

84

Павл

ДІМІТРО
ДІВІЧКО

МАГІСТРАЛЯМИ СЛОВА

ДМИТРО
Павличко

МАГІСТРАЛЯМИ
СЛОВА

Літературно-критичні статті



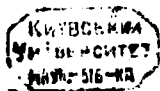
КИЇВ
«РАДЯНСЬКИЙ ПИСЬМЕННИК»
1977

Книгу складають критичні й літературознавчі статті поета Дмитра Павличка. Автор розглядає творчість класиків української літератури І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Стефаника, радянських поетів і прозаїків М. Рильського, О. Довженка, А. Малишка, В. Сосюри, О. Гончара, Я. Галана, С. Єсеніна, М. Островського, Б. Олійника, М. Клименка, М. Карпенка.

До збірника ввійшли також літературні портрети зарубіжних письменників Х. Ботева, Х. Марті, А. Сент-Екзюпері, Я. Івашкевича.

Книга розрахована на широке коло читачів.

963671



© Издательство «Радянський письменник», 1977 г.

ОДЕСЬКА КНИЖКОВА ФАБРИКА

НАШ КАМЕНЯР

Писати про Івана Франка — це значить, крім усього іншого, боротися з самим собою: то ставати на боці думки, яка начебто ясно бачить його величаву постать, то підтримувати розчароване намагання зглибити незглибиме. В цій боротьбі ніхто не перемагає, вона безконечна, але хто відчув її в собі, той навіки полюбив Івана Франка і, — чи написав щось гідне цієї любові чи ні, — збагатився почуттям дорогоцінним: пошаною до одного з найбільших синів людства.

Він — геніальний поет. Саме як поета ми бачимо його поряд з найвидатнішими світовими майстрами, а в рідній літературі він чи не єдиний має право займати місце на недосяжній височині Шевченка. У світовій літературі небагато таких людей, як Іван Франко, що геній поета погодив у своїй душі з десятьма іншими талантами. Кожен з них вимагав часу і труда від одних і тих же рук, від одного й того ж мозку. Це було тяжко: ділити час і труд між ними, а ще тяжче було мирити їх, вислуховувати скарги їхні, страждати від усвідомлення неможливості бути справедливим до всіх пожедань їхніх. Революціонер і вчений навіть при спільності поглядів і характерів рідко витримують один одного в одній людині, бо вони відрізняються роботою і способом життя. Здається, вічною загадкою психології буде факт, що добрий десяток геніальних людей, відчужених навзаєм пристрастями й замилюваннями своїми, віддалених вимогами фахів і покликань своїх, співпрацювали і жили разом під одним іменем — Іван Франко.

Він — безмежна країна, яка досі не має своєї точної, наукової карти. Є в тій країні місцевості й дороги, добре знані кожному, хто має бодай шкільне уявлення про українську літературу. Але є там околиці, що повинні позначатися картографами франкознавства як *terra incognita*. 50-томне видання Франкових творів, над якими працює Академія наук УРСР, перші томи якого вже з'явилися в книгарнях, буде першою спробою зібрати і систематизувати більшу частину всього, що написав цей один із найбільших у світі трудівників пера.

Благословенний народ, життя якого освітлює енергія Франкової пам'яті, сини і дочки якого виховуються на революційній пристрасності Франкової вдачі, ідеалом творчих можливостей якого є неосяжність Франкового натхнення!

Національна кривність з Іваном Франком (я переконалий, що цю кривність відчують усі народи нашої Вітчизни за законом нашого соціалістичного братерства) надихає нас гордістю, а постійне духовне єднання з ним витворює з нас людей у найширшому й найгуманнішому, тобто в комуністичному розумінні цього слова.

Він — могутній розум, що формувався в ненастанній боротьбі з духовною відсталістю свого оточення. «Боротьба генія з народом — це не боротьба людського з національним, а просто нового з старим, ідеї з емпіризмом, розуму з забобонами».

Якщо додати до цих слів Белінського, що забобони в поневоленому народі множаться і ростуть швидше, ніж у панівному, що панівні класи ставлять на службу тим забобонам армію і тюрму, то стане ясно, з ким ціле життя боровся розум Івана Франка.

Першим специфічно письменницьким галицьким забобом, який перегородив дорогу учневі Дрогобицької гімназії, що пробував сто років тому своїх сил у поезії, була поєсюдно тоді усталена думка про те, що українська

душа вже остаточно знайшла собі поетичну форму і манеру вислову у творчості Шевченка. Шукати нічого не треба, тільки писати так, як Шевченко. «Плем'я карлів» поетичних намагалося бренькати на кобзі, але пісня не добувалася з Шевченкового інструмента, тільки кров текла з тендітних пальчиків, бо гострі струни піддавалися лише титанові, справжньому Кобзареві.

Епігонство здавна нищило українську літературу. Буря Шевченкової поезії — благодатна в житті українського народу — в ріденькому лісі інтелігенції розчахнула не одне дерево, і воно загорілося нікому не потрібним вогнем.

Іван Франко збагнув, що життя вимагає нового слова, і якщо вже горіти, то від свого власного страждання, та й горіти лише для тих, що померзли в камінних казематах австро-угорських тюрем, у холодних бориславських ямах, де добувалася перша дрогобицька нафта, в студених оселях галицького бідняцтва.

І справді — «правдива іскра Прометей», ота колюча дзіндра батькової кузні, влетіла руденькому хлопчикові в серце і не погасла, а розгорілася в ньому в світове багаття, над яким гріються не тільки покривджені й гнані, а й запалені революційним вогнем люди, що шукають більшого тепла і світла, ніж вони самі можуть дати іншим.

І справді: вогняний стовп, що вирвався з Франкового серця, провадив український народ крізь пустиню безправ'я й нужди, крізь ніч неволі й зневаги до самого світанку нового життя.

І справді — він був ненаситний, як вогонь. Але не той вогонь, що залишив за собою чорні плями отруєних земель, а той, що життям своїм зварив арматуру духовної будівлі нашого народу в одну міцну нерозривну систему, позлучав променем своїм арки мостів нашого братерства з усіма народами світу.

А скільки ще було тих «забобонів», які виступали проти бунтарського і, треба сказати, робітничого розуму Івана Франка? Що застав він на своїй землі і що він покинув, схиляючись навіки на свої покручені, як терен, від невсипущої праці стогнучі руки?

Доба Франкової творчості припадає на 1876 — 1916 рр. — на це страшне сорокаріччя в житті українського народу. Царські й царські сатрапи змагалися в цей час між собою, хто скоріше покінчить з невинним українським питанням. А ще більше їх лякав соціальний протест народних мас, галицьких і наддніпрянських селян, майже кріпаків, протест, що хоч і рідко, але давав про себе знати як знамення події, що мала статися в 1917 році...

Капіталізм у Галичині був німецький, але саме це було причиною його жорстокості, сваволя перших промисловців не обмежувалася нічим, вони цілком не знали страху перед робітничою згуртованістю, революційного робітництва ще не було. Ні на крок не поступилися у своїх феодальних правах українські і польські земельні магнати. Хрести, поставлені в галицьких селах на честь скасування панщини 1848 року, підгнивали й падали. Вони не стали знаками свободи, бо народ не був знятий з хреста — йому тільки підбили опору під ноги. Податки, побори, фактична панщина, темінь на селі, нужденні містечка, ватри перших робітничих сходів, де розв'язуються питання ще не класової, а особистої помсти підприємцям, інтелігенція, роз'їдена дрібними чварами, що доходили до сміхотворних «азбучних воєн», брак виробленої літературної мови, слизька і послужлива галицька псевдоаристократія, обмежена попівськими увяленнями про світ, відсутність будь-якої свідомої сили, що веде боротьбу за соціальне і національне визволення. Такою застав Іван Франко Галичину. Не дуже відрізнялася від неї й Наддніпрянська Україна.

А коли Франка несли на Личаківський цвинтар у Львові пізньою весною 1916 року, в повітрі висіла вже ідея революції, нею дихали українські пролетарі й селяни, вони чекали її сигналів, вони були готові зрозуміти лєнінські «Квітневі тези», їхній слух не міг бути здивований, а лиш возрадуваний тріскотом падаючих тронів у Відні й Петербурзі. В цьому значна частка й Франкової праці. Іван Франко виховав не одне покоління борців за людські права пригноблених народів.

Він — «дух, що тіло рве до бою» — в тій виховавчій учительській роботі мусив утихомирювати сам себе, мусив знайти в собі стільки терпеливості, скільки треба, щоб у пітьмі навчати письма, а в голоді проповідувати духовну красу.

Шевченко, у творчості якого знайшли своє відбиття й розвиток мотиви антицарського виступу декабристів, польського повстання 1831р., передові ідеї російської революційної демократії, збудив своїм словом до свідомого життя і революційної боротьби український народ. Зберегти і донести до слушного моменту вогненні шевченківські гасла треба було болотами «супокійного» життя останньої третини ХІХ ст. Іван Франко, ненастанно підсилюючи своїм голосом поклики великого Тараса, водночас мусив своєю неосяжною діяльністю дати, створити, а подекуди бодай намітити усі установи духовного життя цілого народу.

Прикро думати, що людина, мислі якої проміняться у великому й вічному мозку народному, була самотньою у звичайному житті. Іван Франко серед галицьких народовців і москвофілів—Гуллівер серед ліліпутячого кодла, що поставило собі за мету зв'язати його, виколоти йому очі, зробити гіганта недолугим посміховищем. Літературні гноми ненавиділи його найбільше за велетенський духовний зріст. Якби він був меншим, вони прийняли б його «евентуально» з його ідейними проповідями, але він був

таким великим, що годі було оголошувати його виродком — він явно не належав до їхнього племені.

Ми пам'ятаємо знамениту франківську метафору, що митця порівнює з деревиною. Коріння — в національному ґрунті, крона — в загальнолюдському небі. Але дерево творчого життя Івана Франка мало не тільки жити у своєму національному ґрунті. Воно, живлене соками багатьох і різнорідних національних обширів і територій, схопило корінням і утримало отой наш рідний ґрунт від завалу в ріку латинізації, онімечування й спольщення, яка вижорновувала й підмивала нашу землю.

Незважаючи на болючі написи ганьби, вирізані на корі дерева Івана Франка українськими націоналістами та польськими шовіністами, це дерево не дало жодного гіркого плоду національної обмеженості. Іван Франко завжди відрізняв уряди від народів, інтереси верховодів і вельмож від клопотів плугатаря і вчителя. Інтернаціоналізм Івана Франка не пов'язаний з якоюсь особливою добротою чи вродженим благородством. Інтернаціоналізм Каменяра був глибоким ідейним переконанням, найвищою мудрістю боротьби за національну незалежність, необхідною умовою розвитку національної культури, поняттям класової боротьби і справедливості.

Франкова програма боротьби, особиста і громадська, — в «Каменярах». Ця невелика поема варта томів золотої творчості. З одними «Каменярами» Іван Франко міг би перейти у безсмертя. В нинішній літературознавчій термінології для характеристики «Каменярів» більш-менш годився б підзаголовок «Оптимістична трагедія». Сила Франкового поетичного мислення в тому, що ця трагедія не індивідуальна і навіть не національна. Це життєстверджуюча трагедія всього людства, яке дорого мусить платити за кожен крок свого руху вперед по шляху до правди і волі. Свобода має своїх добровільних рабів, які самі приковуються ланцюгами до скелі без-

прав'я, тиранії і тупості, беруть у руки молоти і працюють, ніби засуджені на каторгу.

За розмахом узагальнення «Каменярів» можна порівняти хіба що до Шевченкового «Сну». Так, як у «Сні» осягнута і висвітлена художньо природа монархічної державної влади, так у «Каменярах» показано механізм людського поступу, шлях, що, будуючись, веде вперед.

Так широко мислити, як двадцятилітній студент Львівського університету, автор «Каменярів», так точно розшифрувати образами потаємні, часом не пов'язані між собою думки і настрої своєї епохи, міг тільки незвичайний чоловік. В основі Франкової незвичайності був кремінний шевченківський характер, який, чим тяжче йому ставало, тим сміливіше поводився. Кремінь Франкового духу тим густіше сипав іскрами бунтарства, чим твердіша була криця ножів запроданства, на які він наражався, чим гостріша була надто вже конкретна для нього сталь багнетів австрійських жандармів.

Я бачив дивний сон, немов передо мною
Безмірна та пуста і дика площина,
І я, прикований ланцем залізним, стою
Під височезною гранітною скалою,
А далі тисячі таких самих, як я.

Зауважимо, що для нашої сучасної поезії, яка любить символічні малюнки, Франкова юнацька поема може бути підручником теорії й практики.

Дійсність «Каменярів» — *вигадана*, але вона побудована за правилами життєвої логіки й правди. У будь-яку символіку читач повинен вірити, мимохіть заходити в неї, як у реалістичне зображення. Іван Франко це знав. Йому вдалося зіткнутися конкретність і абстрактні поняття в масштабах світової історії і «втягнути» читача на будівництво загальнолюдської дороги до щастя.

Івана Франка ми називаємо Каменярем. Це прекрасно. Нема вищої пошани до поета, як та, що в серці

народному перейменовує його й одним словом заступає всі прізвиська, всі звання, всі титули, всі кволі суперлягиви, на які тільки здатні чиновницькі лексикони. В одному цьому слові безмір святості й величі!

Весела гімназійна історія. Щоб заробити на книжки, Іван Франко пише своїм товаришам домашні письмові завдання. Пише по кілька робіт на днину, міняючи стиль, щоб учитель не розпізнав ошуканства. А потім, коли йому треба було писати книжки для свого народу і він не боявся жодного «професора», бо (мабуть, він знав собі ціну) не було понад нього на Україні більшого ерудита, він уже не змінював стилю свого. Та що важніше — не змінив звички писати по кілька праць денно. Тому його слова про дві заповіді, які він змушений був виконувати, варто повторювати як найпоетичніший текст, варто вірїзьблювати їх на скрижальях кожної людської душі.

«Яко син селянина, вигодуваний твердим мужицьким хлібом, я почував себе до обов'язку віддати працю свого життя тому простому народові. Вихований у твердій школі, я відмалку засвоїв собі дві заповіді. Перша — то було власне почуття того обов'язку, а друга — то потреба ненастанної праці. Я бачив відмалечку, що нашому селянинові ніщо не приходить без важкої праці; пізніше я пізнав, що й нам усім, яко нації, ніщо не прийде задармо, що нам ні від кого ніякої ласки надїятися. Тільки те, що здобудемо своєю працею, те буде справді наше надбання; і тільки те, що з чужого культурного добра присвоїмо собі також власною працею, стане нашим добром. От тим-то я старався присвоювати нашому народові культурні здобутки інших народів і знайомити інших з його життям».

Він — гігантська майстерня літературної творчості. Безліч задумів одночасно могло виношуватися в гніздах його підсвідомості, тисячі жар-птиць проклюнулося з них, але ніхто не знає, скільки згоріло їх разом з розлогими

конарами його мозку на смертному одрі. У тій майстерній художньої мислі не раз відбувалося щось таке, що могло статися тільки в науковій лабораторії, випадок, збіг певних обставин наштовхував на відкриття епохального значення. Так було, наприклад, з геніальними терцинами заспіву до «Мойсея».

Ті рядки заспіву можна назвати монологом пророка, що історію свого народу схоплює одним поглядом. Не змикаючи повік, веде він зором по краєвидах минувшини і майбутності. Як беркут одним помахом крил набирає розгону для ширяння над бескидами, злітаючи з камінного шпилья гір, так Франко у заспіві до «Мойсея» одним помахом крил своєї фантазії возноситься понад минулі й прийдешні віки України. Вчитайтеся у цей твір і побачите, що окличні і запитальні речення є тільки підрядними частинами однієї мислі. Ніде в ньому не можна зробити надто довгої паузи, кінець одного синтаксичного періоду хапається за початок наступного так міцно, що роз'єднувати їх можна лише за рахунок утрати змісту. Як повстав цей пролог? Коли поема «Мойсей» була вже набрана, Франко з цікавістю — це буває з кожним письменником — прийшов подивитися на верстку книжки, і видавець Беднарський показав її поетові. Книжка, однак, була поліграфічним браком. Кілька сторінок напочатку були порожні. Беднарський, щоб урятувати видання, попросив Франка — негайно, на завтра! — написати передмову до поеми, звичайно прозову. Франко погодився, а другого дня приніс поетичний зачин. Перший рядок його стилістично нагадує болючий і блюзнірський оклик П. Куліша: «Народе без пуття...» Але біль генія за свій народ не вибухає прокльонами, великий поет не звинувачує. Найвища точка Франкового натхнення осяяна любов'ю до «замученого, розбитого» народу, пророцтво поета ґрунтоване на віруванні в справедливу будучину людства.

Колись Михайло Коцюбинський, роздумуючи про Івана Франка, вагався, «кому віддати перевагу: чи поетові боротьби, чи поетові-лірикові, співцеві кохання і настрою». Але й тоді були люди, які ні в чому не вагаються. Вони «перетинали» Франка, «поета боротьби» відкидали, а «співця кохання» оголошували декадентом, гідним послідовником європейських песимістів, «родоначальників» нової літературної ери. Не будемо згадувати, як Франко сам перекреслив ці твердження, як обурювався з цього приводу, як «знищував» і тих, що тишилися з його «занепадництва», і тих, що зважилися на глузування з його революційних писань. Для нас видається ясным, що після збірки «З вершин і низин» створювалися не антитези до революційної програми Франкової молодості, а речі, які мусили найтися у глибинах Франкового духу. Так мусило бути за законами людяності, якими не тільки мислив, але жив поет.

Як між горами мусять бути безодні й прірви, на дні яких блискочуть чистотою і тихо співають малі струмки, так у Франковій творчості мусили текти поміж вершинами революційної лірики і філософського епосу звабліві для втомлених мандрівників ручаї інтиму, тихої мудрості ослабленої людини, що доходить до хвилевого розпачу.

Дехто шукав і шукає серед знайомих жінок поета героїню «Зів'ялого листя», так ніби Ольга Рошкевич або Зося Зигмунтовська можуть щось додати до того, що сказав Франко про свій ідеал жінки. Дехто хоче у любовних поезіях Франка вичитати тільки безконечні прикросці, завдані йому за статті «Поет зради» і «Дещо про себе самого». Забувають при цьому, що деякі «зів'ялі листочки» Іван Франко знаходив у своїй душі значно раніше.

Він усе життя сповідався поезіям інтимного характеру, не лякаючись і не соромлячись найсуб'єктивніших порухів свого почуття. У свою душу бояться заглядати хіба

що злочинці. Вони ж і не люблять чужої щирості, як прикладу чесного життя. Для нас драма «Зів'яле листя», та й багато інших маленьких драм Франкової поезії, — це пам'ятка щирості генія, образ його людських мук, а не образ його душевного занепаду. Той, що занепав духом, уже не страждає. Франко страждав від сил, що переповнювали його; ліричний герой його сумної поезії кличе до себе смерть, але не з байдужості до життя, не з перевтоми, а з тимчасового розчарування, яке мусить приходити тоді, коли розривається серце від надмірної любові до життя...

«Тільки той писатель може мати нині якийсь значення, — твердив Іван Франко, — хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якийсь своє слово в тих великих питаннях, що ворушать її душею...» Чи має Іван Франко що сказати людству 70-х років ХХ століття? Чи в питаннях, які бентежать нині кожну освічену людину, може «забрати голос» великий Каменяр українського народу? Так, Іван Франко відповідає своєю творчістю на основні питання наших днів: хто сьогодні бореться за справедливість? Де правда — під знаменням серпа і молота чи під промінням фальшивої позолоти, якою обліпив себе буржуазний світ?

Ми ступаєм до бою нового
Не за царство тиранів, царів,
Не за церков, попів, ані бога,
Ні за панство неситих панів.

Наша ціль — людське щастя і воля,
Розум владний без віри основ,
І братерство велике, всесвітнє,
Вільна праця і вільна любов!

«Ми», говорить Франко, маючи на увазі своїх тюремних товаришів, але як багато людей можна побачити нині за цим Франковим «ми». Жодні слова не відповідають

так настроям і думкам мільйонів людей, що нині ведуть запеклу битву за людське щастя і свободу, як ось ці:

Се ж остання війна! Се до бою
Чоловіцтво зі звірством стає...

Розум і братерство, праця й любов — чотири каріати-ди величезного дому Франкової творчості, чотири гранітні постаті, яким надавав Іван Франко рис ідеалів. Так, як їх він вирізьбив, стоять вони перед нами, і ми не бачимо на них пилюги часу, не відчуваємо естетичної потреби переодягнути їх, причесати або змінити їм вираз обличчя.

Хто має скоритися: одиниця громаді, суспільству чи громада, суспільство — одиниці? Так гостро ніколи не стояло це питання, як у нашому столітті. Мало хто й відповідав на нього так розумно, як Іван Франко у поемі «Іван Вишенський»:

І яке ж ти маєш право,
черепино недобита,
про своє спасення дбати
там, де гине мільйон?

Але про це ж іде мова в «Каменярах», і в найсильнішому його творі «Мойсей». Тільки що в «Каменярах» виступають «в одну громаду скуті» мужні люди, героїчні характери, що повстають проти скали визиску й неолі, а в «Мойсеї» — понищена міщанською захланністю жорстока і затуркана маса. Для неї стремління її провідиря, затінені його ж власними сумнівами, будуть чужими, доки її, ту мляву й розмоклу масу, не пропече і не висушить аж до дзвінкості криком своїм «князь конюхів» Єгошуа. У «Каменярах» громадлі скоряється один, отой, що в дивному сні побачив себе прикутим до скелі. Він, як тільки догледів «тисячі таких самих», забуває про себе і далі вже говорить не про те, що він робив, а про те, що робили всі вони «під височенною гранітною

скалою». У «Мойсеї» громада скоряється одному, але той один є не чим іншим, як тільки заклик до походу, він будить з «отупіння й зомління» табір. Він, Єгошуа, є тільки голосом, що збурих страшно тишу, яка, як плита мурашник, придавила людей, наляканих зникненням Мойсея. Те, «що давало їм смисл життєвий, просвітляло і гріло», пропало або було у небезпеці. Вони кинулися рятувати свою мрію, свій майже втрачений ідеал. Отже, той один є **голосом совісті всього народу**.

Соціальні, національні, моральні, літературні істини Франко бачив з позицій класових, але око його не пропустило й найтоншого почуття, що незримо зв'язує людей різних. Ми звертаємося за порадами до Франка повсякчас.

Ми чуємо, як його інтимний вірш пульсує в жилах молоді. Ми бачимо, як «Зів'яле листя» тріпоче на дереві української лірики, і знаємо, що ніякі вітри і бурі його не можуть зірвати. А коли ми хочемо, скажімо, схарактеризувати будь-яке видатне літературне явище минулого, мусимо звертатися до Франкової критичної спадщини, мусимо повторити його думку, часто відчуваючи, що осягнути це явище більш глибоко ми не в змозі. Ми досі звертаємося до Франкових перекладів, бо ще потрібне століття, щоб зусиллям багатьох нових перекладачів було наново, на рівні розвиненої в радянських умовах української літературної мови, перекладено все те, що переклав один Франко.

Життєвий закон Івана Франка записаний рядками:

Пісня і праця — великі дві сили,
Ім я бажаю до скону служити.

Пісня і праця — душевна і суспільна гармонія, любов і пошана до людини.

Праця — то єдина служба людям, народові, ідеалам. Одначе праця ревнива богиня. Вона створила людну

для себе, і в людей, що не мають жодних ідеалів, вона відбирає життя задарма.

Іван Франко підкорив свою титанічну працю ідеалові свободи і рівності. Він сам написав стільки, скільки, мабуть, написали всі українські літератори дожовтневих часів. Його праці забагато для безсмертя однієї людини, тому його тяжким трудом обессмертився наш народ.

1966 — 1976

ПРОМЕТЕЇВСЬКИЙ ДУХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Перед смертю, вже будучи не в силі тримати перо, Леся Українка продиктувала своїй матері конспект задуму нової драматичної поеми «На передмістю Александрії». Героєм твору мав бути вчений еллін Теокрит, переслідований першими християнськими інквізиторами за проповідь «ересі» — думок старогрецьких філософів. «Нема рабів божих,— говорив мудрець,— єсть і повинні бути люди, вільні «тілом і духом». Теокрита заарештовують, але бібліотеку вченого рятують його діти. Вночі вони закопують у пісок пустелі дорогі папіруси, і за цією роботою їх захоплює світанок. Діти стають на коліна перед божеством батька: «Геліосе! Рятуй наші скарби! Тобі й золотій пустині доручаємо їх!»

Так молитвою до сонця закінчила своє мученицьке життя Леся Українка. Вона не дочекала світанку, але слово її, наче дерево, що забрунькувало вночі й вибухнуло цвітом на досвітку, засіяло плодами в сонці сліпучого дня.

Леся Українка увійшла в розвихрену дійсність соціалістичної епохи не тільки як її пророчиця, але і як її невсипуща трудівниця, кожна мисль якої палить вогнем благородства, виховує ідеал громадянського сумління.

В нашій свідомості поетеса глибоко закорінена як людина прометеївського духу, речник інтернаціоналізму, примножувач духовного багатства українського народу на сьогоднішньому етапі його буття. Присутність її в пореволюційній історії нашого народу не ювілейна,

а щоденна. Ім'я її благословляє нові пагони рясної крони української радянської літератури. Ось і недавно на XXV з'їзді Комуністичної партії України Олесь Гончар говорив: «...з-поміж тих зовсім юних, хто сьогодні десь у літературних об'єднаннях ще тільки пробує свої голоси, завтра можуть визріти, виквітувати новітні Лесі Українки, Довженки і Шолохови». Мова йде не про звичайну ідеологічну сумісність її творчості з правдою нашого життя, а про зростаючу з розвитком нашого суспільства, з ускладненням і загостренням ідейного протиборства старого й молодого світу актуальність проблем, піднесених і розв'язаних Лесею Українкою на початку тієї боротьби. Ми відчуваємо дух Лесиного новаторського за суттю й формою мистецтва як чисте повітря, необхідне для самого нашого існування. Для більшості її сучасників той дух нагадував «хмару, що сунулась так тяжко по долині», а для нас, «на високості» ХХ століття, він «одмінився, просвічений нагірним, чистим світлом».

В атмосфері класових сутичок і революційних подій, які закінчувалися моторошним бенкетуванням реакції, громадським песимізмом, занепадом людяності, підміною духовного життя буянням тваринних інстинктів, 'Леся Українка не зневірилась ні в грядущій перемозі ідей національного та соціального визволення, ні в людській величі, ні в животворящій силі громадянської поезії. Вона постійно малювала картини кінцевої битви за свободу, підкоряючи всемогуть свого слова темі революційного відродження людини.

Леся Українка почала писати й сформувалась як митець під знаком тираноборчої поезії Тараса Шевченка. Вона перша після Івана Франка в нашому письменстві засвоїла не тільки інтонації, але й праведний гнів Шевченкового слова. Швидко звільнивши від елементів епігонства свій вірш, вона вдихнула в нього душу, спо-

крівнену душі Кобзаря, палаючу «досвітніми вогнями» робочого люду, заповнену героїкою переходу від феодально-буржуазної до соціалістичної цивілізації.

Завдяки тій щасливій обставині, що Леся Українка мала змогу як дочка освічених людей з дитинства проникатися бентежним настроєм, нещадною правдомовністю російської класики, замислюватися над глибинами європейської літератури, самостійно діставатися до її біблійних та античних джерел, у поетеси складається широкий і передовий світогляд. Пізніше, в результаті настирливих пошуків революційної істини свого часу, Леся Українка вводить свою громадську і творчу діяльність у загальноросійський соціал-демократичний рух і, зрозуміло, зазнає від нього і від його представників у літературі політичного й мистецького впливу. Її співробітництво в петербурзькому журналі «Жизнь», де публікувалися твори В. І. Леніна і М. Горького, показує, що первісне визнання, яке кожен видатний письменник здобуває насамперед на своїй батьківщині, Леся Українка завоювала як поетеса загальноросійського масштабу.

Ідейне зростання Лесі Українки від народництва до революційно-демократичних концепцій, а від них — до марксизму проходило в несприятливих умовах; подібний ріст є ознакою життєвої снаги такого зерна, яке спроможне пробивати кільчиком тверде каміння. Шевченківські світоглядні принципи, освітлені класовим розумінням загальнолюдського поступу, енциклопедичні знання, притаманне геніальним людям чуття внутрішньої істини предметів і явищ світу, їхніх діалектичних взаємозв'язків і досконала форма вислову мислі — ось що насамперед характеризує талант Лесі Українки. До цього треба додати вроджені прикмети душевного лицарства, потяг до героїчного діяння, погляд нескореності, який ставив за приклад «того, хто розпростертий, до землі прибитий списом, шепотів: «Убий, не здамся!» Все це

об'єднавши, ми зрозуміємо, що зробило творчість Лесі Українки оригінальною, цілеспрямованою, глибоко національною і водночас європейською, або, як говорив про неї Луї Арагон, «інтернаціональною творчістю без кордонів», активно приналежною до світовідчуження будівничих нового світу.

Змалку й до смерті Леся Українка змушена була поборювати два прокляття свого життя — недугу тіла й недорозвиненість українського літературного середовища, в якому їй довелося працювати. Одне й друге дає не долею — нікого винити, але перше було особистим нещастям, а друге — нещастям поневоленого народу. Багато було країв, куди Леся Українка їздила лікувати своє боляче тіло, де їй не раз допомагали доктори та кліматичні умови, але не було такого місця на землі, де вона могла б забути біль уярмленої, потятої кордонами України, який сушив її більше, ніж власний туберкульоз. Страшно подумати, але без власного страждання, яке було карою плоті й духу цієї жінки, не мали б ми поетеси такої сили — зі спокою й радощів генії не народжуються.

Писалося їй важко. Стан творчого надиху був ненастанною боротьбою з «відьмою-гарячкою», — майже з кожним натхненням до Лесі Українки приходила візія смерті, і ніщо так не може дивувати, як те, що життєствердне світовідчуження поетеси є ніби здоровим і сяйливим крилом птиці, яка в другому, наскрізь пробитому крилі, відчуває з кожним помахом гостре боління. «Я тільки тоді, — писала вона, — можу боротись (чи скоріше забувати про боротьбу) з виснаженням, високою температурою й іншими пригнітаючими інтелект симптомами, коли мене просто гальванізує якась idee fixe, якась непереможна сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, оттоді вже приходиться демон, лютіший над усі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу *zusammengeklapft*, як порожня торбина».

Але якщо хворобу можна було перемагати бодай тимчасово полум'ям фанатичної пристрасті, то важко було відкинути від себе читацьку тишу, «пустиню без відгуку», або — ще гірше — глупоту відгуків, на які здобувалися українські сентиментальні хуторяни, націоналістичні обмеженці, що, не люблячи поетеси за незрозуміле для них думання, прикривали своє духовне убозтво фальшивими похвальбами на її адресу.

Знаменита стаття Івана Франка, де шевченківські, найвищі в нашій літературі, критерії були прикладені до її творчості, оживляє порожнечу, створену за життя Лесі Українки навколо її імені мовчанням або недоречним бурмотінням літературної критики. «Від часу Шевченкового «Поховайте та вставайте, кайдани порвіте» Україна не чула такого сильного, гарячого та поетичного слова, як із уст сії слабосилої хорої дівчини», — писав точно й окрилено Іван Франко. Сьогодні, можливо, не варто було б наводити цих широкознаних, хрестоматійних слів, але вони, а ще більше слова того ж таки Івана Франка про Лесю Українку як про «трохи чи не єдиного мужчину» на всю тогочасну соборну Україну й досі породжують критичний контрапункт у працях деяких літературознавців. Мовиться, що Іван Франко схарактеризував лише одну сторону таланту Лесі Українки, а другу — тендітну, жіночо-лагідну, інтимно-ліричну — поминав. Звичайно, він поминав багато ніжних Лесиних творів (деякі з них, щоправда, були написані після 1898 року, цебто після виходу Франкової статті), але річ не в тім. Сьогодні, з далі десятиліть, ми бачимо, що великий Каменяр визначив не якусь одну сторону, а домінуючу творчість Лесі Українки, провідну наснаженість її слова, яка пульсує і в чудовій особистій ліриці поетеси.

Проте студія Івана Франка була хоч і могутнім, але одним з нечисленних фактів публічної підтримки нашої поетеси. Чим далі Леся Українка заходила «в дебри

всесвітніх тем, куди земляки, за виїмком двох-трьох одважних, воліли не всгупати», тим менше розуміли її, тим більше сум'яття в мислях про неї переживали навіть ерудовані й талановиті її літературні побратими. Наприклад, Гнат Хоткевич, без сумніву, видатний письменник і невтомний культурний діяч, порівнюючи «Блакитну троянду» Лесі Українки з її творами на так звані загальнолюдські теми, писав: «Показується, що такий автор більший поет у малюванні живого життя, ніж в аскетичних обрисах своїх улюбленців жидів, єгиптян і всякої іншої допотопності. І так жаль, що русло творчості поетової залюбки направляється в ті холодні царства суворих ліній древньої культури, а не в сторону живого життя». Потім цю «втечу» Лесі Українки від життя виправдовували, але чим? Лунали голоси про те, що Леся Українка, «оранжерейна рослина», не могла дихати кіптявою вулиць, що їй бракувало «вражін з ідейного життя та побуту української інтелігенції», а тому вона змушена була користуватися літературним матеріалом для своїх писань, черпати його з книжок, з якими не розлучалася, в санаторіях та лікарняних умовах перебуваючи. Важко з цим погодитись. Леся Українка знала «живе життя» свого народу краще від багатьох її сучасників, здорових тілом, та кволих душею, які не відривалися від свого національного загумінку і саме тому не могли охопити поглядом все розмаїття, реальність і складність українського народного життя. Зрештою, у багатьох віршах, в оповіданнях, особливо ж у феєричній драмі «Лісова пісня», вона показала, як глибоко розуміє основні конфлікти своєї сучасності і як покійно слугують їй реалії з українського глибинно-народного побуту. Але в українській дійсності вона побачила теми, які можна було художньо розкрити засобом езопівського накладання на них подій старовини. Після «Невольничих» і «Невільницьких» пісень, після віршів, якими вона, як блискавицями, вихопила з темря-

ви криваві краєвиди боротьби й обрала своїм ліричним героєм борця проти «самодержавного Вавілона», їй не вільно було зійти до другорядних проблем, побутових чи дрібнопсихологічних тем.

Єдиним органічним продовженням її драматизованої громадянської лірики могла бути і стала філософська драматургія, розкриття болючої єдності і боротьби суперечливих стихій, які творять сутність людської натури. Несподівано в «аскетичних обрисах» минувшини заграла жива кров, «холодні царства суворих ліній древньої культури» стали полями запеклого бою проти соціальної нерівності, національного безправ'я, оміщаненого інтелекту, блеклої буднщини, народженого страхом лицемірства та інших потворних рис поневоленої людини.

Наскільки була злободенною багатозначна драматургія Лесі Українки, свідчить хоч би драматична поема «Адвокат Мартіян», де розвінчана смертоносна ідейна дволикість. Адвокат Мартіян таємно сповідує християнське вчення в часи його виникнення й переслідування. З переляку він відмовляється від прибраного сина, який через те ж і гине. В домі розжаханого, але ж і твердого пана помирає, ніби отруєна диханням ідейної невизначеності, його племінниця. Все це не зворушує адвоката, він готує захисну промову на суд, він стане в оброні християнського єпископа і цим думає відкупитися у своєї совісті. Та чи ж варте його життя тих жертв, які воно спричинює?

Не вперше в світовій і в нашій літературі письменник називає речі свого часу іменами, взятими з напівзабутих віків, розповідає про теперішнє образами історії. Але розмах, з яким Леся Українка напластовувала одну епоху на іншу, художницька спостережливість, з якою находила спільні риси в людях різних часів, відчуття міжчасових пропорцій, з яким вона робила історію реальністю, а реальність — підтекстом історії, можуть бути порівню-

вані з найвищим даром такого мистецтва, уособленим в Уїльямі Шекспірі. Вражає, що всі історичні твори Лесі Українки, хоч до якої епохи вони належали б за своїм убранням, належать за мисленням ХХ століттю. Викликає подив її вірність історичній правді, вміння гостро бачити побутові дрібниці давнини, добре відчувати психічну структуру вигаданих людей з біблійної чи древньої римської епохи, часів іспанського середньовіччя чи французької буржуазної революції, часів занепаду стародавнього азіатського і періоду заснування нового Вавилона на північноамериканському континенті. Але, роздивившись панораму історії непокірного людського духу, написану Лесею Українкою, та пов'язавши з тою монументальною картиною твори, що були прямим відгуком поетеси на життя, бачимо дивовижну філософську єдність цієї різнорідної, багатющої і, здавалося б, де в чому суперечливої творчості.

У недавно знайденій статті Лесі Українки про драму Гергарта Гауптмана «Міхаель Крамер»¹ читаємо: «В кожного великого письменника є певна група ідей або навіть одна якась ідея, до якої він або періодично повертається, або ж не випускає її з поля зору ні в одному своєму творі, часто такі ідеї втілюються в одному типі, в одній улюбленій постаті...» Отож, наскрізною ідеєю творчості Лесі Українки є ідея прометеїзму, а її найулюбленішим героєм є Прометей. Багато разів поверталася вона до цього образу («Fiat pox», «Іфігенія в Тавріді», «У катакомбах», «Кассандра»), виписувала мужній лик його душі, збагачувала своїми думками його бунтарську й невмирущу філософію.

Гарячий подих прометеївського завзяття відчуваємо майже у всіх кращих речах Лесі Українки. Вона не те що «не випускала з поля зору» постаті Прометея, а мала

¹ Дня. «Всесвіт», № 3 за 1976 рік,

ніби успадкований від нього характер. Вона розвинула й доповнила ідеї трьох найбільших прометеїстів — Есхіла, Гете і Шевченка, — стракувавши мучеництво розп'ятого на скелях Кавказу титана як людський безкорисливий героїзм, як людський подвиг в ім'я свободи. Людинолюбство Лесиною Прометея невіддільне від непокори необмеженої грубій силі, від непримиренності до будь-якого поневолення, від зневаги й викриття ідеології рабства, від ненависті до тиранії. Прометеїзм Лесі Українки — це система світовідчування, принципово протилежна християнському упокоренню, за яким завжди ховалася «влада багачів» над бідними. Протиставляючи Прометея Христосові, поетеса устами раба Неофіта висловила, в чому саме полягає вищість гуманізму прометеївського над християнським:

Я честь відам титану Прометею,
Що не творив своїх людей рабами,
Що просвітив не словом, а вогнем,
Боровся не в покорі, а в завзятті,
І мучився не три дні, а без ліку,
Та не назвав свого тирана батьком,
А деспотом всесвітнім і прокляв,
Усім богам віщуючи погибель.

Одною з найбільших заслуг Лесі Українки, заслуг, можна сказати, світового художньо-філософського плану, є саме оце протиставлення Прометея і Христа. На чорному тлі християнської скорботи вона вогненними мазками намалювала прометеївську радість непокори, на тлі вікової тиранії бога, проповідуваної церковниками, — тисячолітню честь одержимої жадобою правди людини.

Але розчарування Неофіта в релігії рабства не вичерпує всієї глибини прометеївського начала в людині, як його пошукувала й тлумачила Леся Українка. У вірші, який починається афоризмом: «Завжди терновий вінець

буде кращим, ніж царська корона», говориться про споконвічний мотив революційного устремління людини.

Крик Прометея лунає безліч віків скрізь по світі,
він заглушає собою потужні грати олімпійські.
Тисячі тронів упало і людських і божих,
але титанова круча стоїть, наче вічна твердиня
духа того, що, немов ураган, без упину
іскорку, вхоплену з неба, в могутній вогонь роздимає.

Майже від початку свого існування європейська духовність була роздerta двома філософіями, які поступово персоніфікувалися, закріпилися в контрастних взаємно суперечливих вчинках і характерах Прометея і Христа. Обидві філософії були створені рабами, тільки той, хто вигадав міф про покійного боголюбця, хотів сподобатися своєму панові, а той, хто створив міф про богоборця, ненавидів рабство. У творах Лесі Українки панує дух ненависті до рабства. Він розвивається, переходить від самопожертви і злиття з громадськими інтересами в протест проти оточення й громади, якщо вони пройняті не творчою, а сірою, пригноблюючою індивідуальністю одностайною бездушністю. В самому ядрі соціалістичної моралі та естетики знаходиться Прометей Лесі Українки — символ громадянства і неповторної людської індивідуальності. Він — дух перебудови світу, а не його знищення, дух возвеличення особистості, пойнятої суспільними пристрастями, а не нівелювання особи. Він виявляє свою вдачу в таких образах великих індивідуальностей, як Міріям («Одержима»), Річард Айрон («У пущі»), пророчиця Тірца («На руїнах»), Антей («Оргія»). Він відчуває непереборне покликання говорити правду, як це робить його спадкоємиця Кассандра з однойменної драми Лесі Українки, раничи цілий світ і себе ж тією правдою.

Міріям не приймає жертви Месії, вона одержима духом людської гордості, який не хоче бути врятований

«чужою кров'ю», вона ненавидить юрбу, зраділу від того, що можна за чужий рахунок пробратися до раю. «Одержима» була написана біля смертного ложа С. Мержинського, і цілком можливо, що Леся Українка протестувала цим твором проти самої смерті як «найлагіднішої форми життя», проти миротворчої, визвольної функції, яку приписували смерті співці людської самоти.

Річард Айрон так само одержимий духом людського достоїнства. Він ненавидить пристосуванство й тупість пуритан, їхній релігійний догматизм, який не визнає найменшого вияву особистої волі, індивідуального мистецького дару. В людських прикметах Річарда Айрона ми бачимо риси нинішніх передових американців, діяльних і рішучих, готових піти на суд Лінча, але не відступити від своїх поглядів. До чого приводить відступництво від заповідей Прометейя — духовної незалежності й моральної чистоти, — поетеса показує у драмі «Камінний господар», цьому тільки на перший погляд варіанті донжуанівської теми. Дон-Жуан Лесі Українки — постать універсальна у негативному значенні, це титан з поламаним хребтом, душа, в якій прометеївське свободолюбство переборола жадібна до слави й золота облудна міщанська честолюбність.

Прометеївський дух Лесі Українки — це непроминальне надбання світової культури. Тепер, коли людство звільняється від рабства, від сліпої влади природних сил, коли торжествує в країнах соціалізму мрія про свободу, а старий світ розпадається від соціальних землетрусів, оживає заряджений творчою енергією української поетеси Прометей, натхненник боротьби за остаточну звиягу знань і правди, за висловом Карла Маркса, «найблагородніший святий і мученик у філософському календарі».

В художньому доробку Лесі Українки, крім хіба що ранніх віршів, нема жодного припорошеного пиллюю

часу твору. Все тут сучасне навіть за лексикою і білим віршем, яким ніхто в нас краще за авторку «Оргії» не володів. Але що дивніше — не постаріло її літературознавче слово. Її проникливі, ніби вчора написані статті бездоганно орієнтують у європейському письменстві минулого століття і виказують багато невігойних боляків нинішньої буржуазної літератури Заходу.

Неймовірно передчуття водило пером Лесі Українки, коли вона писала працю «Два напрями у новітній італійській літературі», де, розбираючи писання провісника фашизму д'Аннунціо, назвала його «співцем виродження». Вона так підбрала цитати з його роману «Діви скель», дала таку точну їм характеристику, що згадана робота сприймається як антифашистський трактат, написаний нашою сучасницею. Не без іронії Леся Українка думала про майбутню еліту фашизму: «До цих вибранців, — які, до речі, дуже нагадують *Übermenschen* Ніцше, — можуть належати в наш час тільки аристократи і притому тільки родовиті, бо для цього треба особливо-го «сходження крові» (*concorso del sangue*)».

Викриваючи антигуманні основи філософії Ніцше, Леся Українка з пронизливою передбачливістю розгадує природу фашизму, поєднання в його ідеології звірячої етики знавіснілого хама, професійного вбивці з пихою родовитості, ганебною теорією вищості крові і життєвих призначень аристократа, зляканого наступаючою загибеллю свого класу. Як відрізнялися бойові кличі Лесі Українки, що не побоялася в ім'я збереження культурних надбань, створених народом, вигукнути «Хай згине цар!», від закликів д'Аннунціо, який говорив: «Хай прийде новий римський імператор... знищити або перемістити всі цінності, які надто довго визнавалися різними доктринами!» Леся Українка розуміла, що деградація людини, яку проповідував італійський декадент, виходить із повного заперечення і опльовування моралі, художньо-ідей-

них вартошів, культурних осягнень людства, здобутих протягом багатьох століть. Західноєвропейська буржуазна література, власне, і тепер, головним чином, базується на свідомому запереченні цінностей класики, на зневірі, на екзистенціалістських твердженнях про абсурдність людського життя, про фатальну самотність людини в соціальному і природному середовищі. Громадянська байдужість, зворотний бік медалі бізнесового мистецтва, узвичаїлася, набула навіть визнання добре оплачуваних академіків, членів світових літературних журі. Нобелівський лауреат в галузі літератури за 1975 рік, італійський поет Еудженіо Монтале, далекий, звісно, від ніцшеанства свого країнина д'Аннунціо, може, навіть цікавий своєрідною передачею демократичних настроїв своєї самотньої музи, серйозно заявляв, що його поезія — це гриби, але які — отруйні чи нешкідливі для здоров'я, — його не обходить, це хай визначить сам читач. Що ж, зверталася і Леся Українка до читача і — ширше — до народу як до остаточної інстанції, що визначає вартість художнього слова. Але вона не могла припустити навіть у віддалених від її поезії мислях, що поет має право віддати читачеві те, чим сам погребував би, або те, чим сам міг би отруїтися.

Як і над д'Аннунціо, так і над Монтале, возвишається Леся Українка своєю вірою в народ, у визвольну дію поетичного слова, в оздоровчу, цілющу снагу мистецтва. Не трутизняні мухомори, а нержавіючі мечі правди дала в руки людям наша поетеса. Вона постійно турбувалася, щоб та зброя краще послужила нам, її нащадкам. А до таких сьогодні належать не тільки українські читачі, а мільйони різномовних людей як на радянській землі, так і за її межами.

Колись у листі до сестри Ольги Леся Українка писала: «Пожила в Азії, пожила в Африці, а там... отак посуватимуся далі та далі, та й зникну, обернуся в леген-

ду». Героїчна легенда, яку ми називаємо ім'ям Лесі Українки, силою перемоги своїх ідей на нашій землі повертається вдруге на світові материки, спокійно охоплює не блискітливою, тимчасовою, а трудно завойованою славою серця наших сучасників.

Що може сильніше засвідчити світову велич Лесі Українки, як не почитання її представниками братніх народів, таке розуміння феномена її життя іншими народами, на яке заслужила вона у своїх співвітчизників. Прикладом цього можуть стати слова польського критика Флоріана Неуважного, який в столітні роковини з дня народження Лесі Українки писав: «Ціле життя — щоденно — вона жила і творила для майбутності справедливої і вільної України, освітлюючи своєю творчістю й біографією наше сьогодні, викликаючи в своїх земляків і за межами України подив, пошану і почуття щастя, що існують такі, як вона, творці і люди».

Вона відходила з молитвою до сонця, та не до того, яке шукала то в небі Криму, то в небі Італії, то в небі Єгипту, то в небі Грузії, а до сонця справедливості й свободи, яке вона роздмухувала з іскри Прометея в небесах України і всього світу.

ПРО СТАТТЮ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «МІХАЕЛЬ КРАМЕР»

14 лютого 1901 р. Леся Українка пише з Мінська до редактора журналу «Жизнь» Володимира Поссе: «Матеріалів я набрала з собою на дві статті вперед, та й виписка з-за кордону продовжується, так що з цього боку справа стоїть не гірше, ніж у Києві, і тільки був би час, а там і матеріалів досить». Поетеса просиджує дні й ночі біля смертного ложа свого друга Сергія Мержинського і в тому ж листі зізнається, що працювати їй в таких умовах «нестерпно важко». Після трагедії, пережитої в Мінську, Леся Українка їде на Буковину. 17 червня вона пише до Кобилянської з Кімполунга: «...в неділю хтось на пошту до полудня спізнився, бо намагався викінчити того ж таки дня статтю для «Жизни», але викінчив тільки аж пополудні!» Далі в тому ж листі читаємо, що «хтось» (Леся Українка та Кобилянська в листах одна до одної вели мову часто не від першої особи, а послуговуючись цим неозначеним словом) «одну біду з голови позбув — оту статтю до «Жизни» про Михайла Крамера!..» Попередній лист Лесі Українки до Кобилянської датований 11 червня, отже, та неділя, коли була викінчена стаття «Міхаель Крамер», припадає на один з днів між 11 та 17 червня 1901 р.

Леся Українка не могла знати, що в травні журнал «Жизнь» був закритий і що вона висилає статтю вже до забороненого видання. 15 жовтня 1901 р. в листі до своєї сестри (в конверт було вкладено й листа для П. Н. Ге, одного з редакторів «Жизни») Леся Українка пише:

«...я, бачиш, довідавшись, що «Жизнь» воскресла в обложці «Вестника всемирной истории» і що рукописи, позостали від «Жизни», перейшли до цього журналу, маю надію, чи не знайдеться там моя стаття, послана з Буковини («Міхаель Крамер»), та оце й прошу п. Ге яко співробітника нового журналу відшукати, коли можливо, мою статтю...»

Але та стаття була знайдена іншими людьми тільки через 75 років!

Гергарт Гауптман у 1900 р. публікує свою драму «Міхаель Крамер». Німецький драматург перебуває у розквіті творчих сил, його п'єси йдуть по всій Європі, на його батьківщині різні літературні напрями намагаються зробити з нього свого вождя, навколо його новаторської творчості точаться дискусії. Ще в 1898 р. Леся Українка, захопившись революційним змістом і мистецькою новизною його першої драми «Ткачі» (1892), переклала її українською мовою. У «Ткачах» Гауптман виступає поборником соціальної справедливості, розкриває страхітливі умови життя і праці німецького робітництва в середині минулого століття, показує перші робочі бунти й протести проти капіталістичного визиску. Леся Українка вважає Гауптмана Колумбом нової європейської драми, який відкрив її, «пропливши через неозорий океан психології та соціальних проблем». У статті «Найновіша суспільна драма», писаній так само для журналу «Жизнь», вона називає «Ткачів» Гауптмана початком нової ери в драматургії Європи — ери суспільної драми. Заслугою незалежного мистецького мислення Гауптмана, на думку Лесі Українки, є те, що найскромніша особистість у його творі має свій характер. Вона вже не є «бутафорським предметом», вона не зливається з юрбою, та й сама юрба перестає існувати як безлика стихія, бо на її місце приходять суспільство, «спілка самостійних особистостей».

Стаття «Міхаель Крамер» — це глибокий аналіз усієї творчості Гауптмана, аналіз, який органічно поєднує «неозорій океан психології» з проблемами соціальними. «Міхаель Крамер» — річ філософська, не одновимірна за ідейним навантаженням. Визначити її найголовніші мотиви, зібрати їх, як нитки, в один жмуток, простежити, яким лабіринтом психіки кожна з них провадить, як усі вони в'яжуться з реальним життям, з попередньою творчістю драматурга, з аналогічною проблематикою у світовій літературі,— це важко було зробити, але саме таке завдання поставила собі Леся Українка. Вона дає оцінку Гауптману як мислителю взагалі, розкриває головну ідею всіх його творів — болючу тривогу за самотність людини,— заглядаючи далеко вперед, у ті часи, коли він, відчуваючи вже небезпеку фашизму, напише свою чи не найсильнішу драму «Перед заходом сонця» (1932).

Власне кажучи, перше, що впадає в око при читанні статті «Міхаель Крамер»,— це її різке актуальний підхід до проблеми відчуження людини, яку і досі намагається розв'язати західноєвропейська література.

Леся Українка аналізує чотири варіанти концепції «самотньої людини» в європейському письменстві. Для Мопассана людська самотність, чи, сказавши нинішнім терміном, алієнація,— закон природи. Метерлінк думає так само, але припускає, що в особливому містичному натхненні людина спроможна подолати той закон і перейнятися розумінням душі свого ближнього. Самотність героїв Ібсена має, як правило, суспільний аспект, оскільки в приватному житті вони вміють знаходити друзів. Що ж до героїв Гауптмана, то «...в їхній самотності, — пише Леся Українка, — нема нічого містичного, її можна пояснити середовищем, вихованням і т. д., саме тому вона трагічніша, що вона закономірна, що проти неї безсиле всіляке «містичне натхнення», допоки не змінені докорінно умови, які її створюють». Ці чотири лінії

трактування самотності, звісно, з півними новими відтінками, продовжуються донині в літературі Заходу, а для нас там були і є найближчими саме ті образи, які, подібно до героїв Гауптмана, гнітяться відчуженістю, прагнуть вийти з неї, жадають єднання зі світом інших людей, усвідомлюють потребу «докорінної зміни» умов, у яких вони живуть.

«Міхаель Крамер» — драма, де показано, як настирлива проповідь благородних зобов'язань, якщо вона позбавлена звичайного людського тепла, штовхає людину на самогубство. А де може взятися звичайне людське тепло в холодній душі педантичного інтелектуала, замороженій страхом перед викриттям власної творчої недолугості, поневоленій буржуазною сімейною мораллю та лицемірством і духовною вбогістю оточення? Раб, якщо він навіть філософ, якщо він навіть митець, не годен зрозуміти, а тим більше виховати почувань вільної людини, допоки сам не звільниться від рабства. Для старого Крамера визвольним моментом стає смерть його сина Арнольда. Гауптман тут наближається — і це розуміє Леся Українка — до метерлінківського вирішення проблеми відчуження. Але наша письменниця не приймає всемогутньої смиренності смерті, не возвеличує її як «свято примирення». «Грубо матеріальна» сила смерті, яка змушує живих повірити в чуже страждання і в чуже благородство, як у своє власне, це сила жорстока, в суті своїй антилюдяна. Але ми, пише Леся Українка, підлягаємо їй, бо «мало в нас уяви, ми, як невірний Хома, віримо тільки в ті рани, в які вкладаємо наші персти. Проти цієї вади фантазії безсилі і наука, і мораль, і релігія — можливо, одне мистецтво тут має силу допомогти, можливо, що воно розвине нашу уяву настільки, що нам уже не треба буде вкладати персти в живі рани». Геній Лесі Українки просяяв саме тут, у цій надії на мистецтво, в цьому визначенні вищої за саму смерть його функції,

його рятівної, животворящої людяності. Печать мислителя світового масштабу помітна на кожному повороті думки цього класичного літературознавчого твору, особливо ж цінність мають спостереження, які, виходячи за межі предмета статті, стосуються питань педагогіки, психології, а також деяких загальномистецьких категорій.

Віднайдення й публікація статті «Міхаель Крамер» відкриває нову сторінку в творчості й житті її авторки, яка, страждаючи від втрати найближчої людини, протиставляє силі смерті всепермагаючу силу життя.

1976

ТУГА І НЕПОКОРА

Вона мала вже 19 років, вона вже знала, що її покликання — література, вона вже списала гострою готикою товстий синій зошит, коли стала перед питанням: для кого писати? Хоч дома в неї «мала перевагу українська мова», вона писала по-німецьки. Вихована в німецькій школі, на німецьких книжках, ця струнка чорнява дівчинка з розумним, засмученим поглядом, оберталася в товаристві змадяризованих або понімечених напівінтелігентів. Містечко Довгополе, або по-румунськи — Кімполунг, було найтемнішою закутиною Австро-Угорщини, розумовою провінцією 80-х рр. минулого віку, де годі було шукати хоч би одної людини з високою культурою, а значить, з високою свідомістю соціальної і національної гідності.

І все ж людина така знайшлася. Це була донька лікаря Софія Окуневська. «Вона, — згадує Кобилянська, — заговорила до мене українською мовою, переконуючи мене, що мені треба писати не по-німецьки, а для свого народу — по-українськи...»

Питання — для кого писати — мало національний характер тільки на перший погляд. Ольга Кобилянська не могла не бачити, що писати для свого народу — це значить писати для чорного мужицтва, що жило в горах, куди вона любила ходити на прогулянки. Душевний перелом, який пережила молоденька дочка секретаря повітового староства, закінчився справжнім подвигом. Треба було переробити в собі ціле духовне ество. Треба

було вивчити рідну мову, пізнати стихію рідного письменства, треба було пристосувати до нового життя — до життя в українській літературі — свої знання, набуті в зовсім іншому світі — у світі німецької культури.

Цей подвиг Кобилянської можемо собі уявити краще, коли пригадаємо, що, крім коротких зустрічей з Окуневською, Кобринською та Устияновичем, не було інших зовнішніх чинників, які б зміцнювали в ній переконання писати для свого народу. Все її життя аж до 1891 року, коли родина Кобилянських поселилась у Чернівцях, проходило в середовищі міщан з їхнім маломістечковим, показним аристократизмом, який згинався в три погібелі перед державним чиновником і суворо дотримувався шаблону в одежині, в думанні, в почуттях. Тільки часті «прогульки» на Карпатські верхи, знайомство з чистим і неприборканим, хоч убогим гуцульським селом, нарешті, дворічне перебування на хуторі Димці дали юній письменниці багато вражень, які потім стали основою її мистецького погляду на світ.

Її подвиг зрів у її власній душі, яка не терпіла фальші свого оточення, йшла до простих людей, шукала й прагнула спілкування з ними. Оскільки ті люди говорили українською мовою, Кобилянська сприймала її як мову свого соціального і морального сумління. І оскільки ті люди були бідні й пригноблені, вразлива душа Кобилянської ставала на їхньому боці. Вона рвалася до них, щоб допомогти їм, і, бачачи їхню красу й гордість, сама виростала в красиву і горду душу.

Але ж німецька мова для Кобилянської була виходом у широкий духовний світ, без якого письменник мало може зробити для свого народу, хоч як би він його любив. Галицькі критики дорікали Кобилянській німецьким способом мислення, не уявляючи, очевидно, собі письменника за межами вузького етнографізму, дурного націоналістичного белькотання, яке видавали за патріотизм.

У тому, що Ольга Кобилянська піднімала українську літературу до рівня світових ідеалів свого часу, було більше патріотизму, ніж у патетичних заявах лицемірного галицького народовства про любов до свого народу. На наше щастя, Кобилянська була не з тих, що хитаються і падають від першого удару. Та й подруга в неї знайшлася — мудра Леся Українка, яка подавала їй руку підмоги в найтяжчі часи. Як же було не повірити цій слабенькій на вигляд правиці, але безмежно сильній, яка одна лише могла написати: «...галицька критика докоряє Вам німеччиною (їдеться про німецьку мову), а я думаю, що в тій німеччині був Ваш рятунок, вона дала Вам пізнати світову літературу, вона вивела Вас в широкий світ ідей і штуки — се просто б'є в очі, коли порівняти Ваші писання з більшістю галицьких (я тут не маю на меті, напр., Франка, бо він не належить до більшості); там (у галицьких писаннях) чути закуток, запічок, у Вас — гірську верховину, широкий горизонт. Се, власне, добре, що Ви прийшли в нашу літературу через німецьку школу, а не через галицько-польську, як більшість галичан. Бо та школа галицько-польська, властиве, не школа. Якби почали з того, чим скінчили, певне, користь була б менша».

Як неприємно, отже, спіткнутися у писаннях критиків на фразі про «згубний вплив» німецької літератури на творчість Кобилянської. Сентиментальщина, яку представляла відома нашій письменниці пані Марліт, пройшла, мов кір, у такому ранньому письменницькому дитинстві Кобилянської, що про неї не може бути й мови. Одначе в нас про це не перестають говорити. Так, ніби не Гете і Гейне приходили на розмову з Кобилянською, а тільки пані Марліт, так, ніби ідея визволення жінки, якою була проінята рання творчість письменниці, була монополією старих дівиць Відня, а не народилася під звучний акомпанемент пострілів буржуазно-

демократичної революції десь на піддашші Монмартру. Та й чи можна порівнювати Олену Лауфер з «Людини», Наталку Верковичівну з «Царівни», особливо ж її Параску з «Некультурної» навіть з могутніми героїнями французької баронеси, що підписувалась псевдонімом Жорж Санд, не те що з кволими жіночими тінями напівбульварної белетристики. Бунтарські душі жінок Кобилянської без огляду забирають першенство, бо, як правило, вони високоінтелігентні мистецькі натури. Героїні «Природи» і «Некультурної» — це взагалі характери високопоетичні, яким у світовій літературі не так часто підбереться рівня.

Щоправда, критики підкреслюють перевагу «Царівни» над подібними романами в європейських літературах за оптимістичний кінець, за життєву перемогу героїні Наталки Верковичівни. Це так. Перемога Наталки — це перемога Ольги Кобилянської. Тут вона ніби побачила завтрашній день нашої літератури, наблизилась до нашого розуміння боротьби добра і зла. Одначе всяка перемога є акція тимчасова, вічною залишається боротьба, тому не завжди важливо, хто переміг, а хто може перемогти за певних умов. З цього погляду навіть переможіні героїні Кобилянської лишають враження сильніших людей, ніж їхні переможці.

Якщо ж Кобилянська не прийшла до думки, що для того, щоб звільнити жінку з пут рабства, треба звільнити мужа, родину, суспільство з пут приватної власності, то в цьому не її вина, і тим більше не вина пані Марліт. Це тільки вина суспільно-політичних обставин, в яких жила Кобилянська і які не давали їй можливості поставити ідею жіночої рівноправності на широкій революційній основі.

Грізний протест Кобилянської проти любовних торжищ, її ненависть до просмерділих міщанських традицій, її вимога до жінки не тільки почувати себе рівноправною,

але й доводити свою рівноправність своїм духовним розвитком, своїм місцем активної діячки в суспільстві, — це творчі гасла, які не втрачають своєї актуальності в наші дні. Ідеал жінки, який виробляється тепер у комуністичній свідомості нашого народу, повністю включає в себе кращі риси героїнь Кобилянської. Між іншим, у цьому й полягає безсмертя мистецтва: як би далеко не зайшло людство в своєму розвитку, воно завжди відчуватиме дієвість того чи іншого мистецького твору минушини, бо в ньому обов'язково щось є з душі потомства, щось величне й розумне, що єднає творця з усіма наступними поколіннями.

До Кобилянської, як до великого митця, ми приходимо по естетичну насолоду і по знання жіночого характеру, адже вона створила цілу енциклопедію жіночої душі. Вона намалювала галерею жіночих постатей, правдивих людей з музичними душами, інколи далеких від ідеальності, та саме тому правдивих, завжди принадних своєю духовною чистотою з несподіваними, чисто жіночими помислами і вчинками. Світ героїнь Кобилянської ясний, але й сумовитий, як поле після бурі. Коли б ви зібрали в уяві всіх жінок, яких описала Кобилянська, то так було б, ніби ви побачили зелене жито, побите градом. Вас не покидало б почуття ненависті до стихії, що поламала й позгнала стебла, але ви не могли б так само збутися почуття віри в те, що жито підніметься, заповоліє, дасть наперекір усьому буйний урожай.

Один з найсильніших творів Кобилянської є «Valse melancolique». Це її мовби малярський триптих — психологічні портрети музикантки Софії, художниці Ганни і «звичайної» дівчини Марти. Глибока ідея ховається вже в тому, що Кобилянська розкриває духовний світ артисток через психіку Марти, простої дівчини, яка щонайвище хоче бути вчителькою, готується до екзаменів і ходить на «конверсації з англійської мови». З погор-

дою говорить до неї Ганна: «І «ви» щось розумієте? Розумієте прекрасно подавати чай, маєте всі здібності доброї господині, матері й жінки, ви славний рахмістр і будучий стовп родини, але на психології, барвах і нюансах артизму ви не розумієтесь». З твору одначе виходить, що якраз Марта, «одна з тисячок, якій «належить царство на землі», гідна рівня Софії Дорошенко. Вона глибше розуміється на її духовних справах, ніж гордівлива художниця. Вона може бути і дружиною, і матір'ю, вона не цурається простоти заради імпозантності, бо в ній живе гармонія єдності жіночності і високої інтелектуальності. Тому вона кохається в мистецтві, хоч не творить його. Образ Марти — інтелігентки-трудівниці — може, найдорожчий нам з-поміж інших у «Valse melancolique» тому, що в ньому відбито демократичність світогляду Кобилянської і ту святую правду, що вимагає від жінки ходити не на котурнах винятковості, але й не брести по коліна в сірій буденщині.

Два інші портрети так само чарують нас. Недоступність і поетичність Софії, грайливість і одчайдушність Ганни в поєднанні з жіночністю і простотою Марти творять ідеал майже неіснуючий, на жаль, у житті.

Якщо де-небудь і коли-небудь він існував, то, мабуть, у характері самої Ольги Кобилянської. Звідки він узявся, цей характер, що так яскраво виявився у письменницькому таланті?

Не применшуючи значення, яке мала для духовного розвитку Ольги Кобилянської німецька книжка (маємо на увазі і Достоевського, якого вона читала по-німецьки), ми хотіли б шукати в характері таланту письменниці не чужих впливів, а відбиття карпатської природи в сукупності з гуцульськими характерами. І надхмарна висота почувань, і людяність, що виступала не раз в одязі звиклого милосердя, і скалиста непокірність, і загадкова самотність — риси духовного портрета

Кобилянської, які в'яжуться скоріше всього з Карпатськими горами, серед яких виростала наша письменниця.

Звичайно, художній дар Кобилянської, підпорядкований її характерові, виростав і вдосконалювався в її дотичності до творчості інших великих майстрів слова. Кобилянська належить до таких письменників, про яких негоже говорити, що вони були чиймись учнями. Вона мала не вчителів, а натхненників, розумних співбесідників, яких вона вибирала собі сама. Тургенев і Якобсон, Шекспір і Гете, не кажучи вже про Шевченка, багато віршів якого вона знала напам'ять і перекладала на німецьку мову, — це її обранці. До них вона не переставала звертатися ціле життя. Годі говорити про всіх, кого любила і знала Кобилянська, бо за своєю обізнаністю у світовій літературі вона, мабуть, не поступалася Лесі Українці і по цій лінії була близькою родичкою самого Франка. Вона зрозуміла і геніально оцінила Толстого, вона відчувала геніальність своїх друзів Стефаніка і Лесі Українки і безмежно вірила їм. Вона була велетнем духу, вона любила розмовляти з рівними собі. Тільки раз дала себе ошукати. Блискучий стиль Фрідріха Ніцше спокусив її як германістку, його безбожництво заімпонувало їй як антиклерикалістці, його афористичні сентенції про звабливу духовну височінь, на яку може вийти людина, відповідали їй протестові проти навколишньої гнилі. Але Кобилянська не носила окулярів ніцшеанства, раз побачивши через них світ у тумані, скинула й побила їх. У «Царівні» Ніцше не живе як дух, а тільки як цитата. Кобилянська сама відкидала вплив Ніцше на свою творчість і навіть критикувала Винниченка і Арцибашева за те, що вони, на її думку, піддавалися цьому впливові.

Творчість Кобилянської є фактично запереченням філософії Ніцше, якщо брати його вчення в цілості з проклятою надлюдиною в центрі.

Героєм Кобилянської був не Übermensch, а український трудівник, народ у всій злиденності і величі своїй.

Всі її ідейно-художні концепції, весь запал її витонченого таланту, весь її поетичний і людський досвід виявилися в «Землі», в тій скорботній пісні про поневолений наш народ. Тут знайшли своє відбиття соціальна правда і класова розбіжність інтересів в українському дожовтневому селі, похмура сила приватновласництва й віра в кращу будучність трудових рук. Кобилянська збагнула складні взаємовідносини селянина із землею в буржуазному світі й показала, як вони впливають на взаємини між людьми.

Як зла мачуха, що, чим більше покірні і слухняні її пасерби, тим більше вона їх ненавидить і б'є, так земля платить ненавистю селянинові за його рабський послух. Але ж бо ні! Вона — мати. Вона єдина дає йому притулок і годує його. І він готовий піти на все, щоб тільки вона простягнула до нього свою ласкаву долоню. Мати й мачуха в одній особі. Оце і є те потворство землі, коли вона не може бути справедливою, бо її душу зв'язали межами, а на її серце поклали камінь, де вибитий найвищий закон капіталізму: «Не руш мого!»

Кобилянська назвала свій твір оповіданням. Михайло Коцюбинський у листі до неї захоплено писав про «Землю» як про повість, Іван Франко, пишучи до професора Ягича, величав «Землю» романом. Без перебільшення «Землю» Кобилянської можна назвати епопеєю про селянство, зважаючи на те, що це був найсміливіший розтин селянської психіки; в «Землі», як у гірському відслоненні, ми побачили, як глибоко дерево соціальної несправедливості запускає коріння в людську душу.

Кобилянська й сама розуміла, що «Земля» — це «праця з інстинктом на будучність». Справа не тільки в тому, що в цьому творі показана кривава могутність влади приватної власності над людиною, а й у тому, що,

як зазначав Франко, «роман «Земля»... зберігатиме тривале значення як документ способу мислення нашого народу в часі теперішнього важкого лихоліття». Справді, «Земля» Кобилянської — це картина мислення народу, потопаючого, знівеченого, покаліченого і все-таки прекрасного і сильного у своїй любові до життя. Хоч ми в романі Кобилянської не знаходимо революційних закликів, хоч письменниця спеціально намагалася якнайглибше заховати основну свою ідею — «земля повинна бути для людини, а не людина для землі», — цей твір звучить революційно, бо він від першої до останньої сторінки є страшним оскарженням капіталістичного ладу перед історією.

Кобилянська згадує: «Факти, що спонукали мене написати «Землю», — правдиві. Особи майже всі, що до одної, також із життя взяті. Я просто фізично терпіла під з'явиськом тих фактів і коли писала — ох, як хвилями ридала!..» Порівнювати минуле і сучасне села Димки і прибігати за цим до «Землі» — справа соціології, літературної публіцистики, якої ми, до речі, не повинні цуратися, бо справді перехоплює подих від такого порівняння. Здається, що від нинішніх димчан до Сави так далеко, що між ними просто неможлива будь-яка аналогія. Це зробив час Радянської влади на Буковині, який так гаряче вітала Кобилянська. Від Каїна до Сави — один крок, тоді як двадцятиліття Буковини можна міряти тисячами кілометрів. Але чому ми так сильно любимо «Землю», чому вона й досі нас хвилює естетично? Мабуть, тому, що через братовбивство виникає в «Землі» безкровна, але страшніша трагедія Івоніки й Марійки, трагедія шекспірівської природи, трагедія роздвоєння душі. Дитячі уявлення Гамлета про світ повстають проти жорстокої правди світу, яка вже заволодіває його душею, і він, не витримуючи цього повстання, питається: бути чи не бути? Сава убив Михайла. Він розколов

набоєм з рушниці не тільки братові плечі, але й душі батьків своїх. Вже ніколи не перестане в них боротися біла любов до мертвого Михайла і чорна любов до живого Сави. Жодне серце не може погодити цих двох почуттів, а вони, старенькі спрацьовані селяни, мусять це робити. Кожен з них по-своєму переживає цю трагедію, але обоє вони знаходять утихомирення свого болю в праці. «Святочні дні здавалися їм задовгі, а робітні закороткі». Кобилянська показала труд як рятунок людини у дні найбільшого горя і тим самим відкрила ще одну сторону праці як найголовнішого смислу людського життя. Івоніка і Марійка, якби вони могли на себе подивитися збоку, як Гамлет, сказали б тільки: бути!

Великим досягненням Кобилянської є образ наймички Анни, який належить до найкращих жіночих постатей у нашій літературі. Анна перенесла буквально все, що тільки може звалитися на людину,— бідність і зневагу, смерть своєї любові і смерть своїх дітей; божевілля хапало її за горло, і все-таки вона не далась йому. Скільки треба було художнього такту, щоб не впасти ніде в найменшу неправдоподібність при змалюванні цієї страдниці. Те, що Анна потім відсахнулася від землі і хоче за всяку ціну дати своїй дитині освіту, не принижує її, бо це єдине, на що могла спромогтися її розбита нелюдським горем душа.

Взагалі пласти людської психіки, до яких пробилася Кобилянська в «Землі», були до неї майже не розвідані нашим письменництвом. Йй вдалося це зробити тому, що її творча лабораторія була заосмотрена найсучаснішою літературною технікою, а сама вона дивилася на світ очима реаліста.

Реалізм Кобилянської не може бути від нас заслонений формальними ознаками її манери письма. Тільки короткозорість таких критиків, як Єфремов, а пізніше Коряк і Василенко, могла привести до розповсюдження

найнесправедливішої думки про Кобилянську як про декадентську письменницю. Те, що ці критики називали декадентством, було вишуканістю форми, а проникнути до змісту твору Кобилянської вони не мали сили, бо не письменниця, як вони писали, перебувала «у зачарованому колі» дрібнобуржуазних інтересів, а вони самі сиділи в шкаралупі вульгарно-соціологічних уявлень про мистецтво. Обвинувачувати Кобилянську у ворожому ставленні до соціально пригноблених мас, в оспівуванні буржуазної моралі, як це зробив Єфремов, значило виказати розумову примітивність і вірність традиційній глупоті, з якою завше воювала Ольга Юліанівна. «Мені приходилось не раз у житті,— писала вона,— боротися з вузькоглядністю, тупоумством і невірними поглядами, що походили з традиційної заскорузлості і що були через свою довголітність сильні».

Боролася Кобилянська найсильнішою зброєю, яка є в письменника,— не теорією, а творчою практикою. Це добре розуміли такі великі люди, як Франко, який вважав її чільною письменницею нової школи в українській літературі. Це розуміли навіть такі прості люди, як М. Мочульський, що, відповідаючи Єфремову, звертав увагу на дуже показовий факт: «...коли б її (Кобилянської) твори були антигромадські, то мені здається, що їх не друкував би Карло Каутський у своєму журналі «Die neue Zeit». Принагідно скажемо, що зв'язки Кобилянської з Каутським — напевно, будуть ще знайдені її листи до нього — в час, коли він був ще не лідером опортунізму, а лідером німецької соціал-демократії, варті великої уваги радянських дослідників.

Кобилянська була істинним новатором. Її творчий метод підкорив собі досягнення як старої реалістичної школи, так і нових пошуків у белетристиці, притаманних літературній молоді в усіх європейських країнах кінця XIX і початку XX ст. Наша письменниця не мала часу

і права на літературні експерименти. Вона узагальнювала швидше, ніж інші, досвід своїх літературних ровесників і писала книжки не для рафінованих інтелігентів, а для народу. Вона знала, що завелике було горе українського народу, щоб його література дозволила собі на таку непотрібну розкіш, як зумисне новаторство, яке відривало форму від змісту і зводило на манівці багато сильних талантів Європи. Занадто пекучі були сльози Кобилянської — а скільки разів плакала вона, розхвилювана долею прототипів своїх героїв, — щоб у них не втратили своєї солодкової прісності модерні течії з західних літератур, як ріки у морі. Вона писала для народу, але писала так, щоб її книжки могли представляти українську літературу перед усім справді інтелігентним світом.

Малювати характери не в заскакуючих сюжетних колізіях, а в буденних подіях, зупиняючи всю увагу читача на внутрішньому світі героя, — це вміння Кобилянської було зв'язане з тими вимогами, які ставила перед прозаїком найвища, або остання епоха критичного реалізму. Але другою, найхарактернішою рисою письма Кобилянської, яку зауважила ще Леся Українка, є «симфонічність», єдність пейзажного настрою з душевним. В її роботу прозаїка завжди вміщувався її поетичний талант.

Він був дуже делікатний і не заважав, а, навпаки, тільки допомагав працювати. Не раз, правда, в часи найбільшого душевного збудження він цілком оволодівав письменницею, дозволяв своєму співникові-прозаїкові перепочити і брався за роботу сам. Так народжувалась пейзажна лірика Кобилянської, що є окрасою і неocenним надбанням нашої літератури.

Кобилянську слід називати великою поетесою, бо ж хіба тільки графічно відрізняються її деякі твори від того, що ми звикли вважати поезією. Такі речі, як «Бит-

ва», «Осінь», «Рожі», «Покора», «Смутно колишуться сосни», «Через море» і т. д., є високохудожніми пам'ятниками несправедливо потоптаній душі, в якій б'ється негасима жадоба насититися красою. «Я плакала поезіями в прозі», — каже Кобилянська. І це справді був плач, але не той, що принижує, а той, що вивищує людину. Це був плач розуму, це був плач правди, це був плач самотини. Це були великі сльози, що, затверднувши, нагадували лінзи, через які видно побільшену душу. Тільки один чоловік у нашій поетичній прозі міг би рівнятися з Кобилянською гамою своїх почуттів і майстерністю письма. Це Василь Стефаник. Він, певно, перевищує її своїм страшним лаконізмом, вона ж успішно змагається з ним жіночою м'якістю, про яку той же Стефаник писав: «Ваша м'якість до мене прийшла, як огонь зсередини землі. Аби таких огнів добулися, аби знайти їх керницю, то треба світ розкидати в простори, аби перейшов під сонцем у маленькі звізди. Лиш чи Вас не зболить біла шия кілько твердих скель двигати?»

Авторка «Землі», терпелива реалістка, начитана в різних філософських школах людина, має дар бачити в сніжинці і в хмарі живу істоту, ба навіть більше, вона персоніфікує абстракції.

«...Степ український. По нім грала розпаношена безкінечна туга і одностайний сум.

Звідки походив?

Не знав. Вже здавна був (у Кобилянської і смуток має пам'ять, а далі в цьому уривку із поезії в прозі «Там, де звізди пробивались» ми побачимо, як мислить ріка і як за її думками сховано багато потаємного, людського, яке не можна було б збагнути інакше, як тільки через поетичний образ. — Д. П.).

Незамітно пливла ріка вперед. Лиш як вітер здіймався і шалів по степу, її гладка поверхня морщилася з болю.

— Чого терпиш?— питав тихим шелестом дубовий ліс зелений.

— Дражнить мене, а розіллється не можу,— відшептувала болісно.

— Виступи з себе, розіграйся та залий цілий степ широкий, щоб знав, що і в тобі сила!— радив великан.

— Замало мене, щоб залляти цілий степ широкий,— відмовила сумно.— Зробились би з мене хіба краплі роси на нім, та саме окрасили його, мов кришталями. Волю так.

— Так? Стіснена в отсей жолоб та вічно стережена каменистим берегом?

...По гладкій поверхні промайнув у ясній місячній ночі усміх її:

— Я глибока. Безмежно глибока... Се моя сила і мое багатство.

Задумався ліс зелений».

Природу розуміла Кобилянська, вміла бачити її і говорити з нею, але за кожним пейзажем письменниці вгадується образ людини або малюнок її душевного стану. Чи не в описах природи Кобилянська виступає більшим психологом, ніж у безпосередніх аналізах людської душі. Але поезія Кобилянської не зводиться до психологічних нарисів через картини природи. В неї ми знаходимо і закличні акорди надзвичайної вагомості, писані навіть у дусі бойової плакатної декларації. Прочитайте лишень «Думки старика»! Таж це заповіт громадянина й мислителя, де в кожному слові бринить передбачливість і грають громи прокляття міщанському самозадоволенню і національному нігілізму. Не губити «золотого пасма» історії закликає Кобилянська. І як же глибоко вона розуміла єдність поколінь, які хоч і відрізняються одне від одного, але тоді лише молодше покоління може бути кращим, коли шануватиме історичну сивину, як сивину на скронях своїх прадідів і батьків!

Серед її поетичних творів виділяється найбільше поема «Битва». Це не тільки трагедія карпатського лісу, який прийшли нищити чужинці, це так само трагедія людяності, що конає під ударами сокири капіталу, це трагедія української землі, на яку дивилися захланними очима державні й монополістичні імперії. Ідейне лезо «Битви» націлене проти соціального і національного безправ'я українського народу. Саме це лезо було надламане царською цензурою, коли поема мала вийти в альманасі «Дубове листя» в Києві. Борис Грінченко пише, що цензура «проковтнула» саме «те місце, де розмовляють проміж себе робітники», значить, те місце, де Клевета каже: «Тепер мається сей прекрасний магеріал вивозити, мабуть, аж за море. І що має наш край з того? Спитайте тих, що правлять тими маєтками, що живуть у розкоші, що їх грішні тіла аж розходяться, — спитайте їх, що наш край з того має?! Чому всі ті пекельні печі тут, під нашими ногами (дія відбувається на лісопильні), не пожеруть лучче їх чортівських тіл?»

Солідарність царату з австро-угорськими «промисловими культуртрегерами» виявилася у забороні цього уривка з «Битви», та інакше й бути не могло. Адже царська деспотія так само плюгавила і плюндрувала народний дух і природу Наддніпрянщини, як цісарська Австрія природу західноукраїнських земель.

Ольга Кобилянська тяжко вболівала над долею українського народу. Вона ніколи не бавилась ліліпутячим патріотизмом, що любить межувати Україну на схід і захід. Якось у листі з Гадяча до батьків своїх вона писала, що в Києві «заборонено було по-українськи читати реферати». «Тут, у Києві, — читаємо далі в листі, — кожний може переконатися, що українці були і що вони мають право бути і в майбутньому — на кожному кроці стільки історії, дуже багато!» В русифікації, яку насаджували царські сатрапи на Україні, вона бачила не тільки

кривду для свого народу, але й понівечення російської мови, яку вона знала і широко любила. Взагалі ж Кобилянська була інтернаціоналісткою, для неї національне не в'яжеться обов'язково з позитивним чи негативним, що видно хоч би з того, як любовно вона обрисувала циганку Мавру чи словачку Міллер.

Творчий шлях Кобилянської подібний до стежки, що веде через високу гору. Внизу, на одному схилі, саме на тому, що звернений до сонця, до широкої дороги нашого народу, стоїть ніби з граніту її «Царівна». Вище ми бачимо вирізьблені постаті трьох жінок з «Valse melancholique». Ще вище, майже під вершиною, зачарує нас незвичайною викінченістю й оригінальністю образ «Некультурної», а на самій горі, яка вже сягає неба геніальності, стоять герої «Землі». Близько коло них, хоч, може, трошки нижче, за сідловиною гори, знайдете прекрасну групу людей з повісті «У неділю рано зілля копала». Сходячи вниз, північним схилом свого творчого життя, Кобилянська далі різбила на скелях фігури і барельєфи. Чимало їй ще вдалося зробити. Згадайте «Юду» і чоловіка, що пише дружині листа перед смертю. Згадайте «Ніобу» і Аглаю Феліцітас — на них ще падає проміння сонця через вершину. Але чим нижче сходила Кобилянська, тим густішим був ліс розчарування, тим більше огортала її самотність, тим більше бракувало світла. І вже в героях романів «Через кладку», а особливо «Апостол Черні» нема тих пропорцій у формі, нема того внутрішнього світу у виразі облич, до яких ми звикли, оглядаючи, ніби скульптурні твори, людей, котрим Кобилянська дала життя в літературі. Але й туди, на той затемнений схил, треба заходити нам, якщо ми хочемо віднайти всі до останнього скарби великої душі Кобилянської.

Зламана фізично, розпрощана з великими друзями своїми — Франком і Лесею Українкою, замкнена кор-

донами, але сильна духом, Ольга Кобилянська щільно зачиняла вікна й двері своєї хати від націоналістичного чаду, який видихали нові її «опікуни». Вона дивилася з надією на Радянську Україну. «Всяка акція,— писала вона Кирилові Студинському в грудні 1933 р.,— яка намагала би ся перервати культурний зв'язок західноукраїнських земель з Радянською Україною, посіяти взаємне недовір'я та викликати ворожнечу до Радянської України, принесе лише шкоду цілому українському народові». Кобилянська була сповнена ясным передчуттям щодо Радянської влади, яка єдина могла принести свободу українському народові і зібрати всі його землі в одну державу.

«Мені здається, що цвіт папороті, якби він був, то був би до Вас подібний»,— ніжно зверталася Леся Українка до уславленої дочки зеленої Буковини. Кобилянська — нев'януча косиця нашої землі, що пробилася крізь терновище і, зацвітаючи під вітром, рвала об колюччя свої пелюстки. Їхні свіжість і запах оздоровляють людину, коли дивишся на них, хочеться підняти всю землю вище, ближче до сонця, у вічну теплінь на радощі людям.

Ольга Кобилянська — гордість усієї слов'янщини, гордість цивілізованого соціалізмом людського духу. Слово її єднає нас із всесвітнім мистецтвом, а отже, є запорукою безмертя нашої культури. Нічого кращого не може бути для нас, як, окрім поклоніння перед Ольгою Кобилянською, шукати повсякчас в її житті й творчості прикладу «боротися з вузькоглядністю, тупоумством», ділом своїм возвеличувати наш народ, що впевнено йде до свого щастя.

СЛОВО ПРО ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Весною 1895 року студент Ягеллонського університету Василь Стефанік примчав до Русова — занедужала мати. Ще влітку, як він відсидів два тижні в коломийській тюрмі за антиурядові промови в час «кривавих виборів» до віденського парламенту, йому довелося відбути неприємну бесіду з батьком, який не мав наміру утримувати в школах «кримінальника».

Тепер Василь стояв коло маминої постелі і слухав нові докори тата. Рухом голови мати показувала — не слухай батька. В ту хвилину вибухнуло Стефанікове серце розпукою, для виразу якої він буде шукати слів усе життя. В ту хвилину мусили прийти йому на думку Шевченкові рядки про возвеличення німих рабів. І, може, в ту хвилину Стефанік відчув своє покликання: говорити за онімілих, вирізьбити страждання і голос народу у вічному матеріалі...

Мати одужала, та ненадовго. П'ять років мучилась, п'ять років конала. Стефанік мусив не раз пережити її смерть в уяві своїй, і, напевне, те пережиття було страшнішим, як її справжній похорон. На ці п'ять років припадає найбухливіший період у його життя. Діяли майже всі продуктивні елементи творчої особистості — талант, молодість, інтелектуальна спрагнота, погляд на культуру свого народу крізь призму світової культури, політична заангажованість на боці пригноблених, інтернаціональне чуття, в атмосфері якого склалося приятелювання з польськими інтелігентами. Тільки туги за

рідним краєм не було — Русів найшов Стефаника в Кракові. Через оте місто гуркотіли вагони з галицькими емігрантами. Там у вокзальних почекальнях він побачив пекло. Народ, вирваний ніби деревина з ґрунту, в'янув на міському плитті, а з чорного, обірваного коріння в Стефаникову душу сипалася русівська земля.

Стефаник починає писати, але не під впливом модерністичної літератури, як це твердили буржуазні критики, а під тиском жалю до жорстокого світу, що став п'ятою на груди його матері, його русівським землякам, що вмирали з розпачу на краківському вокзалі. Його творчість неможливо пояснювати жодними впливами — в ній чути глибинну начатковість, народнопісенну епічність. Його творчість виникла з його горя, а його любов до народу — з любові до рідної матері. Стефаник звалив собі на плечі камінний хрест великих страждань народу і виніс його високо на гору свого мистецтва, щоб усі побачили знак великого смутку.

Життя Стефаника неможливо розділити на біографію і творчість. Ясна річ, так сказати можна про будь-якого великого майстра, але Стефаник став геніальним з-поміж великих тому, що його особисте переживання не просто зумовлювало його творчість, а було, само собою, актом письменницького натхнення.

Він казав, що вся його література в листах, і це правда не тільки в тому розумінні, що декотрі листи він писав, як художні твори. Психічний стан, в якому людина пише найінтимнішого листа, стан гарячий, бо в ньому присутній той, до кого пишеться, стан безоглядної щирості був для Стефаника станом його письменницької праці. В його новелах нема плаксивого співчуття мужицькому горю не лише тому, що він від природи ненавидів літературні торти. Інтелектуальний рівень найголовніших його кореспондентів — Кобилянської, Морачевського, родини Гамораків — і настроїв, в якому він

писав свої новели, ніби листи до них, не давали йому можливості розслабитися жалощами над собою. Так він уникнув найбільшої небезпеки трагіка — сльози у слові, так видобув правдивий плач з кожного свого читача, плач німий, в якому будь-яке слово виглядає блюзнірством.

Всі драми й трагедії, змальовані ним, будучи реалістичними і надаючись для соціологічних розмірковувань, є водночас відбитками мучеництва його душі. Стефаник зізнається: «...приходять на мене такі години, що я рукою не можу махнути, аби не згадати якогось терпіння руки чиеї, що схилитися не можу, аби не почути якогось болю чиегось, очима глянути не можу, аби не почути якихось очей, що гляділи голодні на щось...» Він сполоханий — чи не «декламація нервів»? А декламаційної фальші найбільше боявся письменник. «...Треба писати безлично голі образи з життя мужицького. І хочь вони сирий матеріал, то все-таки не декламація», — захищався він від сентиментальної української традиційщини. Стефаник як ніхто зазнавав щастя повного перетілення в своїх героїв і нестерпучої муки, що наступала при зворотному переході душі, в процесі віднови його особистості, ускладненої привласненими в героїв і майже завжди трагічними переживаннями.

Його новели фактично не мають нічого новелістичного. Найчастіше це — монологи з прикметами голосінь. Все відбувається так, ніби той, хто вмер, або той, хто ось-ось має вмерти, або той, хто чує в собі печаль смерті своєї дитини чи матері, оскаржує одночасно соціальну кривду, людську слабкість і минуність. Слова, порівняння, синтаксис — усе тут мусить бути правдиве, а мірою правди виступають життя і сама образна мова народу. Деколи здається, що Стефаник не створює, а слухає і точно записує тихі зойки розторганої душі. Тим часом він, беручи один народний вислів живцем, мусить підно-

сити до нього своє слово, дотягтися до образної точності і лаконізму народної фрази творенням своїх образів такої ж сили, своїх так само стислих речень. До народної метафоричності, твореної віками, Стефаник ніби долучає свої порівняння, створені в тісну мить натхнення.

Творча енергія цієї миті має дорівнювати енергії століть народної творчості. «Кожна моя дрібниця, яку я пишу, граничить з божевіллям», — говорив Стефаник. «Не пиши так, бо вмреш», — відповідав йому його тесть Гаморак, і в цих словах не було перебільшення.

В основі стилю й поезики Стефаника лежать українська народна пісня і гострий мужицький лаконізм, успадкований, мабуть, як родинна прикмета і доведений до незрівнянної досконалості у письмі. Лаконізм мовний перейшов у нього в лаконізм пластичний. Герої Стефаника нагадують незавершені статуї рабів Мікеланджело. З брил проступають лишень фрагменти детально вирізьбленої мускулатури. Фантазія домальовує обличчя і силу титанів, а душа здригається від жаху вічної закованості в камінь. Стефаникові герої мучаться в безпощадному камені свого життя і випручаться з нього не мають сили.

У Стефаника можна знайти немало натяків і відкритих думок про класову неприязнь, яка виникає між багатіями і наймитами, доходить до ворожнечі і кривавих сутичок поміж ними. В «Палії» маємо образ сільського пролетарія-месника, що пускає з димом добро свого визискувача. Але дух Стефаникового бунтарства, а в ньому й весь гуманізм його треба шукати не тільки в сценах, де ллється кров, але й у малюнках тріщин селянської душі, в невидимій, але животворній, як повітря, любові письменника до тої душі. Стефаник так будував і такою мовою писав свої твори, що головний читач його, селянин, ще раз переживав над ними своє життя. Але

тепер, за другим разом, біль його був духовним, цебто до нього приходило усвідомлення, що його життя є частиною життя народного, а його мука — це мука мільйонів. Звідси вже недалеко до конкретної ненависті, що поведе на боротьбу за перетворення світу. Отже, революційним персонажем творів Стефаніка був передовсім їхній перший читач, український спролетаризований хлібороб, свідомість і сила якого найповніше виявилися в утвердженні нового радянського ладу на нашій землі.

Думати про мистецтво Стефаніка — значить осягати суть людського генія і суть літературного вміння взагалі. «Я сотворив собі свій світ»,— каже Стефанік. Це правда, як правда й те, що Стефаніків світ створений на фактах того самого життя, яке живило іншими, але як же подібними фактами світи Франка, Кобилянської, Коцюбинського, Мартовича, Черемшини... Тут виявилася «окрема організація душі — річ, якої при найліпшій волі не потрапиш наслідувати» (Франко). Інакше кажучи, геній Стефаніка знайшов своїх людей і вихопив їх з темноти існування таким струменем світла, що оминає красу киптариків і біль мозолів, а осяває душевну вродливість і духовну муку.

Від образів Стефаніка стає моторошно, як від погляду в глибочезний колодезь. Темна синява народного болю відбита в оці далекого дна, але ти заглянь туди, придивися і побачиш, хоч, може, й невиразно, подобу власної душі.

Стефаніка інакше не сприймеш, як тільки крізь думку про страшну можливість руху твого почуття аж на край безодні безумства, над якою перебувають люди з його оповідань.

«Страшно сильно пишете ви»,— зверталася до нього Кобилянська. «...Прочитайте, ви побачите, як коротко, сильно і страшно пише ця людина»,— говорив про Сте-

фаника Горький. Відчуття страху при читанні Стефаника не обминуло нікого. Переступивши це відчуття, Кобилянська пише далі, що Стефаник «витісує потужною рукою пам'ятник для свого народу». Цим передана пнівна думка всієї творчості автора «Камінного хреста», ідейна суть його всієї роботи. Продовжує і Горький розмишляти про Стефаника: «Майте на увазі — для художника важливі не слова, а факти, не міркування, а образи». Цим передана сама суть способу роботи великого митця.

Стефаникова світова слава і його, сказати б, літературне вчителювання — попереду. З того часу, як глобальний погляд космонавта зобов'язав нас натужувати зір, приглядатись до подій у далеких землях, носити в уяві мерехтливо-мозаїчний образ нинішнього світу, часом важко помітити на землі цятку — багато речей і навіть почуттів стали глобальними. Чи ж буде письменник сьогодні і завтра писати про людей лишень одного села чи району? Буде. Дон Шолохова, Джефферсон Фолкнера, Макондо Маркеса далекі від стефаниківського Русова, але й вони можуть бути прикладом того, як письменники нашого віку, малюючи людей щонайдалі з околиць свого дитинства, дають нам постаті світового формату. Стефаник не відстав, а на століття обігнав свій час. Чим меншою ставатиме планета перед можливостями техніки й науки, тим значимішою ставатиме (повинна ставати!) людська душа перед можливостями мистецтва. Чим більша буде подібність у зовнішніх атрибутах життя людини, тим нуднішою і непотрібною буде традиційна описова манера в письменстві. Величава і справді епічна картина людського смутку, написана в Русові, вражає саме тим, що письменник відслонив соціальні і психічні структури одного західноукраїнського приватновласницького села. Але в ньому він відкрив нам, з одного боку, жах всього капіталістичного суспільства, горе всього

українського народу в дореволюційні часи, а з другого боку — тайники людської душі, несправедливу мудрість природи, що біль і саму смерть зробила виразом життя...

Відповідаючи на звинувачення в занепадництві, Стефаник писав, що майбутні критики назвуть його «здоровлям України». Ми не знайдемо точнішого образу для пойменування діяльності й таланту русівського генія. Доля народу мучила Стефаника, коли він прозрівав як громадянин і коли сходив у провалля селянської нужди, щоб у бескетті страждань найти цілюще джерело правди самого буття. Доля народу змусила його заговорити як письменника по страшній мовчанці в 1916 р., цебто в переддень розвалу імперій, що роздирали і гнобили наші землі, в переддень народження нового світу.

Як глибоко любив Стефаник Україну, видно хоч би й з того, як він безмежно ненавидів українське чванливе і тупоумне панство, що хапалося бути політичним проводирем нашого народу. «Якби я мав силу судії японського, — писав, — то бим сто указів післав між наші провідники, аби розпороли собі черево і кишки виторгали псам». Він називав каліками українських сльозливих і безхребетних підпанків і хотів мститися на них за те, «що зробили патріотичний шпиталь з нашої землі». Однією фразою він розвінчує всю ідеологію і фальшивий міф змагань українських буржуазних націоналістів — «панів чужих вигнати та самим стати панами». Свої надії щодо національного визволення він пов'язував з долею робітництва Росії в жовтні 1917 р. «Буду щасливий, — писав Стефаник, — як робітники, пімстившись, принесуть нам у своїх чорних руках Україну і кожному з нас покладуть її в пазуху під саме серце». Він гірко переживав той факт, що Галичина не стала радянською ще на початку 20-х літ. «Те, що діється на наших очах, — писав у 1923 р., — це є полювання на фізичну загибель нашої нації». Серце його розколювалось, коли дивився

по Русові та по селах і містечках Покуття,— всюди голодні й безробітні, всюди збираються за океан. Бідаки йдуть, бо нема їм землі, інтелігенти — бо нема їм посади, якщо вони не відреклися рідної мови. Тільки тоді його очі світили надією, коли він дивився на Схід, куди посилав свої твори і звідки чекав свободи. За три роки до того, як Червона Армія визволила Галичину, він, знемігши від горя й чекання, упокоївся на русівському пагорбі. Але його розпука, як гнів Шевченка, неосяжність Франка і мужність Лесі Українки, перейшла в силу й прагнення українського народу будувати своє життя, культуру й державність на комуністичних засадах.

Стефаник був і завжди буде з українським народом у всі його найвищі хвилини, при всіх його найкращих осягненнях. Він, що обезсмертив скорботу нашої землі, має право на її радість. Він, що мріяв побачити свій народ сильним і возз'єднаним, обіймає сьогодні молоду, повну величавих планів, зібрану під одним ленінським прапором українську соціалістичну націю і дає її інститутам і колгоспам, бібліотекам і школам своє покутське ім'я. Він, що простягав руки до Радянської України від вугла своєї хати, боровся за нові форми, нові дороги нашого життя, буде завжди ідеалом художника, який не перестає впливати на історію свого народу.

«Я писав тому,— казав Стефаник,— щоби струни душі нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоби з того вийшла велика музика Бетховена». І ми сьогодні, ніби крізь музику Бетховена, проходимо крізь печаль Стефаника і стаємо міцнішими в оптимістичних мислях, бо це печаль великої любові до людини. Стефаникова творчість єднає нас не лише з минулим, але й з майбутнім, яке ми покликані з гордістю будувати й захищати в ім'я тієї ж великої любові.

СОНЕТИ

МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

1

У жовтні 1957 р. прийшов я до Максима Рильського з маленькою книжкою своїх сонетів і з великою проською написати рецензію на ті вірші. Мені потрібна була порада майстра і його авторитетна підтримка.

Максим Тадейович зустрів мене на подвір'ї своєї голосіївської садиби. Вислухав прохання, взяв худенький рукопис і запросив до господи.

Так почалося за «сонетних» обставин моє ближче знайомство з великим поетом.

Рильський був, як відомо, чудовим співбесідником. Умів розпочинати, слухати, пов'язувати несподіваними асоціаціями навперемінне розмишляння вголос. Він умів так само — що й сталося в даному разі — тремтіння душі, розхвильованої зустріччю з ним, перетворювати на радість мислення, на швидке і ніби підсвідоме бажання запам'ятати все, що мовиться і відчувається в бесіді. Не буду тут широко розводитися про теми і настрої розмови, хоч нею потім я довго жив і вона мала вплив на вироблення моїх понять історії української радянської поезії і творчості Рильського.

Читач і так повинен вибачити трохи інтимний початок цієї зовсім не спогадально-ліричної статті. Той жовтневий вечір згадався тому, що Максим Тадейович декілька разів повертався тоді до ідеї видання окремою книжкою своїх оригінальних і перекладних сонетів. Він дуже хотів побачити свій сонетарій під одним дахом і, напевно, подумки оглядав свою виконану вже тоді франківську норму

сонетарства. А ще й тому пригадав я ту бесіду, що вона спричинилася до гарячого захисту сонетної традиції в нашій поезії, яким повіяло з перших слів рецензії Рильського. Та рецензія не публікувалася, і про неї, можливо, вже й забули колишні редактори «Молоді», єдині люди, що тримали її в руках. Пропустивши те, що стосується моїх віршів, читаємо: «...думаю, що не варто здавати «в архів» таку виплекану віками і геніями віршову форму, як сонет... Тим, хто вважає сонет віджилою, архаїчною формою, варто згадати хоч би те, що вона належить до улюблених форм революційного німецького поета Йоганнеса Бехера, що до неї раз у раз звертався Іван Франко — і то для таких гостро сучасних речей, як «Тюремні сонети»... Думаю, зрештою, що улюблена зброя Шекспіра, Петрарки, Пушкіна, Міцкевича і не потребує якогось особливого захисту. А сказав це все я тільки тому, що від часу до часу — і то вже давненько — лунають серед поетів і літературознавців голоси, які запевняють, всупереч фактам, ніби сонетною формою найбільш охоче послуговуються люди другорядного таланту, як-от, скажімо, російський поет Бутурлін. Та в якій тільки справі не буває людей з другорядними талантами та й просто нездар!..»

Згодом ці думки Рильський повторює та уточнює у вступній статті до «Вибраного» М. Зерова. Між іншим, ця стаття опублікована була вже по смерті Максима Тадейовича, і дехто вважав, що писана вона похапцем, стомленою рукою, і, отже, ставитися до неї потрібно з застереженнями.

Одначе з того, як перегукується вона з вищенаведеними словами Рильського, видно, що була ця передмова «виношена», задалегідь обміркована в головних вузлах, писана впевнено і ясно про те, про що думалося багато років. «Взяти хоч би той самий сонет,— сказано там:— Скільки людей висловлювалось проти цієї форми; як

нібито штучної, холодної, застарілої і т. ін. Але стільки ж поетів висловлювалось і на її користь! Згадаймо хоч би загальновідоме пушкінське: «Суровый Дант не презирал сонета».

Згадаймо Франків сонет про сонет — «Голубчики, українські поети». За наших часів німецький поет-революціонер Йоганнес Бехер не тільки писав сонети, але й теоретично обстоював цю форму, лаконізм і суворі закони якої не дають місця порожній балаканині, дисциплінують думку поета і владно велять йому зосередитись на головному образі».

Хоч маємо тут коротку характеристику сонета, ці слова пройняті не теоретичним, а радше полемічним духом, це — знову ж таки — захист кованого сонетного канону.

Цю ж оборонну щодо сонета позицію Максима Рильського видно і в наступній цитаті, взятій з тієї ж таки передмови: «З прибічниками сонета та й інших канонічних форм, до яких (прибічників) і я грішним ділом належу, можна, звісно, сперечатись, але цікаво, що серед нашого молодшого покоління прокинувся, мабуть, законмірно, потяг саме до сонета. Від цього факту відмахнутися не можна». Майже всі вислови Рильського про сонет подібні навзаєм двома моментами. З одного боку, Максим Тадейович захищає цю форму, посилаючись у чисто публіцистичному стилі на світової слави сонетарів, з другого боку, він покидає напівдорозі доведення життєздатності сонета в будь-яких умовах — лиш аби за нього бралися талановиті люди — як річ, про яку смішно багато розбалакувати, бо вона сама собою розуміється. Сонет як строфа (а що він може бути строфою, свідчить, наприклад, поема Яна Колара «Дочка слави», написана сонетами) і сонет як жанр, гобто як ліричний або епічний, а найчастіше ліро-епічний внутрішньо драматизований вид поетичної творчості, нічого такого в собі не

має, чим він міг би вічно прирости до однієї епохи. «Сонет — то є архітектурний принцип, а не декорація,— писав М. Зеров в одному з листів. — Коли хтось декорував ці конструкції у ренесансовому стилі, то чому ці хороші пропорції не можуть придатися для іншого стильового мислення?

Справді, що спільного у «Кримських сонетах» Міцкевича з Петраркою?..

Єсть жанри, тісно сполучені з певним ідейним та тематичним насиченням, наприклад, байронічна поема. Хто може повторити тепер схему «Бахчисарайського фонтана» або «Мазепи», не ставши смішним... І єсть жанри, які вже поширились, застосувались і живуть, поволі модифікуючись. Такий, наприклад, сонет. І з цього погляду, хто знає, може, він довговічніший за верхарнівський *vers libre*».

Найцікавіше в сонеті — це його багатовікова історія, дивовижна живучість, яка безсумнівно схована в його діалектичній протилежності поезії розхристаній, ще безсилій чи вже зруйнованій формально, поезії безкрилих фольклорних стилізацій і, зрештою, поезії геніїв, що встановлювали, але тільки для себе, нові поетичні форми. Український сонет у своїх найвищих осягненнях (Франко, Рильський) — це природна реакція на етнографізм, сентиментальщину та формальну одноманітність, культивовані багатьма нашими версифікаторами, на безконечні спроби наших епігонів наслідувати не дух, а форму Шевченкової поезії.

Сонетами «Народна пісня» та «Котляревський» починається величезна творчість Івана Франка. Чи не перший це знак Франкового бунтарства не лише проти змістової, але й формальної заскорузлості поезії Шевченкових епігонів! А Микола Зеров, починаючи своє «сухарне виробництво» (так він називав своє сонетописання), у вірші «Pro domo» ясно говорить, що сонет своєю класичною

пластикою, строгим контуром і залізною течією логіки може відкрити новий шлях для нашої поезії.

При гіперболах, які є в цьому творі (включаючи сюди й перебільшення значення поезії Леконта де Ліля і Жозе Ередія в європейській літературі, що й народило безвідгомінний заклик Зерова рівнятися на французьких «парнасців»), він — цей твір — має здорове ядро. Орієнтуючи проти «старосвітчини», яка ще й досі нема, нема та й вирине в нашій поезії, автор його слушно виставляв сонет як форму, в опануванні якої і в заповненні її новим змістом могли виявитися новаторські якості поезії.

Незалежно від того, які були побудження до сонетної форми в Рильського (про це скажемо трохи далі), його сонети, регулярно з'являючись і активно діючи в літературному процесі протягом півстоліття, прищепили нашій поезії ген сонетної культури. Те, що в цьому відношенні починав Франко, вдалося довершити Рильському. Сонет прижився і родить на дереві української поезії, ставши нині м'язистою і розгалуженою гілкою в його кроні. Без сонетів Рильського українська поезика ХХ ст. була б набагато біднішою. Вони, ці сонети, є, мабуть, найкрайнішою протилежністю щодо вільної версифікаційної стихії нашого часу, яка найшла свій довершений вияв у творчості П. Тичини. Але якщо з нею вони могли співіснувати в національних рамках, то з деякими тенденціями розвитку нашої поезії, особливо у 20-ті роки, вони змушені були тільки боротися.

Коли Максим Рильський готував до перевидання свою другу «класично зле» видану книжку «Під осінніми зорями» (1918), де були надруковані й перші його сонетні спроби, коли він писав уже вправною рукою сонети до книжок «Синя далечінь» (1922) і «Крізь бурю й сніг» (1925), коли він виробляв од книжки до книжки свій композиційний стиль поетичної збірки, який не міг обходитися без канонічних віршів,— на нашу поезію

нападали різні хвороби, найнебезпечнішою з яких був деструктивізм. Тоді намагалось голосно говорити псевдоноваторство, роззухвалене спекуляцією на гаслах. Розпановувалося вульгарно-соціологічне тлумачення мистецтва, яке майже ототожнювало форми класових, національних та суспільних взаємин з формами мистецьких творів.

Сонет,— писалося тоді (1928) в одному поважному дослідженні, — можна вже вивчати як «носія» певного стилю, знов же розуміючи цей останній як цілокупність громадсько-психологічних прикмет даної доби чи класу. Ясна річ, трактувати сонет як явище стильове — це значить мимоволі зачиняти його в загороді певної епохи чи в межі певного індивідуального поетичного феномена, надавати формі сонета певні ідеологічні права. Звідси «ультраліві» теоретики літератури і висновували свою «науку», за якою атрибути так званої дореволюційної поезики повинні бути зігноровані співцями нової доби. Хто не знищував форми, а за нею й самої природи поетичного слова, нерідко проголошувався ретроградом. Ще в 1927 р. Гео Коляда у книжці «Futur extra» вигукував:

Ви,
лісі, катаральні поети анемії,
не квохчіть,
не слиньте,
будь ласка!
Ви,
отебезечно-олірені,
що херувимно співаєте «хуги»,
«геніальні» Тичини, Сосюри, інші..
Геть руки!
Не хапайтеся за колеса локомотивів історії.

Всіх противників та поучувальників Рильського непокоїли форми його поезії, передовсім сонети, як Гео Коляді боліли тичининські фуги. Що не критикувалося тоді у творчості Рильського, всюди і завжди виринав

сонет, який ніби накликав безконечні анафеми «правовірних». Ось В. Коряк, який нахабно підтасовував факти, характеризуючи духовний стан поета словами Рильського, сказаними про Ніцше. Критик називав Максима Тадейовича «людиною з ідеологією феодала». Як по-езуїтськи двозначно і оскаржувально звучали ці слова при людях, що на «дворянське» походження Рильського дивились як на оправдання своєї ненависті до його таланту! В обгрунтуванні свого обвинувачення критик не може не згадати сонетів: «...думка лине слухняно за поетом, за його карбованими сонетами — туди, в забуті панські маетки з їхніми бібліотеками, з книжками, оправленими в оксамит та сап'ян, з колекціями люльок та турецьких ятаганів».

Звичайно, своїми ранніми книжками Рильський не потрапляв у тон домінуючого настрою української поезії того часу, хоч відлуння революційних подій і багатьох з'явищ, пов'язаних з тими подіями, знайдемо у всіх його збірках 20-х років. Справді, він ще дитиною, задовго до землетрусів, що повалили на Україні владу царату і владу української буржуазії, підпав під чар бібліотек і книгарень. Це, з одного боку, довгий час заважало йому сприймати життя у світлі свого власного зору, але, з другого боку, оскільки в тих книгарнях та бібліотеках він був під сяйвом слова геніальних поетів минушини, насамперед Пушкіна й Міцкевича, це посилювало згодом його зір променями великих умів, збагатило його образне мислення і, врешті, перейшло в чудову якість його поезії — малювати життя і духовні надбання минулого й сучасного в гармонійній єдності.

Коли Рильський дійшов до розуміння класової боротьби і заговорив про обов'язки поета й громадянина, то все його поетичне ество було поійняте відчуттям глибинного вікового руху людства до соціальної та національної справедливості. Він побачив у боротьбі ідейних

супротей сучасності продовження боротьби століть. Його переконання живила безмежна світова нива, а не пригорща вазонкової землі, яку раз у раз треба поливати різними повчаннями і проробками типу статей згадуваного вже В. Коряка.

За десятиліття від «Синьої далечіні» до «Знаку терезів» (1922 — 1932) Рильський переніс чимало несправедливих докорів за своє сонетописання. «Навіть деякі висококваліфіковані критики, — пише О. Білецький, — ставили йому в провину це звертання до старих строфічних форм». Аж не віриться, що один з нині найбільше поважаних літераторів українських, який писав тоді під псевдонімом Норд критичні статті, так відгукувався про книжку Рильського «Де сходяться дороги» (1929): «...знаючи його попередні книги, можна угадати й дальші, ще не написані. Зарані можна було вже знати, що в цій книзі будуть такі ж спокійні й урівноважені сонети та октави, як і в попередніх збірках». Критик відзначав, звісно, чимало позитивних рис цієї книжки, а поміж тим і той факт, що «поклик живого світу проривається крізь нерухому тканину октав та сонетів». Потрібно було мати мужність, щоб писати суворі сонети та октави в «пору панування сумнівного верлібру» (О. Білецький) і сумнівної доброзичливості з боку критиків, у пору, коли сам Тичина виносив на обкладинку своєї книжки як щось революційно значуще: «Замість сонетів і октав».

Усе те, що могло бути і в багатьох випадках було пов'язане із навмисним перебільшенням слабких сторін творчості поета, намагалися й пізніше накинати Рильському деякі критики. Як і давніше, вони покладали в цьому на сонет певні надії. Не дивно, отже, що Максим Тадейович згадує про них майже завжди, як тільки заводить мову про сонет. Згадує навіть у такій, скажімо, академічній праці, як «Художня майстерність Івана Франка». Ось він говорить про «глибоке розуміння

Франком форми сонета» і раптом додає (це вже про них, про своїх, а не Франкових супротивників): «Форми, яка час від часу зазнає осудів од деяких дуже рішучих людей» (підкреслення моє.— Д. П.). Добрий на вдачу, Максим Тадейович називає їх «дуже рішучими», мимохить, можливо, вдихаючи в ці слова невидимий вогонь м'якого сарказму.

На жаль, пов'язування ідейних концепцій Рильського 20-х років з формою сонета надibuємо ще й сьогодні. «Особливості тогочасної ідейно-естетичної позиції поета призвели до того,— пише Леонід Новиченко,— що це тяжіння до роздуму знайшло художній вираз переважно в «абстрагованих», спокійних, холоднуватих давньокласичних формах— передусім сонеті (були ще октави, олександрійський вірш, часом навіть гекзаметр)». Трудно погодити ці слова з тим фактом, що сонет, а ще більше октава (мабуть, третина всього поетичного набутку Рильського написана октавами) притаманні поезії Максима Тадейовича всіх періодів. У формі сонетів «Сікстинська мадонна» і «Афродіта Мілоська» з книжки «Троянди й виноград» не з'явилося ні більше неспокою, ні більше теплоти, ні більше конкрети порівняно з сонетами «Діана» і «Несіть богам дари» з книжки «Синя дальчинь».

В обох випадках Рильський порушує загальнолюдські чуття і приходить до загальнолюдських ідейних висновків. Але в ранніх сонетах поет нерідко оминає потребу їх ідеологічної уточненості, і від цього вони абстрактніші за своїм змістовим націленням. Загальнолюдська ідея плюс виразне політичне наставлення— ось що зробило Рильського соціальним поетом. У спокійних, холоднуватих канонічних формах, передусім ув октаві та сонеті, чудово знаходило художній вираз те ідейне начало, що зміцніло в поезії Рильського після «Знаку терезів».

Проти категоричного і однозначного заперечення сонета як форми надто спокійної для наших бурхливих часів Рильський-критик виступав непримиренно, хоч брала його знеохота, як лиш він доходив до необхідності повторювати аксіоми.

Не пропустив Максим Тадейович мовчанкою і дивну фразу Андрія Малишка: «Сонети куці — нікчому»¹, хоч як він любив і шанував свого молодшого літературного побратима.

Як легко й просто це, мій дорогий Андрію,
Враз розчерком пера — з історії змести
Петрарки, Пушкіна, Міцкевича листи
У вічність, ковану в залізні ритми мрію.

Та, може, вислів Ваш я кепсько розумію,
Хотіли читачам Ви, певне, повісти,
Що в дні осягнення вселюдської мети
Даремно на сонет нам покладають надію.

Не згоден я із цим! Сувора простота,
Що слова зайвого в свої рядки не прийме,
Струнка гармонія, що з думки вироста,

Не псевдокласика, а класика, і їй ми
Повинні вдячні бути. Не іграшка пуста
Та форма, що віки розкрили їй обійми.

Але не тільки цим сонетом боронить Рильський «ковану в залізні ритми мрію». Всією практикою свого сонетописання, фактом творчості своєї він доводить те, що не здатна доказати жодна теорія чи полеміка навколо сонета, а саме: сонет живе і діє, мислить і відчуває по-сучасному, являючи багатство, гнучкість і могуття української мови.

¹ Олександр Білецький вважав, що це була «випадкова» фраза в Малишка. Це справді так, адже згодом Андрій Малишко сам написав цикл сонетів.

Що таке класичний сонет? Замість визначення — приклад з Рильського.

Зелені тіні по душі майнули —
М'якого моху свіжо-чистий тон,
Безжурності глибокої затон,
Одбите у прийдешньому минуле.

Блаженні будьте, уші, що почули
Святого щастя золотий закон!
Воно — в вінку із виноградних грон
Мене в брудній таверні не минуло.

Пришло — засяло... Легковійний дар
Безмежності і вільного зітхання
Серед померклих життьових примар!

Холодний вітер віє на світанні,
Та злото дня на сході вироста...
Блаженні будьте, мовчазні уста!

Франкова заримована дефініція форми сонета — «п'ятистоповий ямб, мов з міді литий, два з чотирьох, два з трьох рядків куплети, пов'язані в міцні рифмові сплети» — гарна, але не точна. Власне, «рифмові сплети» мають бути мелодією рим, віршові співзвуччя повинні сплітатися не як-небудь, а за правилами, в основі яких лежить музичний принцип. Встановлення звукової симетрії в катренах, «збурення» її, чи, точніше, витворення з неї нового, асиметричного звукового малюнка в терцетах — задача цієї форми.

Як два організми поєднані в образах сфінкса, кентавра чи сирени, так два віршовані ества сполучені в дивовижній формі сонета.

Класичний сонет має у катренах таку схему римування, як у наведеному вірші Рильського, тобто АВВА, АВВА. Класичне римування в терцетах вибудовується за схемою ССД, ЕДЕ, одначе тут можливі численні

варіації, як, наприклад, у наведеному сонеті — СДС, ДЕЕ. Комбінація рим у терцетах ССД, ЕДЕ найкраща, бо вона забезпечує жіноче закінчення в останньому рядку сонета при чоловічій клаузулі в першому, і навпаки. У Рильського, одначе, дуже рідко зустрінемо додержання цього функціонального припису. Максим Тадейович взагалі щедро використовує всі можливі варіанти відступу від приписового сонетного римування, лиш аби вони не виводили вірш за межі поняття сонета. В катренах він дає не лишень оперізуюче, але й перехресне римування, вдається до найрізноманітнішого комбінування рим у терцетах. Проте завжди пов'язує віршові чотириряддя двома спільними римами, а триряддя — однією. Іван Франко вказує на сонетний розмір — п'ятистопний ямб. Це справді найкращий вірш для сонета, але Рильський частіше вживає шестистопний строго процезурований ямб. Саме оця «глибока і фіксована цезура» робить шестистопний ямб нудьготливим. Але цей розмір може надати сонетові урочистої задумливості. Жарт чи іронія в такому ритмі звучать контрастно і якомось особливо знаджуюче. Деякі сонети Рильського мають оцю знаду, яка, мабуть, полягає в тому, що рідкий і нежданий дотеп філософа миліший за постійні веселощі порожнявого сміхованця.

В сонетах Рильського неухильно дотримане чергування жіночих і чоловічих рим. Тут послужив Максиму Тадейовичу досвід його попередників, особливо поетів польських, які часто збивалися (мабуть, під впливом польської мови) на одні жіночі рими і попадали в дрімотну ритміку, доводячи сонет до самозаперечення. Безмежна спроможність української мови вживати в ролі чоловічих рим багатоскладові слова вплинула на всю систему українського віршування і, зокрема, на витворення українського сонета з твердим правилом чергування м'яких і твердих віршових закінчень.

Першорядне значення в поезиї правильного сонета має синтаксичне розмежування катренів, яке відбиває їхню обов'язкову тематичну різноманітність. Терцети на- томість можуть бути синтаксично сполучені, але тут значно важливіше те, щоб вони не розпадалися на два тематичні струмені. Та єсть певні закони і для розвитку сонетного змісту чи, точніше кажучи, для руху мислі в сонеті. Франко про це пише так:

Тій формі й зміст хай буде відповідний,
Конфлікт чуття, природи блиск погідний,
В двох перших строфках ярко розвертаєсь;

Страсть, бурі бій, мов хмара, піднімаєсь,
Мутить блиск, грізно мечесь, рве окови,
Та при кінці сплива в гармонію любови.

Де вибухає «конфлікт чуття» в наведеному вище сонеті Рильського? Наприкінці другого катрена. «Святе щастя» у вінку і «брудна таверна» — це і є екстремі, що важко переносять одне одного. В першому терцеті їх змагання переходить із відчуттєвої на абстрактну, з бру- тальної на філософську площину. Що це за щастя, яке не минуло ліричного героя? Це — «легковійний дар без- межності і вільного зітхання серед померклих життєвих примар». Мовчанням хоче змирити поет ці протилеж- ності. «Гармонія любови» («Блаженні будьте, мовчазні уста») тут не в тому, щоб у мовчанні виждати перемогу «золотого» дня над холодним вітром світанку. Поет хотів би, щоб у душі не затерлося відчуття переміни світу, переміни, яка ніколи не припиняється і яку, на жаль, можна не зауважувати, якщо тільки визнати самодостат- ність і виключеність будь-якого етапу в цьому нерозрив- ному і вічному процесі метаморфоз.

Сонет — це є система обмежень для творчого нат- хнення. Обмеження ці тільки на перший погляд видають- ся подібними до параграфів і пунктів казенного розпо- рядку дня. Насправді ж вони мають характер умовнос-

тей, найзагальніших етичних правил, які нормують нашу поведінку і в яких, як у власній шкірі, живе добре вихована людина. Безперечно, є поети, що зростаються з труднощами сонетописання, але, не звертаючи на них жодної уваги, не завжди долають їх остаточно. Неідеальна досконалість коріниться в тому, що талант може собі дозволити певні зриви правил, а не в тому, що він не здатен їх виконати до кінця,— це чи не головна риса сонетів Рильського, якщо дивитися на них з погляду додержання суворих сонетних регул.

Є поети, що беруться за сонетотворіння, щоб довести, що вони мають поетичний дар. Здематеріалізувати метафорою і природністю рими форму сонета, захопити читача драматургією почувань і думок, блискавкою мислі розтяти вузол суперечливих чуттів — це притягає поетичну амбіцію. А як хто має, крім амбітності, бажання гімнастикувати своє слово, плекати в нього тугі мускули і довести його до атлетичної сили, той береться за сонети як за спосіб розвитку свого поетичного хисту. Ні перший, ні другий випадок не може що-небудь пояснити в стосунках Рильського з улюбленою віршовою формою Петрарки та Ередіа. Потяг Максима Тадейовича до сонета — це внутрішня, духовна потреба культурної людини з поетичним даром виявити в найвідповіднішій формі свої взаємини з природою, ідеями та образами, що постають у процесі осягнення сенсу свого життя і своєї епохи.

«Мені здається,— скаржився на сонети Зеров,— синтаксична одноманітність, обмеженість лексики, вимушеність і повторність рим скоро покладуть край моему сонетофікаторству». Чи мав подібні гризоти Рильський? Можливо, мав. Але його увага не була так щиро локалізована на сонеті, як увага Зерова. Культура сонета, відбиваючись на всій поетичній творчості Рильського, зазнавала в свою чергу впливу тієї творчості. У взаємо-

дії всіх родів його поезії було відігнано зоднаковіння від його сонетів.

Діалектику сонетної форми найкраще можна передати словами Гете:

Як хочеш до великого дійти,
Обмеж себе; лише в законі ти
Добудеш волю, радість — у спокої.

Максим Рильський чудово розумів ці рядки, які, до речі, взяті з його перекладу сонетного вірша Гете «Природа й мистецтво». Але він розумів так само, яка небезпека чаїться у формалізмі, тобто в тих законах, які лише про людське око боронять творчу свободу, а насправді є узаконеним беззаконням, і який нерадісний може бути супокій для поета. Тому він ніколи не переборщував у своїй захопленості сонетною формою, не сплітав сонетних вінків, не перекидав сонет коміть головою, не розтинав його на так звані півсонети і хіба що жартома міг написати акросонет, яким дедикована одна його книжка О. Дейчу. В композиції і формі сонета все функціональне. Формальною викінченістю своєю сонет нагадує пропелер. Коли включається мотор літака, пропелер ніби зникає, рухом своїм створюючи велику тягову силу. Так повинна зникати в справжньому сонеті його форма, коли працює механізм образів, мотор його змісту, бо лише в такому ніби незримому виді, рухом своїм поєднавшись із рухом ідеї, стає вона силою, здатною підняти читача на висоти поетичного мистецтва.

3

Максим Рильський — поет франківського типу. Його почування освітлюються думками, які мають інколи силу філософських істин. Його духовна суверенність виробляється найчастіше в переосмислюванні літературних обра-

зів і фактів минулого. Його поетичне натхнення, злагіднене освіченістю, пошукує форм супокійних і випробуваних.

Але сонет не лише вдовольняв творчий надих нашого поета — він був одночас порятунком від формальної нудоти. Максим Тадейович запопадливо дбав про багатство і розмаїття художнього виразу кожної своєї збірки, і, отже, його любов до сонета була подвійно усвідомленою. Здається, що й виникла вона скоріше з потреби різноманітити поетичну форму, ніж з мимовільного захоплення звучанням чи «філософією» сонета. Вже в першій книжці «На білих островах» (1910) п'ятнадцятилітній поет упевнено демонструє ритмічну винахідливість і вільне володіння рідковживаними трирядковими строфами. Тут нараховуємо добрий десяток віршів (між тим і один з найкращих юнацьких творів Рильського — «Після похорону»), писаних своерідними терцинами. Другий розділ книжки відкривається віршем на два терцети, який не лише графічно, але й за змістом нагадує закінчення сонета. Правда, сонетів у книжці немає, але є дуже сильне прагнення бути різним формально, причому це прагнення іде шляхом опанування терцин, тобто в явно сонетному напрямі. Врешті, в цій збірці виявилася і найголовніша риса майбутнього сонетиста, а саме — якась ніби вроджена звичка писати лаконічно і ясно, рівно ходити по магістралі думки без ласого заглядання в темнуваті закавулки випадкових, бокових асоціацій.

Замолоду Рильський належав до стоваришування письменників, яке відоме під не зовсім точною назвою «неокласиків». «Невиразний термін «неокласики», — зазначає Максим Тадейович, — прикладено було випадково і дуже умовно до невеличкої групи поетів та літературознавців». Інертність у сприйнятті нової, радянської дійсності оберталася інколи ідеологічним відстороненням

«неокласиків» від корінних політичних проблем того часу. Витончені знавці європейської поезії, «неокласики» культивували сонет, і довершеність у сонетописанні, якої дійшли вони, могла позитивно впливати на утвердження любові Рильського до цієї віршової форми. Я підкреслюю слово «утвердження», бо з сонетом Рильський зазнайомився раніше, ніж з «неокласиками», і раніше полюбив його.

Виникнувши і зміцнившись, любов Рильського до сонета розвивалася за своїми внутрішніми правилами. Як і всяка любов, що продовжується понад п'ятдесят років, вона то пригасала, то розгорялася, то була бентежним спогадом, то милим узвичаєнням. Бувало так, що всю напругу свого таланту Рильський збирав у сонет, і в чотирнадцятьох рядках йому вдавалося дати монументальний образ епохи («Знак терезів — доби нової знак»). Бувало й так, що він хотів бачити сонет ніби розслабленим, вільним від інтелектуальної зажури. Тоді писалися такі чудові твори, як «Рибальські сонети», що їх можна б назвати філософами на дозвіллі. Знадлива кутість форми і драматична філософія змісту сонета не терплять, одначе, байдужого ставлення до себе, і особливо не люблять вони величального настрою, елейного тону чи якоїсь іншої прикмети одописання. Тому Рильському не вдавалися в сонетній формі оди (на щастя, їх не багато в нього), до яких слід віднести більшість сонетів-персоналіїв, а також деякі сонети про міста, сюди належать і деякі сухуваті і «меморіальні» (Л. Новиченко) сонети з циклу «На братній землі».

Всі сонети Рильського не охопити одним поглядом, жодними узагальненнями не створити з них якоїсь чіткої системи. В різні літа, в різному владанні пером, до різних книжок, а не раз в одній книжці до різних циклів писано їх.

Останній свій сонет «Промінь» Рильський написав 16.XI 63. Він аж світиться радісним передчуттям найкра-

щої хвилини в житті, яку молода духом людина ждає до самої смерті. Не спомин вчорашнього дня, а диво завтрашнього, диво світання бентежить поета, «як юності живлющої вино».

І враз прокинешся. Думки бадьорі
Роем наливуть хтозна-відкіля,
Запрагнуть праці руки, і здаля
Поллеться шелест віт на осокорі.

Між іншим, оце чудесне «поллеться шелест віт на осокорі» передає пластику і фізичну речевість сонячного променя так добре тому, що слово «поллеться» ніби приховує своє звертання до зору звертанням до слуху. Виникає одночасне сприйняття зорового і слухового образів, бо в шелесті і в віт бачимо й блискотання листків.

Що сталося? Хто серце розбудив?
Чому так віриш, що нежданих див
От-от надійде хвиля урочиста?

Відповідь на ці питання делікатно вже підказана в попередніх словах чи, вірніше буде мовити, не підказана, а якимось гейби ненароком відкрита: «Запрагнуть праці руки...» Промінь знадвору викликає промінь душі, диво щастя звершиться в труді. Тут Рильський ще раз підносить працю як передумову святкової хвилини людської радості.

Як не дивно, але й перший сонет Рильського малює відчуття щасливої миті, дива душі, збентеженої красою природи. «Сільський сонет» (за формою це, власне, сонетоїд), опублікований в одному з весняних номерів «Літературно-наукового вісника» за 1912 р., це і є, мабуть, перший сонетний вірш Рильського. Підзаголовок — «З зимових спогадів про літо» — вказує, що міг він бути написаний зимою 1911 — 1912 рр. або навіть 1910 — 1911 рр. Здається, він потрапив би до першої книжки Рильського, якби був написаний раніше. Вірш цей дуже

цікавий тим, що відкриває у ще дитячій свідомості етапа думки та образи, які не зникнуть пізніше, а тільки в більш досконалішій формі та поглибленій сутності будуть з'являтися в поезії Максима Тадейовича. Тут є хай не обмислене, наївне, чисто відрухове, але яке ж несподіване в підлітка розуміння щастя як миті, в якій відслоняється людині пройнята духом єдності всього живого таємниця природи.

Хвилюється широкий лан зелений.
Волошки, ніби сині зіроньки, блищать,
На тонких стеблах крапельки студені
Минулого дощу веселчасто горять.

Чистота і свіжість у веселковому ряхтінні краплин «минулого дощу» (як це нагадує зрілого Рильського: «Був теплий дощ, в траві стоїть вода, На гілці синя бабка обсихає...») вливаються в душу разом з образом «дівчини-лебедоньки»; ця «лебедонька» — данина традиції («зіроньки» і «крапельки» зраджують дитячий спосіб мислення), але малюнок природи оригінальний. Щось подібне, звичайно, найшлося б у Тютчева, але подібності при бажанні можна знаходити завжди і для всіх літературних творів.

Рильський реагує на вид умитої волошки елегійним супокоем душі, бо він уміє настроюватися на таке почуття, яке «панує» в природі, коли він дивиться на неї. Інакше кажучи, він уміє ділитися з природою своїм почуттям, уподібнювати її таким чином до себе і, створивши її внутрішній світ її зразок свого, зливатися з нею, як з рідним і живим еством.

У своїх сонетах Рильський часто висловлював «пейзажем те, для чого слів нема людських». Кожен його сонетний краєвид м'яко затуманений тугою за дитинством, або романтичним серпанком любовного почуття, або тривогою якогось філософського узагальнення. Його пейзажний малюнок має завжди сенс людський, а в кращих його

сонетах-пейзажах цей людський сенс глибший і драматичніший, аніж у сонетах спеціально філософського ґатунку.

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

У травах коник, як зелений гном,
На скрипку грає. І пощо ж весна нам,
Коли ми тихі та дозрілі станем
І вкриє мудрість голову сріблом?

Не раз уже писалося про дивовижжя образного відкриття осені через такі точні і незвичні епітети, як в 'ялий тютюн, тонкий туман та рум'яний (мабуть, од перших приморозків) пісок. Та перед нами сонет. В осінній малюнок вривається питання про весну, і нелегко збагнути, чи це резигнація, чи іронія. Невже таки справді нам не потрібна молодість, бо ж так чи інакше ми дійдем до тихої зрілості, до мудрості осіннього періоду життя? Поет не договорює до кінця своєї істини, бо, висловлена остаточно, повно відбита у словах, вона втратила б усю привабу, і сам він звільнився б од неї назавжди. Сонет, одначе, вимагає розв'язки, висновку. І думка примирення приходить:

Учися чистоти і простоти
І, стоптуючи килим золотий,
Забудь про вежі темної гордині.

Будучи під враженням попереднього малюнка осені, ми прощаємо або навіть не помічаємо дидактичності цього висновку. Ми сприймаємо це повчання як образ, бо в ньому діє ще метафорична сила початку вірша, і вже потім доходимо до мислі, що сенс цього сонета глибший за звичайне протиставлення осені і весни, старості і молодості. Духовна чистота і людяність, яка стоїть за простотою, протиставлені «вежам темної гордині». Пейзаж

раптом набирає цілком іншого значення. І справді стає байдуже, осінь чи весна перед тобою, ти вдивляєшся в себе і мимоволі виховуєш душу свою простотою і чистотою природи. Думка про те, що любов Рильського до природи була чи не найбільшим вихователем його громадських поетичних зобов'язань, видається мені особливо плідною для того, хто має намір збагнути еволюцію ідейних устремлінь поета в 20-х роках. Від філософського думання, в процесі якого поет пізнає себе як частину природи, він приходять до мислення громадянського, яке настійно пропонує йому подивитися на себе як на частку великого народу. Намагаючись досягнути залежності душі своєї од душі природи, пошукуючи у світі форм єдності, Рильський у сонеті «Тріпоче сокір сріблом потемнілим» (1925) кличе спізнати, «яка у цілім глибина». Цей сонет накладається повністю і на взаємини поета з суспільною дійсністю. Це синтез двох начал у поезії Максима Рильського. Причому філософське вже трохи поступилося місцем громадянському. Щастя від праці («І люблю впасти на зелену тіль натрудженим і наболілим тілом») може бути в людини довершеним лише при свідомості, що вона не самотня в своєму труді і що вона неначе «той листок єдиний на гілці всеземної деревини».

Виробляючись на пейзажах, сонетна муза Рильського дійшла до вміння синтезувати реалістичні деталі в масштабних картинах часу. Це може бути надвечір'я:

Червонобоким яблуком округлим
Скотився день, доспілий і тяжкий,
І ніч повільним помахом руки
Широкі тіні чорним пише вуглем.

(«Людськість»)

Це може бути і вся доба наша в переносному розумінні цього слова:

Знак терезів — доби нової знак,
Як розгойдалися всесвітні шалі!

Бліді серця і погляди зів'ялі,
Ховайтесь! Бурі носить зодіак.

Головною прикметою більшої частини сонетів Рильського є їхнє літературне походження. Вульгарно-соціологічні критики ставилися до цього з великою підозрою. Сонети Рильського, ніби нехтуючи цим навмисне, появлялися не раз у майже науковому обладунку приміток. Заголовки, підзаголовки та епіграфи демонстративно вказували на їхнє «аристократичне» походження. Побачити «одбите в прийдешньому минуле», подорожувати в часі, а не лише в просторі,— це те, що вдалося Рильському через його сприймання літератури як «життя згущеного, сконденсованого, загостреного до краю». Тільки людині, що нічогосінько не тямить у письменницькому ремеслі, могли видатися літературщиною, скажімо, «Чернігівські сонети», задумані почасти на фактах біографій Коцюбинського і Глібова. Літературщина—це насамперед доведені до абсурду безпорадні наслідування цілої сукупності творів, це втрата відчуття сучасності, втрата життєвих зв'язків та імпульсів цілої літературної школи. У Рильського ми маємо елементи відомі поруч з невідомими, новаторськими. Максим Рильський дає своє тлумачення мотивам античної міфології і європейської літератури, він по-своєму бачить численних літературних героїв, які для його людинознавчого розуму є героями самого життя.

Не треба забувати, що один тільки життєвий матеріал не може бути самовистачальним для літературного твору. Створення та оцінювання літературного твору не обходяться в найбільших новаторів без певного, звісно, неповного взорування на речі відомі. В Максима Рильського враження від прочитаного перепліталось з враженнями життєвими, думки, засвоєні з книжок, перевірялися думками, народженими в спостереженнях за життям. Його інтелектуальне ество було рухливе і ненаситне.

Епоху, де б душею відпочить,
З нас кожен має право вибирати,
Найдемо тут до вибору багато
Народів, царств, богів, людей, століть.

Цей засновок відомого сонета видається мені цілком чужим для душі Рильського. Не відпочивати ходила вона в різні епохи, а шукати різних людей, щоб розширити своє думання про людину сучасності, щоб у множестві виявив людського духу розгадати його цілісність.

У сонетах Рильського знайдемо, наприклад, галерею жінок, писану тугою за жіночим ідеалом, який так і не зміг виявитися в якомусь одному портреті, оскільки той ідеал, як, зрештою, всякий інший ідеал, мав більше милих прикмет, ніж може мати будь-яка одиниця. «Далека царівна» з поезії Кримського і Ленора з балади німецького поета Бюргера — обидві зіткані з юнацьких мрій, зрадлива Гелена з «рожевоперстими руками» і Афродіта, що «жагу запліднення не в силі потаїти», скромна гетевська Маргарита, що виступає в образі весни, і парижанка середньовіччя Есмеральда, дівочий стан якої «приваблює і надить», просто не названа «дівчина жорстока, що після довгих мук дарує нам любов», і зворушливі фольклорні образи українських дівчат із циклу сонетів «Вірність», богоматір, печаль якої «лиш людство зрозуміти може», і Афродіта Мілоська з «мужицькими завитками» волосся на шиї, перед якою плакав Гейне і мучився Успенський, «незаймана Діана», і Міцкевича перша любов Марія, ця «прошва золота» в гіркому житті поета, — ось «чисті образи жіночі», в яких фантазія Рильського кохалася, в яких вгащувала вона невіддільну від його жаги любовної жаги пізнання.

Немалий розділ у сонетах Рильського складають вірші, присвячені його літературним учителям. Краші серед них — це портрети Франка і Коцюбинського, Горького і Короленка. Тут ми можемо пізнати, що було найістот-

ніше для Рильського в цих письменників. Беручи найголовніші їхні духовні прикмети, які не могли бути виражені до кінця лаконічним поетичним образом, він підкреслює і їхні конкретні людські риси, щоб тільки не ослабити в художності свої сонети. Ось як починає він портрет Франка:

Син Яця-коваля, Іван рудоволосий,
Рибалка і мудрець, поет і каменярь...

Чотири іменникові епітети, чотири абстрактні слова все-таки діють на нас, як поетичний рядок, бо вони зіткнуті з мазком зоровим — Іван рудоволосий. Навіть тоді, коли мова йде про смертельні рани, завдані Каме-нярем «беркуту» та «удаву», ми не забуваємо цієї промовистої деталі.

Один з найскладніших сонетних портретів і, без сумніву, один з найбільш пророчих віршів Рильського — «Ніцше». Реакційний німецький філософ, що свою систему поглядів образно викладав у формі легенд, справив був свого часу неабияке враження на Кобилянську. Від ніцшеанства Кобилянська звільнилася під впливом передової української літератури. Чи єсть бодай невелике захоплення філософією Ніцше в молодого Рильського (сонет «Ніцше» написаний 1922 р.)? Нема. Та нас, людей, що знають, як було використане вчення Ніцше про надлюдину німецькими фашистами, хвилює зовсім інше.

Максим Рильський точно малює образ хворобливого філософа, його долю і долю людиноненависницького проповідування.

Безумієм чоло оповила
Йому гадюка; терни мислів хворих
Людина непомітно принесла;
Орел упав на землю в тлін і порох.

Пророкування Рильського не збулося тільки в одному пункті. Ніцше в його видінні сходить з арени життя туди, «де мертвий гніт і нежива любов». Так багато зло-

чинної слави, одначе, покинуло на цьому світі возведене в ранг офіційної філософії фашизму ніцшеанство, що до мертвого гніву «на його могилі» не дійде, здається, ніколи. Цей гнів наш живий.

Декілька разів у своїх сонетах Рильський торкається проблеми взаємин мистецтва і життя. Спочатку він не вагається в тому, що мистецтво може захистити людину від її власної розгубленості, від того розпучливого стану, коли «не хочеться ні з дому, ні додому, бо й там, і там огонь давно згорів». Молодий Рильський асоціює мистецтво з чародійним супокоем, забуваючи при тому, що мистецтво не захищає, а хіба що на деякий час звільняє од «життєвого туману» душу, що воно може звабити її назавжди і вкинути в муку пошуків істини і в муку вічного невдоволення собою. Та й пізніше Рильський «молиться» до мистецтва, але його молитва вже стримана і розважлива. Поруч з мистецтвом з'являється ще один бог — думка, бог, з яким так надаремне прагне з'єднатися сум'ятливе людське серце. Рильський співає дифірамб новому богові:

В буденщині процвілій і прокислій,
У поросі неправди і пліток
Ви сяєте, як очі блискавок,
Передчуття грози буйної — мислі.

Але ніхто ніколи не вирішить, якій силі він був підвладний більше: любові до природи, повазі до мистецтва чи тій радості, яка приходить у вигляді істини і «душу сповнює огнем святого жаху» («Філософ»).

Сонет має «вроджений» нахил до афористичного мислення. Десятки крилатих фраз і справжніх афоризмів легко нарахувати в сонетах Максима Тадейовича. Але не в цьому ще одна привабливість цих творів. Його афоризми ніде не нагадують порад зарозумілого всезнайки, вони просвічені сумнівом, вимовлені без зухвалої впевненості, і їм якось особливо хочеться вірити.

Є такі люди, про яких мовиться: «О, це мудрий чоловік, але розум його злий». Характер Максима Рильського поєднував розум з добротою, його мудрість лагідна і, мабуть, тому незаперечна.

Як відомо, класицистична поезія хотіла утривалити назавжди дуалістичну природу світу, рівновагу в боротьбі добра і зла, і звідси бралася її байдужість не лише до буденщини, а й до соціальних почуттів і мрій людини, яка жадає перемоги добра!

В раннього Рильського є спроби поєднати своє бачення світу з традиційними і надто загальниковими літературними образами. Звичайно, в цьому виявляла себе також інертність поетичних форм, облюбованих поетом. Але досить швидко переборено було цей подвійний тиск традиції. Немаловажну роль у цьому відіграв ліричний струмінь, який перемагав у душі поета «класицистичну», олімпійську епічність. Буденщина проривалася в саме ядро змісту класицистських віршових будівель. Прикладом послужити може чудовий сонет «Трое в одному човні», написаний як відгук на веселу книжку англійського сатирика Джерома Джерома.

Прив'язано човен до темного коріння.
Замокля сухарі, і цукор одмокрів.

То, друзі, не біда! Розважність і терпіння,
Та віскі скляночка, та кілька гострих слів...

А звідси вже близько до патетичного, але цілком слушного, виснуваного з любові до живих деталей світу, твердження:

...любить чи не любити те,
Що вколо нас і в нас самих росте,
Що творить нас, що творимо самі ми,—

Лише сліпець, що замість крові в нім
Тече чорнило струмнем неживим,
Тривожиться питаннями такими.

(«Епоху, де б душею відпочить...»)

Максим Рильський переклав понад п'ятдесят сонетів різних авторів, серед яких насамперед слід згадати Гете, Пушкіна, Міцкевича, Гвездослава і короля французьких сонетярів Жозе Ередіа. Річ ясна, половину цього доробку складають поезії Міцкевича, перекладені так майстерно, з таким інтимним відчуттям душі польського поета, що їм, либонь, належить першість у всьому українському перекладному сонетарії. Перекладні сонети Рильського мають подекуди дзвінкішу викінченість, аніж оригінальні. Вони завжди дають правдиве тлумачення естетичного ладу первотворів, а для втаємниченого в секрети поетичної творчості ока відкривають незрівнянної тонкості «інструменти» пекельного перекладацького ремесла. Перекладач сонета так обмежений у виборі форми і словесного матеріалу, що змушений, як кажуть гуцули, «танцювати в решеті», тобто крутитися на одному й тому ж місці. Віртуозність такого перекладу стає непомітною, оскільки можливість комбінування слів — «площа для танцю» — мікроскопічна. Спробуймо вдивитися у сонет Л. Стаффа «Спокій серця» і порівняти його з перекладом.

Wstanę w poranek błądy, gdy w niebie perłowem
Przez mgły lśnić będzie stońce jak opat półsenny.
Pragnienie w krynicy ugaszę studziennej
I pójdę w pole ścieżką, z sercem jakby nowem.

Spotkanego wędrowca wędrowca uczczę dobrym słowem.
Kamień usunę z drogi przechodniów codziennej
I odwiązany roży krzew wysokopienny
Przytwierdzę znów do pała zwiędtem łykiem płowem.

I krocząc świetle białym pod siny pas boru,
Stanę, czasem, by spojrzeć na jaszczurkę zwinną
Lub na ptaki pływające za chmurą w dal nieba.

Iz myślą, że daleko jeszcze do wieczoru
Ku zachodowi będą iść z duszą dziękczynną
Spokojny, jakbym wiedział, jak żyć potrzeba.

Переклад:

Як ранок угорі засвітиться перлово
І сонце, мов опал, дрімотно замигтить,
З криниці вмюся, щоб серце відсвіжить,
І вирушу в поля, у далечінь чудову —

Скажу зустрічному якесь привітне слово,
Відкину камінець, що на шляху лежить,
І куш трояндовий у полум'ї суцвіть,
Чомусь відв'язаний, припну до палі знову.

Узявши за мету далекий синій бір,
На ящірці прудкій спиню уважний зір,
На птицях, що з-за хмар пливуть у далеч неба.

Із думкою, що ніч іще там хтозна-де,
На захід буду йти, куди тропа веде,
Немовби знаючи, як людям жити треба.

Рильський прагне поперед усього віддати основні образи оригіналу. Ясність і простота — ці головні ознаки поетичного письма Рильського — природно еднаються з образною системою і думками польського автора. Звершується диво переведення душі сонета з плоті однієї мови в плоть іншої.

Між автором і перекладачем іде «безкровна війна». Суперництво їхнє аристократично ввічливе. Якщо вже нагадана думка Жуковського про те, що перекладач в поезії — суперник, то Рильський тут (та і в багатьох інших перекладах) такий суперник, який не прагне перемоги, а тільки «нічиєї». Переможений оригінал — вже не переклад, а переспів, а це поняття ближче до стилізації чи благородного плагіатства.

Рильський і Стафф змагаються, як бігуни, що майже водночас приходять до фінішу і на всіх ділянках «сонетної доріжки» знаходяться поруч. Ось вони вирушають. У першій строфі не відчувається, хто дужчий. Образ напівсонного опалу сонця добре передано словами «І сонце, мов опал, дрімотно замигтить». Перекладач, всупереч оригіналу, говорить не про спрагу, загашену біля студе-

пої криниці, а про вмивання, що є природнішим на світанку для ліричного героя із спокійним серцем і філософським настроєм.

Перекладач ніби вже й опередь автора. Але тут же в перекладі з'являється ота «далечінь чудова» (слово «чудовий» в поезії, як правило, нічого не означає), і через це перекладач помітно залишається позаду. В другій строфі переклад позбувається багатослів'я і надмірної точності, якими грішить оригінал. «Камінь усуну з дороги прохожанів щоденної», — читаємо в оригіналі. Як гарно це звучить у Рильського: «Відкину камінець, що на шляху лежить». Замість «високопінного куща» з'являється «полум'я суцвіть», і, отже, переклад уже знов замагає. Але наприкінці сонета перекладач звільнює темп. На якусь частку секунди він пізніше за автора здобуває фініш.

В оригіналі:

На захід буду йти із вдячною душею,
Спокійний, ніби знаючи, як жити треба.

В перекладі:

На Захід буду йти, куди тропа веде,
Немовби знаючи, як людям жити треба.

Пропало слово «спокійний», на якому тримається сумна іронія цього сонета. Зате з'являється мотив упокорення од виразу «куди тропа веде», що в з'єднанні з останнім рядком дає вже не іронічний, а трагедійний фінал віршеві. Не завжди Рильському переклад сонета вдавався одразу. Наприклад, шедевр світового сонетописання «Акерманські степи» Міцкевича не давав спокою нашому поетові протягом багатьох років. Він переклав його в 1926 р., надрукував у книжці «Де сходяться дороги» (1929), але потім переробляв цей переклад багато разів, і хто знає, чи не відредагував би його ще раз тепер, якби жив і впорядковував сам книгу своїх сонетів.

Тут годиться нагадати, що до Рильського «Акерманські степи» були перекладені «харківським романтиком» Опанасом Шпигоцьким. Власне, з цього перекладу Шпигоцького можна б зачинати історію українського сонетарства, зваживши на те, що він був опублікований у першій книзі «Вестника Европы» за 1830 р., на декілька місяців раніше од публікацій в тому ж таки журналі перших «оригінальних» українських сонетів. Зважити слід і на те, що цей переклад був значно вище від тих перших ніби неперекладних українських сонетів, які хоч і належали, здається, так само перу Шпигоцького, були цілком недолугими за формою і позиченими за змістом. В оригіналі закінчення «Акерманських степів» звучить так:

Stójmy! — jak cicho! — slysze ciagnące żurawie,
Któruch by nie dościgły żrenice sokoła;
Slysze, kędy się motyl kotysa na trawie.

Kędy waż śliską piersią dotyka się zioła.
W takiej ciszy! — tak ucho natężam ciekawie,
Ze słyszałbym głos z Litwy. — Jedźmy, nikt nie woła!

Опанас Шпигоцький ці рядки переклав так:

Пождім... Як тихо все! Я чую журавлів.
А їх ключа б не вздрів бачніший з соколів.
Я чую, як в траві метелик колыхнеться,
Як гадина слизька до зілля доторкнеться.
В тиші сей слухаю так пильно, занімів,
Що з родини б чув гук. Ніхто не одкликнеться.

Хоч тут явно відчувається невиробленість нашої літературної мови, переклад цей можна подивляти за підбір лексики (яке гарне слово, наприклад, «бачний», «бачніший») і деякі не позбавлені поетичного чарування рядки. Ритмічно цей переклад просто-таки бездоганий. Таким же шестистопним процезурованим ямбом із чергуванням жіночих і не і с н у о ч и х в оригіналі чоловічих рим перекладав «Кримські сонети» і сам Рильський. Але Шпигоцький не зумів похопити і передати нашою мовою

палаючу страшним полум'ям ностальгії душу Міцкевичевого твору. Провина радше не поетичного обдаровання нашого драгомана, а загальної літературної ситуації, в якій українська поезія щойно почала заявляти про свої права на справжню лірику, трудно відзвичаюючись од сміховинок та бурлеску, які так гарно виглядали в «Енеїді» і так нікчемно — у штучних витворах, відомих під назвою «котлярєвщини». Тяжко думати про те, що наша поезія аж за сто років, уже з-під пера Максима Тадейовича, придбала «Акерманські степи» і всі «Кримські сонети» в зовсім іншому, близькому до оригіналу звучанні. Але, як ми вже знаємо, і Рильський довго «бився» над перекладом «Акерманських степів». Ось кінець першого варіанта його роботи (1926):

Спинились. Тихо як! Десь линуть журавлі,
І дзвінко їхній ключ у небесах курличе,
Чутно й метелика, що стрепенувсь у млі.

І вужа, що повзе зіллями таємничо...
От-от почується нам у чужій землі
І голос із Литви... Дарма! Ніхто не кличе.

А ось його найпізніша редакція:

Спинімося!.. Тихо як! Десь линуть журавлі,
Що й сокіл би не вздрів — лиш чути: десь курличе,
Чутно й метелика, що тріпається в млі,

І вужа, що повзе зіллями таємничо...
Я так напружив слух, що вчув би в цій землі
І голос із Литви. Вперед! Ніхто не кличе.

Досить порівняти пасивний і бюрократичний вираз: «От-от почується нам у чужій землі і голос із Литви» з активним і людським: «Я так напружив слух, що вчув би в цій землі і голос із Литви», щоб збагнути, що значить буцімто, на перший погляд, незначне саморедаткування. «У деяких із «Кримських сонетів», — робить Рильський примітку до другого з них, — як-от у цім, не додержано строгої сонетної форми, що перекладач і вважає

доцільним віддати». З цього елегантного зауваження класика класикові видно, що шанувати оригінал, за Рильським, означає не колінкувати в сліпому захопленні перед автором, а пізнавати і вивчати в деталях творчий характер свого обранця.

Поети знають, що неологізми в поезії є найчастіше результатом долання впертості форми і теми вірша. Отож цікаво, що в перекладах сонетів Міцкевича Максим Тадейович, такий, зрештою, байдужий до неологізмів, пошукує їх досить активно. Безперечно, перекладання сонетів Міцкевича справляло Рильському чималі труднощі.

Хто хотів би висвітлити проблему українських «неокласиків» і відповісти на досить нелегке питання, що таке «неокласицизм» у творах раннього Рильського, мусить задуматися, хоч як це парадоксально, не над класицистичним способом зображення дійсності в тих творах, способом, який намагався змалювати світ незмінним і тому не дозволяв собі, наприклад, написати поруч два епітети, бо «кожен предмет є лише такий, а не інакший», отже, не над способом, якого майже не видно в тих творах, а над іншим, романтичним баченням світу, яке проникає в минувшину і шукає, хай у мріях, обрисів майбутності і яке має спроможність згодом переплестися з реалістичним і політично загостреним зором художника.

Отже, «сонетний» Рильський 20-х років більше зв'язаний з польським романтизмом і російським символізмом, ніж з класицизмом французьких «парнасців». Що ж до його стосунків з французькою поезією ХХ ст., то тут мені хотілося б звернути увагу на цікавий факт, а саме: Максим Рильський і Фернан Мазад обмінялися люб'язністю, переклавши один одного по одному сонетові. Рильський вибрав для цього «Тінь», Мазадів сонет з кодою, тобто з п'ятнадцятим рядком, а Фернан Мазад — чудовий вірш Рильського «У теплі дні збирання винограду».

«Сонет довершений варт цілої поеми»— декларував колись Буало (беремо і ці слова в перекладі Максима Тадейовича). Справді, в деяких сонетах Рильського поміщається в стиснутому виді пружина думки, що, розпрямляючи свої кінці, може заповнити місце, призначене для ідейного стрижня у великій епічній картині. Є в нього також сонети, що виглядають до ідеального краю закодизованими драматичними творами. А що, власне кажучи, являє собою весь розгорнутий у часі написання на п'ятдесятиліття і перейдений читачем за годину, сонетарій Максима Рильського? Це не епічна поема, звісно, а багатоактова драма, де — при всій багатющій різноманітності конфліктів у кожній дії — є і наскрізний конфлікт, який лише приблизно може бути окреслений як протистояння сонячної правди і руйнівних сил існування.

Стежачи за розвитком «сонетного» Рильського, можна скласти собі доволі точне уявлення про безмір його душі, душі запаморочливих, океанічних глибин. У використанні Максимом Рильським канонічних форм,— скажемо про нього його словами, мовленими колись про Франка і Лесю Українку,—«треба бачити не так данину традиції, як свідоме новаторство, збагачення українського слова випробуваною віками зброєю».

Максим Рильський любив свій народ, і з цієї любові росла його ідейна відданість революційним ділам і комуністичним мріям народу. Не просто поет, а мислитель і одержимий працею чоловік, він шукав і знаходив у народі ті чудові прикмети, якими виділявся сам, щоб їх розвинути не лише в собі, але і в душі народній. На його сонетах нема й знаку поетичної примхи, але є печать людської мудрості, поєднаної з вічно благородним бажанням чесно служити своїй багатонаціональній, а це значить і загальнолюдській соціалістичній культурі.

ОБРАЗ ДОВЖЕНКА

«Доле моя!
Світе мій великий!

Благословляю вас, що не впіймали ви мене. Що не дали мені в руки ні меча, ні клейнода, ні печаті, ні заборонного статуту. Що звільнили ви мене од тягаря управління чи його видимості, що не дали в мої руки скрижалів законів людських, не примусили забороняти, гнати, не терпіти, розлучати.

Що ношу я царство свободи в своєму серці. Що можу думати неухильно тільки про велике і піднімати природу до самого себе, аби вона відображала мою душу. Що можу радуватися малому, і сорадуватися одверто, і жаліти вільно, знаючи, що тільки через повноту й свободу жалості людина остається людиною, а не каменем з викарбуваними на ньому письменами законів людських».

Так в епопеї «Золоті ворота» мав говорити капітан чи голова колгоспу Кравчина — Довженків символ українського народу. Так думав про себе Олександр Довженко, коли минуло йому п'ятдесят років.

Це не була мізерна втіха, що ось я, такий-то і такий-то, не став суддею чи генералом, а став художником, тобто маю відношення до категорії вічної. Це не була декларація початківця в мистецтві, яка чим голосніше виголошується, тим швидше забувається. Це — суворий підсумок мистецького і людського досвіду великого майстра і великого громадянина, які були одним і тим же еством під іменем Довженка. Це мова совісті вільної

і вдячної за те, що їй не треба ні в кого благодіяти прощення. Це в надвечір'ї свого життя вибухає радістю людина, що їй вдалося стати над марнотою шлункових інтересів, над ницістю пристосуванства, над дрібною особистих образ.

Цей лаконічний, інтимний автопортрет довженківського духу треба пам'ятати кожному, хто хоче розкрити таємницю його творчості.

Однак доля не звільнила Довженка від усякого управління. Він — володар в імперії кіно, де ніщо значне і велике не робиться без його волі і підмоги, хоч начебто він уже давно передав іншим атрибути влади. Він продиктував закони нової краси, яким змушені підкорятися і найбільші зухвальці в мистецтві.

Довженко народився на Україні. Він похований у Москві. Але серце його таке велике, що не вміститься йому між Сосницею і кладовищем Новодівичим, між його дитячими стежками в деснянських лугах і стежками в соснах Переделкіно, де виношувалися його останні, на жаль, не здійснені задуми. Пройдуть віки, і прийдуть люди нові на землю, і дивуватися вони будуть на народ, що виховав і віддав людству як невмирущу пам'ять про себе Олександра Довженка.

Олександр Петрович був людиною рідкісною. Природа, яка інколи любить збирати в одному представникові роду всю силу минулих і навіть майбутніх поколінь, дала Довженкові багато, що він аж розгубився, достоту не знаючи, що діяти з собою до тридцять другого року свого життя.

Коли вже сивіючий художник Сашко — так Довженко підписував свої ілюстрації в газеті «Вісті» — вирішив піти працювати в кіно, це можна було сприйняти як ще одну примху надзвичайно обдарованої натури, що не хотіла триматися довго ні одного фаху. Вчителя фізики і гімнастики, студента комерційного інституту, секретаря

українського радянського представництва у Варшаві, радянського дипломата в Берліні, живописця, карикатуриста — цих людей важко було навіть винахідливому сюжетистові звести як-небудь до купи в романі: так далеко стоять одна від одної їхні професії. Тим часом це одна людина — Довженко — переходить з одної області людського діяння в іншу, шукаючи себе, точніше — тікаючи від себе. Бо він міг бути будь-ким, бо цей чоловік у кожному ділі міг знайти дорогу до геніальності. «Мені здавалося,— пише він про свої дитячі настрої,— що я можу все, що все легко, і мені хотілося бути різним, хотілося наче розділитися на кілька частин і жити в багатьох життях, професіях, країнах і навіть видах».

«Я буду кінорежисером»,— сказав собі нарешті Довженко і пішов босоніж на Одеську кінофабрику. Він не мав не тільки черевиків. З сучасної бюрократичної точки зору він був цілком голий — він не мав жодного документа, який би міг прикрити, як це роблять тепер деякі випусники ВДІКу, свою гріховну непідготованість до роботи в кіно. Довженко нагадує нам — це чимало говорить про працьовитість і силу волі — юного Бальзака, який, приїхавши до Парижа, вперше замкнувшись від людей в убогій комірці, сказав собі: я буду письменником. З таким же правом і майбутнім успіхом і один, і другий міг би сказати: я буду полководцем або: я буду великим ученим.

Талант живописця привів Довженка в кіно. Мабуть, було непереборним бажання побачити свої композиції в русі. До роботи в кіно він уже грав у оркестрі мистецтва і, за висловом Корнелія Зелінського, поміняв тільки смічок скрипалю на диригентську паличку. Та в кіно найбільше дав себе знати Довженків талант поета. Як нам здається, це найбільший дар його. Він почав розвивати винятково пластику зорових образів, шукаючи мислі в їх пересуванні, римуючи на екрані порівняння, а не слова.

Довженко прийшов у кіно малярем, але став у ньому поетом-письменником. Його оповідання, п'єси, підготовчі ескізи до великої прозової епопеї, кіносценарії, його найщасливіше натхнення «Зачарована Десна» — це поезія, що збагатила всю радянську літературу «чистим золотом правди» в ідейному і в художньому розумінні.

Як би там не було, чи кінорежисер народив поета, чи поет — кінорежисера, нам залишається визнати, що вони єдинокровні. Це й пояснює природу кінематографа і робить зрозумілим його визначення, яке дав сам Довженко: «Кіно — це пластичне, найбільш образне поетичне бачення».

З космічною швидкістю Довженко піднявся на вершину кінорежисерської майстерності. За перші чотири роки своєї праці в кіно він створив чотири фільми — про найперші він не любив говорити і ми не будемо згадувати, — що, немов чотириступенева ракета, винесли його не на супутницьку, а на власну сонячну орбіту у всесвіті кіно. Це — «Сумка дипкур'єра», непогана проба пера, добра наука для майбутнього режисера; «Звенигора» — прекрасний філософський фільм, який не варто, слідом за його автором, знижувати до «прейскуранту» довженківських прагнень і можливостей; «Арсенал» — фільм, на думку Барбюса, «місцями геніальний»; «Земля» — геніальний фільм, визнаний у 1958 році міжнародним журі в Брюсселі одним з десяти найкращих кінотворів усіх часів і народів.

Новаторство — це невгамовність таланту. Як всяка невгамовність, вона викликає неспокій у декого з оточуючих, видається їм чимсь експансивним і навіть незаконним. З Довженком сталося те, що було з усіма новаторами в мистецтві. Його кінострічки багатьох порадували, але багатьох приголомшили.

Ще й не отямившись, прихильники косності почали міряти його мистецтво метром свого міщанського реалізм

му, який пізніше автор «Землі» назве «догматичним благополучизмом». У промені, що навітлював Довженковими образами екран, з'являється тінь догматика, який тікає з кінотеатру, обурений відходом кіномитця від звичайної норми.

Виявилось, що Довженко задовгий для прокрустового ложа уявлень про мистецтво багатьох його цінителів. Якщо йому вдалося пізніше створити «Щорса» і «Мічуріна», то завдячувати маємо його духовним друзям на Україні і особливо в Москві. Вони помагали йому рятуватися від наступних ударів його тяжкорукої долі. Ми дякуємо перш за все великим російським художникам Ейзенштейну, Маяковському і Фадееву, які вели за Довженка чесну і нелегку боротьбу.

Кінотворчість Довженка не раз була кваліфікована як «фраза» і «поза», як «великі слова», що не входять у начебто вузькі і низенькі дверцята людського серця. Його символіка, його перебільшення, прекрасна «неправдоподібна правда» називалась «ложним пафосом». Та було б смішно заходити в серйозну полеміку з тими, що не розуміли колись поетичних образів Довженкових кінострічок. За останнє тридцятиріччя світове кіно пройшло такий шлях розвитку форм умовності, як література за тисячу літ.

Як у «Слові про Ігорів похід» ви знайдете основні способи образної передачі словом природи, людини, її мислей і почувань, так у перших фільмах Довженка ви знайдете всі основні поетичні кінотропи. Тому тільки тепер можна по-справжньому оцінити Довженка, тепер, коли з'ясувалося, що він є творцем світового метафоричного кінематографа.

Вже перші Довженкові творіння були дивовижні й мудрі. Вони творились не «на зразок» і не за чужим «подобієм», а виникали як неіснуюча до того часу мистецька форма.

Безперечно, музика, малярство, скульптура, архітектура, література і, перш за все, поезія подарували Довженкові безліч своїх знахідок для роботи в кіно. Він тільки чудово вмів ними покористуватися.

Українська дума, народна пісня, Шевченко — Довженкові учителі. Він учився прекрасно, та зі школи повертався додому далекими дорогами. Не забував зайти в майстерню Ван-Гога, в кабінет Анатолія Франса, а вже найчастіше — в привітну кімнату земляка свого Миколи Васильовича Гоголя. Чи Довженків розмовляючий кінь, невмирущий кінь («Не туди б'єш, Іване!») не родич гоголівських собак, що, перемовляючись, прогулювались по Невському проспекту? Як заговорив кінь, то чому не може ожити портрет людини? І Тарас Григорович в «Арсеналі» гасить свічку, поставлену зрадником, повертаючись у рамці, як у вікні. Так Довженко «сфотографував» мисль. Холодні до того лінзи кінокамери засвітилися думкою людських очей. Кінорежисер перетворився з фотографа в мислителя з колосальною силою впливу. Не стільки тому, що думки його можна розмножувати, сприймати одночасно тисячам людей, скільки тому, що думки його зрозумілі всім. Вони живуть не в абстрагуючому слові, а в зіставленні предметів, їхня конкретність має безмір узагальнюючого підтексту і «чарівність видимого світу».

Довженко був людиною глибоко віруючою. Він вірив у комунізм, і ми переконані, що без цієї віри йому не вистачало б сили так мужньо перенести розлуку з улюбленою роботою, спотворення кінофільму «Мічурін», неправдиве й жорстоке «тлумачення» багатьох своїх найполум'яніших сторінок. Захоплення коїлгоспною революцією, поклоніння перед подвигом радянських народів у війні, подив будівництвом нових душ і морів заглушували біль усіх несправедливостей, і Довженко творив, як той сіятель його, що каже: «І нічого начебто не жалко

мені, тільки очі хіба застигає слізьми. Та все ж таки співаю я, не покладаю рук». У 1955 році він пише блискучу статтю «Мистецтво живопису і сучасність», де відстоює право соціалістичного реалізму на багатство стилів, на однаковий простір для всіх неподібних навзаєм талантів.

Думка про комуністичний пафос усієї творчості Довженка не потребує особливої аргументації. Вона очевидна: кожен, хто бачив його фільми, бачив її. «Людина родиться для щастя й для радості, і бореться вона, і діє в ім'я щастя»,— так визначав Довженко мету і дорогу справжнього життя людського, а разом з тим мету і дорогу свого мистецтва. У кожному кінофільмі Довженка, в кожному його літературному творі точиться запекла класова війна. Скрізь є мертві, і скрізь є похорони. Та всіх його героїв-улюбленців можна назвати одним словом — переможці. При всьому цьому Довженко ніколи не схематичний. Ось молоді переможці Щорс, Василь із «Землі», Тиміш Стоян. А ось і дід Федорченко з «Поєми про море» духовно перемагає сучасного недоросля Алика, внука свого. І це теж перемога нового над старим, хоч старе тут представляє генеральський синок, а нове — похилений від старості колгоспник.

Надзвичайно цікавий запис у щоденнику Довженка за 23. XII 1945 року: «Художній твір є завжди до певної міри протестом на користь чи проти когось чи чогось.

Не слід хитрити з читачем. Коли ви пишете, уявляйте собі, що ви завтра помрете і що ви пишете заповіт для любих своїх дітей.

Не бійтесь захоплення. Бійтесь лжі і утрировки.

Ніщо, ніякий ряд живих і ловких сцен не затулить відсутності основної ідеї.

А ідея являється сама, якщо в романі є дві живі не однакові, різні особи.

По закону природи: досить дотику двох пластинок

металу — холодної і гарячої, щоб уже потекла електрика».

Довженко — художник партійний, цілком відданий комуністичним змаганням за перебудову світу. Але в мистецтві Довженка, кажучи словами Горького, «класова ознака не бородавка, це щось дуже внутрішнє, нервово-мозкове, біологічне». Його комуністична партійність природна, приваблююча, функціональна. Щодо цього Довженко нагадує маяк, який будується для того, щоб червоне світло кликало до себе повсякчас.

Твори Довженка були актуальні в час народження свого. Цього вимагає комуністичність його поглядів на мистецтво як на силу, що утверджує і стимулює суспільний поступ. Пекуча злободенність найкращих кінострічок Довженка не проходила за минулі десятиліття.

До речі, про актуальність. Хто знає, скільки творів, колись надмірно актуальних, тепер поховано на цвинтарі всенародної байдужості? Багато, так багато, що ми схильні часом вважати «актуальність» пошестю, яка вибухала зненацька, підкошувала навіть непересічні таланти і не чіплялася тільки одиниць. Але яка це актуальність? Це поверхова ілюстративна злободенність, вульгаризація поняття актуальності. Проти неї виступав Довженко ще в 1935 році, говорячи:

«Наша робота, робота митців Радянської країни, які створюють мистецтво синтетичне, позитивне, ґрунтується на «так»... Проте часто це наше «так» виявляється жалюгідним підтакуванням, запізнілим коментарем до заходів, здійснених партією і урядом кілька років тому».

Довженко любив проблемну актуальність. Поняття сучасності він розумів не як найнедавніші роки життя країни, а як її перші майбутні роки від «сьогодні».

Він творив у переддень знаменитих подій. Він уловлював грандіозним локатором уяви образи з майбутнього, і через те вони завжди мали і художню, і політично-

історичну значущість. Він прагнув, щоб його сценарії були основою не тільки для кінофільмів, а й для самого життя.

Йому дорікали, що надто слабкого куркуля він вивів у «Землі», покрививши життєву правду, а він відповідав:

«Мені як митцеві якось хочеться... уявити деякі здійснювані процеси уже здійсненими. Ось чому, незважаючи на те, що клас куркулів ще не ліквідований, що він ще й досі чинить нам опір, я вірю в його швидке знищення, і тому мені хочеться говорити про нього, як про ворога переможеного».

Намагання розгадати, передбачити, відслонити людям майбутнє знайдете в кожному фільмі Довженка. Його герої мріють про будущину, живуть для неї, вмирають за неї.

«Мистецтво має доростати до тих категорій мислення,— писав Довженко,— котрі змикаються з вершинами людської мислі, з думками авангарду, який веде нас до комунізму».

Нема мистецтва надпартійного і нема мистецтва наднаціонального. Занепад буржуазної культури пояснюється не тільки тим, що вона зайняла ворожі народові ідейні позиції, а й тим, що втратила національний момент у змісті і формі своїх творів. Замість національних характеристик — сексбомби, замість мови — жаргон, замість патріотизму — грошовий фанатизм, — оце найхарактерніші ознаки сучасного буржуазного кіно.

Чи може бути щось більш повчальне для кіномитців, як блискавична творча смерть західноєвропейських майстрів екрана, що продалися Голлівуду. Кажуть, що деякі з них тікали від нестерпних умов: таким ми співчуваємо.

Довженко великий саме тим, що він через створені ним українські національні характери осмислив і возвеличив найновішу історію нашого народу, започатковану Жовтневою революцією.

Для Довженка національне — це не щось таке, до чого раптом додумається письменник, прочитавши професорську статтю, і, додумавшись, починає влаштовувати своїм героям іспит з теорії літератури.

Довженко, як відомо, вмів проникати в суть народних звичаїв, що ними заведено було звертатися до батьків своїх на «ви» і не заходити в шапці до хати. Було, молодих режисерів уже при знайомстві питався він, чи «викають» вони батькам своїм. Безапеляційно твердив Довженко, що в мистецтві нічого не зробить той, хто не навчився змалку пошани до старших. Оце «ви» до матері своєї — велика довженківська метафора. Його етика в мистецтві вимагала говорити «ви» до землі, до народу, до деревини, що шуміла над твоїм дитинством, до дороги, що водила тебе на першу зустріч з коханою, до ріки, що купала тебе, входить в культуру свого народу, витерши ноги і скинувши шапку перед її порогом.

Довженківська оригінальність — художність у найвищому розумінні — майже вся побудована на самотності українських народних характерів. Додатних і від'ємних, старих, козацьких, нових, комсомольських, жіночих, дідівських і т. д. і т. п. Пригадайте, як Боженко позичав гроші в київській буржуазії, як Савка Троян влітає на білому огирі у хорони гетьмана по мармурових сходах, як Марія-полонянка говорить на майдані з бронзовим чоловіком своїм, кладучи до ніг йому своє дитя, як діди на деснянській сіножаті б'ються «до смерті» за копичку сіна. І спробуйте все це уявити поза Україною. Мабуть, нелегко.

Все, що робив Довженко, і все, що він зробив, має на собі печат його безсмертної любові до простої людини, до мозолів і пісень свого народу. Серце Довженка було вщерть «переповнене хвалою» народові своєму.

Та чи правду кажуть, що великим людям не потрібна похвала? Генії, звичайно, можуть обходитися без па-

м'ятників, як смертні без тіней. Вічним однаково, «чи хто згадає, чи забуде...»

Правда, що гучна хвальба Довженкові при повному або частковому забутті, нерозумінні, невикористанні його мистецьких відкриттів не додасть ні секунди до його вічності. Правда, що він геній національний і тому загальнолюдський. Геній соціалістичної доби на Україні, в Радянському Союзі, і тому такий, що охоплює найголовнішу частину мислей і почувань всього двадцятого віку.

Але неправда, що генії можуть обходитися без монументів, які відтворюють їхню подобу в камені, в бронзі, а передовсім у найтривкішому матеріалі — в слові. Справа не в честолюбстві великих людей, а в єдності генія і народу. Геній — це обличчя народу. Гранітний чи словесний пам'ятник йому — погляд народу в дзеркало. А народ повинен дивитися у своє свічадо для того, щоб доглядати й плекати свою чистоту і для постійного відчуття спокою за свою молодість і гідність, з якими легше йому спілкуватися з іншими народами.

Пізнати й оцінити Довженка один чоловік, мабуть, не в змозі. Так, як він створив колективний образ нашого народу, треба кіномитцям, літераторам, ученим творити колективно образ Довженка. Треба працювати, як любив говорити Олександр Петрович, двома пензлями. Один пензель — маленький — для виписування його смутних очей, другий — великий — для виписування його неосяжного духу.

Це має бути образ світової величі поета кінематографа, що з кожної його кінометафори створюються цілі кіношколи. Це має бути образ могутнього художника слова, що підносив кіносценарій до рівня чисто літературного жанру і дав українській літературі чимало характерів, зрівняних лише з героями Стефаника і Коцюбинського. Це має бути образ філософа, що проникає в тайну боротьби смерті і життя і по-своєму розтлумачує її.

Це має бути образ патріота, що понад усе любить свою землю, і, коли бере в долі свою переповнену чашу, рука його не тремтить, щоб не впало на рідну землю ні краплі болю, призначеного для нього. Це має бути образ мрійника, якого «погано слухали» деякі сучасники, але якому не за одну пораду дякуватимуть нащадки. Це має бути образ людини, яка твердіше опирається в житті на свою палицю, ніж на свою світову славу. Це має бути образ сміливця, державного мужа, уповноваженого талантом своїм втручатися до всього і покращувати все, що попадається йому на очі і під руки. Це має бути образ ленінця, який ставить ленінський ідеал світу у сонце для себе і для свого народу.

Не для гордоців потрібен нашим митцям цей образ. Він потрібний для самого процесу будування його. Тільки в тому процесі ми збагнемо, в кого вчився і чого навчав Довженко. В яких лініях він звів воедино національні риси свого народу і риси своєї епохи. Як віра в комунізм і любов до своєї Радянської Вітчизни творили зовсім нові слова зовсім нової, але зрозумілої для всіх мови кіно. Збагнемо цілісність його творчості і продовжувати будемо її в ідеї, як продовжується рід людський в любові.

СОНЦЯ І ПРАВДИ СУРМАЧ

1

Рубежі творчого життя Андрія Малишка на подив точно збігаються з межами центрального сорокаріччя ХХ століття (1930—1970 рр.). Ідейні, в суті своїй життєстверджуючі й основоположні начала Малишкової поезії лежать в історичних акціях і зверненнях того сорокаріччя. Вони — насамперед в утвердженні радянського ладу на нашій землі, в мирній, а потім і військовій перемозі соціалізму, в ясній скерованості нашого народу на спільне з іншими радянськими націями досягнення комуністичної мети.

Син українського народу і вихованець Комуністичної партії Андрій Малишко поєднує в своїй творчості могутній патріотичний дух і чіткі класові позиції. Він виражає свою добу сміливо й широко, оскільки його громадянське сумління взороване на сміливість і широчизну ленінської програми перетворення світу. Малишкова творчість — це гарячий полудень віку, де видно радянський народ у силі й славі будівничого, воїна-визволителя, прокладача нової дороги для загальнолюдського поступу. Драматичні, а подекуди й трагічні інтонації поезії Малишка відбивають наповненість отих чотирьох десятиліть труднощами утвердження нового суспільного ладу, горем, яке були принесли на Україну фашистські варвари, загрозою атомної війни, фактами використання запаморочливих досягнень сучасної науки в антигуманних цілях, світовим неспокоєм, спричинюваним загарбницькою політикою імперіалістичних держав.

На прикладі творчості Малишка підтвердила свою істинність давня теза: великі часи народжують великих поетів. Невтомний трудівник, сказати б точніше, добровільний каторжанин свого жорстокого натхнення, Малишко був людиною вогнистого темпераменту. Ніжність, невичерпні поклади якої йому подарувала природа, була в нього так само з горючого матеріалу. Він не міг написати ні рядка без пожежі в грудях, без клетоту крові в жилах, без вогненного перевтілення в образ чи ідею свого задуму. Кожен раз наново голим нервом сприймав Малишко радощі і печалі людського життя, веселощі і смуток природи, суперечливості нашого машинізованого віку, щоразу по-новому переживаючи муку віднаходження найвідповіднішого слова для свого почуття.

Але тільки горнило війни, крізь яке він у буквальному розумінні пройшов як солдат свого народу, загартувало його слово, наповнило його вірш сяйвом непроминальної правди, дало його рядкам антикорозійну, вічну чистоту. При світлі воєнних заграє він свої найкращі речі, які є одночасно видатними українськими поетичними творами часів Великої Вітчизняної війни. Хоч Малишко був за віком у другому поколінні українських радянських поетів, він силою свого дару виходить уперед і займає місце поруч з Тичиною, Рильським, Сосюрою, Бажаном. Невигадані герої воєнних балад і поем Малишка передали всій наступній його творчості неприборкане і величне проповідництво добра і правди.

У спільну духовну скарбницю народів СРСР Малишко зробив такий помітний внесок, який дає право називати українського поета класиком всерядянської літератури.

Творчий шлях Малишка має свої етапи. 1930—1936 рр.—учнівство й становлення, 1936—1941 рр.—зростання й вияв головних якостей таланту. Вже на цьому, другому етапі Малишко показався майстром ліричних

мініатюр, віршів-пісень, сюжетних класичних балад, широких ліроепічних полотен, явив титанічну енергію і невгасний громадянський пал. 1941 — 1946 рр. — найвищі творчі досягнення Малишка, базовані на збігу воєнного лихоліття з роками розквіту його фізичного і поетичного здоров'я. Твори цього періоду мають значення художніх документів часу, з яких постає образ нескореної фашистськими поневолювачами України. В них обезсмертилась духовна велич всього радянського народу. 1946 — 1958 рр. — тематичне збагачення, перехід до героїки трудових буднів, викриття капіталістичного «раю». Але і певне сповільнення в пошуках новизни, і навіть переспівування мотивів з попередніх своїх книжок. 1958 — 1970 рр. — новий зліт, патріотична і громадянська лірика з підсумково-філософськими творами в центрі.

Одначе цей поділ дуже умовний, бо всю творчість Малишка об'єднують певні ідейно-тематичні кола, по яких він повторно «ходить» у кожному окремому періоді, певні улюблені образи, до яких систематично повертається. Тому в життєписі поета, в аналізі окремих творів, жанрів, наскрізних образів і мотивів шукати будемо моментів узагальнюючих, щоб накреслити синтезований образ Малишкової творчості, її засновки, провідні ідеї і мистецькі достоїнства.

Феномен Малишка буде розгадуватися ще не раз у майбутньому, бо він — рідкісне явище. Безсумнівним, одначе, є те, що найкращі твори поета входять до золотого реєстру духовних цінностей, придбаних українським народом упродовж своєї пореволюційної історії.

Андрій Самійлович Малишко народився 14 листопада 1912 р. в Обухові на Київщині в родині шевця. Педагоги кажуть, що людина — це дитинство. Справді, коли, як не в дитинстві, народжується емоційне ставлення людини до світу, виникає і формується свідомість, а в ній перші стежини асоціативних зв'язків — образне мислення, — стежини, які потім розширюються і стають автострадами. Людина — дитинство. Коли ж мовити про Малишка, то це трічі справедливо. Є ріки, що зроджуються під сонцем із гірських льодовиків і, хоч майже не мають поважних притоків у низовинах, течуть могутньо через полинялий суходіл. Вони залежні від свого початку, і чим більша спека панує на їхньому шляху, тим більшої сили вони набирають, бо сонце, розтоплюючи крижані вершини, дає їм води більше, ніж забирає. В подібній залежності від свого дитинства був і Малишко-митець.

Життя, яке він спізнав дитиною, було ніби постійно з ним, а спекотні літа юнацтва і зрілості, забираючи в нього енергію, помножувалися разом з тим на його дитячі враження, і творча сила поета зростала. Тому насамперед маємо уявити собі, що робилося в душі третього сина обухівського чоботаря Самійла, тендітного «хлопчика з монгольськими очима», коли він ходив до школи чи бігав «над жовтими урвищами Трипіль», звідки відкривалася блакитна смуга Дніпра — його перше здивування і його досмертна любов. Дніпро і задніпровська далина, над якою не міг не літати він малий на своїх уявних крилах, дали йому відчуття широчіні, яке переросло в його власну душевну рису. Напівгірські краєвиди Обухівщини, що обриваються трипільськими кручами і різко переходять у безмежну рівнину Лівобережжя, повинні були викликати в чутливій душі малого Андрія враження контрасту, яке пізніше, ніби якась внутрішня закономір-

ність Малишкової поезії, відбиватиметься на сміливому сполученні в ній антагоністичних метафор.

Та ще більше характер обдаровання нашого поета визначили селянські злигодні, убогість родинної оселі, де сумовита задумливість батьків переходить у душу дитини, заглушуючи її природний потяг до веселощів і радості. «Сім'я наша,— згадує Малишко,— була велика — одинадцяттеро дітей та батько з матір'ю, старенька бабуся. Землі ж батько мав біля двох десятин — всіх не прогонуєш. Хочеш не хочеш, доводилось займатися шевським ремеслом, а в засушливі роки ще весною він ішов зі своїми сусідами на заробітки в далеку Таврію, в бериславські і каховські степи».

Вірші почав писати Андрій ще дитиною. Побудником цього була народна пісня, яка, гостюючи вечорами в співочій сім'ї Малишків, розпалювала фантазію хлоп'яти, виводила його душу з тісної хатчини на простори незвичного, часто героїчного життя, давала відчуття щастя, яке людина спроможна зазнати лише в стані співу. Тут вирішальну роль відіграла музикальна обдарованість Малишка. Ще хлопчаком він самотужки навчився грати на гармонії, бував музикою на весіллях. Потім він згадуватиме про це і з лагідним сумом переживатиме свою відсутність на осінніх обухівських «свайбах»:

І знову на околиці пала шипшина дика,
Дівчата позіходяться із чотирьох доріг.
І де це заподівся малий отой музика,
Лади попереохли чи, може, занеміг?

(«Гармоніст»)

Не самі калачі були йому платнею за роботу. В дитячу душу складався найбільший скарб поета — народні пісні. Малишкова душа була переповнена їх світінням. Бажання писати з'явилося в нього як бажання примножити свій душевний скарб, його неповторна поетика виникала з оригінального повторення, індивідуального на-

слідування народної пісні. Малишко вмів і любив співати. Він мав чудовий драматичний тенор і, як згодом з'ясувалося, композиторські здібності. До своїх пісень «Як на дальнім небосхилі...» і «Голубе мій, голубе...» поет сам створив мелодії, які були записані його другом Платоном Майбородою. Отже, і на самісінькому початку Малишкової творчості була пісня. Співаючи одного разу з матір'ю сумну пісню, малий Андрій захотів, щоб вона щасливо закінчилася, і сам переробив її трагічний кінець:

Чорний ворон опівночі
Не клює козацькі очі.

З цього заперечення (а в пісні «Чорний ворон опівночі виклював козацькі очі») і почалася творчість Малишка. Він ніби вийшов з глибин вікової української народнопісенної культури; його дитяче милосердя було першим виявом активної, гуманної позиції, яку поет займатиме протягом усього свого життя.

Про Малишка поки що не написано ґрунтовних біографічних нарисів, але є в нас його поезія — його біографія. Її написав сам поет, і все-таки вона біографія, а не автобіографія, бо Малишкові був чужий суто автобіографічний тон. Недаремно він у поезії «Учитель», ще в другій своїй книжці, кинув їдкий афоризм, який початкуєм поетам варто прибити над робочим столом:

Бо часто, хто в піснях не має вдачі,—
Береться славить дні свої дитячі.

Якщо ж Малишко повертається у своє дитинство, то повертається не так до себе, як до своєї матері, до батька, до діда, до братів і сусідів, до вогника рідної хати, який не згасав поетові ні в чорному бліндажі війни, ні в світанковому залі засідань Верховної Ради УРСР, ні в холодних вогнях заокеанської подорожі, ні в сліпучому світлі його щоденної слави. Все, що робилося в його дитячій душі, Малишко відкриває сам:

Гірких і сивих не виношу сліз.
Це, мабуть, з того, що малим дитям
Я їх багато бачив; нас шестірко
Дивилося, як мати біля печі
Картоплю чистила, й скупа сльоза
Йй по щоці повзла і вже зникала
В начищеній картоплі, потім друга
З'являлася і, стерта кулачком,
Ще довго червоніла на обличчі.
І вже тепер, як десь її заглежу,
Оту сльозу, то затремчу руками,
І сам не свій, і вся душа болить
І хмуриться, немов тісна кутина
У нашій хаті, де палає вогник
І клекотить картопля в казанку,
Присолена не сіллю, а сльозами.

Материнська сльоза пробила його серце. Але то була добра сльоза і пробила добре серце не для смерті, а для того, щоб зробити отвір вулканові палаючого слова.

Любов до матері — про неї докладніше скажемо далі — давала Малишкові горде відчуття глибин свого народу, звідки поет брав поживок для росту політичної і соціальної свідомості. В самих же начатках тої свідомості лежать оповіді матері про його дідів-кріпаків, повстанців, в'язнів царських казематів. Змалку поїнявся він благородним жаданням, яке в дорослому віці переходило в суворо усвідомлене франківське зобов'язання «віддати працю свого життя тому простому народові», з якого вийшов, який понад усе любив. Поет відчуватиме на собі погляд предків своїх і до творчості власної не раз підходитиме як до звершення справедливої відплати нащадка за муки прадідів. Як незаплямовану вірність мозолеві і бунтарській крові свого предка Малишко розумітиме свою громадянську честь:

Приходять предки, добрі і нехитрі,
У бородах, простелених на вітрі,
Не руки — а погнуті чорні віги,
Не очі — а прозористі орбіти.

І кайдани подзвонюють з плугами,
Зерно, і кров, і ночі із снігами.
— Чи ти не став розщепленим, як атом,
Недовірком, схизматом чи прелатом,
Ярижкою нікчемним, псом на влові?
Дитино наша, ягоди з любові!..

Цей вірш находимо в «Синьому літописі» — передостанній книжці поета. Якщо ж пригадати подібні мотиви з багатьох попередніх його збірок, стане ясно, що він постійно звітував своїми книжками перед своїм родом і всім народом, переливаючи давні болі в активну вірність новій меті. Не треба, здається, доводити, що почуття відповідальності перед стражденим минулим українського народу, притаманне Малишкові, не обмежувало його світогляду, його зацікавлення сучасністю, не відтинали поета від будущини, а якраз навпаки — засвічувало йому дороговказний маяк на її обрїях. Людина нічого не може змінити в минулому, але її невдоволення минулим буде майбутність. Те невдоволення, ясна річ, не може бути нігілістичним, якщо воно справді прагне будувати, а не знищувати. В Малишковому невдоволенні минулим чуємо насамперед захист людяності, яка в усі часи поривалася до свободи, і ця його, так би мовити, загальнолюдська позиція була водночас класовою і творчо продуктивною, оскільки вона дає художникові можливість відчутти себе необхідною частиною не одного дня, а всієї історії свого народу. Отож колос Малишкової свідомості вистрілює з рідної землі і хилиться до рідної землі. Той колос пробринить у Жовтневих загравах, налетиться лєнінським ідеалом світу, затужавіє ненавистю до гнобителів, дасть небачений урожай любові до людей. Талант Малишка — це любов, а любов завжди народжується з правди. Його ж любов до народу, до людей праці і до самої праці народжена з тієї правди, якій заглядав у вічі поет ще дитиною. То була правда тяжкої праці його батька, то була правда вічної журби і гризоти його матері.

Він жив сам тією правдою, і вона була його повітрям і водою, а потім стала його чуттям і думками.

Щоб окреслити характер Малишкового поетичного таланту, треба мати на увазі не лише соціальні умови, які його формували, але й природжені, генетичні його прикмети. Одною з них є його спорідненість із іншими обдарованнями. Вони, підкоряючись талантові, накидають йому свої особливості. Нема сумніву, що музикальні здібності Малишка відкрили його душу для народної пісні. Він писав, що його «напували» з дитинства піснями, але головнішим було те, що його душа постійно і жадібно прагнула того трунку. Мелодії народних пісень розпрацьовували і насичували його пам'ять, відклалися в його підсвідомості, щоб згодом на поклики натхнення підніматися звідтіля і втручатися в роботу його словотворчого мислення. Малишко мав хист музиканта, який виявлявся в звуковій структурі рядка і строфи, в доборі образів звукового ряду, які робили його поезію дзвінкою, пісенною. Згадати б для прикладу вірш «Батьківщині», де переважають звукові образи:

Як шумуєш чорноморським валом,
Літаками в дальньому краю,
Як гриміш на сході за Байкалом —
Я тебе одразу пізнаю...
Як тебе на голос не впізнати,
Серце, і життя мое, і кров...

Але був у нього ще один дар, який постійно впливав на його поезію. Це ораторський хист, що, в свою чергу, виник з природженого замилювання театром. Малишко хлопцем брав участь у шкільному драмгуртку, пішки ходив з Обухова на київські вистави, а в зрілому віці так володів магією усного слова, що нікого з українських літераторів не можна було поставити в ораторському вмінні впорівень із ним. Кожна його промова була актом розкутої творчості з гарячим плином думки в блискавично

зринаючих словах. Малишко говорив широко і образно. Характер його літературного обдаровання виявлявся в ораторській пристрасті. І, навпаки, багато поезій Малишка пронизано промовницьким пафосом, публіцистикою серця, в якій певна художня недовіршеність перебивається принадою імпровізаторської розкутості.

У підсвідомій розрахованості на слухача (а багато поезій Малишка призначені ніби заздалегідь для сценічного виконання) є елемент, що впливає не тільки на композицію, розмір, підбір лексики і т. д., але й на ідейну сторону поетичного твору. Якщо ж навіть ця розрахованість певною мірою була свідомою, то не для того, щоб запобігати перед аудиторією, а щоб володіти нею за допомогою зрозумілих їй почувань і образів.

Своєю ораторською прикметою поезія Малишка відповідає вимогам нашого часу, коли тисячні здвиги людей збираються слухати поетичне слово з уст автора, коли поруч з «тихим» триванням на папері слово поета має ще своє гучне трибунне життя. Малишко любив трибунне життя свого слова, в якому — і він це відчував — виявлялося його громадянське покликання, саме його художницьке первородство. Бо ж якщо для багатьох інших поетів сцена була місцем кволої декламації, для Малишка була вона що скеля для орла, де радісно розкривалися його крила, і стихія залу, над якою він ширяв, підносила, наче лоскотливий вітер, його душу.

Дитинство Малишка було коротким. В 1927 р. він закінчує сім класів і вступає до Київського медтехнікуму. Це був помилковий вибір професії, але хлопець думав тоді лише про те, як би скоріше «стати на ноги», швидше вирватися з бідної шевської халупи, тісної від галасливої дівчачости.

Батько, забачивши Андрієву кмітливість і зугарність до будь-якого діла (згадаймо калачі, які приносив «малий музика» з весіль), хотів з нього зробити свого

челядника, а згодом і шевця, щоб якось полегшити матеріальне становище великої родини. Але син прагнув іншого ремесла. Він писав вірші і відчував нові можливості, відкриті Радянською владою перед бідацькими дітьми. Всупереч волі батька він покидає рідну хату і з того часу (йому було 15 літ!) сам розпоряджається своєю долею. Тут годиться згадати вчителя обухівської школи географа В. Грушецького, який розбудив і підтримав поривання малого Андрія вийти на ширшу дорогу життя. Цей учитель у дитячих віршах розбишакуватого й непосидючого учня побачив задаток незвичайного таланту. Батько ж, найшовши зошит Андрія з віршами, розлютився й побив сина. Проте наразився на вперте непослушення, яке, зрештою, міг розпізнати як своє, малишківське, спадкове. Андрій заявив батькові, що втече світ за очі, якщо йому не дозволять чинити так, як він хоче. Кінчилось тим, що Андрій утік із дому й опинився в Києві. Попервах довелось ночувати в альтані на Володимирській гірці, а потім жити в різних приватних притулках, де на 1927 р. ще збереглося немало з побуту шляхетних опущенців, що нагадували персонажів п'єси М. Горького «На дні».

У медичному технікумі вчителем Малишка був нині знаменитий лікар М. Коломійченко, який за гострою чутливістю і рвучким темпераментом хлопця розгадав мистецьку обдарованість і радив йому шукати більш відповідного фаху. Малишко і сам зрозумів, що розминувся з покликанням, і в 1929 р. вступив до Інституту соціального виховання (згодом Інститут народної освіти — ІНО). Вступний екзамен з літератури приймав у Малишка М. Зеров, який одразу ж помітив у вступника літературні здібності і не тільки допоміг йому переступити всі інші «пороги» ІНО, але й представив його згодом своїм товаришам, зокрема М. Рильському. Роки навчання в ІНО, де Малишко слухав лекції А. Крим-

ського та інших видатних радянських вчених, заклали основи знань і виробляли в нашого поета прагнення бути простим і ясним у віршованому вислові. Був це певною мірою вплив так званих українських «неокласиків», який наприкінці Малишкова життя позначився і на формі його поезії — він пише бездоганні з боку дотримання правил канонічного вірша «Сонети синього квітня» і «Октави зеленого літа». Звісно, Малишко був надто чутливим політично і соціально, щоб прийняти супокійливу і доволі далеку від проблем життя естетичну концепцію «неокласиків». Крім того, він був поінформований народнопісенною поетикою, а тому довго відкидав і навіть зневажав улюблені форми їх віршування (сонет, октаву, терцину). «Сонети куці нікому» — ця Малишкова фраза, як відомо, стала епіграфом до чудового сонета М. Рильського — захисника і великого майстра канонічних віршових форм. Однак згодом і Малишко звернувся до них, бажаючи збагатити свою поезію новими формами, розуміючи, що поетичне новаторство визначається передовсім новим змістом і що старі поетичні форми можуть бути завдяки новому змісту актуальними, бойовими, в застосуванні своєму новаторськими.

Перший надрукований вірш Малишка називається «На зсипний пункт»; він з'явився в журналі «Молодий більшовик», № 9—10 за 1930 р. Тема — здача хліба державі, настрої — радісний, форма — досить опрацьована. Був це один з багатьох і далеко не перших творів молодого автора. Колективізація і явища, пов'язані з нею, — перше тематичне коло, можна сказати, ядро Малишкової поезії. В 1935 р. виходить спільна книжечка віршів Л. Андрусенка, М. Білецького і А. Малишка під назвою «Дружба», а в 1936 р. з'являється перша окрема Малишкова збірка «Батьківщина». Від першої публікації до виходу першої книжки минає, отже, шість років. Це дуже динамічні, складні і нелегкі літа в житті Малишка.

За цей час він закінчує ІНО (1932 р.), працює завпедом школи в Овручі, де викладає українську мову, російську мову й літературу (1933 р.), служить в армії (1934 р.), переїздить до Харкова, друкує замітки й вірші в газетах і журналах (1935 — 1936 рр.), повертається до Києва, де знайомиться з О. Довженком. Насамперед були це літа болісної дилеми, яка полягала в тому, що він, будучи за освітою вчителем, а за покликанням — поетом, вибрав професію — педагог або письменник. Тут зробити вибір завжди важко, бо обидві професії мають спільну виховну мету і благородством своїм рівнозначні. Принаймні був час, коли Малишко вважав себе тільки викладачем, для якого література мала бути другорядним заняттям. Малишкові треба було знайти себе як поета, щоб остаточно повірити в свою літературну будучину, а це зробити було не так легко. В перших своїх публікаціях він був лише учнем В. Маяковського. Великий поет привабив Малишка злободенною і яскраво партійною творчістю. Злободенність і партійність стануть назавжди прикметними рисами і Малишкової музи. Одначе літературне навчання в майстра, якщо воно одразу не надає зовсім нової якості творам того, хто навчається, переходить в епігонство. Малишко ніколи, навіть у начатках своєї творчості, не був епігоном: з-під впливу поезики Маяковського, а потім — і з-під сильного впливу поезики Тичини він швидко видобувається. Тичина покорила молодого поета насамперед музикально-фольклорною основою своєї творчості. Ця ж сама основа, тільки з інших ниток, була вже готова в Малишка, і він починає ткати на ній свої поетичні узори. Деякі лінії в них учнівські — видно руку П. Тичини:

День дзвенить зеленим листом,
За вітрами йде гроза.
Полюбила тракториста —
Першу премію узяв,

Цвіт з горошком пополам —

Він набрав мадеполам...

(«День дзвенить...». Перша редакція)

У Малишка було багато літературних учителів. Навіть осягнувши мистецьку незалежність, він інколи помолодечому захоплювався творами інших поетів. Благородний спокій канонічних віршованих форм, як і білий вірш, у доробку Малишка — це слід такого захоплення творчістю Рильського. Якщо ж говорити про глибинний зв'язок зрілої поезії Малишка з певним постійним центром впливу, який посилає життєві імпульси і принадує, як зоря, то це зв'язок із геніальним словом Кобзаря.

У 1938 р. вийшли майже одночасно дві його збірки: «Лірика», «3 книги життя», і поезія з того часу стала щоденною працею Малишка. Він не був поетом кабінетного типу, і його важка праця за письмовим столом майже завжди продовжувала або розпочинала ті думки, з якими він проводив дні, сповнені комсомольської молодечої гарячкості, громадянських уболювань і радощів. Комсомол дав Малишкові глибоке і правильне розуміння різних життєвих конфліктів і насамперед ідеологічних боїв, зарядив його поезію пафосом життя нинішнього, вмінням знаходити і стверджувати нові риси цього життя.

До війни Малишко працює в газеті «Комсомолец України» і в журналі «Молодий більшовик». У 1939 р. поета було обрано членом ЦК ЛКСМУ. Війна зміцнила зв'язки Малишка з комсомолом. З 1944 до 1947 р. він — головний редактор журналу «Дніпро», нового літературно-художнього комсомольського журналу, що продовжував традиції «Молодого більшовика». Комсомольська тематика, яка так хвилювала молодого Малишка, зазвучала з новою силою в його етапній збірці, присвяченій комсомолу і символічно названій «Весняною книгою» (1949).

Зіставляючи факти особистого й творчого плану, які в багатьох інших поетів є нерозривною цілістю, бачимо, що деякі «малі трагедії» Малишкової душі залишилися ненаписаними. Потаємна словесна трутизна новітніх Сальєрі, гіркота розчарування в деяких найближчих людях — цього в житті Малишка не бракує. Проте на його творчість у першу чергу впливають події загальнонародного, державного масштабу, його особиста — невгамовна й широка — участь у тих подіях. Так було в 1939 р., коли він, беручи участь у визвольному поході Червоної Армії в Галичину, писав «Листи червоноармійця Опанаса Байди» і оспівував не «чічки» й «смерічки», як це робили деякі поети після нього, а болі галицького бідняцтва, історичну справедливість возз'єднання українських земель. Так було і в часи Великої Вітчизняної війни, коли він працював кореспондентом газет «Красная Армия», «За Радянську Україну», «За честь Батьківщини» і на вогневих рубежах, у землянках, клунях і просто неба писав балади й поеми, пісні й ліричні сповіді, сповнені шевченківської любові до поневоленої України, і закликав до помсти за її рани. Так було й по війні, коли, подорожуючи по Канаді і США, він переливав свої враження в полум'яні рядки книжки «За синім морем».

Так було й після XX з'їзду КПРС, коли він перейнявся новими оздоровчими настроями і шуканнями глибинних громадянських інтонацій, узагальнень свого величезного досвіду, яворової дороги, що «слалась на серце й лягала на душу» всьому українському народові.

Одначе найбільшою подією в житті поета була Велика Вітчизняна війна, яку він змалював у віршах циклу «Україно моя», в книжках «Битва», «Ярославна» та в поемі «Прометей». Обвуглений дуб, до якого був прив'язаний і на якому прийняв смерть герой Малишка, навівав поетові рядки символічної, моторошно-правдивої сповіді:

Мені здалося, що то я...
Що вже я спалений стою
В тривожнім віці на краю
І людям серце простягаю...

Він і справді став схожий на свого Прометея. Він згорів у вогні віку і таланту, простягнувши нам, його сучасникам і наступникам, племіння свого серця.

Малишко працював щодня, писав багато, але чим більше працював і писав, тим більше відчував несправедливість природи, яка дала йому бажання досягти безмір людської душі, безмежжя народного духу, але не дала безконечної можливості працювати. Він пророчо задумувався над ніби вже звершеним ділом свого життя, над щедрістю свого дару і мализною часу:

Я просто мало жив. Я тільки віть
Людських шукань, врожаїв та політь,
Я тільки іскра ватри молодої,
Суремний крик у сніжному завої,
Клітина вибуху нових століть.

Я просто мало жив. Повір мені.

(«Не нарікаю на жару пустель»)

Андрій Малишко помер 17 лютого 1970 року. Йому було 57 літ, і його скроні, як і його останні вірші, були молодими. Смерть його сприйнялась як несправедлива, глибоко трагічна для української літератури подія, тим більше, що в широкому історичному плані вона фактично збіглася з відходом Рильського, Сосюри, Тичини. Саме про це писав тоді Олесь Гончар: «І знов ось прощання, і ще одна втрата, втрата тим гіркіша, тим тяжча, що передчасна — передчасністю, нежданістю своєю вона всіх нас приголомшила».

Прекрасні твори Андрія Малишка розкривають перед нами багатство його поезії, і жаль за передчасно померлим поетом тоне в гордості за безсмертну повноцінність його короткого життя.

Малишко був щасливою людиною від народження, бо він найшовся в матері, що дала йому не тільки життя, але й стала його першим людським ідеалом, його породилею в духовному розумінні. «Як живу бачу я свою матір Івгу Базилиху — сині, задумливі і повні живого народного розуму очі. Вечорами, сидючи біля куделі, вона співала тихенько і протяжно, і ці пісні врзались мені в пам'ять на все життя», — так він її згадує в автобіографії. Подібний портрет матері дає Малишко і в віршах.

Справді, його мати Івга Остапівна, по-вуличному Базилиха, була непересічною індивідуальністю. Красива зовні, вона зналася й на душевній красі, мала чіпку пам'ять на пісні і гарний голос. Вона відчувала, що пісня дає їй таку насолоду, якої не може дати життя, тому співала не тільки словами, а й душею, піснями розвиваючи і підтримуючи свою інтелігентність. Про що вона співала і як сприймав її пісні малий Андрій, дізнаємося з тої ж таки автобіографії поета: «...співала мати про ту журавку, що залишилася з малими дітьми, і про вдовину ниву, незасіяну, незорану, і про чаечку-небогу «прибитій дорозі», про зелений явір, що в воду нахилився,— і в цьому широкому світі пісень і дум, в картинах народного життя, героїчних і печальних, як сльоза, гарячих і буйних, як огонь пастушого багаття,— билось, оживало, щеміло і тішилося моє маленьке дитяче серце». Вона пам'ятала тисячі народних пісень і вміла по-своєму інтерпретувати їх. Вона знала і любила твори Т. Шевченка, розуміла біль, з якого вони народжені, бо й сама була схожа на Шевченкових героїнь. Незважаючи на бідність, любила гарно одягатися, мала багато вишиваних сорочок, носила коралові намиста і срібний хрестик, який шанувала не так з набожності, як із розуміння мистецької вартості тієї старовинної речі.

На старість мати Малишка часто бувала в письменницькому товаристві свого сина і розумом та співами не поступалася ні перед ким. Одну з таких зустрічей Малишко описав так:

Сиділа мати, ніби груша дика,
У сивому цвітінні, поруч з нею
Поет Максим і зіркоокий Вишня,
Обкутані піснями і привітом...

.
Отак вони сиділи за столом,
Поет Максим, і Вишня, й рідна мати —
Тріумвірат любові й доброти,
І пісні нашої... Давно минуло,
А й зараз бачу: вечір стеле шати,
І облітає хмар червоний мак,
А Україна біля них стоїть,
На хліб та сіль запрошує до столу.

(«Сиділа мати, ніби груша дика...»)

Малишко любив свою матір, а в ній — своє походження, свій рід, свій дар, свою долю, свою батьківщину. Ця любов була, мабуть, найголовнішим джерелом його творчості; вона щоразу повертала йому натхнення і нагадувала, в ім'я чого він працює, вона була і сенсом його схвильованості, і суттю його мислення. Розмова з матір'ю, не вголос і всюди, де випадають поетові хвилини творчої самоти, — одна з форм життя Малишкової душі. Образ матері — його улюблений і, можливо, найкращий образ, над яким він трудився все життя.

Вже в першій книжці «Батьківщина» символ духовного пристановища, моральне сонце ліричного героя — це мати. Радість воїна з того, що навкруги кипить мирне життя, молодий поет хоче перелити в серце матері:

Щоб ти знала, мамо, як це добре,
Як це добре, — ти повір мені,
Що піснями розквітає обрій,
Хмар важких немає вдалині.

(«Напишу листа...»)

Коли ж повернеться солдат, відслуживши в армії свій строк,

Стрінуть мати. Затремтить рука
В неї:— Сину! Виріс. Не впізнала...

(«Стрінуть мати, затремтить рука...»)

Радість матері переллється в серце сина. А коли прийшли часи першого походу і Малишко пише «Листи червоноармійця Опанаса Байди», то присвячує їх знову ж таки своїй матері:

Мати моя, опада сніжок,
Килимом стеле путь,
Хай не завіє твоїх стежок,
Що синові в серце йдуть...

Любов до рідної матері давала поетові ніжність і благородство, пронизувала його свідомість променем доброти, якої він тримався в творчості, в поведінці, в ставленні до людей. До образу рідної матері він додав ідеальні прикмети, витворені з почуття пошани до інших матерів. Ще в Овручі Малишко жив на квартирі неписьменної жінки, яка диктувала йому листи до свого сина — офіцера Червоної Армії. Можливо, ранні вірші Малишка, в яких виступають у ніжному зв'язку почуттів мати і син-воїн, ранній твір його «Мати», де виведена жінка, яка латає гімнастерки, бинтує рани солдатам, а саму її «кулі не беруть», як і книжка «Листи червоноармійця Опанаса Байди», задумувалися при писанні листів отієї неграмотної, але мудрої жінки. Так чи інакше Малишко став поетом материнського смутку і материнської величі, він пережив — і відбив це в своєму слові — всі почуття, які йшли материнськими стежками в його душу. Та були ж і до матері стежки із його синівського серця. І не тільки до рідної матері: схвильованість, із якою написана одна з найталановитіших його збірок «За синім морем», це головним чином синівські почуття. Ма-

лишко створює скорбні портрети американських матерів у віршах «Вдова», «Негритянка», «Пісня матері», «В ліфті». Він бачить у капіталістичному світі насамперед понівечену долю матері. Але його печуть не тільки материнські сльози за синами, повбиваними даремно в Корей та інших лакомих для імперіалістів землях. Він спостеріг, наприклад, що білі джентльмени не скидають капелюха в присутності чорної ліфтерки, а свою ввічливість демонструють лише перед білими жінками. Пригадалася мати, і він уже говорить з негритянкою, ніби з рідною матір'ю:

В ліфті не світло, але й не тьмяно.
Я капелюха знімаю один.
Низько вклоняюсь тобі, негритянку,
Так, як вклоняється матері син.

За мозолі твої чесні і чисті,
І за усмішку болючу, як звих,
І за синів — чотирьох комуністів,
За полінчованих і за живих.

(«В ліфті»)

Десятки разів Малишко малював матір і, мабуть, ніколи не був задоволений жодним своїм твором на цю тему: він добре розумів, що писати про матір — значить писати про саму суть буття людини і народу.

Згодом це дало підставу М. Рильському написати: «Одним із наскрізних у поезії Малишка образів є образ матері (як наскрізним він був у Шевченка). І характерно, що, давши свій оригінальний переспів «Плачу Ярославни», який притяг до себе непереможними чарами багатьох поетів, Малишко звернувся до цього ж образу в дні війни і зайшов до нього зовсім з несподіваної сторони: Ярославною назвав він свою матір...»

Ти у сонця спитай. Бачиш, сонце звелось над полем,
І зникають сніги, і на бурю гудуть дерева,
Щоб синам дати звістку, хлоп'ятам твоїм смаглочолим,
Многострадна моя. Синьоока. Змарніла. Жива!

Поклонися Дніпру, гостював він у морі недавно,
Пошукав би дітей твоїх, радість приніс немало.
І стоїш ти, одна, посивіла, стара Ярославно,
На дніпровським лужку, на трипільським, на древнім валу.

(«Мати»)

У Малишка кожен вірш про матір мав якийсь новий відтінок. На відміну від деяких інших постійних своїх тем, тему матері обробляв він як майстер-симфоніст. Власне, слово «майстер» тут не зовсім на місці. У Малишкових віршах про матір уміння писати неможливо відокремити від емоційного тремкоту, який вибивається з душевного дна, і думка, яка приходить на зміну почуття, його не видозмінює. Здавалося б, невиразні, часто вживані слова входять у тканину вищенаведених строф, але ж вони, мабуть завдяки органічному поєднанню з образами «Слова о полку Ігоревім», виблискують сліпучою новизною, затинаються в серце і щемлять, як велике диво любові, в яке прагнемо увійти і пережити його. Вірш «Мати» («Чорна хмара вкриває півнеба з дніпрового краю...») має всі найважливіші риси поезики Малишка — пісенність, розмовний ритм, новаторську інтерпретацію традиційних національних образів. Його зараховуємо до шедеврів не тільки української, але й світової лірики наших часів.

На війні Малишко осмислює джерела героїзму радянських людей, просвітлює свою тугу за родиною героїко-патріотичним настроєм і доходить до думки, що мати Батьківщина в уяві кожного бійця має свої індивідуальні прикмети і разом з тим вона є найдорожчим і спільним для мільйонів емоційно-ідейним осередком людської душі. Відданість Батьківщині освячується вірністю рідній матері.

З цього погляду цікава його поема («героїчна симфонія») «Сини», написана у формі монологів — синівських звітувань перед матір'ю. Головна постать поеми —

жінка, яка послала на битву з ворогом трьох своїх синів-воїнів. Як перед Батьківщиною, перед нею відкриваються солдати, їх бесіда нагадує сповідь, їх стривоженість перед материнським словом, що або схвалить, або й огудить їхні вчинки, нагадує зворушення людей, котрі прийшли перед очі свого наймогутнішого божества. Вони розуміють, що устами матері завжди промовляє народ.

В «Синах» Малишко розкриває моральну залежність радянського воїна від історії, намірів, сподівань, труда і духовної чесності народу. Отже, тут виведена мати Батьківщина, але поет не боявся надати їй індивідуальних прикмет своєї матері. Перед нами Івга Базилиха. Це ж вона чекає своїх синів з походу: «...На станцію виходить мати. Моя мати у темній хустині над синіми старечими очима, в юхтових чоботях, припалих пилом польової дороги. Руки її тримають хліб, спечений для синів, і пахнуть ці руки осіннім вересом і тим бентежним запахом моєї юності, який ношу я по сьогодні в своєму серці». Малишко не пише, що «вона тримає хліб», а — «руки її тримають хліб», і цим одним штрихом передає неймовірну зосередженість її істоти: вона так задивлена в дорогу, де мають з'явитися сини, що ніби й рук своїх не знає.

Два сини розповідають про свої подвиги, а третій — про свою смерть, двох вона винагороджує поцілунком, а третього хоче обняти, але не може — він зникає. Проте не смерть визначає настрої твору, а життя. «І високі журавлині ключі курликали в небі: «Будемо жити!» І дві молоді яблуні під вікном хилилися матері на плечі: «Будемо жити!»

По війні Малишко знову повертається до образу матері, він знає: допоки житиме мати, житиме й біль за тим сином, що не повернувся з битви:

Хоч він уже не знав доріг
В пороховому сугежі,
Хоч він упав, як з боем біг
Під артнальотом в Лютежі;
Не пив води, не чув трави,
Не дихав під загравою,
Русявий чубчик голови
Уже зростав отавою.
А їй здається із приміт,
Що він іде, агукає,
І десять літ, і двадцять літ
У рідну шибку стукає...

(«Мати»: «Під димне маєво руде»)

В останніх книжках поета з'являється новий мотив у цій темі — світотворча снага материнської любові. Знову продовжується Малишкова розмова з матір'ю. Тільки тепер син все частіше прохає, щоб вона не залишила його в тяжку хвилину. Любов до матері здатна — він це відчуває — підняти його з могили, повернути щастя творчості. Від матері Солдатки до матері Ярославни і матері Батьківщини, а потім до матері Землі, як і саме життя, розвивалася в Малишка ця найделікатніша і найблагородніша тема.

— Прийшов я, мати, даллю-далечком
До цих ворітець, що сиві плечиком,
По вашій сльозі, як по крутій горі,
По тому крику в календарі,
По тій жалобі в ночі вдовнінї,
По вашій долоні, як по долині.

(«Син»)

З долоні Івги Базилихи він зійшов і по її долоні, як по долині, прийшов назад до ворітець батьківської оселі, яка в цьому вірші символізувала вже вічність.

Коли в українській поезії з'явився Малишків ліричний герой, у нього закохується молодь, бо він неспокійний і не роздвоєний у душі. Він має одну велику любов — Батьківщину, одну велику мету — служіння народів. А ще подобається молоді, що він весь проїнятий героїкою громадянської війни. Сталося так, що дитячі враження поета, якому «хлібину від Леніна будьонівець приніс», виявилися сильнішими від вражень деяких учасників громадянських битв. Малишко відчув покликання написати навіть пісні для тих походів, що вже відшуміли. Він не знав ще тоді, що вони згодяться в інших походах, іншим бійцям і йому самому в окопах Великої Вітчизняної війни. Тоді ж він написав одну з найкращих своїх поезій «Опанас Біда» — вибухнула перша брунька його таланту. Він ще не знав, що його вірш про безногого кулеметника стане заспівом до страшних і величних балад воєнного часу, кожна з яких варта драми. Не знав? Ні, знав, передчував, і це передчуття війни не було чимось незвичайним, бо тоді не один він бачив на західному крайнебі бризки крові, що летіли з-під фашистського чобота, який уже топтав поля Моравії. «А роси колючі лежать як іприт біля кожного дому», — писав він у 1940 р. у вірші «Бажання». Уже тоді поет бив на сполох:

В північний час ударить грім
 В небес широку стелю,
 Тривога ввійде в рідний дім,
 Шепне:— Вдягай шинелю...

Піду з полком крізь пил і дим,
 Із лоба піт утерши,
 Правофланговим рядовим,
 Заспівувачем першим.

(«В північний час ударить грім...»)

Малишко не обмежився загальниковими натяками, розпливчастим патріотизмом, характерним для деяких ліриків передвоєнної доби. Поряд з дзвінком, але по-верховим твором «Розшумовуйся, зелений дубе», де мовиться про те, що ми

Гнівом, порохом, вогнем
Били ворога й поб'єм,—

у Малишка знаходимо речі дивовижної проникливості в «мораль» і «філософію» фашизму, в його страхітливе ество. Ці твори говорили не про якусь абстрактну небезпеку, а про конкретного ворога, з котрим радянська людина на ідеологічному рівні перебуває в стані вічної війни. У вірші «Пам'ятник Марксу» поет намагається відтворити образ гітлерівської Німеччини як небезпечного і потворного зміїного кублицца:

На Рейнськiм полі, на ясній долині
Повисли трупи теплі і важкі.

Людські обличчя. Сльози променисті...
А по землі — коричневі, слизисті,
Холодні й люті, в злобі і в пилу
Повзуть зміюки в далеч немалу.
Отруйне кодрло! Виродки плямисті!

Малишко задумується над трагічним безсиллям буржуазної науки й культури в боротьбі з фашизмом, над дволикiстю її гуманістичного ідеалу, який починає прикривати криваві розбої і тваринну ницість проповідників «нового порядку» в Європі. З'являється вірш «Спіноза», де правда про фашизм глибша і страшніша. «Новий порядок» не тільки грубо приневолює, але й улесливо обдурює людину, вбиваючи їй у голову, що право меча є найвищий закон божої справедливості:

Що діяти з обдуреним Адамом?
Устань, мудрець, вішуй, не проклени.
Збирає ніч за чорним Амстердамом
Людських голів розбиті кавуни,

Де плуг війни пройшов залізним ралом,
Узрїй в полях: насунулась біда,
Єхидний бог стоїть за генералом,
Важкі снаряди в дула заклада.

(«Спіноза»)

Коли над приготовленими до бою гарматами ще гуділи бджоли, а не літаки, поет уже уявляв себе на війні, і тільки в сні йому ввижалася мирна бджоласта днина («Струмок»).

Малишко розумів, що для битви з ворогом потрібна мобілізація не тільки людей і заліза, але й історії народу, бо перемагає той, хто добре знає, що він відстоює в просторі і в часі. Поет оголошує мобілізацію майбутнього й минулого. З майбутнього йшли мрії, з минулого — Шевченко, Пушкін, Коцюбинський, герої громадянської війни, запорожці.

Малишко прагне, щоб його сучасники відчували святість рідної землі, він виховує це відчуття в собі, його ліричне «я» легко проникає в різні епохи, не розсипаючись, а міцніючи від цього. В «Запорожцях», написаних перед війною, відбувається зміщення часових площин, або, точніше, розгортання козацьких і сучасних битв у теперішньому часі з переплітанням давніх і сьогоднішніх прикмет бою. Це робить «Запорожців» актуальними лірично, що важливо підкреслити, оскільки політична чи соціальна актуальність поезії завжди спирається на поетове індивідуальне сприйняття світу, на його інтимне переживання історії.

Уставай, моє сонечко, з темного лугу,
Бо тривожить минуле не раз і не двічі.
Сплять в степу запорожці — товариш до друга
Повернувся обличчям, порубаним в січі.

І так страшно дивитись на заплюшені очі,
На рубці кривавиці і на плечі похилі,
І ніхто з них ні пити, ні їсти не хоче,
Милі мої. Тиша. Милі мої, милі.

«Кривавиця» і «плечі похилі», зауважимо між іншим, — образи праці, вони передають натовленість, у смерті віднаходячи риси життя. Але як багато важить отут слово «тиша»! Власне, воно є тим натхненним і в інших випадках невлотимим моментом поетичного мислення, який робить з вірша поезію. В тій тиші чути голосіння поета («Милі мої, милі»), як вигук розпуки. На цю тишу падає завдання підкреслити звукові образи наступних рядків, де «громи перекочують глухо», «роко-чуть сурми» і «шаблі-гартуванці дзвенять під руками».

Взагалі Малишко в «Запорожцях» створює печальні картини. Ворон на бойовищі, порубані лицарі, материнські плачі за синами, ясир, побратимство, на жаль, не завжди вірне,— головні лінії цього циклу. Тут нема захвалої бравади козацькою силою і відвагою, нема за-сліплення блискотом січової зброї. Малишко творить образи своїх запорожців, спираючись на демократичні традиції української дожовтневої літератури, продовжуючи шевченківську лінію в цій темі, але в його циклі нема навіть глибоко прихованих книжних запозичень і ремінісценцій. Натомість деякі вірші «Запорожців» є переспівами народних пісень («Спірка», «Гомін, гомін по діброві...») або творами, написаними в дусі народної пісні («Скарга»). Проте народна пісня для Малишка була не завжди тільки зразком високомайстерної поезики, яку він подекуди відверто наслідував. Вона мала (і має!) в собі таку правду, яка допомагала поетові виробляти правильний погляд на історію. І там, де гору брала саме ця правда, а не проста стилізація, Малишко досягає разючих успіхів.

У «Запорожцях» на нову силу почала виявлятися одна з найцікавіших прикмет Малишкової поезії — народність. Ясна річ, фольклорні елементи, з яких частково будується цикл, не визначають її, а тільки підсилюють. Ідейне спрямування цих поезій — воно має не

декларативний, а тільки опосередкований змістом переживань ліричного героя характер,— ось що робить «Запорожців» глибоко народним твором. Малишко в «Запорожцях» оспівує насамперед віру в народ, показує його непереборне правдолюбство. Народ завжди знає, де правда, він відкидає брехню і мстить як дрібним наклепникам, так і великим фальшивникам історії. Розуміючи класову суть самої правди, Малишко шукає борців за правду серед людей праці.

Показувати запорожців як лицарів правди і свободи Малишко продовжував у поемі «Дума про козака Данила» (1941), в збірці «Книга братів» (1954), де ця тема осучаснюється ідеєю дружби російського й українського народів, у багатьох віршах різних літ, зокрема в енергійно-юнацькій поезії «Бій Максима Кривоноса».

5

Весною 1942 р. у Воронежі вийшла тоненька, всього на 38 сторінок (найменша з усіх Малишкових збірок), книжечка «Понад пожари». Вийшла напередодні вторгнення ворожих танків у місто, і тому майже весь тираж її загинув. Але в усі наступні свої книжки воєнного часу Малишко включав свою збірку «Понад пожари». Вона стала подібною до грудки снігу, яка скочується з гори, перетворюючись на снігову лавину. Власне кажучи, п'ять поезій з тої книжки, а саме: «Україно моя», «Київ», «Мати», «Моему батькові» і «Боженко», стали серцевиною не тільки воєнної лірики, але й усієї творчості Малишка. Ці поезії відкрили поета великого, надали його постаті характерних і неповторних обрисів. Сьогодні ми дивимося на Малишка з незначної дистанції, і він виимальовується перед нами потужно й докладно — адже

ми пам'ятаємо творчий розмах і життєву ненаситість його останнього десятиліття. Але якщо можна було б абстрагуватися від усього, що він написав після згаданих творів, і подивитися на нього не з трьохлітньої, а з тридцятилітньої відстані, то й тоді постать поета не змаліє.

Тепер, коли так часто і значною мірою справедливо окреслюють творчість молодих поетів як вираз настрою одного покоління, хочеться запитати: чиї болі і страждання, чиї радості і звитяги, чиї надії й тривоги просурмив Малишко у книжках «Понад пожари», «Битва», «Ярославна»? Невже тільки те покоління, що йшло в атаки під Москвою і під Берліном, неville тільки воно здригнеться, читаючи цикл «Україно моя»?

Не раз ми вже зустрічалися з тими поезіями — в школі, в студентські літа, потім у ті хвилини, коли шукаєш у рідній літературі чародійного поетичного каменя, від якого, як інколи здається, залежить і твоя власна духовна молодість, — і кожен раз нові емоційні сколихи підносили душу. Ці переживання і враження не були тільки спогадами наших попередніх юнацьких захоплень циклом «Україно моя» — вони були дійсно новими. Це ж і єсть перша ознака справжньої поезії — не старіти, невтомно випромінювати авторські емоції, обертаючи їх на енергію почувань нинішнього і майбутнього читача.

Писалися ті поезії восени 1941 р. і зимою 1941—1942 рр.

На це вказує, між іншим, строфа:

Далекі мої, дорогі і хороші,
Я чую ваш поклик:— До кари! До кари!—
Метуть і метуть зимовії пороші
Сніжком-залежком з посивілої хмари.

Елегійні «зимовії пороші» і «сніжок-залежок» Малишко тут же обертає на дим бойовища та на посвисти ворожої нагайки і підкоряє іншому настрою зимову стихію:

Свисти, не свисти, проклятуца нагайко,
Не бачив катюга розплати такої:
У димному полі встає Наливайко
І землю стрясає страшною рукою.

(«Україно моя»)

Малишка, як і всіх радянських людей, гнітило, що довелось здавати ворогові міста і відходити, але це відчуття народної трагедії, звільнивши його від мурашкового дріб'язку житейських і літературних буднів, не перейшло в занепадницькі настрої:

Не плачте, мамо, не треба. І ви не журіться, тату,
Друзі ідуть зі сходу, сурма не грає — б'є!
Катів поведуть на страту, на нашу святу розплату,
І в них не вистачить крові за грізне горе твое!

(«Україно моя»)

Малишко писав «Україно моя» поспіхом, він був у відступаючих частинах Червоної Армії, і думалося йому тоді не про свої майбутні публікації, а про терпіння землі, яку доводилося тимчасово покидати, про непевність життя солдатського, яке було тоді його життям.

Сашко, невже забути можна
Лубни, Пирятин, Бровари,
Де темна ніч, пудна й тривожна.
Ракети сіяла згори.

Де ми спиртком обігрівались,
Втішали ранених в біді,
І все зливалось, і здавалось,
Що й ми не виживем тоді.

(«Послання Олександрю Твардовському»)

Ось так значно пізніше скаже Малишко про ті ночі, коли він писав свої перші військові вірші.

Невтішні думки про Україну тут невіддільні від споминів про батьків, про місто своєї юності Київ, про героя громадянської війни Боженка — символ народних українських сил, які без оглядки стали під знамена

Жовтневої революції. Багатство тематичне, різноманітні настрої і почуття переплелися в циклі «Україно моя». Ніде Малишко не досяг такої многоплановості в показі життя українського народу, такої епічної масштабності і разом з тим мимовільної метафоричної ювелірності, ніде не був таким ускладненим і мінливо різним, як у цьому творі. Розмаїття настроїв і почувань розливалось тут широко, але й збиралося інколи, як течія ріки у вузькому плесі, в одній строфі.

Україно моя, далі, грозами свіжопропахлі,
Польова моя мрійнице. Крапля у сонці з весла.
Я віддам свою кров, свою силу і ніжність до краплі,
Щоб з пожару ти встала, тополею в небо росла!

(«Україно моя»)

Скільки тут метафор, і кожна відбиває протилежне або принаймні мало подібне у відношенні до іншої сприйняття України. Та понад усіма образами рідної землі стоїть розтерзана душа поета, мужня в своїй вірі в перемогу, правдива в любові до рідної землі, одержима святою ненавистю до ворога.

Погляд поета зводиться понад пожари, дух його злітає, щоб побачити за червоним гребенем пожеж свій подніпровський край:

Запалали огні за долиною синьою неба.
Самольоти гудуть, бо на захід фронти і фронти...

(«Україно моя»)

Дифузія окремих образів із «Слова о полку Ігоревім» у цикл «Україно моя», що сталася в результаті довоєнної роботи Малишка над переспівом «Плачу Ярославни», не пояснює ще всього у взаєминах нашого поета із пам'яткою давньоруської поезії. Спільним було жадання Малишка і жадання невідомого автора «Слова» — «за шеломянем», тобто за горою, або ж, кажучи інакше, за палаючим небесним пругом, шукати своєї

рідної землі, злітати понад небесні долини, єднатися з природними силами, страждати не в стінах дому, а на всесвітньому безмежжі, заповнювати своїм голосом не людське приміщення, а все житло народу — землю і небо. Ясна річ, Малишко нічого й нікого не наслідував у своїй военній ліриці. Він виявив з вибуховою драматичністю тільки свою душу в ній, але та його душа була безмірна і багата, як сама історія нашого народу.

У «Слові про поета», розглядаючи военну лірику М. Рильського, Малишко писав: «Талант митця; якщо він справжній талант, не може стояти осторонь від долі свого народу, тим більше, коли ця доля піддавалася таким страшним випробуванням». Малишко не тільки не стояв осторонь від долі своєї Батьківщини в найгірші літа, він чи не найглибше в нашій поезії відбив мужність і завзяття народу в жахному поединку з фашистським змієм. «Битва» і «Ярославна» — дві наступні збірки Малишка воєнного часу, без яких годі уявити українську радянську поезію як воїтельку і виразницю нових національних особливостей, подають у баладному жанрі картини війни. Це будні боїв, будні небаченого героїзму, панорама характерів подвижницьких і народних, зваблива дивина погірдливого ставлення до смерті, множество деталей, з сукупності яких постає реалістична картина суворого поля бою.

Невблаганний Дій війни взяв Малишкову поезію, як і творчість багатьох інших радянських письменників, і зробив з неї зброю, перед якою тремтіли вороги. Твори Малишка друкувалися не тільки у фронтових газетах — вони падали листівками на окуповану фашистами землю, ставали партизанськими піснями в лісах Білорусії та в українських степах. Вони воювали. Бувало й так, що при зустрічі партизанів з Радянською Армією у визволених районах Малишко зустрічав їх і сам тоді відчував приплив сили, необхідної для нового переходу, для

наступного кореспондентського завдання... Всім, хто береться за перо, пам'ятати про це треба, бо ж війна не надає поезії якоїсь нової функції, а тільки оголює суть її призначення, так само, як труднощі і горе не змінюють, а тільки розкривають сильний людський характер.

6

Малишко написав сімнадцять поем. Не всі вони вдалися йому; є серед них монументальні і вічні, як «Прометей», «Це було на світанку», «Дума про козака Данила», «Кармалюк», «Сини». Але єсть і такі, що, мабуть, уже завтра цікавитимуть більше історика літератури, ніж звичайного читача. Проте вражає сама кількість великих ліро-епічних творів Малишка, їхні тематичні відмінності, розмаїття їхнього поетичного розміру, використання в них прозових і діалогічних компонентів. Почуття пошани до богатирського таланту — перше, що спадає на думку після їх прочитання. Їхніх горизонтів не охопити зором з однієї точки. Треба пересуватися в часі, в настроях, у науці про поезію, щоб збагнути, де лежить їхнє далеке покордоння!

У поемах Малишка лірик завжди бере гору над епіком, але перед нами, як правило, не бліді відбитки людських зображень, не світлини в ліричному серпанку, а живі люди, лаконічно, впевнено й своєрідно окреслені характери, які ніби вийшли з добрих романів.

Перша поема «Ярина», написана в 1938 р., виказує Івана Франка як першого Малишкового вчителя в ліро-епічному жанрі. Строфа «Ярини» запозичена з поеми «Іван Вишенський», але навчання у Франка привело годі поки що тільки до засвоєння форми невмирущого твору. «Ярина» сприймається як довгий вірш про гро-

мадянську війну, в якому герої, на жаль, не виписані, а лише позначені іменами. В сюжетному плані «Ярина» ніби вимагала продовження і розгортання подій. Тонко вирізьблені жіночі образи з пізніших Малишкових поем «Любов» і «Марія» є розкритими пелюстками, які, як у пуп'янку, були сховані в тому ранньовесняному творі.

Одразу варто сказати декілька слів і про іншу поему Малишка, оскільки вона вже не формою, а темою зв'язана з іменем Каменяра. Малишко зачитувався Франком, гворив його натхненні портрети, в різні часи і по-різному тлумачив найголовніші франківські образи та ідеї. Жмуток нев'янутих віршів про Франка «Син Яцяковаля» (заголовок натякає на вірш Рильського) Малишко написав уже в останні роки свого життя. Одначе, спробувавши відшукати шляхи думок, які привели великого поета до написання «Мойсея» — а саме цьому присвячена поема «Франко у Криворівні» (1956), — Малишко зазнав часткової невдачі. В поемі є добре написані строфи, що стосуються тих чи інших відомих фактів Франкового життя, є цікаві спостереження. Прого немає в поемі відкриття якоїсь не поміченої ніким раніше важливої деталі з життя і творчості Івана Франка. Твір трохи послаблює стилістична неопрацьованість, псевдопатетична мова, якою постійно звертається герой поеми Франко до своїх знайомих. Але найсерйозніша вада — трактування задуму «Мойсея» як чогось випадкового. Малишко мав право по-своєму вирішити це питання. Але він не створив переконливої художньої версії виникнення «Мойсея», бо, мабуть, не простудіював історії геніального Франкового творіння.

Поет досить часто переходив на нарисовість, коли брався відтворювати значні епізоди з життя своїх великих попередників («Тарас у кирило-мефодіївців»), але міцно почувався Малишко тоді, коли в основу ліро-епічного твору клав народну пісню або думу, а героями його

ставали герої народного епосу. «Кармалюк» (1940) і «Дума про козака Данила» (1941) — безперечні досягнення поета і всієї нашої історико-художньої літератури. В сюжетах цих поем немає силуваної драматизації за рахунок неймовірного збігу обставин, немає карколомних стрибків, а єсть наче звичайний і навіть повільний плін життя, але життя в суцільності своїй трагедійного і кривавого, героїчного і небуденного. Оця звичайність героїки блискуче вдавалася Малишкові. Тому перед нами зринають живі, принадливі образи Устима Кармалюка — легендарного борця проти кріпаччини і Данила Нечая — козацького полковника, одного з організаторів і керівників національно-визвольної війни українського народу 1648—1654 рр.

В «Думі про козака Данила» поруч із тонами трагічними маємо цікавий, здавалося б, не властивий Малишкові гумористичний колір, яким виведено горопашного лицаря Муху. Ген аж у збірці «Листи на світанні» (1961) ця весела барва знову проступить на ліричному тлі Малишкової поезії, набере ядучості і перейде в сатирично-саркастичний настрій. Не пропаде також уміння, з яким у згаданій поемі Малишко передав мученицьку смерть матері Тимофія Уса. Такою ж смертю помиратиме Прометей Малишка.

Стара мовчить. В жалобнім зорі
Мовчазна клятва. Дим повис.
І на вітру в поля прозорі
Поповз плазма, як жовтий лис.

Стара мовчить. З соснини косо
Спадає тїнь, немов з хреста,
В густім диму сивіють коси,
Долонь чорніє й на уста

Лягає попїл. Лиже вії
Зелена іскра-вітровій.
Вдова здригнулась:— Тимофію,
Синочку мій, синочку мій!

Сумні були часи, коли закутого в ретязі Кармалюка везли на Сибір, коли було закатовано не одну козацьку матір за сина, а Данило Нечай і тисячі таких, як він, гинули за волю свого народу, не бачачи найменшого наближення тієї волі. Але поет не може залишити своїх героїв у безнадійному становищі, цього не дозволяє йому сучасна авторська позиція, з якої видно великі історичні простори, недаремність усіх давніх і вікових страждань. Тому Малишко героїв своїх поем, можливо всупереч вузькій правді дня, виводить на світлий п'єдестал тимчасової звитяги, щоб вони залишалися здатними до життя і боротьби і відповідали правді широкої історичної дійсності. Звідси виникає оптимістичне закінчення і «Кармалюка», і «Думи про козака Данила». Нечай помирає, покотом лежать побиті його воїни, але битва не програна:

За сніжним долом, синім бором
Копит одлунное луна,
І скільки вдаль не кинеш зором —
Цвітуть знамена Богуна.

Важко сказати, чи мав Малишко єдиний план-задум для всього циклу поем, який він розпочав писати в 1943 р., відчувши внутрішню потребу відбити «епічний стан» радянського народу в часи воєнних злигоднів і подвигів. Але на його поеми «Полонянка», «Любов», «Марія», «Сини», «Жива легенда», «Прометей» і «Послання Олександрю Твардовському», які створені всього за три роки, як кажуть, одним подихом, треба дивитися як на єдине грандіозне полотно, де героїчне переплелось із стражденним, де видно Україну очима солдата-месника і очима жертви окупації — нещасливої дівчини, яку намагаються обернути в рабину знахабнілі завойовники. В кожній з вищеназваних поем Малишко шукає відповідь на одне і те ж питання — чому фашисти, незважаючи на свою «залізну» міць, приречені на загибель, у чому

сила народу, як того, що воює з ворогом, так і того, що не скоряється, хоч і позбавлений можливості вести збройну боротьбу? Поет прямо відповідає на це: духовна снага радянської людини, вихованої в атмосфері соціального і національного рівноправ'я, неподоланна.

Любов до рідної землі, до рідного дому, до історії свого народу, до звичаїв і пісень народних, до свого дитинства і юності, одне слово, до всього того, що складає ностальгію спогаду і моральну чистоту пам'яті, правдиво піднесена в поемах Малишка як духовна сила, що у війну має цінність сталевого меча і щита. Патріотизм Малишка переходить національні межі — поет відкриває в ідеї дружби радянських народів нове, підтверджене суворою дійсністю війни, незламне патріотичне начало людської духовності.

У поемах воєнного часу Малишко прагне відбити синтетично дух воїна-героя і дух землі-полонянки, дух національної гордості і дух інтернаціонального братерства, притаманний радянським народам. Кожна з названих вище поем, крім «Прометей», була певною мірою втіленням якоїсь одної риси цього широкого ідейно-художнього задуму. Але тільки «Прометей» зібрав усі творчі помисли Малишка воедино. Трагічна ситуація, в якій опинився герой поеми, давала можливість авторові показати одразу моральну силу радянського воїна і поневоленого народу, а російський національний характер, поєднаний з прометеїзмом Шевченка, вів до ідеї патріотизму, в основі якої була любов, ширша за національне почуття.

Малишкові пощастило — він натрапив на невигадану історію, в самій правді якої таїлися сховані ідейні багатства і мистецькі можливості на міру всіх його власних переживань війни, всіх його візій героїзму, пов'язаних з Прометеем, всієї його комуністичної пристрасності. «...Мені розповіли,— пише Малишко, — про нашого роз-

відника-солдата родом із Смоленщини. Його, важко пораненого, сховали в себе українські селяни. Одначе він все ж потрапив до рук гітлерівців. Довго гітлерівці допитували селян, погрожуючи смертю, але ніхто не видав розвідника. Тоді боєць сам, щоб врятувати людей від загибелі, признався, хто він. Фашисти спалили його, прив'язавши до дуба, а дітей, старців і жінок погнали в неволю. Мене схвилювало це до глибини душі. Подвиг бійця і його духовна близькість з народом стояли перед моїми очима як образ великої прометеївської сили. Так ніби сама по собі склалася моя поема — легенда «Прометей». Малишко називає поему легендою тому, що народ був співтворцем поета. І справді, «Прометей» має риси народного твору. Не лише ідеальна композиційна стрункість, образна прозорість і простота оповіді говорять про це. Народна простота характеризує самого Прометея-бійця, його незвичайний своєю звичайністю героїзм. У ньому немає філософської знудженості, пригамної, скажімо, Чайльду Гарольду, який бавиться в героїчність, бо всі інші забавки остогидли йому. Він не схожий на Печоріна, що ризикує життям на дуелі, бо шукає виходу із свого нестерпного становища «зайвої людини». Він і не Ян Гус, котрий знав, що пломені вогнища, на якому він згорить, стануть визвольними знаменами його нації. Малишків Прометей — син російського колгоспника, нічим не видатний юнак, який не в університетській бібліотеці, а в українській stodolі, переховуючись од фашистів і, може, вперше читаючи «Кобзаря», знайомиться з Прометеєм. І цей хлопець іде на смерть, щоб врятувати від спалення українське село, а його жителів — од тяжкої неволі на чужині. Про що він думає в останні хвилини свого життя?

Він думає про друзів армійських, про парторга і кашовара, про важливі для нього події на передовій — солдатський обід та «доставлені в траншеї» листи від

рідних. Скільки героїчного супокою, душевної тиші, яка гримить громами, скільки індивідуальної неповторності саме в тому моменті, де поет найлегше міг би стати на ходулі патетичних загальників. Ніщо, здається, не вражає в цій поемі більше, як той «до кухні димний слід», який постає в очах бійця, затагнених димом страти. Поет малює свого героя так, щоб читач не відчував найменшої його впнятковості ні в поведінці, ні в зовнішності, ні в слові, ні в мислях. Прометей Малишка приймає своє страждання так просто, ніби в нього є сила, щоб витримати муку значно більшу, ніж смерть на вогні. Поет показує, скільки доброти і самозречення заради добра інших містять глибинні пласти людської душі, просякнуті цілющою водою лєнінської дружби між народами. Малишків Прометей переборює терпіння й смерть любов'ю, але, підкреслимо ще раз, він не є винятком. Його любов ані не мстива, ані не безглуздо-альтруїстична. Вона спокійна і осмислена. Дивовижну мудрість і знання людської психіки явив автор «Прометєя» тим, що показав двічі зіткнення русявого смоленчука зі смертю. Ще до того, як заповонить уяву бійця образ Прометєя, бійцеві сниться сон: вітер бореться зі смертю і кличе його на допомогу:

І просить вітер у бійця:
— Постій зі мною до кінця.—
І людським серцем — в очі смерті,
Спалив, стоптав кістки потерті!
Ще є в людей такі серця!

Так героїзм радянського воїна поет зображує як вічне прагнення людей перемагати смерть. Проте Малишка не задовольняє абстрактне пояснення суті героїзму. Загальнолюдське він поєднує з конкретним, історичним. Здатність народжувати нових Прометєїв у наші дні несе тільки лєнінська ідеологічна переконаність, оперта на інтернаціоналістські засади справедливості.

Вся поезія Малишка зосереджена довкола людського подвигу. Її пронизують революційно-романтичні струмені, сила яких не зменшувалася навіть у «філософські» часи Малишкова життя. Поет ішов не від якоїсь романтичної школи чи програми, а від свого життєвого досвіду, від постійної інтуїтивної потреби митця наповнювати своє слово гарячим і неповторним відчуттям доби.

«Це було на світанку» (1948) — поема так само про подвиг, але подвиг наче невидимий, який повторюється щодня в діянні людини праці. В центрі твору — образ трудівниці, селянки нового типу Докії Петрівни. Це один з найяскравіших в усій радянській поезії образ жінки-колгоспниці, не декларативний і не фальшивий образ, намалювати який було під силу тільки Малишкові з його знанням народного життя і пієтетом до жінки-матері. Поет згадує, що прообразом героїні була славетна колгоспниця Ганна Кошова: «В її долі і характері я побачив... близькі і рідні риси моєї матері і зрозумів, що все її життя воістину народне». Отже, Докія Петрівна має два прообрази — Кошову і матір поета. В цьому причина непідробного зворушення, з яким веде автор читача нелегкими дорогами життя Докії Петрівни.

Можна говорити про світове значення цього образу, враховуючи численні спроби світової літератури розв'язати проблему взаємин «землі і людини», показати зміни в психіці селянства соціалістичних країн. Докія Петрівна скинула з себе кам'яне ярмо землі. Вона усвідомила свою владу над землею, але влада ця — людяна і турботлива. Земля і Докія Петрівна — дві матері, які «порозумілися» на основі материнської людяності, розуму, спрямованого на гуманне використання людської необмеженої влади над землею. Докія Петрівна говорить:

Я ж руками своїми звела тебе, знаю,
Вмила потом і колосом заколосила,

Обігріла від серця, як сонцем весіннім,
Налила тобі соку в замлоені груди,
І ночей, і вітрів твоїх свист-голосіння
Повернула на пісню весільну між люди.

У фольклорі і в літературі десятки разів зображувалася земля як мати. Малишко новою ідеєю і, звісно, новими словесними засобами ніби прочищає давню метафору і надає їй нового змісту. Усталені і, здавалося б, зужиті образи поезії невисокого класу Малишко в своїх творах вміє зробити новими — спираючись на їхній первісний характер, робить свої твори свіжими і водночас одразу сприйнятними для найширших народних мас.

Малишко написав 17 поем, а хочеться сказати ще й про вісімнадцяту, яку можна назвати «Тарас Шевченко». Мова йде про присвячені Кобзареві ліричні вірші Малишка, які самі собою складаються в цілісно гармонійний твір, а не про драму «Тарас Шевченко» (1964), яку Малишко спочатку писав як оперне лібретто, а потім переробив у поему. Возвеличувати Шевченка наші поети завжди вміли і завжди робили це охоче, але мало хто з них пробував сказати, в чому його велич і геніальність. Творчі прорахунки Малишка в драматичній поемі «Тарас Шевченко» випливають з невідповідності «високих слів», яких у творі забагато, і дрібки аналізу соціальних та всіх інших обставин народження і зросту Шевченкового генія. Попри всі вади збірки «Віщий голос» (1961), в якій подекуди так само відбилися традиційно-возвеличувальні мотиви в духовному розумінні малопродуктивної поезії, ця книжка все-таки є вдалою поемою про Кобзаря. Малишко підкреслює думку про те, що Шевченкові завдячуємо не тільки утвердженням нової української літератури: поет вбачає у свідомості української нації посіяні Шевченком ідеї, які допомагали сучасним поколінням сприйняти ленінізм і будувати нове, соціалістичне суспільство.

Він з великою емоційною силою стверджує і виявляє, що Шевченків духовний голос, Шевченкові заповіді увійшли навіки в душу українського народу. Навіть наш новітній краєвид з краєзнавцями та електролініями осмислюється поетом як вираз шевченківської мрії і доброти:

Там у ніч — на вибалки козачі
Як ріка в могутній течії —
Идуть високовольтні передачі,
Молоді енергії мої —
Райдугами, снами вогняними,
Надрами земними із заков,
І Шевченків голос понад ними
Просьте людство про сім'ю й любов.

(«Вийду в степ до синьої криниці...»)

У «Віщому голосі» Малишко розвиває шевченківські погляди на українське панство, яке колись було «варшавським сміттям», а в нашу добу стало сміттям Вашингтонів і Парижів.

До Шевченка кланяються свічами,
Лестяться собачками під ноги,
А Тарас словами бунтівничими
Палить їхні миршаві чертоги.

(«З України десь юрбою хмурою...»)

Малишко не просто популяризував Шевченка, а переосмислив його гасла братерства, свободи, безкомпромісної боротьби правди з кривдою. Крім цього, він створив оригінальний поетичний образ Кобзаря, його неспокійного і невпорошеного духу.

Ідейний зв'язок між Малишком і Шевченком — це результат подібності їхніх активно-громадських позицій. Та є між ними ще один зв'язок — складні взаємини учня і вчителя. Їхня складність полягає в тому, що це відносини двох цілком різних епох української поезії. Шевченків огонь був для Малишка не предметом зовнішнього наслідування, а палахкочучим нутром його єства, магмою, а не поверхнею його слова.

Тарасе, чуєш ти мене чи ні?
Я все життя горю в твоїм огні.
(«Увечері, де канівські гаї...»)

Ті, що брали в Малишка Шевченкове слово чи рядок, ритм чи будову фрази і хотіли наочно пояснити зв'язок між учнем і вчителем, зазнавали краху, бо натрапляли зразу на самобутній, оригінальний талант, який рідко коли збивався на механічне засвоєння. Всю невловимість зв'язку між Малишком і Шевченком, зрима і незрима учнівство Малишка у Шевченка можна передати одним словом — подив! Подив, зачудування, з яким стоїть Малишко перед своїм учителем, і хоч не раз той подив не осмислювався, Малишка, саме Малишка, більше, ніж будь-кого із сучасних українських поетів, можна вважати продовжувачем традицій і спадкоємцем великого Кобзаря.

7

У поезії Малишка поважне місце посідає жанр філософського вірша, цебто вірша афористичного, який оперує широкими поняттями, поєднує абстрактні категорії з пластикою конкрету, відверто формулює або подає метафорично різні етичні закони, різноманітні, часто суперечливі істини. Філософський вірш є результатом зіставлення індивідуального досвіду з досвідом колективним. У такому вірші виявляється освіченість автора, масштабність його мислення. Чим ширше мислить поет, тим ширшого колективу досвід йому доступний. Досвід національних і класових об'єднань, до яких він належить, епоха, в якій він живе і яку життям своїм розпізнає і буде, дозволяють йому звертатися до всього людства, надавати своїм творам загальнолюдського значення.

Малишко почав наполегливо працювати в жанрі філософського вірша, готуючи книжки «Що записано мною» (1956), «Полудень віку» (1960), «Листи на світанні» (1961), «Рута» (1966), віддав йому перевагу в останніх своїх збірках «Синій літопис» (1968) та «Серпень душі моєї» (1970). Серпень поетової душі був періодом проникливих медитацій, періодом золотої лірики досвідченого, але не втихомиреного ні втомою, ні передчуттям смерті жвавого розуму.

«Сьогоднішне в мені живе з віками», — писав Малишко, і це насамперед стосується його філософського «я», в якому обізвилися вікові традиції української філософської лірики. Багато віршів, не обов'язково суто філософських, він підсилює афоризмами, які не вирізняються цілковитою новизною і разом з тим не є цитатами, а наслідком певного способу розмірковувань:

«Мудрість іде без блиску, бездумність — у позолоті», «Хвальба — то є тіль, а від зради немає поради», «Не живе ледачий, де кипить робота, не кується слово там, де твань болота», «Не забувай за отчий свій поріг... але й кермуй політ за обрії незнані». Прикладів таких чимало. Тут зринають у пам'яті приповідкові рядки Сквороди («Хто серцем чист і душею, не нужна тому броня»), Франків цикл «На старі теми» («Блаженний муж, що йде на суд неправих»), деякі вірші Рильського.

Крім літературної традиції, у філософській ліриці Малишка відбився знову ж таки його фольклорний багаж, який складався не тільки з пісень, але й з багатьох прислів'їв.

А правда лиш одна — вона колюча,
Гірка й жорстока...

(«Правда»)

Пригадується народне: «Мужицька правда зла й колюча, а панська — на всі боки гнуча». Але Малишко не просто перестилізовує приповідку. Він її заперечує, або,

точніше кажучи, переводить іронію народного висловлювання в сумну категоричність своєї філософської мислі.

Характерні для поезії Малишка світоглядні основи,— це, безперечно, основи матеріалістичного розуміння розвитку природи і суспільства. Але творчість поета не є звичайним унаочненням певного світоглядного комплексу. Вона базується на ньому, впливає з нього, одначе, торкаючись більших або менших частковостей життя, перебуваючи у віковому руслі вселюдської культури, приходиться до найрізноманітніших відкриттів-узагальнень, які не суперечать світоглядові поета і які становлять чи не найбільший скарб всякої поезії, поезії Малишка зокрема.

Малишко вдумується в так звані вічні поняття і особливо часто прагне розкрити суть правди:

Не досить слова, спраги й джерела,
Не досить сонця у світанок сірий.
Є свій масштаб у кожного крила,
А правді ж як шукать кути і міри?

(«У важкувату, грубу простоту...»)

Правду і кривду, працю і науку, пісню і дружбу, вогонь і віру, розлуку і тривогу, мету і розчарування, любов і смерть, мужність і ласку і ще багато подібних категорій Малишко подає не позачасово, а в контексті з своїми переживаннями, в осучасненій метафорі або з націленим у нинішній день епітетом. І хоч він знає, що

Не підбереш одного тону,
Одної фарби у житті —
Молитві, бою і прокльону,
Нещадності і доброті,—

(«Не підбереш одного тону...»)

стверджує: «А правда лиш одна...»

Останні збірки Малишка виповнені жагою пізнання. Кожен вірш тут — відкриття малої або великої правди.

Поети знають, що найважче — це висловити правду. Не тому, що не хочеш або боїшся, а тому, що її просто-напросто важко сказати. Знає це і Малишко:

Ритиму землю,
 ритиму гору,
 камінь світитиму, наче зворінь,
 А докопаюсь, у чому сутність,
 у чому правда
 і в чому корінь.

В даному разі його цікавить правда людського щастя:

Може, воно у клітинах болю,
 Може, у зустрічі з добрим другом?
 Може, в двобою з самим собою,
 Може, в зорі над вечірнім лугом?

.

Ніби сьйнуло і стало поруч,
 Дихання чую я невмируще,
 А люди кажуть, а люди радять:
 Шукай-но глибше!
 Шукай-но дужче!

(«Ритиму землю, ритиму гору...»)

І він шукає людського щастя в змаху пташиного кри-
 ла, і в пісні, і в яблуці, і в тому, як запрошують на ве-
 сілля, і навіть у самій смерті. І знаходить. Ось вірш
 «З минулого», де свою знахідку він скупю передав одним
 рядком:

По груди в воді стояли матроси,
 Плечами підтримуючи понтони,
 Падали бомби,
 як чорні коси,
 Були й дрібненькі,
 були й до тонни.
 На інший берег ішла піхота,
 В інше життя,
 до іншого бою,
 А мертві стояли вже без клопоту,
 Човни тримаючи над собою.
 Ми вже гриміли
 десь за степами,

Рили окопчики із бійцями,
А вони лишилися
 крижаними стовпами,
Як обеліски
 з людськими серцями...

Останній рядок, а може тільки одне слово «обеліски», є поетичною, а водночас філософською знахідкою того щастя і в смерті. Мимохіть приходимо до висновку, що людське щастя в житті і в смерті, але тільки в такій, яка обезсмертнює життя.

Ця думка, але в іншій одежі, є і в громовому «Рядку про Довженка». Та не забуває поет про основу основ людського щастя — про працю.

Як і Франко, він звертається до землі:

Дай мені, Земле, в очі блакиту,
Дай мені мужність несамовиту,
Сльози і щастя — я все приємлю,
Так, як Микула,
Орючи землю!

(«Дай мені, Земле, від своєї любові...»)

У Малишка майже не зустрічаємо філософського мотиву роздвоєності, характерного, скажімо, для деяких трагічних речей Франка або молодого Тичини. Він розумів, звичайно, сувору правду єдності суперечностей, їхньої ненастанної боротьби як рушія будь-якого розвитку і в багатьох віршах відбив оце розуміння:

Як без ночей нема світання,
Так без світань шляхи не ті,
І якщо в муках є шукання,
То, значить, муки ті святі!

(«Ні за що згудять...»)

Але сама творчість Малишка не була роздвоєна, бо, здається, ніколи не роздвоювалась на непримиренні начала його душа. Щоправда, він писав:

Та з собою самим не в згоді я,
Рву те слово напололам.

(«За літами і за ракетами...»)

Але мова йде тут про вічне почуття невдоволеності письменника своїм словом, про жадання «іще б на вершечок вирости, щоб ходити з людьми врівні». Знаменно, що, коли Малишко говорив про метаморфози свого «я», вибирав речі, яким притаманна внутрішня цілісність і довговічність: «Я — камінь», «Я — небо», «Я — полотнище віків», «Я — корчуватий без», «Я — фіолет рай-древа».

Послідовність Малишкова визначалася його непохитною громадянською позицією. Громадянська лірика як домінанта його творчості завжди втручалася й домішувалася в його інтимну, пейзажну і медитаційну поезію. В його філософських віршах видно політичну барву, активну злободенність, і це не звучує, а, навпаки, розширює їхній змістовий масштаб, не суперечить їхній лаконічній формі:

Благословен будь, світе мій, в небі й траві,
Із любов'ю і снами дівочими,
З українською вишивкою на рукаві,
З африканськими чорними ночами;
З вогняними квітами і криком повстань,
З живою водою й людською глиною,
Скажи мені, світе:— В кремні возстань!—
І возстану. І кремій стане калиною.

(«Благословен будь, світе мій, в небі й траві...»)

Поет рідко шукає «сюжетів» для своїх філософських віршів поза соціальною сферою. Можна говорити про громадянський, навіть політичний сенс його філософської поезії. Малишко благословляє світ «з вогняними квітами і криком повстань», благословляє вічність боротьби і своє духовне безсмертя мислить як участь у цій боротьбі. Проте він розкриває і зміст цієї боротьби — «людській глині» протиставлено в ній твердість харак-

Драматичні і, можливо, найлюдяніші хвилини, коли душу стрясає конфлікт між усвідомленням мізерної індивідуальної можливості переробити світ і вірою в те, що світ все-таки буде таким, яким постає у мрії, повинен був переживати ліричний герой Малишка. Разом із своїм народом поет зазнав щастя такої великої і не тільки збройної, але й духовної звитяги, що йому була дивною й болючою будь-яка недовершеність, будь-яка несправедливість на всій землі. До речі, саме в цьому почутті глобальної відповідальності, почутті, законному для визволителя Європи, народжувалися повоєнні книжки Малишка «За синім морем» і «Корейська поема». Вони були продовженням його творчості воєнних літ, і там, попри всі недосконалості, які мусить мати поезія, що народжується з туристичних вражень, не було найменшої фальші у відчутті провини перед не до кінця визволеним людством, або, висловлюючись інакше, у почутті відповідальності за долю всієї планети.

Свідченням того, що Малишкове філософське «я» не в силі було відокремитися від його громадянського ества, є надзвичайно сильно виражений у його ліриці останніх років мотив смерті. Правда, не раз поет мав сумніви щодо «повноцінності» смерті й навіть сприймав її як сумну необхідність, повну тривожних неясностей:

А в конечність виходь —
наче в далеку мандрівку,
Причинивши тихо двері життя.

(«Ти виходь у життя з рокотанням весняного грому...»)

Але найчастіше він дивився на ту «конечність» як на поріг, за яким зіллється його душа з душею народною. Це була шевченківська віра нашого поета, в якій сходились усі три виміри його життя — партійний, патріотичний, філософський:

Не боюсь, що вдарять темні хвили
Вибухівок-атомок в біді,

Що владу, як інші люди милі,
В попелі, в отруті, у воді.

Мов останню хвилику рятівнику,
Як то буде, ще не знаю сам,
Україно, я тебе покличу
Лиш ім'ям єдиним. Лиш ім'ям.

І від того слова — не в печалі,
Не в громах ночей і голосінь —
Оживуть попалені скрижалі,
Як пролог життя і воскресінь.

(«За віками, як тінь за даллю...»)

Малишко — філософ і в пейзажній ліриці. Природу він бачить то як тло діяння людини, то як подобу людини, то як естетичний взірець, красу, до якої він має непереборний потяг. Не раз він пише про дуже звичайні речі, але саме таким чином відкриває далеко не банальні істини:

А коли зацвітали бузки багаті,
Я маленьким виходив на стежку биту
І найперш помічав стовбурці корчуваті,
Із яких набиралось бузки блакиту
А тепер задивляюсь на цвіт до ночі,
До тремтіння в серці,
До тихої муки,
А бузок піднімає блакитні очі
І вдивляється в мої
Корчуваті руки.

(«А коли зацвітали бузки багаті...»)

Помітити на собі погляд природи, зрозуміти його і замислитись над таємницею буття — здатність і насолода високого інтелекту. Малишко не лише відчуває погляд природи, він розуміє і її душу. Єдність людини з природою Малишко малює насамперед як духовну єдність. Тому навіть трава в нього, ота, що «ходить» навколо хати, сильніша за злочинну потугу атома:

Людська сльоза до хмар своєї жалоби носить,
І атомне ядро в трави пощади просить.

(«Так робляться визнання цвіту й повіді...»)

В одному вірші Малишка груди вбитого воїна стали полем, космодромом, але своє безсмертя поет асоціює не з образами зовнішнього ряду (очі — квіти, руки — гілки, груди — поле). Він вірить, що його природа, його Дніпро, його дуби над Стугоною, від яких він ніби й народився, перейнялись його духом, його надіями, його словами:

А якщо трапиться отой конфлікт зі мною,
Що я впаду на шлях, не відробивши все,
Тоді сім'я дубів не віком, не труною,
А кронами в вітрах мій голос понесе...

(«Не збиті в заметіль, не схилені добою...»)

У Малишка даремно шукати змалювання такої перемоги людини над природою, яка «ощасливлує» на день, а потім буває, що десятиліттями мстить і глузує з людини. Зате часто зустрінете одухотворення природи добрими силами, не завжди, одначе, здатної протриматись без людської допомоги. Отож варто підтримувати і виховувати в наші дні ту доброту, з якою слухав Малишко просьби дерева, озера, подніпрового луку — зберегти їм життя.

Стихія весни панує в Малишка над усіма іншими порами року. Це відповідає оптимістичній вдачі поета, громадянському пафосу його душі. Ось один з найкращих його весняних гімнів:

Задихав березняк зеленими устами,
І перший пролісок, аж білий до нестями,
Тоненьку ніжку звів.

І вічно буйний хміль
Напружує тільце, морозний збувши біль.
А сонце міниться і мліє на горбочку,
Стара верба і та вдягла нову сорочку,

Гаптовану блакиттю. Дітлахи,
Рожеві ротики розкривши, як птахи,
З колосок зводяться, пручають рученята,
І сяють снігурі, округлі, як горнята...

Відчувається, що Малишко в пейзажній поезії подібен до М. Рильського. Але якщо М. Рильський не любить додавати до малюнка природи ліричних пояснень, Малишко, як правило, не обходиться без них. М. Рильський ніби надає слово самій природі, пам'ятаючи, що вона завжди говорить мудро. Малишків краєвид проїнятий особистим почуттям. Поет прагне висловити пейзажем себе і водночас не загубити ні переливання кольорів, ні звукових тонів, ні запахів живої природи. До вищенаведених рядків він додає ще чотири:

Пора. Моя пора. Задума і робота
Широкий ставить стіл і відчиня ворота
Людському березню, де з зоряним мечем
Поезія стоїть у неба за плечем.

Відчуттям свого особистого завдання, пов'язаного з весною, Малишко збагачує малюнок цієї пори: «зоряний меч» поезії ставить на службу силі, яка оновлює не лише землю, але і людину. Тут дотримана міра і гармонія — особисте непомітно розвиває головний мотив вірша, психологізація малюнка щира, виправдана, логічна.

8

Немає більшої радості в поета, як почути свою пісню з уст народу. Малишко мав таку радість — його твори «Колгоспний вальс», «Білі каштани», «Ми підем, де трави похилі», «Рідна мати моя» з ніжною музикою Платона Майбороди стали народними піснями. Багатьом поезіям Малишка дали нове життя композитори Л. Ревуць-

кий, П. Козицький, М. Вериківський, Г. Майборода, А. Штогаренко, С. Козак. Завоювала народне визнання пісня «Цвітуть осінні, тихі небеса», до якої написав музику О. Білаш. Основою для відомої опери Г. Майбороди «Арсенал» стала драматична поема, написана Малишком у співавторстві з О. Левадою, а опера «Молода гвардія» Ю. Мейтуса так само базується на Малишковому пісенному лібретто, яке слід вважати самостійним і значним твором нашого поета.

Упродовж усього життя і завжди з великою охотою Малишко працював як пісняр. Правда, піснярський набуток поета міг би бути чисельно більшим, якби композитори пильніше читали його. В майбутньому ще не одна пісня має бути написана на вірші Малишка, необхідно відкрити зародки опер і ораторій (а вони ж там є!) в таких його поемах, як «Прометей», «Дума про козака Данила», «Сини»... Звісно, Малишко писав і спеціально призначені для музики поезії, дбаючи про їхнє самостійне літературно-мистецьке значення. Він умів, як ніхто інший, зімпровізувати слова до готової вже мелодії (так було, наприклад, створено прекрасну «Пісню про козацькі могили» — музика П. Майбороди).

Але було б невірно розглядати його пісенну творчість як щось надто відрубне. Пісенність — це одна з найголовніших і найдорогоцінніших прикмет усієї поезії Малишка, як ліричної, так і ліро-епічної. Він майже ніколи не міг у своїх творах передати суто епічне відчуття світу тому, що його поетичне мислення протікало в категоріях, вироблених з елементів народнопісенної поезії.

З цього погляду виділяються в нього принаймні три роди віршів, які є водночас трьома ступенями засвоєння народнопісенної творчості.

До першого роду належать звичайні обробки народних пісень. Головні мотиви й образи тут зберігають

фольклорний вигляд. Тільки великий талант Малишка не давав подібним творам стати анемічними стилізаціями:

— Бери ж ти, мати, жар піску,
Посій на камінь, на містку,
Як той пісок, диви, зійде,
Моя ти віковічна мати,
І встане жито молоде —
То й будем сина зустрічати...

(«Проводи»)

До другого роду належать твори, в яких складники народнопісенної творчості підпорядковані оригінальному задуму автора. Вони не розтоплені до кінця в горні творчого мислення поета, але й не випадають, як чужорідні тіла, з образного, стильового, мовного литва його поезії:

Забілили сніги у дубовій діброві,
Голубого узору на вікнах сліди.
Не затримуй мене на останньому слові,
Попрошайся як треба і в путь проведи.

(«Забілили сніги у дубовій діброві...»)

Можна виявити безліч подібних випадків, коли той чи інший пісенний зачин, постійний епітет, традиційно-фольклорне порівняння вибудовують Малишків твір. Буває, що й мелодія народної пісні підказує поетові ритм і розмір вірша, як-от, наприклад, у будові наступної строфи чути пісню «Гей, наливайте повнії чари...».

Гей, за Десною люди веселі,
Сонце встає над борами.
Там же богунці коней сідали,
Ставши на ніч таборами.

(«Богунська четверта»)

Третю категорію складає, власне кажучи, більшіна поезії Малишка, тобто його інтимна лірика, балади, поеми. народнопісенна основа яких захована, як підвалини

під ганками та галереями, під індивідуально-поетичною архітектурою:

Лежу я в Мораві на сивім схилі,
Дзюрчить у ногах горяний потік.
Далекі мої, незабутні, милі,
Мені тут лежати судилось вік.

У касці моїй ночують тумани,
В АХО в нас тій касці знають число,
Із серця мого крізь чотири рани
Зелене, колюче жито зросло.

(«Сини»)

Оці рядки видаються найбільш малишківськими. На перший погляд, нічого пісенного в них немає. Навпаки, розмовна інтонація дольника, абревіатура, яка натякає на бухгалтерське, а не на філософське число, суперечать пісенному ладу. Та все-таки в цих строфах угадується дивовижна мелодика, яка підносить суворий малюнок солдатського безсмертя у сферу співаної балади. «Горяний потік», що дзюрчить «у ногах», споріднює образ могили радянського воїна з могилою козака, який «звелів собі посадити у ногах калину». Фольклорне слово «судилось», «чотири рани», які символізують чотири літа війни і «чотири годочки» очікування милого, «жито», яке є давнім слов'янським образом життя і яке має тут народний епітет («зелене»), і Малишків епітет («колюче») — все це у взаємодії з точною пластикою і урочистою ритмікою вірша справляє враження героїчної пісні. Не співаєш, але, читаючи, відчуваєш бажання співати її.

Читання Малишка майже завжди веде на покордоння поезії і пісні, збуджує музикальний настрій. Навіть там, де поет свідомо намагається писати в розповідній манері, створюється ілюзія пісенності, схожа на ілюзію руху в картинах живопису:

Як зараз бачу: з-за ріки —
Дві кручі, наче маяки;

Одна зелена, чорна друга.
Чи літне сонце, чи зав'юга,—
Вони стоять собі віки.

Так починається «Прометей». Спокійний, віковий, епічний пейзаж. Але й тут присутній народнопісенний паралелізм, або, скоріше, його відповідник, який нагадує пісню: «Одна гора високая, а другая низька, одна мила далекая, а другая близька».

Певна річ, Малишко йшов тут не від якоїсь конкретної пісні, він просто, будучи в стані натхнення, потрапив у свій спосіб мислення, що мав правила, подібні до законів фольклорної пісенності. В поемі більше не буде згадана «зелена» круча. Поет буде писати далі тільки про «чорну» гору, де стоїть обгорілий дуб — смертне кострище його Прометея. Але зачин поеми виправданий, бо він художньо — і саме в народнопісенному дусі — визначає тему її: конфлікт життя і смерті.

Пісенність поезії Малишка виникає з гармонійного поєднання багатьох компонентів, серед яких поруч з яскраво фольклорними стоять і суто літературні. Досконале відчуття української мови, особливо її природної музикальності, вироблене в Малишка як на фольклорній основі, так і на сплетінні впливів поетики Шевченка, Франка, Тичини і Рильського, відбивалося на пісенній естетичі його поетичних форм:

Радянська Вкраїно! || Розлуки доволі,
Які ми з тобою || ще будем багаті —
Веселкою в небі, || барвінком у полі,
Розплатою-люттям || при спаленій хаті!
(«Україно моя»)

Повноголосся і чергування рим, причому різноскладових і бездоганно підібраних з різних частин мови, майстерна інструментовка всієї строфи звуками, які найкраще співуються і від яких вірш вібує («а» і «о», «р» і «л»), нарешті цезура, яка не розриває слів і дає можливість

рівно дихати при читанні,— це, зрозуміло, з трепетним змістом і з поетичною довершеністю і є піснетворчим виявом Малишкового таланту. З національно-народними атрибутами пов'язані класичні розміри його поезії, головним чином ямб і анапест, його улюблений дольник, який виникав із них і наближав його вірш до українських дум, точна і багата рима.

Народнопісенна основа творчості Малишка відповідала його невсипущій громадянській насназі, його розумінню літератури як свідомості народу, його служінню загальнолюдським ідеалам справедливості.

Не тільки творчою практикою Малишко утверджував пісенний жанр нашої поезії як один з найважливіших. Він хотів повернути до цього жанру інших поетів і тому в книжці «Думки про поезію» писав: «Для пісні в нас всюди почесне місце, бо вона — посестра життя, порадник, і вірний друг, і суворий суддя. Людина хоче з нею журитися і радуватися, мислити і працювати». Всі висловлювання Малишка про пісню залишаються і днесь актуальними.

Його досвід несхибно підтверджує думку про те, що й на будущину наша поезія повинна так само шукати живлющого напою в невичерпній народнопісенній культурі, якщо не бажає занидіти в псевдоінтелектуальному герметизмі. Епоха машин і космічних польотів не зможе обходитися без пісні. Навпаки, пісня — і та давня, народна, і та нова, що прагне народного благословення,— буде все більше потрібна духовно розвиненій, могутній і добрій людині:

Буде у мене турботи довіку,
Буде у мене доріг без ліку,
Щоб по роботі, в людському святі,
Сяли пісень золоті рукояті!

(«Світанок»)

Малишкові турботи й дороги повинні перейти в турботи й дороги нашої майбутньої поезії, якщо вона захоче дати людині не тільки пісні з золотими рукоятями, але й пісенні рукояті до кожного людяного діла.

9

Перекладацький доробок Малишка досі майже не цікавив критиків і літературознавців. Побутувала помилкова думка про те, що Малишко надто вже підкоряє оригінал своїй поетичній манері. Проте Малишкова перекладацька творчість заслуговує пильного вивчення і загалом високої оцінки.

Малишко перекладав поезію впродовж усього творчого життя. Перші спроби його перекладацького пера з'явилися в газетах ще на початку 30-х рр. У збірці «Народження синів» (1939) він публікує шість блискучих перекладів з Г. Гейне і один з найкращих у нашій поезії переспівів фрагмента «Слова о полку Ігоревім» — «Плач Ярославни». Малишкова лірика воєнної доби, як ми вже бачили, позначена благодійними впливами «Слова», і згаданий переспів зіграв роль трансплантатора образів давньоруського епосу в його творчість.

У часи війни Малишко перекладав мало, але вже з 1949 р. виходить українською мовою «Полтава» О. Пушкіна — результат спільної праці Малишка і М. Рильського. Тоді Малишко якраз працював над поемою «Це було на світанку», і, мабуть, досвід роботи над перекладом «Полтави» обертався для нього наукою компонування портретних деталей, сюжетних елементів і авторських ліричних відступів.

По-справжньому зайнявся Малишко перекладацтвом у 50-х рр. Він добре знав російську, білоруську, польську

мови, а з допомогою словників міг проникнути в тонкощі поетичного слова фактично всіх слов'янських авторів. За підрядковими текстами Малишко перекладав менше, але і такого роду його праці складають чималу серію цікавих і важливих творів — особливо з літератур братніх радянських народів.

Окремими книжками в перекладі Малишка виходили поезії В. Пшавели, Я. Купали, О. Твардовського, М. Ісаковського і М. Талалаєвського. Ясно, що тільки перша й остання робилися з підрядників.

Якщо Малишкові переклади з В. Пшавели і частково з Ф. Прешерна мають на собі печать піонерства і можуть послужити в майбутньому іншим, точнішим українським відповідникам самобутньої творчості цих поетів, то його переклади з Я. Купали і О. Твардовського — непорушний, фундаментальний вклад у культуру нашого народу. Змагатися з Малишком у передачі українською мовою пісенної поезії Я. Купали чи писаної в час війни (майже на очах у Малишка) глибоко народної поезії О. Твардовського — справа нелегка, а головне — й марна. Адже перекладач зумів на дуже високому мистецькому рівні відтворити не тільки окремі образи цих поетів, але схопив і передав близькі до своєї поетики цілі системи їхнього образного мислення. Для прикладу візьмімо хоч би початок відомого вірша О. Твардовського «Я поліг біля Ржева»:

Я убит подо Ржевом,
В безымянном болоте,
В пятой роте,
На левом,
При жестоком налете.
Я не слышал разрыва,
Я не видел той вспышки,—
Точно в пропасть с обрыва —
И ни дна, ни покрывки.

У Малишка:

Я поліг біля Ржева,
В безіменнім болоті,
В п'ятій роті
Сталева
Вбила бомба в польоті.
Били блиски сліпучі
По передньому краю,
Як в безодню із кручі
Впав — і згадки немає.

Географічна назва, якої тут не обминеш, вимагала точної рими, і перекладач знаходить її. Головний образ другої строфи «точно в пропасть с обрыва» переданий просто і віртуозно. Якщо і є втрати, то єсть і набутки, а в результаті — вірш, який не поступається оригіналові.

Найбільше і найохочіше Малишко перекладав російських поетів. О. Пушкін, М. Лермонтов, М. Некрасов, В. Кюхельбекер, П. Васильєв, О. Сурков, О. Прокоф'єв, М. Светлов, М. Голодний, М. Тихонов, О. Твардовський, М. Ісаковський, С. Щипачов, М. Грибачов, Є. Євтушенко, А. Вознесенський — ось до чийх творів була прикута його перекладацька увага. Причому він вибирав речі значні й не рахувався з труднощами, які мусив долати при їх інтерпретації. Так, наприклад, він переклав розділи з поеми «Кому на Русі жити добре» М. Некрасова, «Сторону Муравію» О. Твардовського, «Гренаду» М. Светлова, «Землянку» О. Суркова, «Лонжюмо» А. Вознесенського.

Треба відзначити так само переклади з білоруської і польської літератур. Особливо вдалися поетові переклади творів А. Куляшова і Я. Івашкевича. Грунтовна обізнаність Малишка із світовою поезією відбилася в його цікавих перекладах з Г. Аполлінера, В. Незвала, П. Неруди, Р. Альберті.

Малишко писав чимало віршів для дітей, і хоч не виділяв цього заняття для себе в особливу літературну професію, дав класичні зразки творів дитячої літератури.

Новели Малишка, з якими він почав було виступати в 1938 р., говорять про його немале обдаровання прозаїка. На жаль, поет зробив негативні висновки з перших своїх прозових спроб і припинив писати оповідання.

Чималу цінність має публіцистичне і літературно-критичне слово Малишка. Його нариси з воєнних літ «Київська битва», «На Одері», «Марина зі Сваром'я», «Освенцім» та інші додають чимало істотних рис до нашого уявлення про Велику Вітчизняну війну. Його широкі, темпераментні і точні характеристики творчості І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри можуть і повинні бути використані нашою літературознавчою наукою.

Цілий ряд небуденних письменницьких спостережень і оцінок містить його книжка «Думки про поезію» (1959). Тут Малишко, між іншим, відстоює той погляд, що великих письменників творять велика мета, велика ідея, а не тільки художні можливості того чи іншого літератора. В кожному нарисі і памфлеті, в кожній доповіді і в кожному ювілейному слові Малишко підкреслював роль ідейності й народності як головних мистецьких первнів. Комуністичну партійність він висував неодмінно на перше місце при розгляді того чи іншого радянського твору. Він завжди використовував у своїх прозових виступах поетичне вміння говорити енергійно й образно. І не раз його міркування про ті чи інші явища нашого життя або про тих чи інших письменників переходили в його поезію, як це, наприклад, було з його віршами-листами до М. Рильського або з численними поезіями, присвяченими Комуністичній партії.

Малишко стежив за творчістю початкуючих поетів, шукав серед них учнів-друзів, дбав про майбутнє нашої літератури. В суперечках, які точилися навколо молодих письменників, поет займав свою і, здається нам, правильну позицію. В передмові до однієї збірки віршів він

писав: «У нас існує дикувате твердження про молодих літераторів...— і що в них за досвід чи школа? І про що їм писати, як вони нічого серйозного не бачили?.. Можу сказати тільки протилежне: є в них і досвід, і спостереження, а найбільше є в молодих письменників того гіркого зерна в серці, що посіяло страждання. Бачили вони малими дітьми безхліб'я, і кров, і несправедливість життя, чули жорстокі прокляття в поневоленні і свавіллі, і плакали ревно, і виглядали самі людську надію, повину пожежею та полатану латами...»

Малишко висловлює віру в молоде покоління літераторів, і вона — ця віра — йде як від розуміння їхніх творів і життя, так і від упевненості в тому, що завтрашній день нашого народу буде ще змістовнішим і благословеннішим.

10

Як справжній сурмач української радянської літератури, Малишко виступав у першій лаві її атакуючих загонів, і поклик його чути було на всю країну. Чистий, бентежний звук, проста і, здається, знана з дитинства, передана батьками з кров'ю і мовою мелодія, щемливий наддніпрянський тембр. Сурмач — це чи не друге ім'я Малишка. Може, заблиснуло воно в його свідомості, коли він уперше почув український переклад «Інтернаціоналу»:

Чуеш, сурми заграли,
Час розплати настав!

А може, образ сурми як образ класово-революційного, народного і неподільного для поета звучання прийшов до нього в час його армійської служби. Передвоєнні книжки Малишка свідчать, що він жадібно слухав сурем-

ні звуки і наповнював ними своє слово. Сурма в Малишка «рокоче», «гримає», «ударяє», «гримить», «кличе», «кричить», «сяє», «суремить», «б'є», «віщує» і т. д. і т. д. Малишко пройшов немалий шлях заспівувача нашої поезії (а в його уяві пронеслися козацькі, будьоннівські, тишошенківські «сурмачі», яких він од щедрот своєї мови називає ще «сурмарями»). перед тим, як він сам себе так назвав, прагнувши передати одним словом сенс усього свого бентежного й сурового життя.

Немало ми воювали, стоптали чобіт рудих,
І якщо згадати мертвих, то я зажурюсь по них.
І якщо живих згадати — нехай заніміє плач,
Бо друзі ідуть полками і я серед них сурмач!

(«Сурмач»)

Сьогодні це слово, набуваючи рис народного ймення, своєю широкою метафоричністю обіймає всю творчість, увиразнює людський і духовний портрет Малишка.

Одною з головних прикмет Малишкового характеру була невиситима жадоба життя. В душі поета вона перетворилася в жадобу творчості, прагнення осягти таємниці світу, дати їм поетичне тлумачення. Виховання в нелегкій школі життя, події громадянської війни, які йому довелось бачити дитячими очима, залишили в ньому тривогу, що потім розвинулася в гостру чутливість до несправедливості.

Ще бувши дитиною, він схвилювався в незабутньому почутті — вперше побачив портрет Леніна. Життєлюбство бідацького сина натрапило на соціальні пороги, забурунило, запінилося, заграло, але не розлилося задарма слізливими ручаями. Думка про Леніна, віра в комуністичний ідеал були для Малишкової душі твердими берегами, завдяки яким вона збирала всю свою силу в прудку і сильну течію, здатну обертати потужну турбіну на станції української радянської культури:

Ленінські живі і мудрі очі
Вічно в душу дивляться мені.

(«Я його лиш бачив на портреті...»)

В душі Малишко і справді носив разом з материнським поглядом відсвіт ленінських очей. Власне, материнський болючий зір і покликав до себе очі Леніна, загорівся в них, і, відчуваючи це, Малишко, як ніхто інший з українських поетів, сказав інтимне і воістину народне слово про Леніна:

Матері моєї темна ніченька
Світиться у ленінських очах.

(«Змалював би я його не в затінку...»)

У «Рядках про Леніна» та в інших віршах, присвячених Іллічеві, відбилосся патетичне малишківське жадання увіковічити нашу революційну добу, її величаву націленість на остаточне знищення будь-якої кривди, будь-якого зла.

Творчість Малишка, як зрештою творчість кожного великого художника, має цілісну мистецько-ідеологічну концепцію світу і людини. Вона скристалізувалася вже в перших його книжках і до кінця поетового життя не перебудовувалася в своїй основі, а тільки прочищалася в гранях, збираючи все більше світла Малишкової душі. Шевченківська пристрасть, глибоке знання і розуміння революційних перемін у житті українського народу, жертівність громадянина в ім'я ленінської суспільної і національної справедливості, безмежна любов до рідної землі — все це у поєднанні з ясним, оригінальним, близьким до народнопісенного ладу поетичним висловом створє алмаз Малишкової творчості.

Особливо ж прекрасна і повна сяйва патріотична площина цього кристала:

Україно Радянська, у світі нічого не треба,
Тільки б голос твій чути і ніжність твою берегти.

(«Україно моя»)

Минуть літа, інші покоління прийдуть, інше слово бентежитиме серця, але полум'я цих рядків не згасне. Написав їх Малишко тридцять років тому, в годину болю за Україною, розп'ятою на фашистському хресті. Вони виникли з конкретного трагізму, з правди великого зворушення і, можливо, саме завдяки цьому піднеслися понад своїм часом, відбили вічне поривання благородної людини поєднуватися життям своїм з життям свого народу. Про настрій тих днів, коли створювався цикл «Україно моя», Малишко писав: «...У той тяжкий час, можливо більше, ніж будь-коли, ми зрозуміли, що народ вічний, що силі його немає краю, як не може бути кінця його мові, його пісням, його творчості». Не буде і не може бути кінця Малишковій любові до свого народу, бо її потребуватиме і відроджуватиме по-своєму і для себе кожне нове покоління. Наповнене почуванням людей прийдешності, Малишкове слово берегтиме у віках дорогий материнський голос і материнську ніжність України.

Одначе патріотизм Малишка ніколи не замикався вузьконаціональними поняттями. Його любов до України не тільки не пригашувала його більшої любові — любові до Радянського Союзу як до своєї соціалістичної і багатонаціональної Батьківщини, а, навпаки, розпалювала те почуття, була в його багатті жаром. «Від України до Росії лягли путі», — писав поет у заспіві до «Книги братів», — і ці дороги дружби народів він бачив як несхибні шляхи нашого сьогодення і нашої майбутньої історії.

Ім'я Малишкове житиме в культурі збратаних народів Радянського Союзу, в благородних поривах людей, осяяних Комуністичними зорями, яким поет віддав усю душу.

ВІДКРИТЕ СЕРЦЕ ПОЕТА

На золотих висотах української поезії яскравим сяйвом горить зоря, ім'я якої Володимир Сосюра. Три могутніх промені: Революція, Любов, Батьківщина — світло цієї зорі й одночасно її вибухова сила, яка сама себе несе в просторах вічності.

Революція, Любов, Батьківщина — пишу і Любов з великої букви, тому що тільки так буде правильно за правописом серця поета: три остаточних виміри життя, творчості і безсмертя цього видатного художника слова. Звісно, це дуже загальна характеристика, але зате в ній нема нічого умовного. Володимир Сосюра, як ніхто інший, без найменшого натяку на умовність просто, монументально й до болю життєствердно поєднав і як художник згармонізував у своїй творчості комуністичну переконаність, національну гордість і невтишиму любов з усіма її трагічними й радісними кольорами.

І все-таки Революція в його творчості має першенство як начало не тільки поета, а й просто людини. Революцію спочатку не як поетичне слово, а як прапор носив у буквальному розумінні майбутній поет. Повітря, яким наповнювалося червоне знамено перед битвою, було для його поезії необхідною умовою життя.

Вельми важко визначити, де він сильніший — в «Червоній зимі», яка дивовижно точно й душевно відобразила дух Жовтня на Україні, чи в своїх численних гімнах синьоокій Марії — цій українській сучасній родичці Лаури й Беатріче, чи в патріотичних поривах, які найшли

своє найдосконаліше вираження в сосюринському заповіті «Любіть Україну». В єднанні найдорожчих почуттів — інтимного, національного, комуністичного — була його сила. А поєднував Сосюра, і в цьому його особливість індивідуальна, серцем своїм усе людяне і людське, не допускаючи холодного роздуму в діяння свого творчого надиху. Володимир Сосюра успадкував почуття справедливості, робочої гордості й відваги, класової визначеності від матері своєї — донецької землі, а від природи він мав чутливу, безборонну, велику поетичну душу. Володимир Сосюра — поет чистого роду, зворушеність і натхнення якого віднаходили собі не раз найвищу, народну простоту вислову.

Улюбленець українського народу, він був глибоко шанований повсюдно в нашій багатонаціональній країні. Він був натхненним співцем братерства народів, і за це його любили всюди. Про це свідчать його книжки, видані майже всіма мовами братніх радянських народів.

Сорок років тому в знаменитому вірші «Коли поїзд у даль загуркоче» Сосюра писав:

Наче сон... Я прийшов із туману
І промінням своїм засіяв...

Надто рано відійшов поет від нас. Але сьогодні, в день його 70-ліття, ми знаємо, що він відійшов не назад, в «тумани» забуття, а в ту славу, де промені його відкритого серця постійно будуть очищатися, зміцнюватися, розкриватися Революцією, Любов'ю, Батьківщиною.

КНИГА ДОБИ

Коли з'явилася книга Олесь Гончара з дивною назвою «Тронка», всіх шанувальників його високого таланту охопила цікавість: куди, в який світ приведе нас тепер автор відомих романів? Вість про «Тронку» — особливо в літературних колах України — ішла швидше, ніж сама книга. Для багатьох слово «тронка» було незнайоме. Ті, кому не терпілося ще до зустрічі з книгою розкрити його поняття, заглядали в словник Б. Грінченка. Та ба! Там після «трони» іде «троп». Виявилось, що Олесь Гончар узяв це слово з ніким не пізнаного до кінця словника нашого народу, з того словника, який він добре уміє читати й слухати і якому ім'я — життя.

Тепер це слово знає весь Радянський Союз. Олесь Гончар уписав його в словник світової культури.

Тронка — дзвіночок на овечій шиї, голос схованої за горизонтом отари, звук чабанської землі. Вдуматися в це слово, збагнути його метафоричність — значить відкрити концепцію Гончарового роману. Звучання рідної землі переливається в людську душу і саму її робить звучною. Хто не чує своєї землі, той приречений на духовну німотність.

Ця думка тече в романі Гончара не поверхнею, вона — підземне джерело. Читач мусить пробитися до її глибинних вод сам, автор тільки безпомилково показує місце: копай ось тут!

Глибокий патріотизм «Тронки» нічого не має спільного з національною зашкарублістю. Його можна по-

справжньому оцінити тільки з тієї ідейної та інтелектуальної висоти, на якій перебувають герої «Тронки». Він для них є гуманізмом у найширшому розумінні. Він незримо в'яже переплети їхніх почуттів і роздумів; у їхніх ділах він — натхнення, у сумнівах — надія, у стражданнях — опора.

Герої «Тронки» — неповторні, самобутні люди. Майже всі вони з одного села, та, коли уявляєш собі їх, починаєш розмовляти з ними, бачиш за їхніми думками всю Україну, весь наш народ. Причому, народ сьогоднішній, у всіх його зв'язках з братніми радянськими народами, із світовою історією, з високою свідомістю нашої епохи й усвідомленням свого значення в поступі всього людства.

Так широко, правдиво і поетично, як Олесь Гончар, у нас ще мало хто наважувався осмислити другу половину двадцятого століття. Сліди на гарячому асфальті від коліщаток візка, на якому їздить оборонець Севастополя безногий Мамайчук, сліди екскаваторів у безводному краї, яким радіє, за якими стежить Лукія Рясна, сліди чобіт майора Яцуби на чистій душі молодого Мамайчука, сліди ракет, що залишаються на небі, як «вогняні клубовиння», — це сліди часу, що трансформуються в психіці і героїв «Тронки» і її читачів. Саме й читачів, бо роман написано так, що читач є ніби співавтором твору.

Мистецькі відкриття психічного, морального, мовного, композиційного і стилістичного порядку мають у «Тронці» один характер — відкриття часу. Критика, яка хотіла б відповісти на традиційне запитання: про кого цей роман — про колгоспників чи робітників, про інтелігенцію чи військовослужбовців — проказала б щось дуже невизначне, бо «Тронка» не вкладається в поняття літературознавства, яке більше цікавиться фаховими прикметами, а не духовним світом героїв.

Люди, що живуть у «Тронці»,— передовсім філософи, характери, що виявляють себе не у фізичному, а в моральному конфлікті. Цей конфлікт існує у їхніх душах. Він виникає в юних Гончаревих героїв у процесі їх розвитку. Тоня і Віталій, наприклад, переживають конфлікт своїх почуттів з тривогою перед атомною грозою. Гриня Мамайчук, цей, до речі, в романі найпривабливіший образ, переживає, мало не ламаючись при цьому, конфлікт правди з брехнею, мудрості з тупістю. Хоч олжа і дурість — це не його «я» (їх розносить по селу колишній тюремний наглядач Яцуба), вони мучать його і в його «веселому» світі заступають сонце.

Власне, боротьба життя і смерті, що захмарює серця молоді і наповнює сльозами серце Уралова,— це сюжет, з яким упоратися міг лише письменник мислі, істинний поет наших днів, яким і є Олесь Гончар. Скільки потрібно було ситуаційної винахідливості, художнього відчуття міри, щоб, проектуючи турботи чабанів на задуманість університетських професорів, не зрадити життєву правду! Скільки треба було вистраждати тому, хто схрестив найбільючіші проблеми столиць на дорогах одного українського села!

Трагедія Уралових, яка начебто займає окремішне місце в романі, є, по суті, тим новелістичним вибухом, у світлі якого бачимо по-новому увесь твір. Тепер уже він гримить як гнівний протест людського духу проти гніту холодної війни, що його змушені були терпіти всі з волі нових претендентів на світове панування.

Та є у «Тронці» картина, що потрясає не менше, ніж похорон Оленки Уралової. Це картина «іржавого вогню», на якому пританцює Тоня Горпищенко, доки Віталік не кидає їй босоніжки.

Розпечена палуба старого крейсера, що править мішенню для бомбардувальників (на цей корабель, граючись, запливла закохана пара),— чи не той це вогонь,

поки що легенький, на якому пританцьовує закохане в море і зорі людство? За один уже символ залізного острова є підстави назвати «Тронку» книгою нашої доби. Залізний острів, роз'їдений корозією, з мертвими машинами і незрозумілими ієрогліфами колишніх жителів його, володарів моря,— пересторога людству. Тут увесь Гончар як поет і мислитель. Тут він — виразник історичної місії радянської літератури, яка має утверджувати сучасника не тільки в ролі перетворювача світу, а й у ролі проповідника революційних істин, у ролі активного захисника людини та її щастя на землі.

Особливим досягненням письменника в «Тронці» є образ вожатої Тоні Горпищенко, показ її дівочої привабливості, тонкий і рухливий малюнок її багатой, джерельно-ясної душі.

Ця дівчина своїм еством ніби зринає з широти степу і гаємничості моря, вона вдалася у свого батька, невсипущого трудівника, але можна сказати, що вона має так само риси яскраво виражених народних характерів. Її люблять всі, але найбільше люблять її піонери, діти, з якими вона поводить як з рівними собі,— не потураючи лінивим нехлюйникам і не набридаючи банальними настановами. Тоня Горпищенко кохає Віталіка, і він, цей обранець її, між іншим, так само симпатичний і майстерно виписаний образ, відбиває не тільки любовну, але й громадянську пристрась дівчини. Вони кохаються ніжно й невинно, але в їхній ніжній незайманості, в їхній інтимній чистоті бачиться чистота ідейна, чистота комсомольського поривчастого вітру, що ним овіяне все їхнє життя.

Як повелася Тоня, коли з вини Віталіка вони опинилися на покинутому кораблі? Замість докорів «у ній ніжне, голубляче почуття з'явилось до нього, як буває, мабуть, у матері до дитини». Як живописцеві найтяжче малювати обличчя й руки людини, так письменникові,

здається, найтяжче показати взаємини закоханих людей, бо тут — обличчя, очі, руки душі людської. Гончар свою пару закоханих з «Тронки» вивів правдиво, він, пишучи про них, без сумніву, був сам залюблений у їхню красу, молодість і кохання.

І все ж таки він більше любив Тоню, яка і «море перебрела», щоб прийти до милого на побачення, зайшла вночі в садочок, де він спав, і розбудила його своїм диханням, ударами свого серця. Кожен крок Тоні Горпищенко, кожне її слово принадує і зворушує. Ти змушений порівнювати свою любов з цією дівчиною-степовичкою, як це ти порівнював її, вдивляючись в жіночі образи на полотнах Боттічеллі або Леонардо да Вінчі.

Читаючи «Тронку», ніби піднімаєшся з поверху на поверхвисокого дому. Спочатку бачиш селище і людей у ньому, звичайних людей, зайнятих звичайною роботою. Потім бачиш степ і море, ідеш вище і вище, але — дивна річ — меншають хати і тополі, а люди ростуть. Вони стоять поруч з тобою, височіючи над твоїм обрієм. Ти бачиш цілі краї, міста і космодроми, гори і рівнини, а небо над усім цим тримають жителі «Тронки». Тільки один чоловічок залишився маленьким. Це — карлик Яцуба. Він вовтузиться біля ніг велетнів, «смотре» на них, сердиться за їхній зріст і намагається будь-кого вкусити за литку своїми гнилими зубами. Панорама світу перед тобою. Здивований, сходиш униз. Вітаєшся з Горпищенками, Дорошенками, Мамайчуками, подивляючи їх за чародійність, чистоту почуттів і силу. Тільки обходиш розтоптаного пігмея Яцубу, гидуючи його рукою, яка з причілків колгоспних осель зриває антени.

Образ майора Яцуби, без сумніву, велика творча удача Олесья Гончара. Не знати, що дужче вражає в цьому образі — точність портретного рисунка чи іронічний спокій, з яким автор розкриває його внутрішній світ ортодокса і міщанина. Так чи інакше, його прізвище або

улюблене слівце «мілейший» стане типізуючим, приліпаючи, як смола, до темних лицарів різноманітного ґатунку — від завзятих демагогів до служак і сімейних тиранів.

Одначе значущість «Тронки» тільки наполовину лежить у тій нещадній правдивості, з якою Гончар ставить і розв'язує проблему взаємовідносин Яцуби й молодшого покоління своїх героїв. При цьому варто наголосити, що крах Яцуби на політичній площині показано сильніше, ніж кінець подібних героїв у інших творах. Пристосуванець і плазун, він сподівається на забудькуватість історії; командує в своїй родині, він ще мріє віддавати накази в селищі, районі, області. Але удар, завданий йому власною дочкою, знищує дотла його силу, що калічила, спотворювала душі. Він викинутий з життя країни, бо викинутий з життя власної сім'ї. Взаємини з ним — це взаємини сучасного з минулим.

Роман вражає масштабністю інших відносин, відносин сучасного до майбутнього, де головну роль грає відповідальність героїв «Тронки» за долю всієї планети.

«Тронка» посідає особливе місце, сказати б можна, віхове місце в українській радянській літературі, як річ оригінальна, новаторська не тільки за своїм змістом.

Прагнення нашої прози до стилістичної новизни, її невдоволення повільним темпом розповіді, її спроби вчитися в поезії не безбарвної епітетації, а емоційного переконування, її постійні пошуки кінематографічного руху образів, її дедалі частіше звертання по науку до Стефаніка і Коцюбинського — все це щасливо відкривається в індивідуальному творчому досвіді автора «Тронки».

Нашу прозу давно вже ваблять реактивні швидкості. Приклад, поданий Гончарем, увінчався блискучим успіхом. Колосальний простір нового досвіду людського життя подолано не за довгі тижні томів, а за короткі хвилини новел. Це ні в якому разі не означає, що «авіаційний»

лаконізм — єдиний вид літературного «транспорту». Хто хоче і має час, може ходити й пішки. Ми знаємо, що в цьому є прекрасна епічна насолода, якої не збираємося забувати. Але після «Тронки» — осмілюємося твердити — перестало бути дискусійним питання «швидкостей» української прози. Виявляється, й наша література має сучасні двигуни, не гірші від тих, якими так сміливо пілотував Хемінгуей.

На жаль, у нас нема такої інституції, яка щороку випускала б словнички неологізмів і відроджених слів, взятих бодай з кількох найвидатніших нових книжок. Ми мали б після «Тронки» зошит нових словотворів і запашних діалектизмів, яким Гончар дав право громадянства в системі нашої літературної мови. Одначе Гончарева мова не подібна до жінки, що вивішує на себе всі намиста, які вона тільки має, і на кожен палець насуває по два персні.

Слово для Гончара — жест мислі. Він не любить надмірної жестикуляції, бо вона — письменник це добре знає — зводить нанівець образну впливовість думки. З цього погляду «Тронка» могла б бути чудовим підручником для тих, що беруться розтопити теплом почуттів і променями думок «словникові холодики».

«Тронку» не охопиш одним поглядом і не прочитаєш, прочитавши тільки раз. Береш її то як свідоцтво комуністичного передодня, то як скаргу на безглуздя, в яке завела людину її промислова, зростаюча з роками потужність, то як тривогу за збереження віковичного природного середовища людини, то як чарівну легенду про любов, то як скарбницю українського слова. Ти ще повернешся до неї, ще не раз будеш вслухатися в голос тронки, який ніколи не погасне, бо він іде з самого серця нашого народу.

ВІРНІСТЬ НАРОДОВІ

Недавно я був у Самарканді і серед інших архітектурних пам'яток оглядав залишки руїн величавої обсерваторії відомого всьому світові узбецького астронома Улугбека. Улугбек, онук Тімура — «золотого Тамерлана», як називає його наш поет Т. Шевченко, був одним з найвидатніших учених свого часу. Він склав каталог зірок, таблицю руху планет. Його наукові дослідження не втратили досі свого значення. Улугбек був не лише астрономом, а й правителем великої держави. Він мав необмежену владу, силу якої хотів використати для того, щоб своєму рідному народові відкрити світло науки. Духовники зненавиділи Улугбека. Вони влаштували змову проти нього. І ось шайка вбивць напала на Улугбека. Гострою сокирою, підло схованою під халатом, несамовитий кат відрубав Улугбекові голову. Це сталося 24 жовтня 1449 року.

Прошло п'ятсот років. Рівно п'ятсот років — місяць у місяць, день у день. І знову впала гостра сокира, підло хована під плащем, на світлу голову людини. Загинув не астроном, а письменник, не в Самарканді, а у Львові. Убивці були підіслані не дервішами і муллами, а кардиналами і єзуїтами. Одначе суть обох смертей — одна. Духовники, незалежно від того, якому богу моляться — Саваофу, аллаху чи Єгови, в усі часи боялися правди, в усі часи підступно воювали проти неї.

Сокира, якою розрубали шию Улугбекові, не стліли за п'ятсот років. Її старанно чистили і берегли. Вона

переходила з рук у руки як випробувана зброя проти всіх тих, хто не може примирити свій розум із релігійним дурманом, свою любов до народу — зі спокійним спогляданням огидного паразитизму духовенства.

24 жовтня 1949 р. на квартиру до письменника Ярослава Галана у Львові зайшли... «студенти». Один з них і раніше заходив до відомого літератора, він знав уже всі входи і виходи в його гостинному домі. Довірливий Ярослав Олександрович просить гостей сідати, сам подає їм чай, просить почекати хвилину — ось він допише статтю і порозмовляє з ними.

Не встиг письменник скласти й кілька речень, як убивця вийняв з-під плаща сокиру і тяжким ударом, підступним ударом з-за спини, розрубав Ярославу Олександровичу голову. Письменник був убитий одразу, але вороги не вірили цьому — вони нанесли йому одинадцять смертельних ран. Одинадцять смертей прислав українськими нацистами чорний ватиканський божок Ярославу Галану!

Чим же заслужив письменник на таку оскаженілу ненависть з боку Ватікану і з боку українського націоналізму? Своїм гострим, правдивим словом.

Ярослав Галан показав усьому світові всі кривди, які поніс український народ від свого споконвічного ворога — Ватікану. Ярослав Галан на протязі двадцяти років ненастанно і послідовно в своїх творах розвінчував український націоналізм, викривав його лакейство, продажність, короткозорість, жорстокість.

Народився Ярослав Галан 27 липня 1902 року в Динові — маленькому надсянському містечку — в сім'ї службовця. Він пройшов надзвичайно тяжку життєву дорогу, познайомившись на ній з нуждою, з несправедливістю, з оманю, доки взяв у руки письменницьке перо. Він учився у Відні на зароблені грою на скрипці гроші, шукаючи правди, науки, хваленої європейської свободи.

Там він побачив «тріумфуючих двоногих bestій», фашистських молодчиків, які вривалися вже годі, в 1923 році, в затишні зали університетської бібліотеки з окриками: «Алле юден мюссен гераус!» («Всі євреї мусять вийти!»). Ярослав Галан бував у Римі, шукаючи щастя під мурами собору св. Петра, але побачив там ще більшу нужду й неволю, ніж залишив у себе на батьківщині, в поневоленому польським панством Львові.

В 1927 році, будучи студентом Краківського університету, Ярослав Галан написав свій перший твір — п'єсу «Дон Кіхот з Еттенгайма». Пізніше, вже після переїзду до Львова, він пише п'єси «Вантаж», «Вероніка», «Осередок» і знамениту річ — «99%» («Човен хитається»). В цей же час він активно працює в журналі «Вікна» — органі пролетарських письменників Західної України.

Степан Тудор, Олександр Гаврилюк, Кузьма Пелехатий, Петро Козланюк і Ярослав Галан — ось ті славні імена, які не вдалося стерти з нашої славної історії фашистам.

Знаменним у житті Ярослава Галана був 1936 рік, коли він разом з поетом О. Гаврилюком організував у Львові антифашистський конгрес, в якому взяли участь усі прогресивні письменники, громадські діячі Польщі й Галичини.

Тікаючи від постійних «підкувань» польської поліції, письменник живе то у Варшаві, то у Львові, то в Березові-Нижньому — мальовничому селі на Станіславщині. Але неослабний зір польської жандармерії знаходить письменника скрізь. Він потрапляє до варшавських і львівських в'язниць, він відчуває гіркий запах тюрми і в карпатському повітрі, отруєному для нього вічним наглядом.

Однак невтомний був борець за свободу, за возз'єднання поневоленого брата Львова із вільним братом Києвом. У найтяжчі роки свого життя він пише повість

«Гори димлять». Пише її польською мовою, бо українські націоналістичні часописи бояться імені його, як вогню, а прогресивні — всі розгромлені, закриті. В повісті, хоч у дуже завуальованій формі, живе революційний дух письменника.

Найвидатнішим твором Ярослава Галана до 1939 року є, без сумніву, п'єса «99%». За своєю майстерністю ця річ не поступається кращим зразкам світової драматургії. За своїм ідейним спрямуванням — це нищівна зброя проти націоналізму, уніатського духовенства, зброя, яка не заржавіє ніколи. Тут Ярослав Галан продовжив у нових умовах, в драматичній літературній формі ідейну лінію поеми Івана Франка «Ботокуди».

1939 рік для письменника, як і для всього українського народу, був щасливим і незабутнім. Ярослав Галан працює літпрацівником у газеті «Вільна Україна», пише блискучі нариси, де оспівує визволення західних областей України.

Під час Великої Вітчизняної війни Ярослав Галан створив оригінальні за жанром твори — радіокоментарі (він працював у прифронтовій радіостанції), які на смерть разили фашистських ідеологів і їхніх підручних — українських націоналістів.

Талант письменника гартувався і зростав у боротьбі з фашизмом польським, німецьким, угорським (згадаймо, як розвінчав Ярослав Галан угорського кардинала — агента міжнародного імперіалізму Міндсенті), з фашизмом, що, маскуючись, одягав смокінги й ревернди.

Публіцистика Ярослава Галана післявоєнного періоду — його різючі репортажі з Нюрнберзького процесу над фашистськими військовими злочинцями, його влучні антиватиканські памфлети, які зачислені до найкращих антипапських світових творів, його статті проти бандерівських недолюдків — все це гордість української літе-

ратури, вірєць служіння народів для нас і для наступних поколінь.

Окремі сторінки в творчості Ярослава Галана займають його талановиті п'єси — «Під золотим орлом» і «Любов на світанні», написані в останні роки життя. Це дві пісні про незламність людського духу, переповненого правдою, вірою в щастя, любов'ю до людини. В цих п'єсах Ярослав Галан знову наносить нищівний удар українським націоналістам.

В цей же час він створює свої антипапські драматичні етюди («Папська сльоза», «У Римі дзвони дзвонять»), дошкульний памфлет «Я і папа», де ще раз від імені свого народу заявив: «Плюю на папу!». Ярослав Галан пристрасно ненавидів ворогів людства, розпалювачів нової війни тому, що безмежно любив мирних і працюючих людей. Він вірив у мир і писав: «Зміцнілі руки трудового народу під проводом СРСР зуміють осадити оскажених коней нової війни... Ті, що вийшли з тьми, у п'їтьму і кануть, бо, коли сходить світло дня, тьмяніють світила ночі».

Свою останню статтю «Велич визволеної людини» він дописав своєю кров'ю, що хлинула на стіл з-під бандерівської сокири, посвяченої у Ватікані.

Ярослав Галан любив свій народ. Ця любов була освітлена глибокою пошаною письменника до історії культури й мов інших народів. Ярослав Галан знав російську, німецьку, єврейську, італійську, польську мови. Серед його позитивних літературних героїв є росіяни, англійці, болгари. Кожен твір письменника, кожне його слово служили найбагороднішій ідеї нашого часу — ідеї дружби народів. І за це його вбили.

Ярослав Галан вірив у свій народ. Ще хлопчиком, перебуваючи в Ростові-на-Дону (туди він потрапив разом з родиною, яка втекла з рідного міста Перемишля під час першої світової війни від переслідування з боку

австро-угорської жандармерії), Я. Галан відчув гарячий подих Жовтневої революції.

Пізніше він усвідомив, що революція, свідком якої було його дитинство, принесла народам колишньої Російської імперії свободу і щастя. Західна Європа, куди майбутній письменник їздив «на науку», розчарувала його. Вона все більше западала в болотище фашизму, бризки з якого засліпили очі гоноровій панській Польщі. Я. Галан розумів, що для західноукраїнських земель єдина світла надія — надія на возз'єднання з вільною Радянською Україною. Кожен твір письменника, кожне його слово служили високій ідеї українського народу — ідеї возз'єднання. І за це його вбили.

Ярослав Галан ненавидів ворогів українського народу — злобних націоналістів, хижих ватиканців. Його антипапські памфлети — безсмертні. У них він піднявся на таку височінь художньої майстерності, незборимої сили слова, на яку виходили І. Вишенський, І. Франко. І за це його вбили.

Ярослав Галан заслужив на нев'янучу славу серед свого народу і народів цілого світу.

Нам радісно знати, що ім'я Галана відоме в Німеччині, Угорщині, Болгарії, Чехословаччині, Польщі та в інших країнах. Однак люди на всій землі повинні пам'ятати, що сокира, якою вбиті Улугбек, Галан і багато інших борців за людський поступ, ще не стала суцільною іржею, не розпалася пилюгою. Ні, не може бути, щоб вона знову впала комусь чесному й доброму на світлу голову! Та все ж таки, думаючи про нашого великого земляка Ярослава Галана, не забуваймо вічно правдивих слів його чеського брата Юліуса Фучика: «Люди, будьте пильні!»

Будь-який націоналізм приховує в собі небезпеку фашизму. Власне кажучи, всі найстрахітливіші злочини, заподіяні людям у нашому столітті, починалися з націо-

налістичної ненависті буржуазії або носіїв її ідеології.

Життя і творчість Ярослава Галана, його воїнська загибель на бойовому посту зобов'язують нас не тільки не забувати про пильність, але й вести всіма літературними видами зброї боротьбу проти тієї зловісної сокири, що виблискує то на одному, то на другому континенті, то в одному, то в другому столітті...

1965

ПРАВДА ЖИТТЯ — ІСТИНА ПОЕЗІЇ

Нова збірка поезій Бориса Олійника, яка цього року вийшла у видавництві «Молодь», називається «Гора». Цей трохи несподіваний заголовок з вірша про міць і висоту ленінського духу, прикладений до цієї книжки та й, зрештою, до всієї творчості Б. Олійника, дає можливість говорити про світоглядну непохитність, крутизну душі самого поета.

Але в поезії, як і на землі, є гори, що всуціль складаються з темної, замкнутої в собі породи; вони, хоч стрімкі та тверді, стоять самотиною, бо люди люблять передо всім такі поетичні вершини, в надрах яких палають самоцвіти, народжені всеочищаючими вогнями громадянського болю, його вулканічними температурами. «Гора» Б. Олійника знаходиться в алмазному кряжі сучасного українського поетичного мистецтва.

Правда, не вся вона складається з діамантів, але вони в ній є: вони світять народною добротою й мудрістю, вони мають оригінальні форми, вони приваблюють зір чистотою і благородністю. В самородках віршів цієї книжки проблискують грані наших днів, сяйливі образи наших сучасників, насамперед сучасників, навіть якщо це Мікеланджело, Сковорода чи Пушкін, бо поет і в миттєвості знаходить людей, які не тільки мають право жити поруч з нами, але й учити нас, як жити, щоб називатися справжніми громадянами.

Найголовніша прикмета книжки — густа заселеність особливими, героїчними, обдарованими людьми, діла

яких окрилюють натхнення поета, імена яких, поєднавшись, створюють наче орбіту його національного і в той же час загальнолюдського польоту. На першому місці тут стоїть багатоплановий твір про Леніна, роздум «Гора», який надає книжці чітких ідейних обрисів. Перехід Володимира Ілліча по льоду Фінської затоки — символічна картина мужності, звернена до кожного чесного серця, яке долає труднощі, заклик: «Іди, Ти мушиш жити!»

Далі в книжці — мати й батько поета, учитель Олексій Вовнянко, сіяч Василь Ремесло, будівник мостів Євген Патон, незабутні комсомольці Краснодона, довірливо названі тільки поіменно Олег, Люба, Сергій, Уля, жертви чілійської трагедії — робітничий Президент, співак Віктор Хара і, звичайно, Пабло Неруда; далі тут — Пушкін і Маяковський, Мікеланджело й Скворода, друзі поета — відомий Кайсин Кулієв і дорогий автору покійний Сашко Авраменко.

Ці люди в невеликій за обсягом книжці Б. Олійника не просто згадані мимохідь, вони не знаки епіграфів-присвят, а майже всі виписані ретельно, зворушливо, правдиво. До кожного з них підійшов поет у хвилину їхніх найдраматичніших переживань, щоб схопити й передати стиснуте особливими умовами, інколи навіть смертельними, напружене до краю життя їхнього незнищеного духу. Портрети духовної сили й краси захоплюють поета, і він їх малює трагедійно-оптимістичними фарбами, створюючи галерею людинолюбів, одержимих видивом справедливої і радісної будучини, готових будь-якої миті віддати за своє переконання своє життя.

Колись Б. Олійник написав: «Страшно безсило-малим чути себе перед смертю, але страшніше, коли ні за що вмерти!» Герої поета з його останньої книжки мають за що і знають, за що вони можуть умерти. Хоч вірш «Істина» відкриває збірку, стоїть, отже, попереду виписаних

поетом образів, саме він узагальнює розмаїті риси героїв Б. Олійника, розкриває їхню силу, силу істини людського прогресу, силу нестримного руху людства до суспільного ідеалу, який у наш вік викристалізувався завдяки діяльності комуністів.

Від цієї істини не відступив під бичем папи римського Юлія Другого титанічний Буонарроті, ворог «інквізиторських багать», співець людини, могутнішої за бога; від цієї істини не відступив під натиском обіцянок розкішного життя геніальний жебрак Сковорода, творець близької нам філософії, яка плекає добродійне божество і гнуждає звіра в людині; не відступили від цієї істини під дулами фашистських кулеметів мужні молодогвардійці, які писали на мурах тюремних камер пучками своїх дитячих пальців «первокорінь деяких слів» і деяких найдорожчих понять: «смерть фашизму», «живіть щасливо», «пам'ятайте про нас, живі»; не відступили від цієї істини під автоматами оскаженілих генералів чілійські комуністи, смерть яких кличе до відомсти солдата Б. Олійника:

Над Хрещатиком —
тиші оливкова віть.
Манять сні голубі в неземне.
Але ж серце моє під
Сантьяго болить!
Я — солдат.
Зрозумійте мене.

(«На тривожній струні»)

Б. Олійник зважився написати гімн борцям за комунізм, і йому це вдалося. Зважився, бо для такої теми потрібно не тільки дару, а й сміливості, щоб подолати опір загальщини й набридлих штамлів. Художникові завжди потрібна відвага при підході до громадянської теми, оскільки саме тут найкраще перевіряється сила його таланту. Вже стало законом: хто не боїться великої теми — виходить на широку дорогу мистецтва, хто пор-

пається в дрібнотем'ї — залишається на його стежечках, які швидко заростають зіллям забуття.

Відвага митця — це риса глибоко внутрішня, зв'язана з пошуками істинності й призначення людського життя. Шукаючи свою істину, Б. Олійник віднайшов її в житті великих людей, і нас не дивує, що ця істина має соціально-політичний характер, бо, крім соціальної, немає іншої сфери, де призначення людського життя могло б реалізуватися повніше.

Серед найкращих образів, створених Б. Олійником у збірці «Гора», є образ матері. Поет відтворює смертну годину матері-трудівниці, коли напруга й значущість її життя постають у суворій і щемливій правді.

- Куди це ви, мамо?!—
 сполохано кинулись діти.
 - Куди ви, бабусю?—
 онуки біжать до воріт.
 - Та я недалечко...
 де сонце лягає спочити.
- Пора мені, діти...
 А ви вже без мене ростіть.

(«Пісня про матір»)

І от що до болю правдиво: мати покидає цей світ з такими ж словами, з якими покидали його молодогвардійці: «Лишайтеся щасливі!» Мати для Б. Олійника — це героїчна стражденниця з тим же могутнім почуттям любові до світу й людей, яке здатне провадити на подвиг в ім'я щасливішого світу і щасливішого життя людини.

З образом матері поет слушно пов'язує не сльозливі ніжності, а громадські зобов'язання, скеровані проти міщанської «поміркованості, гладкої і ситої», за утвердження й розвиток мотивів самопожертви в серці людини.

Віддай усе, що взяв, —
 і осятьсись.

Ще більше, ніж узяв,
зумій віддати...
Стоїть на видноколі
світла мати —
У неї вчись.

Тепер тобі платити час настав.
Зумій-но надароване віддати:
Себе пізнати. Народити матір.
Углиб розбудувати отчу хату.
В космічний колобіг
синів послати.

А ти гадав:
безсмертя — річ проста?

(«Диптих»)

Продовжити життя матері своїм життям, «народити матір»— ось як по-своєму і як глибоко розуміє безсмертя поет, і як одразу збагачується його розумінням синівське, первородне, громадянське ество радянської людини, для якої матір і Вітчизна — синоніми.

Є в книжці «Гора» прекрасний вірш «На березі вічності», в якому декількома штрихами вирисуваний батько поета. Знову ж таки зустріч сина з батьком відбувається в трагічних обставинах— батько, вбитий радянський боєць, разом з мільйонами полеглих у Вітчизняній війні за свободу людства проходить маршем біля своєї зачепилівської хати на Полтавщині, де ждали його «тридцять віків» і таки дождалися. Образ батька так само осмислюється надзвичайно широко, в сина закономірно з'являється відчуття, що «доля великого світу на нашій рамена лягла, наче батькова скатка».

Який відчутний на дотик і місткий образ солдатської скатки, в яку сміло запрягається син, щоб не осоромитися перед подвигом свого родителя і свого визволителя. Тепер неможливо сумніватися в тому, що син, хоч і не воював і не служить в армії, так само солдат і що його серце болить «під Сантьяго». До речі, монументальна

панорама вічного маршу радянського воїнства Зачепилівкою — епічне осягнення Б. Олійника, свідчення його недостатньо використовуваних можливостей малювати світ у безконечному множестві взаємозв'язків, бачити межу безміру, мчати з надзвуковою швидкістю над історією свого народу і не згубити в ній принадливого образу окремої людини.

Інші значні твори цієї книжки, а саме: «Похорон учителя», «Так много записалося в поети», «До землі», «Дош», «Мелодія» додають чимало нового не тільки до ідейно-тематичного кола всієї творчості Б. Олійника, вони мають значення художніх відкриттів для всієї сучасної української літератури. В них правда життя стала істиною поезії.

Окремо хотілося б відзначити вірш «Я спокійно лежав під вагою століть». Зміст його не вичерпати однозначною характеристикою. З одного боку це інтимна розповідь про недосяжність жіночого ідеалу, про любов, яка вабить, наближається і тут же тікає, як лінія обрїю, з другого — це поетична історія нашого народу, його сумна колись і світла сьогодні доля. Завжди ознакою справжньої поезії є її багатозначність, незбагненна таїна причарування, що проміниться зсередини в ній, подив, який викликає вона, секрет її вічного життя.

Вже злетіли до кореня меч і
щит.
Наді мною гуде Дніпрельстан,
Але бісове зілля
на кручі стоїть,
Огорнувши вітрами стан...
Я одягся модерно
в нейлон і лавсан,
На побачення біг сто літ.
А вона, огорнувши вітрами
стан,
Вже на іншій межі стоїть...
Я поклав собі:

вмерти і стерти слід,
Хай гуде по мені Дніпрельстан,
Але ж бісова дівка на
кручі стоїть,
Огорнувши вітрами стан.

(«Я спокійно лежав під вагою століть»).

Без сумніву, тут бринять не тільки струни кохання. Чутливий слух у цих рядках знаходить звуки соціального поступу, і саме вони змушують думати не так про степового, безшабашного Ромео, а радше про сам степ, про Дніпро і кручі, осяяні Дніпрельстаном. Слово «Дніпрельстан», таке радянське і сучасне, таке вічне й урочисте, виступає тут, мабуть, як осередок поетичного магнетизму, воно ховає в собі емоційну й змістову силу цього маленького шедевра.

Б. Олійник розвиває від книжки до книжки свій стиль, від якого не відійшов і в цій збірці. Вірші з «Гори» неможливо читати зі сцени з патетичним надривом, є щось у них таке, що лагідно пригальмовує манеру надмірно голосної декламації. Це «щось» — від особливого вміння легко переходити в одному й тому ж творі з одного настрою на інший. Б. Олійник пише так, ніби розповідає невеликій групі людей історію, яка, незважаючи на тематичну важливість, майже завжди допускає усмішку і навіть іронію.

Розкриття, здавалось би, суто патетичних тем засобами простої, розмовної інтонації, поліфонічність настроїв і почувань — це характерні ознаки поетичного письма Б. Олійника. До них органічно долучається, на перший погляд, недбале, але насправді вишукане, вправно інструментоване асонансне римування, вільна ритміка і, що найголовніше, енергійний супокій мислі, який завдяки уже згаданим поліфонії почуттів часто переходить від урочистого плану через добродушну посмішку до сарказму. Б. Олійник добре володіє верлібром, над-

звичайно важким віршем, писати яким добре може тільки той, хто і в класичних формах віршування відчуває провідну силу мислі.

Як було сказано, не з самих діамантів ця «Гора», є в ній і звичайні камінчики, хоч і відшліфовані непогано, та світло їхнє не внутрішнє, а поверхнєве і тимчасове. Другорядна мисль у таких віршах оволодіває задумом і його початкову суть закриває собою. Наприклад, у вірші «Маяковському» доводиться правильна думка, що Дантес і Мартинов покарані безсмертям поезії, яка «ходою Маяковського гряде». Але в міркуваннях про великого поета думка ця другорядна. Маяковський не дійсний тут, його ім'я в цьому вірші можна замінити іменем будь-якого іншого невмирущого майстра поезії.

Дантес і Мартинов так само тут не надто живі, оскільки вони виписані як убивці Пушкіна і Лермонтова, хоч насправді вони були знаряддям ідеї вбивства поетів, а в глибокому поетичному творі мали б стати символами обставин, за яких не могло бути життя співцям правди й свободи. Не до кінця опрацьована перша частина вірша «Гора», де підноситься антеївська думка про те, що силу людині дає зв'язок її з рідною землею.

Ще в книжці «Відлуння» Б. Олійник розвивав цю тему в блискучому творі «Стою на землі». Людина має стояти на своїй землі, як гора, якщо хоче бути міцною і далеко бачити. Все наче правильно, але гора доволі важко асоціюється з образом людини, яка стоїть. Зрештою, непорушність гори суперечить не тільки поетичній пластиці, а й головній мислі цього твору, в якому поет прагне показати людину ленінського типу, більше того, самого Леніна, а це значить людину, яка своєю духовною основою ширша за будь-яку географічну державу чи національну територію.

Не вдався Б. Олійникові вірш «Це мою хату вже замітає холодний вітер». Сумний вірш, де явно виступає

малишківський «Серпень душі», але в печальній поезії прекрасне те, що вона дає проголошуватися мотивам радості наперекір смуткові, а тут перед нами стопроцентна журба, слабко вмотивована відчуттям проміжності всього сущого, і саме цією невмотивованістю вірш розслаблений. У вірші «Істина» є такі рядки:

Дороги наші мічені
 вершинами і втратами,
Знамена наші січені
 чужими автоматами;
Нас розлучали з рідними,
 з життям і навіть — з мрією.
Але ніщо й ніколи нас
 не розлучило з вірою!

Понад усе тут, і цілком справедливо, поставлено світогляд — віру комуністів у завтрашній день, у день перемоги на всій планеті ідей комунізму. Але мрію, яка входить у світоглядну силу людини, мрію, яка, власне, є рушійною силою віри, активністю світогляду, тут відмежовано від віри, що не йде на користь цьому, мужньому творові.

Однаке недоліки цієї книжки мають очевидь частковий характер. Публіцистичний, злободенно-пекучий, народно-філософський громадянський дух збірки Б. Олійника перекриває враження від поспішно написаних декількох віршів і рядків. Ця книжка свідчить про зростання таланту Б. Олійника, авторитет якого неохитно утверджений вже його ранніми книжками.

ЯБЛУНЕВЕ НАТХНЕННЯ

Михайло Клименко видав свою першу книжку поезій, коли йому було вже тридцять літ... Він — тоді колгоспний садівник — одразу приносить у нашу літературу не квасний зеленець почуттів, обірваних завчасу, а пристигле слово, що, ніби яблуко, повне сяйва, надить і чарує прозорістю, свіжістю думки, викінченістю форми. В натхненні Клименка можна, здається, фізично відчути тихе шелестіння роботящої деревини — яблуні. З її доброти і терпеливості, з її витривалості і вроди постає в його чутливій свідомості поезія ласкава і розважлива, мужня і красива... Здається, жоден аналіз творчості не може так посплітати уяву читачів з думками і переживаннями поета, як знайомство з його життєвою долею. З цього знайомства виростає так само відчуття єдності між віршами різних мотивів і настроїв, різних думок і почуттів; для критика це відчуття чи не найголовніше, якщо він хоче говорити про творчість письменника як про вияв одного і того ж світогляду, одного і того ж характеру, як про певне органічно цілісне явище. Критик, — ще одне зауваження мимохідь, — який не знає досконало біографії письменника, але береться писати про його творчість, нагадує чоловіка, що з пихатості чи сором'язливості не питає людей в незнайомому місті, де власне та вулиця, на яку йому необхідно вийти, і згає час блуканнями. На жаль, не маємо змоги в цій коротенькій статті «пройтися пішки» дорогами дитинства та молодості Клименка. Але ми

повинні бодай «пролетіти» над ними, щоб зафіксувати в пам'яті основні її повороти, доглядіти — хай здалека — її крутий і жорстокий початок.

Михайло Клименко походить з великої родини під-житомирського села Левкова. Народився він 1926 р. До школи почав ходити 1933 р. Війна застала його в такому віці, коли обіймаєш світ мріями, починаєш серйозно замислюватися над тим, хто ти і як саме маєш віддати своєму народові свою любов. Війна розлучила його надовго з навчанням і назавжди — з батьком. Літа фашистської неволі в його душі лежать сумним шаром; саме там він знаходить дорогі поклади вражень, які стають підмурівком його нинішніх поезій. Допитлива і здібна дитина, яка любить читати і в якій забрано книгу, розумову енергію свою починає спрямовувати на безпосереднє пізнання світу, на вивідування таємниць життя в природи. Можливо, Клименко вже з самої владі є природопоклонником, але його вроджений дар любити і розуміти природу був, без сумніву, одшліфований тоді, коли поетові ще в дитячі літа довелося стати главою сімейства: покинути книжку і взятися за чепіги, за ручку жорен, за граблі чи за кісся. Він був найстаршим у сім'ї, і це покладало на нього невсипущі клопоти і турботи за шестірко менших — чотирьох братів і двох сестер.

В одному з віршів Клименко розповідає, як утаював од хворої матері похоронну батька, принесену поштарем десь уже наприкінці війни. Голос вдовиної хати почув поет ще хлопчиком і побачив, що ця хата «вся в сльозах, як небо у зірках». Потім Клименко буде раз у раз повертатися до виписування образу матері, згорьованої вдови, многостраждальної і героїчної жінки. Здається, ніколи не перестане він цього чинити, бо навряд чи може митець свої найболючіші і найрідніші спогаданья висловити до кінця. В 1947 році мати Михайла

Клименка помирає. Тепер йому вже не під силу доглянути менших дітей. Ними заопікувалася Радянська влада, яка й самому Михайлові допомагає вийти з холодної і темної ночі сирітства. Клименко закінчує сільсько-господарський технікум у Крошні і працює садоводом у рідному селі. В садах Левкова була задумана і написана перша збірка «Сині очі весни» (1956). Потім (1957—1959) Клименко навчається в Москві на Вищих літературних курсах. Виходять книжки: «Далі голубині» (1959), «Людям радію» (1962), «Зажнив'я» (1966). Недавно Клименко підготував до друку нову книжку — «Розвидень серця». Багато енергії віддає він журналістиці. Його душа не затруєна песимізмом, хоч його страждань і гіркоти вистачило б для цілої плеяди літературних плаксіїв і зітхальників. Неприязнь своєї долі він перетворив у доброту своєї душі, а брутальність, якою життя обкидало його юнацькі літа, він обернув на ніжність і життєрадісність своєї поезії. Достоту так, як сказано в його вірші про зиму:

Ніби тільки снилось щось химерне,
Не лихе й не дике — все ж чуже...
Той щасливий, що і сніг оберне
В зелен цвіт і в серці збереже.

(«Я не знав зими»)

Михайло Клименко не декларує відкрито своїх поетичних завдань. Звичайно, в його розмаїтій творчості найдуться зразки декларативного і навіть публіцистичного вірша, але його літературна програма відбита в них слабо. Вона — передовсім у його пейзажах. Говоримо про літературну програму, яка в кожного поета є водночас програмою самого життя. Наприклад, коли Клименко у вірші «Березняки» просить пейсю стати його коханою, то це задля того, — пояснює він, — щоб з нею повести «дівчат-берізок» аж на вулиці міст. Але Клименко належить до таких поетів, які не надуживають

свого авторського становища загальними закличками-звертаннями до свого слова, часто перебільшуючи можливості того слова.

Клименкова ідейність не відділяється від неповторності його образного мислення. Як це мало — знати, про що він пише! Треба вдивлятися в те, як він пише, треба вчитати, чого прагне і чим замилувана душа поета в пейзажній ліриці, щоб розкрити і філософський і соціальний сенс його творчості. Точно передана правда хай і невеликого поривання душі може мати силу загальнолюдської істини або палкого суспільного гасла.

Епіграфом до творчості Клименка могли б стати його ж слова: «Радію соснам, сонцю і землі». Радощі за сам факт життя, подивляння сонцем як джерелом життя, зворушення душі від розмови з природою — це панівний настрій Клименкової поезії. З ним зустрінетеся в численних віршах про яблуневий сад, про ліси, про поліські весни та осені, цим настроєм просвітлені найгечальніші спомини і найінтимніші рядки сумного Клименкового кохання.

Кличу тебе я, соколе світла,
Зичу тобі я всю землю залити
Сяєвом золотим!

(«Перший промінь»)

Пафос оцього поклику непідробний. Дух сонячної звитяжної сили, що пронизує світ генами народження й росту, відступає восени, щоб перемогти весною, гуде в жилах дерев, грає барвами в пелюстках квітів, цей дух постійно возвеличується в Клименковій поезії.

Підходжу до дерев,
Навмисно доторкаюсь головою,
Плечем або рукою до гілля,
Тулюсь до цвіту щонайближче серцем,
Щоб ця краса у душу перейшла
Із настроєм урочисто високим.

(«Бджоляно»)

Урочисто високий настрій — необхідна умова для сприйняття душею сонячної снаги і краси світу. Створення такого настрою, мабуть, і є завданням поета; мабуть, він це добре розуміє, але виконує своє завдання не тому, що так треба, а тому, що сам прагне охопити душею бджоляну днину, зробити її частиною свого духовного ества.

Урочисто високий настрій — час, коли людина дітливо відчуває в собі присутність душі або, інакше кажучи, повняву людяності, не може бути постійним навіть у поета. Між іншим, у Клименка є чудові поезії, в яких подив природи переходить у ледь помітний жаль за тим, що її дива (скажімо, диво проліска!) відкриваються людині лише раз на її віку. Клименко вміє і може подарувати читачеві свій урочисто високий настрій. Звідкіля ж він сам бере його? В поетів, як у всіх інших людей, цей настрій може бути викликуваний містецтвом, але серед поетів є такі, що частіше заряджаються високим духовним звучанням від безпосереднього споглядання природи. Саме таким є Михайло Клименко. Принцип виховання душі красою природи не такий вже й новий у поезії, але Клименко викладає його по-своєму, не забуваючи при цьому й про те, що труд дає людині пізнатися з природою, що людина є не споглядачем, а трудівником і що цим вона і возвишає себе, і з'єднується з природою.

Головні струмені Клименкової душі — пошана до праці хлібороба і ненаситна любов до природи. Вони зливаються в одне русло його поезії непомітно і невимушено.

На течії своїх почуттів не вибудовує Клименко камінних дамб холодного розумування. Розкованість думки і природність мови — дорогоцінні прикмети першої книжки Клименка, які, на щастя, не втрапилися і в наступних збірках його поезії.

Парадний поетичний абстракціонізм, що легкома змальовує працю тільки як необхідність, а природу — тільки як об'єкт перетворюючих зусиль і старань людини, не закував глибокої інтелігентності садівника. Клименко добре знає, що дає людині праця. Вона завжди в нього конкретна, по-людськи радісна, але й по-людськи тяжка. Вона не повинна забирати весь час і всі сили людини. А природу так само не завжди і скрізь треба перетворювати. Її треба розуміти. Слух і зір душі своєї повертай до природи, коли не хочеш погубити своєї шляхетності. Все це ніби сховане у підтексті багатьох віршів Клименка, хоч цього поета менше за будь-якого іншого можна докорити спеціальним вимайструванням затекстового поетичного механізму.

Клименко пише просто. Інколи його простота сходить на поверховість і навіть — на прикру банальщину. (Це особливо видно в тих віршах, де багато окличних речень, які починаються словами «скільки» або «який» і які мають намір, але не можуть відбити справжній окличний стан душі. Наприклад, вірш «Руки каменотеса»). Але частіше ця простота ховає в собі дивовижно широку і безпретензійну істинність життя і почування.

Обрізую гілля в саду і дрова ношу на плечах,
Сперечаюся з бригадиром — не хоче підводу і людей
давати.

А дні летять, мов на крилах, і льоту їх не спинить
Ой жадібно дивлюсь на ліси — проліски перецвітуть,
Сік у березах без мене там переструмує,
І відклепає жайвір у голубій кузні леміш.

(«Ти, весняна робото»)

Серед елегій, де оспівана весна і молодість, де так багато вражаючих новизною зіставлень духовного і «природничого», особливо рослинного світу, в творчості Клименка ми раптом наткнемося на похмурі, але прав-

диві картини з «Окупаційного триптиха», на розтривожені «голоси речей». Клименко бачив і пережив юнаком війну. Клименко бачить нині свій край очима сучасного співця. Його патріотизм — не переживання старих поетичних освідчень у любові до рідної землі. Це почуття виростає в нього з нерозривності всього того, «чим красен вік» людини і чим красен на Україні наш соціалістичний вік. Тому перша тривога сьогоднішнього людства — тривога за збереження миру на землі — це його людське, дуже особисте і дуже патріотичне хвилювання. Слід додати, що тільки справжній поет може так, як Клименко, знати характери предметів неживих, тільки вища сила поезії може вдихнути в них душі і дати кожному свою мову.

Цікаво, що інтимна лірика в «чистому» вигляді доволі рідке з'явисько у творчості Клименка. Цей поет, здається, не може відділити кохання від почуттів, якими щоразу переповнюється його душа в стані натхнення, почуттів закоханого в природу. Часто мотив кохання прагне виділитися, але він неспроможний підкорити собі розбурхане захоплення явищем збудженого життя.

У вірші «Срібляться котики» ліричний герой скаже коханій: «Так, як ці брості не схотіли спати і ждати весни, так і моя любов чекать не хоче доброї погоди». Але вірш цим не закінчується. Любовні рефлексії дають місце зворушенню самою природою: радість од зустрічі з першими гіんцями весни чи не більша за радість од зустрічі з милою.

Там, де Клименко все-таки визволив своє любовне «я» з одержимої природою стихії свого чуття, він (на диво) не спромігся сказати чогось нового. Традиційними романтичними загальниками віє од таких речей, як «Розлука», «Чекання». І тільки там, де він урівноважив почуття любові до жінки з почуттям любові до

природи, де переплів обидва ці почування, де любов його ніби стає промінням чи бабиним літом пленеру, він осягнув знання наймилішої мови душі — мови кохання. Це зокрема вдалося йому зробити в циклі віршів, що мають форму білих сонетів і складають, здається, найкращу частину книжки «Срібний смуток».

Клименкова творчість багата формами віршування. Поет блискуче володіє класичними ритмами і римами, його думки нечутно ступають у залізних чоботях сонета, саме його спроби опанувати закони японського трирядкового вірша хокку увінчалися в нашій поезії найбільшим успіхом. Але найкраще відчувається і розкривається Клименків талант у білому вірші та верлібрі. Тут його майстерність вочевидь сягає тієї межі, за якою форму вірша важко утримувати в свідомості,— вона ніби зникає, вся розчиняється в мисельному та емоційному враженні од твору.

Одним з незаперечних осягнень Клименка є розробка й утвердження неримованого вірша в нашій поезії. Звісна річ, до нього білим віршем писали. Власне, Іван Франко та Максим Рильський і стали його вчителями в цьому ділі.

В західних літературах білий вірш і верлібр сьогодні, здається, остаточно витіснили риму, поруч з віртуозами цих форм з'явилося чимало нездар, які вважають, що будь-яке звалище їхніх фраз — це і є поезії. Якщо рима не передала своїх функцій метафорі і високій напрузі мислі, то з білого вірша вийде нудотна балаканина, що не має нічого спільного з мистецтвом слова. Це чудово розуміє Клименко, який часто підходить ближче до вияву можливостей поезії там, де обходиться без римування і усталеної класичними розмірами ритміки. Про поезію Клименка написано мало. Щоправда, перша книжка його була зустрінута дуже схвально і критикою, і читачами. Мабуть, було трудно перевершити

себе в наступних двох. Зацікавлення його творчістю трохи спало. Але після «Зажнив'я» стало ясно, яка дорога вибрана автором «Синіх очей весни».

Це дорога, яка веде вгору спокійним схилом високогір'я. Вона довша, ніж та, що виривається на шпиль стрімниною, але цією дорогою можна значно більше вивести... Михайло Клименко має доволі сил, щоб легко піднятися на таке поетичне плато, яке не загубиться навіть посеред найвищих вершин української поезії.

«КВІТУЧА ГІЛКА З ПАХОЩАМИ ГРОМУ»

Бути оригінальним — необхідне й законне бажання кожного митця. Не завжди воно усвідомлюється на початку творчої дороги, але так чи інакше з'являється і болісно мучить майстра, наводячи на сумніви щодо неповторності — а це при партійному підході до мистецтва означає і сумніви щодо ідейної значимості — його праці. Де ж має насамперед шукати оригінальності сучасний поет, коли, здається, всі формальні версифікаційні можливості відкрито і, отже, новизна навіть для найзапекліших експериментаторів у цій галузі стала малодоступною. А там, відповімо на це питання, де шукали й знаходили силу свого слова в усі епохи справжні поетичні галанти — в неповторності свого власного життя, у зворушенні свого живого серця, де сплелися великі й малі, загальнолюдські й особисті болі й радощі, сподівання й турботи.

Саме ця думка першою виринає при читанні книжки лірики Миколи Карпенка «Перевесло», книжки, новаторство якої лежить передусім у тому, що ми знайомимся тут з долею своєрідної людини, з її переживаннями, настроями, з її високими громадянськими вболіваннями, з інтимною сповіддю, з напруженим пульсом її інтелектуального життя. Микола Карпенко не шукав і, можливо, починаючи писати, не усвідомлював потребу в пошуках неповторності свого поетичного письма, але він знайшов її, бо писав і пише тільки про те, що пере-

жив і переболів, звертаючись при цьому, як правило, до старих форм віршування.

Отже, перед нами поет, дар якого не в надзвичайності форми чи метафори, а в надзвичайності вміння говорити просто і точно про своє життя. Через це вміння складність і труднощі, героїзм і буденна радість отого життя передаються нам, стають актом нашого переживання. І диво!—те переживання проходить з такою силою, що деякі словесні шершавості чи навіть банальні рядки, що подекуди трапляються в поезії Миколи Карпенка, сприймаються як вияв щирості, простоти, життєвості, тобто вони так само не позбавлені естетичної напруги. Звичайна роса у промінні сонця здається нам перлинами. Так і тут: надто вже звичайні слова у світлі правди життя ліричного героя наповнюються знадливим сьйвом.

Лірика Миколи Карпенка протікає, умовно кажучи, чотирма руслами, що й відбито в побудові книжки. Тема війни, тема оновленого Карпатського краю, тема кохання, тема громадянського покликання людини. Та в цих чотирьох річок одне джерело — «отче поле», і до свого одного моря вони впадають — до моря ленінської справедливості, що теплими хвилями сьогодні омиває всі материки нашого світу. Цілісність природи ліричного героя (в даному випадку треба говорити про цілісність природи поета, бо Микола Карпенко належить до художників, які просто не в силі розділити своє «я» на літературну й життєву частини) виступає всюди, в усіх його тематичних колах та емоційних струсах, на всіх етапах життя його душі.

Багато з того, що можна сказати про Миколу Карпенка як про людину, легко відшукати в його поезіях. Бласне, виходячи з лірики Миколи Карпенка, можемо скласти в найзагальніших і разом з тим у найважливіших рисах його біографію. Він народився в селі Воронь-

кові на Бориспільщині (Київська область) 14 серпня 1925 року в родині селянина-бідняка

Росло нас п'ятірко, прудкі і здорові,
Казали сусіди: «Щаслива, Маріє...»

Чотири сестри мав Микола, для яких як найстарший мусив бути не тільки за брата, але й за батька.

Метафори. Епітети.
Алітерацій дріб.
А що, як просто — сироти?
А що, як просто — хлібі!
А що, як не співається,
Бо в серці — сіль сльози,
Й вітрами продувається
Хатина із лози!
Вигадувать нема коли,
Слова — лиш корінні:
Голодні сестри плакали —
І сльози їхні капали
На дно душі мені.

Без батька Микола Карпенко залишився в кінці 30-х років. Але «сіль сльози» (як просто й несподівано сильно це звучить!) не спалила, а розбудила в ньому поета, виховала серйозний погляд на світ, виробила здатність замислюватися над сенсом життя, розрізняти добро і зло, відчувати на собі рятівну дію краси природи. Оце останнє видається нам дуже важливим у формуванні кожного поета, Карпенка ж зокрема. Потім, згадуючи артільний сад у Воронькові, який, наче флот під вітрилами білого цвіту, пливе в душу поета, він схвильовано скаже:

Моя душа в захопленні німім
Всі бухти вам, всі гавані відкрила,
Розмішуйтеся, швартуйтеся, живіть,
А прийде час вертатися додому,
Прошу — мені на згадку залишить
Квітучу гілку з пахощами грому.

«Квітуча гілка з пахощами грому» — образ, що прийшов до уже сивіючого поета з його дитинства. Тридцять чи більше літ після того, як ці слова зродилися в дитячому серці з пекучого смутку, вони були написані, і в них тонко відбилося передчуття життєвої грози, притаманне всьому поетичному мисленню Миколи Карпенка. Та не всі квіти пахнуть громом. Лиш ті мають цю дивну прикмету, які зацвітають у серці із «солі сльози» і які стають на все життя символами непереможної людяності.

Де лютий біль на дозвіл не пита —
Найтонші струни грубо так торкає.
І не сльоза з очей то витікає, —
То витікає з серця доброта.

Людяність і доброта — ось що найглибше характеризує всі поезії Миколи Карпенка.

Життя поета в дитинстві склалося так, що ще не встиг він грохи підрости й побачити своїх сестер щасливими, як грянула війна. Страшні окупаційні роки виплекали в його душі ненависть до фашистів, мрію стати воїном-месником. Коли прийшло визволення, юнак не задумувався ні хвилини, що йому робити. Він, єдиний опікун родини (мати померла в часи окупації), міг би знайти законні підстави, щоб залишитися вдома біля сиріт-сестричок. Але ні! Микола йде на фронт. Від Воронькова не так далеко до Києва, не довго ж учився воювати молодий солдат, бо тут же потрапляє на Лютизький плацдарм, бере участь у визволенні столиці України, а потім ще багатьох міст і сіл на рідній і чужій землі. «Сім довгих літ в солдатській чині — строк некороткий...» У вірші «Листи в країну юності», в циклі «Балади зеленого жита» і особливо у «Рядках з плацдарму» Микола Карпенко малює вражаючі картини війни. Вражають вони не натуралістичною жорстокістю, не перебільшеннями, характерними для деяких поетів,

а спокійними і від того ще страшнішими деталями. Автор побачив і себе пораненого на піску, і «легіони соняхів підтятих», що «на корені вмирили, як бійці». Здавалося б, що нового може сказати «рядовий» поет про війну, коли «генерали» поезії явили в цій темі свої могутні таланти. Миколі Карпенкові, однак, вдалося стати неповторним у найтруднішому — в солдатській і військовій тематиці. Вдалося це тому, що він був рядовим солдатом, учасником боїв і важких походів, тому, що у своєму полку «числився штиком».

Мені судилось вижити од ран,
Маршрут війни проміряти до краю,
Впаде за мене ще москвич Степан,
І я його у Польщі поховая.

Жодної зумисності чи робленості нема в почуваннях поета до своїх бойових побратимів, представників багатьох народів Радянського Союзу. Власне, мотив дружби народів, що так переконливо звучить у рядках цієї книжки, з'являється в них як бойовий факт солдатського життя і труду, як щось природне і звичайне, цілком позбавлене урочистої піднесеності. Тому-то дружба народів — це дорогоцінне чуття — з поезії Миколи Карпенка входить в душу, як саме життя, а не його обдуманний літературний варіант.

До теми війни не раз повертався й буде ще повертатися поет у майбутньому. Адже ця тема дає йому можливість (а право користуватися нею він завоював собі не словом, а зброєю!) висловитися про найважливіші істини життя. Проте Микола Карпенко ніколи не впадає в абстрактний підхід до цих істин:

Мені снилась земля — тільки шебінь і дим —
І на ній я вмирав, молодим, молодим.
Як на фронті колись, у минулу війну,
А я жити хотів і прокинувся од сну...
Припадав до землі — вона тепла була,
Легко дихала в ніч і жила, і цвіла.

І ходили по ній — я побачив тоді —
Двоє: він і вона — молоді, молоді...
Так невже і на них тінь війни упаде —
На любов, на життя молоде, молоде?..

Бентежні, прості й потрібні слова! До речі, під рукою справжнього поета сильно зазвучали повторені епітети — прийом у поезії вельми небезпечний, оскільки прикметники мають нахил (якщо проти цього не поставити поетичне вміння) обезбарвлювати сувору мову поезії...

Після служби в Радянській Армії Микола Карпенко деякий час працює в Борисполі, потім, як газетяркомуніст, призначається редактором політвідділівської газети Бурштинської МТС на Івано-Франківщині. Далі було навчання у Вищій партійній школі в Києві, багаторічна газетна і видавнича робота в Івано-Франківську, з якою поет і журналіст поєднував діяльність керівника обласного літературного об'єднання.

Поет говорить про «гори труду в старому Бурштині», а воно й справді перед тим, що зроблено в Галичині за останні десятиріччя, стоїш, як перед Карпатами, в захопленні й шанобливому подиві. Чоловік, який зростав і набирався сил в Подніпров'ї, стає співцем Прикарпаття, вростає в нього коріннями своєї праці і відчуває, що це так само — рідна його земля.

Перша книжка Миколи Карпенка «Стежками юності» вийшла в 1960 році. Він затримався трохи з публікованим дебютом, але зате йому не потрібно було проходити «на людях» етапи літературного початківства. Він прийшов у нашу поезію сформованим митцем з чітко виробленими естетичними та ідейними засадами. Це не було не помічено критикою. Одна із заміток, автором якої був С. Шаховський, відзначала, мабуть, найхарактернішу рису Карпенкового таланту, а саме — «хорошу описовість», іншими словами епічність. І, як висновок,

там було пророчо констатовано, що «ім'я Миколи Карпенка вже не загубиться, не може загубитись у плінї одноманітності» («Літературна газета» за II.IV 1961 р.). Сьогодні можемо сказати, що це ім'я не загубиться і в плінї великих та значущих літературних розмаїтостей, оскільки Микола Карпенко має своє обличчя як творець, і то обличчя принадне, чисте, відкрите.

Епічність, яку зауважив у поета критик, «уміння розгортати віршований твір» плюс життєрадісний Миколин характер — все це дало йому можливість створити помітний сатиричний образ нашої літератури, образ-портрет Гаврила Квача. Весела поема «Особиста каланча Гаврила Квача» відкриває не тільки секрет описовості у ліриці Миколи Карпенка, але й вказує на те, звідки береться його любов до прозаїзмів, що в даному випадку не принижують, а, навпаки, уприваблюють вірш. Ось наприклад:

Такий би шлях до краю змучив,
Як у поході зайвий в'юк,
Якби не трапивсь балакучий
Гуцул, на прізвище Карп'юк.

Коли поет уміє вдивлятися у своє життя і знаходить його зв'язки з життям народу, він неодмінно здобуде не тільки стильову, але й ідейно-тематичну оригінальність, що свідчитиме про духовне багатство й значення його творчості. Сестра Миколи Карпенка, а в її образі понівечена війною доля багатьох жінок, постає перед нами з вірша «Дай руку, сестронецько, мені».

Пробач, як спогади сумні
Словами потривожу.
Дай руку, сестронецько, мені,
На материну схожу.
Сушу, натруджену таку,
Із запахом землиці...

Тема сестриної судьби так, як її збагнув і вистраждав поет, відбиває діалектичну єдність особистого й народного, того, що глибоко закорінено в час, і того, що зворушуватиме всіх у всі часи. Тут ще раз приходимо до відомої істини: талант — це правда. І невмирущість поезії — в правді. Звісно, до жадання й сміливості правди мають бути додані творча праця, відчуття гармонії; відраза до штампу і т. д., але все це вже діаманти, що сяють лише при світлі правдолюбства.

Є у Миколи Карпенка цикл проникливої і мужньої інтимної лірики «Невідіслані листи». Ідуть одна за одною поетичні мініатюри і поступово, як плиточки барвистої мозаїки, складаються в малюнок тривожного кохання. Військовий обов'язок покликав героя на війну. Героїня виходить за іншого. Але ні докорів, ні трагедійних проклять, ні сентиментального зітхання не чути. Пушкінською ясною печаллю просвітлене кожне слово поета. Щемливий настрій циклу проіннятий подекуди навіть злегка усміхненим поглядом:

Вишні озивалися над вухом,
Наче дзвони, яблуні гули.
І була та музика солодка
Наче мед, що зібраний в маю.
А тим часом шилася пілотка
На веселу голову мою.

Знову чуємо пахощі грому. Поет уміє дивуватися світом і дивувати інших тим, що бачить. Художникові багато треба осягти, щоб нарешті збагнути, що його вміння полягає в ненастанному відкриванні малих і великих чудес людської душі. Витончити природу людини, зробити її ще глибиннішою — одне із жагучих завдань поезії. Микола Карпенко розуміє це й ставить собі скромну задачу:

І відкриєш, можливо,
Як не землі нові,

То хоч стежку, мов диво,
У високій траві.

Але той, хто відкриє диво стежки в траві, спроможний відкрити і дивосвіт мислі поетичної, яка не пропадає, як і та стежина, під злаками й бур'янами культури. Таких афористичних думок у Миколи Карпенка немало:

Щось мусить постійно згоряти,
Щоб підтримувать вогнище сонця...

Полюбиш Вітчизну у сто раз сильніше,
Як тільки за неї побудеш в бою...

Не обіцяй добро зробить людині,
А просто, якщо можеш, то зроби.

В поезії Миколи Карпенка переважає раціональне начало, але автора «Перевесла» визначає не пристрасть до холодного викомбінування афоризмів (дехто ніяк не може зрозуміти, що писання самих афоризмів — це справа літераторів, що житимуть за тисячу років), а жадання бути вірним правді свого життя, правді життя народу. Тому його віршів не калічить груба раціональність, а його «крилаті мислі» виникають з плину поетичної оповіді.

Хвилюючись любовними поезіями Миколи Карпенка, згадуючи при цьому його філософські притчі, супокійні, хоча не класичні, але мудрі сонети, смішні віршовані новели й сатиричні поеми, стверджуємо, що він — поет великих можливостей, не завжди найкраще реалізованих, але поєднаних широкою творчою програмою. Немало він уже сказав і немало ще скаже, бо під літературними зацікавленнями й мистецькими завданнями проглядається в нього тверда ідейно-філософська концепція світу і нашого життя. Вона, здається, висловлена найповніше у циклі «І вічний бій».

І Правди оборонцем войовничим
Підводжуся, допоки мисль жива,
За власним планом, розсудом і кличем
На чесний бій лаштуючи слова.

Цей бій веде Микола Карпенко в ім'я ленінських ідеалів життя, в ім'я червоної зірки, яку він носив на пілотці і яку носить у душі. Ту, з пілотки, він подарував словацькому хлопчикові, визволивши його з неволі; світло іншої, з душі, переливає в сяяння правдивого слова й дарує рідному народові.

МЕТЕОР РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

У житті кожної людини, якщо вона молодою знайомилася з російською поезією ХХ віку, мусив бути період особливо бентежний: час безоглядного і шемливого захоплення творчістю Сергія Єсеніна. До мене такий час прийшов на початку 50-х років, коли я навчався в університеті й коли по певній перерві книжки поета почали знов з'являтися в книгарнях та бібліотеках. З яким тремтінням душі читалися тоді томики Єсеніна! Здавалося, ніколи не проміне лоскотне оп'яніння, яке залишали в серці інтимні вірші цього великого російського лірика. Єсенін проходив крізь юну душу як нещасливе, але незабутнє перше кохання. Він зворушував безпощадною правдою своїх почувань, за якими видно було трагедію скривдженої любові. Він, незважаючи на вроджену печальність свого характеру, був світлим променем, оскільки вражав нас не так його смуток, як зухвалий, грубуватий дух непримиренності до фальшивої мішанської моралі. Поезія Єсеніна сприймалася передовсім як ляпас панським салонам, які вихваляли поета, селянського хлопчину, за його літературні спроби, але не розуміли його соціального болю.

Посмотрим —
Кто кого возьмет!
И вот в стихах моих
Забил
В салонный выложенный
Сброд
Мочой рязанская кобыла.

Не нравятся?
Да, вы правы —
Привычка к Лориган
И к розам...
Но этот хлеб,
Что жрете вы,—
Ведь мы его того-с...
Навозом...

У лютому 1974 році мені довелося наново пережити молоде захоплення віршами Єсеніна, причому це сталося в Константинові, в рідному селі поета на Рязанщині. Приїхав я туди з групою радянських письменників на літературні вечори, і, звісно, моєю метою було побачити хату, де народився Єсенін, класичні російські пейзажі, які увійшли в його творчість золотими сторінками, побачити його сьогоднішніх земляків.

Давно зазначено, що митця формує не тільки соціальна атмосфера, в якій він живе дитиною, а й національна стихія, в тому числі природа, з якою майбутній художник ніби зростається змалечку. Безсумнівно, поетичний хист Єсеніна виховала російська народна пісня, але не менше на нього вплинули рідні краєвиди, синява безкінечних просторів Росії, білокрилі березові гаї, придорожні, схожі на прочан, явори й горобини, росяні поля й луки над Окою. Село Константиново стоїть на високому березі цієї ріки, звідкіля відкриваються очам безмежна зарічна рівнина, вклинююча душу далечінь російських нив і лісів. Дивно, чому на такому справді князівському місці не збудувалося в давнину місто—адже багато столиць позаздрити могли б Константинову за його столичне розташування.

Хата Єсеніна, де тепер музей поета, сказала так само дещо про те, звідки у ще зовсім молоденького літератора брався непересічний мистецький смак. Отож, оселя батьків Єсеніна, як, зрештою, кожна стара хата в Константинові, незважаючи на вбогість, має прикмети

суворої функціональності, де нема нічого зайвого, і разом з тим своїми пропорціями, в'язаними колодами стін, різьбленими надвіконниками скидається на терем з російських казок. Але найбільше були ми зворушені записаним на магнітофонну стрічку голосом матері Єсеніна (вона померла в 1956 р.). Той голос розповідав, яким ніжним і безборонним у своїй лагідності був Сергій змалечку. Звучала в тому голосі несподівана гордість за поезію Єсеніна. Думалося, невже це говорить жінка, яку ще в двадцяті роки син називав «старушкою» і яка начебто не могла збагнути, що син її — першорядний поет Росії. Голос матері, повен мудрості і щастя, був так само ключем до таємниці таланту Єсеніна. Не все відкривалося за його допомогою, але одне стало ясным: Єсенін був дитиною обдарованої російської жінки, чутливої до краси, вірної нелегкій долі свого знаменитого сина.

У Константинові ще живуть ровесники Єсеніна, і цей факт змушує дивитися на його творчість, як на явище близької нам епохи, на явище, яке ще не замкнулося в собі, яке не втрачає, а набирає історичної значущості. Перечитуючи в старшому віці вдруге Єсеніна, доходиш висновку, що його поезію не можна збагнути до кінця ні молодечим умом, ні філософськими настроями зрілості. Єсенін — це ж не тільки болісна скарга людини на те, що молодість минула і що начебто нема новизни в житті. Це ж не тільки розчарування в любові і відчуття своєї зайвості у світі, який пішов незрозумілими для поета дорогами, це ж не тільки екзотичні зітхання за красунею Шагане і поза нещасливого Дон-Жуана. Єсенін — це чиста й незмірна любов до матері Росії, це благородне невтишиме страждання селянської душі, яке аж ніяк не могло притихнути в першому пореволюційному десятилітті, коли ще були міцні пережитки «царщини» і непмани розгортали свою діяльність; Єсенін — це,

зрештою, пісня хвали російській природі, не літературницьке, не умоглядне, а пристрасне проникнення в суть кожного живого ества.

Звичайно, у світогляді поета можна легко знайти суперечності, трагічний алогізм ідей, який набирає інколи вигляду парадоксів.

Приемлю все.
Как есть все принимаю.
Готов идти по выбитым следам.
Отдам всю душу октябрю и маю,
Но только лиры милой не отдам.

(«Русь советская»)

Але хіба можна відділити душу від ліри поета? Ні, Єсеніну не вдалося це зробити; він віддав душу й ліру Великому Жовтню.

Монархия! Зловещий смрад!
Веками шли пиры за пиром.
И продал власть аристократ
Промышленникам и банкирам.
Народ стонал, и в эту жуть
Страна ждала кого-нибудь...
И он пришел...

(«Ленин»)

Досить прочитати «Балладу о двадцати шести», щоб переконатися, якою класово гострою і націленою проти панівної верстви царської Росії стала пореволюційна поезія Єсеніна.

Коммунизм —
Знамя всех свобод.
Ураганом вскипел
Народ.
На империю встали
В ряд
И крестьянин
И пролетариат.
Там, в России,
Дворянский бич.

Был наш строгий отец
Ильич...
А на Востоке
Здесь
Их было
26.

Мені здається, що поетичне визначення комунізму, яке дав Єсенін, не має собі рівних у всій радянській поезії. Характерною ознакою літератури, народженої Жовтнем, був і залишається досі інтернаціоналізм, пафос утвердження дружби народів як основи основ комуністичного суспільства. Єсенін сприйняв ідею дружби народів, оскільки сам не мислив себе за межами своєї любові до Росії і розумів, що на таку ж любов до своєї землі має право кожна людина. Звертаючись до поетів Грузії, він писав:

Самодержавный
Русский гнет
Сжимал все лучшее за горло,—
Его мы кончили —
И вот
Свобода крылья распростерла.
И каждый в племени своем
Своим мотивом и наречьем,
Мы всяк по-своему поем,
Поддавшись чувствам человечьим...

(«Поэтам Грузии»)

Інтернаціоналістським духом перейнята драматична поема Єсеніна «Пугачев», де показано, як повсталі росіяни захищають від карателів кочові народи і шукають союзу з кочовиками для спільної боротьби проти царизму. До речі, цю поему, високо оцінену Максимом Горьким, пізніші дослідники творчості Єсеніна вважали слабкою, бо, мовляв, у ній замало історичної правди. Забувалося при цьому те, що автор і не ставив собі завдання малювати достовірно історію. Поета насамперед цікавили внутрішні портрети героїв, словіді

душ, а не оповіді про битви і походи повстанців. «Пугачев» — рідкісний твір, у якому епос виступає в одязі лірики. Цю органічну сполучність епічного й ліричного начал міг легкома створювати лише такий надзвичайний талант, як Єсенін. Його поема «Анна Снегіна» так само є ліричним епосом і так само перейнята симпатією до російського бідного селянства, з якого вийшов поет і яке розумів кожною клітиною своєї душі.

Новий радянський струмись у поезії Єсеніна був, безперечно, сильнішим за естетські впливи школи імажиністів, до якої скоріше формально, аніж *de facto* належав поет. Домінуючим почуттям Єсеніна на всіх етапах його творчого життя була любов до Росії. У своїх «Стансах» він зізнавався:

Я о своем таланте
Много знаю.
Стихи — не очень трудные дела.
Но более всего
Любовь к родному краю
Меня томила,
Мучила и жгла.

Це почуття рятувало його від космополітичних мавнівців і від сприйняття теорії «мистецтва для мистецтва». Єсенін визнавав залежність поезії від повсякденної течії життя, від політичної актуальності, від настрою рсїєї країни, а не тільки від свого настрою. «...У братьев моих, — писав поет, маючи на увазі товаришів зі школи імажинізму, — нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, поэтому у них так и несогласованно все. Поэтому они так и любят тот диссонанс, который впитали в себя с удушливыми парами шутковского кривляния ради самого кривляния». Навіть у часи переломові, коли поетичне кривляння було модою в Росії, Єсенін орієнтувався на твори своїх великих сучасників Брюсова й Блока, він успішно засвоював

простоту пушкінського стилю, писав завжди ясно і завжди широко. Коли він і взяв щось від імажиністів, то це могла бути вимога неповторного метафоричного мислення, вимога бути новатором у формі, але Єсенін не підніс цього правила до абсолюту. Його новаторство починалося з ідейно-тематичної новизни, з нових пластів російської мови, які він відкрив для себе і для інших, з картин російської природи, які під його пером набували духовного значення, хвилювали своєю олюдненістю і витонченою пластикою. Через образи природи Єсенін зумів передати всі тони й відтінки своєї закоханої в Русь душі, свою широку й щедрю натуру, свою розпуку і свої радощі. Єсенін, як мало хто в світовій поезії, відчув кривдність усього живого на землі, і тому з таким пронизливим співчуттям писав про собак і лошат, про дерева і про квітки. Згадаймо хоч би оці щемливі рядки:

Слишком я любил на этом свете
Все, что душу облекает в плоть.
Мир осинам, что, раскинув ветви,
Загляделись в розовую воль.
Много дум я в тишине продумал,
Много песен про себя сложил,
И на этой на земле угрюмой
Счастлив тем, что я дышал и жил.
Счастлив тем, что целовал я женщин,
Мял цветы, валяясь на траве,
И зверье, как братьев наших меньших,
Никогда не бил по голове.

У 1920 році, коли з'явилась його поемка «Сорокоуст», де змальовано, як лошачок, «милий, милый, смешной дуралей», хоче перегнати поїзд, поета звинувачували в протиставленні села містові, в нерозумінні того, що «стальная конница» несе народові більше щастя, ніж отой «красногривый жеребенок». Сьогодні зовсім інакше прочитується есенінська любов до природи. Звісно,

поет не мав тоді рації: «стальна конница» повинна була прийти на зміну живим коням. Але нам дорогий нинішній підтекст його творів, які оспівували єдність людини з природою, нам дороге виховання людини в душі пошани до природи, виховання, яке має так само глибоко патріотичний сенс.

У небесах російської поезії Єсенін промчав, як золотий метеор: на всю роботу в літературі було відпущено йому трохи більше десяти років... Це були роки революційних перетворень у нашій країні, важкі роки громадянської війни, військового комунізму й непу. Всі суперечності тих часів знайшли свій відбиток у духовній постаті есенінського ліричного героя. Тепер ми бачимо чіткіше, що саме розривало душу того героя, і хоч не з усіма мотивами його скорботи погоджуємося, любимо його такого, який він є,— печального, відчайдушного, прозріваючого до нової доби, ні в чому не лицемірного, у всьому пристрасного і молодого. В одному з останніх своїх віршів Єсенін писав:

Я хочу быть желтым парусом
В ту страну, куда мы плывем.

Цей заповіт поета здійснився. Його невмируще слово туго напнулося під вітром історії, як одне з широких і сяючих вітрил нашого багатонаціонального корабля, що йде ленінським курсом у країну щастя.

ПОДВИГ МИКОЛИ ОСТРОВСЬКОГО

Ноги відмовилися йому служити. Над ним запанував безрух. Зловісним, принизливим, холодним безсиллям наповнювалось тіло воїна, який облітав на коні одну з найширших і найдовших держав світу і, мабуть, мріяв померти, розпластавшись на криках і свистах наступаючої кінноти Будьонного, а не на синюватих простирадлах лікарні. Безрухість не знала, як завзято оборонятиметься більшовицьке серце, де окопалася такої сили любов до життя, що її вистачило б на сотні й тисячі людських душ...

Його зрадили очі. Темрява, що обступила зболіле тіло, була готова ринутися в останню атаку, щоб згасити мозок — столицю корчагінського надлюдського своєю життєлюбною завзятістю організму.

Микола Островський — солдат не в переносному розумінні — напевно, сприймав своє каліцтво, як вороже оточення, що загрожує полоном і рабством духу. Цього він і боявся більше, ніж самої смерті. Тому він переміг усї свої недуги, а разом з ними і свою смерть. Він мусив вирватись, і він вирвався з облоги темноти й нерухомості, як людина, що завжди шукала оправдання свого життя в діянні добра і в боротьбі за торжество справедливості на землі. Добро ж і справедливість він пов'язував з образом та ідеями комунізму. І ця ідейна позиція насамперед забезпечила йому звиягу, бо вона була вища, ніж позиція ворога, і з неї легко прострілювався весь печальний терен битви.

Островський знаходить геніальний вихід з тюрми своєї тілесної недолугості на свободу духовного здоров'я, на наймилішу його серцеві волю служіння своєму класові, своїй Комуністичній партії, своїм політичним переконанням.

Він, як дерево, не ходив і не бачив. Але цвіт його розуму зав'язався у вічний плід — у терпке слово правди про своє покоління, про себе, про найромантичнішу в історії людства добу.

Подвиг Миколи Островського інколи спрощено пояснюють самим ентузіазмом. Мовляв, захотів повернутися воїн з тилу в діючу армію — і повернувся. Незважаючи на тяжкі хвороби, став письменником.

Одначе, наслідимось твердити, Микола Островський став би письменником так чи інакше. Літературне покликання — це його власне покликання. Але воно не могло наздогнати автора роману «Як гартувалася сталь» — так швидко він ішов дорогою свого життя, доки шпитальний гіпс не обхопив і не зупинив його.

Островський не впав у відчай і не затуманив сльозами зору душі своєї в найважчі години свого життя. В цьому його подвиг. Він пізнав свій талант і не сказав йому правди: «Ти прийшов запізно!» І в цьому його подвиг. Він узявся до роботи з оскаженінням фанатика, пам'ятаючи, що в нього дуже мало часу для того, щоб збагнути «незглибиме творче ремесло». І в цьому його подвиг.

«Коли я працював по десять годин на добу, я ще відчував свою хворобу, — спостерігає він, — але коли я став працювати по вісімнадцять годин, у мене не вистачало часу для хвороби. Який жаль, що я не додумався до цього раніше». Перед тим, як взятися за перо, Островський влаштував для себе справжню «каторгу». Він безперестанку читає, намагаючись за три роки (1927 — 1930) пізнати світову літературу і відкрити для себе

таємниці письменницької вмілості. Він не покладався на ентузіазм і сам згадував пізніше: «Без цієї великої і глибокої підготовки писати було б неможливо».

Оптимізм, помножений на титанічну працьовитість, окрилений юнацькою закоханістю в ленінські ідеали,— ось хто такий Микола Островський. Тріумфуюча радість творчості (слова Островського), що здолала в його душі печаль особистої трагедії, передається нам за найвищим законом мистецтва: якщо хвилюється автор пишу-чи, читач обов'язково буде хвилюватися читаючи.

Справді, оптимізм Островського в такому чорному горі, яке неможливо собі уявити, буквально приголомшує. «Я цілком здоровий хлопець,— пише він другові своєму.— Те, що в мене не рухаються ноги і я нічогісінько не бачу,— суцільне непорозуміння, ідіотський жарт, сатанинський. Якщо мені тепер дати бодай одну ногу і одне око, я буду таким же скаженим, як будь-який з вас, воюючих на всіх ділянках нашого будівництва». Оптимізм—найіндивідуальніша прикмета Островського-письменника, безперечно, успадкована ним від своєї епохи. Його натхнення зливається з натхненням історії. Тому що історія була тоді, коли він творив або, вірніше, збирав матеріал для творчості, в особливому піднесенні; його романи «Як гартувалася сталь» і «Народжені бурю» дихають гарячим повітрям революції. Риси часу, в якому жив і творив Микола Островський, чітко проступають у характері його книжок. Ці книжки мають у собі всі ознаки переломного періоду. Зовні вони не виглядають новаторськими. Форма їх, здається, вчорашня. Але їхній зміст, їхні образи зовсім нові. Книжки Островського — це наче люди, що під впливом якоїсь події до невпізнання змінилися внутрішньо, але ще не встигли перебратися у кращий одяг, що відповідав би їхньому душевному станові. Це не означає, що ми відриваємо зміст від форми у книжках Островського. Ми

хочемо підкреслити, що в традиційну форму знаменитий письменник уклав новий зміст і цим завоював собі право називатися істинним новатором.

Островському тяжко було писати, а ще тяжче впевнитися в значущості своєї праці. Через те він шукав людей, які сказали б йому правду про його творчість. Через те він і просив Спілку письменників скерувати вогонь критики на його писання. Він прагнув удосконалювати свою майстерність і страшенно боявся нещирості в ставленні до нього як до письменника. Ось, наприклад, як він пише про це до Михайла Шолохова: «Знаєш, Мишко, шукаю чесного товариша, який би різнув прямо в обличчя. Наша братія, письменники, розучились говорити одверто, а друзі бояться «образити». І це погано. Хвалити — це тільки псувати людину. Навіть міцну натуру можна збити з дороги істинної, захвалюючи до неприємності. Справжні друзі повинні говорити правду, якою б гострою вона не була, і писати треба більше про недоліки, ніж про хороше — за хороше народ ляяти не буде».

Цю довгу цитату ми навели не тільки для того, щоб показати, як розумів літературну критику Микола Островський. Ми хотіли б самі не падати духом, спостерігаючи і сьогодні часом сумну відсутність ширості в літературній критиці. Виявляється, в 1936 році було так само, як сьогодні. Деякі письменники вже тоді «розучились говорити одверто». А сьогодні в нашому мистецтві запопадливі славослови вибудовують незриму стіну, яка ділить митців на тих, яких критикують, і тих, яких хвалять.

Правда, літературна критика включає поняття хвали. Однак ми складаємо глибоке співчуття людям, що змушені все життя їсти один мед. Для творчого, як і для звичайного здоров'я потрібні розмаїтість народних страв і навіть мудрість посту.

«Мене питають, як я став письменником. Цього я не знаю. Але як я став більшовиком, це я добре знаю»,— говорив Микола Островський. Його ж найбільшою заслугою перед комуністичною культурою і є показ того, як стає більшовиком Павло Корчагін — наймолодший учасник великої революції, що триває досі, почавшись в 1917 році. Островський залишиться в свідомості нашого народу як творець образу Павла Корчагіна і як його прототип.

Ось уже більше тридцяти років Павло Корчагін є найвищим прикладом мужності для нашої молоді, учителем і вихователем комсомолу. За що ж ми любимо Корчагіна? Відповісти на це питання нелегко. Так, як нелегко сказати хлопцеві, за що він любить свою кохану. Адже перелік чеснот завжди образливий, і він примітивізує справжню любов.

Микола Островський — письменник, у душі якого ведуть перед класові пристрасті. Поза класовою любов'ю і ненавистю важко собі уявити життя братів Корчагіних, Жухрая чи, скажімо, Андрія Птахи. Одначе герої Островського відразу починають протестувати, коли до них на розмову підходять тільки з соціологічними категоріями.

Ми так часто говоримо про бойовий дух Корчагіна, що забулися його чорні очі, де не раз блищала мука розчарування, де горів благородний подив жіночою красою, де ятрилися звичайні людські сльози. Забулося й те, що в Корчагіна були хвилини, коли він не знав, як далі жити. Взагалі, цей визнаний «позитивний» герой нашої літератури має чимало від'ємних рис у своєму характері. Він любив капостити в дитинстві. Чей же не з атеїстичних міркувань він насипав тютюну отцеві Василю в тісто. Він не в міру запальний, йому доводиться стати перед партійним судом за удар табуреткою, що пришився міщанину Файду по голові.

Звичайно, корчагінська переконаність у правоті пролетарської революції і вірність цій революції захоплюють і ведуть нас самих до такої ж переконаності й вірності. Але переодягніть ідейну суть цього образу в одешинку вихованості і витримки, як все полетить шкереберть. Замість Корчагіна ми побачимо, хоч і ребристий, але тільки ідейний скелет, щось на зразок виведеного Островським комсомольського бюрократа Туфти.

Павло Корчагін — це правдивий син робітничого класу, в ньому зібрана колосальна енергія, що витворюється в конфлікті пролетарів і експлуататорів; він глибоко симпатична людина з неповторними вадами і достоїнствами. Разом з тим це винятковий чоловік, який порядністю, розумом, волею виділяється серед улюблених героїв молоді так сильно, що може бути без перебільшення названий духовним володарем юнацтва нашого часу, своєрідним міжнародним комсомольським секретарем.

Микола Островський не раз підкреслював, що письменник — це вчитель. «А вчити може тільки той, хто знає більше за тих, кого він учить...» Сам же Островський належить не тільки до таких учителів, які знають більше від своїх учнів, але ще й до таких, які живуть згідно з тою наукою, яку проповідують. А це, на нашу думку, найважче дається будь-якому вчителю.

Микола Островський залишив нам заповіт, в якому кличе найбільш дорожити своїм життям, не сплямувати його безцільністю, не кинути під ноги примсі, випадкові, насильству. Мало хто так використав свій час на землі, як Островський. 32 роки свого життя він змушений був день за днем відбирати то в нужди, то у війни, то в хвороби. І при цьому він досягнув мету, яка і не снилася багатьом літераторам, що доживали майже до свого столітнього ювілею. Він став народним письменником.

Пишаючись світовою славою Миколи Островського, нашого земляка, найбільшого комсомольського майстра слова, не забуваймо про його учительські поради.

Кожному доведеться відповідати на питання: «Куди ти подів своє життя?» А воно дається тільки раз. І той— комуніст, хто зможе сказати: «Я намагався бути подібним до Миколи Островського».

ПОЕЗІЯ

ХРИСТО БОТЕВА

Христо Ботев загинув у 28 літ. Його життя — це блискавка, якою освітілася болгарська земля наприкінці темної ночі свого п'ятисотлітнього поневолення. Його поетична творчість, могутня в дії та ідейно-мистецькому значенні, не співмірна з кількісним своїм виявом: двадцять віршів Ботева — найяскравіший приклад того, що в літературі тільки якість береться до уваги історією. Перше враження, нав'яне поезією Ботева,— це шанобливе подивування надзвичайною людиною, яка зуміла видобути з атомних величин художнього слова титанічну енергію, наповнити нею дух свого народу і таким чином обернути її в незнищенну й наростаючу потужність народного генія. Твори Ботева належать до найвищих осягнень світової літератури, й розгадка феномена життя, розшифрування таємниць поетичного надиху великого болгарина бентежать уми людей, які бодай раз відчули на собі світло його поезії.

Ботев народився 6 січня 1848 року в містечку Калюфері. Батько його був учителем, а мати — співачкою народних пісень. Звичайно, це вона перелила у свого первістка, майбутнього поета, тугу й скорботу, героїчну величавість і образну чистоту болгарської народної пісні, вона настроїла його душу на тривожну чутливість до народного життя і народного слова, без якої не було, нема й не може бути справжньої поетичної творчості.

В 1863 році Ботев дістається на навчання до Одеси. Через три роки його виганяють з гімназії за погляди,

які не узгоджувалися з настановами вихователів, ідейних прислужників самодержавства і православ'я. Так починається для вісімнадцятирічного юнака життя емігранта, кожен день якого захмарений турботою про шматок хліба. Юний болгарин шукає репетиторської роботи й знаходить її в одній польській родині, висланий з Варшави в Одесу після повстання 1863 року. Ілюзорне скасування кріпацтва і придушення польського повстання— дві болісні й важливі проблеми того часу, які хвилювали Ботева і впливали на вироблення його політичного світовідчуття. Громадянські позиції майбутнього поета визначила великою мірою російська література, якою він захоплювався ще змалку, оскільки його батько був,— як, зрештою кожен мислячий болгарин,— русофілом і вдома в них читалися книжки Пушкіна, Гоголя, Белінського.

Після короткого перебування в Болгарії 1867 року Ботев знову опиняється за кордоном, тепер уже в Румунії, де знаходить рідне своєму духу середовище революційно настроєної болгарської еміграції. В душі Ботева відкривається рана, яку, здається, він відчував з дитинства і яка росла разом з його освіченістю, рана соціального болю, невигойна рана любові до пригнобленого народу. Мабуть, невтишимість того болю змушувала нетерпеливого й діяльного Ботева щодня писати публіцистичні статті, памфлети, оповідання, замітки до емігрантської болгарської преси, в яких він картав, осміював, викривав, розвінчував, шмагав огненними батогами сатири прислужників султанського Істамбулу — болгарських багатіїв, ліберальних інтелігентів, усю «патріотичну зграю» негідників і нікчем. Ботев проповідував збройну боротьбу з турецькими феодалами та їхніми слугами-чорбаджіями¹ і вірив, що болгарський народ

¹ Чорбаджії — болгарські багаті; підтримували владу турків.

здатний сам визволитися з неволі. В цьому сумнівалися керівники визвольного руху; їхні сумніви, орієнтація лише на повстанські загони, сформовані з емігрантської молоді, що «в слухний момент» прийдуть визволяти Болгарію, запобігання перед урядами балканських країн як перед можливими спільниками болгарського народу в національно-визвольній війні проти Туреччини— предмет гнівних виступів Ботева, джерело його ненастанних болінь.

У 1868 році виряджений в Болгарію повстанський загін Хаджі Димитра і Стефана Караджі був швидко знищений турецькими військами. Це не остудило бунтарського духу поета — навпаки, овіяло його ще пекучішим огнем і, мабуть, зміцнило в ньому жадання піти дорогою Хаджі Димитра. Ботев знав, що за свободу платять дорого, але він знав також, що кожна смерть народного месника наближає день визволення.

Звичайно, поет розумів необхідність організованого виступу широких мас, але думав і про те, що, перебуваючи за кордоном, він і його друзі небагато можуть зробити для конкретної підготовки всенародного повстання; треба було, як Василь Левський, вести підпільну роботу в самій Болгарії, і цього прагнув Ботев, ідейний учень і побратим Левського.

У 1876 році вибухає, — на жаль, не повсюди, а тільки в Тракії, Родопах, у Габровському, Тирновському і Ловешському округах, — Квітневе повстання, підготовлене революційними комітетами, які діяли на території Болгарії.

Повстання не було стихійним, його план затверджувався на перших Великих народних зборах у місцевості Оборище, де були присутні представники тоді ж утворених революційних округів Болгарії. Одначе повстання почалося не в призначений день, а набагато раніше, і це спричинилося до його трагічного перебігу.

Ботев, що незадовго перед тим одружився з Венетою Петровою (їхній донечці було три тижні!), всім еством своїм ловив відомості про повстання. Свою квартиру і друкарню він перетворив на арсенал і майстерню зброї. Коли виникла потреба, щоб хтось повів підготований еміграцією загін на підмогу повсталим, Ботев, і хвилини не вагаючись, очолює його. 17 травня 1876 року воїни Ботева — понад 200 чоловік — під виглядом пасажирів сіли з різних румунських пристаней на австрійський пароплав «Радецький» і змусили капітана перевезти їх на болгарський берег Дунаю біля села Коллоздуї. Дні і ночі важких переходів і боїв з частинами регулярної турецької армії та з оскаженілими башибузуками. Керований Ботевим загін успішно пробивався в глибину Болгарії і фактично вигравав короткочасні сутички з ворогом. Але 2 червня, надвечір, коли вже стихла стрілянина на схилі гори Камари в Старій Планині, Ботев піднявся на камінь і несподівано був пронизаний підступною кулею...

Свою смерть він передчував і оспівав як благословенне призначення долі. Намагаючись уявити собі Ботева в останні хвилини його життя, неодмінно згадуєш ботевську баладу «Хаджі Димитр»:

Впала рушниця з правого боку,
З лівого боку — шабля в отаві;
Очі вже повні смертного зроку,
Світ проклинають губи шершаві...

Є великі люди минулого, яких ми завжди прагнемо бачити живими, яких уявляємо собі досить конкретно, бо їхні образи підтримують у душі стремління до ідеалу. До таких людей належить Ботев. У спогадах його сучасника, іншого великого болгарського поета, Івана Вазова, знаходимо лаконічний і зворушливий опис живої постаті Ботева: «Він був високий, дебелий — майже титан, з чорними палаючими очима, з великим рим-

ським носом, злегка скривленим у лівий бік. На скронях його широкого благородного чола під білою шкірою постійно пульсували блакитні жилки, в нього було густе чорне волосся. Розумне обличчя, надзвичайно високий зріст, гучний голос і сміх, смілива й сягнуста хода виділяли його з-поміж натовпу, серед якого він ішов задуманий...»

І сьогодні, коли минуло вже ціле століття по загибелі поета, стає моторошно від його смерті; вона ніби кличе до боротьби проти тих, хто ще й тепер обстоює й судорожно захищає колоніальне поневолення народів. Не випадково відомий сучасний поет Болгарії Георгій Джагаров пише про скорботну тишу, яка огортає кожного року болгарську землю в день загибелі Ботева, коли настає мить мовчазного пошанування пам'яті поета, сприймаючи цю хвилину мовчання народу як частину ідеологічного поєдинку між соціалістичним і капіталістичним світами:

Мовчить народ, і зріє в ньому сила,
а вороги — в переляках жахлих,
бо нині з кулі, що поета вбила,
ми кулю відливаємо на них!

Перший вірш Ботева «До моєї матері» був надрукований 15 квітня 1867 року: сумний вірш, від якого віє героїчним настроєм. Печаль Ботева в інших його творах так само героїчна, і саме в тій діалектиці оптимізму й скорботи — непереможна принада ботевської геніальності. Поет любив звертатися віршами до найближчих людей; монолог-звертання — найпростіший поетичний прийом, але які ж глибини душі своєї відкривав Ботев у тих монологах! Скарга, з якою поет приходить до своєї матері, відчайдушна і максимальна: ніхто не розуміє мого смутку, молодість моя пропала через нього, мені не хочеться жити, ось ще тільки обняти б своїх братів і тебе, і хай тоді зморожує холод смерті

мої жили. Чим же бере за душу ламентация молодого поета? А тим, що горе його душі спричинене горем його народу, тим, що він, поет, не жалує сам себе, не просить материнської ласки на свою рану, бо тільки смерть може згасити його муку.

Не тільки про вірш «До моєї матері», але й про всю поетичну творчість Ботева можна сказати, що тут відбита повнота душевного боління, нічим штучно не прибільшена й не применшена, боління трагічного, тому що виходом з нього могла бути лише смерть, боління героїчного, тому що його причиною було страждання народу. Перший опублікований вірш Ботева написаний на високому мистецькому рівні, він мимохіть повертає нас до питання: як це поетові вдалося одразу, минаючи обов'язковий навіть для великих талантів період учнівства в літературі, зазвучати так сильно й правдиво?

Є, здається, тільки одна відповідь: душа Ботева була так розігріта його революційними щоденними заняттями й зобов'язаннями, що їй не потрібен був розгін для додаткової поетичної роботи. Мистецтво слова, яке до іншого приходять з роками праці й досвіду, до нього прийшло відразу. Прийшло само собою. Пишучи, він палав у мислях, і вогонь його думок ставав мовою поезії, і мова та не приймала покручених, невивіганих для свого плину поетичних форм, а утворювала віршові структури, в яких почувалася найвільніше. Швидко досягти гармонійної єдності змісту й форми в поезії Ботева вдалося тому, що його вроджений дар поета проходив щодня крізь полум'я громадянського вболівання, яке і є найвищою школою літературної майстерності. Це не означає, що в Ботева не було певних етапів зростання, що він кожен свій вірш накреслював на папері недбало, наче якусь непродуману картинку, що він, зрештою, не знав пекельних мук роботи над віршем. Ні, збереглося багато варіантів окремих рядків і строк

його творів, але тут ще треба зважити на те, що поезії Ботев писав рідко, отже, йому легко було входити (після перерви, заповненої іншими ділами) в стан натхнення, мобілізувати своє бездоганне вміння писати вірші,— а це дається особливим, пойннятим громадянською пристрастю натурам.

У Ботева нема вишуканої метафоричності, котра (якщо поет переоцінює форму) може привести до того, що слово втрачає зміст, свій природний потяг утворювати логічні зв'язки з іншими словами. У Ботева-поета все просто, як у народній пісні, з якої він і виростає, — водночас у його образній простоті панує різка індивідуальна неповторність.

У поезії Ботева сходяться й перехрещуються найголовніші лінії любові людської: любов до матері, до родини, до коханої, до батьківщини, до свого народу, до його історії і, нарешті, до майбутності, — в кожному з цих почувань живе любов до людини вільної, і кожна його любов має тінь — гнівну зневагу до раба.

У вірші «До мого брата» Ботев висловлює не тільки свій розпач з того приводу, що брат не чує «голосу божого — плачу народного», але й невдоволення тим, що його власна любов до вітчизни наче знесилюється непримиренністю до глупоти людської і духовної нікчемності. Тут відчувається єдність любові й ненависті, єдність, яка може й пригнічувати:

Я люблю вітчизну милу,
Заповіт її священний,
Та гублю, мій брате, силу
На ненависть до нікчеми.

Діалектика суперечливих почуттів, їхня нерозривність і раптові переходи від одного до другого характеризують поезію Ботева взагалі. Наприклад, у вірші «Боротьба», цьому, як на наш погляд, найсміливішому ботевському творі, чергуються сумнів і віра. По світових

просторах іде погляд автора, хоче осягти людство і його історію, збагнути природу й причину поступу — боротьбу розуму з дурманом, світла з темрявою, бідних з багатими, чесних з продажними — і, роздивляючись під цим кутом зору не тільки те, що є, але й те, що було, поет начебто зневірюється в перемозі добра. Але його хвилева невпевненість переходить у нездоланну віру, і ця віра в звитяжність ума і правди заповнює якраз тому, що пройшла важке випробування й не зламалася.

Життя Ботева — це героїчне мучеництво за суспільні ідеали, а його смерть, пророчо ним самим описана в баладі «Хаджі Димитр» та вірші «На прощання» — це начебто безконечне продовження героїки того життя. В антиномії життя й смерті, власне кажучи, лежить увесь трагічний ліризм Ботева, чий герой відчуває, що повинен умерти за свободу. В тому відчутті нема позерства, вияв його — не сльози, а світло супокою на обличчі. Ботев був героїчною натурою, але не визнавав подвигу заради подвигу: він не роздумував над тим, якими дверима входити в історію, — він будував історію за своїми ж проектами, переконаний, що «немає влади над тією головою, яка готова відділитися від плечей во ім'я свободи й для блага всього людства».

Вершиною поетичної спадщини Ботева є «Хаджі Димитр» — класична балада за жанром і розміром, ліро-епічна поема за глибиною проникнення в зміст болгарської історії, афористичний і невіддільний заповіт нащадкам за провідною ідеєю.

Цей твір, безперечно, має безліч підтекстів, чи, точніше кажучи, вимірів, і збагнути його до кінця означало б збагнути суть багатьох істин життя. Вмираючий повстанець Хаджі Димитр на той час, коли писався вірш про нього, був передовсім символом болгарського народу, котрий стікав кров'ю в боротьбі за волю. Цей

символ не абсолютний, він, можливо, навіть не усвідомлювався автором, але за першими рядками балади просто неможливо не побачити одразу народу-борця:

Так, він живий ще! Там, на Балкані,
кров'ю стікає, стогнучи важко...

Далі цей образ персоналізується, доповнюється деталями, але характер героя лишається народним. Віддати його остаточно в руки смерті поет не може.

Вже ж бо й світає... В дебрі Балкану
навзнік лежить він, кров'ю стікає;
вовк йому лиже зболену рану,
сонце підходить і припікає.

Сяйлива душа, приваблива й міцна моральною чистотою особистість поета найповніше відбивається в ліричному герої цього геніального творіння. В епічній одежі виступає тут щемлива солідарність усього живущого з пораним юнаком: не тільки орлиця робить йому затінь, але й вовк зласкавлюється над ним. Гори Балкани, зворушені героїзмом народного воїна, грають йому «гайдуцьку пісню», вечірне небо нахиляється над його обличчям. Казкові дівчата зринають у видах гарячки — ніби ті часи, коли народна фантазія створювала ці міфологічні істоти, оживають у його підсвідомості. Все допомагає героєві боротися зі смертю, тільки пісня жниці, сумна пісня рабині, придавлює й знекровлює його тіло. Знову з'являються ботевські протиставлення рабства й свободи, смерті й життя, але смерть уже подолана високою метою людини:

Долі лежить він, а на роздоллі
сонце спинилось люто палюще;
жниця співає десь там у полі,
рани від пісні кривавлять дужче.

Жнива тепера... Пісню, рабине,
скорбну затягуй! Сонце, ти сердься

в рабському краї! Хай же загине
юний повстанець... Та змовкни, серце!

Хто за свободу в битві поляже,
той не вмирає...

Досить було б написати один цей вірш, щоб здобути безсмертя, але доля розпорядилася інакше: Ботеву судилося повторити в житті трагедію свого героя Хаджі Димитра і так само, як він, воскреснути в пам'яті нащадків.

Картину смутку, який охопив Болгарію після страсти турецькими властями Василя Левського, змальовано в останньому вірші Ботева. Тепер дехто вважає, що печальну поезію легше писати, ніж радісну, що нібито в самій матерії скорботи лежить глибша правда про життя, ніж у почуваннях світла, щастя, доброти. Ні, це не так! Вчитуючись у твір Ботева про смерть Левського, аналізуючи викреслення, зроблені автором у цьому творі, відчуваємо, якою витонченою майстерністю володів поет, як прагнув сказати — і сказав — неповторне слово про цю трагедію. Але, дбаючи про високий мистецький рівень своїх поезій, Ботев не був холодним теоретиком, він не обмірковував ні горя, ні радощів як понять абстрактних, а тому вони й не розривалися в його творчості, як не розриваються в самому житті. У вірші про Левського він також ставить собі за мету не розм'якшувати сльозою народного серця, а сказати йому: будь мужнім і твердим. Одержимий ідеєю визволення рідного народу, Ботев усе підпорядковував цій ідеї. Своє завдання поет бачив не в тому, щоб зображати горе чи радість народу, а в тому, щоб відтворювати правду його поступу, правду історичної перспективи, знаходити в трагічному переможний мотив, у сумному — оптимістичний. Тому Ботев показав життя народу й епохи своєї в розвитку, з усіма драматичними колізіями. В його поезії бунтарський дух органічно поєднується з інтим-

ною ніжністю, і це переплетіння інтимного й загально-народного, це поєднання ласки й декларації створює правдивий і духовно багатий образ ліричного героя, образ великої людини.

Зрозуміло, геніальне поетичне слово Ботева належить не самим лише болгарам, а всім народам світу. Воно ж і народилося не з одного національного кореня, його живили передусім глибини світового письменства, глибини передової слов'янської культури, воно було в певному розумінні плодом духовного зв'язку болгарського поета з російською, польською та українською землею.

Не підлягає сумніву, що Ботев як мислитель і соціолог формувався під впливом російських революційно-демократичних письменників, у першу чергу— під впливом М. Чернишевського. Ботев придивлявся до життя фабричних робітників, намагався збагнути їхні політичні прагнення, аналізував діяння паризьких комунарів, наслідком чого був «Символ віри болгарської комуни»— ця зворушлива молитва поета до комуністичного майбуття. Ботев був обізнаний з марксистською літературою; він не лякався пролетарської стихії, а розраховував на її, хай ще зовсім тоді невелику, силу в своїх планах визволення Болгарії й побудови суспільства, справедливого як щодо сільського, так і щодо міського «сіромахи». Він був, як і наш Кобзар, поетом з класовою свідомістю, з безкомпромісним характером, з болем потоптаної соціальної й національної правди— і все це робило його предтечею не буржуазної, а соціалістичної Болгарії.

Класове суспільно-політичне переконання давало високогуманістичний тон його поезії, виводило її на височини інтернаціоналістського світогляду. Поезія Ботева від початку й до кінця спрямована проти рабства, в якому скніла багато віків болгарська земля, але в тій

поезії чи не більше ненависті до «своїх» гнобителів, ніж до чужих. Ботев найглибшу відразу відчував до «патріотів, які люблять виступати посередниками між народом і урядом», до пристосуванців, болгарських глитаїв-чорбаджіїв, лицемірних і одвертих примиренців, які згодилися зі своїм «скотячим» рабським становищем. Засудження духовної ницості, безоглядне викриття релігійного дурману, протест проти влади багатства, клич до революції — ось що таке поезія Ботева. Все це раzuоче нагадує поезію Шевченка (хоча згадки про українського поета не знайдено в текстах великого болгарина).

Правда, в житті Ботева є одна подія, яка наводить на думку, що він не міг не знати про Шевченка: 1875 року в Бухаресті вийшла перекладена ним п'єса М. Костомарова «Кремуцій Корд» — річ антицарська, яка свідчить про те, що її автор іноді перемагав ліберальні погляди. Ця робота (як і інші переклади Ботева) не потрапила до двотомного, найповнішого, софійського видання його творів, але не про це мова. Відомий дослідник творчості Ботева Г. Бакалов вважав, що болгарського поета привабив не тільки зміст «Кремуція Корда» — пронизливої сатири на тиранію Миколи I, на «доношників і фарисеїв», породжуваних беззаконням самодержавної дійсності, але й особа М. Костомарова. Ботев не міг не знати бодай приблизно біографії російського й українського історика, автора й прототипа головного героя трагедії «Кремуцій Корд», біографії, яка неухильно вела до Шевченка. Одначе цілком можливо, що Ботев звершив «дорогу» в протилежному напрямі — від знайомства з творчістю й долею Шевченка до автора «Кремуція Корда». Адже Ботев довгий час був співробітником газети «Незалежність», яку видавав Любен Каравелов, революційний діяч, блискучий публіцист, поет, перекладач і знавець творів Шевченка.

Отож, учені припускають, що Ботев знав творчість

Шевченка, вона впливала на нього; одначе, нам видається, що найреволюційніші, так би мовити шевченківські, мотиви його поезії мають коріння в нетерплячій, палкій, алмазно-чистій вдачі болгарського поета, в його вразливій душі, наповненій печалями й муками свого народу, в його дивовижній здатності проникати думкою в будучину,— цебто в прикметах особистості Ботева, подібних до прикмет особистості Шевченка.

У типологічній кривності Шевченка й Ботева знаходимо, наприклад, таке цікаве переосмислення релігійної молитви, її переміну на звертання до всемогутнього начала добра, яке живе в людині й людстві. Хід думки в «Заповіті»:

Як понесе з України
У синєе море
Кров ворожу... отоді я
І лани, і гори —
Все покину і долину
До самого бога
Молитися... А до того —
Я не знаю бога!—

нагадає хід думки в розгорнутому протиставленні бога небесного богові людському у вірші «Моя молитва»:

О мій боже, правий боже.
Та не ти, на небі сущий,
тільки ти, що в серці, боже,
що в душі моїй живущий.

Ні, не ти, хто на престоли
посадив попа й магната
і залишив у неволі
сіромаху, мого брата

Тільки ти, ума владико,
поневолених опоро,
що твій празник сонцелико
з'явиться народам скоро.

Читаючи болгарський вірш «У корчмі», де показаний «горілчаний патріотизм» болгарських підпанків, неможливо не згадати Шевченкового «презавзятого патріота», який «у світі ходить між панами, і п'є горілку з мужиками, і вольнодумствує в шинку».

Відзначимо, що ботевський вірш, де сильно виписаний образ катованого народу, якому «хреста забито в живе тіло», названий іронічно «Елегією». В цій іронії відбито таке ж ставлення Ботева до поетичних фальшивок, яке Шевченко явив у знаменитих рядках «Якби ви знали, паничі, де люди плачуть, живучи, то ви б е л е г і й не творили...»

Одне й те ж слово пронеслось у натхненні обох поетів, з одним і тим же емоційним умислом було вжите обома, і все ж таки тут мова може йти не про мистецьке запозичення, а про спорідненість талантів. Як дерева, що корінням одне одного не досягають, а доторкаються навзаєм тільки велетенськими кронами, так великі поети братніх народів доторкаються один одного мислями й образами на своїй висоті. Коли говоримо про Шевченка й Ботева, маємо на увазі передовсім спільну їхню ідейно-мистецьку височінь, а не крилатість крон, оскільки смерть не дала Ботеву підняти й розвинути множества гілля, наповненого сонцем і нев'янучістю його душі.

Українські переклади поезій Ботева мають свою історію. Першим їх інтерпретатором був Павло Грабовський. У збірці «З чужого поля» (1895) вміщено три вірші Ботева; вони, переспівані вільно й майстерно, були все-таки більше творами українського, ніж болгарського автора. Перекласти знаменитого болгарина мав намір Іван Франко. В листі до П. Тодорова за 10 грудня 1903 року він пише, що «хотів би згодом перекласти цього Ботева і видати його». Цей намір не здійснився, але в ньому ми бачимо знак потреби якнайширшого

засвоювання нашою культурою літературної спадщини вождя болгарського визвольного руху — закличний і заповітний знак Івана Франка.

1930 року львівський журнал «Вікна» у номері, присвяченому болгарській літературі, надрукував два вірші Ботева, перекладені Ярославом Кондрою. Перекладач надто вільно повівся з оригіналом, але промовистим є сам той факт, що західноукраїнські пролетарські письменники включили до своєї бойової літературної хрестоматії нарівні з творами поетів ХХ віку твори Ботева — першого комуністичного поета Болгарії.

Справжнє знайомство з поезією Ботева починається на Україні в радянські часи. 1934 року в перекладі Володимира Сосюри виходить перша українська радянська книжка віршів Ботева. Після війни натхненно працює над перекладами його творів Павло Тичина. Ця праця увінчується виданням книжки «Поезії» (1949), передмову до якої написав академік М. Державін. Павло Тичина був захопленим поклонником і дослідником творчості Ботева, він переклав і його оповідання та статті, писав про нього в літературознавчих працях, в поемі «Подорож до Іхтімана». Христо Ботев і Павло Тичина — тема взаємодії сталі й ніжності, тема, яку необхідно вивчати не тільки болгаристам, але й дослідникам тичинівських текстів, писаних у перше повоєнне десятиліття. Передусім потребує глибшого вивчення видання Ботева в перекладах Павла Тичини, яке вийшло 1954 року.

Нині перед читачем ще одне прочитання поезії Ботева українською мовою. Це вияв закономірної необхідності, яку відчуває кожне нове покоління, наново перекладати найцінніші пам'ятки світової літератури, створювати безперервну традицію засвоєння тих пам'яток, виробляти відчуття їх приналежності до нашої культури або, інакше кажучи, постійно розвивати й стверджувати

літературними засобами інтернаціональну свідомість нашого народу. Нові переклади поезій Ботева є наслідком благоговіння перекладача перед постаттю революційного болгарського поета, як перед образом самого болгарського народу. Велика болгарська література, але Ботева не вмістити в поняття тільки болгарського красного письменства. Він є насамперед гордістю болгарської нації, виразом її духовних сил, прапором її героїчного благородства, речником її дружби з усіма народами світу. Він віддав життя за соціалістичну Болгарію, вона пишається ним і в ньому бачить, як сказав Г. Димитров, «найвеличніший приклад» для сучасної людини. Ботев належить до тих, хто не тільки свою землю, а всю планету повертає до сонця справедливості. Ботев належить до найідеальніших і найпривабливіших синів людства, і його кров, як і кров Петефі й Марті, його слово, як і волелюбне слово Пушкіна, Міцкевича, Шевченка, шумить у знаменах комуністичної епохи.

ПОЕТ ХОСЕ МАРТІ

Хосе Марті жив сорок два роки. Перебування в тюрмах та примусовій еміграції, журналістська й педагогічна праця, філософська творчість, політична діяльність ідеолога національно-визвольної боротьби народу Куби проти іспанських колонізаторів, організаторська робота творця й керівника Кубинської революційної партії — ось що заповнило до країв це коротке життя. А поміж тим написалися ще художні твори, що їм суджено було увійти до золотого фонду не лише кубинської, але й усїєї латиноамериканської літератури.

Хосе Марті загинув у бою кубинських повстанців з іспанськими колоніальними військами. Петефі, Ботев, наш (хоч поступово, але так само вбитий) Шевченко пригадуються одразу, коли подумаєш про особу і смерть Марті. Життя кожного з цих поетів і воїнів склалося по-різному, але дух творчості їхньої — один. Він у кожному випадку визначався боротьбою поневоленого народу за соціальну справедливість і за державність, причому ці обидві мети ніколи не розділялися, а підносилися як одна ідея, скована зсередини життєвою взаємозалежністю з двох частин.

Хосе Марті став натхненником тих подій, які розгорнулися на його батьківщині в п'ятдесятих роках нашого століття і привели до встановлення соціалістичного ладу. Виникнення першої соціалістичної держави на західній півкулі нашої планети привернуло увагу прогресивного людства до індивідуальності Марті. Адже ця

людина справила колосальний вплив на політичний розвиток латиноамериканських народів, підготовляючи їх до сприйняття ідей наукового комунізму. Засвоєння літературної творчості Марті поглиблювало й зміцнювало у свідомості латиноамериканців його політичний вплив, який протягом десятиліть визначав напрям соціального й національно-визвольного руху на континенті, а тепер живе в боротьбі трудящих усього пригнобленого світу за новітні, ленінські ідеали.

Біографія Хосе Марті, яку я хочу коротко викласти далі, хвилює трагічним образом ідейної людини, чесноі й одержимоі боротьбою за свободу. Пізнавши стражденне й героїчне життя кубинського генія, який задля добра свого народу і задля торжества братерського єднання всіх націй, як і наш Кобзар, пожертвував усіма радощами і благами світу, переймаєшся його поезіями, як своїми особистими переживаннями.

1

Хосе Марті народився 28 січня 1853 року в Гавані. Його батько — артилерійський сержант, опісля — чиновник колоніальної адміністрації, був родом з Валенсії (Іспанія), а мати — дочка емігрантів з Канарських островів. Отже, кубинський патріотизм — найдорожче і найбурхливіше почування Марті — походить не з іскри родинного вогнища, а з благословенної здатності поетичної натури сприймати й робити своєю душею життя народу, серед якого починає усвідомлювати себе людина відмалку. Малий Пепе (дитяче ім'я Марті) не раз бачив, як на кубинський берег висаджували торгівці рабами свій «живий крам», привезений з Африки. З негром Томасом, слугою батька, хлопчина приходив уночі

до моря, ховався в кущах і при світлі тропічних блискавиць стежив за тим, що робилося на контрабандистському причалі. Страшне торжище дзенькало кайданами, свистіло гарапниками. Хлопчина дивився, а старий Томас плакав. Сльози раба Томаса, що був першим другом Марті, не згубилися в темряві, а стали діамантами душі майбутнього поета, світло яких пекло, очишало, гріло, запалювало благородним почуттям. Потім напише Марті про ночі, коли він поклявся змити своєю кров'ю злочини кубинських плантаторів:

Світила блискавка кривава,
Кипів похмурий чорторій,
А негри з пащі пароплава
На берег сходили чужий.

Ламались пальми тонкостволі,
З бараків буря рвала дах.
Ішли раби худючі й голі
У закайданених рядах...

Тремтів хлопчина й приглядався
Зі схованки до тих страхіть...
Він біля ніг мерця поклявся
Своєю кров'ю злочин змити.

Коли Пепе сповнилося дванадцять років, його віддали вчитися в муніципальне училище, директором якого був поет Рафаель Мендіве. Малоосвічені батьки Марті не здогадувалися, що статечний завідувач школи пише поезії, які читають мало не в усьому світі, адже їх перекладає на англійську мову сам Лонгфелло. Маєстро Мендіве відчув у малому учневі літературний дар і взяв на себе матеріальні витрати, пов'язані з його освітою. Невдовзі Пепе стає студентом приватної школи Мендіве «Сан Пабло». Тут Марті набуває не тільки знань, але й переконань, що всі лиха кубинського народу йдуть від його колоніального становища. Саме в ті дні, коли Марті пожадливо слухає напівлегальні лекції Мендіве, з яких впливає, що рабство на Кубі

і рабство Куби можна знищити лише збройною боротьбою з колонізаторами, в східних районах Острова вибухає повстання. Кубинські цукрові магнати, які прагнули економічної незалежності, підтримали виступ рабів, розуміючи, що тільки раби можуть бути головною тягловою силою визвольного руху. На той час Іспанія вже втратила всі свої володіння в Америці, крім Куби. Душити повстання накинулась вона з усією запеклістю імперії, яка передчуває і навіть бачить уже свою загибель. 10 жовтня 1868 року адвокат Максиміліан Сеспедес перед загонами мамбі (так називали повсталих рабів) кинув клич, який гримітиме над Кубою цілі десятиліття: «Незалежність або смерть!» Того ж дня студент школи «Сан Пабло» Хосе Марті пише один з перших своїх творів — сонет «10 жовтня», який звучав мов радісна клятва повстанця і останнє прокляття колонізаторам.

Тривога охопила Острів, а для молодого Марті була вона незабутнім станом душі, з якого народжується пристрасть усього життя. Один спогад про ті дні першого повстання завжди ставав його натхненням, енергією, жадобою діяльності. В ті ж дні була написана драматична поема «Абдала», де в алегоричній формі Марті кликав до бою за незалежність Куби. Перші твори поета друкувалися в студентських часописах та розповсюджувалися рукописно серед гаванської молоді. Вони звернули на себе увагу колоніальних властей, і юного поета було заарештовано.

Жандарми скористалися тим, що один з друзів Марті надіслав погрожувального листа зрадникові-кубинцеві, який записався в добровольчі загоны, сформовані переважно з іспанців для захисту колоніального режиму. Відверто судити Марті за поезію не було сміливості. Вирок гласив: «За образу честі першого батальйону волонтерів 17-літній Хосе Марті з Гавани засуджується на 6 років каторжних робіт...»

4 березня 1870 року Марті заковано в ланцюги і відправлено в тюрму «Сан Ласаро». Це була катівня, де політичні в'язні перебували разом з убивцями й злодіями, де все сприяло тому, щоб вибавлення від життя наступило швидше, аніж звільнення з-за ґратів.

Через дванадцять років у вірші «Pollice verso» Марті згадає своє перебування на каторзі: «Я ще навіть нині у споміні боюсь на те поглянуть, що бачив наяву»,— напише він. Ось моторошна картина, якою починається твір:

Так! Я також обстрижений, так само
За щиколотку ланцюгом грубезним
Обкований, простерся в купі гадів,
Які перезертаються огидно
Над злочинами власними, подібні
До червів із важкими животами,
З липучими очима, що в зловонній,
Смердящій ямі плюскаються звільна!
Серед падлюк пройшов я незворушно,
Мовби в руках моїх, як до молитви
Піднесених, розкрив цютливі крила
Біленький голуб.

До речі, «Pollice verso»— один з найхарактерніших і наймогутніших віршів Марті, де особиста доля поета й доля кубинського народу зливаються воедино, де національна неволя Куби пояснюється невільництвом на Кубі. Хоч у цьому поясненні нема класового підходу, цебто Марті не відповідає на питання, чому злочини рабовласників мають упасти покарою на всю націю і на самих рабів, твір звучить закликком до боротьби як проти національного, так і проти соціального рабства.

Бунтарський потенціал юного Марті був передбачений не тільки свободолюбним учителем Мендіве, а й підполковником Раміресом, який виконував функції голови трибуналу і засудив студента за перші поезії. Жорстокість вироку виказувала страх перед силою молодого й

непідкупного слова. Марті знав, що несправедливість, яка вершилася триста літ над його батьківщиною, звершилася й над ним. Біль повсталого Куби (десь у горах Сьєрра-Маестра йшли бої) став його болем, але не метафоричним: його щиколотки й зап'ястя були обковані залізом, ланцюг каторжника волочився за ним. Вже ніколи не розлучався Марті з тими кайданами. Коли каторга була замінена висилкою до Іспанії, він забрав їх, і вони лежали в його студентській кімнаті. Все своє життя поет возив їх із собою, вони висіли над письмовим столом у кожному його кабінеті, а коли він вирішив їхати на Кубу і провадити життя повстанця, з того заліза зробив собі перстень і носив його до смерті. Хоч обручку його виготовила Неволя, він був ніби заручений зі Свободою, яку понад усе любив і ніколи не зрадив.

У цьому — вся діалектика вищої любові поета: неможливо по-справжньому любити свободу, якщо в тебе немає глибокої ненависті до рабства. Так Марті в сімнадцять літ ступає на дорогу, яка не кривуляє поміж другорядними пристрастями життя, а просто й круто веде до осяянь геніальності. В тюрмі «Сан Ласаро» Марті повірив у потаємну могутність свого слова і водночас почав розуміти, що слово дуже повільно впливає на історію, а тому воно видалось йому навіть обтяжливим. Він прагнув негайної дії! Мука в'язня і дар поета зачинають безсмертний дух революціонера. Все життя потім Марті захилявся від прагнення перетворити світ негайно, побачити своїми очима результати свого діяння. Він навіть ніби соромився свого поетичного труду і писав: «Коли треба працювати, чиста творчість мені видається недостойним застосуванням людських сил». Він відчував як трагедію повільність історичного розвитку і цілком несхопне для ока втілення в життя своїх ідеалів.

В тюрмі «Сан Ласаро» Марті пробув десь близько

півроку, але цього було досить, щоб хирлявого хлопчину перетворити на ходячого мерця. Після клопотання батька, який був ультралояльним щодо іспанської корони, Марті спочатку перевели на роботи в маєтку одного багатія на острові Пінос, а ще за півроку він був висланий з Куби в Іспанію.

Так стає Марті студентом Мадридського університету і душею кубинських ізгоїв, які тільки чекали нагоди повернутися на батьківщину, щоб воювати за її свободу. Марті вчиться і пише політичні памфлети («Політична тюрма на Кубі», «Рішення», «Реформи»), в яких доводить, що розв'язати кубинське питання може тільки війна за незалежність. Він показує на прикладах з недавньої історії, що Куба, «в силу закону історичної необхідності, повинна добитися свого суверенітету». Коли 1873 року Амедей Савойський зрікся влади і в Іспанії на деякий час утвердився республіканський лад, Марті звернувся до сумління республіканської метрополії з розпачливим питанням: «Як може Іспанія відкидати право Куби бути вільною, коли це право є тим же правом, за яким Іспанія сама добилася своєї свободи?» Але республіка, як і монархія, не почула голосу Марті. Тепер він остаточно переконався, що тільки зброєю можна добути волю для свого народу. Письменницьке покликання Марті назавжди мусило змиритися з тим, що його серце й розум усе більше наповнювалися ідеями практичного спрямування. Марті, щоправда, проповідував далі визвольні ідеали, узагальнював досвід війни, яка то затихала, то знов посилювалася на Кубі, ганьбив лібералів, багатих пристосуванців, закликав у своїх статтях молодь до зброї. Але він уже найбільше прагнув діяльності революційної, а не літературної. В 1874 році, закінчивши університет, маючи ім'я політичного діяча і поета, Марті покидає Іспанію. Щоб ближче бути до рідного краю, він їде до Мексики і там, у газеті «Ла ревіста універсаль», систематично

друкує нариси, вірші, статті, рецензії, від яких віє непримиренністю до диктаторських режимів і ненавистю до колоніальних порядків. Пробувши два роки в Мексичі, де передова інтелігенція захоплено приймала його, Марті відчув, що він має ще одну батьківщину — Іспанську Америку. Тепер він стає проповідником єдності іспано-американських народів, маючи надію, що вони допоможуть своїй сестрі Кубі звільнитися від колоніального ярма.

Однак Мексичу довелося покидати — тут до влади доривається (не біз підтримки США) диктатор Порфріо Діас, і чесним людям треба було відмовитися від політичного думання або, спідлившись, думати в напрямку фальшивої однастайності з поліцією. Марті повертається на Кубу, але звідти йому, переслідуваному і цькованому властями, доводиться негайно виїжджати. Він їде до Гватемали. Там була чимала колонія кубинських емігрантів, але більше, ніж вона, туди принаджувала поета атмосфера відносної свободи і реформ, які проводив гватемальський президент Барріос. Марті не міг не податися в цю братню країну, довідавшись, що там націоналізовано церковні маєтності, держава перебрала до своїх рук справи освіти. У Гватемалі Марті працює професором університету, викладає європейську літературу. Тут він написав книжку «Гватемала», що була його мрією про суспільство, де кожному жити добре, де «кожен чимось володіє».

Ця книжка, приправлена завуальованими похвальбами на адресу Барріоса, спричинилася до кризи в політичних поглядах Марті. Буржуазний президент перероджувався на очах професора: з мудрого політичного керівника робився тиран, самодур, властолюбство й примхи якого були тим страшніші, чим більше славослов'я, і деколи навіть щирого, зароблено було ним у попередні роки.

1878 року Марті повертається на Кубу. Це був трагічний рік остаточного вигасання дій повстанських загонів мамбі, рік перемоги колонізаторів. Але Марті не визнає цієї перемоги. Він розгортає активну діяльність, підготовляючи нове повстання. Його знали на Кубі як видатного письменника і революційного діяча, а тому ліберальна партія хотіла перетягти його на свій бік. Марті не пішов з лібералами і в одній з промов одверто заявив: «Права не випрошують, їх беруть силою!» І знову арешт, і знову примусова поїздка до Іспанії, де він перебуває в домашньому ув'язненні. 1880 року йому вдалося втекти до Франції, а звідтіля перебратися до США. 15 років (1880 — 1895) Марті прожив у Нью-Йорку. Це найпродуктивніший період його письменницького натхнення. Тут він створив десятки памфлетів, політичних оглядів, літературних портретів, історичних розвідок, економічних студій, філософських ескізів. У вигляді газетних статей він посилав щотижня свої праці в деякі столичні часописи Латинської Америки, головню в аргентинську газету «Насьйон» та венесуельську «Опіньюн насьйональ». Зі сторінок цих видань його публіцистика передруковувалась іншими газетами іспаномовного материка. Завдяки пресі Марті стає відомим у всій Латинській Америці як провідник передових ідей, прокладач нових доріг не тільки для кубинської, але й для всієї латиноамериканської культури. Хуан Маріньєло, видатний кубинський вчений, писав: «За загальною думкою, немає більш точного і повного зображення Сполучених Штатів 1880 — 1895 років, ніж те, що було дано Хосе Марті в численних статтях та дослідженнях, присвячених американському життю. Його хроніка, що стосується всіх аспектів американської дійсності, є найкращою характеристикою цього важливого етапу історії Сполучених Штатів. У своїх роботах, присвячених Сполученим Штатам, Хосе Марті захоплюється здібностями американського народу і одночасно

викриває всі махінації хижаків американського капіталізму»¹. Провідною темою публіцистичної творчості Марті було політичне й культурне життя США, соціальні струси й битви, якими супроводжувалася індустріалізація великої країни. Народження американського робітничого класу, перші його сутички з промисловими магнатами були ґрунтовно описані Марті. Аналіз трагічних подій у Чікаго 1887 року, коли робітники були вбиті тільки за те, що вимагали людських умов для свого життя, займає в тодішніх роздумах Марті неабияке місце. Образ Америки, намальований Марті, непривабливий і сумний; духовне життя країни поступово засмічується комерційною літературою, де переважає примітив і сенсація. Та разом з тим Марті дає надзвичайно точні і проникливі характеристики досягненням передової американської літератури. Наприклад, його стаття «Поет Уолт Уїтмен» як за визначенням ідейно-філософських основ, так і за аналізом формальних особливостей творчості великого поета належить до світових зразків літературно-критичного мислення. Чуючи загрозу духовному життю людини, поетичному началові в людській натурі, загрозу, яка виникає в надрах змащинізованого капіталістичного світу, Марті обурювався: «Який невіглас посміє твердити, що народи можуть обходитися без поезії? Є ще на світі короткозорі люди, котрим плід важливий своєю шкуринкою. Поезія, яка об'єднує і роз'єднує, поезія, яка зміцнює дух і навіває печаль, поезія, яка може вселити бадьорість і віру, потрібна народам. Вона важливіша, ніж сама промисловість. Адже промисловість дає їм засоби для життя, а поезія дає волю до життя і допомагає жити».

Стиль есеїстики і публіцистичної творчості Марті особливий, він має чимало прикмет образного мислення, притаманного бурхливій уяві поета, вихованого на доско-

¹ «Правда» за 28 січня 1953 року.

налих зразках європейської прози. Марті зізнається, що «немало помучився, доки не знайшов рівноваги між уявою і розумом, підкоривши мислі фантазію».

В середині 80-х років окремі відчайдушні групи кубинських емігрантів-патріотів почали висаджуватись на Кубі, щоб там підняти нове повстання. Всі спроби цих героїчних людей пробитись на Острів і повести за собою народ проти іспанських поневолювачів провалилися. Марті стежив за цим рухом, але не приєднався до нього. На деякий час розірвалися навіть його дружні взаємини з генералом Гомесом, відомим керівником попередніх повстань на Кубі. Причиною такої поведінки Марті було те, що Гомес і його прихильники бачили майбутню визволену і незалежну Кубу як державу, де нав'язуватимуть свою волю народові його «визволителі». Марті написав Гомесу листа, в якому з'ясував свою позицію щодо цього питання: «Я не виявлю найменшого сприяння справі, розпочатій з метою встановлення на моїй батьківщині режиму диктатури особи, ще більш ганебного і шкідливого для моєї країни, ніж політичне безправ'я, від якого вона страждає тепер».

Ненавистю до бонапартизму пройнята й поезія Марті «Навколо мармурового надгроб'я...», написана в 1892 році і включена до книги «Вільні вірші»:

Навколо мармурового надгроб'я,
Де корсіканець підлий спить,— як руки,
Що звинувачують, як пасма білі
Волосся розкуйовдженого, стяги
Такого знівеченого народу
Я бачив — закривавлені, подерті!

І свою душу бачить Марті у вигляді прапора, порваного в клоччя нелюдами, які діють хто ножем, хто трутисною, хто сокирою. «Кречети» й «соколи», які приносять у кігтях клапті душі-знамена ліричного героя, — це, звичайно, кубинські бонапартисти, які національно-

визвольну війну на Кубі мали намір використати в своїх особистих цілях.

Картини класової боротьби, які спостерігав Марті в США, змушували його все частіше задумуватися над тим, якою буде незалежна Куба. Ідея визволення свого народу з-під колоніального ярма, якій усе життя служив Марті, почала вимагати програми дій на ті часи, коли восторжествує національна свобода. Соціальний мотив боротьби за справедливість для всіх кубинців почав більше звучати у виступах поета. Марті побоювався, що незалежна Куба стане раєм для багатих, а для широких верств народу — ще гіршим пеклом, як було за іспанців. «Кайдани повинні бути розбиті,— говорив Марті.— Але бережіться ковалів, які розбивають разом з кайданами суглоби». На цьому етапі підготовки до повстання Марті гуртував навколо себе людей з республіканськими поглядами, плануючи одразу після захоплення влади таку революційну діяльність, яка забезпечила б рівні права всім громадянам незалежної Куби. «Революція — це не те, що ми почнемо десь у заростях, а те, що буде нами розгорнуто в республіці»,— говорив він своїм друзям.

Перед Марті стояло завдання повести всіх кубинців під прапором національно-визвольного руху. Він знаходить гасло: «З усіма і для блага всіх!» Мабуть, Марті розумів класову нечіткість цього заклику, але його політична програма не могла випереджати історичну ситуацію. Опіраючись, головним чином, на кубинських емігрантів-робітників, Марті приходив до думки про створення партії, яка стала б на чолі визвольного руху, а згодом здійснила б у національно незалежній кубинській державі систему соціальних перемін на благо всіх.

Кубинська революційна партія, програму якої написав Хосе Марті, об'єднала різні соціальні верстви, але її громадянська, соціальна мета не була завуальована. Фабриканти й земельні магнати звинувачували партію

в марксизмі й соціалізмі. Визвольна антиколоніальна ідея, яка напередодні повстання була основою всієї організаторської діяльності партії, повела за собою кубинський народ. 24 лютого 1895 року Кубинська революційна партія почала гарячкову підготовку повстання на Кубі. 11 квітня Марті і генерал Гомес висадилися на Острові. Повстанці називали Марті президентом, влаштовуючи йому бурхливі зустрічі.

Біля селища Дос-Ріос 19 травня 1895 року Хосе Марті загинув у бою. Як нуртувало в ньому тривожне усвідомлення небезпеки, що насувалася на весь латиноамериканський континент з боку монополістичного й загарбницького капіталу північного сусіда, свідчать слова, написані Марті за кілька годин до смерті: «Ми повинні добитися незалежності Куби, інакше Сполучені Штати захоплять Антільські острови і звідси накинуться на землю нашої Америки. Все, що я зробив досі, і все, що мені дали необхідно звершити,— все для цього...» Історія підтвердила пророцтво поета, а все, що мав далі зробити він, звершили і звершують сьогодні його учні.

Смерть Марті була страшною втратою для повсталого народу, але вона не похитнула його рішучості довести боротьбу з колонізаторами до переможного завершення. США використали звитяжну війну кубинського народу в своїх цілях; «незалежній» Кубі вони продиктували свою волю; все робилося для того, щоб, як говорив американський губернатор Куби генерал Вуд, «Острів поступово американізувався, ставши одним із найбагатших і найжаданіших володінь США в світі». Проте історичні події ХХ століття, для яких визначальними факторами стали Жовтнева революція і перша на землі робітничо-селянська держава, розвивалися і розвиваються в протилежному, не бажаному для нових колоніальних заводників напрямі. Куба не тільки звільнилася від монополістичного капіталу янки, але й стала прапороносцем

соціалістичних перетворень на американських континентах. Революційно-демократичні ідеї Марті стали надбанням героїчної минувшини кубинського народу, яка живе натхненням і гордощами його сучасність. Саме тому в буремному сьогодні й завтрашній Куби, як і в скарбниціх світової культури, ніколи не потьмяніють поетичні твори Учителя (так називають кубинці Марті), в яких відбилася неповторна, величава, суперечлива й сліпучо-свійлива людська душа.

2

За життя Марті видав дві збірки поезій — «Ісмаелільйо» (1882) і «Прості вірші» (1891). Посмертно були опубліковані ще дві його поетичні книжки — «Вільні вірші» (1913) і «Квіти вигнання» (1933). Численні твори, які не увійшли до згаданих збірників, але були надруковані в періодиці чи знайдені в рукописах поета, складають том під назвою «Вірші різних років».

Чотири книжки поезій Марті, видані або підготовані до видання самим автором, так відрізняються одна від одної стилем і формою вірша, що інколи здається, ніби їх написали різні поети. Кожна з них має свою суворо продуману композицію, свою ідейно-тематичну домінанту, свою віршову форму. До кожної з них Марті написав невеличкі передмови, наслідуючи, можливо, своїх улюблених поетів — Гюго, Уїтмена, Гейне. Але ті прозові вступи несуть поетичний характер, це — вірші в прозі, які лише частково дають відповіді на питання, котрі виникають при заглибленні в поетичні тексти великого кубинця.

Формально-стилістичне розмаїття поезій Марті свого часу пояснювали еволюцією його постійних новаторських

пошуків од вільного вірша до простого, від книжної манери до народної. Проте найновіші дослідження кубинських літературознавців показали, що твори до книжки «Вільні вірші» писалися в той же час і навіть після того, як були написані «Ісмаелільйо» та «Прості вірші». Наприклад, «Нова строфа», «Мій вірш іде і клекотить...», «Моя поезія» датовані 1890 роком, а «Я видобуду все, що маю в грудях...» — 1894 роком. Отже, у творчому надиху Марті жили й розвивалися одночасно різні стилі й форми поетичного письма. «Як кожна людина має своє обличчя, так кожне натхнення має свою мову», — писав поет у передмові до «Вільних віршів». Душевне хвилювання Марті ніколи не могло вміщатися в один вірш, воно творило розгалужену систему почуттів, які прагнули до втілення в цілій книжці віршів. Мова кожного натхнення Марті своєрідна і свідомо розрахована на гармонійну єдність змісту й форми поетичного творіння.

«Вільні вірші», — пише Рубен Даріо про книжку Марті, — це значить білі іспанські вірші, в той же час «Вільні вірші» — це значить вірші вільної людини, вірші кубинця, який боровся за свободу, жив свободою, думав про свободу. І повинен був померти за свободу». Неримований одинадцятискладовик — за висловом Мігеля Унамуно, «найвільніший, найрізноманітніший, найгнучкіший розмір іспанської мови» (в українській поезії йому відповідає п'ятистопний ямбічний білий вірш, яким віртуозно володіли Іван Франко, Леся Українка, Максим Рильський) — був для Марті органічним, він просто й легко вбирав тремкіт поетової думки у своє вібруюче скульптурне звучання. Він найбільше відповідав проповідницькій натурі людини, що вміла й любила промовляти перед політичними аудиторіями, що була з покликання борцем і керівником. Саме «Вільні вірші» показують, як політичний діяч високого класу витворював поета такого ж високого класу. Ораторський дух і філософський

склад розуму Марті відбилися в його «Вільних віршах» найповніше і немало спричинилися до того, що ця поетична форма, дещо змінена й розвинена, так буйно розцвіла у творчості Сесара Вальехо, Габрієли Містраль, Пабло Неруди, Рафаеля Альберті та інших іспаномовних поетів.

Вся поетична творчість Марті глибоко лірична. В ній чергується тон романтичний з реалістичним, але завжди Марті-поет вражає інтимною відвертістю, сповіддю свого трагічного, одержимого громадянським покликом тираноборчого духу. Потоки болючого й суперечливого переживання клекочуть у його «Вільних віршах» і «Квітах вигнання». При надмірно ускладненому синтаксисі, при широченному розливі словесної щедрості, при глибинній асоціативній розкованості цих віршів тут панує думка, яка точно вкладається у фразу,— тут не знайдеш зайвого слова чи невкомпонованої органічно в плин твору метафори. Марті любив свої «Вільні вірші», бо вони були найнезалежнішими його творами, в них показала всю свою імпровізаційну могуть і всю свою фантазію, живлену колосальними знаннями й дивовижно багатою культурою, його витончена поетична душа. «Ці вірші — воїни, моє розірване нутро. Жоден з них не був зумисне підігрітий, не був правлений або вимучений; вони з'явилися, як сльози на очах, як непогамована кров на рані»,— говорив про «Вільні вірші» Марті.

Цю книжку не обняти однією характеристикою. Це — ламентатії, скарги людини, що не може змиритися з неволею своєї вітчизни; це — монологи, в яких поет намагається розкрити істинність того чи іншого духовного скарбу; це — гнівне таврування підлості й матеріальної захланності тиранів, під якими автор насамперед розуміє іспанських та північноамериканських колонізаторів, їхніх кубинських прислужників і взагалі людей духовно нищих і нікчемних; це — прозирання в глибини взаємо-

зв'язків людини з природою і мистецтвом; це — розмова з поезією, котру Марті не силує і не прикрашає, але вірно служить їй як благословенній силі, здатній змінювати світ і людство.

Два почуття — любов і ненависть, сплітаючись і розходячись, поборюючи одне одного або й підтримуючись навзаєм, утворюють магістральну течію, бистринь не тільки «Вільних віршів», але й усієї поезії кубинського апостола Свободи. У Марті, як, зрештою, у кожного геніального письменника, можна легко відшукати взаємозаперечуючі мотиви, що свідчать не так про логічну непослідовність, як про діалектичну природу його творчості, її вірність суперечливим силам самого життя. У «Простих віршах» Марті скаже:

Плакаю я троянду білу
Так само в липні, як і в грудні,
Для друга, що в години скрутні
Розраду дасть душі і тілу.
А в руку злу, осатанілу,
Що серце видає з мене,
Вкладаю не лопух зелений,
А ту ж таки троянду білу.

Це вияв любові в душі всепрощенської християнської моралі, якою так захоплювався на схилі віку Лев Толстой. Така любов, одначе, не була знаменом поезії Марті, а вищенаведене її поетичне формулювання нагадує лише про те, що вразлива людська натура доволі часто в поглибленні власного ж болю пошукує для себе цілющих ліків. Страждання, на думку Марті, здатне народжувати силу. Чим глибша рана в серці поета, тим кращу пісню він повинен заспівати. Але цю романтичну властивість у поезії Марті має тільки особисте страждання, а мука народу не тільки не сприймається як щось благосне й надихаюче — вона вимагає відомсти й кари, вона народжує священний гнів, найшляхетніше й найболючіше почуття творця. Ось уривок з вірша «Бенкетування

тиранів», який є найвищим протуберанцем соціальної ненависті Марті, інвективою, що своєю внутрішньою напругою нагадує вибухи Шевченкової антицарської люті:

Якщо це може статися без крові,
Хай станеться... прибий же їх, прибий же
До щонайвищого стовпа край шляху,
Вганяючи гвіздки у грубі чола,
Як робітник, що забиває віко
Важкої домовини,—
У чола зрадників святого людства,
Тих лютих звірів,
Що рвуть тебе і весь народ зубами.

Цікаво, що саме у «Вільних віршах» вперше в іспаномовній літературі з'являється тема робітничого класу. Нуждарі капіталістичного міста входять у грандіозну картину світу, мальовану Марті з уїтменівським розмахом:

Бруднючий робітник, хирлява жінка
З марним лицем і пальцями товстими;
Жона, що, виставляючи на сонце
Кінцівки закоцюрблі у майстерні,
Як єгиптянка хтива і щаслива,
Спідницю підбирає і співає;
Хлоп'я, що хуртовини не боїться
І, як солдат у збройнім обладунку,
До школи йде із ранцем; людське стадо
Печальне й мовчазне, що на світанку
Виходить і вертається із ніччю,—
Відпрацювавши день на хліб насущний,—
Ось хто, як світ — Мемнона, будить ліру
Мою!..

(«Нова строфа»)

Цей образ працюючого люду поетові дорожчий за класичні гомерівські образи. Марті, як мало хто з великих світових митців, умів бачити сучасність на тлі минувшини, умів оживляти на одному полотні дійсність різних епох, щоб надати своїм віршам вигляду панорами, де дійовими особами є історія, природа, людство і сам

читач. Марті не задовольняється істиною грубо матеріалістичного трактування єдності всього живого. Йому замало того знання, яке твердить, що людина й сонце, дерево й камінь складаються з одних і тих же атомів. «Припавши до груді Природи», ліричний герой Марті хоче вивідати, навіщо дано людині безмежну світотворчу силу, якщо вона не спроможна звільнитися від «пам'яті звіра» («Велет»). На тих же просторах, де проносилися потужні образи «Пісні про себе» Уйтмена чи образи з «Легенди віків» Гюго, Марті знаходить свої джерела духовного життя, звісна річ, не містичного, але овіяного вірою в божественність людини. Поета не покидає скорботна мисль про те, що «і в смерті завжди б'ються між собою добро і зло» («Крижаний цвіт»).

На думку Марті, людина, обдарована благородними моральними прикметами, неодмінно підпадає під переслідування й тягар самотності. Вона нібито самими своїми чеснотами засуджена до важкого, наповненого гіркотами й розчаруваннями, подвижницького життя. В тому світі, де жив і творив Марті, ця теза була архіправдивою, але поет повторював її, здається, лише для того, щоб воювати з її пригноблюючою незаперечністю. Власне твердження «хто віддає себе людям, буде розтерзаний ними» він відкидає: «Я вірю понад усе в абсолютну доброту людей і день за днем все більше впевнююся в цьому». Суперечливу єдність поглядів Марті на людину відбивають його вільні вірші «Ярмо і зірка», «Залізо», «Я видобуду все, що маю в грудях...». Провідним же мотивом усієї книжки є возвеличення людини правдивої, чесною, непокірливою, готовою на будь-яку жертву заради щастя інших. Любов до людей — головна риса подвижника — підноситься тут не як гола декларація чи однозначна категорія, а як стражденна радість, багатокольорове почуття, в якому переважають то ясні, то темні барви. Справжній герой повинен піти на хрест. Любов

не має іншої можливості показати свою принадливу силу, крім терпіння:

А я людей люблю, тому для мене,
Для духу впертого мого, для лоба
Мого, життям побитого нещадно,—
Земля ярмом похмури видається!
Схиляюся, беру його на шию,
І, зуби стиснувши, я в нім конаю.

(«Циклопічний кубок»)

Характерною ознакою «Вільних віршів» (це можна сказати і про «Квіти вигнання») є виведення почувань поета в космічні безміри. Тут постійно стикаються з думками й почуттями героя вічні величини й стихії — сонце, море, небеса, світло, темнота; люди Марті — титани; його ідеали художників — Данте, Мікеланджело, Шекспір; його письменна — зорі; його кубок — планета; його одяг — схил розбитої гори; його душа, потріскана від болю й страждання, — застиглий вулкан, а його мука така безмежна, що нею можна заповнити порожнечі всесвіту:

Зрівняйте гори, вишліфуйте з леза
Живого сонця плектр, щоб він, як море
Червоне й перламутрове, заграє,—
Початок це строфи нової буде.

(«Нова строфа»)

Так уявляється йому інструмент нової літератури, звук якого проникне в таємничі глибини природи, в найвіддаленіші притулки людської мрії, в космічні структури людської душі. І при цьому поезія Марті перебуває в межах конкретної дійсності, її винятковість і грандіозна всеохоплюваність не приглушують ліричного зворушення, яке, хоч і йде від особливої людини, зрозуміле й дороге для всіх. Звичайно, у «Вільних віршах» і в «Квітах вигнання» промовляє Марті-романтик, але його пишномовність не холодна, його романтична схвильованість

прагне пригорнути до себе якомога більше людей. В центрі вибуху романтичних устремлінь кубинця — біль, але не аристократичний, вогонь, але не з панського каміна, кров, але не та, якою пишуть нещасливі коханці. Марті зв'язаний з народними скорботами й надіями, і цей зв'язок відчувається в його найромантичніших поезіях.

Марті доводилось відстоювати свою творчість, у якій романтична патетика була бойовою шпагою, а не кортиком, що з ним ходять на паради чи бали. Студений вітер модернізму віяв од книжок латиноамериканських епігонів у ті часи, коли поетичне натхнення відвідувало Марті. Щоб відігнати спокусу бути не тільки сучасним, але й модним, щоб захистити свою неприборкану і нещадну щирість, щоб утворити поезію, яка ставить вище благородне почування за мистецьку досконалість і вишуканість, Марті писав:

Жадають, болю мій, щоб я твою природу
Прикрасив штучністю фальшивників старих,
Щоб обезлиствив квіт, щоб дерево підстриг,
Щоб смішно одягавсь, модисткам навдогду;

Щоб свій нестримний вірш, як в'язня, у колоду
Забив, замурував студеним плиттям криг,
Щоб з нього кров зійшла в брудних тисках інтриг,
Немов живлющий сік в давильні грубій з плоду...

(«Жадають, болю мій...»)

І скільки б разів Марті не дискутував сам з собою на тему, якою має бути поезія, він завжди стверджував природність, життєвість і життєву неосяжність поетичного слова:

Поезія такою має бути,
Такою, як життя: псом і зорею,
Вогнем, що гнеться і гризе печеру,
Сосною, на якій в пахкому вітті
Гніздо співає...

(«Насупроть риторичним, пишним віршам...»)

В основі кожного поетичного твору Марті було його інтимне переживання, але, як уже зазначалося, його почуття нагадувало висмикнуте з небес, незгасаюче дерево блискавиці, кожна галузка й пагін якого палали своїм неповторним словом. Приклад — збірка «Ісмаелільйо». Її наскрізний образ, образ дитини, хоч і може бути розмаїто і багатозначно трактований, дає підстави назвати книжку поемою або, як висловився один кубинський критик, «мініатюрною епопеєю». Це поема батьківського страждання й батьківської радості. Між цими людськими почуваннями, як між двома океанами, відкриває Марті материк життя інших почуттів, пов'язаних з отчою любов'ю до дитяти, дивовижний і відкритий світ цієї книжки.

Ісмаелільйо — дволітній син Марті, Хосе Франсіско, якого, не витерпівши поневірянь на чужині, забрала в батька й повезла на Кубу до своїх родичів дружина поета. Батьківська туга народжує дух цього твору; недаремно Рубен Даріо назвав «Ісмаелільйо» «молитовником батька». Проте благоговіння батька перед дитиною («Сином свого сина Я відчуваюсь; Він мене знову творить, Він — моя зав'язь...») має тут набагато глибший сенс, ніж молитовна піднесеність, яка не допускає зниження «релігійного» пафосу. Марті огортає образ Ісмаелільйо світлою ніжністю, веселою мужньою ласкою. Нічого зумисного, нічого пересолодженого в почуттях поета нема. Відчуття міри, притаманне справжнім художникам, найлегше було порушити саме в цій книжці, але Марті не перейшов межі, за якою захоплення своєю дитиною обертається в сміхотворний, а інколи й жорсткий фанатизм батьків.

У своєму антирелігійному памфлеті «Селянин» Марті вивірив афористичну фразу, яка може згодитися для важливого, хоч, може, й прямолінійного розуміння «Ісмаелільйо»: «Дитя — найкраща нагорода, яку людина

може одержати на землі». Зворушливість натхненного батька, одначе, не все пояснює в цій загадковій і принципово новаторській книжці. «Ісмаелільйо» — це не тільки пісня батьківства, в якій переплелися скорботні тони з радісними, оскільки батько змушений розлучитися з єдиним сином, щоб той не зазнав мук батькового життя. «Ісмаелільйо» — це ода принципам, на основі яких Марті прагнув будувати нове суспільство. У передмові — зверненні до сина — він пише: «Я вірю у вдосконалення людини, в будущину, в силу добрих чеснот і в тебе». Зрозуміло, син виступає тут як символ єдності всіх позитивних ознак загальнолюдської моралі, як носій високих чеснот і як сама майбутність, удосконала боротьбою поета-батька. Але яким всемогутнім божеством не малював би Марті свого сина, він не лякається богохульства, коли мова заходить про свободолюбність і ставлення до іспанського монарха, лютого ворога Куби:

Я не повірю,
Що ти загинеш!
Але як маєш
Ти полюбити
Жовтого пана —
То згинь зі мною!
Жить нечестиво?
Умри, мій сину!

(«Мій королевич»)

В образі Ісмаелільйо прочитується, отже, не тільки дитя поета, але й алегорична любов його до свободи, бунтарська непокора, відданість громадянському ідеалові.

Ісмаелільйо — здрібніле ім'я Ісмаїла, який був, за біблійною легендою, сином Авраама й рабині Агар, родоначальником арабського народу. Існує припущення, що маленький герой поеми названий зменшувальною формою імені свого батька. Інакше кажучи, з підтексту твору начебто виникає, що Ісмаїл — це Марті, син рабині

Куби й отець майбутнього вільного кубинського народу. Те, що Марті чудово знав біблійний переказ про Ісмаїла, не викликає найменшого сумніву. Але він звертається до свого сина: «О мій араб, мій Яків, Ісмаелільйо!» — згадка про Якова у цьому звертанні руйнує наведену вище гіпотезу. Великий поет не зашифрував себе під іменем Ісмаїла, а говорив, називаючи свого сина маленьким Ісмаїлом і Яковом одразу, про первородність моральної чистоти, яка не ділить, а об'єднує народи. За соціальною етикою Марті, саме дитина, в якій не встигли вкорінитися підлі думки й пристосуванські манери, може мати для дорослих силу зразка. Цей мотив проходить так само у «Вільних віршах»:

І спати, і будитись, і вклонятись,
Хоч я вклонятись не люблю,— приємно
В присутності дитини, бо вона
Перед тиранами не колінкує,
Тому я перед нею чуюсь гордим.

(«Жінки»)

Дитина для Марті — це втілення чудодійної снаги, здатної своєю невинністю зупиняти чи відсторонювати жорстокі наміри долі.

...Сину, підійди, і від обіймів смерті
Та від її страшного покривала
Біленькими крильми рятуй мене!

(«Осінь пісня»)

Нелегко знайти в світовій літературі подібну до «Ісмаелільйо» книжку, де образ дитячої чистоти переходив би в образ людської всемогутності і де він поставлений був би на службу морального виховання людини. Можна згадати збірку віршів Віктора Гюго «Мистецтво бути дідом»: вона вийшла за п'ять років до виходу «Ісмаелільйо», і, напевно, Марті читав її. Але про запо-

зичення тут не може бути й мови. В багатослівній книжці Гюго його онуки, Жанна і Жорж, виписані як примхливі діти, які своєю наївністю лише відтінюють бурхливу й певною мірою навіть самолюбну душу автора. Вони можуть полонити своєю безпосередністю, але вони не можуть, як Ісмаелільйо, захопити всю душу, не можуть стати символами незнищеної людяності. Пишучи про дітей, Гюго аналізує їхні вчинки, пишучи про Ісмаелільйо, Марті перебуває у «сфері ліричного екстазу». Ісмаелільйо не та дитина, яку ведуть за руку на прогулянку в парк, а та, яку завжди носять у душі: ця дитина — символ, вона — і мрія, і совість, і смисл життя. Тільки «Маленький принц» Антуана де Сент-Екзюпері в ідейно-філософському плані може бути порівнюваний з «Ісмаелільйо», і, що цікаво відзначити, Марті свого героя так само називає «маленьким принцом».

Збірка «Ісмаелільйо» одразу принесла визнання поетові; дослідники латиноамериканської літератури одноставно називають її початком ХХ століття в іспаномовній поезії. Справді, не тільки зміст, але й сам вірш циклу «Ісмаелільйо» був новаторським; книжка написана розмірами стародавніх іспанських пісень, де, як правило, чергуються п'яти- й семискладові рядки, оздоблені приблизною, асонансовою римою. Середньовічні кансьйонеро, різдвяні та інші іспанські культові пісні, які вже були творчо засвоєні кубинським народом, ставши певною мірою основою його фольклорної культури, послужили поетові у виробленні свого, подеколи урочистого, а подеколи інтонаційного розмовного ритму.

З народнопісенною поезією Іспанії пов'язана також збірка «Прості вірші», яку можна вважати образом і заповітом зрілої душі Марті. Класично заримовані строфи з восьмискладових чотирьох рядків, подібні до співаних серед народу куплетів («коплас»), стали головною віршовою формою книжки. «Я люблю простоту

і вірю в необхідність висловлювати щирі почуття в ясній, доступній формі», — пояснює Марті своє ставлення до «Простих віршів». Пісенна основа книжки прислужилася тому, що деякі з простих віршів стали піснями кубинського народу («Плакаю я троянду білу...», «Прийшов я з пальмового краю...»). Габрієла Містраль писала: «Прості вірші» через свою народну манеру належать до тих поезій Марті, які найбільше прив'язуються до нас, застрягають у пам'яті, самі падають у руки, коли ми хочемо сказати що-небудь своє».

Якщо «Вільні вірші» та «Квіти вигнання» можна порівняти з темними й високими хвилями розколисаного бурєю моря, то «Прості вірші» — це запаморочлива прозорість океану, лагідна глибина супокою великої душі. Проте це — не ідилічний супокій натомленого життям героя, що вже відмовився від боротьби за суспільні ідеали й живе споминами про свої молодечі подвиги. Це спокій, повен прихованого болю, затиснутого жадання боротьби, яке не має на собі й порошинки розчарування або тимчасовості.

В авторській передмові до книжки читаємо: «Мої друзі знають, яким чином ці вірші вирвалися з мого серця. Сталося те тривожної зими, коли представники іспано-американських народів, — одні з глупоти, другі — з фанатизму, треті — з переляку, четверті — з обачливості, — зібралися під крилом грізного орла у Вашингтоні». Отже, «Прості вірші» були своєрідним відгуком на I Панамериканську конференцію (1889), на якій США мали намір шляхом укладення невігідних для латиноамериканських народів договорів підпорядкувати собі західну півкулю планети. Даремно, однак, було б шукати в «Простих віршах» викривальних поезій, адресованих прямо американським монополістам. Лірично-філософський лад книжки, сам дух її високої людяності, пророчого інтернаціоналізму був скерований проти вся-

кої скверни, яка поширювалася з Північної Америки на Центральну й Південну.

У «Простих віршах» відбита біографія поета, зафіксовані події його дитинства і юності, а також вихоплені з напруженого життя його душі пламеніючі центри, згустки мислі й почувань, які стали згодом зорями безсмертного імені Марті. Світ пихатого панства, засліплюючий блиск золота, дурні гордощі віршописальника, церковне лицемірство, облудні маски, яких повно у великоміському готелі, продажність буржуазного мистецтва — все це не зачепило душевної чистоти поета, все це пролітає перед ним, як мертве осіннє листя перед сліпцем. Образ незрячого, який не помічає карнавалу нікчемного, міщанського світу, належить Марті. В цьому образі торжествує трагічний романтизм — стіна темряви між поетом і світом. Але тут же, в «Простих віршах», зринає й повторюється образ сонця й світла, який має переносне значення і який звеличує людську честь і геройське ставлення до життя:

Я чесно жив, я хочу вмерти
До сонця звернений лицем!

Померти для Марті означає вернутися в лоно сонця, а жити означає ненавидіти тиранію й неволю, бо «рабство — ось найтяжче, найбільше горе на землі!»

Не менше, аніж рішуче бажання поета бути з тими, «хто в горі й зморі», сьогодні нас радісно дивує й зачаровує його чуття братерства всіх народів, його свідомий — і навіть войовничий інтернаціоналізм:

Я того шаную, хто колін
Не згинає в рабському поклоні,—
Байдуже мені, чи в Арагоні,
Чи на Кубі народився він

(«Арагон — в Іспанії»)

Іспанії, її бунтівному народові, її похмурій історії, її золотистим краєвидам присвятив Марті не один рядок своїх «Простих віршів», а писалися вони в той час, коли душа поета горіла ненавистю до іспанських посіпак, що обернули його рідну землю в каторжну провінцію своєї здихаючої імперії. Інтернаціоналістським пафосом перейнятий один з небагатьох відверто публіцистичних віршів Марті, адресований приятелеві поета, — «Нестору Понсе де Леон». Тут Марті роз'яснює, як він розуміє братерство між людьми. Основою цього почуття не може вважатися національна приналежність — братами, на думку Марті, можуть бути люди різних націй і різних поглядів, якщо ті погляди не суперечать національній та соціальній справедливості.

Патріотичні боління Марті рідко проривалися на поверхню його поетичного слова. Поезія — це мова про найпотаємніше в людині, це спроба розгадати в образах видимого світу невидимі рухи душі, незримі сили і явища людського розмислу й чуття. Так думав Марті, і тому його любов до Куби не раз потрапляла в поетичне русло, де пливли почування загальнолюдського і разом з тим глибоко індивідуального плану. Правда, в таких віршах, як «Храмом я сню мармуровим...» або «Тріщить земля...», патріотичне хвилювання вибивається, як полум'я вулкана, з мороку скорботно філософських розмишлянь поета, і ми бачимо його справжню пристрась, яку неможливо нічим втихомирити ані зменшити. Але в патріотичній поезії Марті все-таки найцікавішим є її філософський настрій, її дивне й несподіване поєднання з роздумами про так звані вічні категорії.

Дві батьківщини маю — ніч і Кубу.
Чи не одне і те ж вони? Як тільки
Заходить величаве сонце, Куба
З гвоздикою в руці переді мною
З'являється, як та вдова печальна...

(«Дві батьківщини»)

Марті змальовує ніч як найкращу пору для про- шальних слів, для розмови із всесвітом, для відходу з життя. По-різному можна тлумачити цей складний вірш, але, здається, що ніч не уособлює тут сили темні, смертоносні, а тільки дає відчуті безмежність і трагіч- ну насиченість патріотичного почуття поета. Ніч не про- тилежність, а синонім Куби для того, хто освітив її не- вільницьку темряву гвоздикую свого серця.

Багато віршів присвятив Марті своїй поезії, бесідам зі своєю музою, в яких наполягав на тому, що його ду- ша прагне зброї, дієвішої за слово, що він прагне бу- ти поетом у своїх вчинках. Діалог поета з поезією за- кінчився на бойовому полі біля селища Дос-Ріос — Мар- ті своєю смертю довів, що революційне діло було його першим і найважливішим покликанням. Але, довівши старшинство діла над словом, він не принизив своєї по- езії, а, навпаки, до її начебто власного безсмертя до- дав ще й свою героїчну невмирущість.

1976

КРИЛА ЛЮДИНИ

1

«Високий на зріст (метр вісімдесят чотири). Широкі плечі, набагато ширші за стегна, ніби на єгипетських малюнках, на яких плечі зображуються анфас, а вся фігура в профіль. Добре виліплена, велика, кругла голова. Він уже лисуватий; гарне високе чоло, важкі повіки, з-під яких задумливо дивляться чорні очі. Короткий, ледь задертий ніс... У правому кутику вуст невеличкий шрам — слід давньої аварії (в дитинстві він упав з велосипеда). Він доброзичливо посміхається, і від цього на щоках у нього ямочки...» Так малює Антуана де Сент-Екзюпері його друг, лікар Жорж Пелісьє. Цей портрет цінніший за будь-яку фотографію Сент-Екзюпері. Тут не заретушований слід його першої аварії, і, виявляється, вона була в дитинстві!

Хто знає, можливо, то була так само його перша перемога над собою. В характері дорослої людини домінує певна ознака її дитинства. Легендарного французького пілота Антуана де Сент-Екзюпері треба уявляти собі передовсім як безстрашну людину. Безстрашну тільки в одному розумінні: він умів перемагати страх і, мабуть, навчився це робити змалку. Героїзм був так глибоко притаманний Екзюпері, що вже не викликав подиву людей, які знали особисто цього чоловіка. «Ми звикли до того, що він герой, — пише про Екзюпері його товариш, французький письменник Леон Верт, — так звикаеш до того, що людина блондин чи брюнет».

Погляд на обличчя й постать Екзюпері перед зна-

йомством із його внутрішнім світом видавався нам необхідним ще й з такої причини. Головним героєм книжок Екзюпері є їхній автор, але там ви не знайдете його портретної характеристики. Манера його письменницької оповіді, часто близька до філософських розмірковувань, не відповідає правилам класичної літератури — скрупульозно матеріалізувати образ людини. Екзюпері володіє мистецтвом створювати насамперед духовні образи людей. Разом з тим пластика його письма — особливо в описах неба, в живому схоплюванні льотчицьких вражень — має всі прикмети правдивої поезії; вона ніби вимагає наявності в його творах конкретних людських облич з їхніми принадливими і незбагненними таємницями. Особливо хочеться бачити обличчя самого Сент-Екзюпері. Той, кого любиш за духовні прикмети, справляє тобі зовнішністю своєю велику радість.

Антуан де Сент-Екзюпері був письменником і льотчиком, але рідко коли відчував незручності життя, поділеного двома завданнями, двома фаховими специфіками. Єдність літератури й авіації в його особі була така ж, як єдність його тіла й крові. Проте душею Екзюпері була філософія. Він був, отже, насамперед мислителем, який виріс на помножуванні досвіду й знань авіатора з інтуїцією і благородством поета.

Приклад Екзюпері показує, що земля і небо ідеально поєднуються в людині. Між найважчим інтелектуальним заняттям, яким є письменницька робота, і найпоетичнішим ремеслом, яким є праця льотчика, існує лірика спорідненість.

Екзюпері не тільки феномен поєднання цих професій, але й живий закон їхньої гармонійної сумісності і взаємозалежності. Авжеж, авіація це — правнучка поезії. Людина ніколи не змогла б літати, не уявляючи себе птахом, не переживаючи протягом віків поетичного жадання крил.

Думаючи про Екзюпері, можна по-новому зрозуміти поетів, які в доавіаційні епохи відчували потребу літання як певну духовну потребу і піднімалися над землею на уявних крилах. Вони прагнули і прагнуть сьогодні осмислити життя людини і суспільства в тих зв'язках, які можуть відкритися лише перед високим узагальнюючим поглядом.

Екзюпері був щасливою людиною тому, що він мав справжні крила. А ще більше тому, що він побачив у залізних крилах людини вищу, поетичну, духовну призначеність. Він додав до їхньої могутності силу своїх метафоричних крил. «Так, звичайно, — пише він у «Планеті людей», — літак — машина, але при цьому яке ж знаряддя пізнання. Це він відкрив нам істинне обличчя Землі. Справді, дороги віками нас ошукували. Ми були як та цариця, що забажала відвідати своїх підданців і поглянути, чи вони задоволені її урядуванням. Щоб обдурити її, лукаві царедворці розставили уподовж дороги веселі декорації та найняли статистів танцювати. Окрім цієї тоненької ниточки, найясніша пані нічого не побачила у своєму царстві і не дізналася, що на безкраїх рівнинах люди вмирають з голоду і проклинають її. Так і ми б брели звивистими шляхами. Вони ж обходять стороною безплідні ґрунти, скелі та піски. Вірою і правдою слугуючи людині, вони біжать від джерела до джерела... Ми вірили, що планета наша волога й м'яка. А потім наш зір погострішав, і ми зробили жорстоке відкриття. Літак навчив нас рухатись по прямій...»

Принагідно відзначимо, що в метафорах Екзюпері часто пов'язуються речі, які, на перший погляд, нічого спільного не мають. Людство, ошукане наземними дорогами, і Катерина II, обдурена бутафорією потьомкінського села. Подібні образи заряджені колосальною естетичною енергією — їх можна б назвати атомною асо-

ціативністю, вони є неодмінною ознакою великого таланту.

Отже, «літак... таке знаряддя, як плуг». З літака Екзюпері побачив, що люди живуть «на припоні в криниць... прив'язані, наче пуповиною, до черева Землі». Але справжнє відкриття він робить не тоді, коли порівнює літак з плугом, цебто коли знаходить йому місце в науковому пізнанні світу, а тоді, коли бачить, як «літак допомагає знову здобути істину, що нею живе хлібороб». Це істина духовна, вона може мати тисячі формулювань, але суть її одна: щастя людини в праці і в поєднанні з природою.

Літературна творчість Екзюпері не вкладається в задалегідь наготовані жанрові чи тематичні рамки. Його книжки, за винятком «Маленького принца» й незавершеної, званої нам лише в уривках «Цитаделі»,— це фактично нариси, де нема незадокументованих подій, нема вигаданих героїв, у більшості випадків нема навіть вигаданих імен. А проте ці книжки сприймаються як епос, не обтяжений і не принижений жодною ліліпутською ідеєю надто локального чи суперліричного плану. В книжках Екзюпері ми находимо світлий і монументальний, з епічним розмахом і біблійним лаконізмом написаний образ людини ХХ століття. Темою книжок Екзюпері були пошуки обірваних зв'язків людини з людством і, власне, тлумачення цих зв'язків як суті людської духовності, відкриття об'єднуючої сили людей в їхніх ремеслах, тобто в праці, боротьба проти фашизму як проти головної загрози «людській субстанції» і, нарешті, війна проти духовної самотності і її джерела — грубого житейського практицизму, який може перетворити людину на робота. Своє громадянське і письменницьке завдання Екзюпері висловлює так: «Є тільки одна проблема, одна-єдина в світі — повернути людям духовний зміст, духовні турботи».

Щоб зрозуміти його етичні та естетичні засади, його, в істоті своїй прогресивні, здорові, оригінальні концепції, треба знати їхнє виникнення, а для цього необхідно якийсь час іти за позначеною тут пунктирно життєвою лінією цієї великої людини.

2

Антуан де Сент-Екзюпері народився 29 червня 1900 року в Ліоні в графській родині. Рід Сент-Екзюпері старовинний, предки Антуана були воїнами й магнатами, історичні писання згадують про них з 1235 року. Проте батько Антуанів уже нічого не мав, крім титула, і заробляв на прожиття чиновницькою працею. Він помер, коли Антуанові було чотири роки. Тоді під опіку матері перейшло п'ятеро малят (Антуан був третьою дитиною), і ця мудра, благородна, героїчна жінка виховала їх відповідно до прикмет своєї вдачі. Вона прищепила дітям — особливо це прийнялося в душі майбутнього автора «Маленького принца» — чесність, розуміння краси і потяг до незалежності в мислях і діях. Вона походила з багатого провансальського роду, отже — дитинство Антуана минало в її сільських сімейних маєностях, у середньовічних оселях — замках її тіток. То було вчароване розкішною природою Провансу і таємничими закутинами стародавніх будівель безтурботне дитинство пешеного, але розумного сина. Не знаємо, чи мати мимоволі вирізняла його з-поміж своїх дітей, скоріше всього — ні. Проте він виділяє її з-поміж усіх людей любов'ю, яка росла разом з ним і яку не назвеш просто синівською. Так люблять свою надію, свій ідеал, своє духовне божество.

В 1914—1917 роках разом з братом Франсуа він на-

вчається у Швейцарії, і мати щонеділі приїжджає до них. Далекою і нелегкою була ця дорога, але нижній зв'язок між матір'ю і синами не сміє обірватися — вона прагне бачити їх, а вони трепетно чекають на неї. Незважаючи на те, що вона неодмінно приїжджає кожного тижня, сини посилають їй листи. Листування Антуана з матір'ю (воно не обривалося протягом усього мандрівного, невлаштованого, солдатського життя Сент-Екзюпері) відкриває сліпуче ядро, моральне начало його творчості. «Я вперше відчув безмежність не на літаку, не посеред моря, а на другому ліжку у вашій кімнаті. Захворіти було таким щастям! Грип давав право на безмежний океан... Я не дуже впевнений, що жив після того, як минуло дитинство». Так він пише до неї. Найреальнішою і найкращою дійсністю свого життя Сент-Екзюпері вважає дитинство. Він тужить за дитинством, як емігрант за батьківщиною, і, безперечно, з його ностальгії виникає образ Маленького принца.

Від матері Сент-Екзюпері успадковує мистецький дар, від неї ж він переймає і шляхетність, яка зробила його дар сонячним, а його життя — важким і неповторним. Любов до матері — не лише світло літературного таланту. Це почуття виказує в людському характері нашого героя дитячу безпосередність, невгаваюче захоплення дивом життя, а звідси й оптимізм, з яким цей чоловік, «позбираний» і «позшиваний» після чергової аварії, сідав знову за штурвал крилатої машини.

В ранній молодості, на етапі, коли закінчують загальну освіту, Сент-Екзюпері почуватється невпевнено. Техніка чи мистецтво, математика чи поезія — він вагається в осфаточному виборі. Він відчуває в своїй душі щось більше, ніж певний вузький нахил; його бачення свого майбутнього життя не вкладається в жодну професію. Змалку він має потяг до малювання, але

малює найчастіше різні двигуни й машини, локомотиви й крилаті велосипеди. Тому спочатку вибирає математику — фах офіцера морського флоту. Це йому імпонує ще й з тих причин, що майже всі молоді аристократи Франції чинять так само. Коли ж він провалюється на вступних екзаменах у військово-морське училище, це його не надто засмучує. Архітектура, думає він, може поєднати гуманітарний і математичний струмені його натури. Понад рік він навчається в Академії мистецтв на архітектурному факультеті, але відчуття помилки не покидає його. Воно загострюється і стає майже болісним, бо з-під колишнього замилювання малярством все чіткіше проступає тверде бажання писати. До Сент-Екзюпері приходить поетичне натхнення, в самому зародку якого повинна бути якась важлива ідея, підказана життям. Але життя поки що безбарвне і наче легковажне — воно не в силі підказати йому значущої думки. Інакше кажучи, воно не спроможне створити з нього письменника.

«Перед тим, як писати, необхідно жити», — скаже Сент-Екзюпері потім, але вже тепер він прагне такого життя, яке дало б йому право і сміливість братися за перо. Він не жде чуда, не покладається на долю, а творить її сам. Салони вищого товариства, які він відвідує, його товариші і паризькі родичі, люди привілейованих класів і традиціоналістського розумового успокійлення, небезпідставно видаються йому нецікавими, навіть нікчемними. Він зачитується творами античних філософів, зокрема Платона, російських романістів, зокрема Достоевського, і починає розуміти, як далеко від «культури мислі» цих письменників стоїть облудлива «культура слова» людей з його оточення. Трохи пізніше він дасть їй таку характеристику: «Я не маю жодної поваги до цієї лжекультури, цієї манії шукати всілякі причини для вияву фальшивих емоцій, до цих збитих способів

вираження почуття, чужих істинній допитливості, яка живить розум». У його душі наступає соціальна переорієнтація. В його бесідах звучить ненависть до безжурного тривання паразитуючої верхівки суспільства. Не обходиться без конфліктів і з найближчими людьми. «Для родичів,— звертається він до матері,— я залишився поверхоною істотою, балакуном і жуїром. Оце вам я, котрий навіть серед задовольень шукає, чого б навчитися, і котрий не переносить трутнів із нічних кабаре, я, котрий в їхньому товаристві майже ніколи не відкриває рота, тому що гидує їхніми нікчемними розмовами... Я такий відмінний від того, чим би я міг бути». Марсель Міжо, один із найкращих його біографів, пише: «Коли через багато літ одну світську даму, яка знала Сент-Екзюпері в його двадцять років, попросили розповісти про нього, вона сказала: «Екзюпері? Та це ж був комуніст».

У 1921 році Сент-Екзюпері свідомо сходить з дороги, яка судилася йому як графському синові. Він покидає Париж, навчання в Академії мистецтв, компанію витончених нероб і записується добровольцем у Страсбурзький авіаційний полк.

Це був найважливіший крок у житті Екзюпері. Правда, розквіт його особистості почався пізніше, аж у 1927 році, коли він приходить працювати на так звану Лінію і запряжнюється за Анрі Гійоме, Жаном Мермозом, Ді-дье Дора та іншими видатними льотчиками і людьми Франції. Проте лише бунтарський акт Екзюпері в 1921 році приводить його на аеродром, де він запричащається насолодою льотного діла, вперше відчуває свободу ширяння в небі і щастя приземлення. Згодом ці чисто фізичні і прекрасні відчуття пілота виховуються суворістю і небезпеченством його професії і ніби переходять у духовні риси мислителя. Насолода льоту дає радощі розкованого мислення, а щастя чути під собою землю

дає відчуття життя в усій повноті, в усій його суперечливій і знадливій складності.

В армії Сент-Екзюпері служить рядовим солдатом. Він чистить картоплю, миє підлогу, натирає фюзеляжі літаків, застібає на льотчиках тепле взуття. Все це він приймає спокійно, навіть весело. Він мріє стати пілотом і для здійснення своєї мрії готовий на все. Він терпеливо зносить інтелектуальну нищість деяких офіцерів, тупоумство старшин і при цьому має можливість порівняти паризьких псевдоінтелігентів і страсбурзьких солдафонів. Різниця невелика. Сент-Екзюпері не допускають учитися літати на військових машинах. Він, служачи в авіації, змушений учитися льотній справі у приватників — льотчиків пасажирської лінії Париж — Бухарест, яка має свою посадочну смужку на військовому аеродромі біля Страсбурга. На навчання він випрошує в матері дві тисячі франків, хоч воно, може, коштувало й більше, зважаючи на те, що за рахунок учня ремонтувалися пошкоджені при неправильній посадці машини. Нарешті, він їде в Марокко, де має можливість скласти іспит на звання військового льотчика. Наприкінці 1922 року він уже лейтенант авіації. Здавалося, мета досягнена, головні труднощі життя позаду. Але весною 1923 року він розбивається під містечком Бурже. Лікарня, демобілізація. Він опиняється ніби знову при початку життя. Розбився не тільки він і його літак, розбилося й перше кохання. Дівчина, яку любить Антуан і яка любила його, відмовляється вийти заміж за нього. Небезпека його професії в почуттях цієї паночки виявилася сильнішою за любов.

Екзюпері переживає важкі часи матеріальної скрути, неприємних докорів і самотності. Він працює на черепичному заводі, потім добуває посаду агента розпродажі вантажних автомашин, але тепер жодна робота не дає душевної розради.

Проте Екзюпері не повертається до «своїх». Його розрив із панівним класом Франції поглиблюється. Весь вільний час він віддає книжкам і літературній творчості. В ньому утверджується віра в своє письменницьке покликання, хоч до публікації його першого оповідання «Льотчик» було ще три роки.

У 1926 році Екзюпері приходить працювати на Лінію, тобто в цивільну авіацію, яка перевозила пошту, а зрідка й пасажирів, із Тулузи через Касабланку в Дакар. Жити без авіації він не може. Там збираються сміливі і, значить, благородні люди, готові пожертвувати життям для прогресу. Там, вирішує він, перед мислителем — простір, перед письменником — цілина. Екзюпері не помилився. Робота на Лінії, дружба з льотчиками, в якій ціниться передовсім діло, а не балаканина, майже дворічне перебування в Кап-Джубі, іспанському гарнізоні, розташованому на межі Сахари й Антлантики, зіткнення з пустелею і непокірними арабськими племенами — усе це справді дає основу для таких творів, як «Пошта — на Південь», «Планета людей», і взагалі спричиняється до остаточного вироблення характеру і творчого профілю Екзюпері.

Все наступне життя Екзюпері відбите в його книжках. Якщо «Пошта — на Південь» (1929) і «Нічний політ» (1930), хоч і прозоро, та все ж таки зашифровують деякі риси автора в образах Берніса і Рів'єра, то в «Планеті людей» (1939) і «Військовому льотчику» (1942), а також у блискучому памфлеті «Лист до заложника» (1943) його «я» виступає відкрито. Від книжки до книжки зростає майстерність і духовне багатство Екзюпері. Проте живеться йому все важче і важче.

За «Нічний політ», написаний у Буенос-Айресі, де Сент-Екзюпері був директором аргентинської ділянки французької авіалінії, т. зв. «Аеропосталю», його фактично виганяють з роботи. Компанії не сподобалася

правда цієї книжки, висока ідея самопосвяти льотчиків, яка проповідується тут разом з поетизацією сильної волі їхнього керівника.

Щоб якось поладити свої фінансові справи, Сент-Екзюпері пише кіносценарії, статті. В ролі кореспондента на короткий час він приїжджає в Радянський Союз (1935). У цій же ролі він їде в Іспанію, саме тоді, коли там ішла війна між республіканцями і фашистами. Безперечно, ці поїздки впливають на політичний світогляд Екзюпері, і відгомін його радянських та іспанських вражень пролунає ще в найкращих словах його листів і «Військового льотчика».

Щоб унезалежитися фінансово від газет і кіностудій і — що головніше — повернути собі творчу снагу, яка приходила до нього в бентежній напрузі пілотажу і разом з лосквітною хвилею життя після приземлення, тобто тоді, коли він діяв, Екзюпері двічі пробує встановити світовий рекорд зтяжних і фантастичних, як на той час, перельотів. Вперше — грудень 1935 року — він вилітає з Парижа в Сайгон і зазнає аварії в Лівійській пустелі. Ця подія лягла в основу книжки «Планета людей». Вдруге — лютий 1938 року — він вирушає за маршрутом Нью-Йорк — Вогненна Земля і розбивається при зльоті у Гватемалі. З усіх падінь Екзюпері це було найкривавіше. Проломи черепа, поломи щелепи і ключиці. Після цього він орудував нормально тільки правою рукою — ліве плече його назавжди скував анкілоз.

Напередодні війни Екзюпері кілька разів одвідує Німеччину. «Тип людини, який ви створюєте, не цікавить мене», — каже він своєму гідові Отто Абецу, який пізніше був гауляйтером окупованої Франції. «У світі, де запанував би Гітлер, для мене місця нема», — сказав він своїм землякам, повернувшись додому.

Поїздки в Німеччину диктувалися скоріше за все бажанням глянути в лице ворогові. Екзюпері знає, — він

це бачить,— що фашисти готуються до війни, і, можливо, в льотних школах, які вони йому демонструють як асові французької авіації, він шукає сталевих очей свого майбутнього вбивці...

Вибухає війна, і Сент-Екзюпері, всупереч рішенню медичної комісії, яка визнала його непридатним до військової служби, опиняється на фронті. Він—офіцер розвідувальної авіагрупи 2-33, яку і прославить потім у «Військовому льотчику». «Мені сотні разів говорили: «Погодьтеся на таке-то призначення. Там ваше справжнє місце. Ви там будете корисніші, як в ескадрильї. Вишколити льотчиків можна тисячі...» Чому ці доводи видавалися мені непереконливими, хоч я не мав чим заперечувати?.. Ремесло свідка мене не влаштовувало ніколи. Хто я такий, якщо не беру участі? Щоб існувати, мені потрібно брати участь». Екзюпері воює до останку—він один з небагатьох льотчиків групи 2-33, які залишилися в живих. З 1940 по 1943 рік Екзюпері перебуває в Америці, головним чином у Нью-Йорку. Там він пише «Військового льотчика» і «Маленького принца».

В 1943 році він повертається в ескадрилью 2-33, яка стаціонує в Алжирі. Проте незабаром його звільняють у запас. Причиною була одна невдала посадка. Йому всього сорок три роки, але він уже застарий для польотів на американських «лайтнінгах». Звільнення з армії він переживає як трагедію. Він мріє написати нову книжку про війну, але, щоб йому повірили, Екзюпері повинен, як завжди, бути героєм цієї книжки. До трагедії зі службою додається ще одна крикстість: беруть під арешт «Військового льотчика». Чинovníки французького уряду, які поки що перебувають в Алжирі, вважають, що ця книжка викривляє історію.

Так чи інакше, письменник, воїн Франції Антуан де Сент-Екзюпері, саме в той час, коли вона особливо потребувала його слова і героїства, був позбавлений мож-

ливості діяти. Звичайно, він міг писати і він писав. Але найбільша прикрість, яку можна завдати письменникові, заборонивши його книжку, вела його в печальні роздуми і, цілком можливо, привела в розпачливу байдужість, із якої нема вороття.

Він добивається спеціального дозволу на декілька польотів. Перебуваючи в небі, він відчуває душевну полегкість, але повернення на землю тепер уже не обіцяє радості і натхнення. «Фабрика ненависті, зневаги і бруду, яку вони називають відродженням... мені на неї наплювати... я зовсім чистий душею...» Так реагує він на зневагу, що нею, з вини офіційних кіл, оточене його ім'я. Він передчуває смерть і готується до неї. Він пише на звороті льотної картки свій тестамент. Він пише до матері листа, в якому просить, щоб вона його поцілувала... 31 липня 1944 року Екзюпері піднімається в деб'ятий «дозволений»— і це мав бути його останній бойовий політ,— але не повертається на базу. Він загинув, але жодних слідів його смерті не виявлено ніколи. Він летів над рідними місцями і зник навіки в небі свого дитинства. Достоту так само, як Маленький принц, тіла якого не знайшли, бо «він повернувся на свою планету».

3

Мабуть, найдивовижніше в житті Сент-Екзюпері те, що він падає, розбивається, але по видужанню знову повертається до свого небесного ремесла. Літакові завдячує він своєю особливою радістю — радістю філософського мислення, але чи треба так дорого платити за неї? Хіба недостатньо однієї зустрічі зі смертю, щоб замислитися над споконвічними питаннями життя?

Восени 1940 року, переживши як своє найбільше горе розгром Франції та бувши в стані душевного омертвіння, Екзюпері «відкриває» для себе коня і коляску. Не з літака і не з автомобіля, а з повільного воза бачить він дерева, траву, отару овець. Природа триває і непомітно працює. Письменник задумується над справедністю її неквапливого життя і оживає сам! Враження з цієї пригоди він підсумовує так: «Мені здалося, що все життя я був дурнем».

Це вочевидь слова сумніву, який завжди виникає там, де є можливість іти різними шляхами до однієї мети. Але чи ж міг Екзюпері вибрати якусь іншу життєву дорогу, ніж ту, якою пройшов? Справа в тому, що його життя не тільки «годувало» його творчість, воно підкорялося етичним вимогам, які саме висувало в тій творчості.

«Треба змусити людей жити в постійному напруженні життям, яке приносить страждання і радість; це і є справжнє життя». Відповідно до цієї мислі, яку можна вважати вістрям ідеї «Нічного польоту», Екзюпері поводить сам. Він живе так, як учить інших жити. В цьому, до речі, таємниця неймовірної популярності його книжок, популярності, якій можуть позаздрити винахідники найхімерніших пригодницьких і кримінальних сюжетів, автори любовних і сенсаційно-політичних бестселерів.

Екзюпері надзвичайно дорожить довір'ям людей до його слова. Його перший письменницький принцип — логічна нерозривність життя й літератури. Коли він проситься в армію, коли хоче брати участь у бойових операціях, то це не тільки тому, що «роль свідка» йому огидна. Він прагне такої діяльності, яка дає право бути потім суддею історії. «Мене можуть почути тільки в тому випадку, якщо я і мої друзі будемо ризикувати своїм життям за наше діло».

Власне, з цих високогромадянських відносин життя і творчості Екзюпері постають усі його філософсько-мистецькі відкриття. Вже не раз писалося, що «Нічний політ» прославляє як щасливе зобов'язання людини труд і смерть во ім'я загальнолюдського блага. Це справді так. Екзюпері в цьому творі художньо окреслює мотив обов'язку як провідний рушій людяності. Але є в «Нічному польоті» глибший нурт, від якого виходять всі його думки, в тому числі і не нова, зрештою, думка про благородство громадянської самопожертви. Сент-Екзюпері ставить питання: «Людське життя дорожче над усе, але ми завжди чинимо так, нібито в світі існує щось ще цінніше, ніж людське життя... Але що?» Поступово головний персонаж «Нічного польоту» Рів'єр доходить до відповіді на цей суворий запит. Власне, відповіді шукає автор, який мало не щодня ризикує життям і хоче знати, задля чого він це робить. Як художник, він іде навіть на певну схематизацію характерів цієї повісті, на прямолінійність у викладі, щоб тільки його філософський вираш був швидшим і яснішим: «...Дія рятує нас від смерті». Ось відповідь. Во ім'я цього порятунку, во ім'я дії, яка єсть безсмертям, людина віддає життя.

Сент-Екзюпері відкриває в благородному вчинку вияв одвічного людського потягу до безсмертя. Жада безсмертя викликала колись перед очима людей марева потойбічного світу. Вона творила релігії і спалювала душі фанатизмом. Багатьох західних письменників ХХ віку, оскільки вони втратили віру в бога і не здобулися на віру в людину, жада безсмертя надихнула на проповідь безглуздя, яке нібито закладене в людському існуванні. Це було, так би мовити, цілковите інтелектуальне знесилення від бажання подолати смерть. Так ось, жада безсмертя несподівано під пером Екзюпері повертається досі небаченою, людяною стороною. Тут перемога над смертю пов'язується з добром, яке людина повинна чи-

нити для інших; людинолюбство диктується не почуванням, а думкою про те, що зберегти твоє життя може тільки життя інших, а пам'ять інших ти повинен засіяти зерном добра, якщо хочеш, аби твоє насліддя не випололи, як бур'ян. Перемога над смертю — а така перемога для Екзюпері не мертва філософема, а художня реальність, підтверджена реальністю його власного життя, — є водночас перемогою добра над злом, світла — над пітьмою, вільнолюбної і творчої мислі — над заскорузлістю традиції і законами абсурду.

У «Військовому льотчику» Екзюпері знову застановлюється над питанням, що може бути дорожче за людське життя. «Вмирають лише за те, во ім'я чого живуть», — афористично, як завжди, відповідає він. До цього слід додати, йдучи за думками Екзюпері, що повноцінність життя визначається діянням во ім'я любові й поваги до людини і до народу, діяльністю, суть якої — самопожертва.

Крізь усі книжки Екзюпері проходить ідея неподільності всього людяного.

Втрата зв'язків з іншими людьми означає випадання людини не з якогось там товариства, спілки, фахового об'єднання і т. п., а з тої вищої форми існування, яким є життя мислі. Інакше кажучи, — з духовної, ідейної людської спільності.

Духовну єдність людей Екзюпері виводить од єдності всього живого, але на цьому він не зупиняється. Поза межами гуманного діяння немає і не може бути людської духовної спільності. Отже, щоб належати до цієї духовної незнищенності людства, мало бути просто людиною, необхідно підпорядкувати своє життя певним благородним зобов'язанням і виконувати їх. Гуманізм — це діяння і безсмертя, це — діяння, але не кожне людське зусилля може мати цю високу подвійну сутність. Тільки енергія доброти невмируща.

Розмишляючи над тим, що єсть людина і які шляхи лежать перед нею, Екзюпері користується найзагальнішими категоріями. Але він володіє рідкісним даром поєднувати абстрактне міркування з пластикою художнього бачення, легко переходити від роботи уяви до діяльності розуму. В умінні переплітати художнє письмо з філософським Екзюпері може рівнятися з найбільшими романістами. Прикладом є «Планета людей». У «Військовому льотчику» він трохи порушує гармонію між повістярським стилем і стилем трактату — книжка розпадається на художню і філософічну частини. Проте і тут Екзюпері змушує читача прийняти свій спосіб мислення і хвилюватися там, де мова йде винятково про неуявлювані предмети, про ідеї і зв'язок між ними.

Як і в попередніх своїх творах, у «Планеті людей» Екзюпері шукає об'єднуючих людство істин. Як льотчик, він побачив і збагнув, що люди залежні від природного середовища. В усвідомленні цієї залежності письменник розпізнає силу, здатну перетворювати ненависть на любов, обертати всі людські енергії в цілеспрямовану потужність добра.

Його проймає до глибини думка, що всі люди є жителями однієї планети, що всім людям потрібна вода й повітря, що вода й повітря не визнають жодної межі, що їх неможливо загарбати або зберігати лише для себе. Екзюпері створює образ води, одна краплина якої викресує «зелену іскру стеблини» з піску, повертає надії і саме життя людині. Сьогодні цей образ повинен зворушувати і змушувати задуматися не тільки «господарів пустель», але й мешканців міст, де навчилися вже поважати звичайну воду більше, ніж вино. Сьогодні все людство задумалося над тим, як рятувати дорогу природу від такої необхідної промисловості.

Одначе для того, щоб людство визволилося від ненависті, людям замало знати, що вони пасажери одного

космічного корабля. Необхідно на кораблі завести порядки, які не принижували б нікого. До подібних міркувань прийде Екзюпері у «Військовому льотчику» після того, як він сам зіткнеться з фашизмом, як зрозуміє, що ненависть, одягнена в броню і зачумлена ідеологією все-світнього панування, не піддається розумним намовам. Та поки що в «Планеті людей» Екзюпері зважує проблему, як дійти всім людям згоди та досягнути ідеал щастя. Він думає, що досить пастухові осмислити свою працю, і пастух стане щасливим. Це, однак, правда тільки наполовину. З осмисленням своєї ролі переплітається осмислення ролі тих, що тебе оточують. З'являються диференційовані оцінки суспільних груп. Людина приходить до розуміння класової структури суспільства, і якщо та людина пастух, а не визискувач, то вона неодмінно прийде до активного невдоволення соціальною несправедливістю.

Хоч Екзюпері ніколи не закликав до бунту, тільки до збереження людяності, ніколи не студював соціальних суперечностей, а лише намагався збагнути взаємини особи і суспільства, одиниці і колективу, він постачає нам багато фактів, які засвідчують його демократичні погляди. Відома його похвала робочим людям, «яким життя відкривається в усій неприкритій наготі, тому що їм доводиться турбуватися про власне прохарчування, про те, щоб прогодувати дітей і дотягнути до наступної зарплати...» Цілком недвозначне його ставлення до французької буржуазії, до тих живих мерців, які в часи фашистської навали «покинули батьківщину й кинули напризволяще своїх близьких, аби тільки врятувати власний гріш». На Екзюпері не вплинули ні наклепи на Радянський Союз, ані «надто круті повороти історії», він зумів побачити в радянських людях основне: громадянські характери. В 1935 році, коли розбився літак «Максим Горький», він з геніальною проникливістю писав:

«Не стало літака-гіганта. Але країна і люди, які його побудували, зуміють викликати до життя ще дивовижніші кораблі — чудеса техніки». Можна говорити і про деякі образи з «Маленького принца», які підкреслюють певну соціальну й політичну настроєність Екзюпері.

І все-таки нехить до аналізу соціально-політичних двигунів історії інколи приводила письменника на позиції абстрактного гуманізму, звідки він вирятовувався тільки завдяки своєму патріотизмові і ненависті до фашистської чуми. Найголовнішу ознаку людини — свободолюбство — абстрактний гуманізм тлумачить відірвано від соціальних і національних чинників. Екзюпері поступає так само, коли пише, наприклад, про нескореного мавра Муяна: «...Він боронить не свою волю — у пустелі людина завше вільна — і не скарби, видимі простим оком, — у пустелі їх немає, він боронить своє внутрішнє царство». Що це таке «внутрішнє царство»? Хіба незалежна поведінка Муяна, його свідомість своєї гідності, його презирство до капітана Бонафу, який приїхав з Франції, щоб підкорити арабські землі, — хіба все це не боротьба за свободу? Хіба «внутрішнє царство» Муяна палене якоюсь іншою жагою, крім бажання бути вільним у рідній пустелі, кожен оазис якої французькі та іспанські колонізатори обернули на опорні пункти своєї загарбницької політики? Це неправда, що «у пустелі людина завше вільна». Екзюпері сам описує життя Барка, раба маврів, якому він допомагає врятуватися з неволі, стати «людиною серед людей, відчутти свій зв'язок з людьми». Сент-Екзюпері невдоволений рабством одиниці, і він робить усе, щоб вернути Баркові його батьківщину, його ім'я, його волю, але рабство цілих племен, рабство арабських народів він обходить мовчанням. Він визволяє одного, не думаючи про свободу багатьох. Власне, в цьому й полягає слабкість його абстрактного гуманізму; піднесені ним свободи і

духовна цінність окремої людини залишаються порожніми фразами, допоки не встановлені свобода і повага до духовної цінності племені, народу, людства. Сент-Екзюпері не розумів класової природи буржуазного суспільства, і це згубно відбивалося на його моралістиці.

Як далеко від філософії «внутрішнього царства» особи перебуває Екзюпері часів написання «Військового льотчика»! Тут знайдена діалектична залежність одиниці від суспільства і суспільства від одиниці. В образі собору Екзюпері передає свою ідею гармонії одиничного і суспільного, особистого і колективного. Тільки камені, організовані волею будівничого в цілість храму, мають певне духовне значення.

«Я вірю, що культ окремих особистостей, — пише Екзюпері, — тягне за собою тільки смерть, тому що він хоче заснувати гармонію на подібності. Він підмінює єдність суті тотожністю її частин. І він руйнує собор, щоб виставити рядком камені, з яких той собор складений. Тому я буду боротися з кожним, хто стане проголошувати перевагу якогось одного звичаю над іншими звичаями, якогось одного народу над іншими народами, однієї раси над іншими расами, якоїсь однієї думки над іншими думками».

Віра в людину і її духовність — віра, яка так відрізняє Екзюпері від моралістів такого типу, як, скажімо, молодий Альбер Камю, — дає авторові «Військового льотчика» громадянську силу, якою він прагне змобілізувати культуру Заходу, ослаблену суперечливими тенденціями та червоточиною індивідуалізму, на бій проти фашизму. В людині він бачить щось, «що ніяк не поясниш, виходячи з матеріалів, з яких вона побудована». Камінь облагороджений тим, що входить у стіну будови, людина — тим, що входить, на основі свого гуманного діяння, у зв'язок з людством. Оцей зв'язок людини з людством набирає тепер все конкретнішого значення.

Боротьба за свою вітчизну, за саму віру в людину є, можливо, найблагороднішою формою того зв'язку.

Принципи дійового гуманізму, викладені у «Військовому льотчику», знаходять продовження і своєрідне художнє застосування в образах «Маленького принца». Ідеал міжлюдських взаємин, доводить письменник, може базуватися на простоті і безкорисливому поетичному світобаченні дитини. Вчитися в дітей жити — провідна думка цього твору. Але повернутися в дитинство неможливо, і неможливо в світі дорослих найти притулок людині з чесною і чистою, як у дитини, душею. Звідси береться смуток Маленького принца і його розпучливий спокій при відході з життя. Але воістину вражаючим є те, що навіть трагедію Маленького принца (свою власну трагедію) Сент-Екзюпері подає як заглиблення в думки про вічність. Більше того, він ніби заповідає тут, що людині необхідне відчуття вічності, що вона повинна, дивлячись на зорі і слухаючи їх дзвону, задумуватись над сенсом свого життя.

З другого боку — в «Маленькому принці», в цій казочці більше для академіків, аніж для дітей, багато побічних мотивів і другорядних ідейних струменів об'єднуються в один настрій, в одну думку, в одне бажання — бажання бачити серцем. А бачити серцем означає бути в духовному контакті з іншими людьми. Нестерпна самотність Маленького принца виявляє лиш те, що Сент-Екзюпері не приймає жодної самотності як морального людського стану.

«Єдина справжня розкіш—це розкіш людського спілкування». Ці слова Екзюпері виражають суть і результат його напружених пошуків джерела людяності. Здавалося б, що тут надзвичайного — це ж цілком очевидна річ: зв'язок між людьми необхідний, бо інакше люди обернуться в звірів. Та саме в очевидності правди Екзюпері, як, скажімо, в очевидності того факту, що яблуко,

відірвавшись од галузки, падає на землю, сховані за-
гадка і сила закону. Екзюпері відкрив тайну очевидного
і довів творами своїми, що джерело людяності знахо-
диться в духовному єднанні людей. Як би ми не «рент-
генізували» цю думку, шукаючи в ній хворобливої аб-
стракційної порожнечі, вона виявиться здоровою, з на-
прочуд актуальним і конкретним спрямуванням. Адже
в сучасному капіталістичному суспільстві духовна са-
мотність є найбільшою трагедією людини. Глибоко за-
корінена в психіку, майже інстинктивна жадова збага-
чення, вихована взаєминами визиску в імущих, страх
перед матеріальними злигоднями, пов'язаними з прихо-
дом безробіття чи старості, з випадком хвороби чи ка-
ліцтва в бідніших, — головні пружини поведінки, яка
приводить до повного осамотнення. Захланність і страх
народжуються одне з одного, множаться швидко, як мі-
кроби, і проникають у саме повітря буржуазного світу.
Вони знищують або спотворюють побутові, родинні, то-
вариські та всі інші міжлюдські стосунки. Людська ду-
ховність, яка вибудовується передовсім на вірі в су-
спільний ідеал, на почутті справедливості соціальної
і національної, на пошані до мистецьких вартостей, му-
сить занепадати. Ідеал індивідуального добробуту не-
спроможний піднятися з темних шлункових сфер у ясні
сфери серця й розуму. В інтелектуальній порожнєві про-
падає навіть саме відчуття необхідності єднатися за до-
помогою ствердження чи заперечення тих чи інших
духовних надбань. А коли людина в своїй матеріальній
ненатлості втрачає ідейних друзів, то разом з ними гу-
бить і саму здатність ідейно мислити. Вона перетворю-
ється в егоїстичного споживача не тому, що нічого сама
не робить, а тому, що не осмислює ні свого життя, ні
своєї праці, ні своїх найпростіших душевних прагнень.

Сент-Екзюпері відчуває навколо себе пустельну, од-
номанітну, безплідну рівнину людських душ. Він писав

про неї: «Пустеля не там, де її бачать. І Сахара насичена життям інтенсивнішим, ніж будь-яка столиця, а найвселюдніше місто стає порожнім, коли розмагнічуються його основні життєві полюси». Магнетизм «життєвих полюсів» він пояснював як силу, що вдосконалює і розвиває людську душу.

В листі до одного американського генерала незадовго до смерті Екзюпері писав: «Отже, ми нарешті вільні. Нам обрубали ноги, руки, потім дали право вільно пересуватись. Але я ненавиджу цю епоху. Людина в ній при загальнім тоталітаризмі перетворюється в тиху, вимуштрувану, сумирну художину. І це нам видають за моральний прогрес. Але куди ідуть Сполучені Штати і куди йдемо ми в цю епоху світового чиновництва? До людини-робота, до людини-мурашки, до людини, яка хитається від конвейера системи Бедо до гри в карти. До людини вихолощеної, позбавленої творчої сили, нездатної навіть у селах створити новий танець, нову пісню. До людини, вигодуваної серійною, стандартною культурою, подібно до того, як худобу відгодовують сіном».

Екзюпері майже не вживав слова «відчуження», модного тепер на Заході, але він був запеклим ворогом апологетів філософії відчуження. Власне, вся його творчість більшою чи меншою мірою є своєрідним протестом не тільки проти життя європейських міщан, проти безмозкого існування егоїстичних споживачів, які, до речі, на очах письменника, ставали погноєм для фашистського будяччя, але й бунтом проти екзистенціалістської байдужості тих інтелектуалів, які, мов недозрілі курчата із шкаралупи, не можуть видобутися на сонце із думки про свою смерть.

Екзюпері передбачав духовний занепад людини сучасного буржуазного суспільства. Він, воюючи проти фашизму, розумів, що людям замало дати свободу, їм потрібно дати спромогу виявляти оригінальність і шля-

хетність духу. Він говорив: «Я печалюся за своє покоління, яке повністю позбавлене людської субстанції, сприйнявши у вигляді духовної поживи тільки бари, математику і автомобілі Бюгатті. Мое покоління втягнене сьогодні в чисто стадну діяльність, яка характеризується цілковитою своєю безбарвністю».

Герої і мислі Екзюпері мають сьогодні таке ж виховне і бойове значення, як і тридцять — сорок років тому, коли вони народжувалися. Мабуть, означають вони тепер більше, бо історія підтвердила їх правильність. Для радянських людей творчість Екзюпері є і повинна бути джерелом натхнення.

Ми, що поставили собі за мету виховати в кожній людині громадянина, збудити в кожній людині не тільки цінителя, але й творця мистецтва, не можемо обійтися без книжок Екзюпері. Вони є і повинні бути для нас і особливо для нашої молоді обов'язковою лектурою, як твори найвидатніших наших письменників. Прекрасно написав льотчик-космонавт Радянського Союзу Г. Береговий у своїй передмові до російського видання «Планети людей» (1970): «...кожен, хто молодий, починаючи життя, ніби вирушає в довгий і важкий політ, і добре, дуже добре, якщо супутником кожного юнака і підлітка на початку його польоту стане надійний друг, людина великої і світлої душі — Антуан де Сент-Екзюпері... я рекомендую цю книжку всім молодим, усім, хто стартує в будущину».

Екзюпері багато разів ламав крила своїх літаків, але ні разу не зламалися його крила, крила людини, які він ніби склав у сторінках своїх книжок. Треба їх відкривати і треба знати, що залити сяйвом всю людську душу не може ні понікельоване сонце автомобільного колеса, ні навіть золоте сонце празникового хліба. Духовно зряча людина — це та, яка бачить сонце людяності і поклоняється йому.

Антуан де Сент-Екзюпері створив оптимістичну і глибоку систему поглядів, яка є цінністю людства. Інколи просто думається, що його творчість — це ніби якась трансплантація такого відчуття світу, яке могло народитися в новітніх суспільних умовах, на ґрунті багатющої французької філософської культури. В цьому немає нічого дивного. Адже її вистраждав не просто мешканець капіталістичного світу, а людина бентежного розуму і невсипущої діяльності, неповторний митець і філософ, який, хотів він цього чи ні, кожним своїм словом боровся за пріоритет соціалістичного ідеалу людини і суспільства.

НОВЕЛИ ЯРОСЛАВА ІВАШКЕВИЧА

Постать Ярослава Івашкевича виділяється сьогодні в світовій літературі як одна з фігур, що ними позначується розвиток мистецтва слова нашого століття. Надзвичайно цікаво для нас знаходити такий першоелемент творчості автора «Матері Іоанни від ангелів», як поєднання українських вражень дитинства і юності із явищами європейської культури. Високе хвилювання, в якому кожен поет пише про свою матір, про батьківщину, про молодість, в Івашкевича майже завжди пов'язане також з Україною. Цими ж емоціями він оживляє і раціональний шар своєї творчості, який утворюється від засвоєння ідейних та художніх досягнень передової європейської і передовсім класичної російської літератури. Разом з тим набагато важливіше бачити, як Івашкевич, цей «мандрівний косар і наймит», проходить шлях від модерністських і безплідних експериментів у літературі до соціалістичного реалізму. Поступово він опановує взаємозв'язки героя і соціальної атмосфери, надає духовному напруженню своїх творів класових прикмет, прочищає свій зір перспективою соціалістичної майбутності. Саме це й хотілось би показати мені на прикладі декількох оповідань знаменитого майстра.

«Молоді літа ніколи не стають далекими, вони завжди з нами, вічно живі». Цими словами з «Оповідання про країну папуасів» Ярослав Івашкевич мав на меті підтвердити спроможність і своє право написати новелу на матеріалі, добутому з пам'яті юнацьких літ. Що молоді

літа Івашкевич провів на Україні — відомо. Та все ж таки мені приємно нагадати, що він — один з найбільших польських письменників ХХ століття — народився в Кальнику на Вінниччині, навчався з 1912 року в 3-й Київській гімназії, а потім — на юридичному факультеті Київського університету і що перші його твори, датовані 1913 роком, — це сонети про Поділ і про Печерськ, або, як тоді ще говорили, Липки, що виступають у нього як «київський Сен-Жермен».

Сам Івашкевич після поїздки по Україні влітку 1958 року згадував: «...Виїхав я з Києва, маючи 24 роки, вже цілком зрілою людиною. На Україні я дозрів і як письменник. Я вдячний тим рокам, місту Києву і тій землі, що мене сформувала».

Образ української природи, особливо літа, спекотного, степового, з жнивими й косовицею, з колоссям, яке набирає кольору міді та барв заходу сонця, проходить через метафорику романтичної й філософської поезії Івашкевича. Косарі, жниці, снопи, колоски («колоски смерті, колоски життя») стали предметною основою багатьох його ранніх віршів, склали образну канву збірки «Завтра жнива», виданої вже в 1963 році. Вони проникли в пейзажі навіть таких його оповідань і романів, які не мають нічого спільного з Україною. Видається мені, що високі тополі, неодноразово описані Івашкевичем, так полюбилися письменникові тому, що їх він звик бачити з дитинства на українських горизонтах. Івашкевич носить у своїй душі, як, зрештою, кожна людина, небеса свого дитинства, краєвиди юності, і йому важко «вранці прокинутись без спогадів з України».

Молоді роки письменника постачають усій його творчості не тільки враження природи, вони, чутливі до культурної атмосфери, визначають на все життя характер його літературних уподобань, стилю, творчого ідеалу. Досконале знання античної літератури, набуте в гімназії,

живий контакт з російським письменством, перебування в час канікул в оточенні, коли чути було українську пісню,— все це впливало на вироблення письменницьких засад Івашкевича, справді формувало його як літератора. Це формування відбувалося повільно. Спочатку брали верх тенденції російських символістів, переплетені з давнім польським романтизмом, який сприймав Україну як землю незвичайних рицарських пригод і поетичних загадковостей.

Однак, якщо вдумуватися глибше в творчість Івашкевича, то виявляється, що він мав завжди і має тепер, у своєму патріаршому віці (20 лютого 1974 року йому сповнюється 80 літ), жагуче прагнення так відтворювати життя, як його сприймає і шукає в ньому вдоволення сама молодість. Не згублена, а, навпаки, з роками розпалювана творчим ремеслом поетична захланність молодих літ до розкоші сприймання природи, до захопленого вдивляння в людську зовнішність, як у вірний вираз душі людини, це й є, на мою думку, одна з таємниць Івашкевичевого мистецтва. Можна сказати, що молодеча любов до життя, любов до людини й природи, забезпечила письменникові в часи розквіту модерністських літературних новацій витривалість і непоступливе перебування на позиціях реалізму. Ця любов противилася впливу, який ішов на молодого Івашкевича від вишуканих парадоксів Оскара Уайльда, навчанню у витонченого, але відірваного від соціального й предметного світу Марселя Пруста. Зате вона скеровувала письменника до споріднених з його душею геніальних реалістів Льва Толстого і Томаса Манна, в творчості яких він знаходив зразки як для пластики свого письма, так і для позначеного від природи задумливістю і меланхолією свого діалектичного мислення. Не місце тут досліджувати зв'язки прози Івашкевича з творами вищеназваних великих романістів. З ними його поєднує — і це я хочу підкреслити—повнота

молодого світовідчуження і глибоко художнє, багатозначне тлумачення людської долі як суперечливого комплексу соціальних, національних, вікових, успадкованих, закономірних, випадкових та інших факторів і мотивів.

Оповідання Ярослава Івашкевича є малою частиною великого творчого набутку письменника, талант якого могутньо виявився в усіх літературних жанрах. Автор тритомного роману «Честь і слава», цього, за одностайним визнанням світової критики, епосу наших часів, Івашкевич водночас є оригінальним поетом-ліриком, чие ім'я може бути поставлене поруч з іменами Юліана Тувіма та Ільдефонса Галчинського. Серйозні заслуги має Івашкевич перед польською драматургією, особливо як автор п'єс із життя Фредеріка Шопена («Літо в Ноані») та з життя Олександра Пушкіна («Маскарад»).

Широковідомі його музикознавчі студії, проникливі коментарі творчості і біографії Фредеріка Шопена, Людвіга ван Бетховена, Йоганна-Себастьяна Баха. Багато і цікаво написав Івашкевич про свого київського духовного наставника і друга, видатного польського композитора і піаніста Кароля Шимановського. Івашкевич немало зробив і як перекладач, зокрема з російської, німецької і датської мов.

Безперечно, всі творчі нурти Івашкевичевої душі взаємодіють і, завдяки цьому, в його малу прозу — жанр, де його письменницький дар почувається найкраще, — проникають не тільки окремі поетичні чи, скажімо, музичні образи, але й цілі поетичні чи музичні структури.

Наприклад «Квартет Мендельсона», зворушлива оповідь про одну, мабуть, не вигадану, а справдешню зустріч письменника в Чілі, вражає насамперед музикальною виповненістю — там кожне слово ніби супроводжується музикою, яка розбиває непорозуміння між чесними людьми і прагне поєднати їх у ширій, братерській любові.

Цікаво з цього погляду подивитися на одну з найтрагічніших новел Івашкевича «Ікар». Ікар — образ античний, але в новелі він асоціюється з картиною Пітера Брейгеля, а це прийшло до Івашкевича через його поезію. Його вірш «Брейгель» написаний перед війною під впливом упадницького настрою, і, звичайно, цей настрій вплинув на Івашкевича не тільки з полотен великого художника.

Але, щоб виразити трагізм світу, змальованого Брейгелем, поет пише:

Немає над землею навіть хмарки,
І тільки в морі, як велика риба,
Плавець померлий. Глянь, таж то Ікар! Ікар!

Ліричний герой новели помітив Ікара — варшавського юнака, що зачитався на ходу і був схоплений гестапівцями, а більше його ніхто не помітив. Міський натовп, розчавлений горем окупації, дивиться на все невидющими очима. І власне це осліпле горе вразило ліричного героя новели. Ніхто не бачив, як упав у руки смерті хлопчина, вознесений на крилах книжки до сонця, мов Ікар на своїх непевних воскових крилах. «Ікар» Івашкевича міг би мати так само поетичне втілення, бо вся його оповідна побудова вкладається в брейгелівську живописну метафору, але в прозовому, суворому виконанні він набуває дивовижної досконалості, переконує і змушує здригнутися, обпалює вогнем серце. Як просто написано цю новелу! Автор не боїться подати напочатку її аналіз брейгелівського твору, сухо накиданий, майже в дусі трактату, не боїться говорити в нарисовому плані, побіжно, наче недбало підходячи до головного, страхотливого епізоду. Не тільки жаль за хлопцем, безневинно схопленим убивцями, але й ненависть до фашистських душолюбів прокидається при читанні «Ікара». Новела викриває жорстокість гітлерівських окупантів і в підтексті говорить про їхню неминучу поразку.

Новели Івашкевича, які я тут згадую, писалися в різні роки. Та всі вони належать до бурхливого, переходового і революційного тридцятиліття 1926 — 1956 рр. Вони показують, як змінювався в письменника підхід до життя і який він твердий у своєму бажанні кожную нову річ писати по-новому. Серед прикмет, що всі ці твори поєднують, виділяються передовсім демократизм, який розвивається від неокресленого симпатизування робітникам («Біля мосту») до чіткої комуністичної партійності («Втеча Фелека Оконя»), і серпанок печалі, який так само прозорішає і майже зникає в повітрі оповідань, присвячених життю нової, соціалістичної Польщі.

Мабуть, не тільки природним нахилом автора зображати самотність, жалощі, розпуку, смерть, як реальні і важливі елементи людського життя, можна пояснити смуток творів з життя довоєнного та часів гітлерівської окупації. Філософський сумнів так само не причина, а скоріше результат скорботи й трагізму соціальної дійсності, з якої ці твори в більшості своїй виводяться. «Біля мосту», «Ружа», «Сніданок у Теодора», «Ікар», «Млин на Лютині», «Квартет Мендельсона» — все це речі, що виникли з печалі польського народу, ошуканого польським «санаційним» режимом, потоптаного фашистськими ордами. Знаменита польська письменниця Марія Домбровська сказала, що «Івашкевич, зрештою, знайшов радість у житті і віру в його вартості, і його сенс у нашому теперішньому часі достатньо з'ясовує і виправдовує те, що він міг, що, може, він і мусив бути сумним і самотнім в інші часи. Може, на його честь промовляє те, що він був меланхолійним, коли інші просто мало не захлинулися ...веселістю облуд».

Оповідання «Біля мосту» і «Ружа» свідчать про те, що Івашкевич знав справжнє життя польського робітництва і селянства до 1939 року, але як художник обмежувався показом того життя, не шукаючи в дійсності

нових тенденцій і сил, здатних перебудувати несправедливий світ. Щоправда, робітник з оповідання «Біла мосту» насвистує революційну пісню польського пролетаріату «Червоний прапор», але цей твір надто вже делікатно торкається соціальних питань. Нерозквітлу, хоч і забруньковану любов між людьми різних соціальних шарів показано тут тонко, але чи ж ту її нерозквітлість можна пояснити соціальними мотивами? Мабуть, ні. Івашкевич взагалі майже ніколи не висуває один мотив у поведінці своїх героїв. Старий мельник Францішек Дурчок («Млин на Лютині») вбиває свого внука Ярогнева не тільки тому, що той став фольксдойчем, донощиком німецьких окупантів, але й тому, що внук нагадує зовні діди́ча, давнього пана й полюбовника Дурчкової дружини.

Одне з найстрашніших оповідань Івашкевича — «Ружа». Найстрашніших у тому розумінні, в якому слово «страшний» вжив Максим Горький, характеризуючи оповідання Василя Стефаника. Один польський критик назвав «Ружу» стилізацією, не вказавши зразків літературного натуралізму, на які воно, за його думкою, взороване. При бажанні будь-який твір можна витлумачити як стилізацію. У випадку з Івашкевичем це було б особливо невірно, оскільки цей письменник при всьому своєму закоріненні в традиціях реалістичної літератури завжди далекий від будь-якого наслідування, завжди незалежний у художній концепції своїх творів. Український читач одразу вловить певну подібність «Ружі» до новел Стефаника.

Ружа, сільська дівчина, негарна і вже підстаркувата, заробила дві тисячі злотих, працюючи кухаркою у варшавських панів, приїжджає додому і женить на собі (всі лакопляться на її гроші) сусідського парубка Ігнаца. Чоловік виявився кволим. Він хворіє, а Ружі не потрібний хирляк, який ось-ось має вмерти. Вона бере його

на тачку і відвозить матері. Мати так само не потребує вмираючого сина. Вона везе його назад і віддає дружині. Нарешті він помирає. Ружа вибирає собі нового чоловіка — Ігнацового брата, підлітка, який погоджується на одруження — так треба, але просить свою майбутню дружину купити йому у Варшаві годинник. Читаємо «Ружу» і жахаємося страшної правди життя селян-бідняків у панській Польщі і цілковитої відсутності в тих людей душевних протестів, розуміння, що живуть вони ненормально. Івашкевич «мовчки» звинувачує капіталістичну дійсність, яка вийняла душу з людини, коли малює тут фактично бездушних і отупілих селян. На відміну від цього, Стефаник показує страждання поетичної селянської душі в нелюдських умовах життя. Проте сила художнього переконання, яка йде від «Ружі», спокревлена із силою новел Стефаника. «Ружа» займає підкреслено осібне місце в творчості Івашкевича. Для українського читача цей твір висловлює важливу і незаперечну думку про те, що панська Польща була такою ж мачухою польським убогим селянам, як і галицьким бідним хліборобам, і її націоналістична пихатість нічого спільного не могла мати з польським народом.

Характерною для письменника є новела «Сніданок у Теодора», яка відзначається тонким зображенням життя героя. Івашкевич віртуозно вміє показувати душевну розгубленість, роздвоєність, коли торкається людей з панивних класів, інтелігентів, що зрозуміли, як далеко їм до історичного зорієнтування, як глибоко вони потонули в дрібницях і нікчемностях буття. Таким і є, власне, граф Замойло, письменник, вразлива і мудра людина, яка все життя мріяла порвати із своїм класом, класом паразитів і негідників, але так і не спромоглася на цей вчинок.

Чим ближче Івашкевич до нашого часу, до соціальних і моральних проблем Народної Польщі, тим більше прояснюється його філософський сумнів, тим рішучіше

стає він як автор у зображуваному конфлікті на точку зору соціалістичної держави. Йому й раніше не була байдужою доля позитивного героя, але він авторське ставлення до нього прикривав іронією або недомовками, а, скажімо, біль свого співчуття нещасливій — з бідності — панській служниці Ружі та її односельцям Івашкевич намагається сховати навіть за не властивим йому натуралістично безпощадним поглядом.

Зовсім інакше дивиться він на простих людей у творах, написаних ним по війні. «Втеча Фелека Оконя» підтверджує цю думку. Робітник, виведений у цьому оповіданні, незважаючи на міцно підкреслені письменником вади запальної натури і неосвіченості, людина чесна і симпатична. Оконь доходить через гіркий досвід свого життя до розуміння нового патріотизму, в його свідомості поступово вириває образ батьківщини, справжня любов до якої повинна мати насамперед класове, пролетарське спрямування. Він хоче втекти з Польщі, рятуючись від кари за свій злочин. Йому, зрештою, вдається пробратися аж до Західного Берліна, де він потрапляє в руки політичних зрадників, агентів імперіалістичної розвідки, яка пошукує виконавців для своїх ворожих щодо Народної Польщі планів. Польський робітник не вагається ні секунди, він буквально силою виривається з пастки і біжить до консульства ПНР. Безперечно, Оконею керує не абстрактний патріотизм, а любов до тієї Польщі, в якій він, звичайний муляр, почував себе господарем.

Впевненість і чіткість у ставленні до своїх героїв знаходимо в оповіданнях «Ядвінія» та «Дівчина і голуби». Різноплановий підхід до всіх явищ життя в Івашкевича тут збігається з необхідністю вибрати певну і цілком визначену точку зору. Кохання може принести і часто приносить нещастя, кидає людину в пекло страждань і доводить інколи до загибелі. Але чи є це підставою для того, щоб заборонити юнакові любов? Ставлячи це пи-

танья в творі «Дівчина і голуби», Івашкевич веде свою оповідь так, що вона перетворюється в пісню непере- можній силі молодого закоханого серця.

Радянський читач добре знає Івашкевича, письменника, громадського діяча, лауреата Міжнародної Ленінської премії «За зміцнення миру між народами». Російською та українською мовами вийшов його роман «Честь і слава», виходили в Москві окремою книжкою його оповідання, публікувалися в радянській періодиці його поезії і статті. Але це письменник справді неосяжний не тільки за жанровою розмаїтістю, але й за багатством мислі, різноманітністю художніх прийомів, широчиною ідейно-тематичних обріїв своїх книжок. У передмові до десяти томного зібрання своїх творів, яке вийшло ще в 1956 році, Івашкевич писав: «Я завжди намагався читачеві сказати: «Може, справді я сумний, але дивися, який прекрасний світ». Той, хто крізь печаль Ярослава Івашкевича побачив світ, створений ним, зачудується, задумається, але не посумнішає, а, навпаки, відчужено справжні радощі переможного життя.

ЗМІСТ

Наш Каменяр	3
Прометеївський дух Лесі Українки	17
Про статтю Лесі Українки «Міхаель Крамер»	31
Туга і непокора	36
Слово про Василя Стефаника	53
Сонети Максима Рильського	61
Образ Довженка	94
Сонця і правди сурмач	106
Відкрите серце поета	172
Книга доби	174
Вірність народові	181
Правда життя — істина поезії	188
Яблунове натхнення	197
«Квітуча гілка з пахощами грому»	206
Метеор російської поезії	216
Подвиг Миколи Островського	224
Поезія Христо Ботева	231
Поет Хосе Марті	247
Крила людини	276
Новели Ярослава Івашкєвича	301

Дмитрий Васильевич Павлычко
НА МАГИСТРАЛЯХ СЛОВА
Литературно-критические статьи
Издательство «Радянський письменник»
(На украинском языке)

Редактор О. І. Никанорова
Художник Д. Д. Грибов
Художній редактор М. П. Вуек
Технічний редактор В. В. Чала
Коректор Л. П. Яблонська

ИБ № 540

Здано на виробництво 19.V 1977 р. Підписано до друку 12.VIII 1977 р. Палір для глибокого друку. Формат 70×108¹/₃₂. 9¹/₄ фіз.-друк. арк., 13,65 ум.-друк. арк., 13,41 обл.-вид. арк. БФ 33791. Тираж 6000. Зам. 7-1791. Ціна в оправі 90 коп. «Радянський письменник» Київ, бульвар Лесі Українки, 20. Одеська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Державного комітету Ради Міністрів УРСР у справах видавництв, поліграфії та книжкової торгівлі, вул. Дзержинського, 24.