить до борців, до сильних і загартованих людей, але вся справа в тому, що й він, перемувшись всіма болями гостро-конфліктної, переходової доби, цим болям не здається. Не здається наперекір всім «об'єктивним» очевидностям і наперекір слабкостям власного духу. Так виникає в поемі образ новітнього Галілея — людини, яка, у вирішальний момент, змучена й знесилена, все ж не може зректися свого переконання. Цей Галілей з'являється в останніх строфах поеми перед її героєм — чи, точніше, він сам в нього перевтілюється:

Гей!
 Герої!
 Каліки!
 Службовці!
 Торговці!
 Поетики!

А живіть собі, як вам бажається!
 Через те, що
 — ви чуєте! —
 все-таки
 обертається!

Це означає: велика мрія не гасне, і дійсність, при всій своїй суворості, все-таки рухається не від неї, а до неї, — все-таки обертається!

Так розв'язується в поемі духовна драма героя — зрештою, явно близького самому авторові. Не квиління заєпадника, а певність Галілея, явлена, щоправда, на крайньому, на останньому рубежі. Об'єктивний сенс поеми саме в цьому й полягає — наче в науку всім пізнішим скептикам і маловірам: всупереч усьому людина залишається з найдорожчим — з вірою і надією.

Інша поема, вміщена в «Днях», — «Канів» — пройшла в свій час майже непоміченою. М. Рильський, високо оцінивши «Галілея», з приводу «Канева» зауважив, що поема залишає враження «сухості і надуманості»; однією з причин цього він небезпідставно вважав перемудровану техніку — «складну і строго додержану строфіку поеми»⁴. Справді, «Канів» написано складною, спеціально винайденою автором дванадцятирядковою строфою, в якій два катрени з кільцевим римуванням доповнюються третім — з перехресним; а головна технічна «ізіюминка» полягала в тому, що наскрізна чоловіча рима першої строфи, повторена в ній 6 разів, потім ставала першою римою другої строфи і знову повторювалась у ній 6 разів; жіноча рима цієї другої строфи переходила таким же способом у третю — і так до кінця поеми.

Можна тільки дивуватися, що Плузника, який здобув таке визнання саме коротким, нервовим, «вибуховим» віршем, з його примхливою підводною течією і постійним бунтом проти всякої ритміко-інтонаційної регулярності, — раптом потягло на цю ретельно-вигадливу формальну конструкцію в душі запізнілого і аж надто рафінованого класицизму... Проте це було саме так, і «Канів», ставши з погляду форми цілковитою антитезою «Галілесві» (знов «роздвоєність» Плузника і майже учнівська невпевненість у вже знайденій художній системі!), не приніс його авторові помітного успіху. Та й весь лад розлогого, розміреного, логічно й інтонаційно строго впорядкованого викладу, а Іа Буало, що його вимагала ця форма, якнайменше відповідав стилістичним нахилам і можливостям поета, був попросту не для його дихання. А все справді своє Плузник тут виборював у тяжкому, напруженому змаганні з формою.

⁴ Життя і революція, 1926, № 8, с. 87.

Поема Плужника одверто публіцистична (чи, точніше, медитативна, тобто заснована на роздумі), і її тема — доля українського села тепер, в перші роки після революції, і в майбутньому. Доля села — і доля міста: їх Плужник, на відміну від меланхолійних «селюків» і ультрамодерних «урбаністів», які зустрічалися в тогочасній поезії, не роз'єднував і не протиставляв одна одній, відчуваючи себе паростком і того, й іншого кореня («Бо виріс я на межах двох світів — півмерлих сел і міста молодого, і не зречусь ні там, ні тут нічого», — як говорить автор в одному з місць поеми).

Сучасність і майбутнє... Відношення між ними тут таке ж, як і в багатьох інших творах Плужника, як і в тому ж «Галілеї». Сучасності Плужник в багатьох її найістотніших виявах не розумів і був несправедливий у своєму ставленні до неї. Село й на восьмому році революції («Канів» був уперше надрукований в «Червоному шляху», № 8, за 1925 рік) залишалось для нього таким, як і задовго до цього, — «голодним, темним, стомленим і хворим». Можна й треба оцінити непідкупну суворість реалізму поета, коли він застерігав від будь-яких ілюзій відносно того, що віковичну сільську відсталість і бідність начебто можна подолати швидко й безболісно:

Бо на Україні, де не всім відомі
Абетка, потяг, мило й олівець,
Ще не сьогодні скажемо кінець
Старим звичаям, злидням і солومی.

Можна погодитися й з тим, що «не дозволять мрійникам робити якихсь купюр історія і дні», — якщо говорити про «купюри» псевдореволюційного, прожектерського, маніловського характеру.

Але величезних революційних перемін в тогочасному селі Плужник не побачив, — в поемі вони не відчутні, хіба що крім згадки про «мільйони сел, де поруч комнезами й вечірній дзвін до церкви». Не побачив він їх і в радянському місті, — і тому говорить про «міста» взагалі, не цураючись тих традиційних образів і барв, якими здавна малювала поезія місто капіталістичне («Міста! Міста! Жорстокістю бадьорі! Мільйонносили людські двигуни!.. Камінносерді! Тисячами творів уславлені культурні дикуни!»). Цим визначається загалом безрадісний погляд поета на сучасне йому життя, в якому він і сам, мовляв, лише «сіренький рахівник».

І разом з тим у цьому скептикові з недовірливими очима, у цьому непоправному нудьгареві жила могутня жага майбутнього, в якому розквітнуть земля і народ! В цьому розумінні Плужник періоду «Днів» справді почував себе «у двох віків на грані» і навіть сформулював — у тому ж «Каневі» — своєрідну «трагічну діалектику», схожу на ролланівське «через страждання до радості»:

...В кожному стогоні лови
Початок ще не чуваних мелодій,
Натяк на світ воістину новий,
Прекрасний так, що й уявити годі!

Майже весь «Канів» — це мрія про майбутню, оновлену і омолоджену комунізмом землю, на якій не буде класових різниць між людьми, зникнуть бідність, насильство, війни і в незнаному синтезі зіллються місто і село:

Цвіте земля, і простори морів
Її голублять синіми вітрами,
І все спішить з розкішними дарами
До ніг нових людей-богатирів.
Не до міських блідих пролетарів,
Не до селян, що в'януть над плугами,—
Ні, до людей, що змили темні плями
Всіх соціальних класів і шарів!
Нема селян, немає крамарів,
Нікого вже не звать робітниками!
...І давнє сонце тішиться вгорі
Новими, справді щасними віками!

Хай Плужник не ставить питання про соціальні аспекти такого перетворення дрібновласницького села (хоч ясно розуміє, що тільки робітниче місто зможе привести село «за ясні брами»),— він твердо знає, що шлях до цього майбутнього відкрили революція, радянський лад і що життя справді іде до нього:

О краю рідний, степе несходимий!
Надійде час — і темрява густа,
Що ти її у спадщину дістав
Укупі з мріями найкращими своїми,
Розійдеться — і прийдемо туди ми,
Де вільна єдність вільно вироста,
Де важать рівно поле і верстат
Для тих, хто разом спини гнуть над ними!

Коли додати до цього ще знаменну пораду, адресовану поетом, як можна припустити, найперш самому собі:

...Треба нервів дужих, щоб зуміти
Відчутти шовк в цупкому полотні;
Щоб в смузі днів сіренькій і нудній
Часів нових початок розпізнати,—

то ми зможемо досить виразно осягнути те найкраще, що було в Плужникові. І не тільки в ньому. З надзвичайною соціально-психологічною типовістю тут відбилися прагнення, сподівання, падії (і навіть сам спосіб мислення — поки що не позбавлений надмірної «дедуктивності», дещо абстрактної мрійливості) тогочасного українського радянського інтелігента — з тих, що довго й нелегко виживали з себе специфічні світоглядні хвороби минулого, але, навіть боліючи ними, глибоко відчували всю немислимість, неможливість свого духовного існування без комуністичного ідеалу, даного їм революцією. Знання і досвід, точність позиції і точність розуміння шляхів його здійснення — це приходило пізніше, але вже в самій вірі й надії, які виборювались в непримиренних ідейних колізіях, була щира людська краса, — і нею світиться поезія Плужника.

Автор найкращої статті про книгу «Дні» — М. Рильський вдало визначив основне драматичне «ядро» поезії Плужника: «гримаса старого — провітлена даль майбутнього». І хоч не зовсім виправдано видається спроба схарактеризувати цю поезію відомими словами з герценівського «Колокола»: «Як той дзвін, що мертвих оплакує, живих скликає, оплакує вона тих, хто упав на шляху, — і закликає тих, хто ще йде, не спинятись, не падати, а й упавши, вірити „у всесвітню Мекку“», — та до кінцевих висновків поета-критика можна приєднатися й тепер: «...Пафос цієї болуче зламаної книжки — не зневіра, а уповання, не зречення од боротьби, а заспів до неї»⁵.

5

Після «Днів» вийшла ще одна книжка віршів Плужника — «Рання осінь» (1927). Збірка «Рівновага», підготовлена поетом до видання в 1933 році, лишилась не надрукованою. З новими віршами Плужник виступав рідко (особливо після 1929 року), — маємо лиш кілька творів, що доповнюють зібране в книгах.

І треба відразу сказати: якщо суперечливою була його перша книжка, то дві останні суперечливі навіть подвійно: відчутний крок вперед в художньому зростанні, у відточуванні думки і слова тут відбувається одночасно з прикрим відходом від соціальної проблематики.

Лірика Плужника тепер зовні спокійніша, розважливіша, стриманіша на слово й почуття, — але читати її часом

⁵ Життя і революція, 1926, № 8, с. 86.

тяжче, ніж найтрагічніші сторінки першої книги, бо як-не-як там поет уболівав, зневірювався й вірив за багатьох, а тут він майже постійно — один, один з своїм особистим.

І все ж будемо стерегтися передчасних і спрощених висновків, які, до речі, не раз робилися з приводу віршів поета в 20-х роках. Досить згадати пояснення, що давалось Плужниковій печалі — мова йшла з приводу «Ранньої осені» — А. Ключчям в журналі «Молодняк»: «Естет, дрібнобуржуазний інтелігент, що зріс на добрій чорноземлі столичинського хутора», — Плужник журиться через те, що «побачив загибель своїх мрій, загибель того ґрунту економічного, що на ньому мусила зрости його творчість»⁶. Коротше кажучи, «в карман поровит», як зауважив хтось про улюблений вульгарними соціологами спосіб трактування «класового інтересу» письменника...

Умовимось, що, прикро відтяти (хоч, звичайно, не повністю — цілковитих Робінзонів у поезії ще не було) від соціальних, громадянських питань, вірші Плужника зберігають для нас переважно той інтерес, який прийнято називати загальнолюдським. Це — не виправдання для ординарних затворників і втікачів з поля суспільного бою: до загальнолюдського «теж» треба дорости. Вирішує серйозність і значущість філософського підходу поетового до проблем, які його хвилюють, культура думки і почуття, вміння сказати «своє, не сказане ніким». У всьому цьому Плужникові не відмовиш. Тим-то, ясно добачаючи певні ідейні слабкості його поезії, не приймаючи деяких її висновків, ми цінимо вже людську змістовність і художню неординарність тих питань, які ставив цей поет, тих духовних шукань, якими він жив, жив болісно і трудно.

Лірика, в кінцевому рахунку, — поле думання поета (як і його співрозмовника — читача). Але для нас, читачів, важливі не лише остаточні висновки автора (які теж далеко не завжди подаються в прямому й закінченому вигляді), але й сам процес їх осягання, знаходження, здобуття, неповторний процес інтелектуально-емоційного людського переживання. Вірші Плужника з цього погляду акумулюють в собі таку культуру поетичної думки і її вислову, яка сама по собі здатна вчити, духовно підносити кожного, хто любить і шанує поезію.

Між віршами «Ранньої осені» і «Рівноваги» пролягає певна художня відстань. Видимо, поет не марно заявляв

⁶ Молодняк, 1927, № 9, с. 101—104.

на останній сторінці своєї другої книги: «Цвітуть думки, і на слова скупіше... Росту». В той час, коли в «Ранній осені» помітна орієнтація на холоднувату строгість і завершеність поезії неокласиків, зокрема М. Рильського (можна припустити, що для поета це було своєрідними ліками від надмірної нервово-емоційної перенапруги в «Днях»), в «Рівновазі» перед нами — цілком самостійний і зрілий Плужник в zenіті своєї майстерності.

Проте основні ідейно-тематичні мотиви лишаються загальною спільними для обох книг. І спільні — «типові обставини», безпосередня атмосфера життя-буття поетового: тихий хутір, де живе пригнічена хворобою людина, або лікарня, або санаторійне узбережжя Криму, «дві паралелі — два меридіани» — самотницька кімната, бюрко з книгами, що дає привід для гіркого визнання:

...І сум не такий, і радість не та...
І тільки незмінна книга!

Як і раніш, поет зовсім не збирається прикрашати своє існування та й себе самого. Власне кажучи, гіркоти авторонії і навіть автосарказму в обох книгах не менше, ніж загального скепсису. Це варто підкреслити, бо воно — невід'ємне від Плужника.

Жадання спокою — такий, на перший погляд, головний мотив «Ранньої осені». Він зрідка лунав ще і в «Днях», але там під «тишею», «тишиною» малися на увазі головним чином душевна рівновага і умудреність, певність себе, яких так бракувало поетові («Серце, серце моє! Навчись тишини!»). Та «спокій» в ліриці другої книги — це вже щось інше — і незмірно сумніше. «Передчуттям спокою і нудьги мене хвилює мертве листя долі», «Як непомітно ближчає та грань, що жде за нею прикінцевий спокій», «Дивлюсь на все спокійними очима», — подібні варіації однієї і тієї ж теми можна було б наводити без кінця. «Спокій» тут дуже невеселий — він виступає рідним братом втоми, безнадії і приреченості. Пристрасть полишено в минулому, тепер — «передосінній холодок чуття голубить»... Не радий поет вітати цей морозяний спокій, а мусить — і виправдання та обґрунтування цій «натуральній» зміні шукає в явищах природи, в її одвічних циклах, навіть в передосінньому зорепаді:

Огню такого! Стомлена природа
Опочиває у красі такий,
Що, мабуть, справді вища нагорода
За пристрасть літа — тихий супокій!

І Плужник, здається, вже цілком примирився з цією «ранньою осінню», — він «мов радий крізь квітень запізнілий побачити дочасний листопад», він навіть спокійно констатує, перебуваючи хворобу десь у тихому притулку, що й «хуторові, й віршеві — обом час помирати».

Поруч з антитезою відбувають пристрасті і осягнутого спокою у віршах Плужника так само настійливо бринить мотив відмови від мрії в ім'я «мудрого досвіду». Мрії зрікається природжений і непоправний романтик! Але це було так.

Мрії від серця відтяв, —
Корінь виспажують віти.
...Мало прожити життя, —
Треба життя зрозуміти.

А той вузенький «досвід, якому хоче тепер вклонитися скептичний поет, зводиться до небагатої думки про марність всякої «мудрості мудрих», з чого — неминучий висновок щодо самого себе:

Дар нелегкий ваш, досвіде й спокою,
Дар розуміти, знати і мовчати!

Думки на цю тему, що повинні ознаменувати повну, здавалось би, перемогу скепсису над романтикою, над живо-творною мрією, стали основою багатьох і багатьох віршів «Ранньої осені». Часом вони — при всій печалі, що струменить з них, — виливаються в образи, словнені справжньої жаги життя, як, скажімо, в вірші про дівчинку, що вибирала в жменьку «синє золото» з дніпрової хвилі:

І таке тоді небо було безкрає,
Поможи мені, дядю, трошки...
...А в самої очей немає, —
Волошки.
Гей, дівчатко! Найкраща з моїх химер!
Чи ділося ж тобі те золото?
...Вже мені не сміятись тепер
По-старому, безглуздо-молодо...

Хай! Але дівчатко написано так, що не зневірений автор, а воно — вічно прекрасний образ людської мрії про «синє золото» щастя — залишається (і назавжди!) в нашій пам'яті. Тут справді, може, й підсвідомий, відгомін пушкінського: «І там, де надмогильні сходи, хай молоде життя кипить...» Як і у вірші «Все більше спогадів і менше спо-

дівань», де біль «осінніх» констатацій врівноважується, зрештою, світлим акордом про незмінну мудрість життя:

Так дерева, віддівіши навесні,
Тільки на те годують соком віти,
Щоб в дні серпневі, теплі та ясні,
Упав на землю овоч соковитий!

Плужник тут наче шукає «порятунку» в Рильському, — навіть коштом втрати поетичної самостійності.

Частіше ж вони, ці «визволені» від мрії, запалу, творчого польоту життєві концепції, знаходять свій вияв у дотепних, афористичних, хоч, по суті, сповнених різного значення рефлексіях про... недоцільність віршування. Серед них — досить відомі рядки:

Поетів дар (як всі дари гіркий) —
Всю недоцільність віршів розуміти.
Візьмись вогнем — і раптом прохолонь,
Засхни чорнилом на якомусь вірші...
Чудний вогонь! —
Щоб не сказати гірше...

А на наступній сторінці — теж не менш відоме: «Умій спокійно позіхнути над недокінченим рядком...»

По-своєму це досить логічно: якщо поезія не окрилена поважною метою, якщо вона не паснажена мрією, то... навіть вона?! Справді, «чудний вогонь» — бенгальський, скажімо. Так легко можна було б прийти до висновку, що поет заперечує саме споглядальну, пасивну, скептичну поезію, всіляке там «дрібнотем'я», — але ж ні, Плужник не дає нам цієї зручності! Часом його вірші таки «всерйоз» говорять про «несерйозність» всякої поетичної творчості («В поезії хіба вряди-годи якогось змісту добижиш мало-го»). І найхимерніше те, що тут діють і йдуть назустріч один одному різноманітні, а то й зовсім протилежні побудовки, — Плужник взагалі витворює свої поетичні ідеї з примхливо сплетених мотивувань.

Є в цих кпинах над малозначністю і марністю віршувальницького ремесла, справді, певний вияв критичної оцінки власних «нудьгарських» мотивів, з приводу яких у нього пізніше, в «Рівноазі», прохопиться недвозначна фраза: «Сум світовий в масштабі повітовім»... Вміння глянути сторонніми очима на своє найінтимніше, наболіле цього поета ніколи не залишало; звідси болюча «романтична іронія», яка в нього стає не прийомом — рисою характеру, частиною біографії.

Є й дещо зовсім інше — скептична недовіра до «чужої» мудрості і мудрості взагалі («Мудрість мудрих... За гріх який марність всю її мушу знати!»), яка правомірно переростає в досить зверхнє ставлення і до людського змісту власних творів. Якщо мудрець, який навчає людей щастя, сам його ніколи не звідав («Від берегів дзвінкої Брамапутри»), то, може, така ж ціна й «мудрості» поетичній? Тут філософський скептицизм Плужника, справді, незаперечний; відбиття його не важко бачити в таких віршах, як «Це закон: замруть червоножили», «Є острови, яких нема й на мапі». В якійсь мірі він переносився і на роздуми Плужника про поетичне мистецтво. Але знов-таки — це лише часткове пояснення, як часткове місце самого скептицизму в світогляді поета.

Бо, всупереч своїм дотепно-болючим розумуванням, Плужник все ж був до кінця відданий поезії і прекрасно знав її силу. В більшості його іронічно-гірких висловів про сізифову працю поета знайшла загострений, гіперболічний вияв, перш за все — чесність художника, який досконало відає муки слова («Напишеш, рвеш... і пишеш знову! І знов не так... І знов не те...») і не менш добре знає, яким буває розпач поета перед «невимовним», «непіддатливим», тим, що не дається до вислову («Усі слова збери, мій любий,— душі не вичерпать до дна»).

«Це не тому, що людською мовою не можна передати свої думки й почування — на це Плужник не скаржитися,— а тому, що він у віршах завжди якусь глибоко інтимну думку свою переказує, тому, що він про своє приховане від людського ока внутрішнє життя говорить»⁷,— справедливо зауважував з цього приводу Ю. Меженко.

Взагалі щиролюдяні, змістові, виражальні завдання поезії для Плужника завжди мали безумовну перевагу над всякими цеховими, вузько літературними, чисто формальними її аспектами. Митець, що мучився поезією, бо кризь неї, як і кризь власне серце, проходила йому «світова розколина»,— він спокійно зневажав мистецтво, яке творилось для власної знадоби, в ім'я «чистої» форми. Такою для нього була творчість, скажімо, декого з його знайомих — київських неокласиків, «арбітрів метру й еллінського хисту»: «Для них поезія лиш там, де вже віки в класичній формі не лишили змісту». На таку поезію

⁷ Меженко Ю. Читаючи «Ранню осінь». — Життя і революція, 1928, № 5, с. 115.

Плужник, що жив хай і обмеженою, але все ж незаперечною реальністю живого — і сучасного — досвіду, ніколи б не міг погодитись. Вже цим істотно обмежується сфера Плужникового скепсису щодо поетичної творчості, а щодо спроб деяких «дослідників» з націоналістичної еміграції витлумачити його поезію як ординарне «мистецтво для мистецтва» («...Мистецтво як розрада, а зокрема як складання віршів на відвічну тему про марність віршоскладання»), — писав свого часу на сторінках журналу «Литаври» В. Державін), — то вони в світлі всього творчого шляху поета мають вигляд просто незугарний і наскрізь тенденційний.

Але мова була про настирливе прагнення поета довести, що найбільше він тепер прагне спокою і свободи від мрій та «ілюзій».

Ось тут якраз і виявляється, що поезія Плужника продовжує бути по той бік спокою, продовжує залишатись живою — всупереч його власним невеселим запевненням. І це найпереконливіше засвідчується об'єктивною «діалектикою душі» поета, відбитою в його віршах.

Він уміє обманювати і пригамовувати себе філософією спокою — і знає, що вгамуватися все ж не можна. В чудовому вірші «Місто мале...» добре сказано про те, як насправді почуває себе «умиротворена» душа цього анахорета і пасеїста:

Життєму тихо. Як осінь гарна, —
Біля воріт надвечір сидіти...
Просто — площа базарна,
А на ній — собаки та діти...

Знаю, як мало людині треба.
Спогадів трохи, тютюн, кімната...
Інколи краєчок неба...
...Симфонія Дев'ята...

Так «відтинає» свої мрії Плужник! Небагато, немало — туга за найбурхливішою, наймогутнішою в світі «симфонією Дев'ятою» (Бетховен); яка начисто перекриває собою примирення з спокоєм, — і скептик Плужник тут на диво єднається з романтиком комсомолу Влизьком, який прославив революційну жагу «Дев'ятої» в одному з найкращих своїх творів.

В багатьох віршах він силкується бути скептиком, сам розуміючи хистку напівправду (навіть з чисто суб'єктивного погляду) своїх відточених, а все ж силува-

них афоризмів. Можна будувати незавидну «філософію сидня» з приводу ключа журавлів, які відлітають на південь до своїх тимчасових осель: «Але ж нудьга яка,— вперед летіти, щоб повернутися назад»,— та все одно живе жадання руху, жадання життя, ударить в серце нездоланна мрія, і в іншому вірші поет з аналогічного приводу вже скаже зовсім інакше:

Дівчинко тиха, на мрії хвора!
Надвечірня мрія моя!
Гуси над містом летіли вчора...
А я?

Чимало віршів Плужника в «Ранній осені» і «Рівнозві» так і доводиться читати,— в розумінні того, що за ними є «третій зміст» (враховуючи підтекст), який заперечує зміст «перший» і «другий», в чеканні того, що ось-ось прозвучить інша, протилежна тема, яка пересилить попередню. Власне кажучи, вірші Плужника в останніх двох його книгах і є дуже складною поетичною кардіограмою боротьби суперечливих думок і настроїв, що відбувалася в свідомості поета. Боротьби такої невпинної й болісної, що сам поет, знесилений нею, пізніше, в «Рівнозві», вигукнув:

Я патомився вічно знати
В собі самому двійника...
Душе! Обридлива яка ти!
І непримирлива яка!

Це й була, так би мовити, Плужникова «рівновага»...

Ні настроїв скепсису, про які вже була мова, ні прямих зривів у розпач і песимізм («Дикий сон мені щоночі сниться») щодо поезії Плужника заперечувати не доводиться. Але, будуючи однією рукою ці хисткі філософські споруди, поет другою рукою досить послідовно руйнував їх, тягнучись до живого життя, до його непереможної сили. Хай це буде часом навіть така незначна річ, як жіночий слід,— і то лише відновлений у спогаді — на прибережному піску.

Бо я дивлюсь і бачу: все навіки
На цій осінній лагідній землі,
І твій слідок малий — такий великий,
Що я б тобі сказати б не зумів.

Хіба не з таких «малих слідків» вічного і незмірного життя народжуються в справжніх поетів їх захоплені й горді поклики: «Узнаю тебе, життя! Приймаю и приветствую звоном щита!»

Але Плужник умів щиро відчуту і прекрасно висловити свій нерозривний зв'язок і з категоріями незмірно більшими. Яке характерне для нього, наприклад, це прагнення пізнати, а головне, зрозуміти — «диво» своєї рідної землі, «диво» Батьківщини — на противагу тим, кому «чужина вбирає очі»:

Для мене ж досить — певне, до загину —
Кількох губернь чи округ тепер,
Що на землі становлять Україну —
УРСР.

Бо що мені та слава галаслива
Про всі дива за тридев'ять морів,
Коли я досі і малого дива —
Землі своєї ще не зрозумів.

Зпов-таки — глибоку людську пошану викликає незмінна чесність Плужника перед своїм часом і суспільством. Так, він «ще не зрозумів» своєї землі, своєї України — УРСР (чи багато хто з поетів зважувався на таку одвертість, хоч мав часом для неї не менші підстави, ніж автор «Ранньої осені?»), але з цією землею він — до загину...

І, зрештою, прекрасний вірш, що має значення підсумкового для основних психологічних колізій, що відбулися на сторінках книги:

Нехай комусь судився довший
Шлях до останньої межі,
Свій коротенький перейшовши,
Не нарікатиму,— я жив!

Я стільки бачив! Стільки й нині
Думок в собі не погасив!
Жив інший хто в такій країні,
Такі переживав часи?

Щоб міг сказати так свідомо,
З таким спокоем на виду,—
Гряди, сподівана утомо,
Вгамовуй пристрасть молоду!

У «Рівновазі» до всього цього долучається тема природи й космосу, по-тютчевському сприйнятих в своєму величному і жорстокому протистоянні минулості людського віку. Ніколи раніше Плужник не вдивлявся так пильно й тремтливо в красу неба, землі, моря, не вів з ними такої напруженої внутрішньої розмови:

І над нами, й під нами горять світи...
І внизу, і вгорі глибини...
О, який же прекрасний ти,
Світе єдиний!

Як і Тютчев, він полюбляє, передусім вечір і ніч, коли можна вглядатися в зоряне небо і слухати, як «в безодні вічності безмірній світотвору тиша вигрімля» (чудовий образ, вартий порівняння з тютчевським: «Настанет ночь, и звучными волнами стихия бьет о берег свой»!), коли в небі і в морі «блакитний безум» і коли «м'ятеється, м'ятеється всує твій бентежний дух»... Ліричні роздуми поета тут стають особливо дружними та інтенсивними, виливаючись часом в різке, як удар, запитання або натяк, що не формулює прямого висновку, але наче відслонює край завіси над чимсь безмірно складним і важливим для поета.

Звичному «аналізові» ці вірші піддаються тяжко. Їх треба було б цитувати один за одним — настільки вони сконденсовані в своєму змісті, значущі в кожному слові, деталі порухові, інтонації. Улюблений поетом обсяг — дві, рідше три й чотири строфи, але назвати їх на цій підставі мініатюрами було б немислимо, — так багато в них вкладено.

Запитання, що їх безнастанно задає поет природі і все-світові, належать до категорії вічних. Вони природні і неминучі, ці тривожні запитання людини перед лицем нескінченного світу і невмирущої природи. «Звідки? Нащо?» Колись це називалось питанням про сенс людського буття, — їх не переставала й не перестав порушувати поезія. Однак, адресуючи запитання всесвітові й вічності, поет мусить відповідати на них сам — своїм світоглядом, життям, силою або слабкістю свого зв'язку з людьми, з суспільством.

Відповіді Плужника в своїй буквальній філософській суті часто не нові й не оригінальні. Візьмемо один з найгірших випадків:

Каменя один приділ — лежати!
Вітрові один закон — лети!
Тільки я поставлений питати
Як не цілі, то бодай мети...

Та хоч як — в лица свого поті —
Зважу міру явищ і подій, —
Камінь той лежатиме і потім,
Вітер той летітиме й тоді.

Зміст першої строфи поставлений на двобій з ідеєю другої. І як говориться, «все правильно»: так, камінь той лежатиме і потім, вітер летітиме і після кожного з нас.

Можна відзначити навіть певну безстрашність мислі поета, яка не хоче заспокоювати себе жодними ілюзіями. Тільки людині залишається (якщо вола прийме цю істину беззаперечно) махнути рукою на всі «цілі» і «мети» свого життя, на все, що називається щастям і добром, творчістю і боротьбою, і проголосити безнадійне: «Поганяй до ями!» Філософія, справді, безрадісна і безсила. Те, що за нею — певна традиція в світовій поезії минулого, — ніскільки не реабілітує її в очах революційної епохи, яка виробила нову, героїчну мораль, що має свої ключі і до проблеми смерті та безсмертя, страждання й радощів людських. В останніх, для прикладу, поетичних книгах М. Рильського, теж відчутно забарвлених «осінніми» і «прощальними» мотивами, можна знайти десятки найпереконливіших людських відповідей на питання, що мучили Плужника, — відповідей цілком протилежного філософського та емоційного звучання:

Хай осінь мертвим листям шелестить,
Хай старість чеше сивину лукаво,
А для людини, як вола людина,
Як має серце для людей відкрите,
Само страждання в щастя виростає,
І над землею, критою туманом,
Веселиками линуть журавлі...

Це — не кажучи вже про високу трагедійну музику тичинського «Похорону друга», де безнадійній і скептичній діалектиці «світової скорботи» протиставлено іншу діалектику — переможного ствердження і оновлення життя всупереч всім ранам і втратам:

Усе міняється, оповлюється, рветься,
У ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,
Замулюється мулом, порохом береться,
А потім знов зеленим з-під землі встає.

Плужник не зміг піднятися до цієї світоглядної висоти. Давно помічено, що ослаблення зв'язків з суспільством, не говорячи вже про соціальне самотництво, фатально обеззброює особистість перед лицем думки про неминучість смерті. Скептицизм поета аж ніяк не прикриває цієї «роззброєності» і розгубленості в таких віршах, як «Линяють фарби», «Що не збулось?», «Вапу карту бито!» і, нарешті, у моторошному вірші про відчай («Рази мене, одчаю мій! Будь чесний! Ти ж не минешся, хоч і час мине!»). Але не будемо судити лірику «Рівноваги» лише за цими мотивами, які далеко не покривають її реального художнього

змісту. Лірика не тотожна філософським формулам вже тому, що філософію свою вона воліє здійснювати через багатогранний образ людського переживання, через сповідь про нескінченно різноманітні стани душі, які можуть бути цікавими, можуть в собі нести більшу чи меншу правду навіть при хибності або неточності загальної ідеї твору. В поезії Плужника, — в «Рівновазі» особливо, — це можна бачити чи не на кожному кроці.

Не всякий сум є — песимізм, і на цю тему поезія знає багато красномовних свідчень і висловлювань, аж до безумовно слухного парадоксу, що належить невичерпному життєлюбові Рильському: «Як сумно тій людині жити, яка в житті не знала суму!» Причому поет іронічно співчуває саме тій «урівноваженій людині», «в якій серце не болить від сонця й весняного шуму!».

Щиро людське трепече у душевній бентезі Плужника, коли він сповідається в своєму «невимовному» під час самотньої обсервації нічного неба:

Час спокою... а душа в тривозі...
О дитя налякане й слабе!
В тиші цій, що стала на порозі,
Страшно їй підслухати себе!

Маяковський, наприклад, усе це вмів гасити іронією і пафосом, але й він в якісь моменти мусив не без зітхання зізнаватись у схожих настроях: «От візьміть — бешкетній ночі загадайте не пускати з пащі стільки зірок-жал».

Пронизлива печаль, що переймає вірш «Даремно шукаю розради», не заступає перед нами широти чуттів поета, в свідомості якого біль пригасання змагається з суворим, але мудрим голосом вічної природи:

Як свідок уже неуважний,
Як гість, що давно загостився,
Не раз уже чуване чую...

І тільки той голос суворий,
Що в серці своїм наслухаю,
Що й чути його не хотів би,
Мені одишока розрада!

І його скептична іронія — на цей раз щодо «самовпевненого» людського знання — в певному контексті може лише контрастно відтіняти силу й цілісність поетичного враження:

...Мовчи й мовчи!
Хто й що сказати може?
Всю порожнечу потойбічних сфер,

Весь безмір світотвору невеличкий,
Хіба не вичерпано їх тепер
Підручником для семирічки?

Та ще частіше цей скепсис та іронія, що в деяких випадках стають справді трагічними, спрямовані поетом на власну адресу, — хто-хто, а Плужник не мав жодних ілюзій щодо самого себе і тієї духовної ситуації, в якій він опинився. Самотність, споглядальність, книги замість життя — все те, з чим він часом був згоден примиритися, як з неминучою власною долею, — водночас по-справжньому гнітило й мучило його. У віршах Плужника раз у раз вибухає бунт проти затворництва і гірке нарікання на свою безсилість, — не тільки фізичну, зумовлену хворобою, але й моральну.

Мандрівник за потаємною пристрастю, що прагнув на власні очі бачити безмежно різноманітні довготи й широти реального світу, — він змушений «пізнавати» їх з підручників географії та енциклопедій. Підміна реальності книжними, вторинними уявленнями з часом стає звичкою, — а водночас і прокляттям, і небагато хто з самітників так тверезо дивився цій гіркій правді в очі, як Плужник: «Може, й твоя з тих багатющих душ, що вміють всесвіт слухати з кімнати». І, можливо, ніхто в нашій поезії не сказав з такою силою й гіркотою про нікчемність пасивної, книжної, безплідної «цитатної» мудрості в порівнянні з «вічно зеленим деревом життя», як сказав про це на ґрунті власної духовної трагедії Євген Плужник:

Ах, мудрість цитатна, — мудрість гірка!
Вона не горами двига...
Чого ти ждеш! — Мерщій до бюрка:
Там книга!

Гортай, гортай, гортай сторінки,
Давним-давно пожовтілі.
Ти ж був молодий... Ти був стрункий...
Сила буяла в тілі...

В той самий час, коли писалась «Рівновага», М. Бажан опублікував свою «Смерть Гамлета». Плужник не погодився з молодшим поетом і уципливо-іронічно зауважив в одному з віршів збірки, що ось, мовляв, Гамлета оголосили фашистом («Бажан, сторінка така-то»). Але як болів самому Плужникові той комплекс пасивності, скептицизму і роздвоєності, що його засуджував у «традиційній» інтелігентській свідомості Бажан, і з якою тверезістю автор

«Рівноваги» бачив його достеменно убогу суть! «Вона не горами двига», холодна мудрість одинака. А горами вже починали двигати,— були часи першої п'ятирічки і, так чи інакше, крах старих ідейно-психологічних «комплексів» ставав дедалі очевиднішим навіть для тих, хто ще не мав сили з ними розлучитись.

Вчені філістери (як той же В. Державін), намагаючись довести «герметизм» Плужникової поезії, напишуть, що він, мовляв, «прозирає в ілюзійність самого руху і простору». А Плужник, замкнений у чотирьох стінах своєї кімнати, свого «квадратового раю», саме з них прокричав криком нестерпного болю за змарновану силу, за змушену самотність, за розрив із життям:

Дві паралелі, два меридіани —
І от квадрат. Живи! Твори! Вмирай!
Тут тверді тінь. Тут, трепетний і тьмянний,
Замкнувся світ. Тут — Тигр, Євфрат і Рай.

Поряд з цими творами, де вираз внутрішньої драми поета досягає небувалої в часів «Галілея» гостроти, з'являється і лірика більш об'єктивного характеру, що нотує різноманітніші враження поетового дня (майже весь третій розділ «Рівноваги» і деякі вірші з першого). Гіркуватий присмак печалі (хоч і без спеціального філософського підтексту) не залишає автора і тут, але разом з тим чимало віршів відкриває нам поета, щільно й радісно задивленого в різноманітні прояви життя, поета з усе зростаючим смаком до живої й певної реальності. Тут в певному розумінні відпочиваємо і ми, і сам поет,— така в цих віршах чистота і прозорість ліній, бездоганна пластика, точність психологічного малюнка, а головне — спокійна впевненість у всевирішальній мудрості самого життя («Ніч... а човен, як срібний птах...», «Блакитний безум! Море підмною...», «В кипінні хвиль...», «Ах, флейти голос над рікою...», «Суха й тендітна лінія плеча...», «Як він спустів, садок...», «Не чуючи, перебирала ти...», «Обутріло. В неяснім сірім світлі...», «Порожній берег моря...», «Ваш такий наївний погляд...»). А на передостанній сторінці збірки Плужник поставив вірш «Вона зійшла до моря», вщерть повний радістю земної, тілесної і водночас піднесеної до античної «божественності» людської краси.

Є в «Рівновазі» і зовсім новий для Плужника цикл віршів, героями яких виступають відомі історичні діячі або літературні персонажі. При всій стилістичній дистанції,

що лежить між Плузником та Франком, їх можна певною мірою зблизити саме з віршами, що творять значну частину Франкового «Мого Ізмаргаду»: сюжет з минулого, переповіданий автором при збереженні і всього інтересу конкретної ситуації, і належного історичного колориту, має в собі також щось від притчі, від аллюзійного сказання на якісь сучасні філософсько-психологічні теми. Інколи ця тема корениться в авторському інтимному: така розповідь про зустріч Елоїзою свого мертвого коханця Абеяра, — суворим недремникам середньовічної моралі здається, що «любов» перемогла «кохання», насправді ж мука любові була незмірно легшою за жар кохання, що спалює тепер догораюче тіло... («В листопаді, місяці тихім»). Інколи це своєрідні колізії людського пізнання: намалювавши в прекрасному вірші відкриття Колумбом невідомого материка («Подолано упертість Ізабелли...»), скептичний Плузник, що так любив оголяти все релятивне, відносне, діалектично-суперечливе, не пропускає нагоди підкреслити химерну — і водночас щасливу для шукача — розбіжність між загаданим і здійсненим, між метою пошуку і його реальним наслідком:

...І, Індію відкривши, обіймає
Америку якоїсь береги.

Колізія, справді багаторазово засвідчена в історії наукових та інших відкриттів; скептицизм Плузника, отже, тут зовсім не виходить «за межі норми» — це просто гнучкість, тонкість розуму, що застерігає проти застигlosti думки, проти догматизації шляхів пізнання і творення.

Роздумам на близькі теми, пафос яких спрямовано проти всяких заборонних табличок «на дереві пізнання» та занадто прямолінійної ідентифікації істин і помилок, присвячено й деякі інші вірші циклу («Щасливого дня...», «Гладкого Панса...»). У вірші про Гамлета — вже згадувана суперечка з М. Бажаном: як би, мовляв, не таврувати гамлетизм, як не обурюватись його анахронічністю («Господи боже! Которий вік!»), — все одно жили й житимуть люди, яким не під силу розв'язати фатальне питання: бути чи не бути... Та правота була все ж не за Плузником: думка про те, що поет, дотепно формулюючи ті чи інші часткові застереження до провідної ідеї віку, разом з тим по-філософському і по-людському втрачав рівно настільки, наскільки був далекий від перекonanого ствердження найголовнішого в цій ідеї, — не залишає нас при читанні

всього циклу та і всієї книги. Бо ті, що стверджували,— ті й відкривали, відкривали щось незмірно більше і могутніше за ажурні частковості, за бліде «рококо» скептичного натхнення...

Але скепсис «Рівноваги» йде здебільшого пліч-о-пліч з трагізмом,— а це вже куди змістовніше і серйозніше (до всіх прикладів, що вже наводились, тут можна додати ще один з найкращих віршів книги — вірш про Гогена). І цей трагізм, як би не проектувався він автором в загальнолюдські і навіть «онтологічні» філософські площини, має за своє джерело кінець кінцем корінні вади світоглядної позиції самого поета,— його пасивність і самотницьку відстороненість від щоденних революційно-творчих турбот і справ радянського суспільства. Євген Плужник був поетом і людиною такого калібру, що не «здогадуватись» про це, не відчувати ущербність і згубність подібної позиції ніяк не міг (згадаймо його «суд» над самим собою ще в «Галілеї»!).

«Рівновага» — остання (в кожному разі, доведена до вищого ступеня внутрішньої логічності) спроба втриматись на острівці скептичної самотини,— і водночас свідчення закономірного краху такої позиції, все глибше усвідомлюваного самим поетом. Далі того стогону крайньої розпуки, який пролунав на сторінках збірки («Гряди ж! Рази! Я ниць тебе стрічаю. Ти переміг! Ти переміг, одчаю!»), йти вже було нікуди,— а Плужник був людиною глибоко причаєної любові до життя, людиною, що шукала мудрості, прозріння, «всіх почуттів первини». В самій назві його останньої книги чути болючу іронію,— і не тільки над претензіями догматичної критики, що вимагала ідеального порядку в душевному господарстві митця, але й над власною дисгармонійністю і неспроможністю знайти для себе надійну точку духовної опори...

Звичайно, автор «Ранньої осені» та «Рівноваги» — це був ще не весь письменник Плужник, і його відповідь на корінні питання дійсності треба шукати не тільки в ліриці, але й в написаних ним п'єсах та романи, що були опубліковані в кінці 20-х років. Ці твори багаті в чому доповнюють і коригують наше уявлення про Плужника — радянського письменника. Як-не-як, п'єса «Професор Сухораб» (1928) була одним з перших творів української драматургії про перехід на бік Радянської влади кращих представників старої інтелігенції, про глибокий ідейний розлом в цьому середовищі,— і можна по щирості замилюватись, як Плуж-

ник тут хлеще «освічене», вороже революції міщанство, як благословляє свого Івана Олександровича Сухораба на розрив з ним в ім'я свідомого і активного служіння народові! Якщо в наступній п'єсі — «У дворі на передмісті» (1929) автор цього нового героя, здавалось би, втрачає, віддавши всі свої непересічні барви змалюванню похмурої трагікомедії міщанського існування, то в останній віршованій драмі, як свідчать ті, що були знайомі з її текстом, він знову повертається до теми гостро громадянської, сміливо зобразивши зіткнення світоглядів, непримиренну боротьбу нового з старим. Зрештою, і в романі «Недуга» (1928), що швидше поставив під сумнів, ніж ствердив повістярське покликання автора, письменник бився над не такими вже дрібними питаннями соціально-психологічного характеру (широта духовного світу нової людини, її «право» на особисте життя і пошуки його гармонії з громадським), хоч і не зумів упоратися з ними ні в ідейному, ні в художньому розумінні. Такий Плужник у своїй драматургії та прозі. Але справжнім майстром, визначною самобутньою індивідуальністю він був у поезії, перш за все — ліриці, де відкладалося найінтимніше, найсокровенніше. Чому ж такий помітний розрив — не тільки тематичного, але й ідейного характеру — між його, скажімо, п'єсами і лірикою останніх років? Чому в цій ліриці таке звужене поле зору автора, чому тут Плужник — зрілий і сильний митець — нерідко виступає таким позачасовим і самотнім?

Очевидно, серед багатьох причин, що коренилися в світогляді і психіці поета, слід назвати також уявлення про своєрідну автономію, навіть «незалежність» інтимного, особистого світу митця від «вищої пристрасті» епохи, від її високовольтної наснаги.

Чи я не бачу п'ятирічки швидкість,
Не мчу, збиваючись, за нею вслід?
Та де свою грудну подіну клітку,
Заклякості куди подіну лід?

(Переклав Н. Тихий)

риторично запитував у ті ж роки Борис Пастернак, протиставляючи «вічну косність» поетового серця революційній динаміці соціалістичного будівництва. У ті часи, коли жив Плужник, ниточка таких уявлень ще зв'язувала з психологією та естетикою минулого деяких представників творчої інтелігенції. Так було й з Плужником. Але поет дорогою ціною, можна сказати, власним серцем платив за

спроби ліричної самоізоляції. І це ставало для нього дедалі яснішим.

Зовсім незвичайною для Плужника вже в 1928 році була балада «Потомлені коні» (в якій відчувається, до речі, несподіваний сюжетний і стилістичний перегук з «Противагом» М. Бажана) — спроба пробитися до теми революційного подвигу, до поезії сильних і героїчних характерів. Проте в «Рівновазі» цій баладі (як і цій темі взагалі) не знайшлося місця, — вона так і залишилась на сторінках журналу, де була вперше опублікована.

Тим більший інтерес являють останні вірші поета, видрукувані вже після закінчення «Рівноваги» в журналах «Життя і революція» та «Радянська література» за 1934 рік. Це був час пам'ятних поетичних декларацій, породжених найзнаменнішим ідеологічним явищем епохи, яке так точно сформулював М. Горький в промові на Першому з'їзді радянських письменників: «В чому я бачу перемогу більшовизму на з'їзді письменників? В тому, що ті з них, які вважались безпартійними, тими, хто вагаються, визнали, — з щирістю, в повноті якої я не смію сумніватися, — визнали більшовизм єдиною бойовою керівною ідеєю в творчості, в живопису словом»⁹. Вірш Плужника «Поетові» — теж декларація (слідом за відомим віршем М. Рильського її можна назвати декларацією обов'язків поета і громадянина), і вона свідчить, що поет не залишився осторонь того ідейного злету, який переживала в ті часи вся радянська література. Він робить переоцінку цінностей, яка стосується, слід гадати, передусім його власної творчості. Засудивши вагання, високо піднісши ідею громадянської відповідальності митця, він проголошує:

Уважний свідок явищ — це замало!
Ні, ти учасник чесний всіх подій,
Тож мудрим словом щиро володій,
Щоб співучасників серця воно займало!

Піднось їм духа. Отже, будь готов,
В їх лави ставши — в перші чи в останні, —
Піднести слово — стяг ясний немов!
Адже поет завжди «співець во стані».

В одному з віршів 1934 року поет знову повертається до лєнінської теми, усвідомлюючи велич гігантської творчої діяльності партії і народу:

Володимир Лєнін!
Твое вершиться діло — лєнінізм!

⁹ Горький М. Собр. соч. : В 30-ти т. М., 1959, т. 27, с. 338.

В іншому вірші «до краю цивільний» Плужник тепер памагається схопити маршовий ритм червоноармійської ходи, стверджуючи, що «перед лицем війни червоноармійці всі ми!».

Можуть сказати, що декларативність далася взнаки в деяких з цих віршів: справді, вони помітно сухіші, аскетичніші, раціональніші за звичайні зразки лірики Плужника (як сухіша, прозаїчніша і вже згадувана «Декларація» М. Рильського за деякі з його попередніх творів). Що ж, моменти вирішальних ідейних зламів часом супроводжуються певними художніми втратами — «річ світова і річ давно відома»; не забудьмо, що Плужник наче наново вчився тієї громадянської публіцистичної мови, з якої він починав за десять років перед тим. Але етапне значення цих творів у світоглядній еволюції поета — беззаперечно: з них починалася нова доба в творчості Євгена Плужника, і немає сумніву, що вона була б цікавою і плідною для його чесної, людяної, багатой вистражданими думками поезії.

6

Можна і треба говорити про остогидлі в працях літературознавців «художні засоби» поета, але розмова ця буде корисною і змістовною лише тоді, коли ми за своєрідністю художнього виразу побачимо неповторну своєрідність людського характеру, а конкретні прикмети стилю усвідомимо як щось подібне до «кінчиків нервів», де в цілком специфічній формі діє те ж світосприймання митця, те ж відношення його до дійсності і світу людської культури.

Поетичний світогляд молодого Плужника (періоду «Днів») сформувало передусім загострене відчуття переломності епохи. Жовтнева революція дала йому надію на здійснення великих гуманістичних мрій, відкрила перед ним образ прекрасного майбутнього, надихнула поетове серце майже екстатичним поривом до нього. Разом з тим Плужник,— сам глибоко «переломна» натура, згусток суперечностей переходової епохи,— часто виявляв неспроможність розгледіти паростки цього майбутнього в реальній дійсності свого часу і, романтик за природою, бачив її аж ніяк не в романтичних тонах. В своїй щоденності він не стільки жив, скільки відштовхувався від неї, линучи думкою до тих часів, коли всі «пізнають, яка на смак любов».

Так визначилось характерне для цього поета поєднання

тихого, сором'язливого, причаєного (щоб, боронь боже, не здатися якимсь мітинговим оратором) пафосу і графічно-чіткої, жорсткої, інколи явно трагічної достовірності реального, буденного факту чи явища.

Ідейний характер цього пафосу зазнавав змін в різних книгах, але сам він як сплав мрії, тривоги, пориву завжди відчутний у віршах Плужника. Присутність його й створює те виразне «тремтіння», яке так ясно вчувається під зовні стриманим, скупим словом поета і яке в деяких віршах періоду «Днів» доходить до гарячкового «двохтактного» чергування коротких нервових сплесків:

Розвітайте, нові жита!
...А на кожному колосі — мука моя...
О, воістину час — ратай!
Славословлю його ім'я.

Плужник, цураючись «гучних слів», переживаючи оповідуване в душі, про себе (вже говорилось про його недовіру до громадянської, кличної сили поетичного слова), здебільшого прагне бути гранично об'єктивним, буденно прозаїчним, вільним від всяких метафоричних та риторичних прикрас у своїй художній інформації про зображуване явище. Просто й діловито, як протокол, почати розповідь про якусь трагічну подію — це (зокрема в «Днях») один з найулюбленіших Плужникових прийомів: «Впало — ставай до стінки! — Сперся плечем на ганок». Або: «Сідало сонце. Коливалися трави. Перерахував кулі — якраз для всіх». Або (вже у вірші про власну душевну смуту): «Попоім, посплю... Щасливий ніби. Роздобув собі штани нові». Стримана нейтральність розповіді тут лише відтінює вибухову силу почуття, що таїться за скупими словами. Добра половина ліричних віршів у «Днях» побудована саме на цьому прийомі. Можна визнати, що після Тичининого: «...Врізали вам поля, в головах тополя, а голів нема» — в українській поезії 20-х років ніхто, крім Плужника, не досягав такої сили і не був таким наполегливим у культивуванні цього вражаючого художнього ефекту трагічної простоти.

Разом з тим Плужник однаково сильний і в передачі боріння схвильованих почуттів, у вислові «мови серця», — хоч і тут з незмінним сором'язливим лаконізмом ніби стримує себе від останнього слова, від прямого сповнення обов'язку «виводить висновки з подій».

...О днів прийдешніх обрії безмірні!
О тишино моїх маленьких рим!

Або — в «Рівновазі»:

Стережися неба нічного,
Порожнечі його німії
Мало зору твого і много —
Якщо душу відкриєш їй!

Завирус. Приспить. Зруйнує.
Звідки? Нащо? Навік... Кудись...
...і м'ятеється, м'ятеється всує
Твій бентежний дух...
Стережись...

М. Рильський, зауваживши, що хаос збурених почуттів можна передати в подвійний спосіб — навмисною чіткістю ліній, прозорістю й закованістю форми або ж «лініями гарячковими, химерно й безладно переплетеними», з повним правом констатував, що Плужник «дивно єднає обидва способи. У своїй недоговореності він завжди каже все і до кінця висловлюється: він ні радості вгадування, ні його муки не хоче полишити читачеві»¹⁰.

У цьому лаконізмі, в цій артистичності думки і вислову, завжди інтимно наближених до читача, в цій повноті сказаного в недоказаному — один із секретів художнього чару Плужника, його самобутності.

В часи інфляції «самовитого» образу, вигадливої тропіки, метафоричного буяння, характерного для багатьох тодішніх поетів, лірика Плужника була позначена крайньою стриманістю і скромністю щодо цих засобів художньої виразності. Знову-таки — Плужник явно соромився не тільки поетичного багатослів'я, але й поетичного пишнослів'я. Він зовсім скупий, скажімо, на епітети і особливо — на епітети мальовничо-прикрашальні. В «найударнішому» місці, де зіставляється сучасне і майбутнє, для нього досить сказати: «...Буде родюча земля — не ця». Позбавлений зовнішньої, автономної свіжості і яскравості, його епітет оживає і нерідко стає незабутнім саме завдяки внутрішній емоційній експресії («Гей, спокійні, досвідчені! Всякі! Ви!») або тонким смисловим зіставленням і взаємним «переливам»: «Широке серце й бідний олівець», «весь безмір світотвору невеличкий», «квадратовий рай», «перші й довіку останні мої півхвилинки!»

Ліричній графіці він всюди й незмінно віддає перевагу над ліричним живописом. Закон його поезики — це найвиразніший, найправдивіший, поданий в усій внутрішній

¹⁰ Життя і революція, 1926, № 8, с. 86.

Ще з першої своєї книги Плужник здобув репутацію поета думки, митця-інтелектуаліста, хоч до нього, здається, можна з певним правом прикласти слова, сказані свого часу Тургенєвим з приводу віршів Тютчева: «Якщо ми не помиляємось, кожний його вірш починається думкою, але думкою, котра, як вогняна цятка, спалахувала під впливом глибокого почуття або сильного враження...»¹¹

У Плужника на першому плані теж думка, незмінно заряджена емоцією, яка її породила. Філософствування без діткливого особистого приводу він, власне кажучи, не знає. Це вірно, що в багатьох його віршах думка стає тим, що називають рефлексією,— болісним і прискіпливим самоаналізом. Але вірно й те, що в Плужника це найменше назвеш «панським спортом»: для «спорту» він надто змістовний, надто правдошукач. Коли в «Ранній осені» він з гірким усміхом говорив про чудну людську долю — «на сторінках чужого твору правду свою шукати»,— то це означало, що самого себе він безнастанно перевіряв і судив якраз вимогою сказати власну, значущу, потрібну не тільки собі правду...

Надзвичайна стислість, з якою поет вмів образно висловити свою думку, дисципліна цієї думки, її драматична напруга, поетична очевидність процесу її народження, суперечливого становлення, постійне поєднання холодка «ума поверяючого» з сердечним жаром,— все це у віршах автора «Днів» і «Рівноваги» здатне давати досвідченому читачеві справжню естетичну радість.

Згадати хоча б ту систему «коротких ударів» (вислів М. Рильського), яку виробив собі цей поет ще в «Днях» для логічно-емоційного завершення попередньо змалюваної (здебільшого з навмисною холодністю) картини:

Згубився селянський син,—
Відробив!

Або:

Коли рядкам якимсь звірати душу,—
Тільки таким!

Або (про морського орла серед бурі):

О мудрокрилий! Він летить
Додому!

¹¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. : В 10-ти т. СПб, 1913, т. 10, с. 441.

Іншими словами це — «пуант», давно відомий і широко розроблений в ліриці прийом. Проте в Плужника він цілком індивідуальний (і, звичайно, не зводиться лише до таких «коротких» ударів). Буває, що в іншого поета весь вірш існує фактично лише для двох-чотирьох останніх рядків, які містять у собі задалегідь придуману чисто раціональну «мудрість». У Плужника такий «пуант» — це справді необхідна драматична розв'язка всієї колізії вірша, а оскільки мислення поета драматичне загалом, то подібними «ударами», як поштовхами серця, в нього нерідко пишеться цілий вірш (скажімо, в «Рівноазі» — «Дві паралелі, два меридіани», «По той бік пристрасті», «Минають дні» тощо).

Все це робить віршовану мову Плужника на диво промовистою, сповненою афористичної сили і гостроти. Деякі з кинутих поетом віршованих «формул», огранених точно, легко і зграбно, сприймаються як закінчені афоризми: «Зійде колись велетенський посів тишею вірних днів», «...І над базаром стисне мрійну руку упевнена долонь робітника», «Мудрості не вивчитись чужої, — треба помилятися самим», «Усі слова збери, мій любий, — душі не вичерпай до дна», «По той бік пристрасті народжується ніжність», «Що менше слів, то висловитись легше». Але справа не тільки в цих «готових» афоризмах, зрештою, Плужника ніколи не надило до себе звичайне красномовство, карбування «заповідей» або гострих слівець, — найбільша його сила, мабуть, у тих напіватористичних «побіжних» словесно-сміслових конденсатах, якими так рясніють вірші, написані цим найлаконічнішим з поетів. Головна їх принадність — у високозмистовній недоказаності, і чим більш вони уривчасті, еліптичні, тим, здається, сильніше випромінюють із себе дивну силу поетичної сугестії (щось подібне ми знаємо в Тичини, — але в зовсім іншому стилістичному ключі: «Раз ми разом, — значить разом всі ми сходимось в одно»). То стислі, часом зведені до вигуку, то розгорнуті в своєрідну параболу, забарвлені іронією над звичайною, буденною логікою, вони діють безвідмовно і запам'ятовуються не менш, ніж найяскравіші пластичні образи: «Мовчи, мовчи, душе підтята, — агоні!», «І правда, і радість, і гріх, і біль не навіки», «Ви! Майбутні!» (кінцівка одного з віршів) — і багато подібного, суто плужниківського... А коли читаєш такі рядки, сказані, звичайно ж, з трагічного приводу: «Обертайся, земле, без упину! Припасайте, припасайте бром!» — здається, входив

у саме ядро химерної і болісної «діалектики» цієї поезії. Трагедія безглуздо обірваного життя — і кімнатно-мізерне «припасайте бром», — Плужник постійно сплітає в один акорд такі невідповідності. Його поезія — поезія антитез і контрастів, що стали основою художнього світосприймання. Тонкий аналітик в сфері духу, озброєний скальпельною гостротою думки, звиклої майстерно роздвоювати єдине поняття, відкривати в ньому протилежні «іпостасі», він часом з розпачем спинявся перед власною творчістю, застосовуючи до неї цей же інструментарій нещадного аналізу:

Що висловиш? Чужої голови
Про людське серце домисли готові?
Сум світовий
В масштабі повітовім?
Твори!
Твори!

І разом з тим в застосуванні до багатьох конкретних реальностей, даних у його віршах, ця своєрідна діалектичність поетового мислення породжувала сильні художні результати. Як небагато хто з його сучасників, він умів розкрити (хай і в досить обмеженій сфері) живе й суперечливе переплетіння різноманітних, полярних почуттів і станів свідомості:

Щодень все глибшає свідомість,
Все ширший розмах у думок,
Та пристрасть тихшає. Натомість
Передосінній холодок
Чуття голубить...

..... Дико знати,
Що, й прохолонувши, чуття
В тобі залишає біль утрати —
Потребу прагнути життя!

Недремна проникливість мислі, печальної і разом з тим на диво працюючої, наснаженої переможним «прагненням життя», вчувається майже в кожному вірші поета, по суті, це — другий герой всієї його лірики.

Плужник уміє бачити різні сторони одного й того ж явища, вміє поставити їх в діалектичне зіткнення між собою для того, щоб повнішою, багатшою народжувалась його поетична істина. Так, зіштовхуються одне з одним, наприклад, гуманістичний порив — і внутрішня слабкість, пасивність, «сірість» в герої «Галілея», так борються образи сучасності з видіннями майбутнього в «Каневі», як,

зрештою, і в цілій збірці «Днів». Але обмежитись лише констатацією цих «синтезованих» суперечностей буде замало для характеристики поезії Плужника, бо він — взагалі поет найрізкіших життєвих дисонансів та невідповідностей, і дуже часто ці дисонанси не приходили в його художньому осмисленні до жаданої гармонії: вони так і залишались відкритою раною на поетовому серці. Вийти з зачарованого кола тієї неможливої «рівноваги», яка саркастично стверджувалась в останній його книзі (насправді це було пекельне кипіння суперечливих настроїв і поривів), можна було тільки шляхом рішучого її зняття, — це поет і спробував зробити в своїх віршах 1934 року, але вони в силу сумних біографічних причин лишилися тільки обіцянкою, тільки заявкою на нову смугу в його творчості.

А тим часом саме це мислення гострими «стиками понять» виробило в поезії Плужника тільки їй властивий смисловий візерунок, що являє неабиякий художній інтерес. Тонкі психологічні антитези, контрасти, зіставлення, парадокси, виправдані глибшим сенсом логічні «оксюмори» («Як пізно ми серця свої спинили! Як роз'єднали рано ми уста!», «Довершився подвиг любові, що кохання перебула», «Світотвору тиша вигрімля», «Кімната — який необмежений простір! Квадрати паркету — яких іще площ?», «Нудливий запах нафталіну, як матіоли дух, ковтатъ») — були постійною і улюбленою зброєю поета, і володів він нею — найдосконаліше. «Гострий галльський глузд» (якщо трохи довільно вжити вираз Блока) в поєднанні з непереможною слов'янською сердечністю, — питомий знак поезії Плужника; в цьому розумінні вона може й сьогодні бути певною школою, де вчать викидати за борт сентиментально-декларативну бездумність, розсиропленість, кучерявість і розволіклість — давній і відомий гріх деякої частини служителів української музи.

Неканонічність в канонічності — так можна було б характеризувати і ритміко-строфічну форму поезії Плужника. В звичайні метри і традиційні строфічні побудови він уміє внести так багато свого, індивідуального (вільна плинність ритмів, зокрема, віртуозність у володінні так званим дольником, нерівноскладові, а часом й зовсім обрубані, утяті рядки, мистецька гра паузами, цікаві й самостійні строфічні варіації, сміливе введення в деяких віршах неримованого останнього рядка), — що під їх різкою своєрідністю часом буває нелегко розгледіти «звичайну», традиційну основу. Майстер добротної й точної рими,

він збагатив словник українських рим багатьма непретензійними, але приємними саме в своїй скромній свіжості зразками: «легше — векше», «гірка — бюрка», «двиги — книга», «ремствуй — вікчемству», «хандру — мандруй», «навіть — бавить», «майже — дай же», «несила — невесела», «баб — гостабфаб». Все це — свідчення чесного ремесла, ремесла, що вміє шукати й знаходити.

Таку ж пошану до себе викликає поетична мова Плужника, що акумулює різноманітні стильові пласти, по-хазяйськи вмюючи розпорядитись їх виражальними ресурсами. Стриманий і точний, далекий і від мовного пуризму, і від хизування словесною екзотикою, він уміє досягати бажаного ефекту введенням несподіваних для контексту іноземних елементів — будь то галицизм («Ну звичайно, краса і сила. *Marehe funèbre!*»), латинізми («*Homo sapiens я!*»), наукова термінологія («Фармакопея і температура») і особливо — церковнослов'янізми («Елоїза прияла мир», «Настане час — і ти обрящеш Єву»). А поряд з цим — можна замилюватись справжньою артистичністю, з якою поет відточує лексику, фразеологію, синтаксис української мови, свіжістю й доречністю його лексичних новотворів чи словникових знахідок («думкам уст р і т ь», «обутріло», «все даліє», «зоря бліда й висока, маревні в к а з у є неба са», «каменя один п р и д і л — лежати», «типа в и г р і м л я», «н е д о м и с е л природи», «всіх почуттів п е р в и н а» — число подібних прикладів можна було б значно збільшити).

Коротше кажучи, перед нами — талановитий поет, зрілий і совісний майстер, не знати художнього внеску якого в українську поезію — не можна!

Ми простежили історію складну, не позбавлену глибокої соціально-психологічної типовості і повчальності.

Так, «феномен Плужника» — показовий і характерний для деяких груп інтелігенції, які прийняли Жовтень, прийняли радянську дійсність, але з труднощами, з муками і болями пробивались до нового світогляду, нової «структури» своїх почуттів і свого естетичного відношення до життя. Двадцять роки, включаючи початок тридцятих, знають не так уже мало подібних історій.

В свій час Євгена Плужника без особливих церемоній зближували то з неокласиками, то з занепадниками, то взагалі з правопопутницькими колами. Певних зусиль до цього, з свого боку, приклала група «Ланка», що запопадливо висувала автора «Галілея» на роль свого поетичного

герольда: Полишмо, зрештою, днів минулому всю цю його малоістотну тепер злобу («Довліє днів злоба його...»). Важливе — інше: принципова своєрідність позиції поета, її самостійність і відмінність порівняно з позиціями тих, до кого його було з такою легкістю уподібнювано.

Плужникові в «Днях» не треба було, як, скажімо, М. Зерову в «Камені», йти в світ образів далекої античності, — він жив своїм часом, його турботами і болями. Щоправда, по-своєму «болів» ними і Зеров, — але як і чому? «З високих хор лунає спів туги і безнадії; навколо нас кати і кустодії, синедрион, і кесар, і претор», — ці рядки ідеолога неокласиків, датовані 1921 роком, достатньо ясно свідчать про його тогочасну політичну позицію (хоч згодом дещо змінилося і в поглядах та творчості самого Зерова). Тим часом для Плужника в «Днях» найсвятішим і найвищим були саме гуманні соціалістичні ідеали, поставлені на порядок дня Жовтневою революцією, — і якщо він болісно переживає свою сучасність, то насамперед тому, що його вражала конкретно-історична невідповідність між цими ідеалами і суперечливою дійсністю переходового часу. Він багато чого не розумів у цій дійсності, — то правда; але наріжним каменем його поезії було переконання, що «пшеницями зійде кров»; навіть скаржачись на «жорстокість» свого часу, він кликав його «навчити заповітів своїх» і, переборюючи власні сумніви та вагання, кидав в обличчя міщанського базару своє вистраждане: «...Все-таки — обертається!»

В певному розумінні це вічне питання: «обертається» чи ні? Скептики, Хоми невірні, просто знервовані і стомлені люди трапляються в різні епохи. Своє нерозуміння життя, свій страх перед його складністю, свій індивідуалізм, байдужість і лінощі вони намагаються виправдати сумнівами в тому, чи справді «обертається земля» — тобто чи йде історія вперед, шляхом соціального прогресу, передбаченим і розробленим науковою теорією суспільного розвитку, чи тупцює на місці. Плужник не належав до поетів, яких можна назвати співцями життєвої снаги і бадьорості. І все ж — в свої кращі часи до краю щирим голосом «пораненого серця» він заперечував цю зневіру, цей скептицизм спокійних і байдужих чистоплюїв. Віра в майбутнє, в прийдешнє торжество комуністичного ідеалу зливалася в нього з поняттям громадянської і особистої совісті. І ця совісність, ця чесність автора «Днів» перед великими прагненнями та ідеалами свого часу виводить

поезію Плузника — при всіх її трагічних надломах — з мертвого кола занепадництва і робить художньою цінністю, цікавою та повчальною і для сучасного читача.

Можна говорити про певні ознаки ідейної кризи в наступних книгах поета — «Рання осінь» та «Рівновага». Тут справді дають себе знати вияви скепсису та песимізму, хоч вони стосуються — і це теж треба підкреслити — головним чином роздумів та міркувань тяжко хворого поета над своєю особистою долею. Але і в цих книгах — з-під неглибокого філософствування про минулість людського існування та вимучених (ох, яких вимучених насправді!) запевнень про «бажання спокою», — б'є туга за живим, діяльним життям, за високою мрією, за «симфонією Дев'ятою». Плузник тут ущербний настільки ж, наскільки й самокритичний, — і ніхто краще від нього самого не сказав про людську й творчу безвихідь позиції одинака-споглядальника, про жах «квадратового раю» самотницької кімнати.

Коріння ідейної кризи Плузника — в його постійному тяжінні до концепції маленької людини, людини, яка лише болісно переживає складність історичного процесу — замість активної особистої участі в його формуванні. Цю людину він захищав, доводив її «право» на вічний біль, виправдував її пасивність, — і водночас не міг не мучитись жахливою тісністю тієї душевної комірчини, в яку сам себе замикав. Це була драма поета, — але драма, усвідомлювана ним самим — і тому далеко не позбавлена цілющих можливостей трагедійного «очищення». Парадокс Плузника в тому й полягає, що, будучи співцем і оборонцем «маленької людини» — маленької в свій великий вік, — він несамохіть виступав і її тверезим, суворим суддею. Якщо в «Галілеї» цей суд було здійснено в площині громадянській, то в «Рівноазі» драматичний, нестерпно тяжкий для поета і разом з тим нещадно критичний диспут з самим собою іде в найглибших інтимно-психологічних сферах.

Поворот до громадянської поезії, здекларований в останніх віршах Плузника, знаменував прагнення поета органічно включитися в творче життя радянського народу, в надихану його будівничим і бойовим пафосом літературу соціалістичного реалізму. Цей поворот міг видатись крутим і різким порівняно з «Рівновагою», але варто вдуматись у всю попередню путь Євгена Плузника, і ми пере-

конаємось, що він був підготовлений тими кращими, дорогими для нас устремліннями, які природно жили в його творчості, починаючи від ранньої газетної поезії і вірша про Леніна.

Ми ясно бачимо живого Плужника з усіма його суперечностями і з рішуче перемагаючою їх приналежністю його щирої, чесної душі. Пасивність його громадянської позиції, вияви абстрактного гуманізму, скепсису і зневіри — все це, відбите в частині його творів, не може бути прийняте сучасним радянським читачем, вихованим в зовсім іншій морально-ідейній атмосфері. Але Плужник «доходить» до нас, і бентежить нас, і робить нас морально багатшими та зіркішими своєю невсипущою жагою людяності (ми її цінимо і в щирому «абстрактному» гуманізмі, відкидаючи неспроможність його остаточних висновків), своєю відданістю комуністичному майбутньому, чесністю і суворістю до себе навіть у своїх слабкостях. Слова О. Фадеева, сказані про одного з російських радянських письменників, можуть бути майже буквально віднесені і до Є. Плужника: «І люди політики, і люди літератури знають, що він — людина, яка не обтяжила себе ні в творчості, ні в житті політичною брехнею, а якщо на початку свого шляху (а інколи й потім) він не все бачив так, як воно було насправді, то в цьому немає нічого дивного: гірше було б, коли б він фальшивив»¹². А що Плужник поет суперечностей і сам глибоко суперечливий, то — життєві суперечності (в даному разі відбиті в дуже своєрідному людському і поетичному характері) теж треба знати. Сильний не той, хто заплющує на них очі, а той, хто тверезо їх осягає — для розуміння їх, для переконаного їм протистояння і для знання шляхів плідного їх «зняття».

Талановитий митець дає людям не тільки свою «модель» світу, а й свій художній «модус» його пізнання. Те краще, що ми бачимо в «модусі» ліричного мислення Плужника і перш за все — аналітична гострота, тонкість, діалектична переливність його думки — має всі дані для того, щоб дати плідні рефлекси в творчій практиці сьогоденного поетичного покоління; це те, чого нині особливо бракує декому з нашої молоді, чийм єдиним божеством в поезії стала буйна і часто-густо непідвладна будь-якій мислі метафора...

¹² Из писем А. Фадеева. — Новый мир, 1966, № 4, с. 227.

Через кілька десятиліть поезія Плужника знову (а в деякій своїй частині — і вперше) зустрілася з радянським читачем. Збувається той далекий від всепрощення, але разом з тим всебічно зважений і справедливий суд потомства, якого чекав поет:

Суди мене судом твоїм суворим,
Сучаснику! Нашадки безсторонні
Простять мені і помилки, й вагання,
І пізній сум, і радість передчасну, —
Ім промовлятиме моя спокійна щирість.

1966

«У РЕЧІ ВДИВЛЯТИСЯ ПИЛЬНО...»

Про поезію Петра Дорошка

Є в Петра Дорошка вірш «Сосні за моїм вікном». Не програмовий, не якийсь особливо значущий — рядовий, як говориться, вірш. Мовиться про те, що хоч автора, мандрівника по натурі, здавна вабили і ваблять далекі краї з їх екзотичними зеленими дивами — пальмами або олівами, він все ж по-справжньому замилований у звичайному вічнозеленому дереві наших країв — скромній сосні. Поет знає про цю сосну те, чого не помітить і про що не подумає сторонній байдужий спостерігач:

...Сама посіється на згір'ї,
Сама в піску безплідному зросте,
Пташине плем'я у барвистім пір'ї
Вже заселя шатро її густе.
Пісок під нею притрусил глиця,
Укрива травка. І поглянь — уже
В моху зачервонілася суниця,
Вже білка перший гриб тут стереже.
Свій дім складають мураші уміло,
Тут сон і ряс засвічує весна.
Як цей куток піщаний оживило
Вічнозелене дерево сосна!

Поет не клопочеться створенням якогось символу чи алегорії, він, можна сказати, пише щось на зразок природничого етюда і з дослідницькою точністю розповідає про миле «лісове співтовариство» (є такий термін у науці про ліс), що виникає в сосновому затінку: сон, ряс, якась травичка, суниця, гриби... А разом з тим читач прекрасно розуміє, що це не тільки пейзаж, що в ньому є щось людське, більше того — щось від сповіді автора про самого себе, про свої життєві прихильності і смаки, про любов до рідної землі і відданість життю «звичайному», але гуманному, творчому, діяльному, здатному благодійно перетворити будь-який безплідний закуток. І є це тут момент суто естетичної декларації: всяка є краса на світі, але найсимпатичніша, найближча серцю — це скромна, хай інколи й не всім помітна краса щоденних виявів отого робучого, творчого життя. Сосна, отже, сосною, а тим часом здається, що ввїбрала вона в себе і якусь частку духовного ества самого поета. «Емма Боварі — то я», — говорив Флобер...

Думки й погляди дуже характерні для всієї поезії Петра Дорошка. Естетика поета в зрілі часи його творчого розвитку, справді, чи не найбільш прикметна постійним тяжінням до відкриття краси того щоденного й звичайного — насправді значущого й захоплюючого, — з чого складається життя трудової, творчої людини. Поет, який не без виклику писав в одному з віршів, що більше від солов'я любить жайворонка, бо той — «з хліборобом у широких полі», володіє неабияким відчуттям поетичної змістовності простих речей і явищ, які його оточують, з яких складається щоденне буття кожного з нас. Цю скромну поезію, звичайно, треба вміти побачити, збагнути, відкрити, — але ж Дорошко якраз і вважає вміння шукати і відкривати дорогоцінною якістю не тільки поета, митця, але й кожної людини:

...В кожного є можливість
Дещо на світі відкрити,
Не обов'язково на полюсі,
В горах, снігами вкритих, —
А павіть у житньому колосі,
У ясених вітах,
Між запашними травами...

Вірний цій настанові, він привчив своє око до хорошої, людяної зіркості, яка допомагає йому видобувати з-під кори буденщини цікавий і серйозний поетичний зміст у багатьох явищах нашого повсякденного життєвого «ареалу», — як у тій же сосні за вікном його хати. Коротше кажучи, як зізнається поет, —

У речі вдивлятися пильно,
В звичайнім шукати красу.
Я взяв цей вантаж добровільно
І радо його несу.

Це не означає ні тематичного здрібнення, ні замикання в сфері ординарного. Поетичний світ Дорошка широкий і різноманітний, громадянські турботи і клопоти, як замолоду, так і в зрілі роки автора посідають у ньому поважне місце. Але йдеться про сам спосіб підходу поета до предметів, що хвилюють його образну уяву, — не романтичне їх «роззвічування» і не патетичний захват, а здебільшого таке спокійно-аналітичне повертання новими гранями звичайних, добре знаних речей, яке дозволяє добутися до їх глибшої поетичної сутності. Віршоване слово Дорошка не претендує на особливу живописність, тим більш музи-

кальність — воно розповідне, говірне, не боїться різних, хоч, зрозуміло, належно зважених прозаїзмів, воно, зрештою, підкреслено звичайне за стилістичним ладом (поет свідомо не хоче вирізнитись чимось екстраординарним, завивним, барвисто-романтичним), зате воно багате життєвими реаліями, зірко схопленими предметними подробицями буття. Інколи — особливо в більш ранні часи — вірш бував описово-сухуватим і багатослівним, але в основному своєму корпусі його поезія відзначається точним реалістичним малюнком, чіткою поетичною думкою.

Протягом багатьох років критика полишала Дорошка наче в затінку його високообдарованих ровесників і друзів: А. Малишка, І. Муратова, І. Виргана. Навряд чи це було справедливим. Ідеться не про співвідносні величини талантів, а про те, що кожний справжній талант неодмінно скаже щось своє, індивідуально-неповторне, самостійно відкрите і вже тому потрібне в загальному художньому фонді літератури. Це вагоме своє П. Дорошко в нашій поезії зумів сказати (ще раз повторимо: він — один з найбільш реалістично «конкретних» поетів у своєму літературному поколінні).

1

Перші книжки П. Дорошка — поема «Переможці степу» і збірка віршів «Декади зросту» — датовані відповідно 1931-м і 1932 роками. Син хлібороба з містечка Тупичів на Чернігівщині, студент Харківського університету, відраджений на навчання Центральним Комітетом комсомолу, він писав про те, чим жила тоді вся країна, — про соціалістичні перетворення на селі, про ударні «декади зросту» на індустріальних будовах п'ятирічки. Писалося розмашисто, гучно, лозунгово, з великою й щирою вірою, але й немалою часом художньою наївністю. Лише поступово й повільно входитиме в вірші Дорошка життєва достеменність, яка пізніше становитиме характерну прикмету його поетичного мислення. І все ж певні риси духовної біографії свого покоління, ця «вихраста», ще далека від вивіреної досконалості поезія часом достатньо виразно передає.

Ось серед поетичних нотаток, наскрізь насичених сьогоденним, неостиглим, щойно баченим і пережитим (такою була чи не вся молода поезія початку 30-х років), з'являються ліричні роздуми й малюнки на зразок тих, які поди-

буємо у віршах «Бронза» або «У казематі»: поет відкриває для себе історію, народну минувшину, давні скорби культури як живий елемент сучасності. Відкриття по-своєму характерне й знаменне для часів, коли перемога соціалізму, можна сказати, багатократно посилила потребу у встановленні його глибокого культурно-історичного родоводу — всупереч ще сильним тоді вульгарно-соціологічним концепціям. («Здрастуй, Людвігу Бетховене, Здрастуй, Моцарт, здрастуй, Бах», — писав у ті ж роки ровесник Петра Дорошка Арон Кошштейн: рядки, які з такою яскравістю дають відчуття радості історичної «зустрічі» молодого радянського покоління з великою культурною спадщиною минулого). Не менш прикметною для поезії 30-х років була й та наполеглива художня конкретизація ідеї братерства і дружби народів, яку, подібно до багатьох інших поетів, здійснював у своїх віршах П. Дорошко. У нього це вилилось передусім в жадобу знати, бачити, відчуття «на відстані серця» різні краї і землі Радянської Вітчизни, життя народів, які їх населяють. Часи великих взаємних знайомств і відкриттів, часи, коли поети, вглядаючись у досі не знані або малознані риси іншого побуту, життєвого укладу, культури, мови, з хвилюванням пересвідчувались у тому, що «чуже — звучить мені — як рідне» (П. Тичина), — породили і в творчості Дорошка чимало віршів, насичених радістю такого пізнання. Пустельний тоді Самарканда, Кримські гори поряд із споконвічно своїми, але ще вчора «зарубіжними» Карпатами та Черемошем, — всі ці пейзажі тепер входять у вірші українського поета, ставши для нього близькими і рідними.

І, як майже всі радянські поети, він передчував неминучість суворих боїв з фашизмом і нагадував сучасникам про необхідність бути напоготові... Одна з його книг передвоєнних років так і називалася — «Передгрозя». Автор служив після закінчення університету в Червоній Армії і виніс із цієї служби, як засвідчили «армійські» мотиви його поезії, зміцніле відчуття душевної зрілості, готовності до будь-яких серйозних випробувань.

В книгах, що вийшли в другій половині 30-х років і напередодні війни («Бронза», «Полісянки», «Рідна сторона»), поетичний голос П. Дорошка помітно міцніє. Поступово одвіюється, хай і не до кінця, полова загальників, увиразнюється особисте, справді образне і предметне бачення світу. Почутий десь у Карпатах спів флюяри, за-

карбована в пам'яті постать музики-гуцула, освітлена передвечірнім сонцем,— і вимальовується, висновується настроєва картина, яка емоційно лункою мовою говорить про нове життя, що прийшло в цей край («Вечірній спів»). Гіркуватий, мабуть, ще зовсім ріденький,— але найперший по весні,— вербовий мед, що його збирає бджола, породжує свіжі асоціації з раннім юнацьким коханням: «Хоч вона і з гіркуватим присмаком.— Це найтепліший спогад мій, бо перша це любов» («Вербовий мед»). Образ улюбленої рідної сторони — передусім чернігівського Полісся — стає мальовничішим, багатшим на виразні життєві реалії, глибшим за вкладеними в нього поетичними ідеями. І, безумовно, дає плідні наслідки звернення до класичних і фольклорних джерел, яке привчало до ясності образного мислення, строгої дисципліни вірша, зрілої культури «малювання словом». Хоч цілком очевидні разом з тим і певні слабкості, які теж не були індивідуальною прикметою одного лише Дорошка: найголовніша з них — монотонність «оркестрового звучання» поетичної думки, її оголена простолінійність, позбавлена підспудної діалектичної напруги, внаслідок чого пафос життєствердження, органічно властивий радянській поезії, часом перетворюється на ідилічність і бездумне замилювання всім навколо баченим. Поети інколи давали відповіді «наперед», навіть не ставлячи питань,— і від цього гріха, як уважно приглянутись, не були вільні і тогочасні вірші Дорошка.

2

Велика Вітчизняна війна породила поезію, яка й сьогодні залишається «старою, але грізною зброєю». Частіше перечитуймо її, пильніше вивчаймо — тут найчистішими своїми гранями розкрилась душа людини, зрощеної радянським ладом, тут сягнув своїх верховин, незалежно від ступеня таланту, майже кожний справжній поет!

Для П. Дорошка роки війни теж стали роками не тільки людського, але й поетичного змужніння. На фронті він був з перших днів як військовий кореспондент — спочатку дивізійної, потім фронтової газети (називалась вона «За честь Батьківщини», виходила українською мовою і рухалася з Першим Українським фронтом через всю Україну й далі). В його військову біографію ввійшли бої на Сіверському Дінці і на Міусі, в Сальських степах і на Дону, в Сталінграді і на Дніпрі, на Віслі і на Одері... На фронті

в 1941 році він був прийнятий до лав Комуністичної партії. В трьох невеликих книгах віршів, які вийшли в ті роки,— «Сади Червонограда» (1943), «Дальні заграви» (1945), «Насущний хліб» (1946),— знайдемо ліричну розповідь про «труд і піт» солдата, про те, що було насущним хлібом його душі.

Лірика знає безліч жанрів, безліч конкретних імпульсів та «адресацій», що визначають структуру ліричного твору, і чимало з них бачимо у фронтових віршах Дорошка. Були вірші узагальнено публіцистичного характеру, вірші безпосереднього агітаційного прицілу, позначені, проте, густотою буденних деталей і підкресленою «звичайністю» інтонації,— друг солдат, до якого звертається поет, так багато бачив і пережив, що висока патетика в розмові з ним зовсім ні до чого:

У сльоту і негоду
Десь під мокрим кущем,
Десь після переходу
Під осіннім дощем
Ляж на мокрій шинелі —
В головах протигаз,
Бо на іншій постелі
Спочивать ще не час.

Цілком конкретним мотивом (навіть із згадкою про своїх друзів по перу) починається і вірш про сади Червонограда, якими поет замилювався під час відступу: «Немає тут ніяких дивних див, але сади розкішні, просто райські. По них поважно Севченко ходив, задуманий сидів тут Первомайський, і біля річечки Берестової ждав Копиленко аустрічі нової». Та думка, природно, йде далі, розгортається і виповнюється — і вже сади маленького українського міста стають узагальненим образом багатства і краси цілої країни, які треба захистити від ворожої навали:

Йдемо вмирати і перемагати,
Щоб цим садам цвісти, не одцвітати!

Були сюжетні вірші на зразок «Партизанської балади», «Безсмертних», «Повернення», «Оповідання бійця» (збірка «Далекі заграви») — піднесені до легендарного, билинного звучання, або, навпаки, «заокруглені» в душі доброї плакатної повчальності розповіді про звичайний героїзм звичайних бійців.

Та в згоді з законами власної індивідуальності Дорошко-поет був найцікавішим і найзмістовнішим там, де він

не декларував загальну ідею і не вибудовував більш розлогі сюжети з дидактичною кінцівкою, а провадив довірливу, «сповідальну» розмову з якимось уявним, але дуже близьким йому співбесідником або ж кількома штрихами окреслював лаконічний і водночас насичений точною думкою ліричний малюнок.

За зовні скромною, позбавленою «ефектних» прийомів манерою, в якій витримано ці твори, читач не може не відчутти глибокої людської щирості поета, його душевного злиття з воюючим народом, доброї реалістичної зірності ока, войовничого, нещадного до ворога і водночас такого чуйного на все людське гуманізму.

За точністю живих спостережень, розмаїттям поетично зафіксованих моментів війни, які виступають водночас і змістовними сторінками душевної біографії солдата, кращі вірші Дорошка можна поставити поряд із зразками фронтової лірики таких поетів, як О. Сурков, Л. Первомайський, А. Малишко. Як сильно і сьогодні промовляють до нашого розуму й серця ці начебто раптово вихоплені з гарячого потоку воєнних буднів, чіткі «кадри»: мертвий борець, що похилився над тином, піднявши руку з автоматом: «І так лишився, як схилився, не похитнувся, не упав. Здавалось, він і мертвим бився. І після смерті наступав» («На Осколі»); нетривалий затишок землянки, в якій солдати після бою створюють хвилинову ілюзію рідного дому, де спочивають після важкого трудового дня — на косовиці або молотьбі («Землянка»); маленька зупинка між боями в польському костьолі, де ротний гармоніст Микита Козка, не боячись збентежити поважних чужих богів, заграє на органі «Реве та стогне», — «І нам здалося, що богу це вгодно, що він прихильно, уважно нас вислухав» («У костьолі»); і відчуття вже близької перемоги, невідворотності покари над ворогом, втілене в ритмах нестримної маршової ходи: «По Форштадту, по Нейштадту, Через ями, крізь дроти, — Офіцеру і солдату, нам положено по штату Всю Німеччину пройти» («Нам призначено по штату»); і віра в те, що, незважаючи на спустошення, руйнування, розгул смерті, — «Все оживе на білому світі, все, що війна убивала й не вбила» («Над Чарною»).

В цих, як і в багатьох інших воєнних віршах П. Дорошка, добре відчутно, який органічно близький автор до героя своєї поезії — радянського воїна. Тим-то й дорогі ці вірші, що впізнаєш у них совісну й щире солдатську душу, яка з честю витримала всі іспити і тяготи найсуровішої з воєн.

Лірик «збирає» світ здебільшого по краплі: так по краплі збирав Дорошко на дорогах війни ту глибинну людську красу, яка розкривалася в щоденному ратному подвигу людей, що вміли в своєму житті чесно й від душі працювати, були гарними в сім'ї і в товаристві,— ця «трудова» моральна підоснова воїнського героїзму напрочуд ясно світитися в його віршах.

Так само природно влітається в його похідну лірику цикл найінтимнішого — «Ненадіслані листи». В одному з віршів циклу автор докладно зображує картину бою: підповзання до ворожих позицій, короткий перепочивок перед ривком... І з усією психологічною натуральністю тема вірша раптом переключається (хай це комусь і здається несподіванкою): «...І під снарядів грім, під куль сичання я починаю думати своє». І ця думка — про ту, з ким розлучила його війна,— така щира і прозора-чиста, так пройнята надією і вірністю, що мимоволі згадується один з ранніх віршів поета, в якому він, не зупиняючись перед очевидним, хоч, і несвідомим, переспівом з Пушкіна, писав про глибину свого почуття: «Лише б, кохана, ти була щаслива. Щоб він любив тебе, як я тебе любив». Таким же вірним, надійним, внутрішньо гармонійним у відданості солдатському обов'язку і в пам'яті про кохану бачимо його ліричного героя і в «Ненадісланих листах». Мабуть, найкращий з них — заключний, написаний уже в останні місяці війни; в ньому — і ліричний підсумок пережитого, і передчуття прийдешніх мирних радощів, і сповнена глибокої людяності «програма» для майбутнього сина:

Щоб проносив ніжність з ласкою
В гromі грізної яси,
Мудре серце розкривав своє
Для пісень і для краси.
В смерчі полум'я зненацького
Щоб очей не закривав,
Роду нашого козацького
Щоб ніде не забував.
Щоб міцнів з води криничної,
Їсти хліб черствий любив,
Щоб любив солдатські звичаї,
Добрі звичаї батьків.

Словом гордості за свій народ і Вітчизну, гордості за друзів по зброї («Добрі, скажуть про нас, були воїни, справжні, скажуть, солдати») закінчується остання з фронтівих книг Дорошка.

Спогади про війну ще довго житимуть у його поезії, як і в творчості багатьох поетів його покоління. Разом з тим він зумів без особливих труднощів тематичної «перебудови» знайти своє поетичне місце в повоєнній дійсності.

За наступними книгами поета, особливо тими, що вишли в 40—50-х роках, легко простежується істотна обставина його життя: він багато подорожує, і неабияк, а з свідомою творчою метою. Подорожує не по далеких зарубіжних краях («Не на По, не на Тібрі ті стежини шукать...»), не по фешенебельних туристських маршрутах — по степах, горах і ріках рідної України, по засніжених просторах Арктики, по Сибіру і Алтаю, Якутії і Середній Азії, по прикаспійських пісках і гірських нетрях Кавказу. Мандрівницько-пізнавальна пристрасть взагалі є другою натурою поета, і коли б не його нехіль до гучних титулів, Дорошка вже давно можна було б назвати заслуженим землепроходцем української поезії, невтомним її Пржевальським. Його подорожі були не літературними виїздами на читацьку публіку з усмім притаманним для них «протоколом», а справжніми мандрями, з тими засобами пересування, які в даних обставинах пошле господь бог — чи то буде попутна вантажна машина на Чуйському тракті, чи катерок якоїсь експедиції на Лені, чи траулер «Новатор» в Білому морі, чи трактор у Каракумах, — але майже завжди в гурті, в колі ще вчора незнайомих тобі людей, в тому гармонійному гомінкому «супутницькому» оточенні, яке так до душі поетові:

Тебе запитують, ти запитаєш,
Так просто буває тільки в путі:
І все ти, як кажуть, на вус моташ,
Усе, мовляв, знадобиться в житті.

Вірші головних його збірок першого повоєнного десятиліття — «Заполярья» (1950), «Серед степу широкого» (1952), «Дальні подорожі» (1954), а частково й наступних — «Літа і думи» (1957), «Дарунок» (1960), «Пісня продовжується» (1962) та інші — засновані на життєвих враженнях, здобутих в далеких і близьких мандрах; від затишної Чернігівщини до головокружних висот Паміру. В кожному разі, Дорошко тут найцікавіший, найбільш конкретний і самостійний художньо, так само як дещо пізніше він зріло виявить себе в ліричному жанрі медита-

цій і «сповідей», навіяних здебільшого теж зовсім конкретними приводами.

В мандрівницьких віршах поета втілились і його братні почуття до різномовних народів, що населяють нашу Вітчизну, і весела жадібність на нові враження, які здобуваєш на досі не ходжених тобою шляхах, і радість від того, що не декларативним, а справді реальним і поетичним шляхом осягаєш єдність нашого радянського світу в його нескінченній різноманітності. Це ж справді радісне душевне відкриття — відчуті себе не сторонньою, а глибоко своєю людиною, скажімо, на далекому Кольському півострові, де ти щиро приймаєш в свою душу небагату, але по-своєму принадну місцеву природу:

Не тут, де хмари килим тчуть,
Де сніг зірками зблискує,
Я пісню матері почув
Уперше над колискою.
Не тут у затінку дубів
Я призначав побачення,
Не тут зростає,
 не тут любив,—
Та це
 не має значення.
Нехай це дальня далина,
Але з гілками гострими,
Оця сосна —
 моя сосна
На Кольському півострові.

Перед нами — та благородна широчінь почуттів нашого сучасника, яка у віршах Дорошка живе в органічній і міцній злагоді з непереборною прив'язаністю до «осокожу над Десною», з ніжністю до батьківського краю, де «і стерня по-іншому пахне». (Про це Дорошко з не меншою поетичною силою розповів, скажімо, у віршах «Наснилась мені пустеля» або «Ви бували в чужім краю»: перед тобою дальнє море, вулкан, знамениті руїни, і раптом в очах — «сосни, луг вплива на Десні, за стогами качки на озерах» — «і ніщо ні в уяві, ні в сні потіснить їх не може в серці»).

Критика справедливо зазначає, що, пишучи свою поетичну «карту» Вітчизни, Дорошко вклав у неї щедрий естетично-пізнавальний елемент. Це так. Не кажемо тут про рясноту предметних реалій, пейзажних описів, різних засобів передачі місцевого колориту — їх наявність у віршах такого роду розуміється сама собою. Але в багатьох з них відчутно й щось більше — пильне вглядання автора в об-

личчя братньої землі, прагнення всерйоз і по ширості збагнути особливості її природи, людського побуту на ній тощо. В його вірші «Якутське літо» виразно звучить природничо-географічна поезія → захоплення робочою, біологічною енергією короткого, але на диво «працьовитого» північного літа. Від його численних рядків, присвячених різноманітним «мешканцям» далеких лісів, гір і лук — напівдиким коням на альпійських пасовиськах, не встрілений під час полювання (на радість автора!) антилопі, беркутові над гірським трактом, парі голубів, що ширяють над мертвими пустельними пісками, — часом віє справді пришвінською «спорідненою увагою» до всього живого, природного.

Зовсім свіжими були для української поезії тематичні мотиви вже першої «мандрівницької» книжки Дорошка — «Заполяр'я». Здорова, життєлюбна, діяльна натура поета виявляється між іншим у тому, що він «без попереджень, без умови» вміє полюбити новий і незвичайний, хай навіть запевне неласкавий пейзаж — будь то бархани Каракумів або засніжена тундра Арктики. «Хто раз на Півночі побував, той знов туди заверне», — підсумував він свої враження від Заполяр'я, від його озерної, лісової, гірської краси. Але не тільки давній і вічний чар привільної, дикої, могутньої природи вабить і захоплює поета, — він уміє бачити нові для себе краї в їх історичному русі, в процесі революційних перетворень, здійснюваних радянськими людьми. Дві берізки на валуні біля станції Магнетити, захоплені з п'ятми світлом поїзда, збуджують його поетичну фантазію, і вона лине в завтрашній день, коли тут встане нове промислове місто, — розвиток теми, характерний не для одного з віршів поета. Взагалі хвали дрімотному «віковому спокою» і самодостатній мудрості природи не знайдеш у Дорошка, — всі його заполярні, та й будь-які інші, пейзажі насичені рухом, гомоном, напругою праці. Траулер, що виходить у море, ведений міцними, надійними людьми з місцевих поморів, електричні заграви над тундрою, «дороги постріл між золотих стволів» і люди, багато людей, з якими зустрічається автор, — картографи, геологи, ботаніки, лісоруби, оленярі — все це достатньо чітко характеризує відчуття сучасності, яким пронизано мандрівницьку поезію Дорошка.

Щоправда, в «Заполяр'ї» поетична тема нерідко розв'язувалась досить простолінійно: загальний план з кількома деталями — і майже обов'язковий «повчальний»

висновок, що все роз'яснює, підсумовує, формулює. Часом поетові добре вдавалася лірична публіцистика з яскравими образними аргументами, з добре відчутним жаром особисто збагнутої істини, але бувало — й не раз — так, що автор підмінював нібито публіцистичними, а насправді досить риторичними загальниками саме той неповторний, індивідуальний образ, якого потребувала тема.

В наступні вірші поета (книга «Дальні подорожі» та ряд циклів у пізніших збірках) дедалі більше входить неповторне індивідуальне переживання зображуваного, яке тільки й робить поезію поезією. Воно — не тільки в тому, що поет безпосередніше «вводить» у вірш самого себе як діяльного співучасника того життя, про яке він розповідає («Роздуми про дороги», «Хазяйка», «Ти не часто до мене пишеш», «Спогад» тощо), але і в посиленні ліричного емоційного начала, в більшій різноманітності та оригінальності віршованих сюжетів, у посиленні внутрішньої діалектичності думки. Докладно й мальовничо, скажімо, виписаний пейзаж невеликого приазовського лиману («Лиман») завершується майже вигуком, в якому справді лірично вилюпнулась Дорошкова «філософія природи»:

Аж гірка, солона крапля кожна
Повна тут солодкого життя.

Пізнаємо в цьому автора «Якутського літа»: людина, закохана в трудові будні, він уміє відкривати красу звичайних, «молекулярних» виявів життя, — солоністю і навіть гіркотою, що трапляються в ньому, його не збентежиш.

Так по-домашньому почуває він себе і в далекій безводній пустелі, що може засвідчити хоча б цей барвистий образок — опис літнього вечора в Каракумах:

День скінчився. Просто на очак
Міняється сипучий солончак:
Рожевіє, зблискує, іскрить,
Червоніє, мов натерта мідь.
Загоряються слюди зірки.
Довгі тіні скручені, гнучкі
На бархана марево руде
Вузуватий саксаул кладе.
За югою сонце порина.
День скінчився.
Вечір.
Тишина.

Вірші з «дальніх» і близьких подорожей, написані П. Дорошком (крім тих, про які вже йшла мова, варто ще згадати ташкентський, румунський, фінляндський цикли), мог-

ли б скласти окремих грубенький том. Думається, що він за ідейною й художньою вагомістю посів би помітне місце в сучасній нашій поезії, загалом далеко не бідній такими «мандрівницькими» мотивами, що мають своїм художнім джерелом ідею ленінської дружби народів. Ця ідея для Петра Дорошка — не просто літературна тема, вона органічно виростає з глибин його світосприймання, його світогляду поета-комуніста. В одному з віршів поет добре говорить про те, які саме дари він привозить із своїх подорожей, — «не на мені вони, в мені. Це дружби почуття, любові, братерства думи і пісні...». Уміння скрізь побачити і оцінити, передусім «всетворяще» чудо праці, сердечна любов і пошана до людей, які своїм трудом «прикрашають світ» («Моему земляку»), живлять у його поезії дорогоцінне почуття братерства, — тим-то таки таким своїм почуває він себе в кожному з наших радянських країв, у культурно-поетичній «казці» кожного з наших народів. Це ж, мабуть, не лише про Осетію, а про будь-який з відвіданих ним країв він міг би сказати, що тут —

Таке все знайоме,
І таке все твоє.
Ніби кожна ця гору
Ти в уяві створив,
Ніби юності пору
У цій казці провів.

Не говоримо зараз про численні вірші на інші теми з поетичного доробку автора в ці часи — від повоєнної відбудови до початку 60-х років. Він писав багато і в різних жанрах, від віршованої публіцистики на бойові теми дня до віршів для дітей і римованих гумористичних історійок «на різні смаки». Якщо ж у нашій розмові головне місце відведено «мандрівницьким» віршам, то тільки тому, що в них Дорошко, можливо, найповніше в згадані часи виявив себе як людина й поет, яскраво розкрившись у своєму невтомному художньому землелюбстві і народолюбстві, в своїй постійній жадобі до нових вражень і зневазі до кабінетного «відтворення життя». («А ти все дома, ти все дома Поєми штопаєш з газет», — як відповідав він у сердитому вірші «Лист до поета» одному з своїх опонентів).

«...Як важко, як поволі вміння іде в недоспану мою зорю», — зізнається поет в одному з віршів, що ввійшов до книги «Іволги мого саду» (1969). Ці слова не слід відно-

сити лише на рахунок вічного невдоволення собою, властивого творцям, якщо вони — творці. Поетичне «вміння» Дорошкове з роками, безумовно, зростало і вдосконалювалось, але іноді, сказати б, вередувало: воно — як у книжці «Після продовжується» (1962) — то зраджувало автора, ставлячи його віч-на-віч з одвертою дидактичністю, багатослівністю, недбалістю віршування, — то знов, як палезить, безвідмовно служило йому, даючи себе знати в таких добротних віршах, як «Сосні за моїм вікном», «Тарас Бульба», «Ніколи задурно нічого», «Гриб», «Концерт у Хорозі» тощо. Дорошкові в цьому розумінні часом бракувало творчої самодисципліни, а може, ще більше — того справді сучасного ставлення до поетичного слова як величезної конденсованої сили, що включає всяке примирення з інертним «сирцем» і шаблоном.

Але загальний творчий розвиток поета йде по безсумнівній висхідній: «Та матеріал все збільшує довір'я, все більше підкоряється мені». Уже з кінця 50-х років у його ліриці починають з'являтися цікаві нові прикмети. Помітно випрозорюється, стає строгішим, ощаднішим, лаконічнішим, поступово звільняється від описових і риторичних зайвин вірш. Підводна течія ліричного твору дедалі більше визначається роздумом, що організовує внутрішній сюжет вірша і надає йому відповідної інтонації. Це — не філософська лірика (хоч у ній є поважний філософський момент), як часто, з непереборного нахилу до поквашливогучних визначень, любить висловлюватись критика; це просто — роздумлива поезія, поезія, особливо природна для тієї пори людської і творчої зрілості, в яку вступає в ці часи автор. Але, звісно, не тільки у вікових причинах справа: широкий медитативний струмінь, характерний з кінця 50-х років і для М. Рильського, і для А. Малишка, і для В. Мисика, і для П. Дорошка, і для деяких інших наших поетів, — це один із загальних знаків часу в поезії середини віку з її тяжінням до повнокровного, багатогранного розкриття людської особистості і до поглибленого обдумування всього, що хвилює сучасників у реальному житті.

Звичайні, часом зовні непоказні життєві явища, на яких автор спинає свою увагу, тепер часто стають у нього приводом для зосереджених роздумів про свій час, про його закони, про місце людини в нинішньому світі.

Докладне зображення речі або події залишається, і предметність, пластичність, зримість його словесного малюнка

нерідко високої проби. А разом з тим у багатьох віршах дедалі чіткішою й глибшою стає внутрішня драматургія думки, яка часом робить увесь вірш своєрідною ліричною притчею, — але саме ліричною, позбавленою раціональної сухості звичайного іносказання, зігрітою справжнім поетичним почуттям.

Такий, скажімо, вірш «Пшеничне зерно». В часи гігантських величин, коли ми й врожаї на нашому спільному полі вимірюємо не десятками (як було в батьківському господарстві), а мільярдами пудів, поета раптом зацікавила одна маленька пшенична зернина — що вона важить у цих мільярдах і мільйонах пудів? Виявляється, важить дуже багато: на відміну від піщини в пустелі, вона жива зернина і, отже, містить у собі «стебло, колоски вусаті і тисячі тонн майбутніх зернищ». Дайте тільки цьому зернятці «рілля благодатну. Та сонця йому, та дощу, та тепла...». Так з реалій, сказати б, природничих і агротехнічних виростає широкий образ, повний людського, соціального змісту.

Звертаючись до своєї постійної теми про облагороджуючу силу праці і про таку близьку йому красу звичайного, «практичного» світу, утверджуючи своє, щиро демократичне розуміння людської цінності й гідності, поет особливо охоче вдається до таких ліричних сюжетів цілком реального і водночас напівпритчевого характеру, сюжетів, під якими струмує виразна підводна течія думки, розмислу, медитації. Власне кажучи, самі улюблені ідеї автора, про які щойно говорилося, природно підказують йому і спосіб їх поетичного втілення: якщо пафос поета полягає у відкритті краси звичайного трудового життя, то й напрямок розвитку конкретної художньої думки стає підкреслено відкривавчим, автор наново переглядає добре знані речі і явища, радіючи кожній свіжій, промовистій деталі, яка раніш лишалась для нього не поміченою.

Звичайно, деталі не заступили цілого і не звузили його поетичний погляд на світ. Великі клопоти й тривоги віку — від боротьби за мир до пекучих в епоху НТР екологічних проблем — знаходять природний відгомін у його творчості. Поет, як і раніш, прагне бути на висоті епохальних перетворень, що відбуваються в житті людства, бо — «світ, як він є, революційний, і він на місці не стоїть».

Поглибився, проте, роздум, повагомівшав нахил «шукать джерела всіх причин» — в поезії автор тепер, мабуть, понад усе цінить мудрість і сердечну зіркість. «Я бачу те,

чого раніш не бачив із неуважності», — хай це може сприйматися як прикмета певного віку, та свідчить вона, разом з тим, і про нестаріючу працездатність душі. З цього погляду найбільш зріла, конкретно-реалістична за своєю художньою природою лірика Дорошка в чомусь переключається — інколи навіть інтонаційно — з пізньою лірикою О. Твардовського, з яким, до речі, український поет особливо здружився в своїх мандрах по Сибіру.

В останній збірці «Іволги мого саду» (1969) ці риси виступають особливо рельєфно.

Здавна улюблений світ природи не тільки став у Дорошка мальовничішим, баченим тепер у багатьох значущих подробицях («Вітер я знаю різний: на смак, на силу, на колір», — пише автор і малює справді семибарвну «райдугу вітрів»). Глибшає відчуття інтимного зв'язку з усім живим на землі, «природолюбство» наснажується значущою філософською, гуманістичною думкою, тим дівішою, чим вона істинніша поетично. Як тонко й змістовно про свою єдність з навколишнім світом сказав поет, наприклад, у вірші «Мені назустріч дерево ішло!» Все таке тут просте, таке нібито незначне, нічого й переказувати, — але як виразно видно з авторської розповіді добру й діяльну людину і саме тому «добру» до неї природу. Розумно перетворювати її? — гаразд, але перш за все з нею треба дружити: це тверде переконання ліричного героя Дорошка.

Пильніше вглядається поет і в людину, в людську душу, насамперед, зрозуміло, у власну. Дедалі строгіше він «допитує» самого себе («Чи те зробив? Чи вчасно? Чи доречно? Як сприйметься? Який лишиться слід?»), — це одна з граней того процесу вимогливого самовиховання, який у справді громадської людини ніколи не може припинитись (і який докорінно відрізняється від бездіяльного рефлектування). Такі вірші, як «Приземлення», «Про держання», «Все надто просто», «Знову до спогадів тягне», «На циферблаті часу стрілка», добре передають це неспокійне внутрішнє життя чесної й відповідальної людини, яка не хоче здаватися ні літам, ні втомі, ні дрібенькій «практичній» моралі.

Чуття історії, яке не раз породжувало цікаві образи і в його ліриці попередніх років («Поле, поле моє», «Гравовський», «Тавріда», «У безмежному полі», вірші шевченківського циклу тощо), особливо зріло виявилось в циклі «Київські фрески». В минулому його здавна вабили до себе сторінки, що говорили про невичерпну, хоч і сковану

соціальними умовами силу трудової людини, сторінки непокори, боротьби, революційного палання духу. Все це зараз яскравіше, ніж будь-коли, забарвлене мотивом нерозривного зв'язку часів, наступності духовного і творчого досвіду народу. Яким відбився б сьогоднішній день у сприйнятті далеких предків — з одного боку і далеких нащадків — з другого, запитує автор у вірші «Погляд на світ». І коли марно шукати на ці питання точної відповіді, то Дорошко, в кожному разі, твердо знає про день нинішній: «Світ прапращура і світ праправнука в нашій сьогоднішній світі пульсує». Це гарно сказано. Поет не забуває ні про ту, ні про іншу проекцію.

Це — щодо філософії «Київських фресок». А щодо художнього виконання, — в очі впадає перш за все впевнена чіткість і точність ліній, а часом і довілля доброго словесного живопису, що ними позначені такі справді «фрескові» малюнки, як, наприклад, «Гості», «Струги по Дніпру», «У храмі», «Сарматська весна», «Походження богів», «Камінна баба». В художньому стилі Дорошко начебто стає «класицистом», але найбільше вдаються йому ті вірші, де холодок строгої і точної форми зігрівається давньою «комсомольською» активністю ліричної позиції автора. Прикмета, спільна, по суті, для всіх кращих його творів.

У критиці відзначалося, що П. Дорошко не випускає уяву з-під контролю чіткої думки, і тому в його віршах відчутна певна недовіра до поетичної інтуїції. Що ж, це так чи майже так. Ліризм цього поета справді тримається на жорсткуватих «підпорах» думки, справді заснований на роздумі, оповитому загалом не сильним, не здатним на раптові вибухи чуттям. Ще вірніше те, що його поезія своїм духом активно сперечається з бездумним, декоративно-орнаментальним віршуванням, яке ще користується моральним кредитом в деякого з наших поетів. Але чи так уже слід остерігатись «контролю чіткої думки», якщо вона справді поетична й самостійна? Поезія, просвітлена й організована ясною думкою, має, в кожному разі, аж ніяк не менше прав на існування — і не менше прихильників серед читачів, — ніж поезія «чистої» настроєвості, примхливо-асоціативного метафоричного потоку. (Років з десяти-п'ятнадцять тому цей останній декому здавався майже неодмінною ознакою «сучасного стилю» в поетичному мистецтві).

З невмирущих традицій нашої класики П. Дорошкові, як видно, найближчі — в розумінні психологічному і сти-

льовому, не кажучи вже про ідейну спадковність,— традиції поетичної школи Некрасова і Франка. Від цієї школи в нього — послідовна соціальність мислення, чітка й виразна графіка активної, часто-густо полемічної думки, органічний демократизм форми і цілого художнього світосприймання, яке не визнає різниці між традиційно «поетичним» і «непоетичним».

Як справжній поет автор «Дальніх подорожей» завжди був у дорозі: він умів, припадаючи до живих джерел життя, усвідомлювати власні слабкості і підноситись над ними,— тому головні етапи його творчої біографії стали етапами цілком очевидного творчого зростання. І кращі з його довоєнних віршів, і суворо-пристрасна лірика часів війни, і змістовна поетична історія його невтомного «землепрохідництва», пройнята радістю інтимно-емоційного спілкування з найдальшими краями Радянської Батьківщини, з братніми землями і народами, і глибокі ліричні роздуми з книг 60-х років, позначені стиглим напливом мислі і живим неспокоєм душі, і нарешті, повнокровність поетичного живопису в «Іволгах мого саду», чи не найкращій книзі автора,— все це являє справді «завойоване і записане» не тільки в особистому доробку П. Дорошка, але і в книзі здобутків усієї української поезії.

Досі була мова про П. Дорошка як ліричного поета,— лишається коротко сказати про зроблене ним в інших літературних жанрах і родах.

Він — автор кількох поем. Про солдатську мужність, відданість патріотичному обов'язкові, про бої на Віслі, учасником яких був і сам поет, оповідалося в «Сандомирському плацдармі» (1944). Невдовзі побачив світ «Городок» (1951) — споми́н, фактично, про власну юність у невеличкому містечку: місткий прикінцевий розділ, присвячений зустрічі з подругою давніх літ Любою Маленькою, вартий всього попереднього в поемі і міг би стати яскравим самостійним твором. Приглядався автор і до життя донецьких шахтарів,— наслідком цього з'явилась поема «Три богатирі» (1959), витримана в побутово-оповідних, з добродушною посмішкою, інтонаціях: твір, проте, далеко не був вільний від описових зайвизн.

Епіграфом до поеми «Вілюйський в'язень» (1955) могли б стати слова її героя М. Чернишевського, написані ним із заслання в листі до дружини:

«А що стосується особисто мене, я сам не здолаю вирішити, чи погодився б я викреслити з моєї долі цей пере-

ворот, який на цілі дев'ять років прирік тебе на гіркоту й злигодні. За тебе я шкодую, що було так. За самого себе я цілком задоволений. А думаючи про інших — про ці десятки мільйонів жebraків, я радію з того, що без моєї волі й заслуги надано більшої, ніж раніш, сили і авторитетності моему голосові, який залунає ж колись на їх захист»¹.

Перед автором було завдання — дати образ героїчного духу, образ непохитної стійкості, виявленої великим російським революціонером в умовах віллойського заслання з його мертвотним крижаним безлюддям. «Він знає — люди стійкість духу, як зброю, візьмуть в боротьбі», — як бачимо, ці слова поета прямо відповідають признанням самого Чернишевського. Історично достеменна сцена відмови в'язня підписати просьбу на ім'я царя про помилування найпереконливіше доносить до читача ідею твору. У Дорошка вона правдива й психологічно; хоч поет і утримався від заглиблення у внутрішній драматизм ряду змальованих у поемі ситуацій, постать Чернишевського подана ним у сердечному ліричному ключі. Подихом справжньої героїки віє від «Віллойського в'язня»; виховне значення цього твору, надиханого щирою любов'ю до володаря дум передової Росії ХІХ віку, цілком очевидне.

Чернишевському подає руку Шевченко — герой драматичної поеми Дорошка «Спалах уночі» (1965). Близькість ідей, мотивів, загальної емоційної атмосфери в обох творах безсумнівна: поета вабить до себе ідея непереможності Людини в нелюдських обставинах. Бачимо тут Шевченка в різних, переважно невільницьких, обставинах його життя, починаючи з казематних ночей 1847 року, чуємо його напрочуд живий голос — то добрий, то скорбний, то гнівний. Та водночас автор не цурається і поетичної умовності, що допомагає «згустити», сконденсувати образну філософію твору: в одну з ночей заслання могутня уява поета викликає на безпосередній поєдинок лютого ворога-царя, і діалог Шевченка з ним — то в кінцевому підсумку суд самого народу, самої історії над всяким гнобленням, тиранією і деспотизмом.

Такий Дорошко в поезії. А в зрілому віці його покликала до себе й художня проза. Перша повість — «Лісова Гута» (1964) засвідчила, що, залишаючись і в прозі поетом,

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. : В 16-ти т. М., 1952, с. 564.

автор знає, в чому «сіть» доброї розповідної форми: в характеристах з неповторною людською «чудинкою», в ситуаціях, які можуть бути незвичними, навіть чудернацькими, але безумовно «пахнуть» життям і несуть в собі виразну художню ідею, а також в неабиякій мовній майстерності оповідача.

В центрі подій, мальованих в останньому романі Дорошка «Не повтори мою долю» (1968) — симпатичний, справді світлий образ жінки-матері, колишньої фронтовички, яка проходить нелегкий, але чесний і благородний життєвий шлях у післявоєнних умовах.

Голосові Петра Дорошка в літературі ніколи не була властива птучно форсована гучність, але він — справжній, бо повний своєї несуетної істини. А істина ця найповніше розкривається перед очима поета в образі нашого сучасника — трудової людини, з якою в нього навпіл — усе життя, усі радощі й болі:

Щедрий ти, як земля, як Дніпро,
Вічно людям робив добро:
Хати зводив на рідній землі,
Печі клав, щоб жилось у теплі.
Не покривдив дитину малу,
Не зобидив пташину, бджолу, —

і від якого він перейняв власне образне кредо, що говорить про сенс і смак великої «подорожі» цілого людського життя:

Добре бути подорожнім,
В дружнім колі йти в змагання,
З рюкзаком напівпорожнім,
З серцем сповненим шукання.

На стежках крутих, не збитих
Втому й спрагу розгубити.
Із джерел, в путі відкритих,
Найсвіжішу воду пити.

ПОЕТ НЕДОСПІВАНОЇ ПІСНІ

Літературна діяльність О. Влизька тривала менше десяти років, коротким було його життя, талант його не дійшов золотої пори зрілості. Але краще з того, що написав автор, — «Живу, працюю», — безумовно, посідає помітне місце в історії української радянської поезії і має значний інтерес для сучасного читача.

Подамо стислі біографічні відомості про поета. Олекса Федорович Влизько народився 17 лютого 1908 року в Новгороді, де працював тоді його батько — дрібний службовець, згодом — народний учитель. В 1917 році разом з родиною переїздить в с. Сигнаївка, Звенигородського повіту на Київщині, звідки походив батько. Вчився в Новгороді, в м. Городищі і в с. Лебедин-Завод, коло Чигирина, — спочатку в початковій школі, потім в гімназії, у вищій початковій школі. Вищу освіту здобув на мовно-літературному факультеті Київського інституту народної освіти.

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

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

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

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

В листопаді 1934 року за брехливим обвинуваченням О. Влизька було заарештовано. В грудні того ж року, після вбивства С. М. Кірова, він, ні в чому не винний, був страчений.

За свій недовгий літературний вік поет встиг чимало написати. Після першої книги майже одна за одною виходять збірки його віршів: «Поезії» (1927), «Живу, працюю» (1930), «Книга балад» (1930), «Hoch Deutschland» (1930), «Мое ударне» (1931), «П'яний корабель» (1933), «Мій друг Дон-Жуан» (1934) та ін. Популярність його першої книги — «За всіх скажу» — була такою, що її за недовгий час було тричі перевидано і відзначено премією Наркомосу УРСР.

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

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

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

Цікаво подивитись на літературну полеміку автора «За всіх скажу». Об'єкти сарказмів та іроній поета — кімнатні творці («вимучую риму до сонця — серця: піітик!»), риторично-святкові поети, що стали «над буднями», дачники від поезії — «неокласики» («Садок! Баштан! Блакитне небо і повно в небі полуниця!»), співці мінору, що ставлять «бюстик Надсона»... В своїх віршах О. Влизько заявляє, що йому не по дорозі з «сентименталістами» (тут — у значенні тих же мінористів-самітників), що час проголосити невблаганне «ні» старій мрійливій романтиці (бо

«ти, і він, і я — малеча у безіменні гроз і мас»), — це типова для нашої молодшої поезії 20-х років полеміка з її незаперечною силою в головному і слабостями в тих чи тих окремих пунктах. Звертаючи ж свій погляд за межі Радянської країни, Влизько таврує презирством трубадура українського фашизму, звеличника Муссоліні і Ватикану — націоналіста Маланюка («Муссоліні, Христос і близнюк. А під ними потворна держава!..»).

Це було те, що поет заперечував, з чим він воював. А що він стверджував? Про це чи не найкрасномовніше говорить одне з визнань поета, яке знаходимо у вірші, присвяченому Я. Савченкові:

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

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

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

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

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

Але загалом Влизько не намагався наслідувати Тичину в зовнішніх прийомах, та й не брав його собі за єдиний зразок. Радісне сприймання світу, оновленого революцією («Вітер з України!»), уславлення нової культури, нової «музики життя» — ось що, очевидно, становило головне для Влизька в поезії Тичини, як і деяких інших радянських поетів старшого покоління (те, що він уже тоді уважно читав Маяковського, теж видно з його першої книги). При всьому цьому він органічно — поет нового покоління, з його молодечою безпосередністю і душевною цільністю.

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

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

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

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

Вогню, вогню — любові!

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

«Я не знаю нічого кращого в українській поезії останнього десятиліття, — писав про цей вірш критик 20-х років Я. Савченко, — щодо такої шляхетності думок, такого міцного й суцільного пафосного піднесення і, нарешті, такої широти і людяності мислення». Сказано не без перебільшень, але захоплення критика можна зрозуміти.

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

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

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

Подальший творчий розвиток поета пішов своєрідним, непростим шляхом, на якому були і значні завоювання, і певні втрати. Ні, у Влизька не було тих ідейних «збоїв», яких не уникли окремі літератори у складних обставинах 20-х років. У цьому розумінні він прямував твердо, прямував чесно, щиро дбаючи про те, щоб його слово служило справі соціалізму. Але не завжди вірними і безпомилковими були його естетичні настанови, над якими тяжіли впливи то українського ліфівства в його пізній, «костанній» видозміні (періоду «Нової генерації»), то своєрідно сприйнятого конструктивізму. А втім, і в цих течіях тодішньої літератури, які вже сходили з історичної арени, Влизько посідав особливу, різко індивідуальну позицію.

Прекрасна наука радянського життя навчила його зневажати всяку аполітичність, пасивність, невизначеність у мистецтві. Він обстоював активне втручання поетичного слова в щоденну дійсність, живу співучасть поезії в боротьбі партії і народу за соціалізм. Справді поетичним для

нього передусім було нове, революційне, позначене вогнистим тавром сучасності, оточене єдиною «законною» і прийнятою для нього романтикою:

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

Проте в поетичній школі «Нової генерації», до якої О. Влизько потрапляє незабаром після виходу його першої книги, ці вірні принципи і настанови почали з часом забарвлюватись специфічно «ліфівським» духом, що особливо виразно дає себе відчутти в окремих віршах кінця 20-х — початку 30-х років. Високу ідейність і суспільну цілеспрямованість соціалістичного мистецтва поет часом плутає з нехитрою утилітарністю. Поняття сучасності в деяких його віршах схематизується і спрощується: розпливається живе обличчя людини, «третьорядного» значення набувають її емоції, духовне життя, на перший план виступають «статистика заліз», загальні поняття і формули. Сухувата, хоч і велемовна, лозунговість і плакатність в душі ділової «функціональної» поезії, що проповідувалась на сторінках «Нової генерації», сковують притаманний поетові ліризм, не дають йому змоги пробитись на повну силу. З прикрістю бачиш в окремих віршах поета (скажімо, «Тет-а-тет з Венерою Мілоською») вияви типового футуристського нігілізму щодо мистецтва і культури минулого, одягнені в шати ура-революційності і зверхпрактицизму.

А втім, хоч з богинею краси і кохання Влизько розмовляє як найвідчайдушніший футурист, є підстави не цілком вірити в його стопроцентний нігілізм. Справа в тому, що Влизько-ліфовець, раціоналіст і «функціонал» ніколи не міг перемогти Влизька-романтика й лірика, який, між іншим, щиро кохався і в незліченних скарбах мистецтва минулого. І саме цей ліризм і ця романтика творять стрижень Влизькової поезії (те, що вони часто-густо виступають в «насиченому» сполученні з іронією, не міняє справи, — іронія Влизька за самою природою наскрізь романтична й лірична, недарма серед його поетичних учителів на цьому, пізнішому, етапі бачимо і Маяковського, і Гейне).

Поезія О. Влизька, особливо після першої книжки, розвивається в рідчій того мистецького «інтелектуалізму»,

тяжінням до якого позначена тодішня творчість таких різних поетів, як, скажімо, М. Бажан, І. Кулик, М. Доленго. «Він майже весь од першого до останнього слова ходить коло літератури, коло мистецтва, коло культури», — писав про Влизька у 1930 році критик Ф. Якубовський (дещо іронічний відтінок фрази пояснюється тим, що критик докоряв поетові — загалом справедливо — за певну поверховість у трактуванні культурно-історичної проблематики). Автор збірки «Живу, працюю» належав до тих поетів, які свідомо прагнули в поезії «бути самими собою» як люди освічені, люди сучасних форм мислення. Звідси і та різноманітність ідеологічно-культурної (зокрема, естетичної, мистецької) проблематики, яку бачимо в віршах молодого поета, і та вільність, з якою живуть в його поезії лексика, інтонації і звороти, характерні для мови інтелегентного сучасника — молодій радянській людині 20—30-х років.

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

шкіл, впевнене володіння специфікою жанру відчувається в усьому — в майстерній передачі «локального колориту», в точно розрахованій композиції твору («Балада про басмача Мамета-Абдуллу», «Балада про зайві очі»), в сміливому переінакшенні очікуваного баладного сюжету на сучасний агітаційно-політичний лад («Балада колоніальних справ з англійської мови»).

Баладами Влизька українська поезія успішно складала серйозний формально-жанровий іспит в даній галузі, але йдеться, зрозуміло, не тільки про цю сторону справи: перед нами твори, достатньо самостійні в усьому, що стосується їх змісту, їх ідейно-художнього обличчя. За трагедією правдолюбця-трударя з «Балади про зайві очі» постає трагедія цілого народу в старі, рабські часи; в «Баладі про Летючого голландця» виразно передано характерне для 20-х років романтичне чекання «останнього, рішучого» бою, бою-розплати, провісником якого виступає «комунарів розстріляний бриг»; а «Балада про контрабанду», при всіх можливих асоціаціях з віршем Багрицького, хвилює нас своєю, Влизьком розкритою, правдою про безглуздість і ницість хижацького, власницького життя, яке «продається за руб».

Можливо, сліди літературного навчання (переважно з Р. Кіплінга, — але тільки щодо форми, розуміється) більш відчутні «в морських» баладах — «Балада про „Веселого Рожера“», «Балада з одрубаним хвостом», «Балада про честь матроса», «Балада про короткозоре Ельдорадо». В ідейному ж розумінні ці вірші прямо і точно спрямовані проти тієї «колоніальної романтики», яку в частині своїх творів оспівував англійський поет. Вірші Влизька дихають ненавистю до імперіалізму, чий «портрет родовий» він з такою виразністю намалював у «Баладі про „Веселого Рожера“». Світ колоніального грабунку і розбою, світ обману і здирства, на яких засновується влада «його препохабія капіталу», український радянський поет засудив з тим щирим пафосом, який відзначає поета-бійця.

Емоційно наснажені, сповнені промовистими художніми подробицями, ці твори стали помітним явищем в нашій поезії кінця 20-х років, а такий з них, як «Балада про честь матроса», за своєю художньою глибиною може зробити честь будь-якому поетові-майстрові.

Та чи не найбільш своєрідними в тогочасній поезії Влизька були вірші, які в книзі «Живу, працюю» складають розділи «Романтичний словник», «Саркастичне

романцero), «Памфлети», в певній мірі — «Атака фактів». Саме тут химерна суміш романтики і футуристичної де-струкції, характерна для тодішнього методу Влизька, виступає з найбільшою очевидністю. Платформа «Нової генерації», до якої належав автор, вимагала від нього нещадного розвінчання всяких сентиментів, до яких відносились і любов до прекрасного, і пошана до традицій, і навіть саме кохання; розвінчання мусило бути послідовним і безкомпромісним, оскільки «всі плацкарти на потяг поезії продано індустріальному темпові бізнесу», як писав поет у передмові до книги, витверджуючи в даному разі не лише «науку» ліфівства, але й відомі тези конструктивізму. В утворений поетом довгий ряд «міщанського», «банального», «сентиментального» за цією логікою потрапляло чимало таких цінностей, з приводу яких сучасний читач може тільки вражено розвести руками,— аж до Венери Мілоської, поезії Петрарки і безсмертних творинь Рафаеля... Але Влизько, що б там не було, «не папір'яний — живий поет», і не дивно, що крізь силуваний нігілізм і вимучений скепсис деструктора у нього раз у раз пробиваються нещоборна романтика прекрасного і пристрасний ліризм комсомольської юності. Сама поетова роздвоєність здебільшого виступає в нього як цілком усвідомлена полемічна тема, тема, так би мовити, внутрішньої перемоги живого людського чуття над раціоналістичними догмами «школи» (як у тому ж вірші «Саркастичне романцero»). Словом, відбувалося достеменно так, як писав приблизно в ті ж часи М. Рильський:

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

з тією різницею, що в даному випадку йшлося про значно більше, ніж просто про черемху. Іронізуючи і пародіюючи, глузуючи з самого себе, Влизько на ділі тільки демонстрував свою власну душевну немислимість без того високого і прекрасного, що було в старій гуманістичній романтиці, в мистецтві взагалі. Від очей проникливої критики це, звичайно, не могло приховатись. «Візьміть його „Лірику Фауста“, — писав Ф. Якубовський, — і ви побачите, що глузування Влизька з усього того штучно утвореного світу, який він жартома перекидав на всі боки, було глузування з самого себе, з того маленького й наївного «святого свя-

тих», яке суворо заборонили мати Влизькові ментори тої літературної школи, де він учився». Ще категоричніше висловлювався М. Доленго: «Настановлення Влизькове... з часів Г. Гейне відоме доволі... глузувати з того, чим він, власне, захоплюється...» В «Саркастичному романцера», незважаючи на всі ескапади автора, це було до того ясно, що цілий вірш сприймається як маніфест молодечої, дещо книжної романтики і... сентиментально-сором'язливого кохання. А втім, подібні речі можна було висловити і не глузуючи з Блока («О, слова під Блока! О, любов міщан!») та інших великих ліриків...

Якщо ми спиняємося на цих мотивах поезії Влизька, на цьому суперечливому поєднанні (і борінні) романтики та іронії, то тільки для того, щоб підкреслити, які спрощення і передсуди доводилось переборювати декому з письменників на шляху до ясного, повноцінного синтезу, що його може дати лише глибоко і всебічно засвоєна марксистсько-ленінська філософія та естетика. До цього Влизько йшов, зростаючи разом з усією радянською літературою.

Та навіть і в часи найбільших деструкторських захопленнь — у тій же книзі «Живу, працюю» — поет умів, на подив деяким критикам, без звичайної іронії поставитись до красивого, яке, на перший погляд, нічим особливим не зв'язане з корисним. Так з'являвся в його віршах «товариш ряст» і навіть (для поетів «Нової генерації» — річ нечувана — кель орер!) — курський соловей:

Набухають квітки.
Гаразд!
Вашу руку,
товариш ряст!
Я признаю
без жодних вагань
навіть курського солов'я,
коли він
сентиментам пань
потурати не буде в гаях!

Був у поезії Влизька й такий епізод: збірка «Моє ударне» (1931). В передмові до книжки — «Від редакції газети „Пролетарська правда“» — зазначалось, що вірші поета були написані в час боротьби за ліквідацію виробничого прориву, який створився на підприємствах Києва в кінці 1930 року. Влизько прийшов тоді до редакції і оголосив себе ударником «штурмової тридцятиденки».

Ця щира самообілізація поезії на виконання бойових завдань часу стала в нас нескитною традицією, — хто не

пам'ятає, з якою славою вона була продовжена в роки війни з фашизмом! Але вірші, що склали збірку «Моє ударне», сьогодні являють (як і чимало їм подібних творів, написаних в той час іншими авторами) лише історичну пам'ятку. Публіцистичність — так, вона давно є своєю, рідною стихією для нашої поезії. Але публіцистичність подібного роду — з постійним «окриком», з безмірними спрощеннями — політичними, моральними, художніми («авторство» в цих спрощеннях, між іншим, далеко не завжди належало одним лише поетам), з оголеною «командною» лозунговістю, часто не дуже змістовною, навіть примітивною (типу такого, скажімо, гасла: «Хай здохнуть межа й шкапина-красотка — з трактором колективізує до 80 відсотків»), з віршем, аскетично відцураним від будь-яких емоцій і прикрашеним лише настирливими формальними фокусами, — очевидно, назавжди залишиться в тому часі як перейдений етап. На виправдання Влизька можна лише сказати, що не один він пережив смугу такої «зверхударної», деструктивно-лозунгової поезії і що вона загалом швидко скінчилась — просто-таки разом з кінцем РППу (хоч не самою рапівщиною була породжена).

Можна згадати з цієї збірки хіба що один вірш, загалом значно вищий за неї своїм рівнем, — «Мораль така потрібна мені — кинь Рафаеля, — даєш Дені!» Це — гостра й дотепна, в дусі Маяковського, розповідь про те, як грабує мистецькі скарбниці Європи багатий і тупий, байдужий до справжніх естетичних цінностей, американський капітал. Але до всього цього — несподіваний висновок: якщо з мистецтва минулих епох втішається в своїх палацах буржуазія, — воно... не потрібне пролетаріатові: кинь Рафаеля, даєш Дені (популярний в ті роки художник-карикатурист). Можна сподіватись, що сучасному читачеві наївне вульгаризаторство такого «висновку» буде ясне без особливих коментарів.

Віршами наступних років (хоч їх було небагато), — такими, як «Безпугинна пісенька», «Перспектива» тощо, поет ніби робить заявку на новий етап у своєму художницькому розвитку. Поступово відпадають поверховий епатаж, дешева ускладненість, зберігається, але стає внутрішньо змістовнішою і більш цілеспрямованою іронія, розпрямляється, наливається живущими соками Влизьків ліризм, наче забувши, що йому ще недавно треба було щоразу «вкорочуватись» за допомогою самовисміювання та раціоналістичного розумування. Разом з тим по-старо-

му виявляє себе інтерес Влизька до ідеологічно-культурної проблематики, до інтелектуального розрізу теми. Завтрашній день поета обіцяв багато цікавого й несподіваного...

З ліроепічних спроб Влизька залишилися «Матеріали до епопеї» — цикл фрагментів про Січневе повстання робітників Києва в 1918 році — і невелика лірично-філософська поема «Мій друг Дон-Жуан» (1933). В «Матеріалах до епопеї» епіко-героїчні мотиви чергуються з памфлетно-викривальними — петлюрівський міністр улесливо вихиляється перед французьким послом, інтелігент-обиватель міняє службу й переконання «згідно з обставинами». Калейдоскопічна за побудовою, підкреслено експериментальна, насичена мудрованими новинками віршової форми, ця річ написана наче на змагання з «Трипільською трагедією» Л. Первомайського, хоч і позбавлена тих пронизливих ліричних злетів (на зразок заключної «Пісні»), які є в останній.

«Мій друг Дон-Жуан» теж має близьких «сусідів» у тогочасній радянській поезії — згадаймо «Смерть Гамлета» М. Бажана; Влизько взагалі був дуже чуйним до нових віянь в літературі і творчих шукань товаришів. Задум автора, так би мовити, аналітико-психологічний: «Дон-Жуан» може міститися в кожному з нас — і його треба сміливо виводити «на світло денне» («Цей чорт скориться й щезне, якщо до рук читач і критик візьмуть чесно...»). Слід сказати, що Влизьків Дон-Жуан мало схожий на своїх класичних прототипів (з них у тексті поеми згадується, зокрема, образ, створений Байроном). У Влизька він досить млявий, рефлектуючий і просто нещасний — завдяки своїй внутрішній нестійкості, — а нестійкий він тому, що перебуває у постійному розладі з «дійсністю», яка для нього втілюється, звісно, в жінках. Звідси один крок до Дон-Кіхота, і справді, зір поета наче двоїться: поряд з Дон-Жуаном у нього весь час виникає Дон-Кіхот, а обох їх, у Влизьковому трактуванні, об'єднує драма інтелігентської суперечливості, непослідовності, недостатньої духовної цільності і стійкості. Щоб не було сумнівів, поет роз'яснює:

Він не тільки у кохання сфері,—
Ні, й в усім, з усім веде бої.
Й завше не в свої заходить двері,
Бо — не визнає їх за свої.

Ясно, що це той хисткий і непевний «дух», якого на більш просторому філософсько-політичному плацдармі

домолочував тоді М. Бажан, хоч арештою не був він духом ні Дон-Жуана, ні Дон-Кіхота, ні Гамлета:

Стоїш у ваганні,
двоїтсья
і мариш
У трансі проблем, і дилем, і оман...

Кінець поеми Влизька — майже як у Франковому «Похороні» — Дон-Жуан гине від власної руки:

...З нього вилетіла душа,
Бо куля влетіла в лоб!
Тоді (о читачко, завмири, як німа!
І ти, читачу, занімій!)
Дивлюсь: Дон-Жуан, що був, то й нема,
А труп на підлозі... мій!

Образ Дон-Жуана в поемі Олекси Влизька часом витриманий переважно в плані умовно публіцистичному: сам він, як величина непевна і неясна, не діє і навіть «освідчується» (в чотирьох написаних від його імені віршах, що мали б скласти центр поеми) досить невиразно й неточно. А втім, поема Влизька має інтерес і оригінальною побудовою, і цікавою вигадкою.

Поет недоспіваної пісні, поет, що тільки доходив свого зросту і сили, — такий Влизько. Але краще з того, що він встиг створити, залишиться в радянській поезії і її історії. Поет має виразні кольори власної творчої індивідуальності, — їх легко виявить «спектральний аналіз» читача, критика, історика літератури.

Влизько, яким він був, з його завоюваннями й поразками, залишиться в українській радянській поезії співцем, весь характер котрого визначався дорогоцінним чуттям — жагою сучасності. Вже ті мотиви, в поетичному опрацюванні яких він залишив такий помітний слід, — мотиви комсомольського горіння, нової «романтики моря», боротьби з міщанством, оголення класових протиріч, що роздирають капіталістичне суспільство, викриття нелюдської суті «цивілізованих» колонізаторів — достатньо переконливо говорять про тісний зв'язок поета з своїм часом. Сучасність в ідеях і в емоціях, в змісті і в формі, в матеріалі і вислові була тією Жар-птицею, яку він разом з своїми товаришами по літературній справі мріяв зловити і перо якої виблискує в кращих його поезіях.

Поет бойового публіцистичного темпераменту по-своєму торкнув у нашій поезії другої половини 20-х — початку 30-х років «золоту струну» комсомольського мажору, за

хуваністю», зокрема, з цілковитою певністю пояснюються досить часті у Влизька неточні наголоси): Інколи («Саркастичне романцера», «Балада про остаточно короткозоре Ельдорадо») поет явно надуживав літературно-мистецькими згадками та асоціаціями, хоч саме прагнення ввести читача в світ великої культури зрозуміле і гідне підтримки.

Талановита поезія Олекси Влизька являє собою одну з цікавих сторінок в історії радянської літератури. Від першого до останнього вірша автор «Дев'ятої симфонії» був співцем нового, радянського світу, ліриком його революційного наступу на все старе і віджиле, виразником його бадьорого, оптимістичного світовідчужання. Саме в цьому — джерело його ліричного пафосу і основа його невтомних художніх пошуків. І саме завдяки цьому недоспівана пісня поета молоді й щиро звучить у наші часи.

1962

ПРАВДА СУЧАСНОСТІ І ДОСВІД ІСТОРІЇ

(Про Л. Смілянського та його книги)

Теперішні молоді літератори здебільшого починають свій творчий шлях, уже здобувши солідну освіту — як правило, вищу — і маючи змогу вдосталь зачерпнути від благ загальної культури. Сорок — сорок п'ять років тому на літературний Парнас ішли молодики з досить таки строка-тим і загалом аж геть не найвищим освітнім цензом; та було в тих хлопців — молодих робітників і селян, які мали стати інтелігентами «в першому поколінні», — було в них щось таке, що дозволяло їм (звісно, в міру хисту і працелюбства) впевнено займати постать на нових, небувалих творчих гонах і, як висловився О. Фадєєв, «дитячими вустами» промовляти слова, які до них не промовляв ніхто. Це були радянські письменники перших призовів, не завжди озброєні досвідом і широкими знаннями, але на-на-нажені буйними життєвими враженнями, повні завзяття і віри в ідеали соціалістичної революції.

До них належав і Леонід Смілянський, пізніше автор багатьох книг, що стали добре відомими в Радянській Україні і за її межами. Більшість із нас, його друзів-літераторів, пізнали Леоніда Івановича уже в зрілому віці — широко освіченою людиною, знавцем історії і культури народу, присмним і розумним співбесідником, який приваблював своєю інтелігентністю, внутрішньою вихованістю, тонкою й доброзичливою дотепністю. Не всім було відомо, що цей письменник встиг пройти школу робітничого життя, що він чимало пізнав і побачив, працюючи помічником машиніста на паровозі, і що ця професія, власне, й «делегувала» його в літературу, — перше своє оповідання він опублікував у 1925 році, незадовго перед тим вступивши на перший курс Київського інституту народної освіти. Йому сповнилося тоді двадцять один рік (народився 27 лютого 1904 року). Син робітника конотопських залізничних майстерень, він відчував себе міцно зв'язаним з робітничим класом і духовно, за світоглядними та політичними переконаннями, і як письменник — за тематичними інтересами. Перші книги його оповідань і повістей були присвячені життю і праці залізничників, будівельників, механіків, ливарників — людей робітничих, технічних професій. Коли після закінчення мовно-літера-

турного відділу ІНО він вступає до аспірантури тодішнього інституту Т. Г. Шевченка, ближчим наслідком його наукових студій стає розвідка «Робітництво в українській літературі» (вийшла окремим виданням в 1930 році) — перша спроба оглянути й узагальнити невеликий на той час досвід рідного письменства в цій галузі.

Свій творчий шлях молодий Смілянський верстає в рядах «літературного комсомолу» — молодих письменників, які в умовах напруженої ідеологічної боротьби того часу декларували свою чітку партійну позицію. Як і багато з цих літераторів-комсомольців, він належав до спілки пролетарських письменників «Гарт» (київська філія, що існувала певний час і після розпаду цієї організації в Харкові), потім — до двінкогolosого, не бідного талантами, добре пам'ятного «Молодняка», згодом — до ВУСППу (Всеукраїнської спілки пролетарських письменників). З 1932 року він — член Спілки радянських письменників України і один з активних працівників її друкованих органів (багато сил Л. Смілянський віддав, зокрема, роботі в журналі «Радянська література» — тепер «Вітчизна»).

Особливих зовнішніх подій у цій біографії не було. Але була постійна, дисциплінована праця письменника-прозаїка (часом критика, літературознавця — перу Л. Смілянського належали літературні портрети Б. Грінченка, К. Гордієнка), було чимало книг, що виходили одна по одній, приносячи авторові більший чи менший успіх. Незадовго до Великої Вітчизняної війни виходить його повість «Михайло Коцюбинський», що зробила ім'я письменника популярним, особливо серед шкільної молоді.

В часи війни Л. Смілянський працює в українській літературній пресі і багато пише. Радянський читач на фронті і в тилу, — а читали в ті часи спрагло, може, ще спраглише, ніж завжди, — потребував художньої мови, яка б відповідала його схвильованим патріотичним почуттям, його жаданню перемоги над ненависним ворогом. У кращих своїх повістях і оповіданнях воєнних років письменник спромігся на таке правдиве, мобілізуюче слово.

Повість «Сашко», написана по неостиглих слідах війни вже у визволеному Києві, принесла йому палке визнання найемоційнішого читача — дітей і підлітків.

Але головні інтереси Л. Смілянського в післявоєнні роки лежали в площині історико-біографічного жанру. Публікуються і здобувають сценічне життя його п'єси про Івана Франка і Лесю Українку. Багато років письменник

віддає праці над найбільшим своїм твором — романом «Поєтова молодість», що став визначним внеском у нашу художню Шевченкіану.

На черзі був новий роман, до якого Л. Смілянський уже протягом немалого часу збирав матеріали і тему якого в розмовах з друзями формулював коротко й вагомо: Ленін і Україна.

Однак написати цю книгу письменникові вже не судилось. Ледве відзначивши своє шістдесятиріччя, він став бранцем тяжкої, невилгоної хвороби. В листопаді 1966 року його не стало.

Леонід Іванович Смілянський був доброю, привітною, душевно багатою людиною, і чар його особистої вдачі завжди запам'ятали ті, хто його знав. Скромність, працьовитість, незмінна доброзичливість і коректність поєднувались у ньому з високою внутрішньою гідністю і органічним оптимізмом, що бере початок, мабуть, в глибинах народного духу. Спокійною, добродушною, мудрою дотепністю, — вона відбилась і в гуманістичному струмені ряду його творів, — він дечим нагадував неперевершеного в цьому розумінні М. Т. Рильського. Його поважали й любили, і поруч з книгами Л. Смілянського надовго залишиться привабливий образ їх автора — письменника-комуніста, невтомного трудівника, українського інтелігента нової, радянської формації.

1

Починав Л. Смілянський оповіданнями, зібраними пізніше в книжечках «Нові оселі» (1928) та «Пленум» (1930). Самостійна письменницька манера тут лише виробляється, авторський почерк нерівний, словам і деталям часто бракує точності, виразності. Але прикметна, симпатична риса — автор пильно й допитливо, змагаючись з облегшеними схемами, вдивляється в дійсність, в людей, про яких він розповідає. Молодий письменник не прикрашує зображуване середовище, але він ясно бачить, що життя навколо нього — в русі, в розвитку, що воно неухильно прямує до нових, соціалістичних берегів. Звідси — відчуття перспективи, що освітлює навіть зовсім сіренькі картини «непівських» буднів.

Герої цих оповідань — робітники. Не кадрові робітники якогось великого заводу з міцними революційними традиціями, а люди провінційної виробничої периферії, з не

завжди достатнім рівнем свідомості. Середина 20-х років, часи непу. Стара, напівміщанська психологія, старий побут ще на кожному кроці ставали на дорозі нового. На цьому життєвому тлі виникає в Смілянського провідний мотив, характерний, щоправда, не для одного з молодняківців, — своєрідна перевірка героя «на міцність», перевірка труднощами, суперечностями, надокучливою житейською прозою перехідного часу. Була з цього погляду в молодій радянській літературі прекрасна ідейна ревноість: ставлячи до свого героя непохитно високі громадянські вимоги (хай деякі з них видаються нам сьогодні наївно ригористичними), вона особливо сторожко пильнувала його духовну невіддатливість перед «спокусами» міщанства, всілякого тихого життя, життя лише для себе. Подібну перевірку проходять в оповіданні «Каламут» два слюсарі-комсомольці: один з честю витримує її, другий на якийсь час «зламається», але надходить драматична кульмінація (поминемо логічно-сюжетну хисткість, з якою вона побудована), і в очах свого друга, що мало був не схибив, Полоз пізнає старий бадьорий «каламут», від якого в нього самого колись «електрикою по жилах пробігали вогні».

Так і Кучерявий, «людина для людей», робітничий активіст (оповідання «Нові оселі»), навіть зазнавши нелегкої особистої втрати, все ж морально перемагає спокусника своєї дружини Галія — типового буржуазного спеца з молодих, холодного раціоналізованого егоїста. За нові оселі, які будуються в приміському степу, йде щоденна боротьба — в душах людей, в їхніх взаємовідносинах.

Вимогливий читач спостереже в цих оповіданнях чимало «зеленцю» — аж до наївного, а проте не в міру докладного аналізу хворобливої психіки («Злочин бригадира»). Інколи автор, траплялося, надто категорично і простолінійно вирішував життєві питання, які вимагали більш вдумливого і зрілого підходу. Але загальне його творче прямування було правильним, а помітна схильність автора до ощадного предметного малюнка, до скромної, але характерної деталі засвідчувала його виразну реалістичну орієнтацію в мистецтві «живописання словом».

Повість «Машиністи» (1930) була для свого часу безсумнівним успіхом письменника. Плідність ідейно-художніх принципів, якими він керувався, тут розкривається набагато виразніше, ніж у перших оповіданнях. Це твір з недавнього революційного минулого народу — розповідь про

те, як у 1918 році українське робітництво на чолі з більшовиками боролось проти кайзерівських окупантів та їхніх прислужників — буржуазних націоналістів. Добре знані автором місця, події і люди, — недарма в перших виданнях була присвята «Робітникам конотопських залізничних майстерень», — тим-то такими безхитрісно життєвими і правдивими вийшли головні персонажі твору. Повість ясно відтворює обставини і конфлікти часу. Загальне клетотіння народної ненависті до окупантів і їх мерзенних попихачів. Родини двох братів-робітників Довгих; обидва вони машиністи, але в різні сторони пролягли їхні політичні маршрути; такі ж відмінні шляхи дітей. Молоде покоління в родині одного брата — на боці революційного народу, сини другого, в минулому чорносотенця, пішли супроти один одного — старший став сотником гетьманського війська, молодший, ще підліток, ненавидить окупантів, створює «самостійне» хлоп'яче підпілля і, зрештою, гине під час нападу на німецьку частину. І є ще в повісті німецький лакуза, гайдамацький офіцер Коломийченко, названий місцевим Юдою, — постать цілком типова для націоналістичних запродавців, позбавлених будь-якого коріння в трудовій масі.

На першому плані в повісті — робітнича молодь, зображена в живій різноманітності своїх облич. Більшовик Тодось Довгий, його сестра Віра, яка від пасивного співчуття революційним силам приходить до безпосередньої участі в боротьбі, підліток Євген з його відчайдушною, недитячою рішучістю, Сергій, що поступово усвідомлює облудність жовто-блакитницьких «ідеалів», — усі вони змальовані автором природно і переконливо. Начебто переважно побутова, «родинна» атмосфера повісті насправді овіяна подихом народної історії, насичена жаром класової, політичної боротьби.

Наступні повісті Л. Смілянського — «Мехзавод» (1930) і «Периферія» (1933) — були присвячені процесам соціалістичного будівництва, в них теж найпомітніше місце приділено молоді — робітничій і студентській. Ідейне формування радянської молоді людини, подолання міщанських впливів, боротьба з явними і прихованими ворогами соціалізму, індустріальна перебудова колишньої тихої «периферії» — головні питання, що хвилюють і автора, і його героїв. Але проблем, навіть гостро й дотепно поставлених, так само, як і влучних деталей, і навіть зрослого вміння розповідати, для письменника все ж мало — потріб-

ні живі людські образи. В обох цих повістях основні персонажі виглядають досить блідими, часом поставленими в штучні, нежиттєві ситуації. Ні без міри екзальтований, скажімо, «безвусий ентузіаст» Писанка, ні його антипод — демонічний і водночас досить неясний у своїх реальних діях шкідник Воронівський («Мехзавод») не несли в собі тієї художньої вірогідності, яка тільки й може переконати читача. Не було тут і належної точності ідейного осмислення зображуваного. Гріх надмірної сконструйованості надто відчутний в повістях, і тому, як говориться, іспиту часу вони не витримали.

Потім знову були шукання... Що шукає письменник? По суті, все, що потрібне для книги, — від задуму, теми до найостаннішого слова, в якому буде втілена його думка. Для Смілянського після «Периферії», яку він писав, правду кажучи, вже без твердого знання зображуваної дійсності (будівництво великого заводу в глухому містечку і боротьба, як говориться в повісті, «за комуністичний побут»), найголовнішою проблемою, очевидно, було знайти свій життєвий матеріал, свою сферу художнього відтворення і свого героя, людський тип, достатньо знаний письменником і разом з тим цікавий для усієї літератури.

Саме на цей час, після закінчення аспірантури, Л. Смілянський відбуває дійсну службу в лавах Червоної Армії. Потім, як один з керівників київської філії ЛОЧАФу (об'єднання письменників, що писали про армію і флот), він їде в тривале відрядження на Далекий Схід — супроводжувати демобілізованих червоноармійців, що вирішили поселитися в цих краях. Так в його новий роман «Зустрічі» (перша його частина виходила під назвою «Полоненний») прийшла армійська тема.

А вибір героя — юнака з нелегким характером і покрученою долею, колишнього «блатного» Семена Барабаша, якого армія, дружний колектив поступово обшліфовують і ставлять на ноги в громадянському й духовному розумінні, — був підказаний і характерними для того часу літературними віяннями. 30-і роки, період перемоги соціалізму відродили в літературі — звичайно, по-новому — широкий інтерес до традицій «роману виховання», класичний зразок якого дав ще Гете в своїй книзі про Вільгельма Мейстера. «Педагогічна поема» А. Макаренка, «Ранок» І. Микитенка, а в ширшому розумінні — і «Гваді Бігва» Л. Кіачелі, і «Сквар і син» К. Гордієнка, і повісті К. Чорного — все це були твори про виховання і перевиховання

людей, про соціалістичне відродження людської душі, яке стало однією з провідних тем радянської літератури.

В романі «Зустрічі», який теж належить до цього тематично-проблемного струменя, виявилась нова для Смілянського риса — старанність і докладність психологічного аналізу, загалом точного й добротного. Автор не поспішав — принаймні до останніх розділів роману, де біг подій надто прискорюється, — виводити свого героя на асфальтовану магістраль культури і добротності, розуміючи, що в житті людські характери переформовуються нелегко. А втім, все ж не вберігся від «голубуватих» постатей у його оточенні (Софійка). Крім того, маловдячний спосіб описувати й переповідати дії і переживання людей — замість того щоб художньо малювати їх, — часом ще відчутно шкодить письменникові.

В 1938 році на сторінках журналу «Радянська література» друкується повість Смілянського «Сонячний берег». Тут уже зовсім інші персонажі: висококваліфіковані радянські інтелігенти, прогресивний німецький художник, що емігрував з гітлерівського рейху, патріоти республіканської Іспанії. В повітрі пахло недалекою грозою, вже гриміли авангардні бої з фашизмом на Піренейському півострові, і проблема політичного вибору з небувалою гостротою постала перед світовою інтелігенцією. Радянська країна і виступає в повісті як сонячний берег, не тільки для її синів і дочок, але й для чесних людей іншого, капіталістичного світу.

І все ж обидва ці твори середини 30-х років — «Зустрічі» і «Сонячний берег» — значним успіхом письменника назвати важко, хоч у них уже чимало було знайдено. Смілянський був здатний на більше — на повніше авторське злиття з улюбленим героєм, на глибші колізії, на повнокровні образи.

Тут він щасливо пригадав, що володіє фахом не лише письменника-белетриста, а й літературознавця, спеціаліста з історії рідної культури. Та справа, звичайно, була не тільки в цьому. Друга половина 30-х років стала періодом справжнього відкриття класичної літературно-мистецької спадщини, більше за те — всієї вітчизняної історії — з єдино правильних позицій марксистсько-ленінської науки. Хто з людей старшого віку не пригадує, скажімо, всенародного відзначення ювілеїв Пушкіна, Руставелі, Шевченка, що вперше показало цілому світові, як кровно зацікавлений соціалізм у всіх великих духовних цінностях,

створених попередніми поколіннями! Саме в ці часи завдаються відчутні удари як по буржуазно-ідеалістичних концепціях історії культури, так і по «лівацьких», ліквідаторських перекрученнях вульгарно-соціологічного характеру.

На високій хвилі цього творчого й новаторського руху постало багато значних творів радянської літератури, присвячених історичній та історико-культурній проблематиці. На цій хвилі постав і перший з історико-біографічних творів Л. Смілянського — повість «Михайло Коцюбинський». Для письменника, який весь час працював над сучасною темою, це, ясна річ, було не відходом від сучасності, а відповіддю — хіба що в іншому аспекті і на іншому матеріалі — на її ж таки глибинні потреби.

П. Колесник в одній з своїх статей про Смілянського пише, що повість «Михайло Коцюбинський» в боротьбі за класичну спадщину «мала, може, більше значення, ніж будь-яка монографія, присвячена життю і творчості великого новеліста»¹. В цих словах немає перебільшення. Не тільки тому, що на час виходу повісті (1940) не існувало ще, власне кажучи, справжньої монографії про Коцюбинського, а були тільки одна-дві популяризаторські книжки, далеко не вільні від гріхів схематизму й упередженості. А й тому, що письменник у своєму творі виступив митцем-дослідником, який переконливо відповів на чимало питань, що лишилися не до кінця з'ясованими в розвідках літературознавців.

Смілянський знайшов себе в темі Коцюбинського і як повістяр, митець слова. Вже перші абзаци повісті являють нам нову, порівняно з попередніми творами письменника, манеру повісткування: короткі, точні, словнені емоційного підтексту речення, відмова від описово-дидактичної плиткості, невимушене поєднання лірики, гумору і тієї проникливої інтелектуальної «видющості», яка так відповідає духові самого предмета розповіді. Художні крила Коцюбинського — а вони тут ясно відчутні — допомогли піднятися на вищий рівень мистецької якості і слову письменника, що став його біографом.

Повість про автора «Fata morgana» охоплює невеликий час — лише останнє п'ятиріччя його життя, — але говорить читачеві багато і, можна сказати, про всього Коцюбин-

¹ Колесник П. Вічні вогні вершин.— У кн.: Смілянський Л. Твори. : В 2-х т. К., 1964, т. 1, с. 7.

ського. Це були справді, незважаючи на весь їх драматизм і гіркоту, вершинні роки в житті письменника: саме на цей час припадає написання другої частини «Fata morgana» і «Тіней забутих предків», дружнє спілкування з Горьким, зустріч і знайомство з В. І. Леніним, вступ старшого сина, Юрка, до підпільної більшовицької організації, ще рішучіше, ніж раніш, ідейне розмежування Коцюбинського з ліберально-націоналістичними та декадентськими течіями в літературі... Часи несхитності — всупереч усьому, часи великої печалі і негаснучих надій, часи досягнення нових світоглядних і творчих рубежів.

Героя своєї повісті Л. Смілянський, відкинувши легенду про «самотність» Коцюбинського, про гадану відособленість його від політичного життя, зумів показати в широкому історичному потоці, який формував і саму його творчість. Дружба з Горьким і Франком, теплі стосунки з Лисенком, Лесею Українкою, Гнатюком, ідейні розходження з Грінченком, якого Коцюбинський разом з тим шанував за невтомну працю, політична й духовна межа, яка лежала між революційним письменником і буржуазними лібералами типу Є. Чикаленка, В. Леонтовича тощо, — все це в повісті відповідає фактичній правді історії, все художньо вірогідно відтворено й точно осмислено. Але мова йде не тільки про літературно-мистецький, інтелектуальний світ, в якому обертався Коцюбинський. І не тільки про інтерпретацію реальних, так чи інакше задокументованих, біографічних фактів.

Виношуючи задум своєї повісті, письменник, безумовно, замислювався над тими сокровеними зв'язками Коцюбинського з тогочасною дійсністю, які, можливо, ніде й не були зафіксовані, зате ярим цвітом виквітали в його творчості, в пам'ятних нам усім образах, мотивах, настроях, ідеях. Як «особисто» прийшли до письменника, скажімо, образи непохитних і мужніх борців, діячів революційного підпілля, людей партії — таких, як Кирило з оповідання «В дорозі» чи героїчна дівчина-революціонерка, чия світла й трагічна постать проходить через багато його останніх творів? Адже глибока схвилюваність і настійливість, з якою Коцюбинський вигранював образи таких людей, протиставляючи їх постатям катів, душепелів, лицемірних ситих міщан, наштовхує на думку, що і в житті він знав їх не з переказів, що їхня доля була йому особисто близькою. Це природне припущення Смілянський стверджує, — і стверджує цілком переконливо, —

ввівши в повість лінію, зв'язану з долею революціонерки Надії Загірної, сестри близької письменникові жінки, і більшовика-підпільника Григорія Камищука, з яким теж кілька разів перетинаються життєві стежки Коцюбинського. Ці образи вигадані автором, але їхня «реальність», більш того — їхня необхідність, історична й художня органічність у повісті про Коцюбинського цілком очевидна. Взагалі відповідальне й делікатне поводження як з історично доведеними фактами, так і з художнім домислом, який у нього майже завжди добре вмотивований, тактовний і служить не скороспілим ефектам, а виявленню глибинної логіки подій і характерів, — становить, починаючи з «Михайла Коцюбинського», прикметну рису творчого почерку Смілянського — майстра історико-біографічного жанру.

Проникливо і тонко виписано в повісті портрет її головного героя — самого Коцюбинського. Глибока й своєрідна особистість письменника не належить до тих, які піддаються розкриттю за допомогою звичних, ординарних ключів. Один з найреволюційніших митців епохи, Коцюбинський серед деяких своїх сучасників — представників буржуазної інтелігенції — мав дивну для нинішнього читача репутацію самітника, рафінованого «модерніста», навіть естета. Назустріч цим уявленням наче йшов і сам Михайло Михайлович з його чемною стриманістю, вмінням ревно оберігати свій душевний світ від стороннього ока і навіть з його знаменитим «європейським лоском» в манерах і зовнішньому вигляді. Смілянський, зберігши деякі прикмети цієї видимості, створив правдивий, психологічно доказовий внутрішній образ письменника — і виявилось, що з легендою про самітництво, про тиху естетську споглядальність (в яку повірили було навіть деякі радянські дослідники — скажімо, В. Коряк) справжня життєва позиція Коцюбинського нічого спільного не мала. По суті, більшість розділів можна назвати розгорнутим внутрішнім монологом героя, постійно живленим різноманітними, часом справді драматичними життєвими враженнями, — і з цього монолога добре видно, яким палким, громадянськи активним, духовно високим було переживання письменником великих і малих подій, як природно й закономірно приходив він до висновків, що єднали його з найбільш передовими діячами й мислителями епохи.

Ця напруга духовного життя Коцюбинського, людини чистої, непохитної навіть у своїх болях (їх немало суди-

лося письменникові в останні роки його життя), добре відчутна вже в першому розділі повісті — «Сонцепоклонник». Тут чимало мотивів і реалій, відомих нам з «Intermezzo» і «Як ми їздили до Криниці» — тогочасних творів письменника; але для Смілянського це тільки точка оперття у складному ідейно-психологічному дослідженні, яке він здійснює. Тут, на тлі прославлених Коцюбинським «колонівських полів», відбувається його суперечка з Грінченком, що означає серйозний ідейний конфлікт, проходять зустрічі з селянами, поліцаями, таємними агентами; чомно, але рішуче відхиляється чергова спроба Чикаленка залучити його «до співробітництва» в буржуазно-націоналістичній газеті «Рада»; виникає напівкошмарна, але така типова для доби реакції постать сліпого пана Красовського, що з'їхав з глузду від страху перед народом і ненависті до нього... Все це викликає безперервний ланцюг душевних реакцій письменника — і перед нами вже тут виразно окреслюються найголовніші теми, що розгортатимуться протягом всієї повісті: Коцюбинський і народ; Коцюбинський і царизм; Коцюбинський і різні течії та прошарки сучасної йому інтелігенції; нарешті, живлена «олов'яними мерзотами» дійсності печаль Коцюбинського, нестерпна часом втома його хворого серця — і його ж таки непоборне «сонцепоклонництво».

В «Михайлі Коцюбинському» Смілянський виробив свій принцип розгортання історико-біографічної розповіді (пізніше він повториться в «Поетовій молодості») — швидше хронікальний, ніж сконцентрований на якомусь «головному» сюжеті, часом здатний викликати враження надмірної непоквапливості і навіть емпіричності (і в хроніці повинні бути «гарячі зони» внутрішніх драм, незабутніх осявань!), але загалом приємний саме своєю надійною добротністю, настановою на сумлінну історичну й психологічну вірогідність зображуваних подій. Чимало в повісті і суто інтелектуальних роздумів та діалогів, суперечок на літературно-політичні теми — звернімо увагу, між іншим, що деякі з «примислених» автором сцен виразніші й художньо ймовірніші, ніж ті, де письменник надто покійрно йшов за документальними свідченнями (для прикладу можна вказати на розмову Коцюбинського з Граблянським, тобто з М. Могилянським, з приводу творчості Сологуба).

Останні видання повісті «Михайло Коцюбинський», що вийшли за життя автора, відрізняються від першого деякими суттєвими переробками і доповненнями. Історико-

літературна наука за цей час збагатилась новими фактами і поглядами, що дозволили відкинути деякі необгрунтовані версії, передусім стосовно найближчого супутника Коцюбинського — його дружини Віри Іустинівни Дейші. Звільняючись від однобічності, підказаної цими версіями, Л. Смілянський опустив у нових редакціях повісті все, що кидало незаслужену тінь на В. І. Дейшу і давало підстави для помилкових припущень про якийсь «духовний розлад» в родині Коцюбинських, відомій своїми прогресивними переконаннями. Стосунки Коцюбинського з жінкою, що носить у повісті ім'я Марини Загірної, так само звільнені тепер від зайвих акцентів, спонуканих тими ж припущеннями.

Найважливіше доповнення, яке вніс автор в останню редакцію твору, пов'язане з капрійськими зустрічами Коцюбинського. Вже давно висловлювалась думка про те, що в Горького на Капрі автор «Тіней забутих предків» міг зустрічатися з В. І. Леніним — адже вождь партії більшовиків жив на віллі Горького саме в той час (липень 1910 року), коли майже щодня бував там і Коцюбинський. На початку 60-х років факт зустрічі письменника з В. І. Леніним був підтверджений в опублікованих тоді спогадах Й. Дроздова і В. Фесенка. Нові сцени, які є спробою художньої трансформації цього документального матеріалу, органічно ввійшли в повість Смілянського. В ідейному розвитку Коцюбинського, який і раніше був знайомий з деякими працями Леніна і наблизився в ряді своїх творів до ленінського розуміння процесів, зокрема тих, що відбувалися в тогочасному селі, зустріч на Капрі була надзвичайно важливим моментом — про це тактовно й переконливо говорить письменник новими сторінками своєї повісті.

2

Історико-біографічний жанр, здається, став для Смілянського багатообіцяючим полем. Про це свідчив і успіх книги про Коцюбинського серед читачів. Але тут почалася Велика Вітчизняна війна.

В роки війни письменник був залишений для роботи в радянському тилу. На нього лягло забезпечення випуску газети «Література і мистецтво», яка виходила спочатку в Ворошиловграді, а потім, з осені 1941 року, в столиці братньої Башкирії — Уфі. Він і сам виступав у тодішній

пресі з статтями, рецензіями, а головне — багато й продуктивно писав як повістяр і новеліст, повністю присвятивши свою творчість сучасній оборонній темі.

В часи битви з фашизмом Л. Смілянський публікує в пресі або видає окремими книгами повісті «Золоті ворота», «Дума про Кравчиху», «Софія», «Зеленогорський хрест», роман «Євшан-зілля», збірку оповідань «Підслухані новели». Всі вони — про війну, про людей, що стали до смертельного бою з лютим ворогом. На тимчасово окупованих землях України відбувається дія більшості його творів.

Чи міг письменник, перебуваючи в далекій Уфі, обрати для себе якийсь «ближчий» життєвий матеріал, більш доступний для безпосереднього або ж документально-дослідницького художнього освоєння? Теоретично кажучи, міг, адже писав у цей час І. Кочерга «Ярослава Мудрого», а В. Шишков «Омельяна Пугачова» — твори про минувшину, але, як виявилось, дуже потрібні сучасності. Інші письменники, що перебували в аналогічному з Смілянським становищі (скажімо, І. Сенченко, О. Донченко), дали в цей час непогані художні начерки з життя трудового радянського тилу. Але Смілянський справді не міг писати в часи великих випробувань про щось інше, крім рідної землі, яка, й окупована, не здавалась ворогові, крім людей свого покоління, що обливалися кров'ю в боротьбі з гітлерівськими загарбниками. Та писати про це на віддалі, скажемо одверто, було нелегко. На початку письменник ще міг спиратися на зовсім свіжі, вчорашні уявлення про своїх героїв, що діяли в нових життєвих обставинах. Згодом стало потрібне досконале знання цих обставин, поза якими не можна було уявити і зобразити живого сучасника в його побуті, боротьбі, всій життєвій діяльності. Такого конкретного знання з часом все відчутніше бракувало Смілянському...

Добре запам'яталися його перші повісті воєнних літ — «Золоті ворота» (1942) і «Дума про Кравчиху» (1942). Це твори виразного лірико-романтичного спрямування — як і чимало інших зразків української прози тих років. Не будемо шукати в «Золотих воротах» розгорнутих описів боїв за Київ у серпні — вересні 1941 року чи докладного життєпису головних героїв, — це швидше схвильований ліричний монолог про Київ, «Золоті ворота» народної історії, про велич і щастя прожитих після революції літ, про власну молодість, невіддільну від чарів рідної землі...

«Скільки змісту в цих двох десятках минулих років! Здається, не одна — кілька епох, наче кілька чудесних гаїв, повних весни, пісень, хвилювань, безсонних ночей від солодкої творчої муки, боротьби і перемог. І в кожному гаю — частка твоєї молодості». Все це треба захистити і відвоювати у ворога. «Коли ми не переможемо, ми не повинні жити».

У Смілянського це не просто роздуми і гасла — це правдивий вираз світовідчування людей, що стали героями його повісті і що виступали від імені цілого покоління. Щирість, емоційна наснаженість, повнота ліричного підтексту надали неабиякої художньої принадності цій повісті-сповіді, повісті — клятві («Ми ще повернемося до тебе. Не за горами твоє воскресіння — ти наш, і майбутнє наше — з тобою» — це прикінцеві слова героя, звернені до Києва), і пафос її не залишає байдужими нас і тепер, незважаючи на цілком очевидну «пунктирність» зображення подій і людей.

«Дума про Кравчиху» — така ж крихітна за розміром і така ж наскрізь лірична повість. Образ літньої жінки-матері, яка ходить по сплюндрованих просторах України, підтримуючи в людях віру, допомагаючи їм у боротьбі проти окупантів, — чимсь нагадує подібні образи в Довженка, хоч і витриманий в інших художніх реєстрах. Постає де в чому умовна, позбавлена звичайної реалістичної конкретності, — вона разом з тим несе в собі чимало реального в духовному, психологічному розумінні. Жінкамати — особлива, заповітна сторінка в героїці Вітчизняної війни, і романтично піднесеним образом своєї Кравчихи письменник складав шану тисячам таких, як вона, непримітних героїнь, що несли в собі негаснучий вогонь любові, віри і відданості. Романтика тут відбивала «реальний стан духу народного», як слушно зауважувалося в критиці.

Звичайно, обидві згадані повісті Смілянського являли собою, на строгу міру, лише ескізи — на більше, мабуть, і не спромігся б автор в конкретних умовах місця і часу. Але в цих ескізах билася гаряча, жива кров — високе почуття радянського патріотизму, що знайшло до інтимності щирий вираз. Це ж саме треба сказати і про кращі з воєнних новел письменника. Рядові, звичайні люди, герої цих новел — Данило Кульга («Серце»), колгоспний чередник Карпо Лактіонович («Возний і Наталка»), молоденький лейтенант Геннадій («Геннадій і Петрик») — у слушну

хвилину стають здатними на подвиг, який і звершують так само просто й скромно, як вони жили. (Стилістичним «індикатором» цієї художньої ідеї в оповіданнях — та і в «Думі про Кравчиху» — служить ледве помітна, тактовно стримана інтонація «народної оповіді», яка звучить в устах самого автора: «Жив в одному селі дід Карпо Лактійонович. Улітку випасав колгоспну череду, а зимою грав пана Возного у «Наталці Полтавці»).

Але з часом, як уже говорилося, відірваність від життєвого матеріалу, незнання конкретних форм партизанської і підпільної боротьби на тимчасово окупованій Україні почали вже досить відчутно позначатись на спробах письменника змалювати образ нескореного народу. Смілянського дедалі більше вело на стежку легкої вигадки, надмірної і штучної умовності. До цього долучалася суб'єктивність деяких уявлень — письменник був часом не від того, щоб заради більшої ефектності героїку сучасності одягти в шати минулого. І те, й інше прикро дається взнаки, скажімо, в романі «Євшан-зілля», де радянські партизани, місцями явно стилізовані під класичних козацьких лицарів, здобувають неприродно легкі, до того ж, сказати б, серійні перемоги над оглушеним ворогом. (І не тільки партизани: сорок дівчат села Висока Гребля в одну ніч вбивають сорок фашистів, влаштувавши для цього фальшиве одруження з ними; так, між іншим, Смілянський став першовідкривачем сюжетного мотиву, який потім ще «рішучіше» розробив в одному з своїх романів Ф. Панфьоров — знаменита в критиці сцена з покликом: «Девушки, в ножи!..») Наліт певної «архаїзуючої» романтики в мисленні, в самих ідеалах людей відбився і на деяких сторінках повісті «Софія», що розповідала про життя евакуйованої української інтелігенції. Про глибинні причини того, що часом затуманювало ясність бачення дійсності письменником, коротко, але точно сказав дослідник його творчості М. Острик: «Цілком очевидно, що Л. Смілянський хотів підняти на боротьбу з фашизмом навіть тлінні рештки емоційного змісту образів колишньої національної романтики, — мовляв, усе для перемоги. Такі настрої володіли не тільки ним. Але то була помилка»².

Незадовго перед кінцем війни в журналі «Дніпро» була опублікована невелика повість Л. Смілянського «Зелено-

² Острик М. Леонід Смілянський. — К., 1964, с. 124.

горський хрест». У критиці вона пройшла майже непоміченою, а втім, серед воєнних творів письменника її можна помістити десь недалеко біля кращих речей — «Золотих воріт» і «Думи про Кравчиху». Смілянський в ній наче знову — по «Бвшан-зіллі» — здобув певність реалістичного життєвого ґрунту (зазначимо, що ця повість писалася вже після повернення на Україну, після зливи найгостріших вражень з моря народного життя, які тут на нього чекали). Якщо в основі всякого літературного твору лежить, по суті, шукання справжньої людини, то письменник в «Зеленогорському хресті» опинився, можна сказати, на відстані серця до такої людини — героя многотрудних і звияжних літ. У комуністі Григорії Ромащці, в минулому колгоспному пасічникові, зовсім недавно армійському старшині, а тепер командирові партизанського загону, який вперто веде своїх людей до головної мети — до «Зеленогорського хреста», що його треба знищити за всяку ціну, — письменник відчув і правдиво відтворив саме таку людину, носія справді золотих рис радянського народного характеру. Непохитна відданість своєму обов'язкові, чесність і гуманність — все це тут сконденсовано в привабливому образі «тихого», робочого героїзму, зосередженого, зовні скромного і водночас гордого й непоступливого в головному (згадаймо хоча б той випадково виявлений одяг радянського офіцера, що його так гідно й сміливо одягнув Григорій в'окупованому селі). Справді, цього керівника, командира не тільки поважають і слухають, але й люблять підлеглі («Одухотвореність, що світилась у його очах, полонила всіх нас, хоч був він, як я помітила, людиною зовсім простою і навіть не дуже письменною», — пізніше згадує лікарка, що воювала в його загоні). Письменник має цілковиті підстави, коли наголошує на тому, що першоосною цього впливу Григорія на людей є його ідейна переконаність і справжня моральна високість. Шкода тільки, що до хорошої, правдивої повісті письменник придушив аж геть парадний епілог, в якому до того ж взявся все додатково роз'яснювати і без потреби зводити «кінці з кінцями».

Образи й переживання воєнної пори визначають коло творчих інтересів письменника і в перші мирні роки. Незабаром після перемоги була написана «Ластівка» — п'єса, в якій образ молодої радянської патріотки-підпільниці Лялі Стеценко міг би стати справді живим і привабливим (таким він окреслився в перших сценах), коли б не всякі

сюжетні «полегшення», які дозволив собі автор, і особливо — фінал, чудесний до неймовірності... Як видно, Смілянського, досі стриманого, уважного до людської психології, на якийсь час опанувала, починаючи з «Євшан-зілля», спокуса такого письма, в якому драматичне напруження часу передається майже виключно через гострі, незвичайні ситуації — без належного їх «забезпечення» реалістичним розкриттям характерів. Письменникові хотілось, можна здогадатися, вивести на людські очі героя сильного, незборного духом, спритного, перевіреного всіма іспитами одчайдушної боротьби з ворогом — того благородного, високого душею героя, перед яким навстіж відкрилося б серце читача, особливо молодого. Тут у Смілянського були успіхи і були невдачі — останні особливо часто підстерігали його на тій умовно-романтичній тропі, яка вела до умоглядного конструювання ситуацій і надмірної піднесеності образів пад «прозаїчною» життєвою правдою. Але ось через кілька років з'явився «Сашко»...

В цій повісті про підлітків і для підлітків, — а втім, її з приємністю читають люди будь-якого віку, — Л. Смілянський знайшов шукане. Не має значення, зрештою, вік Сашка — написати про юного героя так захоплююче, сердечно й весело аж ніяк не легше, ніж про героя дорослого, зрілого. Важливо те, що Сашко — справжній, на диво живий і різногранний художній характер і що характер цей, в глибині сповнений іскристої романтики, створено бездоганними реалістичними засобами.

Майже одночасно, між іншим, з'явилась перша книга роману «Юрко Крук» П. Козланюка. Центральною особою тут був рідний брат Сашка за вдачею, такий собі Том Сойер старого галицького села, зображений так само привільно й усміхнено. Але, на відміну від свого літературного співбрата, Сашко в Смілянського — постать уже в свої роки героїчна, по-своєму лицарська при всій нестерпній для педантичного ока «невнормованості» своєї шибеницької поведінки. Такий і був задум автора — відтворити природне поєднання здорової хлоп'ячої стихійності, непосидючості з тим чистим і благородним стрижнем, який витворено в свідомості юного патріота всім ладом радянського життя, всією духовною атмосферою. Характер Сашка в повісті, звичайно, безперервно розвивається, але цей розвиток показано без спрощень, без чудесних поліпшень і трансформацій. Перед спокусою «причесати» героя, зробити його чистеньким, відпрасованим,

зразково-показовим з усіх поглядів письменник загалом мужньо встояв — і це зробило образ справді природним і вже, звісно, рішуче не схожим на тих «правильних» до огидності хлопчиків і дівчаток, яких чимало знала в свій час література.

Загалом же історія про те, як жив і вчився київський школяр Сашко до війни, як він устиг навіть знятися в фільмі, а в час фашистської окупації разом з своїми дорослими і малими друзями став борцем проти ворога, виконуючи посильні для нього завдання, — читається з непослабним інтересом. Аж до щасливого й кумедного «карнавального» фіналу, що так яскраво підкреслив не тільки артистичні здібності хлопця, але й його загальний, сказати б, веселий і надійний «хист до життя», що змінив собою колишні відчайдушні пустощі.

Аналізувати повість тут, мабуть, немає потреби. Її просто треба читати, складаючи належну ціну, зокрема, доброму й розумному гуморові автора, його спокійній і точній дотенності, його справді художницькому — і разом з тим тонко педагогічному — розумінню дитячої психології.

Пізніше за повістю «Сашко» на Київській кіностудії імені Довженка був поставлений фільм під тією ж назвою, який з успіхом пройшов на екранах країни.

3

У післявоєнні роки знову поновлюється праця Л. Смілянського над історико-біографічною тематикою. Переживання війни ще більше зміцнили його в переконанні, що сучасне, — а через нього і майбутнє, — тисячами незримих нитей зв'язане з минулим і що досвід кращих умів і сердець минувшини має стати важливою творчою силою в формуванні комуністичної свідомості сучасників. Він розумів, яка широка нива діяльності тут розгортається, зокрема, перед українськими радянськими письменниками, як багато ще належить зробити, щоб в світлі марксистсько-ленінської науки відтворити важку і героїчну історію народу, явити цільні й правдиві образи передових її діячів.

Пізніше він сам поділиться своїм задумом, який привів його до створення своєрідного циклу прозових і драматургічних портретів видатних людей української історії.

«Історія народу, — писав Л. Смілянський, — не живе рівним диханням. Подібно вулканові, вона нагромаджує

в своїх грудях набій, якому під силу зламати оболонку і гігантським смолоскипом вибуху розвіяти довоколишній спокій. Так виникають пасмогір'я з вершинами і спадами. Вони перетинають широкий стег історії. В нашому степу найлегше розпізнати серед інших літературне пасмогір'я. Його вершини видно здалеку — Шевченко, Франко, Леся Українка, Коцюбинський».

Першими — після довоєнної повісті про Коцюбинського — були написані п'єси про Франка і Лесю Українку. Драматургія, здається, не належала до родів творчості, у яких індивідуальні особливості хисту Смілянського розкривалися з найбільшою силою. Критика майже одноставно відзначала недостатню сценічність ряду п'єс письменника, що виявляється у млявості дії, у нерідкому «випаданні» з драматичного конфлікту деяких персонажів, у тому числі й важливих, у перевантаженості композиції малопотрібними епізодами тощо. Зрештою, драматургія Л. Смілянського — це більше п'єси для читання, ніж для театру, «Lesedramen», як кажуть німці, що загалом і довела їх сценічна доля.

Але й при цих застереженнях живе і житиме в літературі драма з Франкового життя «Мужицький посол» — без сумніву краща з п'єс письменника (в перші повоєнні роки вона з успіхом пройшла на сцені кількох театрів). Історичну основу її становлять криваві «баденівські» вибори 1897 року, коли кандидатуру Івана Франка до державної ради Австро-Угорщини було провалено внаслідок звірячого урядового терору і зради польських та українських угодців. Сама картина виборів, на яких селян, що прийшли голосувати за мужицького посла, залякують, б'ють і стріляють жапдарми, добре розкриває шахрайську трагікомедію буржуазної демократії (цього разу — в її австрійському варіанті). Та п'єса написана не тільки заради цього: в напружених перипетіях одного історичного епізоду відбилася гірка складність, навіть трагедійність цілої життєвої долі Івана Франка і разом з тим — його непоступливості, його духовна стійкості і непохитна відданість своєму народові. «Нехай ми не послі, та не в парламентах могутній наш голос, а перед народом, який вимагає правди. І я завжди відкриватиму йому правду...»

Пізніше за сценарієм Л. Смілянського було поставлено фільм «Іван Франко», головну роль в якому зіграв С. Бондарчук.

П'єса «Червоні троянди», як і «Мужицький посол», ви-

будувана на широкій історичній площині і має рясно розгалужений сюжет (ця розгалуженість, певна річ, далеко не завжди йде на користь цілності і динамічності дії). Постає письменниці-революціонерки тут характеризується, головним чином, через сприймання нею фактів доволі щільного життя — сама вона, на жаль, вийшла малодієвою. І так само, як у п'єсі про Франка, драматичними життєвими іспитами, втратами і поразками (тут їх багато, аж до найбільшої — поразки революції 1905 року) міряється не хисткість людського духу, а його стійкість і цілеспрямованість. «Революція невмируща» — ось переконання, яке твердо проносить Леся Українка через нестерпно тяжкі громадські й особисті колізії. Заслуговує схвалення авторський намір — показати зв'язки, які єднали письменницю, друга робітників, з пролетарським рухом, з революційною соціал-демократією. Все ж характерні слабкості тодішньої драматургії (незадовго до публікації п'єси Смілянського про них говорилося у відомій статті «Правды» — «Подолати відставання драматургії») відбилися і в «Червоних трояндах»: деякі образи, в тому числі й представників революційного табору, хибують на схематизм, ілюстративність, з вуст персонажів періодко можна чути декларативні, одверто дидактичні або «самовикривальні» репліки, слабо виявлена в п'єсі психологічна духовна суть соціальних конфліктів. Острах перед свіжою психологічною чи філософською колізією, що поглибила б образ героя, прикро відбивається в ті часи на художніх задумах не одного лише Л. Смілянського.

Лишилась неопублікована остання п'єса письменника «Заграва». Тут початок XVII віку, Сагайдачний, козацтво, боротьба з Туреччиною, панською Польщею, з загрозою «духовної» агресії Ватікану, шукання гетьманом надійного союзника і підпори в особі Москви. Як і «Червоні троянди», це п'єса-хроніка, з багатьма сюжетними лініями, з вільними переходами від однієї історичної ситуації до іншої; головним предметом художнього дослідження виступає саме концепція складної політики Сагайдачного, політики, що так чи інакше відгукується і в його особистому житті... Та найбільше, видимо, пощастило авторові в зображенні того, що К. Маркс називав «строкатим племінним фоном» тогочасної історії, тут це рядове козацтво, слуги, ченці — народ міцний і завзятий.

В середині 50-х років Смілянський розпочав працю над своїм останнім романом, що став його найвидатнішим

художнім досягненням, — «Поетовою молодістю» (перша книга вийшла в світ 1961-го, друга — 1963 року).

В шевченківській темі він мав перед собою немалий доробок попередників і сучасників. Традиції радянського шевченкознавства — як наукового, так і художнього — склалися в атмосфері гострої ідеологічної боротьби, що тривала (і триває зараз на міжнародному обширі) навколо постаті найбільшого поета України, який полишив такий вогнистий слід у формуванні соціальної і національної самосвідомості народу. Художня Шевченкіана українських радянських письменників була спрямована передусім проти антиреволюційних буржуазно-націоналістичних фальсифікацій образу «батька Тараса», а разом з тим — і проти виявів будь-якої зверхності та упередженості щодо значення великого Кобзаря в історії національної і світової культури. Зброєю митців соціалістичного реалізму, як і дослідників-учених, була й залишається історична правда. Саме таким, яким був Тарас Шевченко у своєму житті, творчості, суспільній діяльності, в своєму гніві й любові, в непохитній відданості революційно-гуманістичним ідеалам, він близький і дорогий нам — творцям комуністичного світу.

«В бур'янах» С. Васильченка, «Шевченко і Чернишевський» П. Тичини, «Петербурзька осінь» О. Ільченка, «Тарасові шляхи» О. Іваненко — це тільки більші, значніші твори з тих, що визначали для Смілянського досить високий рівень реально досягнутого в темі Шевченка (сюди ще треба додати цикл оповідань М. Зоценка, невелику нарисову повість К. Паустовського, блискучу дослідницьку — водночас і художню — книгу М. Шагінян). Вже разом з «Поетовою молодістю» з'явилась цікава, свіжа за матеріалом і мотивами книга З. Тулуб «В степах безкраїх» і перша частина з написаного в 20-х роках, але поки що не знайденого повністю кількатомного роману Г. Хоткевича, присвяченого життю Шевченка.

Як всякий самостійний митець, Л. Смілянський не міг і не збирався повторювати, хоча б і з певними варіаціями, вже сказане попередниками по темі. Звичайно, основний сюжет біографічного роману про Шевченка вже «складено» самою історією, і письменник-реаліст не має права на зміни і додатки. Але автор відчував — і був зобов'язаний до цього самим часом — необхідність вдосконалення художньо-дослідницького підходу до відповідальної теми. На деяких творах попередніх часів позначились, напри-

клад, вульгарно-соціологічні спрощення,— без подолання їх не можна було правдиво відтворити складний спектр взаємовідносин Шевченка з сучасниками і показати органічну єдність революціонера, митця і людини в особистості самого поета. Треба було щедро і вдумливо, як велить письменникові-реалістові його художня совість, використати нагромаджений документальний матеріал про Шевченка — далеко не всі з попередників ставили перед собою це завдання. (А дехто навіть свідомо створював ефектну вигадку,— скажімо, Шевченко на чолі кріпацького повстання,— мимохіть принижуючи цим справжній, реальний героїзм, властивий духові і діям поета). Одне слово, знаком часу ставала повнота історичної й художньої правди про геніального Кобзаря — при тій чіткій її цілеспрямованості, яка органічно впливає з суспільних і світоглядних позицій літератури соціалістичного реалізму.

Роман Смілянського був тепло сприйнятий читачами і критикою саме тому, що він ішов назустріч цим потребам часу.

Поетова молодість, про яку розповідає письменник,— це те десятиріччя (1837—1847 роки), протягом якого з ширявського малярчука, кріпосного раба, змалку позбавленого права навіть на звичайну школу, зріс геніальний поет, що зайняв почесне місце в колі найкращих людей епохи і стрепенув своїми творами все чесне, все прагнуче свободи в країні, пригнобленій царизмом. В цей період відбувалось надзвичайно інтенсивне формування світогляду Шевченка, яке завершилось утвердженням поета (після особливо глибокого внутрішнього процесу в пам'яті «три літа», тобто 1843—1845 роки) на позиціях революційно-демократичної ідеології, найпередовішої в умовах тогочасної російської дійсності.

Вірний своїм принципам, які були успішно застосовані ще в «Михайлі Коцюбинському», Смілянський прагне збагнути і відтворити історичного Шевченка передовсім через розкриття реальної картини його життєвих «притягань» і «відштовхувань», його взаємовідносин з тогочасною дійсністю, з її людьми і процесами. А розповіді тут є про що — саму біографію поета з цього погляду можна назвати геніальною. Справді, за порівняно невеликий час молодий Шевченко пізнав практично чи не всю Росію і всю Україну з низу і до верху: від кріпацької хати в Кирилівці і приміщення, де жили малярі Ширяєва,— до академічної

майстерні Брюллова, де бували «самі» цар з царицею, і розкішного палацу качанівського магната Тарновського, від діда-гайдамаки і нещасної Оксани Коваленко — до Жуковського, Брюллова, Щепкіна, Белінського, Максимовича, Гребінки, Гулака-Артемівського, братів Лазаревських...

Посилений інтерес Смілянського до всієї різноманітності життєвих стосунків і взаємозв'язків Шевченка, стосунків з багатьма десятками людей (якщо мати на увазі лише «перший план») свідчить про добросовісний історизм, властивий всьому задуму твору. Рухома багатофігурна композиція, в центрі якої перебуває молодий поет, покликана давати конкретне художнє уявлення про головні сили, що діяли на арені тодішнього суспільного життя (передусім в його культурно-громадській сфері), відтворити живий історичний потік, в якому діяв Шевченко. І цієї мети письменник досягає.

Починається дія роману в Петербурзі — Шевченко ще підмайстер у Ширяєва, але його талантом і долею вже схвильовані відомі діячі російської культури, і вже зароджуються практичні думки щодо способу його визволення. З ширяєвського майстрового кола, кола робочих людей тодішнього Петербурга, він потрапляє в товариство молодих учнів Академії мистецтв і — майже одночасно — в блискуче середовище Брюллова, Венеціанова, Вільгорського, Гребінки... Це петербурзьке оточення Шевченкове, яке безнастанно розширюватиметься, письменник і далі триматиме в полі своєї непослабленої уваги, добре розуміючи його значення в духовному розвитку поета. Передова думка Росії і Заходу, яку Шевченко засвоює у цьому оточенні, в поєднанні з волелюбними традиціями українського народу, з полум'яним класовим гнівом представника знедоленої трудової маси, як відомо, відіграла величезну роль у створенні ідейного ґрунту, з якого вибухнула вогнедишна лава його поезії. Для Смілянського це незаперечна істина (першим висловив її ще І. Франко в кінці минулого століття), що логічно випливає з усього освоенного ним історичного матеріалу. Він не поспішає штучно форсувати чи ефектно підкреслювати її, як це інколи робилося, — він просто розгортає, неквапливо й любовно, живий сувій Шевченкового життєпису, до якого самою історією вписані дорогі для поета обличчя і постаті прекрасних людей Росії. Суворий вчитель і щирий друг молодого Тараса — Карл Брюллов, що гордо і водночас трагічно намагався захистити від вінценосців свою гідність митця і людини;

чародій російської сцени Щепкін, як і Шевченко, — кріпак у минулому, світла, велика душа, що дарувала Тарасові такі незабутні години дружби і приязні; гоми́нке коло літераторів, таких різних між собою, на вечорах у Гребінки, де не знайий доти український поет здобув перше визнання; утопічні соціалісти і революціонери з гуртка Петрашевського (в романі — Момбеллі, Штрандман, Плещеев), чим мріям і намірам так глибоко співчував Шевченко, — всі вони зображені Смілянським відповідно до їх місця в біографії Кобзаря, зображені без претензій на якісь особливі новації, але з доброю людською (отже, й художньою) проникливістю. Так само тактовно й доречно вводить письменник у роман волелюбну «тінь Пушкіна», що витала над петербурзькою молодістю поета: художні припущення Смілянського про можливу зустріч ширяєвського підмайстра з генієм російської поезії в книгарні Смирдіна, про малюнок, який намагався зробити Тарас з мертвого Пушкіна, — це та версія, яка своєю природністю мимохіть викликає довіру не лише в «простого» читача, але і в прискіпливого історика, літературознавця...

Друге коло особистих і громадсько-літературних контактів Шевченка зв'язане з Україною, де поет жив у 1843 і 1845—1847 роках. Тут письмо Смілянського особливо густе, і не лише з погляду художнього, — авторові доводилось бути пильним, самостійним дослідником навіть відомих, вже не раз висвітлюваних в літературі фактів і подій поетового життя. Не кажемо вже про порівняно маловідоме, що його він вперше розробив у нашій Шевченціані з необхідною повнотою і внутрішньою логічністю: такі в романі, наприклад, «кирилівські» сторінки біографії поета (брати і сестри, Семен Мазуренко, родина Кошиців, селянське заворушення з приводу «Інвентарних правил»), історія складних взаємовідносин з В. Репніною, зустріч в Ромнах з Карпом Солеником, — всі ці епізоди подано автором так, що вони додають багато нового, передусім до психологічного образу Шевченка.

Перед очима Тараса в «Поетовій молодості» за невеликий час проходить мало не вся Україна в її різних соціальних розрізах — кріпацька, поміщицька, чиновницька, інтелігентська. «Ти нагадуєш мені Чичикова, — каже йому якогось вечора Чужбинський. — Іздиш та іздиш...» — «Він шукав мертві душі, а я живі», — відповідає Шевченко. Ні письменник, ні його герой не поспішають з прямолінійними оцінками, — але читач, зрештою, чітко бачить сучасни-

ків поета, і «мертвих» і «живих», і ще «ненароджених» до справжнього життя.

Блискуче написана сцена в домі поміщика Лук'яновича (у внутрішньому монологі Шевченка, раптом осяяного могутнім поетичним яснобаченням, тут уже прорізаються, як блискавки, головні ідеї «Посланія») дає наче узагальнений колективний портрет українського панства — і в його одверто кріпосницькій, і фальшиво «народолюбній», ліберальній одмінах. Тут поет немовби підводить останній, вирішальний підсумок своєму знайомству з людьми типу Тарновського, Лукашевича, Мартоса, Родзянка, старого Якубовича, остаточно переконуючись в їхній класовій суті, в облудності і зрадливості будь-яких їхніх ліберальних та патріотичних фраз, у тому числі й запобігань перед ним самим, автором «Кобзаря». В цій сцені, як у фокусі, сходяться численні окремі лінії роману, де показані конкретні життєві стосунки поета з українськими кріпосниками.

Але автор далекий від спрощень, він зовсім не має наміру виобразити революційного демократа Шевченка гордим і похмурим самітником, ізольованим від культурної, освіченої громадськості, що складалась в ті часи на Україні (такі уявлення часом проникали в окремі твори). «Пообтинати» близькі, приятельські зв'язки поета з такими людьми, як Є. Гребінка, В. Забіла, Я. де Бальмен, А. Лизогуб, навіть В. Закревський (не кажучи вже про кириломефодіївських братчиків і демократичне студентство), — означало б не тільки йти проти реальних історичних фактів, але й виявити нерозуміння суспільно-політичної ситуації 40-х років. Смілянський лишився вірний фактам, їх правдивому конкретно-історичному розумінню і завдяки цьому зміг чи не вперше показати все багатство стосунків Шевченка з різними колами й течіями тогочасної української громадськості.

Звичайно, ці стосунки були різними, як різнились між собою люди, що складали Тарасове оточення. Одних він справді «засвічував, як свічки» (слова Чужбинського в тій же розмові), других, далеких від визвольних ідей, все ж щиро поважав за гуманність і культурницьку працю, з третіми палко сперечався, коли мова йшла про шляхи конкретного розв'язання наболілих питань часу. Такими були суперечки, зокрема, серед кириломефодіївців — кілька сцен між Шевченком і Костомаровим, поданих у романі, добре передають те «людське» й «політичне», що

зближало і водночас розводило цих двох діячів. Шкода, що в романі значно блідше окреслені взаємини Шевченка з Кулішем, — ось де приклад «дружби-ворожнечі», що сам проситься бути розгорнутим в драматичне противенство типів, характерів, традицій, самої життєвої філософії.

Письменник проводить поета всіма «розпуттями велелюдними» його молодості, але в центрі вималюваної картини — незмінно сам Шевченко. Вийшов він у Смілянського живою, повнокровою, напрочуд привабливою натурою, яка проходить природний шлях розвитку, ідейного, душевного, творчого змузнення, але й сягнувши найстрімкіших верховин, не втрачає людської простоти і сердечної щедрості, — не над народом-бо, а з народом живуть генії. Ніщо не давалося Шевченкові само собою, все він осягнув і виборов, у тому числі й виняткову ясність соціального бачення, невтомною працею душі, працею розуму і серця. Немалою причиною роману «Поетова молодість» є те, що його стримані, але місткі внутрішні монологи дають ясно відчувати це безнастанне внутрішнє кипіння думок і почуттів великого кріпацького сина. («Душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь», — скаже вже в наш час М. Заболоцький про цю сховану, але неодмінну рису всякого поета, гідного називатись цим іменем). Шевченко в романі — людина глибокого інтелекту, допитливої думки, вічно неспокоїного, бентежного чуття.

Є в романі Смілянського і та природна ряснота, здавалося б, дрібних, а то й випадкових рис і деталей, які під рукою справжнього митця тільки й можуть домалювати натуральне обличчя героя. (А щодо випадковості таких побіжно кинутих штрихів, то мистецтво мудре, як і сама природа: воно знає, що дерево закономірності виростає саме в одязі буйного листу іррегулярностей і «випадковостей»). «Ну, чи треба було вводити „нехарактерний“ випадок з тим гусаком, якого молодий Шевченко нишком підтеревив для товариша в академічного наглядча (спочатку з нього були змальовані крила ангела, а потім „натурщик“ був засмажений і з'їдений)?» — може спитати, поморщившись, якийсь ревнитель класичної величі і строгості. Або досить поблажливу розмову Тараса з випадково зустрінутим гульвісою-юнкером (не кожний, до речі, згадає, що цей юнкер потім оживе в одному з персонажів повісті «Близнець», яка буде написана Шевченком на засланні)? Чи й замислене, під власний спів, розпитування Костомарова про його наречену (сцена, між іншим,

чудова саме своєю внутрішньою, психологічною значущістю при гаданій незначущості зовнішній)?

Смілянський сміливо йшов на ці подробиці, на передачу багатьох начебто буденних епізодів з життя генія, бо свідомо прагнув відтворити живого Шевченка з усією атмосферою щирої простоти, сердечності, органічного душевного благородства, яка його незримо оточувала. Одним з перших серед романістів, що писали про Кобзаря, він зумів показати поета не тільки в ореолі пророчої, «верховинної» величі, але і в магічному світінні його щоденної, сказати б, людської привабливості і моральної чуйності. І це те, що істотно «доповнює» відомий нам образ Тараса, допомагає зсередини пізнати прекрасну цільність натури полум'яного поета і революціонера, вищою заповіддю якого було, за його власними словами, «осяяне щастям обличчя людини».

Із сторінок роману видно, як цікавила письменника і суто художня історія зародження та появи деяких творів Шевченка, що поетично закарбували цілу епоху. Художник і разом з тим дослідник-літературознавець, Смілянський шукає для них у біографії поета конкретних життєвих приводів, які, подібно до іскри, що потрапляє в уже давно нагромаджені запаси динаміту, спричинюють потужний поетичний «вибух». (Стосовно творчої натури Кобзаря, митця великої вразливості і бурхливого емоційного пориву, така методика «реконструкції» хоча б окремих творчих задумів видається нам особливо доречною). То дарма, наприклад, що відставний ротмістр Априлєв — постать нікчемна і навіть гротескна, але якраз його п'яне солдатське варнякання могло навіяти поетові думку про «всеросійський» гротеск з повальним мордобоем од міністра до солдата, що й буде реалізована в поемі «Сон». Як справжня новела високої психологічної місткості, сприймається опис того дня і вечора в грудні 1845 року (увесь заповнений самостійно домисленням «сюжетом»), коли був написаний «Заповіт». Так само переконливо автор підводить читача до безпосередніх життєвих імпульсів, що могли «викресати» образні ідеї «Гайдамаків», другого «Сну», «Послання», «Пустки» тощо, — і ці, гіпотетичні в основі, екскурси в творчий світ поета часом залишають не менше враження, ніж найяскравіші зовнішні події його біографії.

Поєднання добросовісної фактичної достеменності (і не тільки в зображенні окремих епізодів, але і в «компонованні» цілого біографічного сюжету) з проникливим ху-

дожнім домислом, що заповнює відсутні в документах ланки, а також служить цілям поглибленого психологічного аналізу, дозволило Л. Смілянському окреслити правдивий, поданий з рідкісною життєвою повнотою образ великого народного поета. Цьому сприяли і зрілість художньої культури письменника — виразність портретного живописання, уміння наситити хронікальну в цілому розповідь численними епізодами, повними драматичної напруги, точне володіння внутрішнім монологом, влучність і характерність предметних деталей, досить багата відтінками й тембрами мова автора і його персонажів. Можна, звичайно, пошкодувати, що письменник не скрізь скористався з свого права на сміливий домисел, на сцени високо-емоційного й філософського звучання, як це йому вдалося, скажімо, в епізоді нічної зустрічі Шевченка з чумаками чи в описі дня й вечора «Заповіту», — але, приймаючи стиль роману, яким він є, треба оцінити й ту бережність у ставленні до правди, яка сама створює неабияку частку поезії в цьому видатному, чесно й трепетно написаному творі, що став останньою книгою письменника.

Літературні портрети завше неповні.

Ось й тут, у цьому стислому начерку, зовсім мало сказано про Смілянського-новеліста, — а він в зрілу пору своєї творчості досягнув неабиякої майстерності в цьому жанрі. Без таких його оповідань, як «Півкіловата», «Сад», «Піфагор», було б неповним наше уявлення про українську новелістику передвоєнного та післявоєнного часу.

Перу письменника належать і сценарії кількох фільмів, поставлених на Київській кіностудії («Іван Франко», «Сашко» — за власними творами і «Чарівна ніч» — за мотивами п'єси С. Васильченка «На перші гулі»).

Наслідки його праці в літературознавстві та критиці — ряд історико-біографічних розвідок і статей. Це здебільшого роботи з часів його молодості, не все в них методологічно вивірене, не всі оцінки відповідають сьогodнішнім даним літературної науки (то була пора не однієї «дитячої хвороби» всього нашого літературознавства), але і в цих роботах приваблюють чіткість соціального підходу, прагнення до наукової ґрунтовності, влучність багатьох конкретних спостережень і характеристик.

І все ж, згадавши навіть найменші розділи творчої спадщини письменника, відчуваєш, що сказано про нього не все. Бо біографія письменника невіддільна від його епохи, вона завжди — силове поле, в якому конденсуються

напруги часу. Л. Смілянський, як і все його покоління, жив і творив у добу гігантських напруг. Великі новаторські звершення народу, учасником яких був кожен з радянських письменників, вимагали від них справжньої висоти духу і невтомних творчих шукань,— треба було встигати за своїм небувалим, рвучким часом. Нема потреби прикрашувати шлях будь-якого з творців — були шукання вдалі й невдалі, були перемоги й поразки, були натхненні злети, а була й рядова, звична праця професіонала. Але чесного митця, духовно сформованого соціалістичним суспільством, ніколи не залишало головне: свідомість своєї відповідальності перед народом, прагнення служити словом великій справі комунізму. Таким митцем і був Л. Смілянський, кращі твори якого завжди матимуть вдячного читача.

1970

КОЛЮЧЕ СЛОВО САТИРИКА

Ім'я українського письменника Петра Козланюка стало відомим широкому народному читачеві ще в середині 20-х років. Саме — народному, бо Козланюк став писати для такого читача з самого початку своєї літературної діяльності. Рідний його край — Західна Україна — на той час був жорстоко гноблений чужими й «своїми» капіталістами, експлуататорами різного роду і штибу. Ще в 20-і роки, разом з такими письменниками-бійцями, як В. Бобинський, С. Тудор, О. Гаврилук, Я. Галан, П. Козланюк оголосив нещадну війну буржуазно-поміщицькому суспільству. В створеному цими письменниками журналі «Вікна», в літературній організації «Горно» об'єднались революційні літератори, які прагнули на ділі бути борцями за соціальне й національне визволення свого народу, за возз'єднання західноукраїнських земель, що томились в неволі, з Радянською Україною і всім Радянським Союзом. Ідейним керівником цього літературного руху була Комуністична партія Західної України.

П. Козланюк став радянським письменником у 1939 році. Проте не буде помилкою сказати, що бійцем радянської літератури, за ідейним і духовним громадянством, він був і протягом усіх попередніх років, — так само, як і названі тут його бойові друзі (недарма багато їхніх книг, у тому числі й книги П. Козланюка, виходили ще й до 1939 року в радянських українських видавництвах). І, ставши радянським письменником, Козланюк, після всіх переслідувань і поневірянь по тюрмах, після вимушеного літературного мовчання (у першій половині 30-х років прогресивна преса на Західній Україні була цілком розгромлена польською реакцією), дістав змогу працювати й творити на повну силу свого таланту. В його творчості з'являється така значна, сповнена яскравих художніх узагальнень книга, як «Юрко Крук». Але він не тільки повістьяр і новеліст, а й журналіст-сатирик. До останніх років його підпис нерідко можна було побачити в газеті під сатиричним фейлетоном на злободенні політичні теми: цей жанр — один з улюблених у творчості Козланюка, в ньому він працює з перших років свого літературного життя. Талановитого прозаїка, автора «Юрка Крука», зв'язує, як видно,

ніжна дружба з невтомним газетним трудівником, в'їдли-
вим Мережкою (один з псевдонімів, яким П. Козланюк
підписував свої фейлетони). Чи треба говорити, яка хоро-
ша й корисна така дружба, як глибоко відповідає вона
традиціям нашої літератури і потребам самого життя!
Справді, як побачимо далі, Мережка (звісно, з допомогою
Петра Козланюка) став популярним політичним бійцем,
якого любили прості люди і не на жарт побоювались во-
роги; його фейлетони живі й зараз, являючи собою не
тільки пізнавальний, але й немалий художній інтерес.
З іншого боку, безперечно, досвід Юрка Мережки позитив-
но відбився на багатьох оповіданнях і романі Козланюка,
надзвичайно багатих барвистими гумористичними й сати-
ричними мотивами.

Багато з цих фейлетонів позначені двадцятими й три-
дцятими роками (до 1932 року). Місцем їх написання був,
як правило, Львів. Місцем друкування — газети «Сель-
роб», «Ілюстрована газета», «Праця» та ін.

Що це були за видання? За умовами свого існування —
найнещасніші газети у всій тодішній Польщі. Видавали
їх українські прогресивні організації, близькі до Комуні-
стичної партії (найбільшою з них була «Сельроб — Єд-
ність» — тобто «Українське селянсько-робітничє соціалі-
стичне об'єднання») — і цим завдалегідь визначалося все:
переслідування поліції, шалені доноси націоналістів, пер-
манентно порожня редакційна каса, більш чи менш регу-
лярні тюремні відсидки провідних співробітників, «бать-
ківська рука» турботливої цензури...

В одному з своїх фейлетонів 1928 року Мережка-Козла-
нюк гумористично передає свою розмову з прокурором, яка
відбулася після того, як газета «Сельроб» стала виходити
вже у величезних білих пліщинах. Мережка просить у про-
курора поради — про що писати, щоб не конфіскували.

«— Хе-хе! Маєш мені редактора! — поглушився проку-
рор.— Про що писати? Пиши ось про Польщу, про
Марса, про Пілсудського, про революцію в Китаї, про біль-
шовиків, про партії, про...

— Та я ж про те саме й пишу, пане прокурор, — кажу.

— Ну, то чого ж ти хочеш?

— Не хочу нічого, але ви те все конфіскуєте...

— Гм! А ти ж звідки будеш?»

Виявляється, Мережка з газети «Сельроб», яка видається
організацією «Сельроб — Єдність», тією самою, де, за

словами прокурора, «самі комуністи, псякрєв». Далі з'ясується, що писати прогресивній газеті, за логікою цензури, не можна буквально пі про що — аж до богів («Саме вам давати їх у руки!.. Скопфіську»). Можна тільки було вміщувати передруки з найреакційніших видань — польських і українських.

«І сиджу оце тепер та думаю, про що нам писати для вас, селяни і робітники „малопольських“ земель, коли на цих же землях є такий великий і завзятий пан прокурор?»

Але газети, в яких співробітничав Козланюк, знаходили, що писати і як писати для своїх читачів. Це були газети для найпростішого люду, видання, що несли в маси ідею революційного союзу робітників і селян. В 1930 році письменник стає редактором одної з них — робітничо-селянської газети «Сила». Майже у кожному номері газети з'являються його фейлетони і статті. Газета користується великим впливом, особливо в селі: було відомо багато випадків, коли жандарми і попи ховали «крамольну» газету від передплатників. Незабаром влада відповідно «оцінює» спрямування газети і літературний талант її редактора: в 1932 році «Сила» була розгромлена поліцією, а Мережка, він же Емка, потрапив за ґрати. Це був уже другий арешт Козланюка за активне співробітництво в «червоних» газетах і журналах.

І ще один ряд «обставин» необхідно знати читачеві, який знайомиться з сатиричними творами Козланюка і його товаришів по боротьбі, написаними в цей період. Фейлетони Мережки рясніють іменами й назвами, які для нинішнього молодого читача, напевно, будуть невідомими й незрозумілими: якісь, скажімо, партії УНДО, УСДП, УСРП, УКС, навіть УХО чи ББ, якісь газети — «Діло», «Час», «Слово польське», якісь прізвища — Донцов, Левицький, Галущинський, якісь адреси — наприклад, «Бригідки» (тюрма у Львові), якісь державні терміни — пацифікація... На велике щастя, для робітників і селян всі ці слова безповоротно відплили в минуле разом з каламутним потоком історії, історії не так давньої, як поганої й підлої, оскільки вона стосується даних установ, осіб і акцій... Сьогодні треба пояснювати читачам, чим була якась партія під милозвучною назвою УХО («Українське християнське об'єднання»), а тридцять років тому це «ухо», незважаючи на те, що по праву заслуговувало на титул осячачого, могло з «успіхом» чинити всілякі підлоти проти прогресив-

ного табору, допомагаючи запаковувати в тюрми передових робітників і селян. Таких вух і копит польська і українська реакція мала на той час багато.

Треба ясно уявляти собі, чим був Львів і вся Західна Україна в тяжке двадцятиріччя окупації цього краю панською Польщею (1919—1939). «Креси» (окраїни) — так називали пілсудчики захоплені західноукраїнські і західнобілоруські землі — були для шляхетських правителів чимось на зразок білої Африки, де вони намагалися насаджувати всі «принади» класичного колоніального режиму. Експлуатація трудящих тут була особливо жорстокою й нещадною. Селянство голодувало, розщеплювало один сірник на чотири частини, тому що не було за що їх купувати, платило нескінченні, нечувано різноманітні податки й штрафи і, стиснувши кулаки, ховало своїх близьких, убитих солдатами й жандармами під час чергової «пацифікації» (втихомирення). Люди, які підносили голос протесту проти гноблення і терору, мучилися й гинули на холодних бетонних плитах Берези Картузької — першого у Європі фашистського табору знищення (тут, до речі, остаточно закріплювалась бойова дружба багатьох прогресивних письменників — поляків, українців, білорусів, євреїв, литовців).

Так було «внизу». А у «верхівці», серед буржуазних діячів, ішов шалений торг, розігрувалися хитромудрі політичні й комерційні комбінації, вирували нечисті пристрасті. Ніде (за винятком хіба що сусіднього Закарпаття) не було стільки різношерсних партій, скільки було їх у буржуазному Львові. Ще б пак — Західній Україні призначалась роль плацдарму у майбутньому нападі на Радянський Союз, який планувався європейським і світовим імперіалізмом. Усі сили місцевої реакції — польської й української — змагалися один з одним у боротьбі з «підривними силами», в ідеологічній обробці населення. Особливо вислужувалися українські буржуазні націоналісти: тут, на західних землях, вони почували себе як у якомусь привільному заповіднику. Польські шовіністи, що десь у сільській школі вибивали дітям зуби за ненароком сказане українське слово («Тут Малопольська, а не Україна!»), буржуазних жовтоблакітників не чіпали — вони їм були потрібні. І не дивно. Найбільша з українських буржуазно-націоналістичних партій — УНДО («Українське національно-демократичне об'єднання») давно вже відкрито браталась з пілсудчиками. А якщо інші з націоналістич-

них течій вже тоді орієнтувались на Гітлера — то що ж поганого в цьому могли знайти беки й соснковські?! Тим більше, що їх українські партнери одночасно проголошували себе вірною паствою Ватикану і поклонниками італійського дуче. Що ж до всяких «соціалістичних» українських партій, то вони служили тим же богам, що й інші реакційні групи, і навіть не намагались приховати своє буржуазне обличчя. Всі ці партії та угруповання безперервно гризлись поміж собою, але разом з тим були однастайні й згуртовані в боротьбі з прогресивним табором, з революційним рухом робітників і селян. В їх особі передові сили країни мали лютого й підступного ворога: з середовища українських, як і польських, націоналістів вербувались найдійшліші провокатори, донощики, наймані вбивці, найбезсоромніші газетні, журнальні, літературні брехуни...

В таких обставинах доводилося виступати передовим письменникам і журналістам, які віддавали свої сили боротьбі за справу трудящих. Їх було тоді не так багато, але вони були віддані своїй ідеї, вони черпали сили в своєму щільному духовному зв'язку з Радянською країною і вони виступали в єдиному строю з прогресивними силами всіх національностей — поляками, білорусами, литовцями і т. д. Коли українського письменника Олександра Гаврилюка кинули до Берези Картузької, його вирвав звідти протест передової польської громадськості. Коли в квітні 1936 року у Львові відбувся відомий похорон польського робітника Владислава Козака, вбитого катами, під кулями поліції гинули поляки, українці, євреї, гинули, але не розмикали своїх бойових лав. Борючись під прапором ідей пролетарського інтернаціоналізму, революційні письменники Західної України були такі ж вірні їм у літературі, як і в самому житті.

Що таке конституція тодішньої «Жечі Посполитої»? Буржуазної держави взагалі?

Фейлетоніст Мережка у газеті «Сельроб» з цілковитою «лояльністю» пояснює. Це — «можна». Суцільне — «можна». Загальне демократичне «можна».

«Ви, скажім, мужик. Маєте жінку, шестеро дітей, півморга землі, безліч боргів, копицю злиднів і на додаток щотижня новий податок та який-небудь штраф.

Але... податків і штрафів ви таки не платите, бо нема з чого. Крім того: можна вам не платити.

Однак, як вам можна не платити, так само можна езекуторові прийти до вашої хати й стягнути з вас останній кожух та чоботи.

Очевидно, вам можна не віддавати.

Само собою, езекуторові можна покликати на допомогу війта й жандарма.

А вже цілком певно, що цим можна стягнути з вас і кожух, і чоботи і, крім того, замкнути вас за бунт до криміналу.

Тому що конституція — це велике, широке і довжелезне «можна».

Так само ясно й популярно пояснюється, що таке «соціалізм», яким хизувалися і радикали, і пепеесівці, і навіть ундовці.

Ось подібний «соціалізм» на один лад:

«Ви — тільки бідні українські Івани — тримайтеся купи, бийте всіх бідних Іванів польських, Йоганнів німецьких і всіх інших та ходіть чорно щодня до багатіїв на роботу. А багаті, може, з часом подобришають і кинуть вам те, що їм з носа капне».

А ось — на інший:

«Ти, Янек, завзято боровся за ойчизну, але землі в Польщі не дістанеш — вона панська. Йди, отже, на західно-українську землю і силою забирай в такого ж голодного, як і ти, бо ти маєш шляхетську кров, отже, всіх Іванів — не поляків бий і очі випікай їм».

«...Одні „соціалісти“, — писав Мережка про таких „уболивальників“ за бідний люд, — будують тюрми й видають судові комуністичних послів у польському сеймі, другі стріляють до голодних робітників і селян; треті соціалістами мусять бути, бо без цього послами не вийшли б і через оце центр самостійної України — Берлін — не числився б з ними; четверті ж тримаються купи й цією собачою купою брешуть з усієї люті на соціалістичний лад на Україні».

Як бачимо, «соціалістів» у нас, наче грибів по дощі, а хто за соціалістичний лад, той... у тюрмі».

Іноді Мережка звертається до арифметики. Він виявляє немалі знання — не тільки в арифметиці, але й в державній економіці. Песимістам і нитикам, які нарікають, що в Польщі криза, і вбогість, і злидні, й нічого нема, він переконливо доводить, що в Польщі теж дещо є. Є, наприклад, шляхетський сейм і 444 послы та сенатори з тисячними щомісячними окладами. Коли б його продати сусідній державі — розумний господар заробив би на та-

кій торгівлі непогано і «всі польські громадяни нічого на цьому не втратили б». Є в Польщі 332 тюрми — «це теж нічого собі масток». Є в Польщі 17 665 ксьондзів і попів, не рахуючи тисяч монахів і монахинь. Мережка пропонує вважати їх політемігрантами, тому що царство їхнє — на тому світі. Ось коли б прискорити переселення їх туди — це рішуче поліпшило б польську економіку... І багато чого ще є в країні. «Маємо в Польщі 4 тижні на місяць і 15 податкових наказів на тиждень». Є щотижня не менше одного-двох політичних процесів комуністів... В результаті — «багатства» буржуазного ладу поставали перед читачем з цілковитою наочністю.

Фейлетоніст Мережка (він же Емка і т. д.) писав на десятки різних тем. Він не міг писати про «обране» — він повинен був відгукуватись на всі найважливіші події і явища бурхливого політичного життя свого часу. Відгукуватись так, як це ми бачили на щойно наведених прикладах, тобто викривати ворога, виявляючи при цьому і пристрасть борця, і майстерність політичного просвітителя мас. І Козланюк прагнув це робити, використовуючи найрізноманітніший матеріал, який давала йому дійсність. Фейлетоніст «Сельроба» і «Сили» був невтомним у своєму викритті фашизму, націоналізму, католицької церкви, зриванні демократичної машкари з буржуазних порядків і буржуазних партій. Він писав про те, як тріщить економіка буржуазних держав під ударами світової кризи і як розлітаються в друзки найрізноманітніші міфи про «квітнучий» капіталізм, висміював нападки реакційної преси на країну соціалізму, саркастично при цьому стверджуючи, що й справді надто «некультурно» — прогнати поміщиків та капіталістів і жити без них, як живуть трудящі в СРСР; показував, як день у день здирають шкуру з трудогового люду польські власті (найяскравіший фейлетон з цього тематичного циклу — «Протокол», між іншим, близький за змістом до оповідання письменника «В селі»); не пропускав жодної нагоди, щоб затаврувати зрадництво українських буржуазно-націоналістичних торгашів і лизоблюдів, розкрити справжню суть їх солодких «патріотичних» промов; бичував Гітлера, Муссоліні, польську «санацию», Ватикан, митрополита Шептицького, праву західно-європейську соціал-демократію...

Звичайно, більшість цих тем підказана щоденними потребами тої ідеологічної боротьби, яку провадили «Вікна», «Сила» та інші прогресивні органи преси в умовах

Західної України; але є серед його сатиричних образів такі, в які Юрко Мережка особливо глибоко «вжився». Це насамперед — образи «дорогих землячків» з націоналістично-уніатсько-профашистського болота. У фейлетонах Мережки вони гідно відтворені перш за все з боку своєї політичної продажності, безпринципності, безмежної фальші в стосунках з «вітчиною», з народом і, зрештою, — справжньої ботокудської тупості. Досить згадати хоча б висміяну письменником «геніальну скарбонку» — ту саму скарбонку, яку один з націоналістичних редакторів настійно пропонував завести кожному трудящому, щоб назавжди покінчити з бідністю й злиднями. (Мережка, відзначивши всю «геніальність» цієї ідеї, в захопленні запропонував оштукатурити глиною редактора, а в голові у нього пробити дірку й зробити напис: «Глиняна скарбонка партії УСРП, що в 1931 р. кризу поборолала»).

Але поряд з подібними ідеями націоналісти і їх патрон митрополит Шептицький пропагували в своїх виданнях і страшніші думки. В одному з своїх фейлетонів П. Мережка прикував до ганебного стовпа уніатський щотижневик «Мета», в якому одверто й безсоромно писалося:

«Український націоналізм повинен бути готовим до всяких засобів боротьби з комунізмом, не виключаючи масової фізичної екстермінації (знищення. — Л. Н.), хоча б і за рахунок мільйонів людських життів».

Це був фашизм у повному розумінні цього слова — і проти нього революційні письменники вели сміливу й самовіддану боротьбу.

В свою газетну сатиру молодий письменник приніс різноманітні художні прийоми народного гумору, який б'є без промаху, гумору міцного, як «спирт в полтавському штофі». «Мужича правда єсть колюча, а панська на всі боки гнуча», як говорив з цього приводу давній український поет. Одному з своїх фейлетонів автор дав заголовок «І свині подешевіли». Мова в ньому йде про ундовців і радикалів. Але, вибачте, хіба він дозволив собі якесь лайливе слівце на їхню адресу! Просто, в фейлетоні «ненароком» поставлені поряд два повідомлення — про те, що «Ундо слабне в очах», тому що попи перекочують з нього до католицької партії, і про те, що «криза на селі поглиблюється — свині ні по чому». І ось ідуть уривчасті «невинні» фрази з багатозначними паузами — нібито ці паузи потрібні саме для того, щоб читачі десь на призьбі могли лукаво переморгнутись один з одним:

«— Та-ак. Кри-иза, значить. Не врятували райфан-зенки...

УНДО слабе, попи до УКС тікають, радикали до УНДО.

Вже й свині ні по чому, виходить... Хоч і малопольські, і синьо-жовті, й раси угодовської... Е-е!..

...Мала безрога по 4 злоті всього, плекана — 50 грошів живий кілограм. А згінники — залізо.

— Дешево, псякрев!..»

Цей зовні невинний, благонамірений, так би мовити, гумор з убивчим сатиричним підтекстом, гумор, який ніби не догадується про те, «що виходить»,— весь в душі того народного українського «дядьківського» пекучого гумору, яким трудовий народ здавна виявляв свою внутрішню перевагу над кривдниками і гнобителями!

З таким смиренным виглядом української селянин протягом віків розповідав, як буде в пеклі: пани там у казнах сидять, а мужик-бідолаха для них дрова носить; з таким виглядом бідняк-білорус висловлював жаль, що він не може розбагатіти, як деякі інші: «Не з моїм ротом, пане-добродзею, мишей ловити...»

В іншому випадку Козланюк вдається до гри на слові. Прийом найпростіший, а скільки сатиричної солі (знов-таки по-народному міцної, цуркуватої) добувається з його допомогою! У фейлетоні «Дозріває жниво» мова йде спочатку нібито про погоду, але тут же з'ясовується, що це — «погода» в широкому сенсі.

«Пече. О-о, добре пече!

Пече землю сонце, пече безробітних голод і злість, печуть нуждарів-селян злидні і переднівок».

Далі тема розгортається цілим каскадом гумористичних метафор, у яких по-різному переосмислюється все той же образ («пече стабілізацію криза, пече фабрикантів надпродукція, пече папу „червоний антихрист“... «печуть робітників редуції, локаути, печуть купців банкрутства, печуть спекулянтів векселі»... «пече УНДО з радикалами угоду в Варшаві»... «пече „Силу“ пан цензор»). Нібито не так-то вже й вигадливо, але — яке, по суті, яскраве, дохідливе, лапідарне зображення щоденної «погоди», характерної для капіталістичної дійсності!

У третьому випадку Козланюк бере якийсь виразний народний анекдот і використовує його в сучасному політичному сюжеті. Так, висміяні, скажімо, мрії ватажків УНДО про те, що антирадянська інтервенція імперіалістів

дасть їм, націоналістичним лакузам, «царство» на Україні. Дурням здається, говорить добра стара казка, що можна нечувано розжитися, спіймавши зайця, але ж — зайця не спіймали, втік заєць, поки дурний думкою багатів!

Неважко зрозуміти, чому ці фейлетони мали успіх серед робітничого й селянського читача Західної України. Їх читали, зміст їх передавали з вуст в уста, тому що в них була смілива й колюча правда про гнобителів і кривдників, правда, яку говорили народу найпоплідніші, найреволюційніші борці-комуністи.

У роки Великої Вітчизняної війни П. Козланюк разом з групою українських письменників, у тому числі автором цих рядків, працював у газеті «Радянська Україна», що виходила в прифронтовій смузі. Йому довелося піти зі Львова, залишивши на окупованій території хвору дружину й дочку. Його фейлетони майже регулярно з'являлися у нашій невеличкій тоді газеті, багато з них писалося також для українського радіо, яке вело передачі на тимчасово захоплені фашистами землі. Бували в той час періоди (скажімо, осінь 1941 року — до пам'ятних грудневих днів, літо й осінь 1942 року), коли сатирикові й гумористові та ще такому «веселому», як наш старий знайомий Мережка, доводилося нелегко: чесно кажучи, було зовсім не до сміху. Але й у ці тяжкі місяці, коли наша армія зазнавала невдач, а фашисти сталевую огроминою сунули в глиб країни, кожний з радянських письменників, які говорили з народом через газету або радіо, знаходив потрібні, бадьорі, «духопідійомні» слова. Не треба було позичати бойового духу й Петру Козланюку. Нехай спочатку у своїх фейлетонах йому більше доводилось натискувати на те, що фрїци, мовляв, після ситого й розвеселого життя у Франції або Голландії тут, на Східному фронті, катастрофічно «зашолудивіли», нехай деяким випередженням подій звучали восени 1941 року слова про те, що німецьким фашистам, як щурам у бочці, тільки й залишалося, що в смертельному відчаї пожирати один одного (історія здійснила це передбачення лише через кілька років), — це все ж був такий потрібний в тих обставинах сміх над ворогом, сміх грізний, тому що в ньому жила непохитна впевненість у перемозі. І з часом цей сміх міцнішав, став усе впевненішим і нещаднішим. Прочитайте, скажімо, фейлетони кінця 1941-го — початку 1942 року — «Новий порядок», «Між приятелями», «Снитися», — це вже справж-

ні сатиричні удари по ворогові, сповнені злої дотепності й разом з тим — вірного «такту дійсності», історичної й життєвої правди. І, звичайно, вони, як це було і в попередній творчості Козланюка, щедро розцвічені народними фарбами. Така типова для українського народного гумору машкара зовні наївного оповідача, який любить зовсім просто, зовсім «по-домашньому» трактувати про «високі» предмети, часто допомагає авторові досягати гострого комічного ефекту. Досить характерна з цього погляду, наприклад, зображена П. Козланюком розмова Гітлера з Муссоліні з приводу чергових поразок (під Москвою і в Лівії), розмова, яку автор несподівано завершує словами жартівливої гуцульської пісеньки:

Ти Микола, я Микола,
Оба-сь ми Миколи,
Тебе били коло церкви,
Мене — коло школи.

В цьому, власне, й полягало одне з завдань всієї нашої сатири, особливо в той найважчий період, — показати, що «непереможні завойовники» підлягають і доступні шмаганню й скубці не менш, ніж, скажімо, безхитрісні герої цієї пісеньки, що в чомусь завинили перед громадою.

У фейлетонах, які створювались в 1943—1945 роках, письменник своєю сатирою нібито проводить фашизм у могилу. Тут ми зустрінемо нотатки й зарисовки, які зображують втечу гітлерівських розбійників з радянських міст і сіл, розпад гітлерівської «осі», безславний кінець фашистських правителів типу Муссоліні й Антонеску, нікчемні трюки геббельсівської пропаганди, смертельний жах великої й дрібної «фашистської кози» перед розплатою, паніку серед буржуазних націоналістів і всіляких інших зрадників Батьківщини.

Тут читач знайде немало веселих сторінок, які й зараз дихають неповторним переможним гумором тих днів. Хто з читачів фейлетонів Козланюка у свій час не сміявся від душі з такого, наприклад, сюжету. Виловили рибалки в Дунаї (а справа була в 1944 році, після Кишинівської операції радянських військ) щось «таке нікчемне й зморщене, що гидко і в руки взяти». Після детального розгляду дивного вилову в Берліні, в рейхсканцелярії, спіймане виявилось: а) штаньми гітлерівського маршала Манштейна; б) «Романія маре» — фашистською маячнею Антонеску про створення «великої Румунії» за рахунок... включення

до її складу величезного шматка радянських земель. Сюжет, який говорить про творчу винахідливість, про колючу дотепність письменника!

Але разом з тим автор не цурається і цілком серйозних роздумів з приводу подій війни й уроків з них. Деякі з його висновків цікаво нагадати й зараз — вони звучать актуально, коли пригадати, що є ще аматори воєнних авантур, які мріють рушити «nach Osten» слідами Гітлера. Так сатирик пише про згубну короткозорість фашистів, як і всіх, власне кажучи, політиків приреченого імперіалізму.

«Що ж, наприклад, гітлерівці бачили на Сході? Золоту українську й приволзьку пшеницю, смачне сало й цукор, донецьке вугілля й бакинську нафту, багатства Уралу, неосяжні простори для пруської колонізації.

Через стару короткозорість вони не бачили на Сході ні сили Червоної Армії, ні гніву радянського народу, ні могутності Радянського Союзу. Порозбивавши собі лоби об залізний частокіл червоноармійських багнетів, фашисти раптом заверещали устами Геббельса:

— Караул, ми не знали! Більшовики, мовляв, приховали від нас свої сили.

На Заході гітлерівці бачили тільки чемберленів, петенів і лавалів. Але вони не помітили ні вулканічної ненависті французького народу, ні непереможної могутності антифашистської коаліції».

З деякими об'єктами своєї сатири воєнних років П. Козланюкові, як і іншим нашим письменникам, довелося зустрінутись і в післявоєнний час. Скажімо, ті ж націоналістичні зрадники — під крильцем англо-американських покровителів вони здобули потім лагідну й співчутливу назву «переміщених» (хоч, звичайно, серед так званих «переміщених» були й чесні люди, які потрапили в це середовище внаслідок насильства або ж трагічної помилки). Про цю метаморфозу старих торговців батьківщиною П. Козланюк саркастично писав у фейлетоні 1947 року — «Питання про переміщення»:

«Українсько-німецькі націоналісти переміщаються вже тридцять років. Тридцять років блукають ці зрадники по реакційних задвірках Європи, шукаючи „самостійної“ манни. Тридцять років їх водять коновальці, петлюри й бандери від одного фашистського „Мойсея“ до іншого. Обіцяє їм кожний „Мойсей“ обітовану землю, а виходить з цього в дійсності або „самостійна дірка“ або шибениця».

На недавніх «знайомих» сатирика з числа нещадно битих гітлерівських воєак скидаються й деякі поважні персонажі післявоєнної політичної сцени. Скажімо, американський генерал Ріджуей — невдалий «завойовник» Кореї, який перевершив навіть фашистських воєнних злочинців щодо деяких брудних справ. Про нього сатирик пише у фейлетонах «Клопоти французьких міністрів» і «Рицарі Уолл-стріту».

Один з останніх сатиричних творів П. Козланюка — комедія-сатира в одній дії «Паніка на небесах». Це сцени з життя божественних небес, витримані в дусі класичного українського бурлеску, часом грубуватого й солоного, але завжди демократично забарвленого (традиції його, які йдуть ще від «дяків-пиворізів» і Котляревського, у 20-і роки розвивав у деяких своїх гумористичних п'єсах Остап Вишня). Окремими рисами п'єса нагадує старі антирелігійні твори нашої літератури, але ця тема в ній доповнюється іншою — сатиричним висміюванням можливих спроб американських політиків і ділків «завоювати» для себе космічний простір, оскільки імперіалістам потрібні колонії, а колоніальний режим на землі розпадається».

Звичайно, не про всі фейлетони Козланюка можна говорити як про твори яскраві й визначні у своєму жанрі. Деякі з них, так чи інакше, задовольнивши пекучу потребу свого дня, тепер вже мають інтерес більш-менш історичний. Але в цілому фейлетони П. Козланюка становлять цікаву сторінку в українській радянській сатири, де працювали такі майстри своєї справи, як Остап Вишня, Я. Галан, Кость Котко, В. Чечвянський, С. Олійник і немало інших талановитих письменників.

З побіжних зауважень, зроблених вище у зв'язку з окремими фейлетонами письменника, можна зробити висновок щодо деяких загальних художніх рис, притаманних його сатири. Якщо, скажімо, сатирична творчість Я. Галана — найближчого друга й багаторічного літературного соратника автора «Юрка Крука» — приваблює читача багатством і тонкістю літературно-історичних асоціацій, які дозволяють авторові будувати гострі, часом вражаючі своєю несподіваністю й влучністю образи, якщо Я. Галан — патетик і лірик під своєю сатиричною «оболонкою», то П. Козланюк — письменник іншого художнього складу. Сила його кращих фейлетонів в тому соковитому й лукаво-

му українському селянському гуморі, який не шукає для свого сатиричного об'єкта якихось віддалених, масштабних порівнянь і уподібнень, а навпаки — беззастережно знижує його, уподібнює до чогось звичного, буденного, побутового (часто користуючись отакою невинною «простецькою» машкарою) для того, щоб гостріше виявити його справжню суть і дати їй належну оцінку. Гумористичний оповідач у Козланюка — завжди персонаж народний, який добре вміє провести свою точку зору на зображуваний предмет і досконало володіє влучною, образною, лаконічною, різючо-саркастичною народною мовою. Він не дуже клопочеться літературними тонкощами, він швидше грубуватий, ніж вишуканий, але ось насипати перцю чи солі на певне місце противникові він уміє... Не згущуючи, не кокетуючи, він майстерно користується приказкою, прислів'ям, народним анекдотом, пісенькою, казковим сюжетом, якимось колоритним слівцем. «Оглянувся куций, коли хвоста не стало» (про вихід фашистської Італії з війни), «Не для пса ковбаса» (про невеселі перспективи Гітлера), «Бачив кіт сало», «Не спиться, не лежиться» — це тільки заголовки деяких фейлетонів Козланюка воєнного часу. Але не слід думати, що художні прийоми сатири й гумору Козланюка зводяться тільки до набору «фольклорних» засобів. Ні, він володіє багатьма різноманітними засобами сучасного фейлетона; можна віддати належне, скажімо, його винахідливості в публіцистичній полеміці (особливо в період «Сельроба» і «Сили»), його сюжетній вигадці, його вмінню наочно й лаконічно вивертати зворотний бік речей, які в буржуазному суспільстві оточуються ореолом святості (наприклад, оте гранично-лицемірне «можна», яке, за влучним визначенням письменника, становить сенс буржуазної конституції).

Легко вгадуються ті художні зразки, які письменник наслідував, на яких вчився. Насамперед, звичайно, це неперевершене народне гострослів'я й красномовство, яким так багата Україна і, особливо, можливо, той її закуток (так зване галицьке Покуття), у якому зростав і виховувався майбутній письменник. Можна назвати й два літературних імені, що мали помітний вплив на сатиру Козланюка: це Остап Вишня (але без його бурхливого, багатирського гіперболізму, який виявився в цілому невластивим творчій натурі фейлетоніста «Сили») і особливо — найближчий земляк П. Козланюка Лесь Мартович, письменник першокласного таланту, багато оповідань якого по

праву можна віднести до шедеврів українського гумору. У багатьох сценках і зарисовках Козланюка, що зображують селянське середовище (як, скажімо, в фейлетоні «Протокол», в оповіданні «Щаслива думка»), наявні гумористичні мотиви, в яких легко відчуті ноти, досить близькі Мартовичу.

Гумором, сміхом сповнені не тільки фейлетони Козланюка. Вся його «серйозна» проза іскриться гумором, пересипана сценками, які викликають у читача то веселу, то гірку, а то й саркастичну посмішку. І про це хоча б коротко слід сказати окремо.

Може, пішла на користь письменникові його багата практика газетного фейлетоніста, а може, така вже особливість його творчої вдачі (точніше, звичайно, припустити й те, й друге), — тільки сміх своєрідно й примхливо вплітався у його розповідь, про які б сумні явища життя вона не велась. Гідний самого Мартовича сюжет одного з його ранніх оповідань — «Щаслива думка»: щоб зберегти убогі позитки від чиновників і жандармів, які забирали все, що бачили, в рахунок примусового страхування, селяни зносять одяг майже з усього села під тіло нещодавно померлого Івана Гулі. Чиясь думка виявилась рятівною — і село раде, майже щасливе. Тільки таким «щастям» і могло іноді нагородити мужика його розпрокляте життя в буржуазній державі!

Трагікомічний відтінок виразно виявляється і в оповіданні «Вогонь»: невідомо за що заарештовані жандармами селяни обирають з свого середовища одного, щоб той «повинився» і прийняв на себе в тюрмі всі побої. Навзамін йому дають по четвернику збіжжя — щоб не голодувала сім'я. Йде ділова, розсудлива практична розмова («мужик навіть з жінкою стільки не заробить»). Дають поради, як триматися, щоб все-таки менше били. Чорт бери, адже інакше не відв'яжешся від цієї влади!

Не говорячи вже про такий сюжет, який бачимо в оповіданні «Новина» (сільського попа хлопці спіймали на гарячому в молодиці), тонкий гумор автора знаходить місце і в оповіданні про діда Олексу, який багато чого навчився в панській тюрмі:

«— То дід Олекса — політик? То дід невчений з панамита державою береться до бійки?»

Не дід політик, чорна земля вже розполітикувалася... Не дід з державою розумом мірявся — державі уже й з дідами непорадна година».

Читаючи ці оповідання, яскраво бачиш, наскільки гострішими, барвистішими й навіть об'ємнішими стали вони завдяки присутності в них сміху, гумору.

Особливо наочно це розкривається на прикладі найбільшого з творів П. Козланюка — роману «Юрко Крук». Це роман про «виховання почуттів» — формування характеру майбутнього революціонера, бійця Комуністичної партії. І це — роман соціальний, велике епічне полотно про галицьке село з його класовими конфліктами, з його болісними історичними шляхами й манівцями в першій чверті нашого століття. Що, здавалося б, можна сказати нового про це село після класичних творів Франка, Стефаника, Черемшини, Мартовича, які з такою нещадною правдивістю зобразили муки безземелля, злиднів, експлуатації, голодного відчаю, що на них прирікав трудове галицьке селянство буржуазно-поміщицький лад? Одна з найтрагічніших книг Марка Черемшини так і називалася: «Село вигибає». Але Козланюк, поділяючи з старими реалістами їхню сувору правдивість і, можливо, зумівши істотно наблизитися до їхнього рівня з художнього погляду, сказав про галицьке село те нове й важливе, що міг сказати тільки письменник нашої епохи, який володіє методом соціалістичного реалізму. Крізь все горе, біду, злигодні, які щедро припадають на долю героїв роману, і насамперед на долю бідняцького сина Юрка, до читача доходить яскраве відчуття духовної сили, що живе в народі, відчуття величезного душевного багатства, властивого цим людям.

І тут саме й згодився авторові його колоритний гумор — у цьому романі він, можна сказати, забив з-під землі, аж ніяк не послаблюючи серйозності його основних тем, але водночас усім духом своїм підкреслюючи непохитний бойовий оптимізм, притаманний провідним героям твору, властивий, у кінцевому підсумку, всьому народові. Поставши перед нами на сторінках першої книги роману невичерпним на вигадки заводякою — своєрідним босоногим Томом Сойером галицького села (правда, таким Томом Сойером, якому довелося пізнати сумні й жорстокі сторони буття в незмірно більшій мірі, ніж всім його літературним співбратам), — Юрко Крук далі проходить через великі випробування, мужніє, стає свідомим бійцем, але ця весела жадібність до життя, цей життєлюбний гумор не покинули його і в пору зрілості, в пору великих революційних справ.

Від безвихідно трагічної «Новини» Стефаника — до

«Юрка Крука» Козланюка... На зіставленні цих двох творів, написаних приблизно на одному й тому ж життєвому матеріалі, можна було б переконливо показати величезні зміни, що відбулися не тільки в літературі, але й в усьому житті, у мисленні, в психології, світовідчутті трудящих Галичини, які з вересня 1939 року навіки увійшли у велику сім'ю радянських патріотів, будівників комунізму.

Але повернемося до розмови про сміх. Він споріднює між собою, як уже говорилося, публіцистичну і художню творчість П. Козланюка, його газетну сатиру — і «велику» прозу. І він істотно збагатив собою всю творчість письменника, всю його художню палітру. На «найсерйозніші» теми цей белетрист вмів писати серйозно — і разом з тим весело, з розумною і проникливою усмішкою. Якість найвищою мірою симпатична й цінна. Не можна, звичайно, сказати всім іншим белетристам: обов'язково пишть весело! Але як багато виграли б деякі твори, якщо б їх автори, в згоді з характером свого обдаровання, уміли б збагачувати й відтінювати свої образи гумором, іронією, елементом комічного! Уміння сміятись — не тільки добра властивість взагалі; в цілому ряді випадків воно виявляється незримо, але все ж відчутно зв'язаним (якщо є всі інші передумови) з справжньою, повною народністю літературного твору, — бо в цьому живе властивий народові оптимізм погляду на світ.

1959

АВТОПОРТРЕТ З РЕАЛЬНОСТІ

(Про листи Катерини Білокур)

Про Катерину Василівну Білокур — одну з тих самобутніх мистецьких натур, які народжуються в надрах народних, можливо, раз на століття, — вже написано чимало і ще, звичайно, писатиметься. Але можна з певністю припустити — ніхто про неї не скаже краще, ніж сказала вона сама в своїх листах, які зовсім недавно стали набутком читаючої публіки. (Опубліковані — у вигляді об'ємної добірки — М. Кагарлицьким у «Вітчизні», 1982, № 3).

Це — людські документи величезної сили. Ще і ще раз дають вони відчуті — і відчуті так, наче ви оголеним серцем натикаєтесь на тернові колюччя — весь драматизм і все подвижництво її життєвого шляху. Справді, увічний Лесею Українкою в поезії лоникамінь — квітка, яка росте, пробиваючи камінь, — виразнішого, точнішого образу для цієї долі важко знайти. Правда, про незвичайність, винятковість біографії народної художниці УРСР Катерини Білокур знають майже всі, хто чув її прізвище, знайомився з її роботами. Але жива особистість неговіркої, як свідчать знайомі, жінки з села Богданівки, що недалеко від Яготина, її внутрішній світ, вібрування її душі на вітрах різноманітних вражень буття — з усім цим ми знайомимося чи не вперше саме завдяки листам, про які йдеться.

Артистичність її вдачі світиться тут у всьому. Катерина Василівна була поетом — не тільки за особливостями світосприймання, властивими кожному справжньому митцеві (тим більше — такому живописцеві й психологові квітів, яким була вона), але й за образністю, емоційністю, часом за майже пісенним видзвоном звичайнісінького розповідного слова в її листах. («Давно-давно, як я була малою-молодою і були тоді левада та береги, де росло багато-багато і струнких, і високих, і кучерявих дерев, — так от повіють вітри, то я біжу туди на легіт слухати ті зелені шуми. І вчувається мені в тих зелених шумах вітрів і шепіт, і гомін якихось давно минулих казкових людей, і різні прекрасні, найбільше сумні пісні чарівні, і всякі дивовижні моєму слуху ноти голосів»).

«В його чутливість, сильна, дика, Еольська арфа мов велика, Що все бринить і не втихає...», — згадку про ці

Франкові слова мимохить навіює читання епістолярії К. Білокур, такої багатої (як саме життя авторки) і драматичними, і трагічними, і ліричними, і зосереджено-замисленими, і навіть зрідка — побутово-гумористичними тонами. Щирість її признань і розповідей тут надзвичайна (та й де було взятись будь-якій «робленості», узвичаєності письма в жінки, яка, жодного дня не ходивши до школи, сама опанувала грамоту з букваря, сама створила свій інтелектуальний світ, читаючи Шевченка, Пушкіна, Гоголя, Горького, Васильченка — книжки, які давали їй знайомі вчителі?). Бачимо тут, як вона, потайки від рідних, вибирається в неблизьку для неї, тодішньої, подорож у Канів, до Кобзаря, і в сльозах сповідається перед ним, найріднішим: «На могилі не було нікого. І мені вже така воля була! Скільки хотіла, стільки і плакала! Як живому, Шевченку розказувала, що як я хочу стати художником, але на цих доріженьках як не терен, то колючки, то камінці гострі». Бачимо, як вона зовсім малою дівчинкою «по-довженківському» милується красою рідних і близьких людей, а найбільше — сивих дідів і бабусь. («От, господи, думаю, хоч би швидше вирости: обов'язково і в мене буде такий гарний сивий дід»). А пізніше, дивлячись на «Запорожців» Рєпіна, гадає, що «котрі самі найкращі, то вони нібито з богданівців і гречанівців мальовані»: прекрасне свідчення того, як у справжнього митця естетично виникає і закорінюється на цілий вік любов до свого народу!

А ось на яку вишукану гіркувату іронію вона може здобутися, говорячи про свою «неосвіченість» і «непрофесійність» у справах мистецтва (з характерним двоїстим відчуттям — і знаючи, звісно, собі ціну, і водночас сумніваючись у довершеності якоїсь нової своєї праці): «І що з неї візьмеш, і що за неї скажеш, як вона в полі вродилась, до полукишків богу молилась, ніякої освіти не має, ніякої науки не знає, так мов, нехай: добре, що хоч так шкандибає».

Але, зрештою, вона не тільки в емпіреях витала і «до полукишків молилась» у своїй фанатичній мистецькій вірі, — була людиною по-своєму тверезою, гостроокою не тільки на форми й кольори квітів і вміла часом скласти аж геть не ласкаву оцінку тим, хто цього заслужував (йдеться, зокрема, про одного з її невдатних женихів).

Біографічні й психологічні подробиці наводжу для того, щоб хоч трохи матеріалізувати відчуття небуденного

характеру цієї жінки, яким він постає зі жмутку її листів. Характер з однією, домінуючою над усім — високоблагородною — пристрастю. Вдача зовні замкнута, некомунікабельна, як, напевне, говорили про це своїми словами сільські молодіці й баби,— і внутрішню ніжна, жадаюча спілкування: пригляньтєся, як вона розцвітає в своїй одвертості, в палкому потоці своєї сповіді, пишучи до людей, які її розуміють, які викликають у неї духовну довіру! Характер робучий, упертий, загартований працею, злигоднями, лихом, бо ж: «Прала, ткала, білила, мила, копала, садила, полола, збирала і все діло робила, а в прогалинах між цим ділом училась малювати. І за це мене звали стервигою, паразитом і лежнюгою, що я училась, що мені за це ніхто не платив».

(Знов — мимохіть — про стиль: не хочу нічого перебільшувати і тим більше «олітературювати», але чому в деяких місцях цих загалом безпретензійних листів виникають згадки про інтонації то ліричної пісні, то думи, то навіть Івана Вишенського, чи несамовитого, трагічно-незламного Аввакума, хоча два останні «джерела» були Катерині Василівні, безумовно, не відомі, та й знати не знала вона, що таке літературне наслідування або ремінісценція. Чи не тому, що ця обдарована не лише в малярстві натура стихійно ввібрала в свій вислів, вислів високої від природи поетичної проби, різні реєстри вікової народної стилістики і безпомилково ними користувалась? Разом з тим, у деяких її розлогіших листах бачимо й дотепно-сучасного, так би мовити, оповідача-реаліста, зірконого на всякі побутові й психологічні подробиці,— див., наприклад, її жанрову картинку, як ідуть з хрестин, підпилі, співучі й танцюристі дід Лаврін і баба Мелашка. Рідкісний її талант зримо прокльонувся і в слові).

Найяскравіше листи вимальовують цю жінку в тому, що було суттю й основою її життєвого подвигу, її тихої й затятої героїки — в жазі творчості, мистецтва, «того святого малярства», як вона мовила своїми дитячими — в розумінні істинної неложності — вустами.

Це була одержимість — хоч наша звична професійна «романтика», повна гучних слів про творців, творче горіння і т. п., вже достатньо знецінила й це рідкісно значуще слово.

Той, хто хоче знати, що таке справжня одержимість мистецтвом, хай читає сповіді й розповіді К. Білокур. Не говоритиму докладніше про той категоричний імператив,

таємниче й невідступне внутрішнє веління, про яке стільки було написано в літературі (зокрема, і в хорошій романтичній прозі) і яке тут заговорило співучим голосом полтавської селянки: «Та й спати я ляжу, а воно мені вчувається, а воно мені ввижається, та нібито щось до мене промовляє, щоб я його не кидала, щоб я його не цуралась, щоб я його малювала та чи на папір, чи на полотно виливала». В долі художниці йдеться про речі здебільшого, так би мовити, побутовіші — і страшніші. Прочитайте в листах, що вона витерпіла від своїх, скажемо так, надміру традиційних батьків (хіба то робота для селянської дитини, та ще дівчини, та ще такої, яка вже давно на виданні, — «чортів малювати!»), як нещадно «вчив» її батько, як виварювала в щоденних докорах мати, як Катерина кидалась топитися на очах у неї), як упереджено ставилась до її малярських мрій місцева, «куткова» опінія, — і зрозумієте, яку силу духу вона повинна була виявити, щоб пробитися до свого мистецтва. З боєм дізнаєшся, що починала вона писати олійними фарбами, не знаючи, що полотно треба попередньо загрунтовувати, що справжній папір для малювання вона побачила аж у 1949 році — на п'ятому десятку життя...

Умови, справді, склалися винятково нещасливо для цієї «самоуки» — так вона себе й називала. Світ, в особі полтавського Будинку народної творчості, дізнався про неї тільки в 1940 році, щоправда, визнав і підбадьорив, підкинув трохи фарб і полотна, виставив в області та столиці деякі її роботи (згодом вони загинули). Але тут почалася війна, «кругом і гухало, і бухало», треба було не загинути з голоду й холоду, і тільки по війні почалася її справді професійна праця художника, але й то при відомих сільських застереженнях — «прати, ткати, копати, садити, полоти», а найголовніше — доглядати хвору, прикуту до ліжка матір.

Приклад Катерини Білокур може присоромити багатьох з нас, професійних «творчих працівників». Звичайно, чисто зовнішні перепони в неї були екстремальні і виняткові для нашого часу, але ж долала їх вона, а не хтось інший. І хіба тільки про них ідеться? У нас нерідко можна чути скарги на різні «творчі труднощі». Але хіба то труднощі, порівняно з тими, які зборювала вона!

Всяка праця в мистецтві, власне кажучи, повинна бути важкою. Легко створюване мистецтво — то в дев'яти випадках з десяти лише імітація мистецтва. На художні

відкриття, якщо їх щастить здійснити, «йде» вся людина — зі своїм мозком, нервами, життєвим досвідом, фантазією, муками творчих пошуків, любов'ю й ненавистю... Нелегкий є шлях до правди — передусім шлях гносеологічний, де митця, як і кожну людину, можуть обмарювати, за образними термінами Френсіса Бекона, всякі «ідоли» пізнання («ідол печери», «ідол театру» тощо). Нелегкий шлях і до художнього самовияву, до ствердження власної оригінальності, отже, й потрібності в мистецтві, про що так точно мовлено в Твардовського: «О том, что знаю лучше всех на свете, сказать хочу. И так, как я хочу». (Поза всім, треба ж і справді щось знати і відчувати краще за будь-кого на світі!)

Єдина сила і єдина зброя митця перед лицем всього цього велетенського «опору матеріалу» — його саможертвна відданість своїй справі, усвідомлюваній, певна річ, як справа не особистого і не професійно-ремісницького, а суспільного значення. І тут «непрофесійний», до якоїсь первісності натуральний урок Катерини Василівни Білокур бачиться особливо повчальним, просто вражаючим...: «Якщо моя робота цінна, то тільки вона моя рівна й здобута великою любов'ю або, трохи грубуватو говорячи, волячюю впертістю», — писала вона в листі до вчених мистецтвознавців з академічного інституту. Ми знаємо, що стоїть за цими словами. І знаємо, в якій жорстокій школі, про що не без гіркуватої усмішки зазначає народна художниця в іншому листі, вона навчилася «выводити такі тонкі лінії», «вирисовувати такі ніжні тони»... «Святе малярство», «святе мистецтво», «поклонитися одному» (тобто саме йому) — з якоюсь особливою ніжністю і зворушеністю читаш у її листах ці призабуті в сучасному вжитку слова. Може, багатьом з нинішніх професіоналів якраз і не вистачає такого, як колись казали, «ідеалізму». У наш енте-ерівський вік ми добре навчилися перевіряти алгеброю гармонію, кібернетика дедалі зухваліше погрожує змодельювати найсокровенніші таємниці художнього мислення і художнього образу, деякі з наших молодих митців і письменників марять найбільш сміливим і найбільш агресивним щодо «інертної» дійсності прийомами, школами, системами... Але чи не забувається часом при цьому про моральне забезпечення будь-якої мистецької «технології» і будь-якого мистецького «ремесла», про духовну, ідейну, гуманістичну пристрасть, без якої немає мистецтва? Про «наївну» непреложність «великого хотіння»

(І. Франко), здатну переважити будь-які модерні хитрощі метикованої формотворчості?

Катерина Білокур найчастіше і найохочіше малювала на своїх полотнах квіти, ці «малі народи маминого двору» (В. Затуливітер), які уявлялися їй майже одушевленими істотами, що втілюють у собі красу рідної землі і, можливо, навіть звіщають про неї «кудись далі» глибокою темно-синьою, чорною «космічною» просторінню її картин. Так от, оцініть, як буяла її мистецька й духовна пристрась (за якою стояв, хай не завжди усвідомлений, могутній порив до краси, добра, гуманності, щастя людського) при спілкуванні з найменшими з цих «народів»: «Та як же їх не малювати, коли вони такі красиві? Я їй сама, як почну малювати яку картину квітів, то й думаю: „Оце як цю закінчу, тоді вже буду малювати що-небудь із життя людського“. Але ж поки закінчу, то в голові заснується цілий ряд картин, та одна від другої чудовіші, та одна від другої красивіші — та все ж квіти... Якщо для картини треба її (квітку. — *Л. Н.*) одну, так я ніяк на неї не надивлюсь, як не уп'юсь її красою, як не втомлюсь, її творячи, передаючи її красу на полотно. Тоді я шукаю друге полотно (тобто для тієї ж квітки, яку, на жаль, треба було для попередньої картини тільки одну! — *Л. Н.*). Якщо нема, то малюю на папері». А коли їй треба було для однієї картини конвалію, «так аж за тридцять кілометрів», аж під Пирятин ходила, аж там дістала.

Але ця незрівнянна майстриня ікебани, квіткових панно і натюрмортів (особливих, селянських, полтавських, білокурівських) розумілася не тільки на законах квітів, а й на законах людської, соціальної історії і відповідно — руху естетичної свідомості суспільства. Полемізуючи в 1952 році з одним столичним мистецтвознавцем з приводу своєї картини «Колгоспне поле», вона переконливо довела, що між її квітами має право бути зображеним і трактор, і взагалі труд людський. Колись, мовляв, художники обвивали виноградними лозами вакханок, амурів та всяку всячину в цьому роді. «Так це було давно. Життя не стоїть на одній нозі, а мчить і мчить вперед... Ізмінилось, та й дуже, лице землі. Загурчали-загули великі і сильні машини на суші, на воді і в повітрі, загурчали та й розпужали всіх вакханок, амурів». Тепер уже «і про всіх тих, хто оре, обробляє ґрунт під жито, пшеницю, виноград і всякі злаки — і про них, і про їхні діла стали складати пісні, писати книги і малювати картини». І їй пощастило

створити образ такої узагальнюючої художньої сили, яка дає йому право стати, і стати навіки, зрозумілим для всього людства символом життєдайної народної праці, — цим образом є знаменитий її «Цар-колас».

Дуже багато дають опубліковані Миколою Кагарлицьким листи художниці для пізнання її образу — такого своєрідного і внутрішньо змістовного. В них — людина й митець, чиї боріння й боління, мистецька моральність і сила духу здатні не в одного з сучасників і нащадків викликати потребу «зупинитись, оглянутись», ще раз перевірити палючим прикладом свої стосунки з мистецтвом і суспільством.

Звичайно, не самі лише урочисті почуття викликає трагіка і героїка життя Катерини Білокур, що промовляє з цих листів. Є й природна гіркість, неминуха особливо для людей старшого покоління, до якого належить і автор цих рядків: де ми всі були, чому вчасно — ще в 20—30-х роках — не виявили, не підтримали цей геніальний хист, не дали йому змогу розкрити й реалізувати всі свої багаті можливості? Історія молодого Шевченка й молодого Горького була типова для їхніх часів, історія молодої Білокур — нетипова в своїх пекельних труднощах для нашого часу й нашої країни. Нетипова, але, на жаль, реальна. Зважимо все ж, що вона — безумовний виняток навіть для далеких 20-х і 30-х років, коли в буйний ріст ішли сотні, тисячі народних талантів у всіх галузях праці, науки й культури.

Мистецька спадщина української народної художниці жива й викликає дедалі ширший інтерес у цілому світі. Тепер ми маємо і її аутентичну біографію — принаймні яскраві фрагменти до неї, якими є на диво щирі, натхненні листи К. В. Білокур до різних адресатів. Сприймаються вони в своїй цілості як хвилюючий літературний твір. Перед нами, кажучи давніми словами Р. Роллана, ще одна героїчна біографія видатного митця і видатної людини, прекрасної дочки свого народу.

1982

З М І С Т

Про Павла Тичину	
Тичина сьогодні і завжди	5
Дорогоцінне почуття епохи	14
З потоку десятиліть	29
Про Максима Рильського	
Що залишиться поколінням	58
Критична проза поета	85
Про Миколу Бажана	
Жага видіння й пізнання	95
Сьогоднішній Бажан	125
Світло Шолохова	148
Естетичні уроки Довженка	156
Світ боротьби й любові	182
Майстер	209
Щоб людина була людиною...	222
Поліський епос Івана Мележа	250
По той бік спокою	271
«У речі вдивлятися пильно...»	333
Поет недоспіваної пісні	353
Правда сучасності і досвід історії	370
Ключе слово сатирика	399
Автопортрет з реальності	416

ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ НОВИЧЕНКО
Избранные труды в двух томах
Том второй

Киев, издательство
художественной литературы
«Дніпро», 1984.
(На украинском языке)

Редактор *Н. П. Плачinda*
Художник *Г. Т. Конев*
Художній редактор *В. А. Кононенко*
Технічний редактор *О. М. Гриценко*
Коректор *Л. Г. Ляценко*

Информ. бланк № 2308.

Здано до складання 6.12.83. Підписано до друку 01.02.84.
БФ 05544. Формат 84×108¹/₃₂. Папір тифдручний.
Гарнітура звичайна нова. Друк високий.
Ум. друк арк. 22,26. Ум. фарб. відб. 22,26.
Обл.-вид. арк. 23,974. Тираж 6000. Зам. 3—349. Ціна 1 крб. 30 к.

Видавництво художньої літератури «Дніпро».
252601, Київ-МСП, вул. Володимирська, 42.

Книжкова фабрика «Жовтень».
252053, Київ, вул. Артема, 25.

Н73 Новиченко Леонід Миколайович. Вибрані праці :
В 2-х т. Том. 2.— К.: Дніпро, 1984.— 423 с.

Другий том містить праці про радянських письменників, зокрема статті про творчість П. Тичини, М. Рильського, М. Ваяна, М. Шолохова, О. Довженка, О. Гончара, Я. Бриля, І. Мележа та ін.
Розраховано на широке коло читачів.

Н $\frac{4603010200-012}{M205(04)-84}$ 12.84

83+83.3(2)

VERLAG VON G. BRUNNEN

2

VERLAG VON G. BRUNNEN



A. W. H. O. B. N. E. I. K. O.

TRIPES BOKRE 03