

ІВАН
КОШЕЛІВЕЦЬ
СУЧАСНА
ЛІТЕРАТУРА

В УРСР



ВИДАВНИЦТВО
ПРОЛОГ

Іван Кошелівець

**СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА
В УРСР**

Iwan Koszeliwec

DIE UKRAINISCHE LITERATUR
DER GEGENWART

THE UKRAINIAN LITERATURE
OF TO-DAY

LA LITTERATURE UKRAINIENNE
D'AUJOURD'HUI

Copyright 1964 by I. Koszeliwec & PROLOG ASSN, inc.,
875 West End Ave, New York 25, N. Y.

Іван Кошелівець

СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА
В УРСР

diasporiana.org.ua

Видавництво ПРОЛОГ 1964

Обкладинка Якова Гніздовського

Druck: „BIBLOS“, G.m.b.H. München 13, Heßstr. 50–52

ВСТУПНІ УВАГИ

Помилкою було б думати, що в радянському літературознавстві мало є праць (у цьому зв'язку мене цікавлять тільки праці стосовно радянського періоду), присвячених теорії й історії літератури. Їх навіть забагато, тільки об'єм цієї продукції аж ніяк не відповідає її змістові. Вартість їх дуже нерівна, і розгляд їх я поведу (це буде разом і своєрідною класифікацією) по висхідній кривій — від найбільш безплідних і порожніх до більш-менш змістовних.

На першому місці, в самому низу цієї скалі, треба поставити праці, присвячені теорії літератури й загальним питанням естетики. Вони становлять значну частину радянського літературознавства, і з цього можна було б робити висновок, що радянські літературознавці люблять філософувати на теми літературної естетики, але такий висновок був би поверховим, бо всі ці праці найбільш догматичні й безплідні, філософування їх авторів мало сказати наївне, воно ще в основі своїй і фальшиве. Вони такі сірі й безнадійні своїм догматизмом, що я переконаний: їх ніхто не читає, і ніхто б цього не помітив, та й ніякої втрати не бу-

ло б, якби вони геть усі раптом зникли з ужитку.

При тому не можна сказати, що пишуть ці праці бездарні автори, навпаки, як побачить читач з дальших прикладів, серед них є дуже талановиті літературознавці, але сама матерія марксо-ленінської естетики така безнадійно мертва й нелюдська, що ніяким талантом не вдихнеш у неї життя. До того ж існує закон, за яким усі ці твори треба писати, базуючись на цитатах з Маркса, Енгельса, Леніна і якийсь час Сталіна, а тепер, замість нього, — Хрущова. Цитат цих відносно багато, але вони надто вже давно в обігу, запас їх вичерпався, і жодна з них не може сьгоднішньому читачеві прозвучати як відкриття. Самі ж автори, сумлінно виставляючи в примітках число тому, сторінку і рік та місце видання відповідного «клясика», насправді в ці томи ніколи не заглядають. Вони перехоплюють цитати один від одного, як розмінну монету, і це не становить жодної трудности, бо в кожній попередній книжці вони вже є. А читач, почавши з перших слів цитату: «Літературна справа повинна стати частиною загальнопролетарської справи...», уже давно напам'ять її знає, знає, що вона взята з статті Леніна «Партійна організація і партійна література». Зате ніколи й ніде, за винятком повного зібрання творів Леніна, яких ніхто не читає, ця стаття не передруковується в цілості, і її ніхто не знає. Вона написана задовго до революції, коли Ленін тіль-

ки мріяв про владу і ще й сам не знав, що література буде колись удержавлена. Він говорив про партійну в найвужчому розумінні цього слова (пропагандивну) літературу, і якби ця стаття була в якомусь літературознавчому збірнику повністю опублікована, читач побачив би, що вона художньої літератури зовсім не стосується.*) Приблизно так само витягаються цитати й з інших «клясиків» марксизму-ленінізму.

Авторський же текст становить тільки сполучну тканину між цитатами. І сказане мною вище, що радянські літературознавці люблять «філософувати», — має тільки іронічний сенс. Їхнє філософування подібне ходінню по линві, сплетеній з цитат. Воно цілком відірване від філософічно-естетичної думки на Заході, і в ньому не зустрінете ні давнього І. Тена, ні су-

*) Всупереч моїм припущенням такий збірник все таки знайшовся і потрапив мені до рук, коли ця праця була вже закінчена. Це: «Матеріали до вивчення історії української літератури. Том IV. Література кінця XIX — початку XX ст.» (В-во «Радянська школа», Київ, 1961). Стаття В. Леніна «Партійна організація і партійна література» надрукована в ньому на 27-30 стор. Тільки ж написана вона в 1905 році, в час розпаду середпартійної дискусії, і стосується виключно «соціал-демократичної» партійної літератури того часу. Як каже сам Ленін, «ідеється про партійну літературу і її підпорядкування партійному контролю». Цитуючи цю статтю сьогодні, радянські автори прикладають думки Леніна до обставин, яких Ленін не мав і в думці. Найпікантіше, що слідом за наведеними Леніновими словами йде отаке його висловлення: «Кожному вільно писати і говорити все, що йому завгодно, без найменших обмежень» (стор. 29 назв. збірника). Чому жоден з радянських авторів ніколи не зацітував цього речення?

часного Ж.-П. Сартра, хоч і як останній силкується здобути собі симпатії в радянщині. Його щонайбільше можуть зарахувати до числа «прогресивних», запросять у гостину до Москви й Києва, але думок його через кордон не пустять.

Не допускаються так само з Заходу раніші (З. Фройд) чи новіші (К. Г. Юнг) дослідження в ділянці психології, що знайшли широке застосування в естетиці, в поясненні феномену поетичної творчості.

Такі загальні праці з соціалістичної естетики й теорії соціалістичного реалізму виходять у досить великій кількості. Часом це неперіодичні збірники під однією назвою, як, наприклад, «Питання української радянської літератури» (кілька видань: 1955, 1956, 1958). Або «Герой і сучасність» (1960). Уявлення про їх тематику можна здобути з назв кількох статей першого з названих збірників: Андрій Трипільський, «Ідейність і художність»; Леонид Коваленко, «Образ позитивного героя в повієнній прозі»; Іван Білодід, «Боротьба за принципи соціалістичного реалізму в мові і стилі української прози довоєнного часу»; Борис Буряк, «Письменник і життя»; Леонид Новиченко, «М. Горький і українська радянська література» і т. д. Самі назви говорять за зміст цих статей. Подібне до цих видань ще — «Питання соціалістичного реалізму» (1961).

Іноді за писання цілих студій на подібні теми беруться люди талановиті й вельми освічені

ні, як згаданий Новиченко або Степан Крижанівський, які обидва виявляють тонку спостережливість і смак, коли заходить мова про конкретні літературні явища, але щойно вони вибираються на площину соціалістичної естетики, як витвором їхньої праці появляються догматичні твори, позбавлені жодного проблеску живої думки.

Постає питання: що справді спонукає цих авторів до розробки такої тематики? Чи таки не любов до філософування? Думається, що ні. Скоріше — примус. Усі ці книги це — жандарми в палітурках. Щоб тримати письменника й читача на рейках марксо-ленінської ортодоксії, треба їм безнастанно роз'яснювати, що з погляду інтересів партії в кожний даний момент можна і чого не можна. Ці книги пишуть і будуть писати, навіть як і відомо, що їх ніхто не читає і вони непотрібним балластом обтяжують книжкові полиці. Тому до цієї тематики зобов'язують і видатніших літературознавців.

З уваги на таку важливість література цього жанру має, окрім інших, ще й свого автора, який не принагідно, а всю свою діяльність присвячує творам цього роду. Ось біографія одного з них, Миколи Шамоти, яку я дослівно наводжу з довідника:

«... В 1939 р. закінчив Ніженський педагогічний інститут ім. Гоголя. Викладав мову й літературу в середніх школах на Чернігівщині. Учасник Великої Вітчизняної війни. Після де-

мобілізації довгий час перебував на партійній та журналістській роботі.

«В 1948 році закінчив Республіканську партійну школу при ЦК КП України. В 1953 році закінчив Академію суспільних наук при ЦК КПРС. Там же захистив дисертацію на вчений ступінь кандидата філологічних наук. Після цього працював в апараті ЦК КП України, був редактором 'Літературної газети' та заступником редактора 'Литературной газеты'.

«Зараз працює в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка. Наприкінці 1958 року обраний членом-кореспондентом Академії наук УРСР.

«Систематично друкується з 1946 року».*)

Цьому авторові серед інших належать такі праці: «Ідейність і майстерність» (1953), «О художественности» (1954, укр. переклад — «Про художність», 1957), «Талант і народ» (1958).

Якщо поставити питання — хто він: філолог серед партійних апаратчиків чи партійний апаратчик серед філологів, то ясно, що треба прийняти останнє. Звернімо увагу на його біографію: по закінченні війни «довгий час перебував на партійній та журналістській роботі...», «закінчив Республіканську партійну школу при ЦК КП України...», «Академію суспільних наук при ЦК КПРС...», «працював в апараті ЦК КП України...» І з апарату ЦК послали його в Інститут літератури ім. Шевченка завідувати відділом теорії літератури. А в постанові збо-

*) Письменники радянської України, Київ, 1960, стор. 545-546.

рів АН УРСР, що відбулися 17-18 листопада 1958, про вибори М. Шамоти членом-кореспондентом АН сказано, що його обрано «з фаху теорії соціалістичного реалізму».

Це своєрідний партійний комісар при літературі, і розробка проблем естетики для нього означає не більше й не менше, як витлумачення патрійних директив у ділянці літератури. Очевидно, його праці нікого не переконують і нікого не перевиховують, але ту роль, яка їм призначена, вони виконують бездоганно: бути на сторожі партійних інтересів у літературі. Не було отже нічого дивного в тому, що по смерті О. Білецького саме М. Шамоту призначено директором Інституту літератури АН УРСР.

На цьому можна й закінчити огляд тієї частини радянського літературознавства, яка ніби призначена для дослідження філософічно-естетичних проблем літератури. При великій кількості томів і назв і при затраті праці часом і дуже талановитих літературознавців ці проблеми лишаються цілино не розроблюваними. Сізіфова праця пішла і йде на вітер. І якби хтось хотів образно висловитися, що, мовляв, у цій ділянці радянське літературознавство відкинуте на скільки там десятиліть назад, то йому ледве чи вдалося б знайти той пункт у минулому, на якому для порівняння можна було б зупинитися, бо філософія, естетика, психологія літературної творчості в радянському літературознавстві просто не існують. Симуляція ніби їх розробки нікого в оману не введе. І на цитатах

з Маркса, Енгельса, Леніна далеко тут не поїдеш.

Правда, я не сказав ще, що дозволяються в цій ділянці також цитати з російських «революційних демократів»: В. Белінського, М. Чернишевського, М. Добролюбова, а подекуди й тих українських письменників, яких можна якось підвести під учнів тих «великих» росіян. Та коли б читач потрудився перечитати об'ємистий том (560 стор.) Андрія Трипільського, що має багатозначну назву, — «Про красу мистецтва» (Київ, 1959), начинений отакими цитатами, то, дійшовши кінця, пошкодував би даремно втраченого часу.

До цієї галузі прилягає стільки ж порожня, але ще більш фальшива й шкідлива з українського погляду галузь літературознавства, яка силкується досліджувати зв'язки української літератури з російською. На ці теми змушені писати всі — від академіків О. Білецького й М. Гудзія до початкуючих літературознавців. Але й тут є свій автор, який виключно на цій тематичі спеціалізується. Такою є чл.-кор. АН УРСР і заступник директора Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР — Ніна Крутікова. Те ж саме джерело свідчить про неї:

«... Провідна тема в роботі Н. Крутікової — висвітлення питань взаємозв'язків української і російської літератур. Цій темі присвячена монографія „Гоголь та українська література” (1956), брошури і статті: „Лев Толстой та українська література”, „Братство літератур”, „Твор-

чість А. П. Чехова та його зв'язки з українською літературою", „Короленко та українська література" та багато інших.*)

У всіх цих працях авторка намагається доводити, що той чи той український письменник кроку не ступив, щоб не повчитися у когось із російських. При чому дійсні факти для дослідника не мають жодного значення. Так, наприклад, до реєстру названих праць Н. Крутікової я можу додати найновішу — «Про національне та інтернаціональне в радянській літературі», у якій авторка стверджує: «Справжній розвиток традицій В. Маяковського ми бачимо у творчості П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, яким вдалося сприйняти внутрішній лад думок і почуттів поета, проникнути в самі глибини його ідейно-поетичного новаторства.**)

Тут перейдені всі межі «наукового» зухвальства, і в випадкові цієї літературної дами доводиться сумніватися або в її наукових кваліфікаціях, або в наявності елементарного сумління.

Нарешті, тут таки, при літературі догматичній і позбавленій будь-якої вартости, належить розглянути і наймонументальніше видання — двотомовий курс «Історія української літератури» (т. I, 1954; т. II, 1957).

У 1920-их роках було кілька спроб написати частковий чи повний огляд історії української літератури. Усі автори їх (А. Шамрай, М. Зеров, О. Дорошкевич, В. Коряк) були репресова-

*) Там таки, стор. 274.

**) „Радянське літературознавство", ч. 5, 1963, стор. 38-39.

ні, а їх праці визнані хибними й вилучені з ужитку, не кажучи вже про «Історію українського письменства» С. Єфремова (доведену до 1924 року), яка від самого початку вважалася «націоналістичною».

Довготривала праця в Інституті літератури ім. Т. Шевченка над тим, щоб видати нарешті «непомилне» з погляду марксизму-ленінізму тлумачення історії української літератури, не увінчалася успіхом до самої останньої війни. Відразу по війні вийшов з роблених раніше в цьому інституті заготовок курс Є. Кирилюка і С. Маслової, який також виявився «націоналістичним».

Нарешті, аж у 1954-57 рр. вийшов розглядуваний двотомник, який покищо й досі править за офіційний, і ним час від часу хваляться як «досягненням» радянського літературознавства.

У ньому багато майже анекдотичних курйозів. Наприклад, «Слово о полку Ігореві» обговорюється на неповних шістьох сторінках, а С. Тудорові відведено — 16 стор., О. Гаврилюкові — 14, Я. Галанові — 16. І все це ні за які літературні заслуги, а тільки тому, що ці графомани були комуністичними пропагандистами в Галичині. Не кажучи вже про те, що І. Микитенкові присвячено 22 сторінки, О. Корнійчукові — 24 і т. д. Пропорції, яких не виправдаєш ніякими науковими аргументами.

Але лишімо стару літературу і погляньмо тільки на другий том, що спеціально присвяче-

ний радянській літературі і має 880 сторінок. Цей великоформатний монстр, що має вражати своєю зовнішньою монументальністю, ніякою мірою не відповідає назві — «Історія української літератури». Поперше, тому, що в ньому історію літератури цієї доби так обкарнали, що з неї вилучили такі явища і процеси, які, всупереч бажанням тих, чію волю виконували укладачі цього курсу, до історії української літератури належать і до неї увійдуть. Подруге, укладачі курсу, видно, були безпомічні перед тим завданням, яке їм поставлено, і кумедно скомпонували його так, що першу половину становить ніби історичний огляд літературних процесів, а другу — портрети двадцятьох визначніших (за критеріями, які там панують) письменників радянської доби, що призвело тільки до недоцільного роздування обсягу з безстанними повтореннями в другій частині того, що сказано в першій. Але найголовнішим лишається — потрете: фальшива й антиісторична засада в тлумаченні як процесу в цілому, так і кожного явища зокрема.

Упорядники курсу komponували його так, наче б не знали елементарної істини, що процес написання історії літератури не має і не може мати свого завершення в якомусь пункті, коли, мовляв, уже докладно зібрані всі факти і їм дане остаточне тлумачення. Навпаки, кожна доба не обмежується тим, що додає до вже відомих нововідкриті факти, вона виробляє нові погляди й концепції, що міняються залежно

від історичних обставин; щось другорядне в минулому раптом набирає значення головного, тим збагачується розуміння самого історичного процесу, але ніколи не прямує до вивершення якогось непомильним кодексом. Очевидно і нормально, що історія літератури пишеться окремими авторами і відбиває тільки їх власні погляди, а чим їх більше, тим повніше розуміння її. Для зацікавленого читача ці погляди ніяк не можуть бути обов'язковими, зате знайомство з ними дає йому змогу виробляти свій власний погляд.

Усе це елементарні речі, і про них не личило б згадувати, якби упорядники розглядуваного курсу не виходили з фальшивої засади виробити єдиний погляд на історію літератури, який мусить бути обов'язковим для всіх і непомильним в оцінках. Тому, за цією концепцією, такого курсу не має права писати окрема людина, над ним трудився цілий колектив, яких кільканадцять авторів, перелічених у передмові. Та й ті автори відігравали другорядну роль, як збирачі фактів. Остаточне знеособлення і, сказати б, «унепомилнення» цього тлумачника, зведення його до одного догматичного знаменника мусіла зробити редакційна колегія. Редакційна колегія не вважала потрібним подавати бібліографію, і це логічне, бо при такій постановці справи погляди окремих авторів, що писали про цей предмет, просто «зайві», оскільки є вони висловом тільки особистої думки, а не узагальненого тлумачення, яке призначене бути «непомильним».

Пишучи отак про другий том «Історії української літератури», що присвячений радянському періодові, я почував себе не зовсім певно, бо здавалося мені, що й самі автори його за час від появи книжки усвідомили собі її недолугість. На таке припущення наводили мене окремі іронічні зауваження на її адресу самого таки головного редактора її О. Білецького. Якби воно так було насправді, моя критика ледве чи була б і потрібна. Але сумніви мої були безпідставні, бо найновіше (і то офіційне) джерело («Матеріяли до вивчення історії української літератури», т. V, ч. I, Київ, 1963) недвозначно засвідчує, що вони й досі пишуться другим томом «Історії української літератури» як найбільшим своїм досягненням. У вступній статті до цього збірника А. Іщук пише:

«Другий том історії української літератури (радянський період) являє собою найповніше, найгрунтовніше наукове марксистське висвітлення літературних фактів і явищ української літератури, що виникли й розвивались протягом 40-річної історії радянського суспільства» (названа книжка, стор. 19).

Отже радянське літературознавство зупинилося на тих догматичних оцінках, які висловлені в двотомнику 1954-57 років і далі не пішло.

При цій нагоді кілька слів про останнє згадане видання. Від 1959 року почали виходити «Матеріяли до вивчення історії української літератури» у п'ятьох томах, видання яких тепер доходить кінця. Полишаючи на боці пер-

ші чотири томи, що присвячені дореволюційній літературі, зупинюся на останньому (радянська література), що на відміну від інших розділень на дві частини. Покищо вийшла тільки перша.

Знову той самий фальшивий монументалізм, у якому форматом і обсягом (кожна книжка пересічно по 600 стор.) намагаються закрити порожнечу змісту. Упорядники п'ятого тому поділили його на дві частини: перша — від 1917 до 1932 року, друга від цієї дати до найновіших часів. Як бачиться, перша частина охоплює в основному 1920-і роки. Читач знайде там купу статей Леніна, які української літератури зовсім не стосуються, різні партійні постанови і декларації «Молодняка» та ВУСПП. Жодного документу, який свідчив би, що в ті роки існувала й інша література, крім партійної, — немає. А далі йдуть статті про вісімнадцятьох письменників, від Рильського й Тичини до Корнійчука. Цікаво, що з реабілітованих потрапили у цей збірник тільки М. Ірчан, В. Чумак, В. Еллан (Блакитний) та І. Микитенко. І які ж це «матеріали до вивчення історії української літератури» двадцятих років, коли в них нічого нема про Б. Антоненка-Давидовича, М. Хвильового, М. Куліша, К. Буревія і так багатьох ще інших? Це ще не все. Із статей про визнаних тепер і ушлюблених лише одна (Рильського, «Про „Похорон друга” Павла Тичини») датована 1943 роком, кілька 1956-59 роками, а подавляюча більшість 1960-61 роками, тобто про цих письменників написано так, як їх бачать і

якими вони є сьогодні, а не так, якими вони були тоді і як про них у свій час писали. Так вийшла об'ємиста фальшивка, яка ніякою мірою літературної атмосфери двадцятих років не відтворює.

*

Я розглянув найбільш догматичну і найбільш безплідну частину радянського літературознавства, присвячену питанням естетики й теорії літератури, з додатком дуже зближеної до цих праць «Історії української літератури».

До другого розділу я поставив би праці, присвячені конкретнішим питанням: монографії про окремих письменників, розробка окремих жанрів (типу праць М. Сиротюка, «Українська історична проза за 40 років», Київ, 1958; «Український радянський історичний роман», Київ, 1962) або явищ з літературного процесу, як, наприклад, цитована далі стаття Л. Коваленка «На світанку української літературної критики», надрукована в «Радянському літературознавстві», ч. 4, 1962. Цих останніх праць відносно менше і вони менші розміром, переважно статті в названому журналі. Зате дуже багато розвідок про окремих радянських письменників, чи то в колективних збірниках типу «Українські радянські письменники» (4 випуски, дати першого не можу подати, решта 1957, 1958, 1960), чи в монографіях, що розглядають якийсь період або всю творчість письменника. Назву для прикладу: Л. Новиченко, «Поезія і революція» (1956, про творчість П. Тичини до середини 1920-их

років); О. Килимник, «Андрій Головка» (Київ, 1954), «Юрій Яновський» (Київ, 1957), «Олесь Гончар» (1959) та ін.; О. Бабишкін, «Михайло Стельмах» (Київ, 1961); А. Іщук, «Павло Тичина. Критико-біографічний нарис» (Київ, 1954); Є. Адельгейм, «Василь Еллан. Критичний нарис» (Київ, 1959) та й багато ін.

Ці праці вже за характером матеріялу конкретніші від тих, що розглянуті попередю, бо авторам доводиться говорити, якщо йде мова про старших письменників, і про ті їх твори, які написані ще в 1920-их роках і про які вже десятиліттями нічого не згадувано, як про щось гріховне в біографії цих письменників. Візьму за приклад як найбільш талановито написану книжку цього ряду Новиченкову — «Поезія і революція».

Розглядаючи ранню творчість П. Тичини, автор нічого не промовчує, ні «Соняшних клярнетів», з «Золотим гомоном» включно, ні «Замість сонетів і октав». Отже читач, до якого ці твори досі не доходили, знайде бодай фактичні відомості про них. Але на цьому корисний здобуток його й скінчиться, бо вся книжка задумана з фальшивою тенденцією довести, що як тепер і не дуже популяризуються ці твори, то власне ж тому, що вони, хай, мовляв, і свідчать про талант поета, є тільки підготовним періодом до справді високої творчости Тичини, яка починається з... «Партія веде». Боже борони, щоб Новиченко сказав, що ці твори треба просто викинути, але усе найкраще, що

в Тичини було, він знецінить отакими зауваженнями, як оце до «Соняшних клярнетів»:

«Перша книжка Тичини — збірка віршів „Соняшні клярнети“ — вийшла в 1918 році, хоча в своїй основній частині складалася з творів, написаних в дореволюційні часи. В цій книзі уже з повною силою проявились і самобутній талант, і тонка художня майстерність автора, — і разом з тим вона була лише передісторією, лише прологом (підкреслення мое — І. К.) до його подальшого шляху».*)

Ще резолютніше висловлюється автор про «Замість сонетів і октав»:

«На сьогодні ця книжка майже повністю вмерла для читача, і тому немає потреби докладно її розглядати».**)

А «Золотий гомін»? Був, звичайно, і «Золотий гомін», алеж це всього лише «тимчасові ілюзії поета», викликані «зухвалим обманом» «націоналістичних політиканів».

І це найбільш талановита з цієї серії книжок. Інші автори накидають фальшиву тенденцію ще більш невправно. Особливо нестерпно звучить у них накидання історії тих вигадок, які були зфабриковані пізніше. До них належить, наприклад, твердження, що всі без винятку українські радянські письменники вчилися в Горького і Маяковського. Як з цим можна було б до якоїсь міри погоджуватися стосовно молодших, починаючи з третього покоління, яке

*) Л. Новиченко, Поезія і революція, стор. 18.

**) Там таки, стор. 53.

увійшло в літературу уже в тридцятих роках, коли Горького зробили літературним богом, а Маяковського сам Сталін оголосив «найвизначнішим поетом сучасности», то це ніяк не стосується тих, які писали у двадцятих роках, бо тоді, як я покажу це далі на прикладах, на Україні Горького і Маяковського не любили і висловлювалися про них зневажливо як про великодержавних шовіністів. А зрештою, як міг, наприклад, Тичина вчитися на початку двадцятих років у молодшого від нього Маяковського, на хлоп'ячі витівки якого в поезії на Україні в ті роки ніхто не звертав уваги!

Так що якби хтось усім цим книжкам вірив, він дістав би дуже викривлене уявлення про історію радянської літератури.

*

І останнє: біо-бібліографічні видання. Назву всі, що вийшли, починаючи з 1957 року: «Художня література, видана на Україні за 40 років» (ч. I — «Українська художня література», 1958, ч. II — «Російська художня література, література інших народів СРСР, література зарубіжних країн», 1960), «Список літератури, випущеної видавництвами України в 1958 р.» (1959), «Українська радянська література між III і IV з'їздами письменників. 1954-59» (1959), «Письменники радянської України. Довідник» (1960), «Українська радянська культура за 40 років. 1917-57» (1960, розділ четвертий: «Розвиток української радянської літератури, літературо-

знавства і критики»), «Список літератури, випущеної видавництвами України в 1959 р.» (1960).

Я їх перерахував, бо все це цінні посібники для вивчення сучасної радянської літератури. Але навіть ці, суто фактичні довідники не позбавлені впливу політичної тенденції, яка, мабуть, заважила на тому, що в бібліографічному показнику «Художня література, видана на Україні за 40 років. 1917-57» не зареєстровані видання творів Сави Божка, Миколи Зерова, Павла Филиповича, Миколи Хвильового та ін., що могло статися тільки результатом побоювання упорядників, чи їм не буде чого за самі вже прізвища не реабілітованих авторів.

В сумі кажучи, мені аж прикро, що в цьому огляді літератури я був занадто критичним. І переглядаючи все тут написане, я готовий визнати, що джерел таки до історії радянської літератури за останні роки значно побільшало, зросло число справді фахових літературознавців і критиків. Готовий далі піти на визнання того, що в цих обставинах вельми корисну діяльність для збереження української культури (на чому буду мати нагоду зупинитися пізніше) виконують усі, включно з тими, що змушені її фальшувати. Але справедливість вимагає сказати, що навіть при умінні критично користуватися цими джерелами, вони не є достатніми ні для безстороннього вивчення сучасної радянської літератури, ні тим більше для вивчення її історії.

Це при умінні. Але уявім собі, що хтось, не

втаємничений у секрети перекладу їхньої закодованої мови на нормальну, захотів би познайомитися з українською радянською літературою за цими джерелами і приймав би за чисту монету все, що там написано. Він би дізнався не тільки про такі, скажімо, речі, що радянська література найкраща в світі, що в тих умовах панує найбільша свобода творчості і т. д., а й раз-по-раз мусів би приймати явно перекручені зовсім конкретні факти. Наприклад, він і десятої долі не дізнався б про те, скільки книжок радянських авторів стоїть на індексі заборононених, скільки письменників було репресовано режимом і скарано на смерть. Та й багато чого іншого.

Ось пара пікантних прикладів. У довіднику «Письменники радянської України» про Б. Антоненка-Давидовича написано:

«Б. Антоненко-Давидович викладав українську, російську та німецьку мову і літературу, працював у редакціях і видавництвах, був санітаром і фельдшером, землекопом, шахтарем і слюсарем, рахівником і бухгалтером...» *)

Людині, яка радянських відносин не знає, лишається припустити, що це був або авантюрист, або якийсь Леонардо, універсальна людина, яка з невситимою енергією хотіла випробувати на власному досвіді кожну людську працю. Справді ж за цим невинним формулюванням криється велика життєва драма письменника. Усе зацитоване є правдою і разом страшною брехнею.

*) Письменники радянської України, Київ, 1960, стор. 13.

Правдою, бо Антоненко-Давидович дійсно десь до 1934 року «викладав українську, російську та німецьку мову і літературу, працював у редакціях і видавництвах...» Потім пішов на заслання і дійсно, як кацетник, був «землекопом» на каналських роботах чи «шахтарем і слюсарем» у копальнях за полярним колом. Можемо з великою правдоподібністю шифрувати далі: ставши на важких роботах «доходягою», мав щастя дістати легшу роботу і тим врятуватися від смерти — отже був «рахівником і бухгалтером». Лишається ще два фахи, названих у цитаті, — «санітаром і фельдшером». Був і таким, бо з посередніх відомостей знаємо, що по відбутті строку ув'язнення не мав права повернутися на Україну і жив під наглядом НКВД в Середній Азії, де якраз і виконував ці два останні фахи. Так ніби правда обертається безсоромною брехнею!

У цій книжці такого повно. А ось ще з більш офіційного видання «Українська Радянська Енциклопедія», редактором якого є письменник М. Бажан. У гаслі «Неокласики» приналежними до цієї групи названо: «М. Зеров, П. Филипович, М. Рильський, М. Драй-Хмара, М. Могилянський, О. Бургардт». Скажемо так, поступом є уже сам факт, що в енциклопедії про неокласиків взагалі згадано. Але ось закінчення замітки:

«Бурхливий розвиток життя і л-ри Рад. України визначив різні шляхи учасників угруповання. Більшість з них перейшла

до тем та ідей рад. реалістичної л-ри (підкреслення моє — І. К.), дехто (О. Бургардт) пішов шляхом загострення політичних та естетичних тенденцій, спрямованих проти партійности та реалізму рад. літератури» («УРЕ», т. X, стор. 59).

Де ж та більшість, що «перейшла до тем та ідей рад. реалістичної літератури», напевно запитує здивований такою безсоромністю не один радянський читач, коли супроти одного Рильського залишеного в живих, решта четверо, тих, що лишилися в УРСР, померли на каторзі?

З таких прикладів (і, мабуть, варто було б їх позбирати, вийшла б дуже оригінальна публікація) можна складати цілі томи.

Отже пройдемося по цих лябіринтах лжі, підробленої під правду, озброївшись шифрувальним кодом, щоб побачити, як виглядає сучасна радянська література на Україні в дійсності.

ТРОХИ СТАТИСТИКИ

У квітні 1958 року «Літературна газета» надрукувала статтю Степана Крижанівського «П'ятсот». Автор зазначає, що на час написання цієї статті число членів Спілки Письменників України досягло 500 осіб. До речі, в статті подана коротка, але промовиста статистична довідка, за якою число українських письменників на кінець війни визначається в 250 осіб.

«Це була, — зазначає автор, — у кількісному відношенні одна з найменших республіканських організацій, якщо брати до уваги співвідношення до загальної кількості населення кожної із союзних республік».

Признаюся щиро, ця констатація була для мене несподіванкою, бо всім відома у нас любов до письменництва, і я був переконаний, що письменників у нас якщо не більше, ніж треба, то у всякому разі відносно до числа населення більше, ніж у будь-якій іншій національній республіці СРСР.

Пояснення такого несподіваного, але безсумнівного факту, оскільки Крижанівський ніяк не був би зацікавлений подані числа умисне применшувати, у нього таке:

«В минулому, особливо під час Великої Вітчи-

зняної війни, Спілка Письменників України зазнала значних втрат».*)

Навіть не літератор з фаху, а кожна людина, яка цікавилася літературним життям на Україні останніх десятиліть, відразу помітить, що в твердженні С. Крижанівського, ніби втрати серед українських письменників треба класти головне на карб «Великої Вітчизняної війни», — щось не в порядку. І от друге, теж радянське, джерело виразно спростовує Крижанівського, який тінню війни маскує ті втрати, яких українська література зазнала ще перед нею.

Журнал «Новый мир» (ч. 2, 1958) у статті «Советские писатели в Великой Отечественной войне», подаючи бібліографічну хроніку на канві воєнних подій, містить і список письменників, що загинули на фронтах. За моїм підрахунком українських письменників там названо — 19. Відразу ж приймаю застереження, що когось з них я переочив, бо за самим прізвищем не завжди можна відрізнити український він, білоруський чи російський письменник. Могло бути, що журнал подав не повний список, і, скажімо, кількість загиблих на війні письменників можна заокруглити числом — 25, нехай 30. З інших джерел, точно удокументованих, відомо, що власне ще до війни за наказом партії було ліквідовано близько 250 українських письменників.

Такі підрахунки подавали вже раніше українські літературознавці на еміграції — Юрій

*) Обидві цитати з „Літературної газети“ від 25 квітня 1958.

Лавріненко і Григорій Костюк. Після появи в другій половині 1950-их років деяких бібліографічних довідників, виданих радянськими видавництвами, Богдан Кравців на їх матеріалах підрахував знову втрати письменників від сталінського терору і встановив, що вони були ще більші: 89 фізично знищених, 234 різними репресіями виведених з літератури і замовклих письменників. З цього останнього числа, треба припускати, значна частина померла на засланні, лише про це нема ніяких відомостей, і тільки двадцять двоє з репресованих під час реабілітації повернулися до літературної творчості.*)

Порівнюючи всі ці числа, можна сказати, що втрати, приписувані С. Крижанівським війні, не були такі вже великі, бо від терору НКВД загинуло українських письменників, кругло беручи, в яких десять разів більше. Це кошмарна статистика, і якби Спілка Письменників України хотіла спростувати наше співставлення як «буржуазно-націоналістичне» перекручення фактів, ми радо хотіли б почути її аргументи.

Але повернімося ще до статистики С. Крижанівського. З часу опублікування його статті минуло п'ять років. За цей час дехто з письменників помер, але натомість прийнято було велику кількість нових членів, і можна припускати, що їх число, формально зареєстрованих у спілці, сьогодні добігає або й перевищує 600 осіб.

Самі собою ці числа однак нічого не гово-

*) Див. Богдан Кравців. На багрянотому коні революції. До реабілітаційного процесу в УРСР. Нью-Йорк, 1960.

рять, і якби ми навіть мали під руками відповідні числа з інших європейських країн, то порівняння суто статистичне нам нічого не дало б. Ясно, що як брати за критерій число письменників, українську літературу треба було б вважати однією з найбагатших в Європі, а такою вона в дійсності, на жаль, не є.

Очевидно (і нормально), що значна частина з цього великого загону літераторів творчо є мало активною і в літературному процесі ледве помітною, і число тих, чії імена раз-у-раз появляються то на окремих книжках, то в періодичній літературній пресі, треба б зменшити приблизно на половину. Це в основному відповідає і поглядіві Спілки Письменників України, яка видала недавно довідник, що охоплює 330 імен, подаючи про кожного з письменників коротку біобібліографічну довідку з портретом.*)

Упорядник у короткій вступній нотатці зазначає, що «Довідник виданий до Декади українського мистецтва та літератури в 1960 р. в Москві. В Довіднику подаються короткі відомості про тих письменників Радянської України, які найбільш активно виявили своє творче обличчя між двома декадами, цебто між 1951 і 1960 рр.» Іншими словами, мова про тих письменників, які активно діють сьогодні.

Саме з себе припасування періодизації української літератури до таких випадкових і другорядних для неї подій, як московські декади, мо-

*) Письменники радянської України. Упорядкував Олег Килимник. Київ, 1960, 580 стор.

гло б багато чого сказати про провінційну (не буде перебільшенням сказати — принизливу) залежність її від всеросійського центру і брак національної суверенності, але мова про це буде далі, і тому, не зупиняючись покищо на цих питаннях, перейду до розгляду, що являє собою єдина дозволена в УРСР літературна організація, що нараховує понад 600 членів, з яких від трьох до чотирьох сот є активними в щоденному літературному житті.

Мушу застеретися, що я не ставлю своїм завданням подати тут систематичний нарис історії української літератури в УРСР, потребу якого в світлі попереднього розділу зайве було б обґрунтовувати. Для цього, якщо йдеться про мої особисті можливості, потрібно було б ще багато працювати над збиранням матеріялів, і я обмежуся покищо тільки аналізою сучасного стану української радянської літератури: аналізою наведених вище статистичних даних, проблемою її структури з уваги на наявність кількох літературних поколінь, що в різний час і у відмінних обставинах увійшли в літературу, отже й по-різному себе в ній виявили. У зв'язку з цим, як це виявилось з особливою гостротою в останні роки, стоїть проблема взаємин цих поколінь, їх відмінності й подібності, їхнього окремого вкладу в літературу. Щойно на підставі такої аналізи можна буде, скільки це мені вдасться, зробити загальні висновки про значення сучасної радянської літератури в культурно-творчому процесі і бодай у загальних ри-

сах висловитися про її перспективи. А передусім ідеться мені про її роль як національно-творчого чинника у ближчому майбутньому.

Очевидно, для цього доведеться раз-у-раз звертатися до недавньої історії, але не з метою її систематичного викладу, а тільки для вияснення, чому те чи інше літературне покоління зформувалося саме так, а не інакше. Як так само характер праці не зобов'язує мене говорити про кожного письменника зокрема, хоч для ілюстрації типових явищ доведеться зупинитися на кільканадцятьох літературних портретах де-що докладніше.

ЧОТИРИ ПОКОЛІННЯ РАДЯНСЬКОЇ ЛІТЕРАУРИ

Рахувати вік радянської літератури у сорок шість років на час, коли пишуться ці рядки (від 1917 року), оскільки від цієї дати рахується вік радянської системи, було б не зовсім точно, бо перші кілька років, коли точилася боротьба між українськими визвольними силами, з одного боку, і червоно- чи білоросійськими — з другого, більшовики не мали часу втручатися в мистецтво та й взагалі не мали ясної програми щодо нього. Це тепер, постфактум, вони люблять говорити, ніби в них все вже було передбачене і вони відразу ж заходилися коло організації такої літератури, яку тепер мають. Але тут же, не помічаючи суперечности, й спростовують себе, визнаючи, що в ті початкові роки своєї влади вони були в питаннях літератури зовсім безпомічні. Так, наприклад, Л. Коваленко стосовно початків радянської критики на Україні пише:

«У період громадянської війни на Україні радянським критикам довелося працювати в надзвичайно важких умовах. Внутрішня і зовнішня контрреволюція довгий час не давали можливості організувати більш-менш сталі літературне життя, зокрема видання книг, журналів та

газет. Природно, що критичні матеріали могли побачити світ лише принагідно і в обмеженій кількості. Не вистачало також критичних кадрів. Фахівці-філологи старої школи майже всі працювали в буржуазній пресі (здебільшого націоналістичній). Професіональних критиків-марксистів на Україні до Жовтневої революції не було...»

А з другого боку:

«У незрівняно кращому — щодо умов праці — стані перебувала буржуазна критика. Вона мала великі й усталені організаційні та видавничі традиції (новаторських шляхів фактично ніхто з буржуазних критиків і не думав шукати), досвідчені кадри, широкі можливості для друку. Крім численних українських газет та журналів („Літературно-науковий вісник”, „Промінь”, „Шлях”, „Універсальний журнал” та ін.), які щедро надавали свої сторінки критикам та літературознавцям, уже в вересні 1917 року почав виходити спеціальний щомісячний критико-бібліографічний часопис „Книгар” (до березня 1919 року його редагував В. Старий, а з березня 1919 року і до припинення його існування — березень 1920 року — М. Зеров), де переважна більшість матеріалів мала пряме або посереднє відношення до літератури.»*)

Полишаючи на боці тон і способи аргументації автора, хочу звернути увагу на найістотніше:

*) Л. М. Коваленко, На світанку української радянської критики. „Радянське літературознавство”, ч. 4, 1962, стор. 48-49.

він має рацію, коли каже, що в перші роки панування більшовиків на Україні вони були ще зовсім безпорадними в критиці (що треба поширити беззастережно і на все літературне життя), оскільки все ще було опановане щойно пробудженими українськими національними силами.

Але все ж умовно будемо рахувати початок радянської літератури з цієї дати (1917), оскільки радянська система, побудована від самого початку на ненависницьких засадах, все ж своєрідно «втручалася» в літературу, наприклад, розстрілюючи не «своїх» (Чупринка) чи заходжуючись знищити культуру взагалі («пролеткульт», від якого сучасні радянські літературознавці сором'язливо відмовляються, ніби це був не радянський винахід).

Ці сорок шість років були вже достатніми, щоб у радянську літературу увійшло кілька поколінь письменників. З другого боку, це вік і не такий довгий, щоб перше покоління її вже цілком зникло. Ще сьогодні є певне число радянських письменників, які почали свою творчість перед революцією або на самому її початку, і то ще не знаючи, що їм доведеться бути радянськими, тільки пізніше вони змушені були себе такими визнати.

Ясна річ, що між цими найстаршими і тими, що в літературу приходять сьогодні, в історично інших обставинах, чи прийшли десь посередині цього періоду, є істотні відмінності, на підставі яких усю сьогоднішню літературу можна по-

ділити на чотири покоління, хоч такий поділ матиме неминуче умовний характер.

До людей першого покоління в радянській літературі треба зарахувати тих, що народилися ще в минулому столітті. У переважній більшості люди цього покоління дебютували в літературі перед революцією, хоч це й не є конечною його ознакою. Дехто з них міг увійти в літературу значно пізніше, вже за зміцнілого радянського ладу. Важливе те, що свідомість цих людей зформувалася ще перед революцією, і разом з нею виробилося уявлення про істоту самої літератури, про її суспільну роль, про феномен літературної творчости і про відношення письменника до суспільства.

Ці уявлення були зовсім відмінні від тих, які в процесі свого зміцнення виробив і силоміць накидав письменникам тоталітарний комуністичний режим, постійно ставлячи їх перед вибором: або прийняти ці примусові умови і стати «радянським» письменником, або бути знищеним («знищення» існувало в офіційній термінології критиків і розумілося дослівно — розстріл чи повільна смерть за дротами концентраційного табору).

Десятки письменників першого покоління зазнали цієї «обробки», і очевидно, що письменник — то інша людська доля, усіх випадків не введеш у схему, але в результаті насильства процес переходу на радянські позиції з безвихідною неминучістю відбувався; він дістав офіційну назву «перебудови». «Перебудова» не

ставалася з одного дня на другий. У одного письменника вона тривала кілька років (П. Тичина), у іншого — кільканадцять (М. Рильський), а ще в іншого так і не закінчувалася, припинена трагічною смертю: самогубством (М. Хвильовий, А. Казка) чи смертю на північній каторзі або розстрілом.

Довше чи коротше тривалий процес «перебудови» з «буржуазного» чи «буржуазно-націоналістичного» (в українській літературі в переважній більшості останнього) письменника на радянського залишив у кожного, хто його переходив, специфічні для цього покоління переходові твори. Одні з них увійдуть у фонди української літератури як непроминальні шедеври, що відбивають у собі трагізм людської душі перед фатальним рішенням — таки «поцілувати пантофлю папи» («Синя далечінь», «Поете! Будь собі суддею...», «Пам'ятник» М. Рильського, «І Белий, і Блок...» П. Тичини), інші — як документи несвітського падіння людської гідності («Партія веде» П. Тичини).

Очевидні неминучі відхилення від загального правила. Де в кого з письменників цього покоління взагалі немає передрадянського літературного вантажу. Ми так по суті й не знаємо, що писав у Кам'янці Подільському Павло Губенко ще за української влади, заки «систематично друкуватися почав з 1921 р., коли став співробітником газети „Вісті ВУЦВК“» і назвався Остапом Вишнею, натомість знаємо, що Олександр Довженко до революції взагалі нічого не

писав і не мав перебудовного періоду, виступивши в літературі щойно в час останньої війни. Але обидва вони зазнали іншої «перебудови»: перший десяток літ на Печорі, другий — два десятки на московському засланні. І це, і той факт, що Вишня був у Кам'янці, а Довженко захоплювався громадською діяльністю за української влади в Києві в 1917 році, відрізняє їх від тих, що народилися в наступному десятилітті.

Ті власне, що народилися в наступному десятилітті (1901-1910), у моїй схемі становлять друге покоління української літератури. З дитячих вражень у них залишився в пам'яті «царський режим», юнаками чи дітьми вони переживали короткочасну українську державність, і вона не пройшла для них безслідно. У літературу вони увійшли між 1920 і 30-им роком, і вже від самого початку — як письменники радянські, оскільки видавництва і преса були в руках держави і під контролем партії, і не задекларувавши себе радянським, у літературу увійти не було можливим. Але, з другого боку, ще в живій атмосфері недавньої української державності і запроваджуваної тоді українізації значна частина цього покоління (очевидно, не всі) приймала «радянськість» як неминуче зло, як таку державну форму (імовірно й тимчасову), за якої все ж є певні можливості для розбудови суверенної української національної культури. Це покоління ще поділяло спільно з першим патетику національного відродження. А що в ті роки

відносної непівської свободи ще існувала можливість різних літературних напрямків, кожен з письменників цього покоління міг ще виявити себе як творчу індивідуальність.

І це покоління, разом з першим, зазнало «перебудови». Цих письменників «перебудовували» не з «буржуазно-націоналістичних» на радянських, як перше покоління, а з не зовсім «досконалих» радянських на досконалих, тобто — на соціалістичних реалістів. «Перебудова» коштувала цьому поколінню щось стільки ж жертв, як і першому. В результаті її гинули фізично, як О. Влизько, В. Підмогильний, Г. Епик (зрештою ці кілька імен стоять лише для прикладу, бо якби рахувати всіх, довелося б нарахувати кілька десятків), або творчо, задушені орденами й високими посадами та вимушеною покорою (М. Бажан, Ю. Яновський), або виходили з літератури так остаточно, що їх і сліду не знайти. Тільки за останні роки стало відомо, що дехто, рятуючи життя опинився за межами своєї батьківщини (наприклад, Дмитро Гордієнко, що замовк у 1934 році, живе в Алтайському краї; «Українська Радянська Енциклопедія» подає про Саву Божка, що він помер 1947 року, а де жив і що робив від 1930 року — ніяких відомостей нема. Це лише приклади).

Якщо говорити про специфічні відмінності цього покоління від попереднього, то треба сказати, що саме з нього пішли перші кадри того партійного апаратчика в літературі, який був підпорою партії для всіляких літературних пе-

ребудов, у творенні Спілки Письменників України і взагалі в організаційному здійсненні директив партії в літературі. Цей тип зберігає за собою провідне становище в організаційній структурі Спілки Письменників України й тепер, і він репрезентований такими іменами, як М. Бажан, О. Корнійчук, М. Шеремет, А. Ключця та й ряд інших. Тільки останнім часом усе більше ці апаратчики поповнюються з третього покоління.

Читач уже приблизно бачить відміну в загальних рисах першого покоління від другого. Ще легше її спостерегти між обома ними і третім поколінням. Бо це останнє вербувалося з тих, що народилися по 1910 році і увійшли в літературу — по 1930-ому, тобто тоді, коли остаточно зміцнилася влада Сталіна і все вже було уніфіковане. В літературі уніфікація була проголошена створенням на підставі постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «єдиної» спілки письменників, а два роки пізніше, на першому всесоюзному з'їзді письменників 1934, був оголошений соціалістичний реалізм як єдина творча метода радянської літератури.

Це покоління найбільш безталанне (у розумінні не таланту, а долі). Набір його в літературу тривав найдовше — цілу чверть століття: від початку 1930-их рр. до середини 1950-их, і все воно було позбавлене права вибору своєї власної творчої методи, свого стилю, свого індивідуального творчого вияву; йому лишалося єдине приречення: писати, «як усі», на ті самі, директивно

визначені теми, добирати той самий соціально визначений типаж героїв, однаково «лакувати» сталінську дійсність.

Серед людей, що протягом цього часу прийшли в літературу, були поза всяким сумнівом талановиті люди, як це виявилось вже в пізніші роки (Г. Тютюнник), і я розумію, як боляче образливо може звучати це для декого з них, і все ж мушу сказати, що це покоління прийшло в літературу під знаком графомана. Його не тільки не виєлімінували з літератури, навпаки, він став визначальною постаттю, і на нього в творчості мусів орієнтуватися талановитий письменник, тим самим стаючи також графоманом з примусу. Тому ціле покоління, від уславлених сьогодні старших його представників (М. Стельмах, А. Малишко) до наймолодшого з них Д. Павличка треба вважати пропащим поколінням.

Щойно кілька років по смерті Сталіна, з 1955-56 рр., відбулися зміни, в результаті яких можна було майже легально критикувати сталінізм (я підкреслюю м а й ж е, бо ніколи досі ще критика сталінізму не була доведена до кінця). І все ж ця часткова критика Сталіна дозволяла поставити під сумнів деякі його діла. У літературі певного тиску з боку стихійно зрослих творчих сил зазнав соціалістичний реалізм, або, вживаючи вислову О. Довженка, відбулося «розширення творчих меж соціалістичного реалізму».

У цій атмосфері народилося четверте, і

покищо останнє покоління української радянської літератури, найвиразніше представлене сьогодні так званими «шестидесятниками».

Його відміну від попереднього легко бачити з діаметрально протилежного наставлення до літератури і її призначення. Якщо ті попередні, разом з представниками другого покоління, сьогодні опанували весь організаційно-видавничий апарат Спілки письменників України (О. Гончар, Л. Дмитерко, Ю. Збанацький та ін.), щоб усіма силами боронити й далі дух сталінізму в літературі, бо в цьому вони бачать історичне виправдання свого минулого, оскільки і в літературу вони прийшли як ортодоксальні сталіністи й апологети соціалізму, шестидесятники дату свого літературного народження пов'язують з тим поворотним моментом, коли сталінізм зазнав засудження навіть з боку керівництва КПРС. Якщо, далі, третьому поколінню судилося ще перед війною і після неї утверджувати соціалістичний реалізм у його найбільш спустошливо-догматичній ждановській інтерпретації, останні, як і не можуть цього робити одверто, бунтують проти соцреалістичної догматики всією своєю творчістю.

Тільки завдяки цій поставі молоде покоління в українській літературі прислужилося до чудодійного відновлення і відродження літератури, яке настало в останні роки, але, на жаль, дуже коротко тривало.

ПОКОЛІННЯ П. ТИЧИНИ І М. РИЛЬСЬКОГО

Це покоління в 1920-их роках, коли радянська література робила свої перші кроки, саме доходило «свого зросту і сили» і становило тоді її основні кадри. Сьогодні, в результаті фізичної ліквідації багатьох його представників, воно передчасно вийшло з літератури, чисельно становить незначну частину загального складу Спілки Письменників України, а творчість його, як вона виглядає сьогодні, поза рідкими винятками, не становить великої вартости. Духово виснажені десятиліттями сталінського терору, ці письменники або цілковито припинили літературну творчість, або продовжують плисти далі в річищі сталінського соцреалізму, не спромігшись ні на яке оновлення в посталінську добу (П. Тичина, В. Сосюра, П. Панч, Ю. Смолич та ін.), чим накликають на себе гостру (і в істоті своїй справедливу) критику наймолодшого покоління.

У довіднику О. Килимника «Письменники радянської України» (1960) на всіх 330 імен (включивши тих, що померли за цей час; тих російських письменників, які для українського літературного процесу жодного значення не мають і включені до довідника тільки тому, що вони живуть на Україні; та, нарешті, тих, що

прийшли в радянську літературу з західніх українських земель у час другої світової війни і в процесі становлення її участі не брали) я знайшов лише 27 письменників цього покоління, яких перераховую (в дужках дата народження): Борис Антоненко-Давидович (1899), Дмитро Бездик (1898), Петро Вільховий (1900), Володимир Владко (1900), Микита Годованець (1893), Андрій Головка (1897), Кость Гордієнко (1899), Пилип Гузюк (1900), Володимир Гжицький (1895), Михайло Доленго (1896), Ілля Дубинський (1898), Олена Журлива (1898), Олександр Ковінька (1900), Євген Кротевич (1884), Іван Ле (1895), Микола Ледянка (1898), Микола Марфієвич (1898), Петро Панч (1891), Павло Попов (1890), Максим Рильський (1895), Юрій Смолич (1890), Володимир Сосюра (1898), Єлисавета Старинкевич (1890), Микола Терещенко (1898), Павло Тичина (1891), Зінаїда Тулуб (1890), Павло Ходченко (1880).

Як змасакрована ця літературна генерація сталінським терором, читач побачить з наступних даних. Її люди як правило не вмирили своєю смертю, і якби комусь нарешті вдалося зібрати всі стосовні дані, вийшла б потрясаюча картина. На жаль, на це ще й досі не прийшов час. До середини 1950-их років не те що публікувати якісь матеріяли, а й згадувати імена ліквідованих було заборонено. Щойно з 1957 року появилось кілька видань, у яких у зв'язку з т. зв. реабілітацією офіційно визнане убивство великої кількості письменників і подано дати

їх смерти: «Антологія української поезії в 4-ох томах» (Київ, 1957, упорядники М. Рильський і М. Нагнибіда), «Художня література, видана на Україні за 40 років. 1917-57» (Київ, 1958, відповідальний редактор Г. Кравченко), «Революційні письменники Західньої України» (Київ, 1958), «Із поезії 20-их років» (Київ, 1959, упорядник А. Костенко). Деякі матеріали про розстріляних письменників (до речі, іноді точніші, ніж інші джерела) подає «Українська Радянська Енциклопедія».

Однак в цих виданнях подаються відомості далеко не про всіх репресованих письменників. Вони промовчують усіх тих, хто під реабілітацію не підпадає (М. Хвильовий, К. Буревій та ін.). Та й у поданих відомостях є багато суперечностей і неточностей. Видно, що дослідники не мають доступу до архівів НКВД (якщо вони взагалі не знищені) і часом дати смерти ставлять дуже приблизно. Так, наприклад, дату смерти розстріляних за вироком виїзної сесії Верховного Суду 13-15 грудня 1934 року чомусь кладено на 1935 рік, хоч відомо, що їх усіх розстріляли тоді ж таки, в грудні 1934. Про Є. Плужника всюди писалося, що він помер 1938 року, хоч точно відомо, що він помер 2 лютого 1936. Щойно «УРЕ» подала цю правильну дату Плужникової смерти, як і дату смерти Г. Косинки — 17 грудня 1934. Ця дата либонь є найточніша і для всіх тих, що засуджені були разом з ним (К. Буревій, О. Влизько, І. Крушельницький та ін.).

Таким чином, подаючи відомості про загибель українських письменників від сталінського терору, ми змушені оперувати числами не точними, явно применшеними, і коли кажемо, що на остаточні підсумки все ще не прийшов час, то хто зна — як прийде він, чи не буде вже запізно, коли помруть і живі свідки, які могли б подати відомості про загибель того чи іншого письменника.

Користуючись в основному згаданими вище джерелами, подаю список тих письменників першого покоління, дати смерти яких (що безпосередньо чи посередньо була наслідком терору) сьогодні більш-менш встановлені:

Василь Бобинський (1898-1939), Василь Бойко (1892--1938), Дмитро Бузько (1892-1938), Кость Буревій (1888-1934), Петро Ванченко (1897-1937), Микола Вороний (1871-1942), Володимир Гадзинський (1882-1932), Олесь Досвітній (1891-1942), Михайло Драй-Хмара (1889-1939), Михайло Дубовик (1900-42), Юрій Жилко (1898-1942), Дмитро Загул (1890-кін. 1930-их рр.), Микола Зеров (1890-1941), Юхим Зозуля (1891-1941), Михайло Івченко (1890-1939), Мирослав Ірчан (1897-1937), Михайло Йогансен (1895-1937), Аркадій Казка (1890-1933), Володимир Коряк (1889-1939), Григорій Косинка (1899-1934), Агатангел Кримський (1876-1942), Микола Куліш (1892-1942), О. Лан (Коршак, 1897-1943), Максим Лебідь (1889-1939), Петро Лісовий-Свашенко (1892-1943), Яків Мамонтов (1888- 1940), Іван Микитенко (1897-1937), Андрій Панів (1899-кін. 1930-их рр.), Анатолій

Патяк (1898-1938), Сергій Пилипенко (1891-1933, за ін. відомостями — 1943), Микола Плевако (1890-1941), Євген Плужник (1898-1936), Валеріян Поліщук (1897-1942), Сергій Роснянський (1899-1942), Яків Савченко (1890-1938), Володимир Свідзінський (1885-1941), Михайль Семенко (1892-1938), Олекса Слісаренко (1891-1934), Олександр Соколовський (1896-серед. 1930-их рр.), Мирослава Сопілка (1897-кін. 1930-их рр.), Людмила Старицька-Черняхівська (1868-1941), Дмитро Фальківський (1898-1934), Микола Хвильовий (1893-1933), Гнат Хоткевич (1876-1942), Микола Чернявський (1876-1937), Василь Чечвянський (1888-1933), Сергій Чмельов (1896-1941), Григорій Чупринка (1879-1921), Юліян Шпол (1895-1934), Володимир Ярошенко (1898-1941).

Характеристичні дати: майже виключно доба постишевсько-ежовського терору (1933-38) і роки останньої війни (1941-43). Щодо останніх, воєнних, років — лишається не зовсім з'ясованим питання: чому саме на ці роки припадає смерть такої великої кількості українських письменників? Тут покищо можна оперувати тільки припущеннями. Не залишає сумніву одне, що частини їх, від яких влада не бачила для себе жодної користі, позбулися убивством ще під час евакуації (В. Свідзінський, Л. Старицька-Черняхівська, А. Кримський). Решта, що їх смерть припадає на 1941-43 роки, загинули, мабуть, від погіршення режиму в концтаборах; їх, можливо, виморювали голодом або й дострілювали висна-

жених, щоб не витратити на непрацевдатних зайвих харчів.

Наведений вище список фізично ліквідованих письменників містить рівно п'ятдесят імен. Цей список неповний не тільки тим, що я не повишукував усіх тих, чий дати смерті вже встановлені, а ще й тим, що велика кількість була чи то розстріляна, чи пересічно років тридцять тому пішла в ув'язнення і на заслання, і з того часу про них не було жодної чутки. З стовідсотковою певністю можна сказати, що всі вони загинули. Ось теж далеко неповний їх список (в дужках дати народження): Василь Атаманюк (1897), Степан Бен (Бендюженко) (1900), Микола Горбань (1899), Дмитро Грудина (1898), Сергій Єфремов (1876), Пилип Капельгородський (1882), Мелетій Кічура (1881), Михайло Козоріс (1882), Кость Котко (1896), Григорій Майфет, Михайло Могилянський (1873), Андрій Ніковський (1885), Клим Поліщук (1891), Андрій Річицький, Павло Филипович (1891), Микола Філянський (1873), Андрій Хвиля (1898), Самійло Щупак, Володимир Юринець (1891).

Разом це становить щось з сімдесят осіб, а якщо взяти поправку на неточність обох списків, тоді обрахунок числом на вісімдесят загиблих від сталінського терору письменників тільки першого покоління не буде перебільшеним. Залишилося б до цього додати певну кількість тих, які, правда, померли своєю смертю, але вона була передчасною, наслідком довгорічного заслання, повернувшись з якого, вони невдовзі й померли

(для прикладу назву імена О. Дорошкевича та А. Шамрая); та ще тих, кого давно перестали друкувати або хто, рятуючись перед загрозою репресій, самі зникли з літературного обрію;*) та ще тих, хто рятунку від загибелі шукав за межами України. Так у щойно цитованому збірнику «Із поезії 20-их років» про Олександра Ведмицького сказано дуже лаконічно: «Нині працює в РРФСР».

Для поета чи прозаїка втеча за межі України означає автоматично літературну смерть. Де-що ліпше становище в подібній ситуації для літературознавців. Для українського літературознавства вони теж пропащі сили, але бодай можуть за фахом працювати в чужому. І тому літературознавців за межами України значно більше, переважно в Москві й Ленінграді. Ще з двадцятих років знайшов собі сприятливіші умови праці в Московському університеті Микола Гудзій. У Москві й Ленінграді працюють: Я. Айзеншток, Ю. Іванів-Меженко, І. Єрьомін та ін.

Як поскладати все це до купи, вийде, що перше покоління української радянської літератури в різних формах в результаті терору втратило з своїх лав далеко поза сто літераторів. Не бажаючи втомлювати далі читача числовими

*) Про таких у теперішніх радянських виданнях, які подають біографічні довідки, трапляються характеристичні зауваження. Наприклад, у „Із поезії 20-их років” про Василя Алешка сказано: „В 20-их роках перейшов на газетну роботу і згодом перестав виступати як поет”. Про Федора Малицького: „Тепер працює на педагогічній роботі в середній школі”.

співставленнями й рядами імен, підходжу до останнього висновку: щоб привести до такої покори, як тепер, і безсупротивного визнання соц-реалістичної догми, партія на добрих три чверті змасакувала перше покоління радянської української літератури.

А щоб зрозуміти, що інакше вона цього й не досягла б, треба почати з культурно-політичної генези цього покоління, яке, як уже сказано, більш-менш дійшло свого духового формування ще перед більшовицькою революцією. Тож треба подивитися насамперед на засадничі лінії культурного й політичного прямування українського інтелігента того часу.

*

Над тогочасною українською літературою височать постаті І. Франка, Л. Українки, М. Кочубинського. «Мужній голос» Л. Українки, що на нього звернув увагу І. Франко, захоплював сучасників насамперед ідеєю національного визволення України. З іншого боку, ще пряміше і більш утилітарно в літературі підкреслювали цю ідею народники в особі І. Нечуя-Левицького і С. Єфремова, який «визвольно-національну ідею» вважав провідною для української літератури. За цими явищами часом не помічається той безсумнівний факт, що і вся тодішня література жила тими самими ідеями, до модернізму включно. І оскільки цей останній мав своєю чергою великий вплив на формування українського інтелігента початку 20 віку, зупиняюся на ньому окремо.

Модернізм в українській поезії появився на переломі 19-20 в., майже одночасно в Галичині й на підросійській Україні. У советчині прийнято способом зворотного накидання історії сучасних політичних гасел виводити все, що б не появилось на Україні, з «благотворного» впливу Москви. Але (може тому, що в них модернізм — явище суцільно негативне) стосовно генези українського модернізму я знайшов (правда, в автора, який більше, ніж інші, дозволяв собі на власну думку) зовсім слушне твердження, висловлене О. Білецьким у статті про М. Вороного.

«Висновок, — пише він, — що його ми повинні зробити... ясний: на запитання, звідкіля узявся модернізм на Україні — *via* Галичина чи *via* Москва? — доведеться дати відповідь — і Галичина, і Москва, почасти Польща і західноєвропейські літератури, а головне — суспільно-політичне життя України кінця XIX — початку XX ст.»*)

Далі, на жаль, автор псує так гарно почате пояснення стандартними твердженнями, мовляв, модернізм означає «остаточний розклад і занепад буржуазної культури...» тощо, і тому доводиться лишити його і пошукати пояснення, що то за «суспільно-політичне і культурне життя України» того часу, яке пояснення зовсім просте: яких би заходів не вживав царський уряд, переслідуючи українську культуру й мову, він

*) Вступна стаття у кн.: Микола Вороний, *Вибрані поезії*. Київ, 1959, стор. 17.

не міг спинити дедалі більший зріст української інтелігенції, яку годі вже було задовольнити ідеями народництва і якій, драстично висловлюючись, осточортіло епігонське переспівування Шевченка, по-народницькому зрозумілого, з безнастанним підкресленням єдиної вимоги до літератури — служити народові в іпостасі якоїсь неіснуючої ідеальної селянської душі. Цій інтелігенції хотілося, нарешті, справжньої літератури, як і в інших народів. Так слабкий до того потяг до європеїзму зріс на кінець 19 в. до невідкличної вимоги модернізації української літератури, що зводилася в основному до трьох пунктів: 1) поширення тематики поза межі селянської, 2) підвищений інтерес до естетизму, 3) засвоєння нових течій в європейській літературі. Усе це висловив М. Вороний у заклик, надрукованому в «Літературно-Науковому Віснику» 1901 року і названому пізніше маніфестом українського модернізму.

Але разом з тим потяг до європеїзму у цього інтелігента-модерніста ніякою мірою не виключав, а, навпаки, поєднувався з дедалі більше зростаючою національною свідомістю, якої не можна відмовити ні М. Вороному, ні О. Олесеви. Характеристичний, наприклад, з цього погляду вірш М. Вороного, написаний 1905 року, «Привітання» («Синови на іменини»). «Любому сину України» він бажає всіх чеснот; як естет, не забуває, очевидно, й бажання «серце тішити красою», а завершує вірш, наче апотеоза, така строфа:

Працювати для народу
І для свого краю,
Боронити честь і вроду
І умерти за свободу —
Ось чого бажаю!

До речі сказати, ця строфа формою і змістом могла належати першому-ліпшому народницькому поетові. З чого з повним правом можна робити висновок, що в національно-визвольному наставленні між народниками й модерністами не було істотної різниці.

Читач ще не раз матиме нагоду зауважити, що я залюбки користуюся методом підтверджувати свої тези висловлюваннями радянських авторів, особливо в тих випадках, коли їм доводиться визнавати факти, для них не бажані. І от у цитованій уже вище праці О. Білецького про М. Вороного стосовно українського інтелігента початку 20 в. читаємо таке місце:

«Українська буржуазна інтелігенція того часу, у більшості своїй (підкреслення моє — І. К.), відзначалась, проте, одною рисою, що не завжди була властивою для її російських родичів. З цим потягом до естетства вона поєднувала політичний радикалізм, який хай навіть і не укладався на плятформі будь-якої політичної партії, але був затятий у мріях про „національне визволення” й „національну революцію”» (стор. 37).

Це чиста правда, і я не маю жодного доповнення чи застереження до висловлювання ра-

дянського автора. Він говорить про «естетство», тобто про ту частину інтелігенції, що захоплена була модернізмом. Але незалежно від того, йшла вона від «естетства» модернізму чи від народництва С. Єфремова, вона «у більшості своїй», у тому числі й та її частина, якій у недалекому майбутньому судилося творити перші кадри радянської літератури, мріяла про «національне визволення» і була дозрілою чи дозрівала до тих подій, які готував 1917 рік. А коли ці події надійшли, українська інтелігенція віддалася цілком відбудові національної культури в своїй державі.

Я вже цитував вище іншого радянського автора, Л. Коваленка, який стверджує, що на той час марксистських критиків на Україні не було, а всі охоче працювали в «буржуазній (здебільша націоналістичній)» пресі, якої, як запевняє той же автор, не бракувало. Зрештою, найвизначнішим твором, який говорить про поставу української інтелігенції до тих подій, є захоплений гімн на честь відродження української суверенної держави одного з теперішніх метрів радянської поезії — «Золотий годин» Павла Тичини.

Та коли історія ошукала надії цього покоління і за короткий час, замість національного визволення, підставила нову форму колоніальної залежності від Москви у вигляді більшовицької диктатури пролетаріату, повернути його на советчину було не так легко, і більшовикам вдалося «перебудувати» цих письменників на сми-

ренних соцреалістів, тільки тоді, коли їх було на три чверті змасаковано.

Є в ширшому вжитку тепер у них слово «доводка». Термін взятий з техніки і означає вдосконалення вже сконструйованого якогось апарату в дії доти, доки він не буде працювати бездоганно. Цей термін у радянській мові залюбки переноситься й на суспільні явища, на літературу. Скористаюся й я ним, бо він якнайкраще віддає «технологію» переводу літератури (чи пак — «доводки») на той соціалістичний реалізм, який настільки досконало підпорядковує літературу інтересам партії, що сама література перестає існувати.

Більшовики люблять пост фактум привласнювати собі те, що їм у свій час не належало або що вони самі ж знищили. Впадає в око, мабуть, тому, що він найсвіжіший, приклад Григорія Косинки. Ще на початку 1930-их років вони прокляли його зневажливим ім'ям «куркульського ідеолога», його твори так ретельно вичистили, наче їх ніколи й не було, а самого письменника в грудні 1934 року розстріляли. І раптом у 1962 році виходить у видавництві «Радянський письменник» зб. Г. Косинки «Новелі». Рецензент Василь Півторадні пише, так наче з Косинкою нічого й не було, що він «з перших своїх етюдів» «зарекомендував себе письменником-реалістом», і навіть запевняє, наче б Косинка саме й робив те, чого хотіла партія: «Проза Г. Косинки тих років, за незначними винятками, гостро полемічна, спрямована як

проти „плучанського” примітивізму, так і проти футуристичної та „ваплітянської” естетики.*)

З цього треба б логічно робити висновки, що Г. Косинка від самого початку був уже радянським письменником і навіть боровся проти «ваплітянства» і «плучанства», явищ тепер засуджуваних. Але буквально на наступній (204) сторінці тієї ж «Вітчизни» рецензується книжка «Байки та оповідання» (1963) теж реабілітованого Сергія Пилипенка (розстріляний 1933 року), який був ідеологом і організатором «Плуга», і вже про його «плучанські» гріхи нічого не згадується. Отже й він уже цілком радянський.

Тоді побачити в цьому якийсь принцип, але цими способами в процесі реабілітації більшовики привласнили собі багато такого, що взагалі їм не належало або від чого вони самі відмовлялися. І якщо ми хочемо правильно зрозуміти процес «доводки» першого покоління письменників радянської літератури до соціалістичного реалізму, то мусимо змити з обличчя історії грим, у якому більшовики випускають її на сьогоднішню сцену, і зайти від початку.

Тоді виявиться, що насамперед значна частина українських письменників, що опинилася по 1917 році під більшовиками, сказати б, територіально лишилися радянськими громадянами, — радянськими письменниками стати відмовилися. Відразу називаю кілька імен: С. Сфремов, М. Чернявський, М. Вороний, С. Ва-

*) „Вітчизна”, ч. 7, 1963, стор. 203.

сильченко, В. Свідзінський, М. Зеров, С. Плужник, та й ще можна б назвати ряд інших.

Випадок першого зовсім ясний. Дописуючи в 1924 році останній розділ «Історії українського письменства» («За п'ять літ. 1919-23»), С. Єфремов зовсім одверто написав, що він думає про можливість розвитку літератури в советчині:

«Літературне наше життя за останні роки минало — та й тепер ще минає — так болюче, так нерівно, з такою напругою й так дошкульно для людей, що звикли вже здавна брати в йому безпосередню участь — що часто криком хотілося кричати чи то з болю та образи за письменство, чи на осторогу письменникам. І саме тоді уста прецільно заклепано, резонатора навкруги жадного, голос губиться тут же біля тебе... І доводиться про наше найближче, таке болюче й таке дошкульне минуле говорити — cum ira et studio, з усією тугою, з усім запалом сучасника, якому так долягають ті нові форми стосунків, що запанували були — бодай не на довго! — в нашій літературній республіці. Вони, певна річ, лежать ще поза історією і хіба аж згодом дадуть убгати себе в якісь більш-менш об'єктивні рамці».

Далі йде десять рядків — інакше не можна сказати, як саркастичних — крапок, які й мають засвідчити, що «уста прецільно заклепано», і висновок ніби з тих крапок:

«Такі маємо околишні обставини, серед яких

судилося ще раз опинитися теперішньому українському слову...»*)

З цією думкою Єфремов ніколи не крився і з нею першим пішов до арешту і на заслання. Отже про советизацію його не може бути й мови. Та більшовики на посідання його й не заявляють претенсій.

Інші так демонстративно своїх антирадянських поглядів ніколи не висловлювали. Видимо, вони розрізняли обов'язки «поета» і «громадянина» і, будучи готовими силою неминучости стати льюальними радянськими громадянами, не мали жодного наміру «перебудовуватися» на радянських письменників, якими їх тепер намагаються називати.

М. Чернявський пішов у цілковите забуття, і ніхто до останнього часу не знав, чи він взагалі живе і де. Аж нещодавно була оголошена дата його смерти, до речі дуже прикметна — 1937 рік! М. Вороний, повернувшись 1926 року з еміграції, не виявив жодних ознак радянзації і теж зник безслідно. Дату його смерти мизнали в 1959 році (1942 рік, за межами України). С. Васильченко доживав свого короткого віку, зневажений як письменник, на скромній посаді учителя в Києві.

Щодо трьох останніх з названих мною, усіх поетів — Свідзінського, Зерова, Плужника, то в творчості Зерова немає, мабуть, рядка, з якого

*) С. Єфремов, Історія українського письменства, т. II, стор. 337.

видно було б, що він написаний в радянських умовах.

Якимсь дивом у збірці В. Свідзінського «Поезії» (1940) появилася вірш про Сталіна. Це могла бути одчайдушна спроба дати «відчипного» або результат безпосереднього натиску. Як би там не було, цей вірш нічого не міняє в тому незаперечному факті, що Свідзінський жив у цілком замкненому, своєму власному світі поезії, який не мав жодного дотику з радянською дійсністю. Цей світ досконало висловлений у вірші 1932 року, коли либонь на всю радянську легальну поезію вже не було жодного прикладу чисто інтимної лірики:

Холодна тиша. Місяцю надламаний,
Зо мною будь і освяти печаль мою.
Вона, як сніг на вітах, умирилася,
Вона, як сніг на вітах, і осиплеться.
Три радості у мене неодіймані:
Самотність, труд, мовчання. Туги злобної
Немає більше. Місяцю надламаний,
Я виноград відновлення у ніч несучу.
На мертвім полі стану помолитися,
І будуть зорі біля мене падати.

Поет знав, що він «неспівзвучний» советчині, і навіть не намагався увійти в радянську літературу, цілковито усамотнившись: «Мою книгу „Вересень” критика полаяла за фаталізм. Я подумав, що не маю хисту, і перестав друку-

вати. Писав лише для себе та доньки. Не писати я не міг!»*)

Близький до Свідзінського розумінням поезії, як свого власного, цілком відмежованого від оточення світу, був Євген Плужник. У поезії, опублікованій посмертно (зб. «Рівновага», Авґсбург, 1948), він писав:

Як все живе, течуть піски пустелі.
Їх тихий шелест, як і плеск води,
Чарує душу... Мрійнику, гляди! —
Найкраще чути їх з-під стелі.

Тож не пакуй валізок! Мап не руш!
Умій закрити очі і чекати, —
Може, й твоя з тих багатющих душ,
Що вміють всесвіт слухати з кімнати.

Це могло бути написане в кінці 1920-их чи на початку 30-их років (усі поезії Плужника у зб. «Рівновага» не датовані і до його смерті, за кількома винятками, не були друковані), і що з того, що в нього (як у Свідзінського про Сталіна) є вірш про Леніна, коли ж поет сторонився радянського життя, зовсім йому чужого, і волів «всесвіт слухати з вікна», так і не ставши радянським. А його сьогодні вже називають серед тих, які «сягали безпосередньо в радянську літературу!»**)

*) Див. Віктор Петров, Українська інтелігенція жертва більшовицького терору. „Українська літературна газета“, червень, 1956.

***) „Із поезії 20-их років“, Київ, 1959, стор. 12.

Та властиво всіх, названих мною, за винятком одного С. Єфремова, тепер рахують радянськими, поводили в різні антології (Чернявський, Свідзінський, Плужник), а Васильченка називають серед «основоположників» радянської прози. Не увійшов покищо в хрестоматійні збірники один М. Зеров, але й його, цитуючи раз як «буржуазного», удруге як свого, пригортають потроху до числа «радянських», а тепер починають уже друкувати його переклади. І всі вони, за винятком теж одного, Васильченка, який не дожив до постишевського терору (помер 1932), померли не своєю смертю.

Я взяв за приклад імена сімох письменників, які хоч проживали на території УРСР, радянськими письменниками не були, хоч і як тепер пост фактум шістьох з них вважають радянськими. Так само ж не були радянськими ще й цілий ряд інших. Що ж стосується тих, хто деклярував себе чи й щиро таким хотів бути, то за яким принципом роблено вибір, кому лишити життя, а кого розстріляти, — годі на це щось певне сказати.

На питання, чому він з сталінського терору вийшов живим, І. Еренбург колись відповів: «Мені випав щасливий льотерійний квиток». Інше пояснення справді трудно знайти, у всякому разі ніхто не мав вибору, куди стати, і від особистої постави письменника не залежало — лишиться він живий чи буде закатований. Як не мало значення й те, що, мовляв, врятувалися від смерти ті, що були податливіші ре-

жимові. Як би тоді можна пояснити, що зовсім не податливий Рильський урятувався, а відданий комуніст І. Микитенко був розстріляний? Можливо, що щасливий лютерійний квиток мусів же комусь випасти, бо всіх не перестріляєш. Так чи так три чверті цього покоління мусіло загинути для того, щоб решту довести (від «доводка») до слухняних соціалістичних реалістів.

*

У цій книжці я розглядаю сучасну радянську літературу і тому докладніше зупиняюся на характеристиках ще живих сьогодні письменників, лише побіжно згадуючи загиблих.

Що стосується першого покоління, то його творчість, і зокрема проза, сьогодні не представляє якогось особливого інтересу, оскільки вона представлена людьми невеликого таланту (А. Головка, Ю. Смолич, П. Панч, І. Ле, В. Гжицький та ін.) і еволюція її від початку двадцятих років до сьогодні не виявляє ніяких різких контрастів.

Побіжно лише можна сказати, що перші експресіоністичні оповідання А. Головка обіцяли багато більше, ніж з нього пізніше вийшло. Якось швидко він зосередився на актуально-політичній тематиці і сів на безперспективній епопеї «Мати» — «Артем Гармаш» (так і не закінчений досі).

Відома повість Б. Антоненка-Давидовича «Смерть» (1928) — сильна одвертим обговорен-

ням національної проблеми на Україні після перемоги більшовизму. Цим пояснюється її велика популярність. Але написана вона під великим впливом натуралізму (як і перші твори А. Головка), чим визначається її відносно невисока мистецька вартість. Стихією Антоненка-Давидовича є подорожні нариси, і в цьому жанрі чи не найкращий в українській літературі його твір «Землею українською» (1930). Із заслання Антоненко-Давидович повернувся ніби й далі творчо активним, але потрапив у таку атмосферу, в якій неможливо писати так, як за двадцятих років. Тому його нова збірка нарисів «Збруч» (1959) далеко слабша від попередньої, та й задумана вона так, наче б на самореабілітацію за збірку першу.

Заслання й сьогодні тяжить над Антоненком-Давидовичем, і тільки ним можна пояснити, що письменник часом зазнає зовсім безпідставної критики. Так було з останнім його романом «За ширмою» (надрукований у «Дніпрі» 1961). Твір цей написаний виключно про людські взаємини без жодного політичного підтексту. Ідеться в ньому про взаємини батьків і дітей. Сам автор визначає так мету свого роману: «Мені хотілося нагадати молодому поколінню про його обов'язки до своїх батьків, а разом з тим торкнутися деяких родинних проблем».

Від цього завдання письменник ні в чому не відхилився. І все ж упоєний сталінською підозрілістю до всіх Л. Дмитерко знайшов у романі підозріле йому «таємниче дно», загрозив-

ши письменникові, наче нагадуючи про минуле, отакою констатацією:

«'За ширмою' ще жде свого глибокого й всебічного дослідження. Одно лише можна сказати з певністю: ні взірцем, ні еталоном для сучасної української прози похмурий твір Б. Антоненка-Давидовича бути не може.»*)

Ясно, що в таких обставинах від людини з травмою минулого не можна сподіватися чогось справжнього. І все ж треба ствердити, що присутність Антоненка-Давидовича в сучасному літературному процесі вельми помітна й корисна. Його немає там, де когось загризають, зате він незмінно стоїть у тій частині літературного спектру, де є хоч абиякі можливості на вияв людяности, тобто там, де М. Рильський і де стояли О. Довженко та О. Вишня.

Тільки старим капіталом, екзотичними повістями, в яких було гостро поставлене національне питання перших років советчини і засуджено російський великодержавний шовінізм, живуть Іван Ле («Роман міжгір'я», 1929) і Володимир Гжицький («Чорне озеро», 1929). Усе писане ними тепер — ледве чи вчитне. А в пізніших переробках названих романів зник попередній їх зміст.

Юрій Смолич почав з досить цікаво писаної белетристики, але рано зійшов на офіційну тематику («По той бік серця», 1930), і те, що він пише тепер, т. зв. сатиричні романи, в яких

*) Л. Дмитерко, З новою назвою до нових висот. „Літературна Україна“ від 16 лютого 1962.

вистіюється українська визвольна війна 1917-20 рр. («Світанок над морем», 1953, і останній — «Мир хатам, війна палацам»), настільки недолуге й блазнювате, що воно ледве чи й досягає своєї мети, бо скорше може служити за справді добру пародію на сучасний радянський роман, викликаючи в читача реакцію, протилежну авторському задумові.

Лишається ще «неутральний» на всьому своєму творчому шляху (в тому розумінні, що пише та й виповнює полиці книжками, а бібліографічні показники нотуваннями) Петро Панч. Це було б либонь і все, що варте згадки в прозі старшого покоління. Один О. Довженко є винятком з цього переліку, але про нього буде в іншому місці.

Зате в поезії живі ще обидва найбільші українські поети нашого століття — Павло Тичина та Максим Рильський. І на їх еволюції варто зупинитися дещо докладніше.

*

Павло Тичина, як сказав уже давно С. Єфремов, поет «глибоко національний» у тому розумінні, в якому національними називають майже неперекладних на іншу мову майстрів слова, бо в змісті й формі їхньої творчості віддається специфічна неповторність національної душі, її способу думання й вислову. Трудність не те що перекладу, а й аналізу його творчості криється в тому, що в його поезії чистою, як сльоза, сяє поетична душа, що увібрала в себе все — від часів доісторичних і первіс-

ної магічної творчості через «Слово о полку Ігореві» й думи до Шевченка й сучасності. І заразом же його поезія ні на що з названого ряду не подібна, бо все увійшло в органічний стоп, що засяяв неповторністю. Тому при Тичині просто відпадає проблема вивчення впливів на нього. А про них якраз так багато говориться в сучасній радянській літературі про Тичину.

Ще при Г. Сковороді можна б міркувати, і то не про впливи, а про своєрідну аналогію, оскільки той свого часу був таким самим універсальним виявом української душі, як у двадцятих роках нашого століття Тичина. А вже зовсім до сфери анекдотики належить вишукування впливів на Тичину (що безнастанно радянські літературознавці роблять) від М. Горького і В. Маяковського, зовсім чужих йому духово. Стільки ж безпідставно роздуті в біографічних дослідженнях відвідини Тичини в Коцюбинського і знову ж ніби впливи.

Якщо вже шукати, я не скажу впливів, але якоїсь зовнішньо-формальної подібності, то побачимо її, порівнюючи твори раннього Тичини з сучасними йому модерністами, передусім М. Вороним.

Тичина дебютував в «Українській хаті» 1912 року, коли М. Вороний був уже популярним поетом, і як перебирати отакі поняття з поетичного лексикону М. Вороного, як «дзвони», «музика», «ритми», «акорди», «гнів», «краса», «хорали» (і похідні від них), можна помітити, що

е багато спільного з Вороним у лексиці Тичини. А отакі новотвори у Вороного, як «акордами проміннострунними», «ви усміхнулись яснозоряно», приведуть нас до Тичининих лексем типу «самодзвонними», «ніжнотонними» тощо.

Абож оця строфа з вірша М. Вороного «Горами, горами...» (1904):

Горами, горами,
Над ярами й борами,
На весь край
Горенько, горенько
Розлялось, як моренько
Через край...

Хіба можна перечити, що без всякого зв'язку з нею стоїть строфіка Тичини (хоча б і «Арфами, арфами...»)?

Але на цьому подібність уже кінчається, і немає жодних підстав говорити про щось більше (чим є впливи), бо всі Тичинині попередники-модерністи (і, може, найсильніший з них — Вороний) були тільки пересічного таланту. Тичина ж увійшов у поезію вже від початку з ознаками геніяльності (це ризиковане слово, здається, тільки до нього одного й можна стосувати в усій українській літературі 20 віку).

Вороний, за власним його свідченням, починав віршувати від «музики»:

«Найважливіше, щоб усе задзвеніло — тоді

хочеться складати — і йде легко. Виходить, що я почав не од образу, а од звуку»*)

Образ для нього був другорядним. Аби набиралися якісь слова, що звучать, аби був добрий музичний ритм, хоч і примітивна, але звучна рима. Вороний перепробував усі можливі ритми й строфіку, яких доти не знала українська поезія. Але з невеликим результатом: функція поетичного слова не була адекватна музичності, а сама музичність перетворювалася на фальшиву прикрасу. Прикладів, щоб проілюструвати, що саме так було у Вороного, можна набрати скільки завгодно, але вистачить повернутися до вищезитованої строфи.

У Тичини зовсім інакше. Гра світла й музика (ці два компоненти його поезії так влучно відбиті в назві його першої збірки — «Соняшні клярнети», що Тичина наче сам давав визначення своєї поезії, як клярнетизму, яке вже готовим взяли від нього пізніші дослідники) виражені в таких звичайних, що парадоксально вражають своєю незвичайністю й неповторністю, словесних образах, які може вживати тільки він один, і так тій музиці органічно відповідають, що й натяку нема на те, щоб автор шукав тієї краси. Вона з усією безпосередністю виходить з поетової душі. Так творить стихійний геній.

Тому, коли ми беремо отаку строфу з найменш примітної поезії в «Соняшних клярнетах» («Розкажи, розкажи мені, поле», 1911):

*) З листа М. Вороного до О. Білецького. Див. М. Вороний, Вибрані поезії, Київ, 1959, стор. 33.

Розкажіть, розкажіть мені, хмари:

Ви чого це тікаєте далі?

— Та хіба ж ми, нещасні та стомлені, знаєм?

Он вітри там женуться, кричать:

«ей ви, кралі!

Почекайте, бо ми вас кохаєм», —

то хіба тільки з поверхні може здатися, що така могла бути у когось з модерністів, бо всі вони не насмілювалися виходити з клішованого вислову, і ледве чи в котрого знайшлося б фантазії на отакий «крик» вітрів. А вже зовсім неможливий був би для них у «поетичному» тексті прозаїзм — «кралі».

З Тичиною власне почався справжній український модернізм, і ще більше: з ним увійшла в українську поезію нова якість, наче б відкрився її новий вимір, про існування якого доти не підозрівали. Це кинулося в очі відразу. І не було б дива в тому, що це твердиться сьогодні; прикметне, що нову добу в поезії одностайно всі і відразу пізнали після появи першої Тичининої збірки «Соняшні клярнети» (1918). Варто до того повернутися і взяти найбільш разючий приклад — Сергія Єфремова. Безкомпромісовий ворог модернізму, він не міг пробачити Тичині отаких «витівок» (його власний вираз):

Розцвітайте, луги!

я йду — день —

Пасіться, отари! —

до своєї любові — день —

Колисково, колоски! —
удень.

Він ладен бачити в цьому не більше, як штукарство схоластичної поезії Величковського і йому подібних, але роздратування модернізмом не засліпило критика, і в постаті молодого ще Тичини він упізнав нову добу української поезії. Ось що написано про Тичину в останньому виданні «Історії українського письменства» С. Єфремова:

«Бо те, що вже дав Тичина нашому письменству, справді на великий складається скарб. Сталося так, що цей молодий мрійник з оберненим у глиб себе поглядом у першій ж своїй книзі виступає таким дозрілим, таким глибоко оригінальним і разом глибоко прив'язаним до кращих нашого письменства традицій, що не могло бути й сумніву, що ось перед нами нова в його історії сторінка записується, свіжа, захоплива й глибока. З старого ґрунту взяв Тичина щиро людську трактовку тем, глибоку національну окраску і ту чудову мову, той стиль прекрасний, що своєю простотою, ліризмом, стислістю, потужним лаконізмом нагадує так шляхетну манеру великого майстра нашого слова в прозі Василя Стефаника. Поет, мабуть, світового масштабу, Тичина формою глибоко національний, бо зумів у своїй творчості використати все багате попередніх поколінь надбання. Він неначе випив увесь чар народної мови і вмів орудувати нею з великим смаком та майстерністю

у найтрудніших на вислов зворотах. Та разом і сам він надав притаманної йому мрійности й глибини, блискучої форми, гнучкої, різноманітної, багатой на всі досягнення звукових засобів, та віршової техніки, якою у нас гребували звичайно, до якої ставились недбало навіть визначні письменники, опріч двох-трьох трохи манерних поетів... Безперечно творчість Тичини поклала певну межу в нашому письменстві...» *)

З цієї цитати доводиться ствердити не тільки те, що геній Тичини зазначено відразу, а й що літературна критика ледве чи й пішла далі Єфремова в цінуванні й тлумаченні його творчости. Правда, вже ніхто не скаже (хоч радянські критики кажуть) про модерністичні «вигляди», дещо змінилася стилістика вислову, але в істоті говориться усе те саме. І це ніякий закид українській критиці, тільки констатація — як трудно говорити про єдине в своєму роді явище в поезії, яке ні з чим відомим досі не можна порівнювати.

У всьому відмінний від Тичини Рильський. Різні вони починали, зовсім відмінні джерела й дух їхньої поезії, по-різному увійшли вони в соцреалістичну літературу і зовсім різні їх позиції в сучасному літературному процесі.

Якщо Тичина першу свою збірку видав уже зрілим поетом і нею відразу перевищив усіх сучасників, Рильський почав і писати і друку-

*) С. Єфремов, Історія українського письменства, II, Київ-Ляйпціг, 1919, стор. 355-356. Підкреслення мос — І. К.

ватися дуже рано, видавши зовсім дитячу збірку («На білих островах», 1910), коли йому було п'ятнадцять років. З формального боку вона характеризується кострубатим віршем, невправною рукою писаним, з ритмічними спотиканнями, яких пізніше ніколи в Рильського не зустрінеш. Щодо змісту, то в ній домінують розпач, жахи, «муки», «страждання», «плач», до таємничих «трун» включно, що сучасна літературознавча наука, стосуючи методи глибинної психології пояснила б просто переломовим віком (pubertas), бо для всіх цих страхів у житті поета не було ніяких даних. Одне лише з цієї збірки хіба варто занотувати (що й зробив спостережливий О. Білецький. Див. його вступну статтю до «Творів» М. Рильського, т. I, Київ, 1960, стор. 10), що Рильський стартував з романтизму. Але справжній Рильський починається щойно з другої збірки — «Під осінніми зорями» (1918). І тут, як і в першій збірці, дуже виразний дух романтизму, але це вже лірика майстра з взірцево шліфованою строфою й бездоганною ритмікою.

«Під осінніми зорями» — настроєва лірика, часто будована на пейзажних образках малювання пори року:

Лежить в полях блакитний сніг
І непомітно тане...

Заключна ж строфа цього вірша виразно романтичного настрою:

Ми вранці встали б і пішли
У ліс, що спить востанне,
В обійми золотої мли,
В безмежності туманні!

Але мотиви й поетичні ракурси цієї збірки вельми багаті на різноманітність, і не вистачить обмежитися лише констатацією позначок романтизму в ній. Рильський виявляється тут і майстром статичного малюнку великої досконалости, з виопукленням кожного предмету у фарбі й чітких контурах:

Дрімає дім старий. Кругом гаряче літо
Стоїть, як озеро в блакитних берегах.
Під призьбою лежить замислений собака
І вухом відганяє мух надокучних.

І мухи дзеленчать, і в'ються, і чорніють.
Мені здається: час уже не йде,
Спинився і завмер. І вже на вічні віки
Розлігся на землі зелений літній день.

І завше так тремтітиме у небі
Самотній шуляк, і в тіні дерев
Бродитимуть півсонні кури. Вічність
Прийшла й поклала руку на чоло.

Кінцівка тут і ще в багатьох віршах цього періоду («Мені снилось: я мельник в старому млині», «Вже червоніють помідори» й ін.) засвідчує наявність у Рильського від самого по-

чатку його творчости нахилу до філософічної лірики.

Властиво кажучи, у «Під осінніми зорями» вже є весь Рильський. У дальших збірках до 1929 року («Синя далечінь» 1922, «Крізь бурю й сніг» 1925, «Тринадцята весна» 1925, «Де сходяться дороги» 1929, «Гомін і відгомін» 1929) романтичний елемент слабне, хоч ніяк не зникає, натомість посилюється клясична ясність і врівноваженість. Поет дедалі більше милується мудрими спостереженнями, відстоюваними думками. В його поезію (поета-ерудита) входить великий світ поезії всесвітньої.

Тут натрапляємо на першу вже істотну відмінність між Рильським і Тичиною. Якщо останній глибоко національний і виростає стихійно з самих лише національних джерел, до такої міри національний, що до його поезії образи світового письменства ніяк не пристають (бо як і є в нього Фавст чи Прометей, то вони так перештукарені, що нічого спільного з літературними прообразами не мають), то поезія Рильського вся побудована на світових образах, її походження суто літературне.

Світ поезії Рильського просто таки в нашій літературі безпрецедентно великий: від кожного можливого пейзажу, лірично й по-філософічному зафіксованого, чи окремої речі, від настрою чи спостереження до разом узятого всього, що вже жило тисячоліття в світовій поезії. З останньої в нього цілі натовпи речей, понять і образів, перераховувати які просто

немає змоги. Раз-по-раз у нього натрапляємо на імена: Кіпріда, Навсікая, Одиссей, Дездемона, Фальстаф, Фавст, Мефістофель, Пан, Діоніс, Льорелай, Нептун, Теміда, Анхіз (з сином, очевидно), Прометей, Гекуба і далі без кінця.

Чого тут більше — трудно сказати: античної класики чи європейської літератури. Але поза всяким сумнівом на Рильського особливий вплив мала французька поезія, у якій окремим його замилюванням користувався парнасізм, що від нього поет не захотів відмовитися й досі. У спогадах його знаходимо такий абзац:

«Захоплення символізмом, а пізніше й 'парнасіадами', становить у моему житті давно перейдений етап, про який я, здається, можу тепер говорити вже цілком об'єктивно, як про 'безумство юних літ'. Думаю, проте, що ні Верлена, ні Ередія не варто викреслювати з пам'яті людства».*)

Комічно звучить останнє речення: ніби хтось здолає закреслити якогось поета чи зберегти його в «пам'яті людства». Та й дипломат з Рильського не вправний; він ніби хоче заперечити, як офіційно вимагається, те джерело, з якого (на відміну від Тичини) виросла його поезія, — світову літературу, і заразом не може приховати, що любов до неї не згасла в нього й сьогодні.

Різні джерела творчости в обох поетів визначили різне їх ставлення до життя. Аж до 1930-их років Рильський був далекий від того розуміння завдань мистецтва, яке прищеплювалося в

*) М. Рильський, Твори, т. I. стор. 69.

радянській поезії вже тоді, а пізніше було накинута й йому самому, за яким поет зобов'язаний когось разити, убивати словесними рядками, щось будувати чи підбадьорювати. Він розумів мистецтво як окремий, автономний світ, у якому поет замкнений від оточення, він обсервує його й філософічно осмислює, як от у сонеті:

У пущах, де лише стежки звірині,
Серед потворно сплетених гілок
Буває в небо просвіт ніжно-синій,
Як любе око. Скрізь таємний змрок,

Гудіння сосон, як виття ериній,
Шкребіння кігтів рисі, молоток
Старого дятла. Стомленій людині
Так любо стрінуть затишний куток,

Прозорий погляд милого спокою,
Де часом перемінною юрбою
Проплине хмарок сріблотканий дим.

Так ти, мистецтво, серед бур і змроку
Сіяєш мислям і серцям людським, —
У темнім морі променисте око.

Мистецтво «сяє мислям і серцям людським», але саме воно є самодостатнім і в життя не втручається. Тоді це давало підстави обвинувачувати поета в споглядально-контемплативній пасивності. Та він таким і був. Він не ре-

агував на соціальні події ні злим, ні добрим словом. Тому хоч українська визвольна війна захопила Рильського вже зрілим поетом (напередодні виходу збірки «Під осінніми зорями») і хоч він напевно чисто людськи на неї якось реагував, його поезії, за тим принципом автономності мистецтва, вона зовсім не торкнулася. Ті події для поетичної обсервації Рильського просто не існували.

Зовсім інше було з Тичиною. На протилежність Рильському його поезія, як поета стихійно національного, реагувала на всі соціально-політичні й національно-визвольні зрушення, і як тільки надійшов 1917 рік, він прозвучав у поезії Тичини «Золотим гомоном». Захоплення здійсненим нарешті національним визволенням вилилося в нього в такому надхненному збудженні, що важко навіть визначити жанр цього твору: безладний монолог схвильованої докраю людини, гімн, молитва? Щось таке, що еднає ніби в хаотичному нагромадженні все це разом:

Зоряного ранку припади вухом до землі —
... ідуть.

То десь із сіл і хуторців ідуть до Києва —
Шляхами, стежками, обніжками.

І б'ються їх серця у такт
— ідуть! ідуть! —

Дзвенять, немов сонця, у такт
— Ідуть! ідуть! —

Там над шляхами, стежками, обніжками.
Ідуть!

І всі сміються, як вино:
І всі співають, як вино:
Я — дужий народ,
Я молодий!
Вслухався я в твій гомін золотий —
І от почув.
Дививсь я в твої очі —
І от побачив.
Гори каміння, що на груди мої навалили,
Я так легенько скинув —
Мов пух...
Я — негасимий Огонь Прекрасний,
Одвічний Дух.
Вітай же нас ти з сонцем, голубами.
Вітай нас рідними піснями!
Я — молодий!
Молодий!

«Золотий гомін», правдоподібно, унікальний зразок безпосередньої щирости, і годі було б у ньому шукати, щоб у поета були бодай натяки на сумніви у правді й величі тих подій, які він, таки буквально кажучи, оспівав. Тим часом відомий (і талановитий) радянський критик Л. Новиченко написав цілу книжку, щоб знецінити цей період творчости Тичини і вже в «Золотому гомоні» знайти ознаки непогодження поета з подіями 1917 року. Зачепившись за розмову двох братів, яка кінчається вигуком — «Відступись! Уб'ю!», критик шукає щілини, щоб розколоти суцільного тоді Тичину, ніби вже тоді поет прочував у собі щось те, що пізніше по-

тягло його до советчини. І от свою аналізу Новиченко підсумовує: «Так, всупереч помилковій ідеї твору, в ньому змогла проявитись якась частина правди часу...» *)

Нам шкода мудрого й талановитого критика, яким є Новиченко, шкода тому, що він, добре знаючи, яка то неправда, мусить супроти свого сумління кривити душею.

Жодної розколини тоді в душі поета не було, і це засвідчує вірш, написаний рік після «Золотого гомону», — «Пам'яті тридцяти». Вірш, присвячений пам'яті загиблих під Крутами, був надрукований у «Новій раді» (ч. 38, 1918). Ні в одну збірку поезій Тичини він не увійшов і не увійде, бо тоді зруйнувалася б уся концепція, яку висловлює Новиченко. Цей вірш тримається в тасмниці, і тому я наведу його повністю:

На Аскольдовій Могилі
Поховали їх —
Тридцять мучнів українців,
Славних молодих...

На Аскольдовій Могилі
Український цвіт! —
По кривавій по дорозі
Нам іти у світ.

На кого посміла знятись
Зрадницька рука?
Квітне сонце, — грає вітер
І Дніпро ріка...

*) Л. Новиченко, Поезія і революція. Київ, 1956. стор. 52.

На кого завзявся воїн?
Боже покарай!
Понад все вони любили
Свій коханий край.

Вмерли в Новім Заповіті
З славою святих.
На Аскольдовій Могилі
Поховали їх.

Отже у 1918 році Тичина ще весь у щирому захопленні українським визвольним рухом, на який реагував кожним рядком і кожним словом своєї поетичної творчости.

Так стояли на порозі советчини два різні своїм душевним строем поети: один (Тичина) цілком заангажований поезією в соціально-політичні події свого часу, другий (Рильський) — занурений у творчість того типу, яку називають «мистецтвом для мистецтва», творчість, яка за своїм строем відмовляється безпосередньо реагувати на будь-які суспільні події, навіть катаклізми. Очевидно, що вони ще й не знали, що обом доведеться під примусом зійти на одне: примусове ангажування.

Ангажована й неангажована література — явище споконвічно відоме, не тільки у нас, а й на Заході, і явище нормальне, доки ангажуватися чи ні — є справою індивідуального вибору. З моменту, як установлюється тоталістська диктатура, ангажування стає примусовим для всіх і поезія перетворюється на фальш. Цей

шлях перейшли обидва наші поети, але, з різних позицій виходячи, — по-різному. Тичина, як ангажований самою істотою своєї поезії, мусів це зробити раніше; Рильський — не ангажувався в українську визвольну війну і не потребував виправдуватися перед новим режимом негайним ангажуванням по його стороні. Тому він мав багато більше часу стояти осторонь і боронитися від втручання ідеології в його поезію.

Відгукнувшись усім серцем на «золотий гомін» проголошення самостійності України в 1917 році, Тичина з самої природи його творчости, навіть якби й хотів, не міг раптом стати набік у ролі об'єктивного спостерігача. Життя вимагало самовизначитися. А що «золотий гомін» був короткотривалим і його загрожував заглушити гомін «диктатури пролетаріату» з Москви, яка несла як головний аргумент «караючий меч», «полохливий чоловічок» (так назвав його один сучасний письменник з молодшого покоління) Тичина швидко повернув на капітуляцію перед насильством.

«5 лютого 1919 року, — пише Л. Новиченко в тій же книзі, — славні Богунський і Таращанський полки під командуванням Щорса і Боженка визволили Київ від петлюрівських банд...»

«Через два тижні після визволення Києва в газеті 'Боротьба' від 20 лютого 1919 року уже був надрукований вірш 'Як упав же він з коня', а 23 лютого в тій же газеті — вірш 'На майдані'...»

«У весняні і літні місяці 1919 року Тичина ... активно включається в будівництво радянської української культури...»

І нарешті:

«Два висновки — про те, що 1919 рік був вирішальним роком в становленні П. Тичини як радянського поета і що ствердження його на позиціях революційного мистецтва відбулося в перші місяці після встановлення Радянської влади на Україні, — здаються нам дуже важливими...» *)

Ці висновки здаються нам теж дуже важливими, але з іншого погляду, ніж Новиченкові. Він хоче сказати, що Тичина «одним з перших прийшов до сприйняття великої ленінської правди». Елементарна логіка зобов'язує переформулювати це: дійсно одним з перших пішов виконувати своє власне пророцтво — «цілувать пантофлю папи». Покорився насильству.

Насправді перехід до сприйняття советчини був для Тичини трагічно болючим, бо й як могло бути інакше, щоб поет, так щиро захоплений проголошенням української самостійності, ледве за кілька місяців з такою самою щирістю почав плювати на те, що здавалося йому святим? Зрештою, Новиченка спростовує й аналіз наступних двох збірок Тичини — «Плуг» (1920) і «Вітер з України» (1924).

Аж занадто докладну аналізу збірки «Плуг» Новиченко закінчує такими висновками:

«Після виходу 'Плуга' Павло Тичина став од-

*) Там таки, стор. 62, 63, 67. Підкреслено в оригіналі.

нією з найпомітніших постатей української радянської поезії... І звичайно, пояснюється це не просто розмірами поетичного хисту Тичини, а перш за все тим, що цей хист був беззастережно відданий поетом революції, народові...»*)

Тут є тільки півправди, бо «беззастережну відданість революції» легко поставити під сумнів. У збірці «Плуг» є поезії різного душевного настрою. У частині з них відбився болючий душевний хаос від карколомних змін подій і влад на Україні тих років («Вітер», «Як упав же він з коня», «Зразу ж за селом», «На могилі Шевченка», «Листи до поета»). Тут усе неясне і двозначне. При бажанні можна їх тлумачити так і так: на користь радянської влади і проти неї. Так фактично й роблять. Вистачає заглянути в літературу про Тичину в УРСР і поза залізною завісою.

Зате «І Белий, і Блок...» явно свідчить про ще один одчайдушний ривок до «золотого гомону». Як бо інакше й тлумачити оці рядки:

І Белий, і Блок, і Єсенін, і Клюєв:
Росіє, Росіє, Росіє моя!
... Стоїть сторозтерзаний Київ,
і двісті розіп'ятий я.

Там скрізь уже сонце! — співають: Месія! —
Тумани, долини, болотяна путь...
Воздвигне Вкраїна свого Мойсея, —
не може ж так бути!

*) Там таки, стор. 141-142.

Месія там — очевидно Ленін, і якщо Україна має «воздвигнути свого Мойсея», то сумнівно, щоб уже в цій збірці поет «прийшов до сприйняття великої ленінської правди», як твердить Новиченко.

Остання ж строфа тієї самої поезії справляє враження, ніби поет виправдується перед трибуналом ЧК за свою любов до України:

Чорнозем підвівся і дивиться в вічі,
і кривить обличчя в кривавий свій сміх.
Поете, любити свій край не є злочин,
коли це для всіх!

Що Тичина таки скапітулював перед неможливим трибуналом, про це свідчить ряд поезій з тієї ж збірки («На майдані», цикл «Сотворіння світу», «Ронделі» та ін.). Але є ще й четвертий ряд поезій у «Плузі», які свідчать, що не з чистим сумлінням став Тичина на плятформу советчини і що перехід був дуже болючим. Це поезії, звернені до тих, хто не пішов його шляхом («Я знаю...», «Один в любов...», «Плюсклим пророкам»):

Я знаю: вас не раз ще прокленуть
нові співці, нова краса-голова —
за те, що з рідного свого болота
не зразу вийшли ви на вольну путь.

Прочитавши ці поезії без упередження, кожен збагне, що це власне не гнів, а розпач, самовиправдання вголос, доведене до гістерії.

До цього мотиву виправдання себе засобом таврування інших поет ще повернеться, навіть багато виразніше, у наступній збірці «Вітер з України» («Відповідь землякам», «За всіх скажу», «Великим брехунам»).

Нарешті, в «Плузі» є ще ряд поетичних шедеврів. Але тут таки й остаточна декларація (1922): «Я дійшов свого зросту і сили, я побачив ясне в далині...»

Перехід Тичини на советчину був важкий, але після цієї декларації особисту трагедію поета закрила маска льояльного одописця. Що цей шлях був трудний і що Тичині не конче відразу повірили, як пишеться тепер, свідчить між іншим те, що деколи й пізніше йому погрожували пальцем, навіть з найвищих інстанцій: у 1927 році голова Раднаркому України У. Чубар писав, що Тичина в поемі «Чистила мати картоплю» «просуває націоналістичний опій під прапором пролетарської літератури».*)

Два роки пізніше (1929) Тичину за відданість нагородили званням академіка. Від збірки «Вітер з України» ніби вже й не турбує його власне сумління, ніхто не знає, що криється за маскою, але з того, що виходить з-під його пера, маємо найбільш разючий зразок перетворення геніяльного поета на бездоганного графомана.

Можна сперечатися, чи епітет «бездоганний» взагалі до слова графоман пасує. Я одначе на-

*) Див. Ю. Лавріненко, Розстріляне відродження, стор. 17-18.

стоюю на цьому терміні, вживаючи його в тому розумінні, що графоманія тут дійшла до такого чистого вислову, що якби не знати, чим Тичина був колись, то й не можна було б повірити, що ця людина здібна написати хоч один поетичний рядок.

Деякий час ще траплялися проблиски справжнього: гарний кримський цикл 1926 року. Ще майстерно написані, хоч лубкові «Пісні трактористки», чудесні строфа і ритм у стилізації «Пісня під гармонію»:

Рута м'ята да неприм'ята
непрогорнутая трава
сюди вітер та туди вітер
аж потоками обвіва.

Потоки як токи
руто ой руто
ти ж у нас так пахнеш
як ніхто ніхто

Це вже 1935 рік. І ще раз щось справжнє було у воєнний час в «Похороні друга», власне всього лише в оцьому тичининському рефрені:

Над ким ті сурми плакали?
Чого тарілки дзвюкали?
І барабан як в груди бив —
хто вік свій відробив?

Після того — жодного живого рядка. Уже давно й Сталін помер, відбулася хоч про люд-

ське око реабілітація письменників, закатованих у терорі 1930-их років, але ці події пройшли повз Тичину, не заторкнувши його. Він далі живе в атмосфері сталінізму і маски з обличчя не здимає. Уже самі радянські критики й письменники сміються з календарних поетів, тих, що пишуть на відзначення урядових свят, а Тичина пише взагалі мало, а як пише, то тільки з таких нагод, як партійні з'їзди, конгреси миру чи «подвиги космонавтів», тобто — таки календарно. Враження таке, що й самі партійні редактори чудуються і не знають, що з цією людиною-анахронізмом робити, і якби не уславлене ім'я, то напевно не друкували б його. А якби якийсь початкуючий поет приніс отакий вірш до редакції:

Світле свято гримить. Вся Москва аж сіяє.
Красну площу стряса від оркестрів, промов.
Це ж сам Ленін до себе титанів збирає, —
ще й мала Наталюся стоїть, де Хрущов . . . —

то з нього напевно посміялися б і послали вчитися. А це вірш Тичини «Титани землі», присвячений космонавту П. Поповичу і надрукований у «Радянській Україні».

Так душевна трагедія поета Тичини записана вся, як у літописі, в рядках його поезії: від «Соняшних клярнетів» до «Партія веде» (1933). Цей літопис можна б продовжити ще на десять років, оскільки через нашарування офіційної версифікації пробивалися подеколи (дуже рідко) скалки чистої поезії, як у цитованих

«Пісні під гармонію» чи «Похороні друга» (1942). Напевно ту саму трагедію пережив і поет Рильський, але в рядках його поезії вона зовсім (або майже зовсім) не зафіксована. Суспільні події від початків советчини аж до рішучого зламу в його творчості на початку 1930-их років в його поезії не відбилися. Не поспішаючи визначитись радянським, усе пережите Рильський заховав у глибині душі.

Уже коли Тичина був ушанований академіком і на нього показували, як на зразок відданого радянського поета, Максим Рильський усе ще стояв на тому самому місці, на якому він був у 1918 році. Його збірки до 1929 року такі ж ясні й далекі від того, що діялося в країні, як і «Під осінніми зорями». І наче навмисне червоному академікові Тичині Рильський присвятив оцей гарний людяний сонет — «Людськість»:

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

Солодкою стрілою пізній цвіт,
Скрадаючися, приморозок ранить.
Дзвенить земля, як кований копит.
Зима прийде — і серця не обманить.

Все буде так, як писано в книжках:
Зірчастий сніг, легкий на вітах іній
І голоси самотні у полях.

Та й по снігах, метелицях поплине,
Як у дзвінких, незміряних морях,
Невірний човен вірної людини.

Отакий спокій і філософічна замисленість над життям (нагадаю ще раз, що це вже 1929 рік) свідчать, що і в цей час поезія Рильського усе ще є тим цілком окремим світом, у який бурхливе життя ще не мало доступу, хоч особиста ситуація Рильського в цей час була дуже важка: його (і може більше, ніж котрого іншого неоклясика) було тавровано як буржуазного поета, що втікає від радянської дійсності.

«Непорозуміння» між більшовізмом і неоклясиками почалося з того, що ці останні в ніде не писаній декларації ніби говорили: ми визнаємо вашу владу і, оскільки нема де дітися, готові бути лояльними радянськими громадянами, а ви зате не втручайтеся в наш інтимний світ поезії, який, зрештою, вам нічим не загрожує.

Як узяти паралелю з зовсім іншої ділянки, це та сама постава, що й у селянина одноосібника, який готовий був у всьому коритися владі і виконувати всі зобов'язання супроти неї, тільки хай залишать йому його власну землю. І те й друге було виявом українського індивідуалізму, мабуть, сильнішого, ніж подекуди на Заході, бо, наприклад, колективізувати німецького бауера і поета легше було, ніж українського селянина і неоклясика.

Це «непорозуміння» дійшло трагічної розв'язки на початку 1930-их років, а до того часу нео-

клясики твердо трималися своєї позиції — незалежності мистецтва. Усі разом, і Рильський не менше, ніж інші. Що він відчував над собою фатальну небезпеку, видно з того, що подеколи в його поезії звучав неспокій, щоправда перетранспонований на філософічну медитацію. Так ще на світанку советчини він мріє про вільний і гарний світ, у якому поезія дихає з самого життя, не пригноблена директивою: «Десь є співучий Лянґедок» («Синя далечінь»).

Або в другій частині:

Хай хоч ві сні венецькі води,
І мармур сходів та колон,
І сяйво вроди, й давні годи,
І тоскне золото мадонн.

Два роки пізніше (1922) надibuємо в нього виразно мотив тривоги за своє сумління:

Поете! Будь собі суддею,
І в ночі тьми і самоти
Спинись над власною душею,
І певний суд вчини над нею,
І осуди, і не прости.

Клясично ж свою безкомпромісовість висловив Рильський у відомих рядках:

У тиші над удками
Своє життя непроданим донести.

Повторюю, всі неоклясики трималися цього самого. В результаті один, скориставшись ні-

мецьким походженням, вирвався за кордон (Освальд Бурггардт), троє пішли на смерть (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара). При житті лишився один Рильський, і в цьому немає ні його вини, ні заслуги. Бо ніхто не міг знати, кому несвітська машина терору витягне з своєї чортячої лютерії квиток на життя, а кому на смерть. І якби квиток Рильського випав кожному іншому з п'ятох, щоб признано було його не вбивати, а вичавити з нього оду диктаторові, то була б так само написана «Пісня про Сталіна» і все інше (тільки під іншим прізвиськом).

Черга покоритися прийшла на Рильського у 1932 році, добрий десяток років після Тичини. Хай Рильський живе й пише нам до ста років, але те, що вніс він в українську поезію, ми можемо, підходячи загально, підсумувати вже сьогодні, бо його невимушена поезія закінчилася в 1932 році, коли поетові довелося скласти декларацію покори. Це він зробив збіркою «Знак терезів», яка таки й відкривається «Деклярацією обов'язків поета і громадянина». Написана декларація за параграфами, як і кожен канцелярський папір. Параграф перший декларує:

Мусиш ти знати, з ким
Виступаєш у лаві,
Мусиш віддати їм
Образи й тони яскраві...

І Рильський «віддав», тільки так, наче підписав контракт. В результаті «образи й тони

яскраві» поблякли, але сам поет якось не втратив своєї гідності.

І тут між Рильським і Тичиною величезна різниця. Але справа не тільки в різній чисто людській поставі, а в різному строї поетичної душі того й другого. Тичина поет стихійний. Його творчість доти, доки вона була справжньою, відбувалася буквально у трансі надхнення, над яким раціо не мала жодного контролю. Витвори його фантазії можуть нагадувати той світ фантастичних видів, який появив у своїй творчості Франц Кафка. Особливо видно їх спорідненість з «Замість сонетів і октав» (до речі, ця збірка співпадає з роками інтенсивної творчості Кафки), у яких майже натуралістична реальність у найнесподіваніших сполученнях набирає звучання фантастики. Ось «Шовіністичне»:

Беруть хліб, угіль, цукор і так, немов до чарки, приказують:

— Ну, хай же вам Бог посилає... та щоб ми ще не раз на вашій землі пироги їли.

А ми, позиваючи сусіда за межу, одказуємо:
— Дай Боже, дай...

А на завершення оцей несамовитий рядок:

Іноді так: небо ясне, а з стріх вода капле.

І не беріть цього на машину поетичної аналізи, бо розкладене ерудитом на елементи, воно блякне і в'яне. І не пробуйте увести у якусь

систему асоціації, викликані цими рядками. Це витвір поетової фантазії надзвичайно складної асоціативності.

Я зовсім не випадково згадую при Тичині ім'я Франца Кафки. Обом їм властивий підсвідомий страх перед дійсністю, яка на переломі 1910-20-их років крила в собі зародки монструозного суспільного шалу, що згодом виявився на заході Європи у вигляді гітлеризму, а на сході — сталінізму. У Кафки передчуття катастрофи вибувало у видивах людини, безпомічної перед рухом суспільного механізму, до такої міри безпомічної, що вона, в стані повної апатії, дозволяє розмолоти себе в коліщатах цього механізму (романи «Процес», »Замок», оповідання «В карній колонії», у якому, до речі, й продемонстрована така машина, та й либонь уся творчість Кафки).

Суспільно-географічна чи яка хочете віддаль зумовила, ясна річ, відмінності видив Тичини від Кафкових, алеж той самий панічний страх перед дійсністю бачимо в його навіть патетично найбільш піднесеному, перейнятому радістю національного визволення «Золотому гомоні». Радісний «золотий гомін»... «і голуби і сонце...», але раптом над усім цим:

Чорний птах — у нього очі-пазури! —
Чорний птах із гнилих закутків душі,
Із поля бою прилетів.
Кряче.
У золотому гомоні над Києвом,

Над всією Україною —

Кряче.

О, бездушний пташе!

Чи це не ти розп'яття душі людської

Століття довбав?

Століття.

Чи не ти виймав живим очі,

Із серця віру?

Із серця віру.

Чого ж тобі тепер треба

В години радості і сміху?

Чого ж тобі треба тепер, о, бездушний пташе?

Говори!

Чорнокрилля на голуби й сонце —

Чорнокрилля...

Це 1917 рік. Стільки ж характеристичне контрастом радості і раптового переляку «Одчиняйте двері» (1918):

Одчиняйте двері —

Наречена йде!

Одчиняйте двері —

Голуба блакить!

Очі, серце і хорали

Стали,

Ждуть...

І раптом за цим світлим малюнком антистрофа:

Одчиняйте двері —

Горобина ніч!

Одчиняйте двері —

Всі шляхи в крові!

Незриданими сльозами
Тьмами
Доц...

Страхом перед дійсністю пояснюється така швидка капітуляція Тичини (відповідна повній пасивності перед життям у Кафки).

А коли Тичина був примусом позбавлений права на свободу фантазії і мусів раціонально укладати вірші відповідно до програми, він виявив повну безпомічність, бо рацію, підпорядкувавши собі поезію, зруйнувала її. Раціонально він почав складати такі безпомічні речі, які ми знаємо від нього тепер. Щось подібне на автопародію. Це феномен бодлерівського «Альбатроса», над яким знуцаються матроси з ЦК партії.

Рильський інший тим, що він, як неоклясик, поет раціональний. Неконтрольована гра фантазії — річ йому неприступна. Це він виявив не тільки в творчості, а й у ряді статей на літературні теми, у яких він сам признається в «незрозумілості» (критерій зовсім неприкладний до поезії) складної метафори (див. його статтю «Батьки і діти», передруковану мною в «Панорамі найновішої літератури в УРСР»). Як поет раціональний, віршуючи під тиском, він утратив чар безпосередности, але, на відміну від Тичини, зберіг ту саму ніби бездоганну віршову форму, якою володів і раніше. Іноді навіть здається, що вистачає в його вірші підставити деякі інші слова і він зазвучить посправжньому.

Між іншим, таку операцію проробив сам Рильський над одним віршем. У вірші «Ми збирали з сином на землі каштани», писаному 1936 року, було слово «Сталін». Ось ця строфа в первісному вигляді:

Ми збирали з сином жолуді дубові,
І про слово Сталін я казав синкові,
І пливли багрові хмари в вишині,
І співала осінь весняні пісні!

Ця сама строфа у виданні 1960 року звучить уже отак:

Ми збирали з сином жолуді дубові,
І про день м а й б у т н і й я казав синкові,
І пливли багрові хмари в вишині,
І співала осінь весняні пісні!

Всього лише зміна двох слів відполітизувала строфу, зробивши її чисто настроєвою! Для Тичини така операція виключена. От чому падіння Тичини здається страшнішим, а в ґрунті речі воно й багато трагічніше.

В кінцевому рахунку і постава обох поетів у добу десталінізації теж різна. Не діставши повної свободи творчости, Тичина лишився «альбатросом» на сучасному кораблі советчини. Рильський же, підписавши контракт, ніби застеріг собі право (за засадою — «кесареве кесареві») й на чисту поезію, і в цих випадках у нього був той самий бездоганний вірш, та ж вишукана мова, хоч і зникла безпосередня по-

етична схвильованість, її заступило зрівноважене філософування і трохи нарочитий дидактизм. Час однак зробив своє, і сьогодні Рильський виконує обов'язки не так поета, як великого громадянина. І з сумом доводиться читати отакі з погляду версифікації бездоганні, але позбавлені жодного відкриття незнаного, не торкнені іскрою поетичного надхнення рядки, як оці з найновішої збірки «Зимові записи», що має вийти в 1964 році:

Як не любити зими сніжносиньої
На Україні моїй,
Саду старого в пухнастому інеї,
Сивих, веселих завій?
Як не любити весни многошумної,
Меду пахучих суцвіть,
Як не любити роботи розумної,
Праці, що дух веселить? —

і т. д.

От чому Рильського сьогодні, після досвіду останніх літ, можна підсумовувати, що з Тичиною можна було зробити далеко раніше.

Немає таких терезів, на яких можна важити й цінувати, хто приніс «більше» чи «менше» в поезію, якщо мова про такі дві величини, як Тичина і Рильський. Тим більше, що й принесли вони різне. Тичина, повторю за Єфремовим, відкрив нову сторінку в українській поезії. Він був новатором у кожному рядкові, і його ранньою творчістю вивершився справжній модернізм, який зробив українську поезію світовою.

Рильський ні в чому не був новатором і не зробив жодного відкриття. А при тому його доля в сучасній українській поезії не менша, ніж Тичинина. Усе, з чим Рильський прийшов в українську поезію, було вже до нього. Сонети писали перед ним не тільки І. Франко і М. Чернявський. Були відомі українській поезії і всі класичні зразки строф, культивовані Рильським, як і всі ритмічні моделі, до розмовного білого ямбічного п'ятистопника включно. Та вистачає порівняти його сонети з сонетами його майже сучасника Чернявського, щоб непомилково побачити те нове, що прийшло з Рильським в українську поезію: висока культура європейської поезії, передусім французького парнасізму. І це можна сказати про все, велике й мале, що зібране у найповніших кодексах поетик (до речі, не існуючих ще українською мовою). Рильський, сказати б, автоматизував уживання цих різноманітних форм до такої міри, що й кожен середній поет не з поетик, яких нема, а від Рильського навчився писати зовсім пристойний сонет. А одночасно з цим Рильський удомашнив в українській поезії велике багатство мотивів поезії світової.

Але либонь найбільше він зробив для культури української мови. Цей магічний інструмент поетичної творчості, яким так безпомічно користуються (і безбожно калічать його) деякі поети за межами УРСР, Рильський шліфував і ушляхетнював, розглядаючи це, мабуть, не останнім обов'язком перед своєю національною

культурою. Цьому завданню служать і переклади з чужих мов, яких у Рильського незміренно багато.

Крім росіян Пушкіна, Грібоєдова, поляків Міцкевіча і Словацького, він переклав багато французів — Буальо, Корнеля, Расіна, Вольтера, Ростана й ін. Навіть і безпосередньо в поезії він любить розмовляти про значення мови, як у збірці «Троянди і виноград» — вірш «Як парость виноградної лози, плекайте мову...», що закінчується повчанням:

Не бійтесь заглядати у словник:
Це пишний яр, а не сумне провалля;
Збирайте, як розумний садівник,
Достиглий овоч у Грінченка й Даля.
Не майте гніву до моїх порад
І не лінуйтеся доглядать свій сад.

Так прийшовши з різних боків, обидва, Тичина і Рильський, принесли в українську поезію кожен свою долю, щоб зробити її нарешті рівною іншим. Жоден інший радянський поет не зрівняється з ними в цьому. І як сьогодні не тільки самі українці, які не можуть бути в своїй справі безсторонніми суддями, а й чужинні знавці без знижок цінують українську поезію серед багатших у світі, то саме завдяки їм двом.

*

Досі я говорив про все, що в Тичині й Рильському було різне, а закінчу спільним: ним є те, що поволі, один скоріше (Тичина), другий по-

вільніше, під тиском сталінського терору виходили з поезії, переходячи на технічне віршування, у одного менш, у другого більш досконале, але це вже не поезія. І оті зворушливі своїм дидактизмом напучування Рильського плекати мову, щойно зацитовані, мають таку ж саму поетичну вартість (тобто жодної), як і отакий вірш Тичини — «Високо знялись ми ввись» («Дніпро», ч. 12, 1961):

Навстіж у майбутнє брами . . .
Що нам вітер! Що нам бриз!
Ленін з нами, — Ленін скрізь!
Ми з народами-братами
ідемо у Комунізм!

Обидва вони вийшли з поезії. Це сталося ще десь у тридцятих роках за страшного терору Сталіна, але й у найновішу добу десталінізації обидва як поети вони не змогли.

І разом з ними вийшло з літератури усе їхнє покоління, на три чверті змасакроване Сталіном, що з нього сьогодні ледве живе ще два десятки. Винятки можуть підтверджувати тільки правило, і єдиним, на мій погляд, винятком серед усіх їх був О. Довженко, та й той уже не живе.

Майже подібна доля спіткала й друге покоління, що про нього тепер піде мова.

ДРУГЕ ПОКОЛІННЯ

Вище вже зазначено умовні критерії, за якими до другого покоління радянської літератури в цій книжці віднесено тих, що народилися між 1900-1910 роками і в переважній більшості розпочали літературну діяльність у 1920-их роках. Деякі числові співставлення, які я хочу подати на початку цієї загальної характеристики, дають уявлення про значення і трагічну долю цього покоління. Очевидно, тут ті самі труднощі, що й з першим поколінням: брак даних про багатьох письменників, які загинули безслідно — були розстріляні, померли на заслання чи живуть десь за межами України, не подаючи про себе ніякого знаку. У наступних обчисленнях я користувався тими самими джерелами, що й стосовно першого покоління.

Найлегше подати список тих, що живі й активні в літературі тепер, оскільки їх, як він висловлюється, що «виявили своє творче обличчя» між 1951 і 1960 роками, подав у своєму довіднику О. Килимник. Разом у цьому довіднику на 330 імен є 110 письменників цього покоління, тобто рівно третина всіх активних письменників на 1960 рік. Як поррахувати, що це люди саме в силі віку й творчої та суспільної активності, що серед них значне число є таких, які мають

велику вагу в політичному житті (М. Бажан, П. Козланюк, О. Корнійчук та ін.), є відповідальними редакторами літературних журналів, членами правління Спілки Письменників України, тоді стане ясным, що роля цього покоління й тепер виходить поза чисельну його третину. Можна сказати, що воно й далі надає тону й визначає організаційну лінію Спілки Письменників України. Щойно в останні роки помітно, як молодше від них, уже третє покоління набирає дедалі більше ваги в організаційній структурі СПУ: кілька років тому на посту голови її М. Бажана змінив О. Гончар (нар. 1918), замість А. Хижняка, редактором «Літературної України» став П. Загребельний (нар. 1924), а потім Д. Цмокаленко (нар. 1922), а у «Вітчизні» на місце Д. Копиці головним редактором прийшов Л. Дмитерко (нар. 1912). Але це ще ніяк не означає, що друге покоління уже втратило в СПУ провідну ролю. Як же повернутися на кілька десятиліть раніше, то можна й без числових співставлень (які трудно тепер було б зібрати) твердити, що це покоління десь від середини 1930-их до кінця 1940-их років становило й чисельну більшість. Взагалі кажучи, 1920-і роки дали найбільше літературних сил супроти кожного іншого десятиліття в історії нашої літератури (не рахуючи останнього, яке ще рано обраховувати).

Це пояснюється між іншим і тим, що розглядуване покоління увійшло в літературу в роки найбільшого творчого піднесення української

культури, в те десятиліття перед уніфікацією, здійсненою Сталіном у 1932 році, коли ще літературні групи едналися за мистецькими й стилевими ознаками і їх різнонапрямно́сть демонструвалася і в найбільшій до́сі в історії української літератури кількості літературних періодиків. Крім двох загальних літературних журналів — «Життя й революція» (Київ) і «Червоний шлях» (Харків), що об'єднували біля себе письменників різних напрямів і поколінь, майже кожна група мала свій орган. Якщо партійно унапрявлені організації — ВУСПП і «Молодняк» мали свої органи в Києві («Літературна газета») і в Харкові («Гарт», «Молодняк»), то поряд з ними мали свої органи й Вапліте (під цією самою назвою, пізніше — «Літературний ярмарок» і «Пролітфронт»), футуристи («Нова генерація»), конструктивісти («Авангард»). Не названі тут ще й універсальні журнали, що багато місця приділяли питанням літератури («Глобус», «Нова громада» та ін.).

Висновок з цього є той, що хоч і тоді вже партія здійснювала свої наміри керувати літературою, все ж ще не було затрачене правильне розуміння істоти літературної творчості, яке й спонукало письменників групуватися за стилевою й напрямковою спорідненістю.

Таким чином і друге покоління з погляду партії було заражене «індивідуалізмом», «буржуазними впливами», а головне — «націоналізмом», і воно також зазнало багато втрат від постішевщини (1933-36) і ежовщини (1936-38), і в

цьому відношенні його можна було б об'єднати разом з першим.

Якщо можна більш-менш точно порахувати тих, що вижили, далеко важче це зробити з тими, що загинули чи назавжди від літератури відійшли. Крім згаданих попереду радянських джерел, найточнішим підсумком ліквідації українських письменників є брошура Богдана Кравцева «На багрянному коні революції» («Нью-Йорк, 1960). Користуючися всіма цими джерелами разом, я зібрав отакий список письменників другого покоління, у загибелі яких немає сумніву (у дужках дати народження й смерті): Василь Басок (1902-40), Микола Булатович (1909-39), Олекса Влизько (1908-34), Микола Дукин (1905-43), Григорій Епик (1901-42), Іван Кириленко (1902-42), Борис Коваленко (1903-38), Марко Кожушний (1904-42), Григорій Косяченко (1903-32), Іван Крушельницький (1905-34), Дмитро Надіїн (1907-42), Панько Педа (1907-37), Валеріян Підмогильний (1901-42), Петро Радченко (1902-42), Григорій Саченко (1905-39), Іван Семиволос (1909-43), Микола Скуба (1907-38), Олександр Сорока (1901-41), Дмитро Чепурний (1908-кін. 1930-их рр.), Гео Шкурупій (1903-43), Михайло Шульга-Шульженко (1901-35).

Дуже неокресленою є категорія тих, кого Б. Кравців назвав замовклими, бо сюди належать: 1) розстріляні, про акт убивства яких нема певних відомостей; 2) заслані, що з них частина померла на засланні, поповнила самогубство, а хтось міг і повернутися з заслання; 3) ті, що в

умовах сталінського терору перестали писати. Із списків Кравцева я вибрав лише тих, чії дати народження мені вдалося встановити. Ось їх перелік (у дужках дати народження): Марат Андрущенко (1910), Зиновій Біленко (1909), Сава Божко (1901), Іван Бойко (1908), Марко Вороний (1904), Василь Вражливий (1903), Петро Голота (1902), Дмитро Гердієнко (1901), Олесь Громів (1902), Петро Грубник (1908), Юхим Зоря (1902), Федір Кириченко (1908), Іван Ковтун (1906), Гаїна Коваленко (1905), Степан Ковганюк (1902), Грицько Коляда (1904), Анатоль Крижаний (1905), Володимир Кузьмич (1904), Василь Нефелін (1907), Веніямін Різниченко (1901), Сергій Роговик (1905), Омелян Розумієнко (1905), Олександр Рохович (1908), Маргарита Сенгалевич (1901), Василь Сокіл (1905), Яків Солодченко (1902), Кіндрат Сторчак (1906), Дмитро Тась (Могилянський, 1901), Василь Худяк (1903).

Перший список містить двадцять одне ім'я, другий — тридцять одне. Я не гарантований од помилки стосовно котрогось прізвища, але абсолютно переконаний, що обидва вони значно применшені. Передусім з другого треба багато імен перенести до першого, бо ж ясно, що як ми й не маємо ніяких відомостей про долю М. Вороного, Д. Тася чи В. Вражливого, то однаково треба вважати їх загиблими. Взагалі кажучи, мої списки і приблизно не вичерпують втрат другого покоління, які можна обраховувати до 150 осіб. Тепер питання: що залишило нам це покоління?

*

Тут я знову мушу повернутися до доби двадцятих років, ризикуючи повторюватися, бо про ці роки буде мова ще й далі, але це неминуче, оскільки ж велика частина письменників, що живуть ще й сьогодні, вийшла з цих років, особливо ж друге покоління.

Від цієї доби відокремлює нас уже ціле тридцятиліття, вона належить до історії, і як до такої мусимо до неї підходити. Читач помітить, що на попередніх сторінках і далі я говорю про ті роки багато позитивного, і роблю це з щирого переконання. Але, з другого боку, тут є небезпека впадати в крайність, не помічати слабостей літератури того часу. Як це роблять ті, що ідеалізують цю добу і бачать там такі мистецькі вершини, що нема про що й мріяти, як тільки повернутися до них. Це зовсім не є так, і об'єктивність зобов'язує сказати, що попри справді ренесансовий дух і наче вперше відкриті очі на те, якою має бути справжня література, двадцять роки в творчій продукції не були такими великими, як декому сьогодні здається. І зокрема мало чого мистецьки повноцінного залишилося від другого покоління радянської літератури, яке є об'єктом цього розділу.

Причини? Їх можна бачити вже з числових співставлень, наведених вище, про кількість загиблих і репресованих письменників. Скажимо, що це почалося вже під кінець двадцятих років і на початку тридцятих. Але хіба і в найкращі роки цього десятиліття була повна свобода творчості, як вона є самозрозумілою, подібно наяв-

ності повітря для дихання, для західньої літератури? Арешти чи репресії були тоді ще поодинокими явищами, але завжди вважалася конечною політизація літератури у вузькотенденційному дусі комуністичної советчини. Тому так разить нас уже сама термінологія, навіть у тих документах, які ми залюбки цитуємо, як свідчення національної свідомости і розуміння суті літератури. Це читач побачить уже з наступного документу, який я цитуватиму далі. Так само ж хвалені тепер нами «Літературний ярмарок» і «Пролітфронт» з тодішніх часів тільки з-за самої термінології неприємно читати. Очевидно, справа не в самій тільки термінології, а в тому, що такі політичні концесії були обов'язковими в самій мистецькій творчості і великою мірою її знецінювали.

Але навіть як абстрагуватися й від цього, треба брати до уваги й глибші історичні передумови, які спричинили те, що література не могла відразу подолати відсталість, що тривала цілі століття. Поясню прикладом. Андре Моруа в мемуарах розповідає випадок з церемоніялу прийняття його в члени Французької Академії: коли він передав неодмінному секретареві академії належний за формою текст вступної промови, той схвалив його, але не стримався від зауваження: «Тільки не вживайте цього слова, його в словнику академії немає». Це може звучати як анекдота, бо сказане одному з кращих стилістів сучасної світової літератури. Але візьмім не анекдотичний бік справи. Франція є зразко-

вою країною плекання культури мови. Академія, заснована там у 1635 році, має головне призначення — складати словник французької мови, і чи протягом уже більше трьох століть всі тримаються її приписів, чи ні, — не це істотне. Важить увага до культури слова, а звідси до бездоганности мистецької форми, занедбання якої на Заході вважається непрощеним гріхом.

На Україні Київська Академія була заснована в той самий час, що і в Франції (правда, іншого призначення), але вона улягла натискові російщини, і в 19 століття ми увійшли зовсім без академії. Та властиво аж до 1928 року ми не мали навіть усталеного правопису. Ясна річ, що справа знову не в правописі самому. Але коли ми з подивом стверджуємо, що, мовляв, в українській літературі вражає брак виробленого почуття форми, то власне треба було б дивуватися, якби воно було. Бо звідки б йому й узятися, коли для його вироблення потрібні століття тривалого плекання культури в широкому значенні цього слова, і то не стихійне, а підтримане відповідними державними інституціями. Тим часом українська література і до, і після сімнадцятого року фактично була поза законом. Хай тому не дивує нас певна розхристаність і фрагментарність літератури двадцятих років, брак форми в ній, наявна невикінченість. Усе тоді хапалося нашвидку, наче в передчутті, що за кілька років і це буде заборонене.

Одне треба сказати на честь другої літературної генерації, що вона розуміла всі історично

обумовлені слабості української літератури і працювала над їх подоланням. Наведу один з численних з тієї доби документ, який засвідчить це: звернення Ю. Яновського до М. Хвильового, надруковане як відкритий лист у «Літературному ярмарку»:

«...Любив я англійців та американців. Їхні твори правили мені за вікно до великого світу. Тоді я захопився морем, не бачивши ще його. Тепер, знаючи, що Ви не любите моря, я все ж таки звертаюся до Вас у цій саме справі.

«Ви чули певно, що у мене вийшла книжка морських віршів „Прекрасна Ут”. Вийшла рік тому. Сьогодні мені передали, що в „Літературній газеті” Київського ВУСПП хтось ізгадав за цю книжку. Ізгадав як жалюгідний провінціял. „Англія — морська країна, значить, там можна писати про море, — сказав він, граціозно зіпершись на пужално, — а Україна — край не морський — значить ніззя”. Як Вам подобається діалектика? Далі цей провінціял наївно згадує, що декотрі з віршів моїх нагадують Асеева й Гумільова — розміром. Я поважаю Асеева, але чому провінціял не звернеться до більших майстрів: Едгара По, Теннісона, Бровнінга, Шеллі, Кіплінга? Незвичайні мистці, володарі романтичного слова, я читав їх із захопленням. Треба перш, ніж братися до критики навіть слабій книжки (а свою я, без скромности, вважаю за слабу) — треба почитати західню літературу. Чи не так я кажу, товаришу Миколо? А радити цього я провінціялові не буду: для цього є в Києві шеф — Б. Коваленко.

«До речі — про науку. Наркомос РСФРР відкриває цього року, замість літературних курсів, цілий інститут. Читав я, що будуть місця для представників нацреспублік. Незрозуміло — для яких: для автономних, що входять до складу РСФРР, чи й для нас, білорусів, грузин? Але свій літературний ВИШ при НКО заснувати б треба хоч на рік. Користи було б багато. Принаймні, хоч трохи викоренили б оту нужденну провінціаліщину, що була (і є) нашим одвічним прокляттям. Аж захвилювався я знаками оклику. Боляче не те, що ми малокультурні в масі — цього можна позбутися і цього ми позбудемося. Боляче те, що багато у нас так званих „напівінтелігентів” — оцієї хижої, пролазливої, безпринципної, гнучкохребетної, паразитної публіки, котра нехтує знання й культуру, шкодить робітничій клясі наплюйницьким ставленням до культури і проходить життя, ні про що ні разу серйозно не замислившись».*)

Ретроспективно дивлячись, ця декларація, написана в формі літературного листа, звучить трагічно, якщо взяти під увагу, що писав її переслідуваний критикою ваплітянин у журналі, який утворився після сякої-такої перестановки прапорців з «Вапліте» і був уже напередодні закриття, щоб пізніше проіснувати ще який рік під назвою «Пролітфронт»; як узяти далі під увагу, що не мине й трьох років, як спеціальною постановою про створення єдиної спілки

*) Лист Ю. Яновського до М. Хвильового, „Літературний ярмарок”, 9, 1929, стор. 129-130.

письменників буде заборонене «інакомисліє» і декретована уніформована література, тобто переможе таки «шеф» з Києва Б. Коваленко, а потім терор піде так далеко, що й цей останній буде ліквідований п'ять років пізніше (1938), що й сам автор цього листа не зможе залишити по собі ні одного викінченого твору.

Але я навів цей документ на доказ того, що це покоління, як і перше (М. Хвильовий), було свідоме слабостей української літератури, які конечно треба було подолати. Бодай три висновки напрошуються з декларації Ю. Яновського.

Передусім згадка про Асеева і Гумільова говорить про те, як далеке це покоління було від думки плентатися в хвості російської літератури. До речі, ті люди не були вузькими націоналістами того типу, який пізніше в окремих крайніх виявах витворився в Галичині. Їм була очевидна великість російської літератури, і вони вміли цінувати її. Тільки ж історичне минуле, зобов'язувало, щоб спромогтися на свою суверенну культуру, звільнитися від «російського диригента» і шукати «вікна до великого світу». Ішлося, як тепер кажуть, не про «низькопоклонство» перед Заходом, а всього лише про ідеї західньої свободи, про зміцнення ними почуття власної суверенності у процесі звільнення з-під російщини.

Звертає на себе увагу, по д р у г е, розпачливий протест проти «напівінтелігентщини», успадкованой з провінційного малоросійства 19 віку. Вона давала себе відчувати повсюдно, і серед

українців на еміграції майже в той самий час, як писався лист Яновського, Є. Маланюк назвав її образним словом — «фершалізм».

Саме ця верства в УРСР витворювала ту «гнучкохребетну» породу провінціалів (і це третє, на що я хочу звернути увагу в листі Яновського), які найлегше піддавалися новому режимові і ставали до його послуг у намаганні поконати саму ідею суверенности української літератури. Тоді цей тип інкарнувався в постаті голови ВУСПП І. Микитенка або вуспівського «шефа» в Києві Б. Коваленка. Пізніше, після всіх перечисток, у яких загинули й обидва названі, він втілювався в постаті кар'єриста, обвішаного орденами й медалями та всякими почесними званнями. О. Корнійчук є найяскравішим екземпляром цього типу, і я присвячую йому цілий розділ окремо.

Хвильовий назвав П. Куліша, а з пізніших М. Вороного і М. Семенка «трагічними посталями» української літератури. Першого тому, що він опинився в стані ворожої ізоляції серед тодішнього українського громадянства, не здолавши європеїзувати провінційну малоросійщину, інших двох тому, що вони були безсилі зробити те саме пізніше — уже в двадцятому столітті. Покоління Яновського чудесно розуміло цю геніяльну правду, і як пошукати в їх художніх творах чи публіцистичних виступах, можна знайти багато підтверджень цієї думки.

Але й саме це покоління в тому самому розумінні Хвильового лишилося трагічним, бо не

мало часу здійснити те, до чого було покликане. Багато в ньому було талановитих людей, які багатообіцяюче починали, але либонь ні один з них не залишив викінченого твору. Тому коли в нас просять назвати щось для перекладу на чужу мову з прози тієї доби, ми безпорадно розводимо руками, не знаючи, що назвати.

Добре починали в прозі з цього покоління В. Підмогильний, І. Сенченко, В. Кузьмич, могло б бути щось з Г. Епіка. Усі вони були репресовані, і вижив з них один лише І. Сенченко. Можна б назвати ще й інші імена. З них могли бути добрі белетристи. Белетристику в розумінні просто доброго розповідного жанру я відрізняю від мистецької прози (в розумінні німецького — *Prosadichtung*).

Тут найбільшим майстром без порівняння мав бути Юрій Яновський. Але й від нього лишилося мало. Він не був репресований чи ув'язнений, але не був допущений написати щось справжнє. Як висловився колись про нього Глобенко — це майстер, що не сказав свого слова. Перший його роман «Майстер корабля» — твір молодости, з усіма ознаками таланту, але рішуче аморфний, він не тримається купи. Першим зрілим твором Яновського були «Чотири шаблі». Але писалися вони вже тоді, коли терор дужчав (1930). Просто помітно, як з другої частини, в якій мала бути показана трагічна доля Шахая і його «маршалів» у советчині, авторові дедалі трудніше було бути одвертим, і в прямій залежності від цього спадає його надхнення. Річ вий-

шла наче переламана надвоє, суцільного твору не вийшло.

Коли пізніше появилися «Вершники» (1935) — роман у новелях, це дало привід для твердження, що, мовляв, Яновський був майстром не великої епічної форми, а новелі. Твердження нічим не перевірене, бо письменникові режимні утиски не дали змоги виявитися в повноті свого таланту. Хоч, незалежно від цього, «Вершники» є справді шедевром роману в новелях.

Коли я говорю про Яновського як майстра мистецької прози, яка відрізняється від белетристики, то маю на увазі, що белетристика може бути високодосконалою в самій розповідній формі без глибшого підтексту, тим часом як мистецька проза криє в собі можливість таємниці, такої мистецької правди, яка сягає в глибини століть. Це яскраво видно вже в «Чотирьох шаблях». І цією глибинною правдою є історична доля українського народу, яка чується з кожного справжнього твору Яновського (у нього є їх багато й несправжніх. Іноді просто таки жалюгідно безпомічних, попсованих украї тенденцією, якої від автора вимагали. Наприклад, п'єса про Т. Шевченка, що була опублікована посмертно в якомусь літературному журналі. У ній Шевченко повчає українських повсталих селян у всьому слухатися росіянина Єрофея, що прийшов наставляти на правильну путь українців!).

У всьому, про що б він не писав, Яновський через сучасність дивиться в історичні глибини.

Ось вінчається під час громадянської війни Шахай:

«До церкви люди походилися, як на Великдень. Церкву колись будували ще запорожці — вона була тісна й старовинна. За всім доглядало певне хазяйське око братчика низового, бо міцніше зробити церкву не стало б хисту нині. Все окували залізом. Навіть панікадило було такої неймовірної ваги, що влітку, під час одправ, порипували сволоки, на яких воно висіло, лускалися дошки, і, здавалося, втягне хреста з бані до церкви ця щира запорізька жертва...»

«Ударили в дзвони. Мідне бовкання заходило до церкви крізь двері. Зайшов Шахай... Надія охоплювала всього Шахая. Широкі степи лежали перед ним і його селом... Треба йому триматися острова, доки витратить силу шторм і хаос стане пасивний. Тоді — шаблею захищати руїни. Пообрубувати руки всім, хто потягнеться підкорити вільний народ, хто захоче різати його землю, як хліб, і їсти, захлинаючись від жадоби, від страху, що хтось другий одніме шматок. Шахаєві приходило на думку царське панування, уся історія народу — славна, гучна і завше великодушна. Козаки — сіромахи проходили довгою валкою: всі чеснотники, хоробрі гультяї, морські розбійники гордо ступали на великих землях, всі лицарі чести своєї сіромашної й мученики... Шахай клянеться собі, обходячи церкву, зупиняючися перед святим козацтвом на стінах, клянеться не допустити жалости до серця. Клянеться, що не віритиме

нікому, хто лежатиме під його шаблею або сидітиме за його столом. Він клянеться й цілує в плече сивоусого курінного. Надія обволікає його, як мариво, як отруйний тиміям великих подій...»

Ці патетичні місця, як зачин роману, не для прикраси автором вжиті. Він і його герої бачать сучасність через усю історію народу. Так творить стихійно національна душа. До Яновського так писати з чуттям усіх глибин української історії міг тільки Гоголь, після нього (хоч і старший) — ще Довженко.

Зрозуміло, що дух роману не підійшов під советчину, і його заборонили, хоч авторові пощастило уникнути кари. Такий же й роман «Вершники», але теж попсований (ще більше) наворотанням на советчину. Довелося письменникові описувати перемоги Чубенка над петлюрівцями і завершити роман «соціалістичним будівництвом».

*

Подібна ж фрагментарність ціхує це покоління і в поезії. Загинуло кілька талановитих поетів, од яких ледве щось лишилося. 26-літнім був розстріляний дуже оригінальний у формі і сміливий, аж до епатажу, у вислові Олекса Влизько. Тепер, перечистивши, видрукували частину його поезій, ніби реабілітувавши й поета.

Ще гірша була доля Марка Вороного, про якого занотував якось Євген Маланюк:

«У відношенні до особи і творчости Марка Вороного наше суспільство й літературознавство

мають не лише незаплачений борг, а й незаможливий гріх: його юна постать і болюче-короткочасна творчість ось гинуть на наших очах. Можливо, що вже й загинули...

«Поліційний апарат советського режиму особливо чуйно слідкував за розвитком юного поета. А що з першого його рядка можна було зорієнтуватися, в яким напрямку піде той розвиток, то літа й дні Марка Вороного були почислені».*)

Я назвав тільки двох, що загинули, але були й такі, яких не репресували, але не дали їм змоги належно свій талант розвинути. Я вважаю таким Леоніда Первомайського. Як і Бажан, про якого мова далі, Первомайський поет виразно інтелектуальний, і, можливо, мав усі дані поєсти далеко більше місце в нашій поезії, якби не завдала йому непоправної шкоди, умовно сказавши, одна «помилка» — заангажування від самого початку в політичну щоденність, яке в умовах диктаторського режиму ставить поета в вузькі рамці легально дозволеного, що автоматично означає не індивідуалізацію таланту, а нівеляцію з іншими. Первомайський якось відразу «вписався» в комсомольські поети. А що в рамках когорта комсомольських йому було завжди тісно, то його без кінця товкли й «били» (термін з радянської критики), раз-по-раз навертаючи на правовірність. І справжню його міру таланту вдалося побачити щойно по остан-

*) Євген Маланюк, Книга спостережень. Торонто, 1962, стор. 325.

ній війні, але вже не в поезії, а в прозі. Для поезії він певно вже остаточно втрачений.

Одні загинули тим, другі іншим способом, і як розглядатися по поезії другого покоління, то з нього либонь чи не одному Бажанові вдалося вийти на рівень своїх недалеких попередників — Тичини й Рильського.

Перед тим, як занотувати своє враження про Бажана, я спробував, не зупиняючись на котромусь з конкретних його творів висувати загальне враження з попереднього знайомства з його цілою творчістю. Своєрідність його ритмічного строю в результаті уявляється мені, як важко кований, наче з твердого матеріялу вірш, либонь не без впливу конструктивізму й експресіонізму, ніби у відчутно геометричних контурах. Останнє (про геометричність), можливо, в моїй уяві походить з сугестії від одного з найсильніших творів Бажана — «Слово о полку», в якому друга строфа починається геометричним окресленням:

Квадратний крок і коней і людей
Котився в строгім ескадроні...

Але знову на початку «Розмови сердець» маємо той самий квадрат:

І б'ється на квадратах площ
Людина й тінь її потворна...

Звичайно ж справа не в спрощеному зведенні до квадратів чи взагалі якихось геометричних

фігур, до яких ритміку віршів ледве чи взагалі можна зводити, а в раціонально незбагненному сприйманні поезії Бажана, наче б вона була справді побудована на ритмах геометричних ліній.

Перекинувши принагідно ще кілька віршів Бажана, дійсно переконуємося в схильності його окреслювати образ геометричними фігурами, лініями чи прямолінійними зломами. У «Крові полонянок»: «зотліли стріли згадок», «дим струною в небозвід зіперсь»; в «Дорозі»: «тіні складено в штахети», «дороги переламані», «шляхів грань», «дорога меж і мір»; «рівні та прості дороги матроські» («Нічний рейс»); «лягли, як на струну, на шлях стрункий зі сходу» («Слово о полку»); «Тут буяє труд, і пруг ляга на пруг, і кут ляга на кут» («Будівлі»).

Не виключаю, що це вподобання Бажана до геометричної лінії може тільки оманно сугерувати уявлення про його ритм, але годі виключити також і те, що якимось іраціональним діянням це впливає й на індивідуалізацію ритму, бож вірш, за визначенням К. Фосслера, як Протей, — завжди не подібний на себе: навіть правильно побудований чотири- чи п'ятистоповий ямб у кожного поета матиме також і ритмічні нюанси.

Якщо далі продовжити цей експеримент уявлення про Бажанову поезію в цілому уже з погляду її кольориту, матимемо враження домінанти чорного, і улюблене тло його поезії — ніч: «Кров полонянок», «Залізнякава ніч», «Нічний

рейс», «Гофманова ніч», «Слово о полку» і так далі, сливе аж до останнього періоду ця сама закоханість у нічний пейзаж: наприклад, у поезіях 1943 року «На командному пункті», «На лівому березі», що остання кінчається таким чорним пейзажем, який відтворює напругу перед наступом:

Як меч, блищав в тьмі чорних крутоярів
Потік Дніпра. І меч забагрянів,
І меч піднісся. Перший залп ударив.
Червоногрудий оболочок проплив.

Є тут багряне й червоне. Але воно лише підкреслює зловісність тьми. Так скрізь у Бажана.

Сказавши про ритміку Бажанової поезії як важко ковану, можна ще сказати — різьблену на твердому матеріалі. Важкість і твердість матеріалу улюблені поетом: граніт, камінь, брила — слова раз-у-раз ним повторювані. Епітет теж підкреслює важкість: «м а с и в н і коні», «т у п і потвори батареї», «колеса грузнуть в глей в п о н у р о м у рипінні»; він (епітет) надає важкості усім речам, навіть як вони загально й не сприймаються важкими. Функцію надання важкості дії виконує в Бажана й дієслово: «тьма в о л о ч и л а мокрий шлейф» ...

Кута вагота Бажанового вірша органічно підкреслюється важким озвученням. Воно з уподобанням на р, як у цитованому вище катрені або в рядках з «Будівель»:

Тут
бує труд,
І пруг
ляга на пруг,
І кут
ляга на кут;
Луна іде навкруг
Споруд.

Або в «Розмові сердець»:

— Б'єте в громохкий барабан,
У барабан із людських шкір!
В людей замало в серці ран,
Зате багато дір...

Усе це разом так органічно монолітне, що у випадковій Бажана можна говорити про зовсім окремий стиль, що ціхує тільки великих поетів. Іноді поет назвою твору чи окремим висловом дає характеристику всієї своєї творчості. Так стиль Тичини назвали клярнетизмом. Бажан одну з своїх поетичних збірок назвав — «Різьблена тінь»; цю назву можна б застосувати до всієї його творчості — вона є власне різьбленням тіней. Оглядаючись навколо, ні поруч, ні в минулому нічого близького Бажанові не знайдемо, і це дає підставу зарахувати його до числа великих поетів.

Різьблення — праця сама з себе важка й повільна, і справді продукція Бажана за той самий час не може дорівнювати кількістю ні легкоплинній, але поверховій ліриці В. Сосюри, ні

викиданню збірки за збіркою якогось графомана. Але при цій повільності Бажан виграв на іншому. Виступивши в друку на якесь десятиліття пізніше Тичини, він мав на майже справжню творчість приблизно стільки часу, що й останній, бо піддався під нагинання на «генеральну лінію» значно пізніше. Коли Тичина вже в 1929 році став академіком, радянським без закиду поетом, Бажан протримався ще довше.

Цьому сприяло певно й те, що він схильний був до абстрактно-філософічної лірики, з униканням занурюватися в щоденність. Щоправда, Бажана ми таки й не знаємо, яким би він справді був, якби мав повну свободу вислову. Тут він власне й відрізняється від Тичини й Рильського, яких ми ще могли побачити в перших збірках — «Соняшні клярнети» й «Синя далечинь», датованих 1918 роком, так мовити, в чистому вигляді, не обтиснутих советчиною. Перша Бажанова збірка «17-ий патруль» вийшла 1926 року. Вона вже цілком вільною не могла бути. Тому філософування Бажана часто приписване політграмотою.

Все ж Бажан протримався довше від інших, і його капітуляція перед насильством синхронізується з цим самим кроком Рильського в 1932 році.

Безлико-колективний підручник «Історія української літератури» з цього приводу пише:

«Найбільш показовою для творчого зростання Бажана на початку цього періоду (мається на

увазі підпорядкування партійності — І. К.) є поема „Смерть Гамлета” — гнівний памфлет, що таврує фашизм і його духовних зброєносців».*)

Як усе в цій книжці навиворіт, так само фальшиве й це твердження. «Смертю Гамлета» позначалося не творче зростання поета, а його творча загибель. Зате в свій час прийшли ордени, високі урядові посади (до заступника голови ради міністрів включно) і, розуміється, звання академіка.

Поему «Смерть Гамлета» Бажан написав про себе самого. Вона рівнозначна декларативністю поезії Рильського «Знак терезів». Засуджується в ній роздвоєність (очевидно, автора):

Стоїш у ваганні,
 двоїшся,
 і мариш
У трансі проблем, і дилем, і оман,
І чуєш, як хтось промовляє —
 товариш!
І чуєш, як інший нашіптує —
 пан!
І Гамлет очунює,
 пробує жваво
Озватись на те і на це.
Мовляв, придивіться —
 ось моє праве,
Це ліве у мене лице.
Не вірте!

*) Історія української літератури, т. II, 1957, стор. 655.

Не дайте блідому Гамлету
Сховати між фраз і між поз
Двоязику його гомілету,
Його роздвоенський психоз...

Більш-менш на цьому Бажан скінчився як поет, хоч сталося це якимось так рівно, що й далі його поетичний хист, техніку можна було помічати. Зате по 1932 році він багато зробив для української культури перекладами (зокрема зазначу «Витязя в тигровій шкурі» Шота Руставелі), як оригінальний поет він поволі зникав з обрію і усувався в тінь.

Люди занадто заангажовані в сталінізмі (а таким був і Бажан) по-різному прийняли його кінець. О. Фадеев прийняв смерть Сталіна за смерть своєї генерації, що добровільно чи під тиском відписала йому свою душу, і вкоротив собі віку. Тичина зробив вигляд, що за десять років по смерті Сталіна ніщо не змінилося, він ніби не бачив і злочинів Сталіна і удає, що не бачить їх наслідків, продовжуючи бути тим самим співцем партії, яким був до 1953 року. Ще інакше і либонь найшляхетніше вийшов з ситуації Рильський: скинувши з себе, що можна було, старого вантажу, він посилено працює над гуманізацією відносин у советчині взагалі, літературних зокрема.

Дуже тактовно й зрівноважено повівся Бажан. Приймавши банкрутство свого покоління за доконаний факт, він почав повільно усуватися від літературної діяльності, здавши голо-

вування в СПУ (1959) О. Гончареві і прийнявши експонований пост головного редактора «Української Радянської Енциклопедії». Ніде очевидно не сказано, що Бажан перестав писати, можливо, появлятимуться ще його збірки, але це вже — тактичний відступ. Сьогодні присутність його в літературі майже не відчувається, і навіть у дискусії про шляхи молодого літератури він не взяв жодної участі ні за, ні проти. Правдоподібно, його поетична біографія наближається до кінця, але можна сподіватися, що при такій її культурі цього колись великого поета, який лише частково виявився в поетичній творчості, він зможе ще багато зробити для української культури, як це робить і тепер, редагуючи першу українську радянську енциклопедію, хай і з усіма її хибами.

*

Так, підсумовуючи, про друге покоління радянської літератури можна сказати відомою євангельською істиною: багато було покликаних, а мало вибраних. При чому й вибраними виявилися якраз найслабші, або, як дотепно десь висловився Ю. Лавріненко, — примітив з властивою йому непомильною інтуїцією вибрав собі все — що найгірше. Усе, що було талановите, творче, з індивідуальним обличчям, — було ліквідоване або змушене замовкнути. І не тільки такі, як О. Влизько чи В. Підмогильний, що були постріляні, загинули для української літератури, а «пропащими силами» стали в ній і ті, хто, як Ю. Яновський, М. Бажан чи Л. Пер-

вомайський, не були репресовані, але й не дістали змоги належно себе виявити, лишилися майстрами, що не сказали свого слова. Непомильний же в своїх інтересах примітив обрав для себе найбільш безлике і підніс його до рівня ніби найвищих майстрів радянської літератури. Оскільки ці останні є найбільш характеристичними для неї, їм я приділяю на дальших сторінках більше уваги.

*

Найтипівішим представником другого покоління радянської літератури в УРСР, який представляє і уособлює саме ту літературу соціалістичного реалізму, якої партія домагалася від письменників і яку вважає сьогодні своїм найвищим досягненням, що його й ставлять за приклад усім письменникам, — є безумовно Олександр Корнійчук (нар. 1905). Почавши літературну діяльність ще з середини 1920-их років, він лишався спочатку (поки ще уніфікація в літературі не була здійснювана методами терору і свобода літературних напрямів і стилів офіційно не переслідувалася, хоч творчий індивідуалізм і зазнавав гострої критики з боку літературних течій, підтримуваних партією) непомітним. Його партійно дуже ортодоксальні твори (характеристичне, що перше його оповідання «Він був великий», написане 1925 року, — присвячене Ленінові) тоді не могли ще мати успіху. Це стосується й його перших п'єс: «На грані» (1928), «Кам'яний острів» (1929), «Штурм» (1930).

Карл Густав Юнг, аналізуючи з погляду глибинної психології феномен літературної творчості, означив творчий процес як автономний комплекс, який означає, що коли письменник почуває потяг до втілення в літературному творі образів, витворених його фантазією, тоді творчий процес стає автономним, ніби незалежнюється від письменника, а останній стає його послухним знаряддям. Це те саме, що не один сказав, свідчачи про своїх героїв, що вони, мовляв, пішли несподівано для нього самого в тому напрямі, в якому він зовсім не сподівався їх вести, але безсилий був їм протидіяти.

В радянських умовах теоретики соціалістичного реалізму, якби вони знали про нього, засудили б юнгівський автономний комплекс, бо ж партійність зобов'язує гамувати творчу інтуїцію і зовсім раціонально спрямовувати зображення дійсності тенденційно, в бажаному партії напрямі. Та й письменник сам не наважився б дати волю цьому комплексові, бо герої, які почнуть діяти самостійно від автора, обов'язково розійдуться з лінією партії і приведуть його до «контрреволюції».

У випадкові, коли гін до творчості такий стихійно сильний, що годі його погамувати чи спрямувати на рейки фальшу, письменник був приречений на страту, і події кінця 1920-их, а особливо 30-их років в радянській літературі мають багато подібних прикладів. До речі, це не має нічого спільного з героїчним життєвим наставленням у звичному розумінні цього слова,

бо так загинув і по-селянському впертий Григорій Косинка і делікатний інтелігент Євген Плузник, до якого поняття героїчного ніяк не прикладається. Рятувати життя можна було, або зовсім зрікаючися творчости чи пишучи тільки для себе, як це робив Володимир Свідзінський, хоч однак загинув страшною смертю в 1941 році (тут, до речі, проблема захалявної творчости, до якої повернемося на своєму місці), або подолавши «автономний комплекс» і не даючи волі своїй фантазії, а силоміць спрямовуючи її так, як вимагає партія. Прикладів стосування цього останнього засобу теж не бракує, почавши від раннього пристосовництва Павла Тичини.

Корнійчук, як мені здається, цієї трагедії взагалі не переживав і не мав клопоту з погамуванням юнгівського автономного творчого комплексу. Його таланти не був таким стихійним і оригінальним, щоб увести в небезпечну спокосу письменника піти своїм власним шляхом. Корнійчук його легко погамував і підпорядкував своїм амбіціям кар'єриста. Як гнучкий пристосованець, він добре розумів, до чого йдеться, і не розпачав з того, що оповідання про Леніна чи анемічні п'єски не мають успіху. Він волів штучно створений успіх під крилом Сталіна, ніж справжній проти нього. Час працював на Корнійчука.

Уже в 1933 році, на руїнах «Березоля» і драматургії М. Куліша прийшов перший директивний тріумф — «Загибель ескадри». І після нього вже з кожної чергової п'єси Корнійчука

роблять велику подію. Преса зчиняє рекламний галас ще перед її появою, провідні театри Києва й Москви наперед заготовляють для неї місце в репертуарному пляні, і режисери вже стоять напоготові, як кухарі в ресторанный кухні з ножами до свіжої риби, якої ще не привезли. Але напевно всі, за винятком хіба самозакоханого автора, знають, що цей шум штучний і п'еса не варта його. Чому в такому разі це робиться?

Відповіді треба шукати в механізмі тоталітарного суспільства, в якому пильно дотримуються ієрархії. Як у партійному апараті перелік починається з членів президії ЦК і йде далі за суворо визначеною градацією вниз, так і в мистецтві ніхто не сміє переплутувати імен і мусить знати, кого поставити на першому місці. В авреолі першого бліднуть усі, що стоять за ним, хоча б вони й були талановитіші від нього. Доки виступали на сцені І. Паторжинський та М. Литвиненко-Вольгемут, молодь, незалежно від міри таланту, стояла на задньому пляні. І хоч би які кльовнади виробляли в своїх писаннях на старість Ю. Смолич і П. Панч, вони зберігають своє почесне місце в списку, зарезервоване їм раніше. Те, що віршує сьогодні В. Сосюра, стоїть не вище низькопробної графоманії, але четверте чи п'яте місце на списку поетів належатиме йому до кінця його днів. За цим самим законом у списку драматургів на першому місці стоїть О. Корнійчук. І навіть як усі знають, що тут щось не в порядку, ні-

то не насмілиться піднести голос проти ієрархії. А що безглуздість такого ієрархічного порядку люди відчують, це проривається (хоч і несміливо) в критиці.

Так відразу після появи Корнійчукової п'єси «Над Дніпром» Євген Кравченко в «Радянській Україні» від 2 листопада 1960 дуже обережно натякнув на слабості п'єси:

«... цілком природно, що в драматурга інколи бувають певні промахи, недоробки. Скажемо зразу, що деякі недоліки властиві і новій комедії „Над Дніпром“. Наприклад, хотілося б побачити більш виразну характеристику деяких персонажів...» і т. д.

Але навіть і на таку скромну критику потрібно було, мабуть, згоди ЦК, і можна розуміти, чому обережний критик мусить зрівноважувати один такий абзац цілим каскадом похвал, якщо взяти до уваги позицію Корнійчука — члена ЦК КПРС, голови українського парламенту і лавреата всіх можливих нагород, який свого часу зумів здобути ласку навіть Сталіна.

Коли теоретики соціалістичного реалізму говорять про пізнавальне значення радянської літератури, вони мають на увазі таку своєрідну пізнавальність, яка сама себе заперечує: підмалювання радянського життя рожевими фарбами так, щоб бажане видати за дійсне. Одначе письменник вживається в побут, перестає відчувати його потворність і, сам того не помічаючи, дає тут і там образки, які дійсно мають моторошне пізнавальне значення, хоч і протилежне

бажанню автора. Цього не можуть уникнути навіть найправовірніші письменники, не виключаючи й Корнійчука.

Маючи на оці щось зовсім інше, він у п'есі «Над Дніпром» дав як основних персонажів два типи голів колгоспів, які масштабами свого самодурства не поступаються щедринським кріпосникам. І якби йому хто вказав на викривальне значення цих типів, Корнійчук і сам би здивувався, бо обидва вони улюбленці начальства, відзначені високими нагородами. А тим часом колгосп для них — власний маєток, у якому від автомашин і моторових катерів до колгоспних ресторанів — усе до послуг голови. При одному з них (Македон Сом) невідлучно тримаються два колгоспні льокаї — Чапля і Квак. Вони носять за Македоном випивку й закуску, а на похмілля глек кисляку, навіть рушник, щоб витирати спітніле чоло «хазяїна». Поводиться ж він з ними так, як найгірший хазяїн не поводився колись з наймитами, і послушество їх потрясаюче.

Македон Сом у Корнійчука негативний, але колгоспникам від цього не легше, його фаворизує й нагороджує орденами начальство, та й Корнійчук не покарав його в фіналі, залишивши з надією на звання «героя соціалістичної праці». Він ніби негативний, але не до такої міри, щоб оголосити його «ворогом народу», щонайбільше в очах Корнійчука він заслуговує на партійну догану, бо на таких же тримається весь лад. І що цей колгоспний голова типовий, можна Корнійчукові беззастережно вірити.

А ось другий голова колгоспу — позитивний Родіон Нечай. Цей мріє про необмежену владу над колгоспниками. У розмові з партійним секретарем він замріяно цитує Леніна: «...Залізною дисципліною... З безсуперечним підкоренням волі однієї особи...» На зауваження секретаря, що так недобре, Родіон все ж не залишає надії: «Слухайте, секретарю, а ви не зустрічали такої цитати, щоб міцно було сказано так, як тут у кінці: „безсуперечне підкорення“ — і все?»

І Корнійчук не помічає, що такого монстра висуває на позитивного героя. Лишається нерозв'язним питання, чи так само не помічає цього і глядач? В чому ж розрізняє Корнійчук позитивність і негативність цих типів? У тому, що перший обдурює державу (і це найбільший злочин), а другий — ні, алеж для колгоспників це теж однаково. Немає сумніву, що Корнійчук і не думав про такий кут зору. Це вийшло в нього зовсім природно.

Льокаї Македона Сомма не просто дегенерати. Це відповідальні колгоспні чиновники, один помічник голови, другий бухгалтер. Напевно обидва партійці, в уяві яких, скільки й світ стоїть, усе тримається на партійцях. Розумінню партійницької психології цих колгоспних чиновників Корнійчук завдячує один справжній дотеп. Льокаї, зводячи під ручки «хазяїна» по трапу з катера, необережно кинули його в воду, і щоб він не простудився, Квак пропонує йому: «Знімайте штани, хазяїне... Ми вас ковдрою

обмотаємо... І будете схожі ви на римського партійця... Колись вони так ходили, я в кіно бачив...» Ця гра слів — патрицій-партієць — вдалася Корнійчукові знаменито, але це єдиний дотеп на всю комедію, чого занадто мало взагалі і скандально мало для провідного драматурга у всесоюзному масштабі.

Погляньмо на вартість цієї п'єси Корнійчука і на його драматургічну діяльність у цілому. Тут напрошується одне порівняння, заради якого треба почати дещо здалека.

У січні 1937 року в Київському театрі ім. І. Франка йшла остання п'єса Івана Микитенка «Дні юности». У виставі брали участь кращі сили театру (ще з участю Ганни Борисоглібської), на афішах стояло, що поставив п'єсу сам автор. Але, хоч це було невдовзі після прем'єри, зала була півпорожня, п'єса нецікава і до нудоти фальшива.

Микитенко був кон'юнктурним автором і свої твори завжди припасовував до ударних кампаній партії, виграючи на зовнішніх ефектах ніби чогось нового. У 1936-37 роках кон'юнктура для Микитенка була вкрай несприятлива. Буяла ежовщина, нового гасла, за яке б ухопитися, не було, і Микитенко змушений був малювати солодко-сахаринове щасливе життя, балі з серпентином і конфетті й інше подібне, що різуче контрастувало з моторошним терором, викликало відразу. Десь за півроку Микитенко зник, напевно був розстріляний без суду й повідомлення про страту. Але незалежно від цього

його кар'єра й так кінчалася. Зіркою першої величини тоді вже став Корнійчук. І хоч цей останній не приносив нічого нового, а власне йшов шляхом Микитенка, час все таки працював на нього.

Багато причин було на те, щоб у драматургічній ієрархії місце Микитенка посів Корнійчук. При не так уже й великій віковій різниці (Микитенко народився 1897 року, Корнійчук — 1905) вони належали до різних епох радянської літератури, до різних її поколінь.

Микитенко рано уславився прозою і вже в 1920-их роках претендував не тільки на славу провідного «пролетарського», як тоді звичайно говорили, письменника, а й мав амбіцію організаційно очолити всю українську літературу (як голова заснованої в 1927 році ВУСПП). На час появи першої його успішної п'єси «Диктатура» (1929) Микитенко був у зеніті. Тим часом Корнійчук ішов до слави повільніше. Перші його спроби в драматургії були мало сказати невдалі — просто учнівські, і популярність йому зробила щойно «Загибель ескадри» (1933). Усе це разом виробило різницю між Микитенком і Корнійчуком в одне десятиліття, і вона була вирішальною на користь останнього. Хоч яким партійно правовірним був Микитенко (це люблять тепер підкреслювати після його реабілітації), на ньому тяжів вантаж доби НЕП-у, літературної боротьби тих років, про які Сталін волів не мати свідків.

Корнійчук виринув на поверхню вже за ста-

лінської доби. Вільний від усіх «гріхів» української літератури 1920-их років, дуже вправно здобувши прихильність у Москві і віддавшись під опіку самого Сталіна, він зручно вхопив кон'юнктуру «Платоном Кречетом» (1934), у якому прославив «турботу партії за живу людину» (це безпосередньо після голоду на Україні!), і його перемога над Микитенком була вирішена вже тоді. Єжовщина тільки визначила трагічний фінал цього змагання.

Кажучи про змагання, я не знаю лаштунків і вживаю цей термін не в тому розумінні, щоб два письменники боролися, щоб повалити один одного. Можливо, в такому розумінні боротьби й зовсім не було. Тут треба розуміти специфіку радянського літературного побуту. У світі вільної літератури так само відбувається змагання між письменниками. Кожен з них може думати, що він хоче, про іншого чи зневажати всіх підряд, вважаючи тільки себе самого гением. Але це їх особиста справа, яка нікого не обходить і може бути щонайбільше джерелом для пікантних анекдот. Для стороннього ж ока вони існують поруч, і не конче стоїть проблема, щоб когось ставити на перше чи друге місце, та й індивідуальність кожного, що виявляється в інших методах і стилях творчості, і право, чи власне єдиний обов'язок письменника перед самим собою, бути індивідуальним — роблять простір широким і багатоплощинним, так що говорити про ієрархічне розташування письменників за значенням неможливо.

Інакше в тоталітарно уніфікованій літературі, де всім приписаний єдиний стиль, метода, навіть тематика і т. д. і де всі письменники витягнені на одну лінію. Як до цього взяти ще до уваги ієрархічну структуру суспільства взагалі, тоді зрозуміло, що при появі кількох рівнорядних обов'язково постає питання, за яким порядком старшинства їх розміщати. В цьому розумінні й мовиться про змагання між Микитенком і Корнійчуком за першість. Відомо, що Микитенко не гребував засобами, щоб переносити суто літературні суперечки в партійно-політичну площину. Чи робив це й Корнійчук стосовно Микитенка — важко сказати. Сама механіка тоталітарного суспільства могла зсунути Микитенка з першого місця і поставити на нього Корнійчука.

У такому змаганні перемога чи поразка нічого рішуче не говорять про обдарування. Як здається, трудно було б з певністю говорити про більший талант котрогось з двох драматургів. Тим більше, що в громадській поведінці і в розумінні завдань літератури, навіть у творчих методах обох багато спільного. І власне задля цього я включаю до характеристики Корнійчука паралелю з Микитенком.

Як сказано, Микитенко був письменником кон'юнктурним і на кон'юнктурі зробив собі ім'я, вхопившись за вирішальну у всьому житті тодішньої України тему — «знищення куркуля як класи на базі суцільної колективізації». Така генеза «Диктатури». У 1930 році, коли різко

збільшилася мережа високих шкіл і перед партією постала проблема заповнення їх «пролетарськими кадрами», Микитенко повернувся до своєї робфаківської теми, над якою працював раніше, і виготовив до постановки в Одеському драматичному театрі п'єсу «Кадри». Постанова партії про ліквідацію прориву в Донбасі надхнула його на п'єсу «Справа чести» (інша назва «Вугілля», 1931); на оголошення партією ударною будови Дніпрельстану Микитенко відповів «Дівчатами нашої країни» (1932). Так було й далі. Відзначу тут же, що цією самою дорогою пішов пізніше і Корнійчук.

Чим більше сталінізм душив і нищив людей, тим більше лицемірно говорено про «турботу за живу людину», «просту радянську людину» і т. д. Це особливо впадало в око в політичній кон'юнктурі на Україні після страшного 1933 року. Цю тему розробив Корнійчук у «Платоні Кречеті». Знову ж немає потреби перераховувати все. Вистачить сказати, що найбільш «етапні» його п'єси завжди виходять з кон'юнктури: «організаційно-господарське зміцнення колгоспів», оголошене партією, — маєте «В степах України» (1940), війна — «Партизани в степах України» (1941), «Фронт» (1942), постанова якогось там з'їзду чи пленуму ЦК КППРС — «Крила» і т. д. Його п'єси, як і Микитенкові, писані в час застійної кон'юнктури, коли нема як жонглювати новими гаслами партії, найбільш слабкі й непопулярні. Одна з таких — комедія «Над Дніпром».

Я вже сказав, що трудно було б зважити, котрий з двох драматургів більш обдарований. Микитенко міг бути часом дотепним, хоч його гумор поверховий і дешевий. Він любив давати прізвиська персонажам за якоюсь їх ознакою: ледачий робітник у «Справа чести» — Зануда, у «Диктатурі» незаможник — Малоштан, а бойова комсомолка — Небаба. Те саме робить і Корнійчук, люблячи гратися прізвиськами: голова доброго колгоспу («В степах України») під назвою «Смерть капіталізму» (!) — гострий партієць Часник, голова ж поганого, який і називається відповідно — «Тихе життя» — вайлуватий Галушка. У «Крилах» нудний партійний теоретик — Нудник. Це саме значення, але ніби «тонше» приховане, мають прізвиська головних героїв і в «Над Дніпром», і якщо позитивний Нечай має просто «гарне» прізвисько з традиції, то негативний Сом обграється автором вже зовсім недвозначно, з натяком на антисоціальний характер цієї риби, що любить сидіти «в корчах».

Микитенко залюбки користується вуркаганським жаргоном, якому в Корнійчука відповідає жаргон півграмотного апаратника, зразок якого легко знайти в кожній його п'есі. Але наугад можемо взяти за приклад монолог Македона з «Над Дніпром», що має в задумі автора звучати ефективно:

«Персонально... Слухайте всі! Слухайте!... Проникновенно... Коли б... Коли б... Коли б знали там... на високій горі, на сіятельній вершині, скільки я цей рік видам грошей на тру-

додень, то приїхав би до мене сам... Персонально сам...»

Не маючи на меті докладніше аналізувати засоби, розраховані на ефект, підкреслюю ще один улюблений у Микитенка — патетика багатозначности, що в його уявленні підноситься до символіки. Ось, наприклад, репліка пораненого куркулем Чирвою незаможника Малоштана з «Диктатури»: «Ти хотів убити те, що більше за мене. Диктатуру хотів убити... Не вб'єш. У землю підеш... Моя кров за Дударя, а твоя для гною...»

І така ж сама патетична фразеологія з претенсією на багатозначність у Корнійчука. Ось, наприклад, мова Часника до Галушки («В степах України»): «Хіба товариш Ленін віддав своє життя тільки за те, щоб наші животи були набиті галушками?»

На цьому порівняння можна закінчити. Якби шукати далі паралелей у Корнійчука з Микитенком, можна б їх знайти, але в шуканні чогось оригінального було б багато труднощів, бо Корнійчук не належить до новаторів.

Сказати, що Корнійчук не приніс нічого нового в радянську драматургію, — ще далеко не все, бо головне в тому, що саме за це він і здобув звання провідного драматурга. Диктатура ні в чому не любить новаторства, як би воно не виявлялося: в модерному малярстві чи в одязі «стиляги». Індивідуальність, що криється за новаторством, страшна, як динаміт, для залізобетонної отарности тоталітаризму. Тому

диктатори, щойно ставши при владі, хапаються за якийсь потворний псевдоклясицизм, неправ-но маскуючи цю «буржуазну» назву, наприклад, — соціалістичним реалізмом.

Сталін увічнив свій псевдоклясицизм у п-творних забудовах Хрещатика чи в колосальній будові Московського університету, експор-туючи його й за кордони СРСР (Дім науки й культури у Варшаві), але також і... в п'есах Корнійчука. Новатори давно були приречені на фізичне знищення чи моральну задуху, і гене-ральну лінію радянської драматургії очолили Микитенко й Корнійчук. Ще перший мусів про-биватися через опір театрів у 1920-их роках, які не могли перетравити його реалізму. На-приклад, змушений взяти до свого репертуару «Диктатуру», Л. Курбас не міг узгіднити її з програмою «Березоля» і модернізував у виставі, від чого п'еса була значно уліпшена. Але Кор-нійчук не мав уже й такого опору і тріумфаль-но вийшов на сталінського драматурга-псевдо-клясика.

До речі, у багатьох п'есах він практикує і псевдоклясичну схему у вигляді трьох головних персонажів: позитивний герой і його антипод — негативний, що підступом діє проти першо-го, і третій — резонер, звичайно партійний ке-рівник, що висловлює непомильні істини. За цією схемою побудований «Платон Кречет»: Пла-тон — його антипод Аркадій — партійний ре-зонер Берест. Збережена вона і в «Над Дніпром»: антиподи Родіон Нечай (позитивний) і Македон

Сом (негативний). Є деяка відміна щодо резонера. Цей теж є (партійний секретар Струна), але його роля в п'єсі мінімальна; він теж нагороджений усіма рисами хідляного героя, тільки не поставлений під акцент. Це закидає Корнійчуків як слабкість цитований угорі критик Є. Кравченко: «Наприклад, хотілося б побачити більш виразну характеристику деяких персонажів, зокрема, парторга колгоспу Гурія Струни».

Критик ніби не знає, що Корнійчук кон'юнктурищик. Тип партійного резонера, що вже десятиліття живе в радянській літературі і з зовсім зрозумілих причин не може вдатися живим і привабливим, а виходить якимсь безкровним дегенератом, нарешті так надокучив, що його вже кілька років критика тримає під непослабним обстрілом, і Корнійчук, не бажаючи сам наражатися на критику, зберіг таки його для схеми, бо мусить бути партійно непомильний «товариш», але звів його майже до ролі статиста, дозволивши йому на всю п'єсу сказати лише кілька фраз.

Враховуючи невдалий досвід з партійним резонером усієї радянської літератури (і свій власний), Корнійчук не дає йому багато говорити і розкладає резонерство на всіх позитивних персонажів, зате досягає вершка підлабузництва, малюючи партійного секретаря, посіпаку з призначення, людиною з тонкою мистецькою душею, потомственным скрипником. Ось який «гарний» був його батько:

«Мій батько, хоч і ковалем був, але для

душі робив скрипки. Немало зробив їх, проте тільки одна співала...» І сам про себе цей колгоспний Страдіваріус говорить хизуючись, що й він, мовляв, уже чимало зробив скрипок, але саме тепер працює над тією, що «співатиме»:

«Пам'ятаєте, на Королі, де Старий (це Дніпро! — І. К.) вигибає, вода розмила древній корабель?.. Я одпиляв шматок бруса... Століття лежав він замулений Дніпром, а дзвенить, як криця... Восьмий рік його оживляю...»

Отакі, мовляв, люди наші партійні секретарі. А що це позбавлене елементарного смаку самохвальство, автор не помічає. До самохвальства повернемося ще окремо.

Не потребую доводити, що Корнійчук не сам вийшов на провідного драматурга і не з його вини його п'єси вважають вершком досягнення радянського театру. Як кон'юнктурщик, він тільки зручно пристосувався виразником ідеалів і смаків свого замовця, якого легко впізнати в постаті представника панівної, за термінологією Мілована Джіласа, «нової класи».

Смаки Сталіна (який любив Корнійчука) знаємо з його архітектури й окремих висловлювань про мистецтво. Що ж до пересічного представника цієї класи, то він не міг (і не смів) підноситися вище Сталіна. Це парвеню, що, доп'явшись до влади, усмакував паразитичне життя в елементарному достатку. Його невибагливі мрії — дача і «победа», бодай «москвіч». Щодо смаку, то його непокоїть все нове і дратує модернізм. Він воліє, як це буває в історії завойовників,

вдоволилися надбанням переможеного, в погіршеному виданні, звичайно. Тому цього *pouveau riche* цілком задовольняє смак побороної ним у революції 1917 року дрібноміської російської буржуазії і міщанства. Інакше кажучи, в своїх уподобаннях він залишився десь у кінці 19 — на початку 20 віку. Нема нічого простішого, як окреслити цей смак у кількох фразах, але щоб мені не закинули тенденційности, дам слово комуністичного з них самих, наприклад, радянському письменнику Олексію Полторацькому. Ось один абзац з його опису пишного готелю в Харкові:

«Неприємне почуття охоплює вас уже з того моменту, як, опинившись у вестибюлі, ви розглядаєте строкато розписані стіни й колони, коли, пройшовши до ресторану, помічаєте на дверях і вікнах „пишні“ купецькі гардини з плюшу. Обшиті бомбошками, ці гардини зібрано в такі фігурні драпіровки, які примушують вас згадати жіночі сукні з тренами й кринолінами, що їх носили наприкінці 19 й на початку 20 століть. З якою метою сучасні інтер'єри прибираються такими застарілими драпіровками?»*)

Кінцеве питання Полторацького мені здається чисто риторичним, бо можна підозрівати, що він не гірше нас знає, на чий смак оздоблюється весь побут в СРСР: цей готель оздоблений під смак «хазяїна» з п'єс Корнійчука чи того скоробагатька, що має дачу й «победу», і не зважаючи на всі протести Полторацького, цей смак лишається пануючим. Що ж стосується

*) „Радянська культура”, 20 жовтня 1960.

Полторацького, то це тільки половина справи, друга ж полягає в тому, що, обурюючись тут, він сам як редактор журналу «Всесвіт» підробляється під той самий смак. Усе в цьому журналі — від незугарного формату, шрифтів, ілюстрацій і т. д., аж до найбезтактнішого самохвальства в змісті, зраджує смак того самого скоробагачка, для якого устаткований готель, описаний Полторацьким.

Це саме робить і Корнійчук. Устами свого героя з «Над Дніпром» Родіона Нечая він ніби критикує маляра, який «одного разу малював на острові і заснув, а корова підійшла — думала, що то справжня молоденька лоза, і почала жувати його картину...» Це дешевий демагогічний трюк. І коли той самий герой мріє, щоб у його колгоспі була малярська школа, з якої мав би вийти новітній Гойя, то ми не маємо жодного сумніву, що якби цей колгоспний Гойя почав малювати так, як малює партійний товариш Корнійчука Пікассо, Корнійчук перший кинув би в нього камінь. Бо сторінкою далі він зраджує свій справжній смак вже на прикладі поезії. Ніби знову критикуючи таких самих поетів, як той маляр лози, герой його каже, яких він поетів хоче: «...тих поетів, що пишуть про рушники дівочі, про ранок у степу, про почуття, що береги ламає...» Ну, й вимога до поезії! Чи не прозорий це натяк на «Пісню про рушник» А. Малишка як найвищий зразок поезії! Справді, ця розслинена на мільйонах грамофонних платівок сантименталь-

на банальність дійсно під смак півграмотного «хазяїна»!

Тут і є секрет Корнійчукового успіху: він майстерно вміє під цей смак підроблятися. Подивіться тільки на антураж у ремарці до першої дії «Над Дніпром»: «Майже до самого Дніпра тягнеться садиба голови колгоспу „Мир” Родіона Нечая. Під виноградними лозами на траві лежить великий в яскравих квітах полтавський килим... На килимі сидить Родіон Нечай... Недалеко від Нечая на пеньку сидить директор колгоспного ресторану 'Веселий заєць' Антон Лукич Мак. Він у білому костюмі, з-під піджака видно вишиту українську сорочку, на якій, замість стрічки, чорний метелик...»

Або ще один портрет:

«Він у хромових чоботях, темносиніх галіфе, світлосірому в клітку спортивному піджаку. На голубій сорочці пов'язаний червоний галстук...»

Враження повної відповідності: якби ми опинилися в готелі, описаному Полторацьким, ми напевно зустріли б цих Корнійчукових типів.

Скоробагатькові йдеться тільки про власний матеріальний добробут, але він вважає при тому, що не менше як історія покликала його керувати іншими, тож він мусить з усіх поглядів виглядати ідеальним. Це він надолужує резонерством, і з його «красивих» фраз випромінюється прилизана фальшива цнотливість і самозакохане всезнайство.

Це і є Корнійчуків позитивний герой. Що він

мусить любити поезію й малярство і глибоко-значно про них висловлюватися, це ще не все. Він обов'язково любить і знається на всіх мистецтвах і конечно знайде нагоду поговорити про музику. Є багато підстав підозрівати його в тому, що найвищу мистецьку насолоду він має від «народних ансамблів», але він і не від того, щоб і вченістю блиснути, розпливаючись у банальних фразах про клясику. Юрій Шерех зауважив це в критичному розгляді п'єси «Крила», але з того часу Корнійчукова фонотека значно зросла. Після банальностей про «Лунну сонату» в «Крилах» щось подібне було про Чайковського в «Чому посміхалися зорі». Уже з чисто спортивного інтересу я шукав музики і в «Над Дніпром» і знайшов... про «Князя Ігоря».

Такі заявлені загальники мусять звучати зворушливо. При тому ж для загальних фраз не треба нічого знати ні про Бетговена, ні про Чайковського, ні про Бородіна, навіть самому Корнійчукові. І на цьому особливо кидається у вічі заявленість, брак хоч одного свіжого слова у всіх п'єсах Корнійчука. Коли він розводиться про музику, то чому б уже не пригадати бодай хоч один раз щось свіже, про що не говориться щоденно, хоча б уже про Равеля чи Дебюссі. Але Корнійчук на це не пішов би, він знає, що невідоме дратує «хазяїна», який не може стравити не те що чужого, а навіть «вітчизняних» С. Прокоф'єва і Д. Шостаковича, хоч і не від того, щоб порезонерствувати про

велику музичну клясику; тоді він залюбки поговорить про Бетговена й Чайковського, навіть як і не чув ні одного такту з них. До речі, про них, мабуть, щось є у «клясиків» марксизму-ленінізму.

Хто читає радянську пресу, той знає, як поза всякі межі пристойности поширене там самохвальство (за яким чи не криється хворобливе почуття меншевартости?), і коли представник цієї «найкращої в світі держави» виїжджає за кордон, він просто вимагає, як мала дитина, щоб його хвалили. Борони Боже, не те що сказати щось критичне про нього, а просто в його присутності похвалити чуже, не радянське: він одразу ж гнівається й лається. Самохвальство увійшло в плоть і кров радянського ладу, і з людей цього типу Корнійчук малює портрети своїх «позитивних». Про одного з таких (партійного секретаря Струну) була мова попереду. А ось і інший з тієї ж п'єси «Над Дніпром» — всепозитивніший Родіон Нечай, що так гарно позує сам перед собою:

«Ночі не спав, радився, читав, розпитував, бився, не жалкуючи ні сил, ні здоров'я, за мрію велику, красиву, як сад вишневий у цвіту, як наречена, що прийшла просити на весілля...»
Або: «Знаю, все життя наше не для себе».

І тут і там фрази, дешеві й порожні, але, на думку Корнійчука, «красиві». Читаючи цей нудотний фальш, аж крикнути хочеться, підставивши у відому фразу Тургенєва інше ім'я: «Олександрє, не говори красиво!»

Чи він відчуває це сам, трудно сказати, але певно знає, що робить, якщо уявити собі, як приємно «хазаяїнові» бачити так красиво написаний свій портрет у п'єсах Корнійчука. І тому він провідний драматург. Колись умів догодити Сталінові, тепер — не оминає нагоди по-підлабузницькому згадати в п'єсі Хрущова. У його п'єсах ні зернини щирости і майже до соцреалістичного ідеалу доведена деперсоніфікація автора, кожна фраза — готове кліше, заявлене й витерте, як льодовиковий камінець.

Якщо мова про п'єсу «Над Дніпром», мало що про неї лишилося сказати. У ній ми зустріли старих знайомих з інших п'єс того ж автора, під іншими іменами: «правильний» і «неправильний» колгоспи і їх голови, відомі вже з «В степах України» і ще звідкись. Дія побудована на кількох сутичках цих двох типів.

Але в цій п'єсі авторові бракувало динаміки: на чому герої зійшлися, на тому й розійшлися. Для пожвавлення введено в дію кілька молодих пар, які на кінець щасливо поженилися. Але невідомо, для чого все це. Як так само без жодного умотивування залишається й нещаслива любов Родіона Нечая й Марини Демченко (теж ідеал колгоспної краси: «... така сила грає, що аж намісто дзвенить»): обое такі ідеальні і раптом не зійшлися характерами.

Видно, бракувало Корнійчуку того, що зробило популярність його «Крилам», — кон'юнктури. Тоді на піднесенні була десталінізація.

Корнійчук зручно блиснув ніби сміливою критикою партійного догматизму, бюрократизму і навіть робив деякі натяки на терор попередньої доби. Усе це не переходило меж партійних директив, але бодай з поверхні здавалося сміливим і лоскотало нерви. У випадку з «Над Дніпром» кон'юнктура була несприятлива: десталінізація загальмована, критика сталінізму не в моді, і симулювати сміливість думки небезпечно, а постанови всіляких пленумів ЦК, так багато обіцяючи, нічого властиво не принесли, та зрештою їх Корнійчук уже використав у попередніх п'єсах. Усе це склалося на те, що спокуса написати п'єсу до української декади в Москві, щоб там ще раз прославитися й затемнити всіх, скінчилася поразкою. Хоч Корнійчука й не належить критикувати, московська критика висловилася дуже стримано, і п'єса потонула в декадному галасі. Цим вона й нагадала колишню виставу Микитенкових «Днів юности» і навела на думку говорити про можливість вже тепер підсумувати драматургічну діяльність Корнійчука в цілому.

Коли мова про підсумок, то крий Боже подумати, що я маю на увазі продовжити аналогію з Микитенком до кінця, пророкуючи завершення Корнійчукової кар'єри. На сказаному аналогія кінчається, бо хоч механіка тоталітарного режиму виглядає суворо закономірною, і в ній процеси не повторюються з математичною точністю. Корнійчукові покищо ніщо не загрожує. Він може ще довго стояти першим у

ряду драматургів і написати багато п'ес, що будуть більш або менш удалі, але завжди залежно від кон'юнктури, а не від його творчої індивідуальности, справжнього мистецького надхнення, про які в його випадкові ніколи не може бути мови. Тому Корнійчука легко підсумувати на кожному етапі його діяльности. Підсумувати в моєму розумінні означає ствердити, чи є щось у його п'есах тривале, таке, в чому є людська душа, що може жити й далі, незалежно від того, які суспільно-політичні зміни можуть наступити в майбутньому.

Можливо, що всі радянські письменники сьогодні зобов'язані так само підлабузнюватися перед партією. Але хтось з них, заки його «умучили» стати партійним, був сам собою і щось створив справді людське, позначене іскрою творчости. Інші, не витримавши нелюдського знеосіблення, здолали навіть виломитися хоч на коротку мить, заки їх знову на вернули на лоно ортодоксальної партійности, виломитися знову таки в людське, і тим самим творче.

Тут можна навести цілий ряд імен: від старших П. Тичини, М. Рильського, М. Куліша до Корнійчукових майже однолітків Ю. Яновського, М. Бажана, а то й молодших — Л. Первомайського, С. Голованівського. У кожного це було по-різному. Одні з них, як Тичина, створили нову добу в українській поезії, заки дійшли до ролі, яка випала їм сьогодні. Іншим не пощастило народитися раніше, але бодай

однією поезією чи строфою вони засвідчили тугу за живою творчістю.

У Корнійчука нема жодного крамольного рядка. Він увесь належить партії, як людина, що свою політичну кар'єру зміцнює славою письменника, а передову роль в літературі забезпечує персональною підтримкою кожного часного першого секретаря ЦК КПРС. І його вся письменницька продукція, винесена з герметично закритого безповітряного простору советчини, не витримала б дотику з вільним світом, перетворившись на попіл. Тому не можна собі уявити, щоб якийсь театр за межами «соціалістичного» світу взяв до вистави Корнійчукову п'єсу. А якби загинув теперішній політичний лад на Україні, з ним без остачі загинув би й Корнійчук. Люди нового ладу не знайшли б у нього нічого сінько для себе і згадували б його тільки як ідеальний приклад творчої безплідності соціалістичного реалізму.

*

Такий є підсумок, і він найбільш наочно відрізняє друге покоління радянської літератури від першого, від покоління Тичини й Рильського. Це останнє в переважній своїй більшості починало літературну діяльність ще до революції, тобто в ті часи, коли літературна творчість вважалася, як нормально й належить, справою суто приватною, персональною. Не існувало (тим більше обов'язкового) припису, що письменник зобов'язаний писати саме про такі й такі речі і так, а не інакше їх насвітлю-

вати. Щоправда, в українській літературі сильною була народницька течія, яка бачила роллю й покликання письменника в служінні народові, чим визначалася вже до певної міри тематика, вибір сюжету, ідеалізоване змалювання народу (в розумінні народників — простолюддя, передусім селянства). Сильна і по-своєму непримиренна була ця течія і в критиці, яку представляв С. Єфремов, що так гостро виступав проти модернізму, як, мовляв, розкладу й зради інтересів народу.*) Але нікому і в думку не приходило припускати, що для когось ці вимоги, якби він не хотів їх приймати, могли бути обов'язковими.

Інакше з другим, Корнійчуковим поколінням письменників, що народилися в першій декаді 20 віку і могли вперше виступити в літературі вже по 1917 році. Того вільного вибору, що перші, вони вже від самого початку не мали. Правда, комуністичний режим у перші роки ще не достатньо зміцнів, ще не мав своїх вихованих кадрів і достатньо розгалуженого бюрократичного апарату, щоб систематично втручатися в справи культури. Ще багато письменників у перші роки радянської влади не зовсім ясно уявляли, до чого йдеться, і могли щиро обурюватися, коли від них чогось вимагали. Але вже чітко були окреслені певні «святощі», які не вільно було зачіпати: оточені авреолею непомильної мудрости авторитети Маркса і Ле-

*) Див. його „В поисках новой красоты“, „Киевская старина“, X-XII, 1902.

ніна, партії, священна програма побудови комунізму. Можна ще було писати аполітичну поезію, але важко було з нею вийти на сторінки літературної преси, яку партія відразу прибрала під свій контроль.

Старший письменник мусів до цього пристосовуватися, але те, що лишилося в нього з попередньої доби, не можна було геть зовсім скреслити. Тим часом, як письменник другого покоління мусів починати з неужильного визнання названих святощів. І якщо деякі з них бодай користувалися рештками свободи, що були в 1920-их роках, то інші просто й починали з оспівування святощів. Розуміється, чим менше було тананту, тим певніше було увійти в літературу славленням партії і її діл. Так від самого початку радянського режиму графоман дістав великі пільги за відданість, посів велике місце і часом керівні позиції в радянській літературі, відограючи в ній велику, часом вирішальну роль. Супроти письменника попереднього покоління він відрізнявся тим, що його літературна біографія від самого початку була чиста від гріхів минулого, і він використовував це у просуванні вгору в літературній ієрархії.

Людиною з такою «чистою» біографією є розглянутий вище Корнійчук. Але якби тільки він, то ще півбиди б, чи такі, як він. При всьому тому, що про нього сказано вище, справедливість вимагає визнати, що Корнійчук все ж посідає певну вправність, розуміє закони жан-

ру, в якому працює, і вміє змайструвати зовнішньо досконалу п'єсу, так що малотямущий не зразу і впізнає, що за зовнішніми ефектами криється порожнеча, і не один щиро захоплюється Корнійчуковими п'єсами. Біда в тому, що пільги бездарному, але відданому партії писаці, залюднили літературу зовсім бездарними графоманами. Цей тип радянського літератора настільки цікавий, що на ньому варто зупинитися докладніше. Ось одна типова біографія.

Син незаможника з Чернігівщини, молодий комсомолец Микола Шеремет (нар. 1906) у 1924 році був студентом Чернігівського сільсько-господарського технікуму. Упривілейоване соціальне становище і приналежність до комсомолу дали йому змогу в наступному році стати студентом Київського ІНО. Яких два роки пізніше появився один з його перших віршів з дуже прикметною назвою — «Будують дім». У тодішньому Києві, де вчився Шеремет, вкрай занедбаному, бо розбудовувалася нова столиця Харків, вулиці заростали травою і ніякого будівництва не було, але Шеремет знав, що робить, коли вже в першому вірші надхнувся на оспівування соціалістичного будівництва. У рік закінчення ІНО вийшла його перша книжка віршів. Зверніть увагу на її назву: «У похід». А ось назви наступних книжок, що вийшли до 1930 року: «Бадьорість», «Ударні бригади», «Розгорнутим фронтом». Назви говорять

самі за себе, і все це ще перед тим, як появилися «Чотири шаблі» Ю. Яновського.

При наставленні, що поезія мусить бути присвячена виключно соціалістичному будівництву, Шеремет висунувся на редактора літературної сторінки в «Комсомольці України», органі, що найбільш завзято виступав проти «буржуазних пережитків». Минали роки, виходили нові збірки. У час війни Шеремет, як комуніст, що вже давно виріс з комсомольського віку, відзначався в одному з партизанських загонів. По війні — нові збірки, яких у сумі назбиралося щось з двадцять. У них з погляду мистецького нічого не було, і навіть радянська критика не знала, що про них сказати.

Я зробив експеримент: заглянув в іменний показник другого тому «Історії української літератури», про який є мова в першому розділі і в інших місцях цієї книжки, і встановив, що ім'я Шеремета в цьому курсі згадується шістнадцять разів, але жодного разу це не характеристика його літературної творчості. У першому випадкові йдеться про те, що Шеремет разом з іншими підписав декларацію літературної організації «Молодняк» (1926), у другому перелік імен, що виступили з першими книгами віршів, у третьому й четвертому йде перелік поетів, що видали нові книжки. Нарешті, в п'ятому щось стосовне змісту: «Привабливий образ нової радянської жінки виступає і в вірші М. Шеремета 'Катерина'». Оце і все, далі вже про інших. У всіх наступних

випадках Шеремета згадують тільки в переліку: писали на такі й такі теми... були в армії чи в партизанах... знову видали нові книжки... І за кожним разом в ряду з іншими стоїть ім'я М. Шеремета. Таким чином у окремому томі на 884 стор., присвяченому тільки радянській літературі, для окремої характеристики поетичного дорібку Шеремета знайшлося тільки одне речення (та й то яке!), бо про порожні й штаповані його вірші й сказати нічого, але все таки довелося згадати аж шістнадцять разів, бо письменник соціально «свій», має великий комсомольський і партійний стаж, заслужений у партизанському русі, ніколи не помічений у збоченнях від партійної лінії, має, нарешті, сороклітній літературний стаж.

Поступово письменник виходив з молодечого стану, ставав літньою людиною, ім'я його по волі притерлося в літературі, і так рік за роком в літературних і громадських колах виробилося враження, що Шеремет вріс у літературу і ніщо в ній без нього не відбувається. А при кожному обговоренні проблем літературної творчості читач натрапляє й на промову Шеремета, і то якраз «настановчу», яка найортодоксальніше висловлює лінію партії.

Можна було б на ньому так довго й не зупинятися, але це тип, який становить либонь чи не половину цього покоління і визначає обличчя сьогочасної літератури. Одні з них, як цей таки Шеремет, Т. Масенко, І. Гончаренко (рахувати можна й далі), раз побачивши свій

вірш у друкові, відразу приросли до літератури і вже постійно нагадували про своє існування то новою збіркою, то підписанням якоїсь декларації, то й просто працею в апараті спілки письменників чи принагідними виступами з усякого приводу.

Це щасливіші, що з такими скромними даними відразу закрокували по літературі. Інші мусли виявити подивугідну настирливість, яка саме й властива графоманові, щоб вийти на сторінки столичної преси, бо щойно там і починається справжня література. Це переважно другорядні співробітники чи нарисовці маленьких районних газет, у яких при неперебірливості партійних редакторів можна було легко здобути місце на нарис, оповіданнячко, а то й вірш, коли не було чим іншим відзначити перше травня чи жовтневу революцію, так поступово нагромаджуючи свій друкований фонд.

Це тип довгорічного початківця-кочовика, який, може, саме завдяки своїй графоманській настирливості не витримував довго в злагоді з провінційним редактором і мандрував з одного міста в друге. Раз надрукувався в Полтаві, вдруге в Херсоні, а потім у Чернігові; усе це пильно збирав і при слухній нагоді міг прикласти як доказ багатолітньої літературної діяльності, вдаючися до центральної газети чи журналу.

А життя дедалі частіше підсувало слухну

нагоду там надрукуватися. Справді талановитим письменникам Сталін стинав голови, хто з них лишався не репресованим, мусів і сам писати порожні славословія Сталінові й партії, знижуватися до рівня графомана, і вже «твори» довгорічного початківця-кочовика супроти них не виглядали контрастно зле. Так доба початківства, що могла тривати одно, двоє, а то й більше десятиліть, щасливо кінчалася включенням у ряди повноправних письменників.

Клясичним зразком письменницької кар'єри цього типу може бути літературна біографія Семена Жураховича. Найкраще навести її за офіційним радянським джерелом:

«Журахович Семен Михайлович народився 6 листопада 1907 року в селі Соколівка, Полтавської області, в сім'ї ремісника. Починаючи з 1928 року, довгий час працював у радянській пресі. Був секретарем районної газети, літературним працівником редакції газети 'Більшовик Полтавщини', а з 1931 року співробітником республіканської газети 'Комуніст'. Одночасно закінчив робітфак у Полтаві, пізніше вчився заочно в Київському педінституті. Член КПРС.

«Перша збірка нарисів 'На визволеній землі', присвячена визволенню Західньої України, вийшла в 1941 році.

«У роки Вітчизняної війни перебував у лавах Радянської Армії як військовий кореспондент. Нагороджений орденами та медалями.

«В 1948 році вийшла в світ повість 'Дорога вірних'...» *)

Далі йде перерахунок виданих ним творів, але на цій даті цитату можна перервати, бо з неї щойно С. Журахович увійшов уже у велику літературу — по багатьох роках газетної праці на провінції і нарисовництва, на сорок першому році життя дійшла черга на визнання його справжнім письменником.

Як походити більше по цьому довіднику, можна знайти значне число таких літературних біографій. Забігаючи наперед, хочу сказати, що і в наступному, третьому поколінні є багато таких, що дійшли до літератури цим самим шляхом. Та про них мова піде далі.

Між Шереметом і Жураховичем, тобто — між поширеними в радянських умовах типами письменників, яких два конкретно нами названих представляють, є відмінності в деталях, але це те саме в істоті. Для обох визначальним є те, що вони заслужили своє письменницьке звання довгорічним стажем і, очевидна річ, відданістю партії, а не самою літературною творчістю.

Щоб не зрозуміли мене неправильно: я не хочу сказати, що названі тут чи інші, що йшли їхнім шляхом, були особливо вірними служачками партії чи відзначалися особливою безоглядністю, коли треба було повалити когось із справді талановитих письменників. Кожен

*) Письменники радянської України. Київ, 1960. стор. 172.

з них персонально міг бути симпатичною людиною, врешті, не мало великого значення й те, чи вони були партійними, чи ні. Але, якщо можна так висловитися, сама їх соціальна природа була такою, що вони мусіли стати тим елементом, який був підпорою партії в розгромі літературних сил України. Не вдаючись у психологічні нюанси, партія могла з певністю розраховувати на те, що людина малого обдарування завжди заздрить справжньому талантові і рада повалити його (уже хоч би тому, що порівняння з справжнім виходить не на її користь), а тим самим дістати шансу з провінційного газетяря вискочити на спорожніле місце бодай номінально у справжні письменники.

Була вже про те мова, що друге покоління в літературі УРСР стартувало з великими наддіями, дужими й оригінальними талантами. Серед них називалися імена Ю. Яновського, М. Бажана, Л. Первомайського і ще інших, але за свій талант вони зазнали багато прикрощів (пригадати тільки історію з «Чотирма шаблями» Ю. Яновського чи з «Казкою» Л. Первомайського), ніколи не мали повного довір'я, і не вони визначали літературну атмосферу, що витворилася на Україні, а ті, що в літературу добилися не талантом, а стажем і завжди партійною непогрішимістю. Ці останні творять тепер той склеротичний організаційний кістяк, який методом кругової поруки задушить кожен творчий порух, як він десь проклюнеться в письменницькому середовищі.

Отут на місці буде, на закінчення характеристики другого покоління, сказати, що щойно в ньому виробився той тип літературного чиновника, який почав бюрократично (трудно було б підібрати інше слово, як саме вжите мною тут) — «правити» над літературою. 1920-і роки цього типу літературного чиновника ще майже не знали. Лідери різних літературних течій, як от ідейний надхненник Вапліте М. Хвильовий, керівник «Нової генерації» М. Семенко чи «Авангарду» — В. Поліщук, такими чиновниками не були, вони природно висунулися на чоло літературних гуртів, що об'єднувалися на якійсь спільній мистецькій платформі, і їх ніхто не призначав за згодою якоїсь урядової чи партійної установи.

Правда, прототипом майбутнього літературного чиновника став уже 1927 року І. Микитенко, поставлений партією на чолі організованої тоді ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників), яка була організована не на засадах спільності мистецьких поглядів, а з потреб партії прибрати до своїх рук політичне керівництво літературою. Але це ще були тільки перші спроби, чиновництво Микитенка, як і головування вже в Організаційному комітеті Спілки Письменників України І. Кулика, було тільки епізодом. Справжнього літературного чиновника дало друге літературне покоління в середині тридцятих років. Як чиновника я маю на увазі тут не тільки самого голову Спілки Письменників, на якого, зви-

чайно, за згодою партії висували котрогось письменника з ім'ям (довгорічними головами були М. Бажан і О. Корнійчук), а головне той численний урядовий штат, який витворювався при правлінні спілки у вигляді керівників різних секцій, редакторів «Літературної газети», літературних журналів, видавництв, штатних партійних секретарів Спілки письменників України тощо. Їх саме й добирали з тих пересічних талантом, але «устажованих» письменників, про яких вище була мова, на таких самих вони спиралися в своїй організаційній діяльності, і це все разом виробило той склеротичний літературний апарат, який душив будь-яку творчу ініціативу письменника і який так справно функціонував, що допоміг Сталінові погамувати всі опозиційні до режиму течії в літературному русі України.

Навіть і пізніше, коли сталінізм був засуджений, цей самий апарат, що полюбляв далі користуватися сталінськими методами, послужив партії, щоб загальмувати ті небезпечні для неї процеси, які проклюнулися в літературі, починаючи з 1956 року. І хоч про це мова далі, мушу все ж проілюструвати сказане сьогоднішніми подіями в радянській літературі. Дивно було в ці останні роки дивитися, що в суспільно-політичному житті вже трохи полегшало, а в літературі все ще далі панував дух сталінської стагнації, і це була заслуга того сірого літературного «стажовика» і виплеканого ним бюрократичного спілчанського апарату, який не

хотів допустити вільного творчого змагання, у якому, наперед було ясно, він був засуджений на поразку.

А коли появилися молоді поети-шестидесятники, що запротестували проти фальшу й немочі своїх літературних «батьків», і партія, визнавши їх небезпечними (не тому, щоб вони шпирили якісь антипартійні ідеї, а тому що молоді люди вдалися до модерністичних шукань і виявили захоплення західною літературою), заходила ся приборкувати їх, ніхто з справжніх письменників — ні Рильський, ні Бажан, ні Первомайський чи навіть і молодший від них Гончар не захотіли до цієї нечистої справи прикласти своїх рук. Цю операцію здійснювали і далі здійснюють руками Шеремета, Кацнельсона, Воронька, Чабанівського і подібних. Психологічно явище зовсім зрозуміле: як таки, мовляв, ми здобували собі місце в літературі довгими роками стажування, ми є підпорою партії, початківство забрало нам десятки років, а тут ледве дійшли повноліття, а вже не тільки відразу жадають собі місця, а й ставлять під сумнів наші письменницькі кваліфікації, офіційно стверджені членським квитком Спілки Письменників України.

УБИВСТВО ЛЮДИНИ УКРАЇНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Тут надходить черга на характеристику третього покоління, але я відкладаю її на черговий розділ, щоб перед тим ще підсумувати все сказане про попередніх двоє поколінь, додавши суто психологічну характеристику людини, яка зазнала знищення в 1930-их роках, тобто — людини українського відродження.

Тепер, коли те знищення відокремлене від нашого часу якоюсь чвертю століття, відбулася ніби реабілітація великої частини знищених письменників, розпочата з 1956 року і в основному закінчена на початок 1960-их років. Однак вона не так винесла на світло денне їх проскрибовані в ту добу твори, як радше припечатала тодішні проскрибції. Скільки відомо, з багатьох письменників, що були ліквідовані, беззастережно піднесено на щит єдиного І. Микитенка і перевидано чи не всі його твори. Але якраз він такою ренесансовою людиною, про яку йде мова на дальших сторінках, і не був.

Микитенко, як і Корнійчук, був цілковито партійним, жодних збочень з партійного погляду в його творах критика ніколи не відзначала. Скоріше він сам багато прислужився до вбивства ренесансової людини двадцятих ро-

ків. І пояснити розстріл цього письменника в 1937 році можна хіба божевіллям диктатора і кровожерністю виконавців його волі. Тому Микитенка й легко було взяти, як вони висловлюються, «на озброєння» сучасної радянської літератури.

Зовсім інша доля інших «реабілітованих». Щоправда, більшість знищених чи репресованих ніби стоять на списку помилуваних, а де-хто пережив заслання й повернувся на свободу, як Остап Вишня чи Борис Антоненко-Давидович. Але так само, як не могли бути поновно видані всі гуморески О. Вишні, писані на початку 1920-их років, в яких є виразні виступи проти російського великодержавного шовінізму, так тим більше не можна сподіватися на перевидання повісти «Смерть» чи книги репортажів «Землею українською» Б. Антоненка-Давидовича. Так само ж ніколи, скільки й існуватиме советчина, не побачить світу «Народний Малахій» Миколи Куліша, поезія Володимира Свідзінського (поза хрестоматійними кількома зразками, опублікованими про людське око) та й багатьох інших.

Крім більш-менш виразно реабілітованих, багато імен, які раніше заборонено було згадувати, тепер називають дуже двозначно. З одного боку, вони ніби реабілітовані, з другого ж — їх раз-у-раз таврують «буржуазними націоналістами» (М. Зеров, П. Филипович, Є. Плужник та ін.). Очевидно вони так двозначно й залишаться на кривій політичної кон'юнктури: то (під

час десталінізації) їх називатимуть радянськими, то (при ресталінізації) — націоналістичними апостатами.

Декого так і залишено на списку контрреволюціонерів з пристрасним бажанням приректи цих людей на забуття, так наче б вони й не існували в українській історії: М. Хвильовий, В. Підмогильний, К. Буревій. Список їх важко виповнити з певністю, бо все в діалектиці радянських оцінок таке двозначне й невиразне, що годі й думати, щоб дістати колись ясну картину, хто з письменників до якої з цих трьох категорій (реабілітованих, півреабілітованих і назавжди проскрибованих) остаточно належить; межі між цими категоріями дуже лябільні.

Тут годі побачити якусь послідовність: чому, наприклад, ім'я Костя Буревія заборонено й досі згадувати, а Олексу Влизька і Григорія Косинку уже реабілітували й видали збірки їх творів, хоч усіх їх разом розстріляно в грудні 1934 року за постановою виїзної сесії військової колегії Верховного Суду СРСР, яка висунула їм обвинувачення в намірі повалити радянську владу.

Все ж реабілітацію можна підсумувати, в розумінні — визначити її призначення. Вона є одним з виявів безпринципності тієї системи, яка встановилася після смерті Сталіна: назвати Сталіна злочинцем, але при тому визнати все, чого він натворив, священною справою будівництва соціалізму; полаяти його за вбивство кількох тисяч партійців і прийняти за конечне,

отже виправдати вбивство голодом кілька мільйонів українських селян, навіть не згадуючи про цей злочин. Так і в реабілітації письменників: нібито більшість їх реабілітувати, але так, щоб їхні твори назавжди залишилися в потаємних скринях КГБ. Коротко кажучи, реабілітація нічого фактично не дала для правдивого висвітлення літератури 1920-их років, не спричинилася до легалізації літературної творчості того часу, а головне — була проведена під такими гальмами, щоб, боронь Боже, не воскресла ренесансова людина української літератури тієї доби.

Еміграція, бідна засобами і людьми, зробила значно більше в справі видання й вивчення літератури двадцятих років. Насамперед багато текстів перевидано або видано вперше. Ось де-що з того, що вийшло за повоєнні роки. Збірні видання антологічного характеру: антологія поезії, укладена Б. Кравцевим, «Обірвані струни» (Нью-Йорк, 1955), подібна антологія Я. Славутича — «Розстріляна муза» (Детройт, 1955), «Збірка українських новель» з передмовою М. Глобенка (Нью-Йорк, 1955), найбільший і найгрунтовніше опрацьований цього рода збірник — «Розстріляне відродження» Ю. Лавріненка (Париж-Мюнхен, 1959). Перевидання окремих письменників: М. Орест видав (вперше) «Sonnetarium» (Берхтесгаден, 1948) і «Corollarium» (Мюнхен, 1958) М. Зерова та перевидав з видання 1924 його ж «Нове українське письменство» (Мюнхен, 1960), також першим виданням ви-

йшла збірка Є. Плужника «Рівновага» з вступною статтею В. Порського (Авгсбург, 1948); далі за ред. і з вступною статтею Ю. Шереха ви-йшла книжка Едварда Стріхи «Пародези, Зо-зендропія, Автоекзекуція» (Нью-Йорк, 1955), за ред. Ю. Бойка-Блохіна «Невеличка драма» В. Підмогильного (Париж, 1957), за ред. Г. Костюка заборонені в УРСР п'єси реабілітованого М. Куліша, без позначення редактора «Майстер корабля» Ю. Яновського (Нью-Йорк, 1954), Ю. Лавріненко перевидав першу частину «Вальдшнепів» М. Хвильового (Зальцбург, 1947). Окремо за характером їх упорядкування слід назвати два ваплітянські збірники Юрія Луцького («Голубі диліжанси» та «Легкосиня даль»). Список цей, очевидно, далеко не повний.

Видатно попрацювали еміграційні дослідники над осмисленням і правильним насвітленням літератури двадцятих років. Ця доба привертає їхню увагу саме тому, що промовчана або зфальшована в радянських виданнях і підручниках. На неї звернули увагу насамперед ті літературознавці, які в 1920-их роках починали літературну діяльність і були живими свідками того процесу. Згадаю тут статті Ю. Шереха про А. Любченка, В. Підмогильного, К. Буревія, М. Зерова; спогади й статті Г. Костюка про М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмару, М. Куліша; студію «Вапліте» (1948) і ряд статей про Хвильового і хвильовізм П. Голубенка, статті Ю. Бойка, П. Одарченка та ін. Цікаві загальні огляди («Українська проза 1920 — по-

чатку 1930 років», «Література підсоветської України») та силуети окремих письменників подав М. Глобенко.*) В атмосферу творення групи неокласиків уводять спогади учасника її Ю. Клена — «Спогади про неокласиків» (Мюнхен, 1947). Та либонь чи не найбільше в цій ділянці зробив дослідник Хвильового і хвильовізму Ю. Лавріненко, що висунув ряд оригінальних концепцій цієї доби.**)

Але, як звичайно буває, головна увага дослідників зосереджується на визначніших явищах, на провідних постатях. Другорядних ледве перераховують в загальних рядах, проходячи часом повз дуже істотні речі. А тим часом відновити для сучасника минулу добу можна тільки відтворюючи її у всій повноті, не оминаючи й другорядних письменників, течій, настроїв, коротше кажучи, — всього того, що творить кольорит епохи. І з цього погляду в дослідженні ще зовсім живої, що на наших очах проминула, частини історії української літератури радянської доби і досі є багато прогалин.

Кількаразово вжиті мною терміни, як «людина українського ренесансу», «ренесанс» 1920-их років, вимагають деякого пояснення. На еміг-

*) Див. його Історико-літературні статті, ЗНТШ СХVІІ. Нью-Йорк-Париж-Мюнхен, 1958; 3 літературознавчої спадщини, Париж, 1961.

**) Крім багатьох статей у періодичних виданнях, див. його „Розстріляне відродження“, в якому до вибору текстів з сорока репресованих у 1930-их роках письменників подано їх літературні портрети, бібліографічні нотатки і великий загальний огляд «Література вітаїзму. 1917-33», який є найсоліднішою працею про літературу цієї доби.

рації, десь ще на початку 1940-их років, ці терміни почав вживати Юрій Лавріненко на означення національно-культурного піднесення на Україні в 1920-их роках, і з того часу еміграційні автори залюбки ними користуються. Вони зручні тим, що якнайкраще віддають дух часу, бо українська культура під впливом державного усамостійнення в 1917 році справді була перейнята високим духом відродження, що протривало ще й в умовах советчини до початку 1930-их років.

До речі, й діячі того часу любили вживати ці терміни — «ренесанс», «відродження» (М. Хвильовий); щойно пізніше вони цілковито випали з радянського лексикону, як, мовляв, не відповідні їхній, комуністичній правді, бож вони вважають, що їхнє піднесення почалося якраз по розгромі українського ренесансу — з 1930-их років.

Ренесансова доба витворила свій окремий тип творчої людини, який як правило увійшов у конфлікт з тоталітарним режимом, хоч не конче протирежимно виступав у своїй літературній творчості. Діалектика тієї системи виявилася в тому, що проти режиму могли виступати скоріше ті, що могли прикриватися власною приналежністю до комуністичної партії (М. Хвильовий, М. Куліш), тим часом як непартійні намагалися просто стояти осторонь від політики, замикаючися в світі своєї творчості (М. Зеров, В. Свідзінський, Є. Плужник). Але й тим і другим однаково властивий був індивідуалізм,

незалежність думання, чужа прямолінійність партійної догми, яка вимагає від кожного рабської покорі.

Пересічність, яка дійшла до влади в оформленні партійної касти, свідомо й підсвідомо (і з погляду своїх інтересів цілком умотивовано) ненавиділа ренесансову людину. Її свідомости вистачало на те, щоб розуміти, що здійснити свій ідеал отарного суспільства вона зможе — тільки переступивши через труп української людини.

Проповідуючи рівність, партія мала на увазі рівнятися по найнижчому, стинати всі голови, які підносяться над пересічністю. Ідеал такої зрівнялівки бачився у виробленні директивних формул думання в усіх ділянках життя, затверджуваних найвищою інстанцією, яка привласнила собі божественну прикмету непомильності. Цією інстанцією вважав себе сам Сталін. Він працював над виробленням обов'язкового для всіх директивного думання і під кінець свого життя вивершив його в цілому ряді ділянок, у яких уже не лишалося нічого, крім повторювати, коментувати, а найпростіше — цитувати Сталіна. Філософія була викладена ним на кількох сторінках четвертого розділу «Короткого курсу історії ВКП(б)» (1938); в економіці єдиним авторитетним джерелом була його брошура «Економічні проблеми соціалізму в СРСР» (1952), у мовознавстві — кількасторінкове — «Марксизм і питання мовознавства» (1950).

Якби Сталін пожив довше, він виробив би

щось подібне й для літератури. Та навіть і за браком таких настановчих писань Сталіна про літературу літературознавці цитували ті, які жодного стосунку до літератури не мали. Зрештою, цю «прогалину» поповнив по його смерті Хрущов своїми «установками» «Про тісний зв'язок літератури з життям», які мають «приємність» тепер цитувати з кожної нагоди всі радянські літератори.

В результаті такий ерудит і сам блискучий представник ренесансової людини в минулому, як О. Білецький, укладаючи «Історію української літератури» (як її головний редактор), мусів керуватися не своїми поглядами і специфікою предмету, а директивними настановами. У вступі до цього курсу, мотивуючи, чим керувалися упорядники його, О. Білецький пише:

«Дійовою зброєю радянських літературознавців, у тому числі літературознавців Радянської України, є статті, доповіді, промови, листи В. І. Леніна та Й. В. Сталіна, в яких викрито класові основи буржуазного націоналізму, розроблено засади партійної політики в національному питанні».

«Резолюція ЦК РКП(б) 1925 р. 'Про політику партії в галузі художньої літератури', рішення ЦК ВКП(б) 1932 р. 'Про перебудову літературно-художніх організацій', виступ А. О. Жданова на I Всесоюзному з'їзді радянських письменників у 1934 р., постанови ЦК ВКП(б) 1946-1948 рр., редакційні статті центрального органу Комуністичної партії 'Правди' з ідеологічних

питань мали й мають величезне значення для розвитку радянської літератури й літературознавства».

«Величезне значення для розвитку радянської науки, в тому числі й літературознавства, має праця Й. В. Сталіна 'Марксизм і питання мовознавства'...»

«Рішення і матеріяли історичного XIX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу, праця Й. В. Сталіна 'Економічні проблеми соціалізму в СРСР' (1952) розкривають нові широкі перспективи розвитку радянського літературознавства, як і всіх інших галузей науки і культури».*)

Дійти до такої рабської покори літератури перед партією могло тільки в результаті убивства ренесансової людини, яка ніякому уніформуванню добровільно не могла піддатися.

Говорячи про ренесансову людину, треба розуміти її як психологічний тип з властивим йому життєвим і творчим наставленням, який творить атмосферу, що в ній формується літературний процес. І в цьому пляні не має значення поділ на партійних і позапартійних письменників, бо це момент чисто формальний. Деякі партійні були менш ревними блюстителами партійної лінії, ніж позапартійні, і не один з них раніше від останніх пішов на страту. Не йдеться мені й про міру таланту кожного письменника зокрема, і перейшовши далі до конкретних при-

*) Історія української літератури. Київ, т. I, 1954, стор. 19-20.

кладів, я буду мірою можливості ілюструвати прикмети цієї людини не тільки визначнішими іменами, а й другорядними.

Йдеться отже про тип людини, що творила атмосферу літературного життя від подій 1917 року до першого розгрому української культури на переломі від двадцятих до тридцятих років. Розуміється, спільність назви не означає, що треба шукати прямих паралелей між нашим типом і людиною італійського ренесансу. Вийшло б порівняння занадто далеких епох з різним укладом і стилем життя. І все ж деяких подібностей не можна заперечити.

Тут мимоволі напливає ім'я Миколи Зерова, який після століть російського середньовіччя, за якого навіть українська мова не мала права на існування, став з 1917 року трудівником українського культурного ренесансу. І його такий запізнений в наших умовах заклик — «освоюймо джерела європейської культури, бо мусимо їх знати, щоб не залишитися назавжди провінціями» — безперечно ж робить його ближчим до людей чінквеченто, ніж до сучасних йому варварів, що з садистичною насолодою скористалися динамітом, щоб знищити історичні пам'ятки Києва.

Особливо кольоритною і не менш від інших трагічною (хоч помер своєю смертю) людиною нашого ренесансу був Олександр Довженко. За царату він ледве спромігся вийти на сільського вчителя, приреченого на роль «обрусителя краю». Революція 1917 року, що на Україні пе-

ретворилася на визвольну війну проти Росії, розбуджувала раптово віками загальмовану енергію. Людина наче прокидалася і бачила нові обрії, не завжди усвідомлюючи обриси того, що принесе майбутнє.

«Я, — пише Довженко в автобіографії про 1917 рік, — вигукував на мітингах загальні фрази і радів, мов собака, який зірвався з цепу, щиро вірячи, що вже всі люди брати, що вже все цілком ясно, що земля у селян, фабрики у робітників, школи в учителів, лікарні у лікарів, Україна в українців, Росія в росіян, що завтра про це довідається увесь світ і, вражений розумом, що осяяв нас, зробить у себе те ж саме.»*)

Перемога української визвольної війни не була довготривалою, але розгін національного відродження тривав далі. Він був такий потужний, що потрібно було не менше п'ятнадцяти років найжорстокішого більшовицького терору, щоб його зупинити. Тільки люди, засліплені марксоленінською догматикою, можуть приписувати українське відродження двадцятих років більшовицькій революції, тим часом як воно жилося «золотим гомоном» Києва 1917-20 років, універсалами Центральної Ради. У життєвих інтересах більшовизму було знищення його. Але на початках ніхто не міг бачити ясно, до чого йдеться, відродження тривало, і в ньому, вже за советчини, діяли й антикомуністи і члени комуністичної партії. Ця обставина витворювала таку складну взаємодію сил, що пояснення то-

*) Журн. „Дніпро”, ч. 12, 1957.

дішніх подій поділом на чорне й біле може довести тільки до поверхових і фальшивих висновків.

Схоплений у вир подій Довженко подався за кордон студіювати малярство, а повернувшись в уже оформлену УРСР, став ілюстратором газети «Вісті ВУЦВК» в Харкові. Не всидівши тут довго, у 1926 році сів на потяг і поїхав до Одеси, щоб за 2-3 роки стати славним на весь світ кінорежисером.

Майстер скрізь натрапляв на перешкоди з боку тоталітарної влади. Найкращі його фільми були розкритиковані й вилучені з ужитку. Доведений до розпачу безнастанними втручаннями партії в його мистецьку творчість, Довженко з фантастичною наполегливістю вишукував ділянки, де б його творчий геній міг знайти якесь застосування, до проектів реконструкції Києва включно.

«В мене, — читаємо там таки, — почав псуватися характер. Я зробився нервовим і надміру вразливим. Я жив замкнуто. Була ще одна обставина, яка погіршувала моє життя докраю. Це Брест-Литовське шосе — дорога на кінофабрику. Я згадую її в своїй біографії лише тому, що вона відіграла і зараз відіграє в моєму повсякденному житті велику і погану роль. Я не любив її, протестую проти неї щодня ось уже десять років. Протягом цього довгого часу я переживав незмінне почуття огиди і протесту, і не було ще жодної подорожі, коли б я цього не переживав. Це стало наче якимсь пунк-

том мого нервового захворювання. Протягом десяти років я щодня зриваю з цієї чудової прямої, широкої вулиці всі п'ять недоладних рядів телефонних, телеграфних і трамвайних стовпів, які роблять цю вулицю пошкоженою на хмільник, і ховаю кабель у землю. Я засипаю рови і зрізую горби, я її нівелюю, знищую трамвай, що перебуває в стані перманентного ремонту, і заміняю його автобусами і тролейбусами до самого Святошиного, а вулицю заливаю асфальтом на бетонній основі. Вулиця робиться широкою, прямою, як стріла, і хвилястою. Я знищую жалюгідні халупи і заміняю їх невисокими гарними будинками. Я реконструюю Галицький базар — місце, що найбільше розчаровує в Києві, — перетворюючи його на озеро з красивою набережною. Моя уява доходить до впевненості, що тільки після цього всі режисери почнуть робити хороші картини...» *)

Це не літературна вигадка: Довженко подавав до відповідної партійної влади проекти реконструкції Києва, але його вислухали там як дивака.

Всюди хотіла бути ця людина з таким різностороннім талантом, який до чого б не дотикався — здібний був творити щось велике й надхненне, і всюди йому зв'язували руки. Довженко мав і літературний талант, що видно було вже з перших кіносценаріїв, ним самим писаних. Але тільки по смерті Сталіна він по-справжньому взявся за перо і, попри інші речі, на-

*) Там таки.

ново імпровізував повість «Земля» (за одно-
йменним його фільмом) та написав такий ше-
девр, як «Зачарована Десна». Навіть уже в тих
умовах, які уклалися на час його смерті, він
міг би написати великий літературний твір. Це
письменник сам відчував і багато років думав
про роман. Незавуальованим трагізмом дишуть
сторінки Довженкового щоденника, недавно в
уривках опублікованого, на яких мова йде про
нездійснені задуми і про роман, який йому не
судилося написати:

«Основна мета мого життя — не кінематогра-
фія. У мене вже немає фізичних сил для неї.

«Знаю, що не повернуться назад літа і що
нічим уже їх не догнати. Тому, спохватившись
лише зараз і думаючи про марнотратство часу
і сил у кіно, я не до кіноплівки, химерної це-
люлози, звертаю свій духовний зір. Я хотів би
вмерти після того, як напишу одну книжку про
український народ. Коли я оглядаю межі сієї
книги, сусідні, так би мовити, її держави, я ба-
чу Дон-Кіхота, Коля Бруньойона, Тіля Улен-
шпїгеля, Муллу Насреддіна, Швейка. Я думаю
про се вже років п'ять, шукаючи форми.

«Я хочу так її написати, щоб вона стала на-
стільною книгою і принесла людям утіху, від-
починок, добру пораду і розуміння життя...» *)

Довженко помер у 1956 році, не намалював-
ши такої картини, як хотів, не зробивши ви-
мріяного фільму, не написавши задуманої кни-
жки, і його проєкт реконструкції столиці не був

*) „Дніпро“, ч. 7, 1962, стор. 135.

прийнятий, бо реконструювали Київ на смак Сталіна. І все ж віриться йому, що при наявності свободи він усе це зробив би, і все було б велике й надхненне. Уривки з писань Довженка, що цитовані вище, свідчать про неосяжні його творчі потенції. Щось справді було в цій людині, що наближає її до *l'uomo universale* італійського ренесансу.

Винятковий інтерес становить біографія Костя Буревія,^{*)} яка свідчить про притягальну силу українського ренесансу, завдяки якій були залучені до літературного процесу ті одиниці, які могли за інших обставин загубитися в чужонаціональному (російському) оточенні. У названій статті про К. Буревія Ю. Шерех пише між іншим наступне:

«Буревій народився 2 червня 1888 р. на північно-східних межах української території — в с. Велика Меженка на Вороніжчині, в родині селянина. Від 1903 р. до 1922 р. його життя поглинене діяльністю в партії (російських) соціалістів-революціонерів. Тут і праця серед селян, і праця серед робітників, участь у терористичній діяльності (замах на воронізького губернатора), кількаразові арешти й заслання, проживання під чужим прізвиськом, безліч напружених і ризикованих ситуацій. На 4-му з'їзді партії (гру-

^{*)} Див. післямову Юрія Шереха до кн. Едвард Стріха, Пародези, Зозендропія, Автоекзекуція, Нью-Йорк. 1955.

Юрій Лавріненко, Кость Степанович Буревій, „Українська літературна газета”, ч. 5, 1955.

Дмитро Чижевський, Едвард Стріха і українська пародія, там же, ч. 4 (10), 1956.

день 1917) Буревій стає одним з членів ЦК партії. Він є одним з організаторів надволзького повстання, але далі відмовляється діяти спільно з Колчаком, що спричиняє розкол партії. Буревій очолює меншість, що йде радше на компроміс з советською владою, а після розпаду цієї групи (1922) відходить від політичної діяльності. Тільки від цього часу починається його участь в українському культурному житті» (названа книжка, стор. 260-261, підкреслення моє — І. К.).

Буревій писав для «Березоля» ревії, інтермедії, міщені в «Літературному Ярмаркові», у його спадщині лишилася п'єса «Павло Полуботок», але найбільше значення мали його вірші-«пародези» і пародійна поема «Зозендропія», у яких він пародіював футуризм М. Семенка і конструктивізм В. Поліщука і робив це до такої міри майстерно, що пародійовані не розпізнавали задуму автора і друкували його в своїх органах як літературного однодумця. В особі К. Буревія (псевд. Едвард Стріха) українська література здобула найвизначнішого свого пародиста. У цікавих літературних взаєминах між Буревієм і Семенком вийшло так, що те, що видавалося за справжню творчість, вже з перспективи недалекого майбутнього було забуте, пародія ж лишилася, забезпечивши Буревієві тривале місце в історії нашої літератури. Сталося так тому, що пародист був багато талановитішим від пародійованого.

Але й М. Семенко з його «Новою генерацією»

все ж входить у літературу українського ренесансу. Кажучи українського, я підкреслюю національний його характер. І коли цитований вище Ю. Шерех у тій же статті каже, що Семенко став об'єктом пародій Едварда Стріхи тому, що його футуризм не був органічний українській літературі, то я не погодився б з ним, бо справа не в тому, якій літературі він органічний (в такій площині взагалі питання не можна ставити), а в тому, якого таланту люди його представляють. Справа проста — Семенко не мав таланту.

А при тім його «Нова генерація» має своє виправдання уже й тим, що вона була стільки ж чутлива до проявів великодержавного шовінізму, як і інші тодішні літературні органи (пригадаймо гостру відповідь «Нової генерації» на шовіністичну вихватку Маяковського). Буває так, що творчість поета вмирає разом з ним, але значення його цим не вичерпане, бо своєю діяльністю він міг відігравати важливу роль в літературному житті, і історик літератури мусить на це зважати. Таке з Семенком. Він належав до літературного клімату тих років, творив його, завдяки Семенкові літературний процес був повніший і динамічніший. Уже з одного того, що він спонукав до таких знаменитих виступів Едварда Стріху. Це виправдує Семенка з усіма його слабостями, позерством, дивацтвами і... маленьким талантом.

Говорячи про національний характер українського ренесансу тих років, годиться згадати

ще одну цікаву постать, яка заслуговує на більшу увагу, ніж їй приділяють. Це Валеріян Поліщук.

Він загинув десь на сибірській каторзі, як подають тепер офіційні радянські джерела, 1942 року.*) Наскільки ця дата покладена вірно, трудно судити. Ймовірно, що в цей найтяжчий рік війни десь на півночі дострілювали всіх недолугих, щоб не переводити на них «державного» хліба, і серед них насамперед потерпіли найбільш безпомічні в житті — письменники, бо цим роком найбільше датовано смерть тих, що на цей час перебували в ув'язненні. Зрештою, в датах смерті багато плутанини й суперечностей в самих радянських джерелах, так що не виключено, що деяким смерть датовано наугад.

Як поет, Поліщук не визначався талантом і нічого помітного не залишив. Його уславлена «Дума про Бармашиху» ледве чи ліпша від поем «Онан» або «Ленін». Проте в двадцятих роках він відігравав помітну роль в літературному житті України, саме тим, що спричинювався до витворення творчого клімату (як і Семенко) чи, як він сказав у декларації «Авангарду», роблення «вітру творчого польоту».

Бажаючи будь-що бути оригінальним, Поліщук заснував цю конструктивістичну групу і вдався, як тоді було прийнято, до наркома освіти М. Скрипника за підтримкою. До речі, і Скрипник, не на подобу теперішніх партійних

*) Див. Художня література, видана на Україні за 40 років, ч. I, стор. 280. Також „УРЕ“, т. XI.

маріонеток на Україні, що на кожну дрібницю мусять мати дозвіл Москви, був теж ренесансовою людиною і почував себе сувереном на Україні. Затвердивши групу «Авангард», він з гідністю італійського іл рінсіре заявив на літературному диспуті в Харкові (лютий 1928):

«Є одна невеличка літературна група, що здобуває собі права на існування — група Авангард. Багато і багато відмовляють навіть самому існуванню цієї групи — заявляють, що такої групи не існує. Але, шановні товариші, так було і з українським народом: йому відмовляли в існуванні, а він існує. Знов таки, я щодо художнього напрямку не досить великий прихильник конструктивістичного динамізму, що за його ознакою об'єднується художня група Авангард, алеж ця група об'єднується за художньою ознакою, під прапором, що на ньому написані художні лозунги художнього охоплення життя, мистецьке розуміння життєвого процесу. Тому, я гадаю, на терені радянської землі, під нашим пролетарським сонцем, знайдеться місце, де ця група самовизначиться художньо і своїм існуванням примусить визначитися також інших. Менше посміху над художньою ознакою і більше естетичної художньої критики її. Цей, на мою думку, лозунг повинен бути лозунгом повсякденним нашого художнього життя».*)

Як виразно чути національний характер українського ренесансу двадцятих років з наведених слів Скрипника, у яких знаходить вираз почут-

*) „Бюлетень Авангарду”, ч. 1, Харків, 1928. стор. 20.

тя суверенности українського народу, який, всупереч запевненням його ворогів, що він не існує, — таки утверджує себе. Цей національний дух просякає всю тодішню епоху, незалежно від того, хто щиро говорив про «пролетарський інтернаціоналізм», а хто прикривався ним тільки про людське око.

Дух гордості за свою націю чується і в багатьох писаннях Валеріяна Поліщука. В «Авангарді» він опублікував велику добірку ескізів, афоризмів і фрагментів під загальною назвою «Калейдоскоп». Наводжу один з фрагментів, хоча б тому, що це видання тепер бібліографічна рідкість:

«Ви напевно знаєте іграшку — Ваньку-встаньку. Це той самий моторний і живий Ванька, що як би ви його не поклали, він завжди вивернеться і стане на свою важку основу. Навіть коли його насильно поставити на розмальовану голову, що усміхається всіма своїми молодими й мальовничими прикрасами — він і тоді зважившись, перекувирнеться, аж стрибне — і внесе знов догори свою хитру голову, вмонтувавши міцно на свою основу, де вправлено шматок олова.

«Невеличкий, порівнюючи до всього об'єму живучого і впертого Ваньки — шматочок займає та металічна основа. Але центр ваги завжди міститься коло неї, — того він так бадьоро і встає та підскакує.

«Україна в велетенському Радянському Союзі — мов той шматок олова коло Ванькиної осно-

ви. 70-80% вугілля, криці, заліза, чавуну, цукру і близько до того вільного хліба, машин та інших важких благ землі — так і здається, що вони повертають всім тілом Радянського Союзу. Особливо це відчувається, коли глянути на мапу од Японського моря до Польщі, де в цьому великому тілі Україна притулилась у невеликому куточку».*)

Поруч з національним моментом, на прикладі Поліщука хочу підкреслити ще одну рису, властиву мистцеві українського ренесансу: він не визнавав ніяких догм і понад усе цінував свободу вислову, незалежність і людську гідність. А догма тим часом висла над ним. Протестуючи проти неї, навіть як її підпирали авторитетом Леніна, В. Поліщук і друкував свої афоризми, певно навмисне даючи їм отаке визначення:

«Афоризми — це звичайні влучні слова на теми звичайного життя, навіть сказані у звичайній формі. Але чим вище на суспільному чи творчому щаблі людина, що їх сказала чи написала, тим дорожче їх розцінюється і частіше повторюється. Іноді повторюють як афоризми уривки зі звичайної статті визначного політика, потрібної на сьогодні широким верствам. Скажи їх проста людина — на це й уваги не звертають. Скаже їх якийнебудь Наполеон, Кутлідж, Шов чи Ленін — цілий світ оббіжать. І будьте певні, що ці афоризми казали, може трошки навіть у кращій формі тисячі безіменних авторів перед тим.

*) „Авангард“, ч. 3, 1929, стор. 117.

«Мої оці самі афоризми мали б ще багато більший успіх, коли б я був, наприклад, Головою Раднаркому, але вважаю, що їх доля цілком забезпечена, коли їх написав поет Поліщук».*)

Я далекий від думки ідеалізувати Поліщука чи захоплюватися ним. В афоризмах його понापисувано багато нісенітниць, а цитоване звучить самовпевнено, з позою, з намаганням (і мабуть, з щирого переконання) поставити себе вище всіх сучасників. А проте є щось привабливе в цьому психологічному динамізмі, в почутті власної гідності й духової індивідуальності. Риси — ледве чи відомі нашій назагал млявій літературі в минулому. А вже нема що й говорити про дистанцію між людиною двадцятих років і тим смиренным типом отарного письменника, який виробився наслідком десятиліть сталінського терору.

Я занадто багато цитую Поліщука, почасти тому, що він якнайкраще підходить до ілюстрації моїх думок, почасти ж можу виправдуватися тим, що інші тогочасні поети більше спопуляризовані, тоді як либонь не один читач з наведеними висловлюваннями Поліщука познайомиться тут уперше. Отже ще один уривок з нього для характеристики стилю тодішніх літературних взаємин. У замітці «Семенко на катафалкові» Поліщук пише:

«Коли футуристові перебільшить 35 літ — йому чорний хрест, кришка. Колишній лідер

*) Там таки, стор. 111.

колишнього футуризму — небіжчик Михайль Семенко в наш час, як телячий хвіст на виставці електротехніки. „Пардон”, висловлюючись чисто українською мовою, ти запитаєш мене, Михайле, — та я живий і редагую в місті Харкові часопис чорної і білої магії під назвою: „Нова дегенерація”.

«Але це помилка, відповім я. Семенка немає, він помер, і на театральному плаці, проти славетного театру Леся Курбаса, маячить і блукає лише бліда і невиразна постать, тінь колишнього Семенка. Ах, як жалко дивитися на цю тінь, що, як гоголівський тип Плюшкін, нищпорить по смітниках, вишукуючи чергові сенсації для „Н. дегенерації”».*)

Висловлюватися в цьому жанрі властиве було не тільки Поліщукові. Тим самим відповідав йому Семенко. Такими ж агресивними й нищівними характеристиками наділяли своїх противників деклярації Вапліте й інших літературних груп. Цей тон є природним, коли народжується щось нове, хоче різко відмежувати себе від іншого, не бажаючи бути на когось подібним. І якби хто сказав, що це не відповідає доброму тонові і нема тут чим хвалитися, то на це можна відповісти, що в літературі, особливо в переломові періоди її розвитку такий стиль трапляється раз-по-раз (пригадати б тільки багато «непристойніші» вихватки французьких сюрреалістів свого часу, в тому числі й смиренного тепер соцреаліста Люї Арагона).

*) „Авангард”, ч. 1, стор. 14.

Дійсно тодішні літературні взаємини на Україні не відзначалися чемністю. Кожен хотів бути самим собою, цінував свою незалежність і не визнавав ієрархії літературних чи політичних авторитетів. Не оминали тоді пародією чи гострим дотепом і таких поетів, як Тичина. Але це їх ніяк не принижувало, тільки давало можливість поруч з ними виростати іншим. Коли Поліщук в одному з афоризмів пише — «В одному кінчиківі вашого нігтя закопано стільки мудрости, що її не охопити Айнштайнові з Ленином укупі», — це поза самовпевнености, з якої можна сміятися. Але з самовпевнености народжується і смішне, і велике. З рабської ж покори перед авторитетами — тільки нікчемне.

У процесі розгрому нашого відродження література в УРСР ставала дедалі «чемнішою» і в прямій пропорції — бездарнішою. Стиль двадцятих років все таки багато чим нагадує добу італійського ренесансу, коли майстер умів достойно оцінити твір іншого, але й не був перебірливий у виразах, щоб нищівно висміяти свого супротивника (див. «Життя Бенвенуто Челліні», написане ним самим).

Усім сказаним вище я хотів виобразити дух і стиль двадцятих років, того літературного процесу, який ледве що почав, по такому довготривалому нидінні в російській тюрмі, по-справжньому розгортатися. Динамізм його виявився в таких рисах, як гостре змагання й живі суперечки, смак до авангури, пародії, пристрасного памфлету, уміння підтяти свого противника, не гребуючи гострим виразом.

Бенвенуто Челліні ходив по вулицях Фльоренції з ножем під полою: кожен підозрілий зустрічний гурт міг бути з найманців від ворога, і від такої зустрічі пахло кров'ю. Кожен володар-хлібодавець щедро обдаровував мистця або свавільно карав. І Челліні не раз побував в ув'язненні. Такою була авантура людини італійського ренесансу.

Авантура нашої людини двадцятих років була багато небезпечніша, але інша характером, без ножа під полою. Це була авантура з виходом з літератури, щоб відстояти в ній свою незалежність, на ґрунт політики, проби сил у змаганні з тоталітарним режимом, що на очах зміцнювався. Грався з вогнем Поліщук, бавлячися ім'ям Леніна, як у наведеному вище контексті. По лезу ножа ходив, глузуючи з партквитка, Кость Буревій:

Зробіть мені квиток партійний:

Навдовжки — кілометр,

Навширшки — кілометр!

І напишіть червоним на вогні:

Це — Стріха Едвард —

рядовий

загонів геніяльних

геній...

І

напишіть:

Умре він радо

За владу Рад Всесвітню.

І смерть

І сміх...

(«Партвिवіска»)

Слова авантура я вживаю тут в дуже умовному значенні, якщо його взагалі можна вживати на означення ситуації, в якій людина, раз ставши на боротьбу з потворою, вже не мала іншого виходу, крім — смерті. Люди, яких я назвав, померли не своєю смертю, як і Хвильовий, що відважився дати ляпаса великодержавному шовінізмові, що ніби тільки на мить випустив з зубів здобич, щоб знову схопити її мертвою хваткою, — коли ставив отакі питання й сам давав на них відповіді:

«Росія ж самостійна держава? Самостійна! Ну, так і ми самостійна.

«Отже, оскільки наша література стає нарешті на свій шлях розвитку, остільки перед нами стоїть таке питання: на яку із світових літератур вона мусить взяти курс?

«У всякому разі не на російську. Це рішуче і без всяких застережень...» («Апологети писаризму»).

(На початку цього розділу я застерігся, що не ставлю собі завдання доводити подібність українського відродження двадцятих років з італійським ренесансом. Якщо ж мимоволі довелось мені подекуди вказати на аналогії, то всього лише в конкретних випадках, подібність яких була очевидною, але без наміру робити якісь ширші узагальнення. Хоч, до речі, варто зазначити, що діячі нашої культури того часу любили порівнювати свою добу з італійським ренесансом, наприклад, М. Хвильовий

у «Камо грядеши». Взагалі ж дух відродження в найзагальнішому сенсі може народжуватися в різні епохи чи то після повної смерти культури, чи по тривалій її стагнації в несприятливих умовах, які з якоїсь причини перестають діяти. Така ситуація й була на Україні після падіння царату).

Я взяв лише стільки прикладів, скільки було, на мій погляд, потрібно, щоб вияскравити найістотніші риси людини відродження, не роздуваючи цього розділу непропорційно супроти інших, хоч прикладів можна було б набрати не десятки, а сотні. І що не жертва — то яскрава індивідуальність.

Ясна річ, що абсолютна деспотія Сталіна, щоб запанувати, мусіла цих людей винищити. І щойно тоді, як упали гекатомби жертв, О. Білецький був доведений (у розумінні їх теперішнього терміну «доводка»), щоб писати отак історію української літератури, як проілюстровано на початку цього розділу, Тичина — віршувати «Партія веде» чи оди на честь XXII з'їзду партії і т. д.

Тепер буде зрозуміло, чому третє покоління української радянської літератури, яке увійшло в літературу після 1930 року, тобто по цілковитому вигашенні духу відродження, було таке сумирне й податливе. Його характеристиці й присвячений наступний розділ.

Тут до речі ще буде тільки зазначити, що й посталінська деспотія Хрущова, як вогню, боїться людини відродження. У всіх полегшеннях, які настали по Сталінові і були маніфестовані

зокрема і в т. зв. «реабілітаціях», пильовано було, щоб, боронь Боже, дух відродження знову не повіяв над українською літературою. Важкі замки повішено на сундуках, у яких похована творчість двадцятих років, і навіть у бібліографічних показниках, які мають охоплювати все, що видане за сорок років радянської влади, немає імени Хвильового. Достеменно так, як у романі Дж. Орвела «1984».

ТРЕТЄ ПОКОЛІННЯ

З усього, що досі сказане, ясною буде атмосфера, в якій входило в літературу третє покоління: у перші тридцять років довершилася повнотою «доводка» першого і другого поколінь до соціалістичного реалізму. Не тільки податливий Тичина написав «Партія веде», а й непохитний до цього часу Рильський виступив зі збіркою «Знак терезів» і ще пряміше заявив, що капітулює в неприступній до того поетичній фортеці на милість переможця, викинувши на білому прапорі «Пісню про Сталіна» (настирливо твердять, що після кількомісячного перебування у в'язниці).

На базі цих літературних документів перше й друге покоління були зрівняні, уніфіковані. Істотної різниці (мова про поетичну якість) уже не було між творами Рильського і Шеремета, Тичини і Гончаренка. Рівняння відбулося, як завжди в тоталітарному суспільстві, по найнижчому, тобто — по графоманові. Ренесансова людина, якій властивий був дух індивідуальної творчої суверенності, була вбита. Лишалось закріпити цей літературний концентрак статутним оформленням його в'язнів і визначенням кодексу їх поведінки. Перше було здійснене в формі ліквідації будь-яких літературних груп, що

творилися за мистецьким уподобанням, і згоном усіх письменників (за постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932) у єдину Спілку Радянських Письменників, контрольовану партією, що ж до визначення кодексу їх поведінки, то це сталося 1934 року на першому з'їзді радянських письменників у Москві, коли було проголошено соціалістичний реалізм як єдину творчу методу радянської літератури. Зформулював його засади на цьому з'їзді з доручення Сталіна Жданов, який, до речі, так і лишився аж до своєї смерті (1948) сталінським опікуном над літературою.

Здається, я не помилюся, наводячи найістотніше в його формулюваннях з пам'яті: соціалістичний реалізм це — «показ дійсності в її революційному розвитку». Ця фраза зовсім туманна і, по суті кажучи, рівно нічого не значить. Мова партійних директив звичайно алегорична, але радянська людина легко навчилася для себе перекладати її на конкретні поняття, і цю туманну фразу Жданова всі письменники зрозуміли в подібному перекладі, як неухильну директиву писати так, як вимагатиме партія.

З цього почалася найпустельніша двадцятилітня смуга в радянській літературі, що протривала до смерті Сталіна. Трудно назвати від початку тридцятих років хоч один справжній літературний твір. Виняток можуть становити хіба «Вершники» Яновського (1935), але це роман просто таки безпрецедентний, та й він, зрештою, зіпсований примусовим фальшем, так що цілість його ніяк не можна сприйняти, можна

хіба захоплюватися винятковим талантом автора з окремих його уривків.

І все ж радянська література безперервно поповнювалася протягом цього двадцятиліття тими письменниками, яких я відніс до третього покоління. Можливо, що поповнення було меншим, ніж належало б нормально, але все таки досить значне, і коли я підрахував у цитованому мною вже стільки разів довіднику «Письменники радянської України», то знайшов, що на 330 імен, уміщених у ньому, аж 180 таких, що народилися після 1910 року і увійшли в літературу між 1930 роком і смертю Сталіна, тобто увійшли в неї під знаком графомана. Тут я мушу з'ясувати дві речі різного порядку, але однаково важливі для розуміння літературної ситуації на Україні.

Перше. Передусім я хочу застеретися, що не всі, що дебютували в літературі цього часу були дійсно бездарними графоманами. Як порівняти їх, а особливо яскраво це виявилось пізніше, між ними були й вельми талановиті люди, але їм, щоб до літератури дістатися, вже з самого початку доводилося підроблятися під графомана, бо входити в літературу по 1930-ім році означало від самого початку відмовитися від того, що органічно притаманне мистецтву: індивідуальності й неповторності.

Часом ставлять питання, на яке ледве чи взагалі можна дати відповідь: чому в таких обставинах, коли вільна творчість виключена, людина все таки береться за письменницьке ремесло,

хоч наперед відомо, що не буде написаний твір, якого письменник хоче, і доведеться йому піти на спілку з насильством проти власного сумління? Ясна річ, що це найсприятливіша атмосфера для графомана, який знає, що у вільному творчому змаганні йому дороги в літературу немає, а що він вільний взагалі від усяких принципів — аби лише в друку побачити своє прізвище, то він ладен виконувати будь-які вимоги і постачатиме календарні вірші на всі комуністичні свята чи оспівуватиме вождів.

Але годі було б усе пояснити графоманським гоном будь-що побачити своє прізвище в друку, такий підхід був би занадто поверховим і багато чого в глибинних шарах літературного процесу тих часів залишив би не поясненим. Видно, є ще інші стимули, які, попри всю безнадійність ситуації, женуть людину в літературу. Можливо, це нестримний потяг до творчості, який не дозволяє її зректися навіть тоді, коли письменник свідомий, що обставини, сильніші за нього, зведуть його до ролі графомана. Я переконаний, що саме так воно й було, і хочу звернути увагу на трагізм людини, яка, будучи свідомою, що вона здібна зробити щось справжнє, мусить, гвалтуючи себе, пускати на люди фальшиві, антимистецькі речі. Це полишило в душах цих людей невиліковану психічну травму.

Друге. Це покоління так прямолінійно по сталінській ортодоксії увійшло в літературу, що йому вже ніяк було й закидати будь-які відхилення від лінії. І цим треба пояснити, що його

втрати порівняно з першими двома поколіннями були відносно незначними, як не рахувати таких поодиноких винятків, як, наприклад, Іван Калянник (нар. 1911, розстріляний 1938, перша зб. поезій «Риси обличчя» 1931).

Для творчої характеристики я обмежуюся двома іменами — Андрія Малишка і Михайла Стельмаха. Вони середні щодо таланту, і справедливість вимагає сказати, що ні одного, ні другого не можна назвати графоманами. З другого боку, й не найталановитіші серед своїх сучасників, між якими є багато здібніші письменники, якими я вважаю, обмежуючись тільки прикладами, Василя Козаченка або Василя Земляка. Але саме Малишка й Стельмаха, а не інших, обрали за взірцевих, на яких зобов'язані були орієнтуватися всі інші, і тому я розглядаю їх як типові постаті третього покоління.

Обидва вони народилися 1912 року і обидва почали літературну діяльність по 1930 році: перша зб. Малишка «Батьківщина» вийшла 1936 року, цього таки року були друковані й перші вірші Стельмаха (він починав з поезії і тільки в пізніші роки переключився в основному на прозу), а його перша збірка вийшла аж 1941. Обидва вже в перших збірках виявили наявність якщо й не сильного, то все ж таки таланту. Малишко від початку був дуже плідним і за перше п'ятиріччя свого віршування до початку війни 1941 року видав вісім книжок поезій. Якщо зважити, що вони в основному припадають на роки ежовщини і сталінського шалу,

найневідповіднішого на поезію часу, то така плідність означає, як легко Малишко пішов на спілку з тією силою, яка поезії не терпить.

Мавши почуття ритму і слух на музику слова, Малишко, пристосовуючись до простацьких вимог партії примітивізувати поезію (що має офіційний вислів — «щоб було зрозуміле для народу»), плекає простіші строфічно-ритмічні схеми, часом наслідуючи пісенну строфу, в лексичі й системі образности користується теж нібито «народнопісними» засобами, а рівночасно плекає (чим і здобув велику пошану) дешеvu зовнішню красивість, яка до вподоби півграмотному «хазяїнові» (див. попереду про О. Корнійчука).

Соціалістичний реалізм виробляє для всіх, сказати б, колективну систему образного вислову, і не тільки виробляє її, а й зобов'язує всіх нею користуватися. Як і все колективне, вона звичайно примітивна, заперечує будь-яку оригінальність. Виробляють її літературні авторитети, такі «новатори», як Малишко (його таки й називають новатором). Усе це клішовані вислови, як ось в одному з його віршів, наугад узятому («Пам'ять», 1956): «соки буяють», «небо блакитне», трави — «зелені», дорога — «в'ється за обрій», поїзди — «буйногриві», серця б'ються — «у єдинім пориві», станції — «тривожні», усюди улюблений «колос», переважає, очевидно, «пшеничний» і т. д. Інші більш-менш підкомбінують те саме, і так виробляється загальноновизнане, колективне поняття соцреаліс-

тичної краси. Решта слів, що ці перла пов'язують, часом навіть не відіграють ніякої ролі — своєрідна сполучна тканина, що може бути й зовсім беззмістовною, аби тільки в неї була вплетена відповідна «ідея», на яку сам же автор і вказує пальцем, щоб хтось не витлумачив її хибно.

Ось знову один Малишків вірш починається так:

Над лугами ворон кружить,
За життям своїм не тужить...

Поетичної функції, уже завдяки самій примітивності їх будови, ці рядки не мають ніякої. Більше того, вони ж і не мають жодного змісту: хіба не можна з таким же самим успіхом сказати, що ворон за життям своїм тужить? Вони мають значення хіба настільки, що вже заримовані, і тепер можна до них підчепити якусь ідеологію, очевидно ж читач уже наперед знає й яку: загроза війни від імперіялістів. І дійсно, в наступних строфах про це мовиться:

Де б хатину, де б дитину,
Де б кровини на хвилину,
Де б пожару без покару,
Де б то сліз глибоку чару?

Де б то взяти?
Чорні крила
Розпласталися в пільму,
Але взять того не сила,
Що не суджено йому...

Неоковирностей тут повно, бо й що, наприклад, ще означають слова: «Де б кровини на хвилину...»? Хіба вжиті тільки для фальшивого звукопису? А потім ці дві строфи таки цілком заперечують перші два рядки, ніби ворон «за життям своїм не тужить»; з усього змісту поезії мусів би якраз тужити, бо ніяк не зможе взяти того, «що не суджено йому». Запитайте кожного радянського читача, який ніколи цієї поезії Малишка не читав, — чим вона закінчиться, і той без вагання відповість: якоюсь оптимістичною пуантою, що радянська країна вийде переможцем над «чорним вороном» імперіялізму. І воно далєбі так і є, бо ось що рече остання строфа:

І гудуть вітри супрутні (?),
Вік двадцятий — буревій,
І рече мій край могутній:
— Чорний ворон, я не твій!

Подібній аналізі можна піддавати кожен Малишків вірш, і всюди знайдемо те саме, тобто власне не з н а й д е м о поезії. Тому й не утруднюватимемося більше коло цього безплідного діла.

Коли читаєш усе те, що Малишко наплодив за свій тридцятилітній поетичний вік, із змоченими сантиментальною сльозою материними рушничками включно, ніяк не хочеться повірити, щоб воно було писане щиро. Це просто найбагатогранніше в радянській літературі виконання партійного замовлення на всі потрібні

теми — від вихваляння партії та її вождів, казенного патріотизму тощо до солодкого плаксивства з рушниками й солов'ями, що також потрібне для розчулення партійного міщанства, яке законсервувало смаки дореволюційних панків з околиць повітового міста.

І як нещиро усе це Малишко пише, так само нещиро, порядком виконання директиви хвалять його критики, знаючи добре справжню йому ціну. Але що зробить бідний критик, коли Малишка офіційно визнано за взірцевого радянського поета, якого вільно лише наслідувати і в нього вчитися. І лише один І. Дзюба, з властивою йому молодечею мужністю, рецензуючи присвячену Шевченкові книжку поезій Малишка «Віщій голос» і кидаючи там і тут належні генералові від поезії похвали, відважився про нього сказати щире слово.

«Чималенько в книжці велемовности й суслів'я, — каже Дзюба. — Надміру в ній вишневих садків, дніпрових хвиль, світанків і зорь, рушників, калинових грон, чебрику — і зовсім немає багатьох куди важливіших складників Шевченкової поезії».

І ще далі:

«Добре, що в книжці А. Малишка багато солов'їв, що вони співають, свистять, щебечуть, витьохкують, сідають на плечі. Але десь після десятого чи сотого соловейка насмілюєшся по-ремствувати: все ж „віщій голос” Шевченка не так соловейком заливався, як „вив совою”...»

«Складається враження, що він часом так сам

себе зачаровує своїм умінням говорити красиво й розгонисто, без кінця й краю, що геть зовсім забуває про мисль і збивається на чистісіньку банальність...»*)

Як же влучно це сказане, і треба вельми тішитися з того приводу, що тридцятиліття, протягом якого буває в поезії Малишко, не вбило нормально людського відчуття поезії!

Питання про те, який був би з когось поет, якби він не зазнав насильства партії, можна ставити стосовно до поетів першого (Тичина, Рильський) чи другого (Бажан, Первомайський) покоління, оскільки перші повністю, а другі бодай частково могли якийсь час писати на своє уподобання і тоді більш-менш виявили свою індивідуальність. Але це питання без сенсу для Малишка і всього його покоління, бо всі ці останні вже з фальшу стартували, маскуючись під уніфікованого поета, подібного на всіх інших.

Можливо, і в умовах повної свободи Малишко залишився б такою самою посередністю, але в творчому процесі вирішальним є іраціональний момент, який не піддається логічному об'єктуванню, і з таким самим успіхом можна припускати, оскільки якісь сторони поетової душі взагалі не знайшли пригожого ґрунту для свого розкриття, а саме вони могли надати незбагненого чару його поезії, повторюю — з таким самим успіхом можна б припускати, що з Малишка вийшов би великий поет. Але все це зво-

*) Іван Дзюба. Від молитов до дум, „Літературна газета“ від 23 травня 1961.

диться до славнозвісного — «що було б, якби...», і вдаватися в порожні ворожиння не варто, вистачить обмежитися аналізом тільки того, що з нього досі вийшло.

Малишко легко піддався і щодо вимоги примітивізації форми, і, як видно з дотеперішнього дорібку, легко пішов на вимоги щодо тематики й змісту. Ми зайшли б без потреби в непринадний ландшафт Малишкової поезії, якби почали говорити про окремі його поезії, притягаючи до тексту цитати. Це було б зайве ще й тому, що кожен хоч побіжно знайомий з його віршами і готовий буде до неупередженого цінування, погодиться, що Малишко просто легко віршував на задані теми, з варіаціями залежно від того, чи була це колективізація, війна чи повоєнна відбудова, чи, нарешті, космонавтика. Брак широти й органічності чуття легко в нього вуалювався зовнішньою нібито красою, що в роки сталінського панування набрала форм незугарної псевдоклясики у всіх ділянках радянської культури, до з. тв. сталінських «излишеств» в архітектурі.

Якщо врахувати, що все це поєднувалося з диким уявленням про завдання радянської поезії, як якогось чисто утилітарного засобу, щоб стимулювати підвищення видобутку вугілля чи врожайності кукурудзи, тоді буде ясно, що Малишко як типовий носій цієї поезії — властиво творив радянську антипоезію, піднісши «досконалість» її до етальону. Етальонними вважаються, звичайно, й більш уславлені поети, як Тичина чи Рильський, але вони не зовсім «чисті»,

оскільки мають не соцреалістичне минуле, яке зберігає ознаки неповторности, що для радянського етальону, який вимагає в ідеалі повної безликости, становить істотний ганж. Малишко — етальонний від самого початку.

Я свідомий, що цими категоричними твердженнями про Малишка викличу опозицію навіть з боку тих, які вважають себе щирими ворогами всього комуністичного й радянського. Це будуть ті, до невибагливого смаку яких промовляє окремими своїми сторонами Малишкова поезія. Але, мушу запевнити їх, — це тільки підступні виблиски окремих граней етальона. Раз-у-раз партія потребує промовити до патріотичного почуття українців (так було під час війни, наприклад), тоді у Малишка й появляються поеми чи поезії з такими назвами, як «Запорозжці», «Україно моя», «Пісня про Київ» тощо. Самі вже ці назви можуть роззброїти найзавзятішого націоналіста, так само як він мліє на сам вигляд шараварів і гопака, навіть якщо цими аксесуарами більшовики провінціалізують українську культуру.

Але є й ще одна риса в поезії Малишка, яка напевно здобуває йому найбільше прихильників: він часто буває сентиментальним. Дивним способом у zdeгенерованій ідеології советчини такі риси її «позитивного героя», як «стійкість», «мужність» і т. д., поєднуються з тонкосльозим сентименталізмом. Легко зрозуміти, що радянська публіка, якій знавісніла політична поезія, рада й сентиментальній пісні про рушник, а сенти-

ментальні старі панни й колишні сільські вчителі на еміграції, навіть як тут їм поталанило стати великими культурними «діячами», ладні на виправдання свого захоплення советчиною дошукуватися якогось (у їх термінології) «українського змісту» в сентиментальній чи псевдопатріотичній поезії Малишка.

Усе це разом створює Малишкові певну популярність в УРСР і на еміграції. В основі її міститься не вартість його поезії, а, крім сказаного вище, ще й туга простої людини за справжнім почуттям у поезії, яке цей поет уміє вправно симулювати. Коли ж стосувати чисто мистецькі критерії, то доводиться співчувати поезії, яка має своїм метром Малишка, а йому своєю чергою — що вийшов на метра такої поезії.

*

Михайло Стельмах почав з поезії, дещо пізніше від Малишка і не з таким безпосереднім успіхом. Щойно з початком 1950-их років на нього дедалі більшу увагу звертає радянська критика, але вже як на белетриста. У ряд визначних висунув його роман «Велика рідня» у двох томах («На нашій землі» 1949, «Великі перелоги» 1950), нагороджений 1951 року сталінською премією.

Від цього часу популярність його росла дивовижно, і за десяток років Стельмаха поставили на вершку літературної ієрархії, на першому місці серед прозаїків. Побіжне знайомство з окремими творами цього письменника викликало підозру, чи така популярність дійсно ви-

правдана? А коли уславлення його досягло апогею у п'ятдесятиріччя його народження (1962), я вирішив познайомитися ґрунтовніше з його творами, щоб відкрити причину: за що саме партія піднесла на щит непартійного письменника? Мусіло в нього бути щось таке, що мало не так літературну вартість (для партії зовсім байдужу), як політичну. Сумніви не були безпідставними.

Але підімо за порядком, лишаючи на боці Стельмахову поезію, як другорядну в його літературній праці, і зупинімося на його прозі, бодай на головніших романах.

Читання першого великого роману, що я його вже назвав, — «Велика рідня» відразу ж розчаровує. Ще раз звертаю увагу на дати: перша частина написана 1949 року, рік по смерті Жданова, якого Сталін уповноважив пильнувати радянську культуру. За найменші, навіть уявні «помилки» чи відхилення від лінії партії Жданов закривав журнали, знімав з репертуару п'єси і, нечувана в світі річ, увів цензуру навіть у музиці. У цій атмосфері писалася перша частина роману. Дата виходу в світ другої — 1950 рік, особливо ж добре запам'яталася українцям дата нагородження Стельмаха сталінською премією — 1951 рік — з переслідування В. Сосюри за вірш «Любіть Україну», що синхронізувалося з другою українською декадою в Москві. Це були останні роки життя Сталіна, який у нападі божевільного шалу прагнув крові, найчорніші роки його панування, і коли навіть тоді жертв

було менше, ніж у 1933 році чи в ежовщину на Україні, атмосфера для розвитку літератури була найтяжчою, бо все було прикручене до краю, не було чим дихати.

А чим більший був терор, тим рожевіше належало малювати життя в мистецтві, навіть без натяку не те що на терор, а навіть на будь-які труднощі. Сталіна малювали в непорочно білому костюмі під ніжними берізками, на фоні ніжнозеленого пейзажу і блакитного неба; у фільмах, як втілення невинности, він садив молоді деревця в Кремлі, а література малювала райське життя в колгоспах пастельними фарбами.

На виправдання Стельмаха можна наперед сказати, що в нього в 1949-50 роках і не було жодних даних написати щось справжнє. Але сам факт, що в ці саме роки він заходився писати епопею, яка охоплює всю радянську добу від революції до кінця другої світової війни, епопею, що мала бути апологією застосування закону життя, який живиться людоненависництвом, промовляє не на користь Стельмаха. Можна йому співчувати, але зайве й безплідно копатися в його душі і снувати припущення, що він думав і відчував, коли писав цю несвітську лжу, бо минуть роки, і ніхто не знатиме, що Стельмах думав, але лишиться книжка, як документ тієї нелюдської системи, яка не вдовольнялася тим, що фізично нищила людину, а ще й вимагала, щоб катований на смерть кривив на обличчі гримасу розчуленої посмішки, з якої мало б виходити — який він щасливий! Подо-

бою такої гримаси є роман Стельмаха «Велика рідня».

Справді, з роману, який охоплює історію подільського села за чверть століття (1917-43), читач нічого не дізнається про те, що в межах цих двох дат на Україні, як різник, шалів уповноважений Сталіна П. Постишев, що завершення колективізації було здійснене тільки голодом і смертю багатьох мільйонів людей; що там таки, де виріс і вчився Стельмах, у Вінниці, розстріляно й закопано в гуртові могили багато тисяч подільських селян, які могли б стати трагічними героями його творів, але, замість них, Стельмахові довелося взяти макети, змодельовані на сторінках «Короткого курсу історії ВКП(б)». Замість справжньої історії, читач має довідатися з роману Стельмаха, що селяни, як манни небесної, чекали колективізації, бо не було, мовляв, їм життя від куркулів, що ніколи їм так добре не жилося, як за колективізації, і т. д.

Я довільно можу написати, взявши його в лапки, такий штамп: «Буржуазні націоналісти змикалися з контрреволюційними троцькістами і бухарінцями...», — і можу ручитися, що цей клішований вираз можна десятки разів зустріти в більшовицьких підручниках історії. І ось у цілковитій відповідності з тими підручниками один з багатьох подібних пасусів у Стельмаха:

«... Злобліві недобитки, вигадючені куркульськими хуторами і затхлими націоналістичними багновищами, мерзенними повіями троцькіз-

му і мстивими рештками бухарінців, вилазили із шкури, щоб повернути назад колесо історії, щоб кинути наше життя під чужі ноги...»*)

Це перенесення того самого штампугу на закучерявлену, в їхньому розумінні поетичну мову, з накопиченням лайливих слів, які, аж чується, автор нанизує як тільки можна більше, аби, не дай Боже, не було мало. І тут же, з другого боку, зворушливі і такі, ніби сповнені любов'ю слова, звернені до партії. Очевидно, все це сприймається як пародія (напевно, так сприймають і радянські читачі), і пародійною неправдоподібністю звучить кожна фраза і весь роман у цілому. Ризикуючи втомити читача довгими цитатами, не можу стриматися, щоб для проби пародійного стилю не навести одного місця.

У час колективізації в колгосп заганяли голодом: приходили до хати, забирали все до зернини, а як варилося щось у печі, розбивали горщики, щоб не було чого їсти вже сьогодні, розвалюючи піч. Або — заганяли зимою в сажалку і мокру, обмерзлу людину доти ганяли довкола сільради, поки не скаже, що готовий уписатися до колгоспу. Це знає кожен і мусів знати Стельмах, що народився на селі і в 1930 році був вісімнадцятилітком. Але ось у яких ідилічних фарбах він описує настрої сільських зборів, що слухають промову партійного секретаря, який агітує записуватися в колгосп:

«Велике життя, мов рукави однієї річки, ед-

*) М. Стельмах, Велика рідня, книга перша, стор. 407, к., 1956.

нало минуле з сьогоднішнім і пробивалося вперед. І немолодий, посічений зморшками чоловік хвилювався, як в молодості хвилюються... Це не якась чергова промова легковажного оратора, зовні блискуча чи легковісна, з роєм полови над миршавим струмочком думок. Це слово, що має прорости в людському серці, стати на озброєнні в непримиренній боротьбі, закрасуватися в творчій роботі. Вагу слова Савченко знав: він мав щастя (sic! — І. К.) слухати Леніна в сімнадцятому році; він бачив Леніна таким, яким його викарбувала сама історія.

«Як зачаровані слухали Савченка селяни. Недовірливий скептицизм, чіпка, устояна обережність, вироблена нелегким життям, розтоплювалися, і навіть м'якшали очі.

«... Убогі, скривджені, задичавлені нивки, до півсмерти зашморгнуті жирними гусеницями меж, розлягалися, розчавлювали межі, піднімалися вгору і, кружляючи, вливалися потоками в широкі, могутні лани. Як обстріпані хмари, зникали чорні, прогнилі плями бідняцьких халуп, а з ними брудними старцями відходили в безвість нестатки, злидні, голод. Дужі крила нового села піднімалися в легке небо, вирізнялися рельєфно і так близько, як тільки буває в прозорі осінню годину. Саме щастя ранніми ранками виходило з людьми на поля, співало колосом, оповивало далечінь димками тракторів...

«Жінки якимось непомітно тісніше підбивалися до чоловіків, не зводячи проясненого погляду з

Савченка, вірячи й не вірячи, що таке можуть зробити їхні, до м'яса потріскані руки...

— Невже прийде таке життя? — знову радісним, здивованим зідханням вирвалось в дружини Кушніра.

— Прийде, Ольго Петрівно. Так партія більшовиків хоче. Вона завжди з нами».

Коментар зайвий — це написано після великого досвіду колективізації!

(Заки підемо далі, в дужках дещо про стиль. Деколи кажуть, що соціалістичному реалізму притаманна безстилевість. Я думаю, навпаки, соціалістичний реалізм має дуже визначений стиль, небагатьма, але чітко окресленими рисами. Передусім властивий йому органічно фальш. Варто звернути увагу на одне тільки речення з наведеної цитати: «Жінки якимось непомітно тісніше підбивалися до чоловіків, не зводячи проясненого погляду з Савченка...» — і відразу пригадається безліч подібних описів і типових для соціалістичного реалізму картин, на яких у світляному фокусі промовляє, подібний монументові, Ленін, Сталін або Хрущов (залежно на кого мода), а навколо нього, з'юрмившись тісним колом, стоять і слухають, як зачаровані, робітники, солдати чи колгоспники з скерованими на промовця до самозабуття вірнопідданчими поглядами, як у Стельмаха — «не зводячи проясненого погляду...»).

Уся історія українського радянського села за советчини намальована у Стельмаха в оцьому піднесеному патетичному стилі, наче й не бу-

ло катувань, голоду, ешелонів, що везли сотні тисяч українських селян на Сибір. А як і були труднощі, то чинені самою тільки «куркульнею», до якої партія і влада були такі поблажливі, що Стельмах і його герої тільки дивуються їх терпеливості й м'якості. Правда, декого (тільки як виняток) кудись вислано з села, та й ті скоро повернулися додому, щоб далі шкодити колгоспові. І раз-у-раз мова про Леніна, а ще більше про Сталіна, який огріває батьківською опікою усю країну й опромінює роман Стельмаха. Не диво, що автор дістав сталінську премію 1951.

Усе ясне з цим романом, і мову про нього можна б закінчити. Але він має цікаву дальшу історію. Видання, яким я диспував, датоване 1956 роком. Мене це дуже здивувало, бо цього самого року Хрущов уже виголосив де-сталінізаційну промову на XX з'їзді партії, а тим часом у романі стільки дитирамбів мертво-му диктаторові. Загадка тим часом розв'язується просто; на останній сторінці написано: «Підписано до друку 13. XII. 1955 р.». З цього ясно, що роман появилася дослівно напередодні промови Хрущова і вже за пару місяців мусів бути викинений. І тут трапилося найцікавіше.

1957 року появляється роман Стельмаха «Кров людська — не водиця». Навколо нього зчиняється великий галас: небачений успіх, чергове відкриття в літературі! Стельмах виходить, як вони висловлюються, на «передній край» не тільки української, а й союзної белетристики. Натурально, ви думаете, що це справді новий роман, берете в руки і не вірите своїм очам:

те саме, що й «Велика рідня», лише пристосоване до нової політичної кон'юнктури.

Переробка романів і навіть видання їх під іншою назвою не є новиною в радянській літературі. Іван Ле переробляв «Міжгір'я», Юрій Яновський «Живу воду» (під новою назвою «Мир»). Переробляв «Молоду гвардію» Олександр Фадеев. Усе це було за Сталіна, коли письменник, під обстрілом нищівної критики, стояв під *ultima ratio regum* — небезпекою фізичного знищення. Не дивина переробка з пристосуванням до нової кон'юнктури і в посталінські часи. Але такого сприту, як у Стельмаха, не виявив ніхто. Не минуло й року після останнього видання «Великої рідні» і промови Хрущова, як він появив світові той самий роман під іншою назвою (як зовсім новий твір), уже непорочно очищений від усяких слідів «культу особи». Зазнав переробки тільки пролог, розвинений в окрему книгу, у дальшому ж розвитку дії дослівно те саме, але вже ні слова про Сталіна. Ось дві порівняльні проби для прикладу:

„ВЕЛИКА РІДНЯ" (II, 1956)

— Партизувався, Іване Васильовичу, — і ясно подивився у вічі командирю. — То пам'ятний день у моєму житті. День першої перемоги нашого загону. Значної перемоги.

— І твоєї перемоги, — промовив значуще Іван Васильович. — Це добре, Дмитре. Ти знаєш, що сказав товариш Сталін відомому

«КРОВ ЛЮДСЬКА — НЕ ВОДИЦЯ (1958)

— Партизувався, Іване Васильовичу, — і ясно подивився у вічі командирю. — То пам'ятний день у моєму житті. День першої перемоги нашого загону. Значної перемоги.

— І твоєї перемоги, — промовив значуще Іван Васильович...

ватажкові партизанського руху Сидору Артемовичу Ковпаку? Командир партизанського загону в тилу ворога є представником партії і радянської влади. Розумієш, до чого зобов'язує нас така довіра?

— Розумію... І тут товариш Сталін не забув про нас, — тихо і схвально відповів Дмитро.

— Ворога справно б'єш, Дмитре? Не засиджуєшся в дівках?

— За це не сумнівайтесь, Іване Васильовичу, працею по совісті. Може не все воно виходить, як хочеться, ну, та це інше питання. І ще що говорив товариш Сталін?

— Головне — міцніше тримати зв'язок з народом, підтримувати його дух і черпати звідти нові сили. Вороги не тільки мучать людей, а й намагаються отруїти їхню свідомість. Сам знаєш про всякі провокаційні чутки. Тепер нам так треба повести роботу, щоб все населення знало про наші успіхи і йшло з нами бити ворогів. Ми покищо, як сказав товариш Сталін, другий фронт.

— А справжній другий фронт хитрує, наче баришник? — хмуρο запитав Дмитро.

— Тут гірше, ніж хитрощі.

... Ворога справно б'єш, Дмитре? Не засиджуєшся в дівках?

— За це не сумнівайтесь, Іване Васильовичу, працею по совісті. Може, не так воно виходить, як хочеться, ну, та це інше питання...

— Коли б нам радіоприй-
мач. (стор. 342)

— Це правда, — погодив-
ся Тур. — Великі діла на-
співають.

— Знаєш, — раптом про-
яснів Дмитро, — колись я
читав розмову товариша
Сталіна з одним чи то жур-
налістом, чи то письменни-
ком. І там товариш Сталін
сказав, що великому кораб-
лю — велике плавання...
От це наче про нас тепер
сказано. Пливли ми спо-
чатку, як рибалки на ут-
лому човні. По одному фа-
шисту вбивали, діяли роз-
різнено, а тепер — яка си-
ла! Так і сказав товариш
Сталін: великому кораблю
— велике плавання. Ти не-
одмінно ці слова усім пар-
тизанам розтолкуй. — І за-
мовк, сповнений тими згад-
ками, що так тісно еднали
його і з Великою землею, і
з тим світом, що принесе
щастя усій землі. Нікого ж
із рідні не було в Дмитра
на тому великому привіл-
лі, тільки був у ньо-
го там єдиний по-
радник, друг, бать-
ко і полководець —
великий вождь. Хоч
би краечком ока по-
бачити його (підкрес-
лення моє — І. К.)

Вбрід перебралися яру-
гою, яка заросла ліщиною.
Орел, розбиваючи грудьми

... Коли б нам радіоприй-
мач. (стор. 639-40)

— Це правда, — погодив-
ся Тур. Великі діла наспі-
вають.

Вбрід перебралися яру-
гою, яка заросла ліщиною.
Орел, розбиваючи грудьми

хмари, ішов легко і обережно, неначе плив по зеленавій воді... (стор. 363)

хмари, ішов легко і обережно, неначе плив по зеленавій воді... (стор. 661)

Дуже проста операція — викинути все так шанобливо раніше сказане про Сталіна і видати роман, ніби зовсім новий. А в результаті після сталінської премії 1951 року — ленінська десять років пізніше. Очевидно, такі операції нічого спільного з мистецтвом не мають, та в тій країні мистецтва й не потребують, потребують наймита, незалежно від того, чи це рядовий колгоспник, чи уславлений письменник. І за наймитство увінчують лаврами. Такий є Стельмах, але ще ясніше це буде видно з роману «Правда і кривда», що вважається вершком радянської прози.

Роман «Хліб і сіль» (1958), що передує «Правді і кривді», можна вважати найбільш досконалим прозовим твором Стельмаха. Мова в ньому про українське село перед революцією 1905 року, і оскільки тоді ще не було партії, автор не потребував занадто фальшиво упадати перед її мудрістю. Але однак над ним тяжіла більшовицька схема оцінки тогочасних подій і вимога в найбільш потворних образах змалювати українських «буржуазних націоналістів». З другого ж боку, перед ним були вже М. Коцюбинський («Фата моргана») й А. Головка («Мати»), яких він, часом до разючої подібності, повторив і цим вельми знецінив вартість свого твору.

Покищо останній твір Стельмаха — «Правда і кривда» (1961). Критика присвятила йому ба-

гато уваги, як, мабуть, ні одному іншому творові радянської прози. І всі, що бралися про нього писати, наголошували велику сміливість автора, що він, мовляв, так безоглядно критикує «згубні наслідки культу особи», «канцелярсько-бюрократичні методи керівництва» тощо. Скільки ж тієї сміливості насправді?

Дія роману відбувається знову на українському селі, але вже в останній рік другої світової війни. Автор справді без прикрас описує тодішню руїну, провину за яку, поперше, можна звалити на «фріца», а подруге, — оскільки роман пишеться в 1961 році, коли вже викрито «культ особи», і на хиби сталінського керівництва. До речі, автор допускається історичного фальшу, коли змушує своїх героїв говорити в 1945 році так, наче вони добре простудіювали промови Хрущова на XX і XXII з'їздах партії і всі статті в «Правді» про шкідливість «культу особи». І від сього сміливість Стельмаха відразу стає смішною, будучи насправді тільки симуляцією сміливості. Дійсно, в романі є кілька місць, які могли б виглядати сміливими, якби були написані до 1955 року. Наприклад, розмова в церкві обох позитивних героїв — Марка Безсмертного і Григорія Задніпряньського:

«Бо у нас уже стільки судили, що чимало слабших людей зів'яло не цвівши, — підвівся з ослона Марко. Похмурі зморшки посікли вздовж, впоперек і навскіс йому чоло, надбрів'я, затремтіли в бровах і біля очей, що одразу втратили частину свого блиску. — Я теж. Гри-

горію Стратоновичу, пив свою чашу в тридцять сьомому році. Вона не вищербила моєї душі. Але я бачив, скільки в ті роки переломилось людей, від високого метнулось до тихих закутків, до дрібнюсеньких справ і утіх, за них, мовляв, можуть сварити, але не карати. Є й така сторінка в нашому житті, бодай не було її».*)

Це виглядало б дійсно сміливо, особливо коли автор вправно інтригує читача таким закінченням цього монологу:

«Не знаю, хто мудрував-лукавив над нею, хто був її чорним чи, може, засліпленим автором, хто страшно согрішив, чи не знаючи наших людей, чи не вірячи їм, чи ненавидячи нас, але він гадюкою підозри ослабив і силу нашу, і любов, і віру!»**)

Ясно, що тут натяк на Сталіна. Але якби автор далі не конкретизував своєї думки, а полишив читачеві подумати — «хто мудрував-лукавив», це місце звучало б сильніше. Та далі він усе вияснив у сучасному партійному дусі, і від цього грізна викривальна сила подібних тирад зовсім блідне. Читач з роману має переконатися, що не сталінська система, яку прийняла вся партія і за яку вона відповідальна й сьогодні, винна в терорі 1930-их років, а окремі дрібні апаратчики на низах. Наприклад, в ув'язненні самого Марка Безсмертного винні донощики і слідчий Чорноволенко, який бозна

*) Правда і кривда. Київ, 1961, стор. 67.

***) Там таки.

чого понаписував у протоколі допиту. «Коли ж згодом, — закінчує оповідання в іншому місці Марко, — мій вирок переглядала трійка, її здивував і зацікавив протокол зізнання. Викликали мене, розпитали про все і одразу ж пустили дододу.»*)

Просто ідилічний випадок, і де в 1937 році Стельмах знайшов таку гуманну «трійку», що ніяк не подібна до тієї, яка в грудні 1937 року, закинувши їм найбезглуздіші обвинувачення, засудила на страту двадцять вісім українських письменників і діячів культури!

Читач ще більше починає сміятися з Стельмахової «сміливості», коли прочитає, що й не так апаратчики типу Чорноволенка, як «буржуазні націоналісти» винні в жорстокостях колективізації й ежовщини! Щоб обґрунтувати цю тезу, Стельмах виставив такого собі типа під ім'ям Поцілуйка. До війни він був членом партії і довголітнім секретарем райвиконкому, але ще тоді зв'язався з бандерівцями (так, так — це не описка — з бандерівцями!). Красномовством Поцілуйкові вдалося раз обдурити начальство.

«Після цього випадку, — продовжує автор, — акції Поцілуйка, неждано для нього самого, пішли вгору, і він потихеньку почав розправлятися з своїми недругами. Красномовства і тут не бракувало йому: воно спочатку переміщало людей на менші посади або гнало їх в інші місця.

*) Там таки, стор. 288.

А в тридцять сьомому році погнало в тюрми і на заслання» (стор. 185).

Та не тільки 1937 рік записаний на карб націоналістичного прихвостня Поцілуйка: він відповідальний і за жорстокості колективізації. Ось він роздумує сам собі, як то було:

«... Хіба ж не він першим із шкури вилазив, руйнуючи хутори і ті хати, які віддалялися від села? Мороки тоді було з дядьками, а особливо з тітками: то в них не було дерева на нову будову, а стара б ще постояла, то нове місце не подобалось, то ще щось вигадували. Тоді він власною персоною сів на трактора і поїхав до самих затятих. В нього недовга була розмова з ними — ливом заарканив зруб, крикнув трактористу: „готово“, трактор забурчав, напружився, а хата, мов жива, рушила за ним, скособочилась, зойкнула і розвалилась на купеляччя дров...» (стор. 197).

Може ж він, роблячи таке, все таки виконував директиву партії? Та ніколи в світі! Відбиваючись від конюха Євмена, якому він теж колись «заарканив» хату, Поцілуйко, правда, посилається на директиву, але найпозитивніший дід Євмен спростовує його й реабілітує партію: «Директива була радянська, щоб людей не зобижати, а руйнував ти, як фашист, плюючи на людей» (стор. 199).

Вершок симульованої сміливості у Стельмаха читає побачить у тому місці, де він, пишучи роман у 1961 році, запевняє, що його герої ще в 1945 році знали, що Берія «ворог народу».

Щоб ніхто не закинув мені несправедливості супроти Стельмаха, погоджуюся, що в романі є одне сміливе місце на кілька рядків, одна репліка:

«Не подобаються мені такі самостійні чи самостійницькі обличчя, які не люблять визнавати чийсь волю. Ох, ці мені українські обличчя... — В голосі Киселя обізвались не тільки недобрі натяки, а й відгомін тієї страшної підозри, яку невідомо хто каїновою ниткою роками протягав у саму основу нашого життя...» (стор. 291).

Можна ставити цілий ряд умовних «хоч»: хоч говорить це негативний персонаж, хоч автор робить вигляд, ніби він та й ніхто не знає, що цю «каїнову нитку» протягує від початку свого панування непомилна партія більшовиків, — все таки сказати таке — це сміливість. Бож Хрущов і весь його ленінський ЦК в Москві думають саме так, як оцей «негативний» Кисіль, і слова Стельмаха можна прийняти як натяк.

Бувши одірваним від безпосередньої атмосфери, не знаєш, як у живій літературній обстановці УРСР сприймаються й закулісно коментуються такі слова. Та коли їх насправді приймають на правдиву адресу партії, яка вже сорок п'ять років працює над тим, щоб знищити український народ, тоді багато чого смішного можна пробачити й Стельмахові.

Усі критики підкреслюють, що в Стельмаха взірцево багата мова. Здається, це єдине, в чому

можна з ними погодитися. Перечитавши всі його великі романи, я лише де-не-де натрапляв на невідповідне слово чи кальки (так тепер поширені в українській мові, мовляв, для «зближення» братніх мов) з російської, натомість лексика його багатюща, поповнювана з джерел народної мови, зокрема й діалектів. Тільки цей багатий мовний матеріал, оскільки з нього вивершується зцементована фальшем літературна споруда, звучить порожняком, не повнить мистецької функції.

Стиль Стельмаха еклектичний. Його реалізм не тримається купи в поєднанні з піднесеною патетикою, яка зовсім органічно звучить у таких авторів, як Яновський чи Довженко. Я не випадково називаю ці імена, на них часто оглядається Стельмах і з шкодою для себе наслідуює їх. Перший абзац заспіву до роману «Правда і кривда» звучить так:

«Бій гримів спереду, з боків і позаду. В ньому, як могли, металися люди, техніка й покривало ночі; воно розпанаханим скривавленим шматтям відкривалося од крайнеба, звивалось увись і знову, чадне, розпухле, смердюче, падало на здиблену землю» (стор. 3).

Ну, чистісінько ж написано услід за «Подвійним колом» з «Вершників» Яновського, і наскільки ж воно слабше, уже тільки тому, що повторене за іншим автором. Ще абзац з тієї ж сторінки:

«Божеволіло залізо, божеволіли коні, і шаліли люди. Відблиски розривів спалахували в

їхніх очах, у відблисках розривів темно ма-
сніли калюжі крові. Танки із землею зривали
її, налітали на танки, в знавіснілому скліщенні
виважували один одного вгору, вмелювались
один в одного біснуванням гусениць і вогню».

Це той же ключ, і якщо я не можу цього
прив'язати до котроїсь сторінки з твору ін-
шого автора, то й так виразно чується, що по-
дібне щось уже зустрічалося раніше, як не в
Яновського, то в Довженка (див. його «Повість
полум'яних літ»). Взагалі ж поява Довженкової
прози в другій половині 1950-их років помітно
відбилася на Стельмахові. Він почав насліду-
вати Довженка і... писати гірше, бо його па-
детичний гіперболізм занадто переобтяжений
гірляндами важких і незугарних «красивостей».

Вельми знижує літературну вартість Стельма-
хових творів т. зв. «народність», дуже спроче-
но (в дусі теорії соціалістичного реалізму) ним
сприймана. Він підкреслює «народність» своїх
творів перевантаженням тексту народними пі-
снями. Співають у нього при всякій нагоді. Ось
знайомляться головні персонажі роману «Прав-
да і кривда» — Марко Безсмертний і Григорій
Задніпровський. Вони вершитимуть великі ді-
ла в романі, а покищо, вперше зустрівшись і
розповівши один одному свої болі, закінчують
своє перше знайомство піснею. При чому й спо-
сіб, яким автор підводить їх до пісні, тхне
оперетковістю, нагадуючи читачеві, як Возний
в «Наталці Полтавці», оповідає собі щось і рап-
том каже: «Ось послухай», і починає співати.

Опереткового, до речі, багато в останньому романі Стельмаха. На це звернув увагу (очевидно, не називаючи речей своїми іменами) єдиний у великій уже літературі про цей роман автор — Іван Світличний, який вказав на штучну прямолінійність, схематичний поділ персонажів на бездоганно позитивних і, як можна так висловитися, бездоганно негативних. Звідси й назва статті Світличного — «Боги і наволоч» («Вітчизна», ч. 12, 1961).

Чисто ж по-оперетковому, зовсім не вмотивовано, позитивні на закінчення перемагають негативних, і говорять вони, як опереткові резонери. Сам Марко Безсмертний просто замує читача проголошенням плитких істин.

«Мене змалку, — каже він в одному місці, — батько-матір учили шанувати і жіночу красу, і жіночу працю, і, особливо, материнство, бо як цього буде менше на світі, то куцішою стане любов і віддаль між людиною і мавпою».

Або збираючись освідчуватись у коханні, Марко приходять до дівчини з розквітлою гілкою вишні і на її закид, нащо, мовляв, ламати вишню, відповідає:

«То вітер, Степанидо Іванівно. Я цвіту не псую. Його теж треба любити».

Просто таки якийсь Франціск Ассізький! Усі персонажі говорять так «красиво», наче вони укладають текст у голові, а щойно потім, перевіривши, чи гарно виходить, вимовляють уголос. Ось знову Марко:

«Як я люблю, коли зоряно-зоряно в небі, коли в полях під зорями світліють, мов річки, дороги, а соняшники прямо від зірок перехоплюють росу, спросоння лопотять (!) нею і на низують (!) на свої пелюстки» (стор. 140).

І це говорить всього лише сільський парубок, який щойно за десяток років стане головою колгоспу!

Стельмахові герої люблять філософувати. Бурмоче щось про Прометея, їдучи красти сіно (аналогія з викраданням вогню!), дід Євмен (конюх!), філософує кожен, до хлопчика Хведька включно, який виголошує, наприклад, отакі сентенції про бджіл:

«Нищили фашисти людей, нищили й бджіл. А коли горіло село, то горіли й вулики. Тікали люди світ за очі, тікали кудись і бджоли. А як повернулись люди на попелище, то повернулись і деякі рої. Правда, тільки один з них не покинув села: покружляв, покружляв над пожарищем, а далі й шугонув у самий комин. Звідти бджоли вилетіли зовсім чорними: чи від сажі, чи від горя (? — І. К.) втемніли. Ну й не кинули вони пасічника в біді: оселилися в комині. І живуть тепер бджоли вище людини» (стор. 26).

Любить філософувати Стельмах про бджіл і часто до них повертається, а читачеві мимоволі приходить на думку порівняння з тими другорядними письменниками десь коло середини минулого століття, які любили писати про ста-

течного хазяїна і не оминали нагоди сказати добре слово й про трудівницю бджолу. У них, правда, вона була Божим сотворінням, Стельмах же, як будівник комунізму в середині нашого століття, «прогресивна» людина і безбожник. Однак це тільки зовнішня відміна. Душею й інтелектом він ближчий, ніж йому здається, до своїх попередників з минулого століття.

Та чи не найбільш разючим є ніяк не вмотивований геппінд. Село 1945 року, виснажене колективізацією і вщент знищене війною. Люди голодні й обідрані, живуть у землянках, нема чим зорати облоги. І от на весні головою колгоспу стає Марко Безсмертний. До жнив він устиг і всіх своїх ворогів поконати, і всіх своїх людей зробити щасливими. В апотеозі приїхав сам секретар ЦК (на ім'я не названо, але з усього видно — Хрущов) і все похвалив. Та що там, і це ще не все. Толлом зірвали міську тюрму, і те місце, де вона стояла, засадили черешнями. Бо непотрібна стала — немає в'язнів. Це в 1945 році! На цьому поставимо крапку.

Одночасно з читанням «Правди і кривди» я знайомився і з рядом інших появ у радянській белетристиці, і без жодного вагання можу сказати, що порівняння було не на користь Стельмаха. Для прикладу згадаю роман Л. Первомайського «Дикий мед», який уже з чисто формально-композиційного погляду шедевр проти романів Стельмаха. А як не виходити поза

межі його літературної генерації, багато талановитіше пише В. Козаченко. Маю на увазі хоча б його останню повість «Блискавка», так само ж стовідсотково витриману в радянському дусі, але багато талановитіше і, головне, чесніше написану.

А чому саме Стельмаха взяли за еталон радянської прози, а не кого іншого, ясно з усього сказаного: ніхто не перевершив його у лакуванні радянської дійсності і ніхто так улевеливо не запобігає перед партією, як він. І коли критики говорять про виняткову сміливість Стельмаха, напрошується одне порівняння, дещо далеке від літератури: Стельмах нагадує того хитрого партійного дядька, який бере слово тільки тоді, коли вже несхибно бачить, хто впаде жертвою дебатів. Вийшовши на трибуну, такий промовець напускає на себе схвильовану щирість і починає з довгої передмови, що йому не йдеться ні про кого персонально, а болить його серце тільки за правду. І аж після цього завдає останнього удару жертві, як того й хоче партійне керівництво. А партійні секретарі плещуть йому за каїнове слово, і сходить з трибуни промовець, як носій народної правди, принципової й сміливої критики. У цьому весь Стельмах. І не дивно, що вся критика така одностайна в похвалах, так і чується, що ця одностайність директивна.

Характеристика третього покоління на цих двох прикладах може бути вичерпана. Я взяв яскравіші приклади, і якби почав ходити по

інших прізвищах: Л. Дмитерко (нар. 1911), В. Козаченко (1913), А. Кацнельсон (1914), М. Руденко (1920), М. Нагнибіда (1911) і т. д., — то знайшов би те саме, тільки менш виразисте: та сама тематика, те саме розуміння літературної творчості, щось більше, щось менше талановите, але без істотної різниці в сутньому. Щойно по 1956 році визначилися деякі світліші винятки, але про них я матиму ще нагоду говорити далі.

ВИВЕРШЕННЯ СХЕМИ

Якби все минуле було сучасним, а сучасне продовжувало існувати поруч з майбутнім, хто спроможний був би з'ясувати: де причини і де наслідки?

Козьма Прутков

Автор мусить признатися, що його ситуація в ходінні по лябіринтах радянської літератури не є така безвихідна, як її вифантазував Козьма Прутков, бо тут занадто добре видно всі причини й наслідки. Подібність однак є в тому, що в радянській літературі, принаймні останніх тридцяти літ, минуле весь час є сучасним, занадто тяжить над ним. Як Сталін оформив радянську літературу на початку тридцятих років, так минуле й продовжує бути сучасним. Хоч і яке бажання значна частина письменників виявила в останній період (1956-62) позбутися минулого, воно таки знову запанувало над сучасним.

От чому автор, узявшись говорити про сучасну радянську літературу, так багато досі віддавав уваги минулому. А зрештою, на своє виправдання він може сказати ще й те, що поняття сучасності в таких складних суспільних комплексах, як література, не є тільки лінією перетину між сьогодні й завтра, вона охоплює певний відтинок часу, що міститься бодай у кількох десятиліт-

тях. Але у всякому разі зараз ми знову при най-безпосереднішій сучасності.

Усе досі сказане я побудував на схемі еволюції трьох поколінь української радянської літератури від початку советчини до того моменту, коли всі вони зійшлися на єдиному уніфікованому типі письменника, втративши різниці не тільки між поколіннями, а й індивідуальні різниці таланту: кожен з них мусів стати таким, як усі інші, соціалістичним реалістом і писати так, «як усі».

(Я взяв останні слова в лапки тому, що вони буквально таки мають значення цитати, бо ще в останні два-три роки молодим поетам-шестидесятникам закид від старших так і формулювався: чому вони не пишуть, «як усі». Не виключено, що читач натрапить на цей вираз у дальших цитатах).

Моя схема може бути легко вразливою на цілий ряд закидів, бо й поділ на покоління занадто вже прямолінійний, і можна не без підстав сперечатися, чи доцільно штучно зараховувати до різних поколінь Івана Неходу й Миколу Нагнибиду тільки тому, що перший народився 1910, а другий 1911 року. Слушний буде також сумнів, чи дійсно так уже зуніфіковані всі письменники, що не помітиш між ними ніякої різниці. Усе це так, і все ж я тримаюся цієї робочої схеми тому, що вона дає змогу вияскравити і чіткіше провести лінії загального процесу.

Я маю на це тим більше підстав, що Сталін і його партія (яка й тепер під іншим керівниц-

твом тримає його лінію) в своїй ідеї мали звести літературу до схеми, ба навіть самого творця її перетворити на письменника-схему. Спілка письменників сукупно з видавництвами працювала за плянами, в яких проектувалося, скільки і в яких пропорціях за жанрами літератури має бути видано, скільки і в якому співвідношенні має бути видано книжок на ту й на іншу тематику. Так бо раз-у-раз і говориться: «У нас ще мало (що й є те саме, що недовиконаний плян) творів про соціалістичну перебудову сільського господарства». Теоретики соціалістичного реалізму писали, яке місце в романі мають посідати «позитивні» й «негативні» герої, як малювати портрети партійних і позапартійних, ударників, «ворогів народу» і т. д. Все було передбачене і введене в схему.

Роля визначника контурів цієї схеми стосовно ідейного змісту й художньої форми була покладена на теорію соціалістичного реалізму як єдиної методи радянської літератури. Тут місце сказати кілька слів про те, що власне являє собою соціалістичний реалізм, хоч мушу признатися, що це завдання виглядає мені дуже складним. Бо як, з одного боку, його легко дефініювати однією ляпідарною фразою, так з другого — постає багато труднощів, коли перейти до систематичного викладу ознак цієї методи, бо в ній є щось від невловного Протея, який завжди змінював свій вигляд відповідно до потреби. Як зрештою і в самій ідеології комунізму — марксизмі-ленінізмі: ніби воно завжди те саме і ба-

зується на тих самих творах їхніх клясиків, але залежно від обставин ця теорія повертається то однією то другою стороною, сьогодні може бути заперечуване те, що вчора було гаслом дня. І завжди ці повороти ґрунтуються на творах тих самих авторів, лише з відповідною заміною цитат.

Так є і з соціалістичним реалізмом. Найпростіше було б сказати, що соціалістичний реалізм — це метода, за допомогою якої партія змушує письменника служити їй, пристосовуючись до кожночасних змін і поворотів її політики. Це буде чиста правда, але вона така загальна, що не дає ніякої дефініції, а коли переходиш до конкретного опису, потрапляєш у безформні туманності. Спробую подати тут більш-менш стабільні ознаки соцреалізму, які в процесі еволюції його не зазнали змін. Але почну з історії.

Попередником соціалістичного реалізму на Україні був т. зв. «пролетарський реалізм». Найбільш настирливим теоретиком його на Україні був ідеолог «Молодняка» Борис Коваленко. У ньому в засадах була вже опрацьована ідея підпорядкування літератури інтересам партії. Лише що «пролетарський реалізм» не був партією офіційно акцептований.

Ідея соціалістичного реалізму виринула одночасно з тим, як Сталін вирішив покінчити з існуванням різних і відносно незалежних літературних організацій, що гуртувалися за містецькими уподобаннями і вже тим самим до-

зволюли на певну творчу самостійність. Партія покінчила з цим ухвалою ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року, за якою ліквідувалися всі існуючі літературні організації та групи і всі письменники були об'єднані в «єдиній» Спілці радянських письменників. До того промовисто було додано: «з комуністичною фракцією в ній», тобто встановлювався прямий партійний контроль над літературою. Зігнавши отак письменників в одну кошару, Сталін мусів логічно дати їм зовсім чітку інструкцію, як вони мусять писати. Так постала ідея соціалістичного реалізму.

Її обговорювали вперше широко на першому з'їзді радянських письменників у Москві влітку 1934 року. З доручення Сталіна з'ясовував суть соціалістичного реалізму на цьому з'їзді А. Жданов.

Жданов формулював соціалістичний реалізм як методу у загальних фразах. Ці фрази в стилі комуністичної діалектики самі з себе нічого не говорять, але радянські письменники навчилися перекладати партійну фразеологію на конкретну мову, і вже самі вони (тобто теоретики з них) у безлічі праць, що друкуються безнастанно протягом тридцяти літ, з'ясовують собі: що таке соціалістичний реалізм?

Якщо ж ідеться про більш-менш стабільні його ознаки, поминаючи туманності, то зводиться він приблизно до ось чого.

Комуністична партія визнає право на існування в своїй державі тільки таким речам, які

конкретно потрібні їй для зміцнення своєї влади. Так чисто утилітарно вона підходить і до літератури, перейнявши від народників гасло «служіння народові» і відповідно перефразували його — «служіння партії».

Партія найбільше любить і цінує тих письменників, які самі декларують свою відданість їй, і окремі письменники так удосконалилися в цьому, що їм гріх було б не навести бодай одного прикладу, як зразка своерідної віртуозності й досконалості стилю. Ось М. Чабанівський:

«Оскільки народність і партійність — синоніми, кому з нас не дороге це слово — партія? Партія і народ — наша найбільша любов, і їй ми повинні віддати весь вогонь нашого слова, нашої душі. Якби мене спитали, яким найбільшим багатством я володію, я б, не задумуючись, відповів: моє багатство — народ, моя гордість — ленінська партія. Велике щастя носити в своїй душі такий скарб, таку любов».*)

Очевидно, партія переконана не тільки в тому, що література допоможе їй у комуністичному перевихованні населення, а й у ще більш конкретних речах, як підвищення врожайності кукурудзи, видобутку вугілля й чавуну і т. д. Бажання найдоцільніше використати літературу викликало конечність диригувати нею, схопити її пляном.

Звідси походить директивно приписана літературна тематика. Письменник мусить писати

*) М. Чабанівський, Увага: розмова про головне. „Літературна Україна“ від 8 січня 1963.

насамперед про те, що в даний момент партії потрібне й важливе. Так постала стандартизація літератури вже в тематичному обмеженні її за-сягу, бо партії найбільш боліли ті справи, в яких вона хронічно терпіла катастрофу за катастрофою: справи господарства, руїна якого супроводить всю історію советчини. Так змагання за індустріалізацію й колективізацію сільського господарства були зараховані до святих речей, і вже з початку тридцятих років виробилося дві генеральні лінії в тематиці прози: промисловість і сільське господарство, а домінантним і спільним у тому й другому було вихваляння керівної ролі й розуму партії. Останнє було й головною домоною поезії.

Тематична стандартизація радянської літератури по двох лініях — сільського господарства і промисловості, визначилася вже на самому початку тридцятих років: типовим зразком у першому жанрі була повість І. Кириленка «Аванпости» (1933), у другому — того ж автора «Перешихтовка» (1932) чи «Інтеграл» (1932) І. Ле і ряд інших. Тих авторів, що уникали цієї тематики, обвинувачували у втечі від сучасности.

Єдиною домоною, куди від сучасности можна було втікати, міг бути історичний роман, але спроба втечі в цю домену була б марною, бо партія й тут своєчасно поставила свою пастку. Вона навіть підохочувала писати на історичні теми, але тільки при умові осучаснення історії: навітлення її відповідно до партійної концепції, яка полягає в тому, що вся історія України

зображується як безнастанне прагнення українського народу зректися власної самостійності і вставити шию в ярмо, підставлене «братнім» російським народом.

Цю течію історичної літератури остаточно оформив О. Корнійчук п'єсою «Богдан Хмельницький» (1938), у якій за зовнішніми аксесуарами навіть не приховано, а явно виступає «возз'єднавча» ідея в дусі КПРС. Після ж Корнійчука за цим шаблоном пішов цілий ряд історичних романів цієї самої тенденції, який вивершується, до речі, в окремих місцях досить добре написаним «Козаком Мамаєм» (1958) О. Ільченка. Хоч цей же автор досягає й найбільшої безсоромності, коли в нього навіть московський цар ласкаво приймає українського посла, а вже прості москвини, то з сльозами на очах летять на Україну, щоб допомогти українському народові побити... власних панів.

Поняття партійного розуму дещо еволюціонувало: то воно десятиліттями втілювалося в постаті самого тільки Сталіна, до якого партія була лише додатком, то, по його смерті, розум знову інкарнувався в колективній партії, хоч і не бракує акцентів на тому, що носієм цього колективного розуму є перший секретар партії Хрущов.

Звичайно, тут є деяке спрощення, але засадничо ця тематика є домінуючою й сьогодні, і це засвідчують самі радянські автори. Ось один київський критик пише:

«Як відомо, у минулі роки у нас були за-

хоплення т. зв. „виробничими” жанрами, був у літературі надмір техніцизму; не обходилося без явищ і прикрих, і кумедних. Скажімо, дехто ладен був диференціювати літературу відповідно до галузування народного господарства і за малим не радив спеціалізуватися одному письменникові — на важкому машинобудуванні, другому — на середньому, ще іншому — на чорній металургії чи на галянтерії. Так, мовляв, досягнемо і різноманітності, і всебічності, і виробництво охопимо сповна. Людина-трудівник у деяких творах залучалася тільки для ілюстрації виробничих проблем, тільки як привід для белетризованого викладу технологічних інструкцій. Коли, скажім, герой брав до рук відбійний молоток або граблі, нам зразу ж пропонувалися на кількох сторінках уривки з підручників гірничої справи та агрономії. Коли ж згадувалося, що на героєві був піджак з хлястиком, то тут же йшов докладний і високопоетичний опис устрою швальної машинки. Дехто з поетів у любовні вірші почав замість міщанських пахощів бузку підпускати фабричного диму; застарілого, ідейно не підкованого соловейка з його сумнівним тьохканням заміняли гудки рідного заводу; а „банальний” скомпромітований місяць — загравою від швидкісної плавки. При чому закохувалися одне в одного обов’язково раціоналізатор і передова доярка, і кохали вони одне одного за високі виробничі показники, і їхнє офіційальне, схвалене партторгом кохання

допомагало їм щодня підвищувати продуктивність праці».*)

Можна сказати, що тут є сатиричне перебільшення, але чи таке вже велике? Бо, дописуючи останні рядки попередньої цитати, я пригадав Тичинину «Пісню під гармонію» (1935), про яку я в іншому місці говорю як про шедевр стилізації під народну творчість. А закінчується вона отакою відповіддю дівчини на залицяння парубка:

Ей юначе ти п'яний наче
не заглиблюєшся в життя
Нам робити та врагів бити
ще й учитися до пуття

Недоречі речі
про твою любов
Ударником станеш
полюблю ізнов

Тільки порівняйте цю Тичинину політично свідому танцюристку з Дзюбиними «раціоналізатором і передовою дояркою» і побачите, що ледве чи й є сатиричне перебільшення у Дзюби.

Звичайно, Дзюба міг так одверто висловитися тільки тому, що описуване ним відніс до, мовляв, минулих часів, і якщо його критикували останнім часом, то зовсім не за це, бо й багато інших авторів висловлювали такі самі думки.

*) Іван Дзюба, „Звичайна людина' чи міщанин?“, Київ, 1959. стор. 51-52.

Нам з свого боку вільно додати, що минуле, як у Пруткова, є й сучасним. В істоті мало що змінилося. І перечитуючи найновіші твори радянських авторів, раз-у-раз натрапляєш на якусь Олесю, яка, працюючи на фабриці шовку, організує бригаду комуністичної праці. Але їй ще й цього мало: вона переходить до відста-лої бригади, щоб і цю переробити на комуні-стичну, і звичайно ж досягає свого. Побіжно розв'язується цілий ряд проблем: перевикону-ють плян, перевиховують несвідомих, виловлю-ють злочинців, щоб у нічим не захмареному фі-налі Олеся могла вийти заміж за такого ж сві-домого і досконалого морського капітана. Я роз-повідаю не якусь річ «культового» періоду, а одну з найновіших: роман Василя Кучера «На-мисто», надрукований у журналі «Вітчизна» (ч. 7, 8; 1963).

Якщо першою ознакою соціалістичного ре-алізму я назвав директивно визначену темати-ку радянської літератури — про що пи с а т и , то, розповідаючи про Кучерову Олесю та циту-ючи Дзюбу про «раціоналізатора і передову до-ярку», посередньо зачепив і другу ознаку його — директивне — як пи с а т и . Партія вима-гає від письменника, щоб він освітлював ра-дянську дійсність так, як її оцінюють партійні постанови та висловлювання вождів партії. Для розуміння позиції радянської літератури вирі-шальним є контраст між дійсністю й оцінкою її в партійних документах. Тим часом як ці останні безнастанно говорять про успіхи й до-

сягнення, вони демонструють тільки безодню лжі: відповідником «успіхів» на папері в дійсності є повний розлад економіки й матеріальна нужда. Отже позиція літератури в цих обставинах — акцептувати брехню за дійсність, фальш за щирю правду. Фальш є душею соцреалістичної літератури, і в цьому розумінні можна говорити про несполучність мистецької творчості з соціалістичним реалізмом. Якби директиви партії в галузі літератури були здійснені ідеально — література «ідеально» була б ліквідована, зведена до нуля.

Приписом — як писати стандартизація, штамп заглиблюється в саму тканину твору, оскільки виробилися більш-менш стандартні схеми: конечним є описувати труднощі, спричинені «ворогами народу» чи несвідомими елементами, проти яких ведуть боротьбу «позитивні герої», які в фіналі обов'язково перемагають. Таким чином накльовується імперативний happy end.

І в цьому останньому трагікомічна безнадія, що ціхує всю радянську літературу: кожен роман розв'язує труднощі і знаходить рецепти на усунення недоліків. Як перечитати все, що написано з щасливими кінцями за яких тридцять років, можна б думати, що радянська економіка справді досягла нечуваного розвитку, а тим часом вона далі лежить у руїнах, і кожен наступний роман доводиться починати з труднощів: Олеса в кожному романі перевиконує норму виробітку шовку, а одягнутися нема в що.

Але найбільш нерозв'язною проблемою соціалістичного реалізму є т. зв. «позитивний герой», людина, гідна наслідування. Очевидно такі люди є й у радянській дійсності, але партії йдеться не про наслідування справді позитивного, а про штучне надання позитивних рис саме тим персонажам, які за своєю соціальною функцією їх не можуть мати. Найчастіше належить робити «позитивним героєм» парторга чи котрогось з ієрархії партійних секретарів, а що за своїм призначенням це держиморда, то в літературному творі він виходить не живою людиною, а схемою, оперетковим резонером. Коли штучність цього типа занадто надокучає, письменникам закидають лакування дійсності, а обходять його — знову жадають «позитивного героя». Так у порочному колі й крутиться радянська література, літературознавці пишуть томи, а письменники — «лакують дійсність».

Якби я продовжував далі ходити по садах соціалістичного реалізму, вишукуючи ще інші йому притаманні ознаки, то всі вони лишалися б ілюстрацією до вихідної дефініції, що соціалістичний реалізм є методом примусити письменника служити партії. Тому я й закінчу на цьому, зупинившись ще хіба на тому, як трактує теорія соціалістичного реалізму формально-мистецькі проблеми.

З цього погляду розвиток соціалістичного реалізму уявляється мені образно, як наповнення якогось колективного літературного лантуха засобами мистецького вислову, які є спільними

для користування і обов'язковими для кожного автора. Щось на зразок усупільненого колгоспного реманенту. До користування цим спільним резервуаром мистецьких засобів зобов'язує т. зв. «народність», щоб, мовляв, усім було зрозуміле.

Очевидно ж, припису про цей колективний лантух немає, але сама машина нівеляції діє в цьому напрямі: історики літератури пишуть колективні підручники і вигладжують їх так, щоб ніде не прорвалася індивідуальна думка, а поети користуються з усупільненого резервуару мистецьких засобів. І якби хто з них приховав для себе якийсь образ, щоб він виявився неповторним, не витягненим з колективного лантуха, цьому поетові відразу закинули б формалізм. І не тільки щось складніше, як оригінальна метафора чи символ, можуть кинути тінь неблагонадійности на поета, а навіть просто вишукана лексема, якої немає в колективних реєстрах.

Передчуваючи закид, що це як не злобні вигадки, то у всякому разі перебільшення, поспішаю заховатися за авторитетне радянське джерело.

З листа М. Рильського до поета Івана Виргана:

«Тішить мене і те багатство мови, за яке Вам довелось випити чимало гіркого...

«За рядок 'череда іде з блукви' Вас, коли не помиляюся, хтось ганив, — а блуква ж є не тільки в живій мові, джерелами якої Ви

ра-у-раз користується, а й у словнику Грінченка...» *)

Очевидно, критик не зобов'язаний був знати, що «блуква» є в народній мові і в Грінченка (тоді як він критикував Виргана, Грінченко міг бути ще забороненим), йому вистачало знати, що в лексичному лантухові соцреалізму цього слова немає, і, вживши його, Вирган, на думку критика, вдався до недозволеного індивідуалізму (що рівнозначне формалізові!).

Бажаючи ще раз скористатися з Рильського, поясню для орієнтації читача, що в нього є цілий цикл нарисів під назвою «Сучасники», у якому з властивою авторові добротою серця він кожному зумів сказати щось приємне. Але наступну цитату з нього, стосовну А. Малишка, я використаю вже в протилежному сенсі.

«Багата метафоричність, — пише Рильський, — теж одна з прикмет Малишкової поезії. У нього читаємо: 'Золоті воркуть сосни', 'Вітер, як сопілка, заграв край неба спілому вівсу', '... Чебрець розлукою пропах', 'Розвивайся, знамено червоне, вишите промінням золотим'...» і т. д.**)

Підкреслення тут усюди Рильського, скористаюся і я з них, щоб звернути увагу, що в Малишка, на відміну від Вирганової «блукви», отакі вислови, як «воркують сосни», «вітер, як сопілка», «знамено червоне, вишите промінням золотим», — не є ні його знахідками, ні влас-

*) М. Рильський, Твори, т. 9, Київ, 1962, стор. 407.

**) Там таки, стор. 400.

ними винаходами. Усе це взяте з лантуха, і цими висловами скористувався один, другий і ... десятий поет. Малишко не сказав ніколи такого, чого в інших ще не було, не здобувся ні на новотвір, ні на свою метафору. Тому він і є еталонним поетом — втіленням ідеалу соцреалістичної творчости.

Соціалістичний реалізм називають, щоб завуалювати його уніфікаційну роллю, не стилем, а методою, яка, мовляв, дозволяє на користвання різноманітними стилями. Це димова завіса. Соціалістичний реалізм є стилем, який, при всій туманності формулювань, так чітко окреслений, як правила внутрішнього розпорядку якоїсь установи. Він профілює кожного письменника на один копил. Як про це знаменито сказав О. Довженко:

«... вже наближаються редактори до мене. Вони живуть навколо мене скрізь. Один за лівим ухом ззаду, другий під правою рукою, третій за столом, четвертий в ліжку — для нічних редакцій. Вони повні всі здорового глузду і ненавидять неясності. Їх мета — щоб я писав або так, як усі, або трохи краще чи трохи гірше від інших, тому очей вони з мене не зводять.

«Там, де моє серце холоне, вони підігривають його; де я починаю палати в огні своїх пристрастей, вони розхолоджують мій мозок, аби чогось не вийшло.»*)

*) О. Довженко, Зачарована Десна. Київ, 1957, стор. 498-499.

Отут і є вся суть соціалістичного реалізму.

*

Моя схема доходить вивершення. Під гаслами соціалістичного реалізму радянська література проіснувала повних двоє десятиліть (приблизно від середини тридцятих до середини п'ятдесятих років) у сферах кафкіянських примар. Спілка радянських письменників, у якій одні вибували на Сибір чи на розстріл, а на їх місце приймали інших, — відбувала свої з'їзди й пленуми; видавництва виконували пляни і книгарні продавали книжки; критика запевняла, що українська література в ці роки досягла найвищого свого розквіту; врешті, виходила «Літературна газета» й літературні журнали — а літератури не було.

Уявімо собі, що колись згине советчина і нормально буде далі перевидаватися літературна спадщина з минулого. Що можна буде передрукувати з цієї доби? Дослівно нічого. Відразу спливають у пам'яті «Чотири шаблі» Ю. Яновського. Вони ще відносно небагато попсовані советським фальшем. Але це щойно 1930 рік. Уже його «Вершники» (1935), що припадають на самий початок названого двадцятиліття, будучи, з одного боку, шедевром в окремих частинах-новелях і в цілому, як роман, з другого — являють собою глум над історичним зрушенням України на здобуття національної самостійності. З Яновського, отже, набралася б хіба якась новелька з «Коротких історій». А поза ним взагалі прози тих літ немає, бо ніхто ж

серйозно не братиме тодішніх опусів Петра Панча чи безконечної історичної епопеї (до речі, й досі не закінченої) Андрія Головка — «Артем Гармаш». У драмі майже монопольні тоді твори І. Микитенка та О. Корнійчука поза советчиною взагалі як літературні твори не сприйнятні. Те саме в поезії. А, може, бодай «Похорон друга» П. Тичини? Безперечно геніяльний рефрен з чотирьох рядків «Над ким ті сурми плакали? . . .» Щирий гнів на німецький фашизм. Але цілість фальшива.

З перспективи майбутніх літ це двадцятиліття зяятиме мертвою порожнечєю. Знайдуться окремих рядок чи строфа, розділ чи фрагмент з прози, які можуть свідчити про трагедію людей, які були свідомі свого таланту і не могли лишити по собі жодного цілого твору.

У роздумах над долею української літератури тих літ виринала, як надія на єдиний порятунок, — думка про захалявну творчість. Термін цей дав нам український пророк Тарас Шевченко. Засланий на десять років з заборотою писати й малювати, він потаємно писав і ховав списані вірші за халявою солдатського чобота. А коли вийшов на волю, заповнилася прогалина тими поезіями й поемами, що тепер у друковій позначаються: «Орська кріпость, 1847», «Кос-Арал, 1848»; «Оренбург, 1850» і т. д.

Можна було далі ворожити, хто витягне з-за халяви і проявить світові потаємні шедеври, що заповнять це двадцятиліття? Віра в геній Тичини, попри все, що з ним діялось у ці роки, чомусь

саме на його особі зосереджувала надію тих, що мріяли про захальвну творчість. А якщо ні — чи це означає, що українська людина так згноблена десятиліттями терору, що неспроможна буде відродитися навіть після того, як терористична система згине?

Уже сьогодні, після досвіду останніх літ, цей страх за майбутнє виявився перебільшеним, а надія на захальвну творчість, що єдина могла б урятувати нашу літературу від повного спустошення, досить наївною.

Чи писав Тичина або хто інший захальвні поезії, сьогодні ще не можна знати: не надійшов час їх з-за хальви витягнути, бо минуле продовжує існувати поряд з сучасним. З історико-літературного погляду це питання безперечно надзвичайно цікаве: які то могли б бути твори, не тільки формально-естетичними якостями, а й виразом у них душі поета, герметично замкненої в собі, цілком відмежованої від оточення захисним екраном вірності тоталітарному режимові. Імовірно, це мусіло бути щось безпрецедентне в історії світової літератури, безперечно відмінне від Шевченкової захальвної творчості. Бо Шевченко і на засланні писав у відчутті контакту з своїми друзями, від яких не крився з своїми поглядами, і з свідомістю, що його слово, хоч офіційно заборонене, ходить по людях і має якийсь резонанс. Те, що могло бути написане в умовах недавньої радянської дійсності (якщо воно взагалі є), було б написане без жодного резонансу, навіть без надії,

що про існування його може дізнатися бодай ще одна людська душа, крім самого автора.

Але хоч і як цікаве це питання саме з себе, з погляду майбутньої долі української літератури воно другорядне. Бо чи писав Тичина такі поезії, чи ні, — це питання стосується вже минулого: є чим заповнити порожнечу, яка витворилася в останні десятиліття чи нема. А як після стількох десятиліть терору українська людина, свідомо свого національного я, неспроможна відродитися — українській культурі надійшов би й так кінець.

Досвід останніх літ, коли накреслена мною схема бодай дещо розпливлася і втратила чіткість контурів, показав, що дійсність є простіша (чи складніша), але інакша від наших припущень. Як звичайно буває з історичними прогнозами. Ледве тільки настає якесь полегшення, схема, в яку терором убгано радянську літературу, готова зруйнуватися. Цьому присвячений наступний розділ.

«РОЗШИРЕННЯ ТВОРЧИХ МЕЖ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ»

Те, що відбулося за останніх кілька літ (я беру зовсім точно окреслений період: 1956-поч. 1963, до промови Хрущова 8 березня ц. р. проти абстракціонізму і формалізму, яка виявила ознаки повернення партії до сталінського терору), має різні назви: десталінізація, лібералізація, нарешті, образне окреслення за назвою повісти І. Еренбурга — «відлига». Сенса цих подій полягає в тому, що по смерті Сталіна комуністична диктатура виявила ознаки втоми і внутрішнього струхлявіння. Вона функціонує бездоганно, коли влада зосереджена в руках однієї особи. З переходом влади до т. зв. «колективного керівництва» в цьому останньому виявилися внутрішні суперечності, які привели до бодай тимчасового захитання режиму і ряду полегшень, т. зв. десталінізації, реабілітації частини ліквідованих за Сталіна письменників і діячів культури тощо. Я переказую це стисло, щоб перейти до головного: змін, які відбулися за цей час у літературі.

Ніби всі ці полегшення були незначні й непевні, механізм терору за інерцією діяв далі, і все ж цього було досить, щоб радянська людина, зокрема українська, виявилася живою і

здібною до духового відродження, і до національного також. Оживання очевидно охопило цілий літературний процес, але для спостережника, тим більше з віддалі, воно інкарнувалося в окремих постатях, які більше і сміливіше від інших стали речниками нового духу в літературі, я сказав би — духу гуманізації.

Якщо мова про окремих людей, якимось мимоволі на першому місці серед них підноситься постать Максима Рильського. Повторюю, так здається з віддалі; можливо, люди, які безпосередньо в тому літературному процесі обертаються, бачать події інакше й ліпше і з моїм твердженням про Рильського не погодяться. Для нас, на еміграції, Рильський, мудрий великим життєвим досвідом, є наче втілення сумління українського народу. І тому я поставив його на першому місці.

Рильський, як так само й інші поети старшого покоління, не появив за ці роки нічого нового в поезії (причини цього я пробую пояснити на іншому місці), але натомість дуже багато зробив для гуманізації всього духового життя на Україні, і зокрема літературного, своїми шляхетними виступами і багатьма статтями на найрізноманітніші суспільні й літературні теми. Частина їх увійшла в десяти томове видання його «Творів» (1960-62), частина видана окремо в двох книжках: «Про мистецтво» (1962) і «Вечірні розмови» (1962, статті, друквані протягом 1960-61 рр. у газеті «Вечірній Київ»). Пишучи ці рядки, я перечитав усі ці речі ще

раз, і мушу признатися, що перше враження може бути розчаровуюче.

Усе, що Рильський пише, пильно узгоджене з новою програмою партії, яку він часто на підтвердження своїх думок і цитує. Скрізь у нього хвала комуністичному суспільству, яке от-от уже на авторових очах вивершується. І все ж, поклавши набік щойно перечитані книжки, ви відчуваєте, наче відбули розмову з мудрою людиною, яку не пододала партійна догма; вона говорить навіть програмові речі з людською теплотою й щирістю, так що й програмовість зникає та ще й обертається якимсь невловним чином проти тих заходів, яких партія вживає на здійснення своєї програми. Тоді ви пригадаєте далі, що не Тичина чи Бажан, що мають такий же авторитет, а Рильський виступив прилюдно проти дискримінаційних нападів К. Паустовського на українську мову.

І трапляється кожного разу так, що Рильський з тактом і гідністю стане поперек дороги тим, хто з людоненависницькою душею працює над здійсненням московської програми «злиття націй». Якимось згадуючи про В. Короленка, Рильський писав:

«Від був зразком пошани не тільки людини до іншої людини, а й людини до іншої національності. Він був палким оборонцем націй, ображених і уполідованих у царській Росії. В ці дні, коли весь радянський народ висловлює своє глибоке співчуття колоніальним народам, коли весь радянський народ таврує гнівним

презирством колонізаторів, агресорів і вбивць, — у ці дні з особливою силою хочеться висловити віру, що на нашій радянській землі незабаром геть і до краю зникнуть і сліди неповаги, недовіри, нелюбови до людей іншої національності, зникне одна з найживучіших, може, родимих плям капіталістичного суспільства...»*)

Багато таких висловлювань у Рильського, і коли читаєш їх, здається, що говорить це не сам Рильський, а вся українська нація устами своєї найавторитетнішої і найбільш на Україні шанованої людини борониться проти русифікаційного натиску з Москви.

Рильський ніколи не виступив проти соціалістичного реалізму. Навпаки, знайдемо в нього дефініції, яким найсуворіший партійний критик не може нічого закинути, як, наприклад:

«Соціалістичний реалізм — це передовсім погляд уперед, це передовсім служіння народові, це передовсім партійність...»**)

Але, з другого боку, він не оминає нагоди витлумачити цю методу з пом'якшенням і розширенням творчого простору для мистця, кидуючи неначе мимохідь отакі думки: «... чи доконче видатний мистець повинен бути приступним для всіх?» Або: «І коли приходить у світ мистець, що промовляє тільки для людей із певним нахилом смаку та мислення, то чи треба за це побивати його камінням? Може, не варто?» (Там таки, стор. 63-64).

*) М. Рильський, Вечірні розмови. Київ, 1962, стор. 57-58.

***) М. Рильський, Про мистецтво, Київ, 1962, стор. 34.

Отак у всіх ділянках української культури. Боронячи її проти провінціалізації, Рильський раз-у-раз намагається розтлумачити, що коли вже програмовою є т. зв. «народність», то хай буде й народність, але треба розуміти її не примітивно — як спрощення до рівня загальнозрозумілості. Для нього народне рівнозначне з національним, що включає в себе і народну творчість і творчість великих мистецьких індивідуальностей.

Є в Рильського писання, які на перший погляд можуть суперечити мальованому мною образіві. Як оцей вірш, написаний 1956 року, з якого наводжу чотири строфи, — «Представникам „нового мистецтва“»:

Чи вартий той людського слова,
Хто відкидає, як сміття,
Діла Веласкеса й Сєрова,
Матейка й Рєпіна життя?

Чи варті слави — де там! — рами
І навіть місця на стіні
Оті огидні, тьмяні плями
На вашім мертвім полотні,

Оті безглузді сплети ліній,
Те все бездумне і пусе,
Що ви в засліпленій гордині
«Новим мистецтвом» зовете!

Голубить вас гурман багатий,
Та ви побліднете тоді,

Коли вам доведеться стати
Перед народом на суді!

Раз можна закинути авторові вірша його ж словами: «чи варті» аж такого палкого захисту Серов, Матейко й Репін, що є середняками в мистцеві і не входять у той «musée imaginer» А. Мальро, в якому місце вічним творам мистецтва (навіть якщо Матейко і потрапив якимось чином з одним полотном до Ватиканського музею). Подруге, наївно смішною виглядає загроза «народним» судом, коли в людському світі народ і гадки не має притягати до кримінальної відповідальності мистців за твори у якомусь недозволеному стилі. Це друге — вплив советського критичного аргю, від якого не вільний і Рильський.

Що ж стосується самої ідеї вірша, то якби вона була виконанням соціального замовлення, тоді можна було б сказати, що є й отакий, інший Рильський, котрий пильнує партійної лінії в мистецтві. Насправді ж і цей вірш, і багато інших висловлювань Рильського проти модерного мистецтва нічого спільного з партійним замовленням не мають (хоч з ним випадково збігаються). Якщо взяти до уваги, що Рильський як неоклясик, яким так і залишився, хоч від цього титулу відмовився, визнає тільки класику в мистецтві і не має жодного розуміння до модернізму, тоді яким буде, що й тут він чесний з собою, бо якби й зникла советчина і можна було вільно про мистецтво висловлюватися, він не змінив би свого погляду на модернізм.

Цим треба пояснити, чому Рильський з деяким упередженням поставився до появи шестидесятників, передчуваючи в них руйників того милого клясичного світу поезії, в якому живуть давно засвоєні вічні літературні образи, де домують Одиссей і Анхіз з сином, де всі речі так чітко називаються своїми іменами, а рядки вкладаються в математично вимірну клясичну строфу.

Пишучи тут і там проти модернізму, Рильський щиро був занепокоєний інвазією верлібру в цей його світ. У молодих поетів його дивувала незрозумілість висловів, як «сива печаль Козерога», «лаконічність штиблет», і він жадав роз'яснень, яких в поезії, іраціональній у своїй суті, звичайно не вимагають.

Але при всьому тому, визнавши з легким сумом, що сини приходять на зміну батькам, Рильський привітав появу молодих, закінчивши одну з статей про них такими теплими словами:

«... Від щирого серця вітаю їх — і бажаю щасливої праці. У них усе ще — перед ними. Певен, що луска нарочитої оригінальності, оригінальничання поволі спаде з них, і вони здобудуться на оригінальність високу, справжню, щиру, яка неможлива не тільки без вивчення культурної спадщини, а й без глибокої пошани до неї».*)

Така толерантність до іншого відрізняє Риль-

*) М. Рильський, Батьки і діти. Передрук з „Вечірнього Києва” у „Літературній Україні”, 10. VIII. 1962.

ського людською сердечністю від інших, партійно уніформованих письменників.

Говорячи про Максима Рильського, я вживав такі слова, як мудрість, такт, щирість, гуманізм. І до нього всі вони якось підходять. Мудро й тактовно, уникаючи конфліктних ситуацій, поет працював над злагідненням літературних взаємин, стинав, де треба, гострі кути, не боявся порушувати справи, які партія воліла б промовчувати, і коли треба — підтримував їх ім'ям і авторитетом великої людини. Цим Максим Рильський багато спричинився до вироблення елементарно сприятливішої атмосфери в літературі останніх років, з якої скористалося бодай короткочасно багато письменників.

Зразу ж поруч з Рильським треба поставити Олександра Довженка. Його вплив, мабуть, не був таким універсальним, але він був енергійнішим, динамічнішим, бо з письменників старшого покоління єдиний Довженко у перші роки по смерті Сталіна, що були, на жаль, останніми роками життя письменника, оживив і втілив у своїх кількох творах той дух, який характеризував українську літературу двадцятих років. Таємниця винятковості його позиції в літературі цих літ криється як у психологічно-творчому типі цієї людини, так і в своєрідності його творчої біографії.

Довженко був одержимий винятковою творчою енергією, яка до кінця його життя не знайшла належного застосування. По-справжньому творчо він почав працювати в кінематографії з

1926 року і встиг зробити лише два фільми, у яких виявилася його мистецька душа. «Я за шістнадцять років, (писане в 1939, опубліковане в 1957 році), — пише Довженко в автобіографії — признаюся, мало зробив, та в цьому не тільки моя провина, але й провина керівництва, що дивилося на мене, як на ломовика, який все вивезе.» *)

Про перший з цих фільмів «Звенигора» (1927) Довженко згадує: «Картину я не зробив, а проспівав, як птах. Мені хотілося розсунути рамки екрана, відійти від шаблянової розповіді і заговорити, так би мовити, мовою великих узгалянь...» (Там таки). Другим фільмом була «Земля» (1930), на якій кінематографічна творчість Довженка фактично скінчилася. Він був занадто в полоні національної стихії, а по 1930 році це вже був «буржуазний націоналізм», не тільки заборонений, а й політично переслідуваний.

«Фільм „Земля“, — згадує далі Довженко, — я зробив уже на Київській кінофабриці. Радість творчого успіху була жорстоко подавлена страховинним двопідвальним фейлетоном Дем'яна Бедного під назвою „Філософи“ в газеті „Известия“. Я був так приголомшений цим фейлетоном, мені було так соромно ходити вулицями Москви, що я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма...» (Там таки).

*) Цитую за передруком в „Укр. літ. газеті“, ч. 3, 1958.

Про те, як склалося даліше творче життя Довженка, може посвідчити ще оця цитата:

«... я був зачислений до табору біологістів, пантеїстів, переверзіянців, спінозистів, — сумнівних попутників, яких можна лише терпіти. Навіть студенти (студенти кіноінституту), що відбували практику в моїй групі, вважалися в інституті довженкістами, тобто контрреволюціонерами в кіні. Я був позбавлений можливості виховувати кадри. А в тому, що мене не запросили до київського кіноінституту хоча б лектором, я вбачав небажання, щоб хтонебудь у мене вчився. Пізніше керівник кінематографії заявив мені про це в найкатегоричнішій формі (Шумяцький). Пролетарську течію в кінематографії закріпили за собою члени партії режисери Кордюм і Капчинський. Я був відсунутий до табору безплідної буржуазії, як людина хоч і талановита, проте політично обмежений обиватель-попутник. Я мучився» (Там таки).

З тридцятих років до початку п'ятдесятих Довженко змушений був жити не на Україні, а в Москві і властиво не творив, а «мучився» ще над кількома фільмами, від яких не мав жодного творчого задоволення («Іван», «Щорс», «Аероград» та ін.).

Останнє, передсмертне повернення Довженка на Україну (коли він розпочав роботу над фільмом «Поема про море») співпало з смертю Сталіна. І тоді виявилось, що творча енергія мистця, що доти не знаходила собі застосування, не згасла в Довженкові, а дослівно таки вибуяла в

ряді неповторних літературних творів. Користуючись його власним виразом, він не написав, а «проспівав» наново імпровізований як повість сценарій давнього фільму «Земля» і чудово опетизований міт української землі — повість «За-чарована Десна». Цитована мною вище «Автобіографія» і чимало «Записних книжок», опублікованих тепер (тільки частково) залишаться найкращими документами про танталові муки мистця під советчиною, людини, яка знає, що може, але — не сміє.

Бажаючи знайти найістотніше в творчості Довженка, я натрапляю на труднощі суто термінологічного характеру, бо не знаходжу належного відповідника і мушу вжити термін, який тхне загальником, а все ж віддає те, що я хочу сказати: власне про Довженка хочеться сказати, що він — стихійно національний поет.

Повертаючи погляд у минуле, в своєму суб'єктивному розумінні цього означення, я бачу дві такі постаті в 19 столітті: Тарас Шевченко і (це парадоксально звучатиме про людину, яка увійшла не в українську, а в російську літературу) — Микола Гоголь. Шевченко мав багато послідовників (епігонів) ще в дев'ятнадцятому столітті, у Гоголя їх теж не бракувало, але достойний продовжувач Гоголя з'явився щойно в двадцятому столітті в особі Юрія Яновського, а пізніше старшого за нього — Олександра Довженка.

Співставляючи Гоголя й Довженка разом, я

думаю передусім про міт української людини, не реалістичний її образ, а опоетизований у гіперболічних висловах міт. У Гоголя він знайшов своє втілення в «Тарасі Бульбі», «Страшній помсті» та інших українських повістях. У Довженка в галерії дідів, іноді навіть з ближчої дистанції, як рідний дід Семен Тарасович, але вже не реальний образ, а міт. Він є в «Звенигорі», в «Землі», в «Зачарованій Десні». Ось дід Семен з «Землі»:

«І ще пам'ятаю: був гарний літній день, і все навколишнє здавалось прекрасним: сад, город, соняшники, й мак, і ниви за городом. А в саду, якраз коло погребні, під яблунею, на білому стародавньому рядні, в білій сорочці, весь білий і прозорий від старости й доброти, лежав мій дід Семен, колишній чумак.

«Років йому було сто чи, може, трохи й менше, але приємно чомусь думати, що саме сто, бо це було давно й красиво. Здавалось, він якось трохи сяяв, а коли й не сяяв, то так видавалось, бо він посміхався, і була ще неділя і якесь свято».

А оце той же самий дід, але вже в «Зачарованій Десні»:

«Більш за все на світі любив він сонце. Він прожив під сонцем коло ста літ, ніколи не ховаючись у холодок. Так під сонцем на погребні, коло яблуні, він і помер, коли прийшов його час».

Мітичний у Довженка й батько, як він описаний у «Зачарованій Десні»:

«Багато бачив я гарних людей, ну такого, як батько, не бачив. Голова в нього була темно-волоса, велика і великі розумні сірі очі, тільки в очах було чомусь завжди повно смутку: тяжкі кайдани неписьменности і несвободи. Весь в полоні у сумного, і весь в той же час з якоюсь внутрішньою високою культурою думок і почуттів.

«Скільки він землі переорав, скільки хліба накосив! Як вправно робив, який був дужий і чистий. Тіло біле, без єдиної точки, волосся блискуче, хвилясте, руки широкі, щедрі. Як гарно ложку ніс до рота, підтримуючи знизу шкоринкою хліба, щоб не пократать рядно над самою Десною на траві. Жарт любив, точене, влучне слово. Такт розумів і шанобливість. Зневажав начальство і царя. Цар ображав його гідність миршавою рудою борідкою, нікчемною постаттю і що нібито мав чин нижче за генерала».

В основі цієї мітотворчости Довженкової лежить невідпорно приваблива туга за справжньою людиною, яку він готовий був бачити навіть там, де був бодай натяк на справжність. Так він описує свого дядька Самійла як людину мало путящу, навіть «поганого хлібороба», та відразу ж захоплюється його косарськими здібностями, і вже перед нами людина-міт:

«Але, як і кожна майже людина, він мав свій талант і знайшов себе в ньому. Він був косар. Він був такий великий косар, що сусіди навіть забули його прізвище і звали його Самійло

косар, а то й просто Косар. Орудював він ко-сою, як добрий маляр пензлем чи ложкою, — легко і вправно. Коли б його пустити з косою просто, він обкосив би всю земну кулю, аби тільки була добра трава та хліб і каша».

Мітичний і дід Грицько, що їздив конем на Далекий Схід, і трудяка Кравчина, який тільки фрагментарно вийшов у «Поемі про море», але в Довженкових записниках йому присвячено багато нотаток як героєві не здійсненого роману.

Любов до справжньої людини поєднувалася в Довженка з любов'ю до природи, чи, як він сам каже, з «правильним відчуттям краси природи». Вона втілилася в фантастичному опоетизуванні рідної Чернігівщини і ріки Десни. Є про Десну і в «Автобіографії»:

«До самого кінця життя вона залишиться в моїй пам'яті як найкрасивіше місце на всій землі. З нею в мене зв'язані і перше рибальство, і ягоди, і гриби, і перші мозолі на дитячих руках, бо ми не були дачниками...»

І далі вже переходить у міт:

«...Я не бачив її вже двадцять п'ять років. Я знаю, що вона стала іншою, бо став іншим і я, і дивитись мені на неї не треба. Вона живе вже в творчості».

Міт української землі і в органічному зв'язку української людини з нею, оповитий такою щирою поезією, якої і близько не було в жодного іншого поета цих років, — саме це пояснює той винятковий вплив, який мала творчість

Довженка в ці останні роки взагалі і на молодь зокрема.

(Я говорю про вплив взагалі, а не конкретно на літературну молодь у розумінні спроб наслідування. На щастя, талановита літературна молодь і не пробувала цього робити. Розмови про вплив Довженка на Вінграновського походять скоріше з біографічних відомостей про їхні взаємини як учителя й учня. Хто ж пробував наслідувати Довженка, той не мав щастя, та й не міг його мати. Маю на думці М. Стельмаха).

Кінчаю останнім зауваженням про Довженка. В УРСР він, як там кажуть, «узятий на озброєння». Боюсь, що вони не скористають з цього, а багато втратять. У їхньому інтересі було б ліпше заборонити Довженкові твори. Щоправда, багато в нього понаписувано й такого, чим ніби прославлена советчина, але все воно при тягнене штучно. І в емоційному сприйманні, серцем, Довженків читач наповнюється почуттям вічної сили української землі й української людини на ній, а з того, що принесла на цю землю советчина, залишаються в його уяві такі жалюгідні покручі, як генеральський синок Алік, ті чиновники, що приїжджають, запанівши, в своє село на ЗІМ-ах («Поема про море»), той артист, що не зможе зображати діда, бо «п'яничка або хвалько, який в загальній ситуації підпав якось під нагородження і зразу ж задер ніс...» та й ще є такі в Довженка, по ява яких на українській землі якось пов'язана

з советчиною, як щось наносне й тимчасове супроти одвічно українського, яке в Довженковому сприйманні, не раціонально, а душею, — перетриває всі тимчасовості і залишається невмирущим.

Я обмежуюся на цих двох постатях старшого покоління, щоб згадати бодай по одному з наступних.

Фальшива система є фальшивою в усьому — така вона і в оцінках літературного таланту. Щось пересічне, але підлабузницьке, що є підпорою «основ», штучно вивінднують на вершок слави, а справжній талант, якщо він, свідомий своєї гідності, не захоче скористатися позалітературними засобами проштовхування на верхи літературної ієрархії, умисне замовчуватимуть і триматимуть на задньому пляні. Отакою мені здається доля Леоніда Первомайського.

Звернувши на себе увагу від самого початку, як культурний і оригінальний поет, він, що правда, не зазнав репресій, але завжди потрапляв у конфлікт з офіційною лінією і тому ніколи не був належно оцінений. Так зовсім безпідставно критиковано його і в посталінський період за поему «Казка». Цей твір не визначається нічим особливим з літературного погляду, але він довго не забудеться як документ чисто людський, який маніфестує почуття справжнього мистця, вічно невдоволеного собою, вічно шукаючого. Поема написана до 50-річчя народження поета і має виразно характер підсумку півстолітнього життя. Її лейтмотив ви-

черпно звучить уже в перших двох строфах,
які тут наводжу:

На моїй Полтавщині,
У Вишневій Долині
Ходить казка про казку —
Я згадав її нині.
Я згадав, та не знаю,
А чи всю, чи до краю...
Про ключі журавлині
Серце спомином краю.
Пропливли наді мною,
Просурмили весною,
Нагадали про казку —
Зникли за далиною.

Де живе моя втіха?
Озиваються стиха:
Недалеко від щастя,
Дуже близько від лиха.
Якщо маєш спромогу,
Одшукаєш дорогу —
Очеретяна стріха,
Явір біля порогу,
Вийшов я до світання
І ходив до смеркання.
Тільки жаль і тривогу
Розбудило шукання.

Річ явно інтимного пляну. Всього тільки й сказав поет, що він живий, незадоволений зробленим і перебуває весь у шуканнях за справжнім. І цього було досить, щоб Первомайсько-

го запідозрили, чи не висловлює він часом недоволення радянською дійсністю, чи така творчість не «захитує основ»?

А що Первомайський дійсно живий і шукання його не безплідні, це він довів творчістю останніх років, яка висунула його на перше місце у всій теперішній радянській прозі і поза всяким сумнівом вище тих, кого штучно на першому місці називають: Олесь Гончара, якому в нормальних умовах вистачило б таланту на цікавого оповідача-белетриста, але не на майстра прози; і наскрізь фальшивого Михайла Стельмаха.

Залишилася назагал замовчаною від критики збірка новель Первомайського «Материн солодкий хліб» (1960), так філігранно і з таким чуттям міри написаних, що їх і нема з чим поставити поруч у нашій невибагливій на форму прозі. Особливий чар мають ті з них, у яких письменник відтворює «неспокійну поезію» незбагнених випадків, які, як він сам висловлюється «межують з фантастикою» («Чуже щастя», «Любисток»).

Але на повну міру, з незвичайною зрілістю й мистецькою суверенністю письменник виявив свій талант у останньому романі «Дикий мед» (1962). Передусім безпрецедентний цей роман у всій дотеперішній українській літературі самою композиційною структурою. Мова в ньому йде про важкі випробування, яких радянська людина зазнала за часів ежовщини через другу світову війну і аж до наших днів. Але письмен-

ник відмовився від методи оповідати про події підряд за хронологічним порядком. Він так несподівано перешихтовує події в часі й просторі, користуючись для цього різноманітними прийомами: спогадами героїв, їх щоденниками, несподіваними зустрічами тощо, — що читач часто й не помічає, яким чином сталося так, що з бліндажика на Курській дузі в 1942 році він раптом перенісся в обстановку 1937 року або в обстановку якихось 15-20 років уже після війни.

Такий роман, я не сумніваюся в цьому, могла написати тільки людина, яка формувала свій літературний смак на ґрунтовному знайомстві з сучасним європейським романом, зокрема французьким, що зазнав на собі такого значного впливу творчості Марселя Пруста. Я говорю про це тому, що домінантною в романі Первوماйського є прустіянська метода «шукування втраченого часу».

Перейшовши разом з головною героїнею роману, Варварою Княжич, через майже тридцятиліття суцільно нестерпних чи, як у модерній філософії їх називають, межових ситуацій, — читач відчуває пошану до людей, що вони можуть таке витримати і лишитися людьми. Пробудження гуманізму було властиве цій короткій добі в історії радянської літератури, і в цьому головний чар роману «Дикий мед» (до речі, слова, що склалися на назву роману, зустрічаються тільки один раз у коротенькій сцені прощання Варвари Княжич з своєю другою любов'ю — полковником Лажечниковим).

Радянська критика не оцінила належно роману Первомайського. Не тому, щоб у ньому були якісь політичні збочення. Навпаки, автор щодо цього дуже коректний і ніде не хизується якоюсь уявною сміливістю. Усюди він розкриває жахи минулого (арешти невинних за ежовщини) тільки в тих рамках, у яких офіційно дозволено критикувати т. зв. «культ». Я припускаю, що замовчано роман «Дикий мед» з двох причин, могла бути та або та, але найправдоподібніше — обидві разом. Поперше, сучасна радянська критика, вихована на невибагливих зразках соцреалістичної прози, виявилася просто недоугою на справжню оцінку. Але й подруге: рівного цьому романові не має й російська література, і в Москві, не дуже втішені тим, що український письменник, замість наслідувати російське, спромігся на щось цілком оригінальне, прийняли твір Первомайського досить холодно, а поштива українська критика відчула це і з пошани до «старшого» ніяково примовкла.

Для повноти мені лишається ще коротко сказати, що навіть і в третьому поколінні виявилися певні тенденції до оживання. Безумовно цікавий окремими речами Василь Земляк, а зокрема велику популярність (і заслужено) здобув роман померлого в молодому віці Григорія Тютюнника (1920-61) — «Вир». Звичайна історія для радянської літератури: українське село від початків колективізації до воєнної зими 1942 року (роман лишився не закінченим). Усе ні-

би те саме: добрі партійці й активісти, сільські трудяки й «несвідомий елемент». Хібащо один партійний держиморда — голова сільради Гнат Рева. Але й такі типи не дивина в радянській літературі цих літ. І все ж є в цього автора щось нове — той таки знову гуманізм. Тільки трошечки повернулося на вільніше, і вийшли живі людські образи, описані з таким добродушним гумором, що конвенційний роман читається з великою приємністю, як художній твір. Це не гумор Гоголя, але в усякому разі щось ніби модерніший Нечуй-Левицький. До речі, якщо розглядуваний твір Первомайського йде лінією модерного європейського, то твір Тютюнника є продовженням українського клясичного роману.

Моя характеристика того нового, що відбулося в останній період у радянській літературі, була б не повною, якби я не згадав про критику. У відродженні її по кількох десятиліттях майже цілковитої відумерлости визначну роль відіграв заслужений літературознавець і критик Олександр Білецький.

Бувши й сам ренесансовою людиною двадцятих років, бо вже тоді був авторитетним професором Харківського ІНО, О. Білецький якимось щасливо перейшов через усі підводні рифи сталінського терору, так що не зазнав сам репресій, ніколи не мусів каятися в своїх «помилках» і обійшовся без того, щоб узяти на своє сумління долю котрогось із своїх колег. Коли терор дещо вгамувався, Білецький був

висунений у дійсні члени АН УРСР (1939) і скоро по тому став директором Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР. Що означало, що він був висунений на керівництво усім літературознавством та якоюсь мірою й критикою. І цілком заслужено, бо його ерудиція й талант, як майже єдиного з літературознавців старої школи, що лишився в живих, підносили його високо над рівнем пересічного типу письменника в цих ділянках.

Бувши з виховання людиною російської культури, він багато праці присвятив дослідженню проблем російської літератури. Але зацікавлення його були дуже різносторонні. Поруч з російською, він працював і в ділянці античної та європейської літератури. А що наукову кар'єру довелося йому робити на Україні, не чужа йому була й доля української літератури, тим більше, що йому довелося й офіційно очолити українське літературознавство.

На час, коли почалися «післякультові» полегшення, Білецький мав уже такий авторитет і позицію, що йому можна було вільніше, ніж будь-кому, висловлювати свою думку, і він скористався цим не один раз для відстоювання національного авторитету української літератури.

Щоправда, Білецький був одним з авторів і головним редактором «Історії української літератури» (I-II, 1954-57), яку я вже кілька разів згадав недобрим словом. Але твір цей писався ще за Сталіна і в основному друкований був тоді, коли «покультові» полегшення ледве починалися, і Білецький сам пізніше не раз вислов-

лював незадоволення цим виданням, плянуючи сам написати історію української літератури до-
радянського періоду. У зв'язку з цим він пра-
цював і над загальною концепцією історії укра-
їнської літератури, яку вичерпно висловив якось
у оцих словах:

«За давнім переконанням автора історію укра-
їнської літератури не можна вивчати іманентно
або обмежуватись тільки встановленням її зв'яз-
ків з російською та іншими слов'янськими літе-
ратурами. Справжнє уявлення про українську
літературу можна одержати, лише розглядаю-
чи її в міжнародному масштабі, залучаючи для
порівняння широкий літературний матеріал, на
фоні якого стане зрозумілою її національна спе-
цифіка».*)

Другим принципом вивчення історії україн-
ської літератури за Білецьким є якнайбільша
повнота охоплення літературного процесу, з дру-
го- і третьорядними письменниками включно.
В обставинах, коли з історії української літера-
тури було вилучено цілий ряд постатей — як
«буржуазних націоналістів», цей другий прин-
цип означав потребу поновного включення їх в
історико-літературний процес. Посередньо чи
безпосередньо Білецький спричинився до того,
що історики літератури почали говорити про
такі визначні постаті 19 ст., як П. Куліш і М.
Драгоманов. Наприклад, не без його впливу
появилися двоє дуже цінних досліджень М. Д.
Бернштейна «Журнал 'Основа' і український

*) О. І. Білецький. Від давнини до сучасности, Київ,
1960, т. I, стор. 18.

літературний процес кінця 50-60-их років 19 ст.» (1959) і «Українська літературна критика 50-70-их років 19 ст.» (1959), у яких, попри засадничу фальш методи, подано багато фактичного матеріалу, зокрема й про центральні постаті тодішнього процесу — П. Куліша й М. Драгоманова. Сам Білецький скоментував і видав твори М. Вороного, працював над дослідженням і поверненням до історії української літератури Б. Грінченка тощо.

Цей учений умів усюди на місці підкреслити національні особливості української літератури. А що йому вільно було сказати більше, ніж кому іншому, може свідчити факт, що для всіх авторів є обов'язковим трактувати «буржуазний націоналізм» як найбільший гріх, на який здібні тільки найбільші злочинці й виродки. І от річ просто безпрецедентна, що в єдиного Білецького є навіть умотивування й історичне виправдання націоналізму в отаких словах:

«Література жила, затиснута в лещата і обмежена у можливостях висловлювання і російською, і австрійською цензурою, а також тією націоналістичною обмеженістю, яка мимоволі виникає у окремих представників народу, змушеного вести гостру і постійну боротьбу за своє національне існування.»*)

У критиці Білецький, коли це стало можливим, дав у останні роки блискучі зразки застосування формально-естетичної методи, будиши ерудицією й талантом за приклад молодшим

*) Там таки, т. II, стор. 388.

критикам. Можна сказати, що його безпосереднього чи посереднього впливу зазнали найвищезначніші критики тепер уже дозрілого віку, що в ці останні роки виявили не абиякий літературний талант і, головне, розуміння природи свого жанру: Л. Новиченко, С. Крижанівський, С. Шаховський та й ряд ін. Думаю, що не без його впливу оформилися й ті молодші критики, про яких мова на іншому місці.

Усе, описане мною в цьому розділі, не можна назвати терміном відродження, бо воно занадто коротко тривало і умови ледь-ледь були кращі, ніж за Сталіна. І все ж пожвавлення було до такої міри інтенсивним, що в літературі з'явилися чи то окремі скалки справжнього, чи й цілі твори, про які за Сталіна не можна було б і мріяти. Тут, нарешті, поясню назву цього розділу.

У середині 1955 року «Литературная газета» (від 21 червня) помістила статтю О. Довженка «Искусство живописи и современность», у якій автор нищівно скритикував дотогочасний живопис, що повний був парадних генеральських уніформ, великих битв, вождівських портретів і був абсолютно фальшивий і анемічний художньо, недвозначно вказавши на те, що причиною цього було дотримання букви соцреалістичного кодексу. Тому рятунок Довженко бачив у зреченні догм цієї методи. Прямо, розуміється, це не було висловлене, але в отакій формі, що й є те саме:

«Я не закликаю мистців ні до абстракцій, ні

до індивідуалістичного естетизму, але я глибоко переконаний, що треба розширювати творчі межі соціалістичного реалізму».

Тоді ще Хрущов не називав Сталіна бандитом і не було ще розмов про «культ», але вже чулося, що досягають деякі зміни. Довженко цей дух підхопив і перший сформулював лінію, якою мали піти література й мистецтво, щоб скористатися полегшеннями наступних років. І справді рік пізніше «розширення меж соціалістичного реалізму» почалося. Я показав це на прикладі всього лише півдесятка імен. Я міг помилитися в їх виборі, лишивши поза увагою щось більш маркантне. Але істота справи не в окремих іменах і деталях. Цим пожвавленням якоюсь мірою був охоплений весь літературний процес, витворилася творча атмосфера, у якій появилось й зовсім молоде покоління. І якщо тепер, коли в процесі ресталінізації відбувся черговий погром, усе окошилося тільки на цих молодих, то це одна з несправедливостей тоталітарного режиму, який, до речі, справедливим ніколи не може бути.

Так виявилось, що не в захаявній творчості П. Тичини чи й інших поетів — рятунок від спустошень, яких завдав українській літературі кількадесятлітній терор, а в її здібності відроджуватися появою молодих творчих сил, що виростають не з наслідування батьків, а народжуються з своїм власним творчим кредо. Тут час перейти до «шестидесятників».

ШЕСТИДЕСЯТНИКИ

Наймолодше покоління радянської літератури, що в моїй схемі було б четвертим, а в совєтчині йому приклали назву «шестидесятників», як видно з сказаного, не могло появитися несподівано, для нього був підготований ґрунт кількома роками десталінізації. Але перші кроки трудно відразу спостерегти і надати їм належного значення, і тому здалося, наче молоде покоління десь на 1960 рік раптово виринуло цілим загоном і сполошило звапнілий ієрархічний апарат Спілки Письменників України.

Розуміється, літературний апаратчик, блюститель партійної лінії в літературі виступив відразу проти молодих. Він був підтриманий графоманом і літературною посередністю. Бо й як же інакше: ми, мовляв, уже тридцять років стажуємо з членським квитком Спілки Письменників України, а тут раптом появляються діти, які, надрукувавши по кілька віршів, уже висуваються «на передній край» та ще й не приховують презирства до нас, старших. Так розв'язалася дискусія навколо молодої поезії, яка могла б тривати ще без кінця, якби Хрущов не вжив терористичних заходів проти молодих, підтримавши авторитетом партії вірного їй літературного апаратчика.

Певною мірою проблема літературної молоді виходить за межі самої тільки літератури, виростаючи з загального духового клімату. Можна явище брати ще й ширше: вона не обмежується тільки кордонами совєтчини, а пов'язана з духовими процесами на Заході. Тут проблема залізної завіси.

Редактор «Парі матч», відбувши подорож по СРСР, ствердив, що він проїхав там 25 000 кілометрів, побував на Україні, на Кавказі, в Центральній Азії й Сибіру, відвідав дванадцять великих міст, побував на десятках підприємств і в колгоспах і... ніде не переступив залізної завіси. Він додає, що взагалі ніхто не переступає залізної завіси, бо її носять навколо подорожника й ізолюють його від живого оточення.*)

Отак само огорненого в переносну залізну завісу, щоб він не увійшов у контакт з тутешніми людьми, «організовано» водять на Заході радянського туриста. І все ж залізна завіса не є непроникненою. Є різні можливості пробивати її, і тому можна спостерігати синхронізацію певних духових і побутових процесів, які охоплюють весь світ і проникають за залізну завісу: починаючи від моди «стиляг», цілковито запозиченої з Заходу, модних мелодій і кінчаючи певною подібністю в духовому наставленні молоді до розв'язання загальножиттєвих і духових проблем.

Як можна, перемагаючи залізну завісу, запо-

*) Raymond Cartier, *L' étranger devant L' U.R.S.S. „Paris match“*, ч. 627, 1961, стор. 53-54.

зичити з Заходу вузькі штани «стиляги» чи дівочу зачіску кінським хвостом, так само не є випадковим, що поява шестидесятників у літературі на Україні і в Росії синхронізується з аналогічними явищами на Заході: поява «нової хвилі» у французькій кінематографії, т. зв. «молода гнівна людина» по всіх країнах Європи й Америки, аж до нью-йоркської групи молодих поетів української еміграції включно. Усе це в різних формах вияв одвічної проблеми «батьків і дітей», очевидно, на різному тлі і в різній конкретній обстановці.

Пояснюючи все навиворіт, Ільчов і Хрущов на нараді літераторів і мистців у Москві 8 березня 1963 запевняли, ніби Захід диверсійним способом намагається прищепити в середині СРСР свої «розкладницькі ідеї». Насправді Захід ледве чи потребує вживати таких диверсійних заходів і не робить цього, бо радянська людина, спрагла знайомства з живим світом, сама готова на будь-яку диверсію, щоб тих «ідей» набратися. Їй часто це вдається. Очевидно, найактивніша в цьому молодь.

Українська молодь, що демонструє свою незалежність від батьків чи то зовнішнім виглядом, чи бажанням співати (замість «Широка страна моя родная») пісеньки Іва Монтана, чи, нарешті, протестом проти соціалістичного реалізму, хоча б у вигляді захоплення Гемінгвеєм або Ремарком, має для конфлікту з батьками свої особливі причини.

Це ті молоді люди, свідомість яких оформи-

лася вже по смерті Сталіна. Вони не можуть пробачити батькам їх покірність Сталінові, як і не можуть, вирісши в нових обставинах, зрозуміти, що тоді не було іншого виходу. Їм так само ж незрозуміла нерішучість у критиці Сталіна і знову ж намагання батьків переконувати інших (і самих себе?), що вони за Сталіна робили корисне діло. І т. д.

Усе це стосується загально відносин між старшим і молодшим поколінням у всій советчині. Конкретно ж у літературі цей конфлікт між батьками й дітьми виявляється часом у одвертій зневазі молодших до старших. Ось один приклад, який малює падіння «батьків» в очах «дітей».

Один з молодих ще письменників, але не з шестидесятників, бо почав друкуватися ще за життя Сталіна, — Юрій Мушкетик, опублікував у 1960 році в журналі «Дніпро» повість «Серце і камінь». Письменник він безумовно талановитий і має добру літературну освіту. Але ця повість з мистецького погляду нічим не примітна, і спеціально на ній не варто зупинятися. Зверну увагу лише на одне місце. Після якихось важких невдач і каліцтва при дослідженні атомової енергії герой повісти повертається в рідне село як пенсіонер. Труднощі пристосування до незвичних обставин змушують його шукати розради в літературі. І тут стосовне місця, яким автор скористався, щоб оцінити своїх літературних батьків:

«Спробував, — пише Мушкетик про свого ге-

роя, — сховатися в книгах; попрохав Яринку, і вона пішла в бібліотеку і принесла їх півкошика. Серед них і всі, які були в бібліотеці, книги улюбленого за юности поета. Але годі було розтопити в книгах день, годі було сховатися серед мудрих сторінок. Думка весь час випірнала з них. Збірки ж поета принесли тільки смуток. Колись його вірші були, може, не зовсім вивершені, але вони пекли серце, вражали, мов ножі. Кволий і полохливий у житті — Федір знав його трохи й особисто — поет сходив на такі поетичні узвишся, що говорив за цілий народ. Тоді він перевтілювався і ставав Прометеєм, Гераклом, Пророком. Минало надхнення, він сходив з вершин і ставав полохливим чоловічком, що думав про своє безсмертя, про свою славу, що часто озирався на метрового портрета з людиною у військовій формі, котрого приладнав над столом. І чим далі, вірші його ставали рівнішими й холоднішими. Прометей і полохливий чоловічок змагалися між собою. І диво — смертний чоловічок змагав безсмертного духа. Поет співав уже не сольо, а в хорі. Відтак виділяв з хору свою партію і видавав окремими книжечками. Вони були однотонні й завершені.

«Тож нехай спочивають на полицях збірнички в новеньких не замацаних палітурках. Поет залишається для Федора таким, як за молодости».

Портрет поета так прозоро написаний, що читач не потребує роз'яснень і сам відразу впізнає

в «полохливому чоловічку» Павла Тичину. Випадок Тичини очевидно простий: скінчився сталінізм, а він, переляканий можливістю повернення терору, тільки й знає далі, що вславлює партію, чим викликає просто таки зневагу до себе.

Але що не людина, то інший випадок. І кожен з тих, хто й не за совість, а за страх служив Сталінові і відразу під час десталінізації, на відміну від Тичини, висловив засудження Сталінового «культу», і цей не може так легко позбутися минулого. Хоч воно викликає в нього почуття огиди, він напевно відчуває, що залишив там частину свого серця й душі. Він так був заангажований, що якоюсь мірою несе свою частку відповідальності за ті страшні роки. Він так або так відчуває потребу щось виправдати в тому минулому, і його ставлення до нього завжди буде іншим, ніж того молодика, який увійшов у самостійне життя уже після смерті Сталіна. В цьому основа конфлікту між старими й молодими, і вона міститься, я хочу це підкреслити, не в політичній, а в суто психологічній площині.

Бо, наприклад, той самий Мушкетик, якого я щойно цитував, має з партійного погляду зовсім бездоганну біографію. Він народився в селянській сім'ї 1929 року. У рік смерті Сталіна закінчив Київський університет, 1956 — аспірантуру при ньому. З 1956 працює в редакції журналу «Дніпро» як член редакційної колегії, був якийсь час головним його редактором

і знову став ним з червня 1963 року. Член КПРС і ЦК ЛКСМУ.

Народився б він на десять років раніше — і хто зна, чи не довелося б йому поділити долю Тичини. Тепер же він не тільки не захоче зрозуміти Тичину, але й ніколи не пробачить йому минулого. Хоч політично вони обидва однакові радянські громадяни й патріоти. В цьому розумінні я кажу, що причина конфлікту лежить не в політичній, а в психологічній площині.

Як дефініювати ще точніше, молоді закидають своїм літературним батькам фальш і (я тут забігаю наперед у їх характеристики, щоб назвати найголовнішу рису літературного руху шестидесятників) вважають його несполучним з справжньою творчістю, яку в їх уявленні як домінантна ознака ціхує — непідробна щирість. Треба сказати, що вони дуже послідовні в цьому і не раз це деклювали в своїй творчості, як у оцій мініятурі «Чисте мистецтво» Віталія Коротича:

І не треба топити
Думок у словесній воді,
І герої не всюди є красивими
Та плечистими.
Я — за чисте мистецтво,
А мистецтво чисте тоді,
Коли роблять його
І руками й думками чистими.

*

Почну з Ліни Костенко, бо вона найстарша серед тих, кого до шестидесятників зараховують, і друкується ще з середини 1950-их років. Тому її можна б назвати предтечею шестидесятників.

Л. Костенко народилася 1930 року у Ржищеві на Київщині. З 1936 року жила в Києві. Там таки закінчила середню школу і навчалася в педагогічному інституті, у 1956 році закінчила Московський літературний інститут ім. М. Горького, а 1957 — появилася її перша збірка поезій «Проміння землі», наступного року — «Вітрила». Потім, у період ресталінізації 1958, поетка зазнала гострої критики, і в її творчості почалася тривала перерва. Остання досі збірка — «Мандрівки серця» вийшла в 1961 році, а готова на початок 1963 року до друку книжка «Зоряний інтеграл» підпала під чергову хвилю ресталінізації, і здається, досі не появилася.

Поява першої збірки Л. Костенко була явищем безпрецедентним в радянській поезії бодай від кінця 1920-их років: визначний поетичний хист втілювався від самого початку (можливо, й завдяки добрій літературній освіті) в цілком зрілих поезіях, сповнених щирого ліризму і досконалих щодо форм. Усе це разом на тлі безнастанних самоповторень Малишка й Сосюри, поетично немов би вичерпаного вже Рильського, одержимого й досі духом сталінізму Тичини чи й занадто опартієного Д. Павличка тоді з наймолодших (названими я охопив більш-менш, що вважалося чоловічим у радянській поезії на се-

редину 1950-их років) — разило справді нечуваною свіжістю.

Ситуація на час появи в друку перших поезій Л. Костенко була дуже невиразна. З одного боку, ніби вже захиталися постаменти під усіма незчисленими пам'ятниками Сталіна, а з другого — Хрущов аж до осені 1961 року все стримував деєсталінізацію, коли на XXII з'їзді КПРС вона ніби знову була посилена. Сяка-така лібералізація духового життя за поодинокими винятками (О. Довженко) майже не виявлялася в літературній творчості безпосередньо. Старші письменники, що раніше змушені були на всі лади відміняти слово Сталін, не знали самі, чи вільно їм відректися свого минулого, чи, може, завтра до того самого доведеться повернутися. І якщо чувся якийсь новий дух, то хіба в публіцистичних виступах на мистецькі теми. Як от згадувана стаття О. Довженка чи кілька виступів Рильського. У таких обставинах складалося дивне враження: ніби всі говорять про «перебудову» літератури, про потребу нового, а тим часом видавництва й літературні журнали продовжували друкувати ту саму безваріантну й фальшиву макулятуру, що й за Сталіна.

Було ясным, що старшим не було під силу впоратися з важким вантажем минулого, і з піонерським словом мусів хтось прийти з молодого, нового покоління. Цю роль виконала Л. Костенко. Перші її дві збірки, що вийшли одна

за одною, обіцяли багато, не тільки самі собою, а й прикладом, за яким могли піти інші.

Літературний бюрократ, який міцно тримав у своїх руках усі організаційні важелі й видавничі справи, відчув у її появі небезпеку, бо саме порівняння його з чимось справжнім означало для нього літературну смерть. Відразу ж він висунув проти молодого поетки давно випробувану зброю: обвинувачення в формалізмі, в «пошуках своєрідності за рахунок нарочитого ускладнення образів», у «формальному трюкацтві» (так писав В. Іванисенко в «Літературній газеті» від 27 травня 1957).

Правду кажучи, всі ці обвинувачення були фальшиві. Л. Костенко щодо форми користується майже тими самими ритмічно-структурними побудовами, що й кожен інший радянський поет, дозволяючи собі хіба більшу різноманітність у ритміці чи деколи легко деформовану строфу, що зрештою може собі дозволити кожен Сосюра-Малишко. Іноді таку ще рідко чувану в радянській поезії річ, як білий вірш. Але хіба ж це «формальне трюкацтво»!

Та коли сказати, що радянським критикам справді поезія Костенко здалася перемодернізованим формалізмом і вони пишуть про це з щирої душі, то може так воно й було: їх так приголомшила свіжість поетичного образу, що вони прийняли її за формалізм.

Говорити про модернізм і формалізм у поезії Л. Костенко зайва й даремна річ. Про перший тому, що вона нічого не модернізувала і в ар-

сенал модерної поетики не збиралася принести свої власні відкриття. Про другий не варто говорити тому, що поетка не кохається в формальних знахідках заради них самих, бо шукає тільки найприроднішої форми для щирого вислову. Дальші приклади найкраще це підтверджують. Що ж до щирости, то, як я сказав про всіх шестидесятників, вона є доміантною і в творчості Костенко. Тому навіть така небезпечна тема, що легко може завести в декларативність, як поставлена поеткою в «Естафетах», звучить у неї найприродніше:

Різні бувають естафети.
Передають поетам поети
З душі у душу,
Із мови в мову
Свободу духу і правду слова.
Не промінявши на речі тлінні —
На славолюбство і на вигоду.
І не зронивши.
Бо звук падіння
Озветься болем в душі народу.

Це іншими словами те ж саме, що сказав цитований вище В. Коротич. Дуже актуалізована поезія, але що вона є протестом проти фальшу, який розливають навколо всі віршороби, у поетки знайшлися зовсім свіжі, свої, оригінальні образи.

Тема щирости живе у всій поезії Л. Костенко. Ось вона знову у вірші «Кобзареві»:

Розхитаний, спустошений і кволий,
біда, якщо в мистецтво забреде, —
шукає форм, не бачених ніколи,
шукає форм, нечуваних ніде.

І тут же просто шукачі прокорму,
і шахраї, і скептиків юрма —
шукають найсучаснішої форми
для того змісту,
що в душі нема.

Це проти штукарства, і якби їм Л. Костенко підходила, вони, замість обвинувачувати її в формалізмі, могли б використати це місце проти формалізму. Але формалізм то формалізмом, а вірш спрямований ще ж і проти тих, що кожну партійно-святочну тему заримують, ховаючи брак змісту в своїй душі, у вірші на замовлене число рядків.

Такі вірші, як у Костенко, можна перетранспонувати на площину політики, так і роблять ті, хто дістає завдання її покритикувати. Але це звичайний підступ. Про політику в її віршах не йдеться, а про щось значно більше: про самовиявлення Франкового «цілого чоловіка», який відстоює, конкретно беручи — в своєму поетичному цеху, власну суверенність. І взагалі підходити з політичними мірками до поезії шестидесятників, вишукувати — є в них щось протирадянське чи нема, праця невдячна і зайва. Їх творчість варта того, щоб її розглядати як таку, з чисто мистецького погляду.

Чого я й постараюся дотримуватися у всій дальшій її аналізі.

Ідучи цим шляхом далі, зробимо ще одне парадоксальне «відкриття»: нового є дійсно багато в поезії Костенко. Передусім новою є лірика — в найзвичайнішому і найбезпосереднішому значенні цього слова, бо перед тим у радянській поезії вона давно відумерла. А в Костенко вона появилася чистою, як сльоза:

Сходить сонце, ясний обагрянок
Заглядає у вічі мені:
А чи добрий у мене ранок,
Чи не плакала я вві сні?

Ранок — добрий.
А ночі, ночі!
Снишся ти і чужі краї...

Плакали сині очі,
Плакали сірі очі.
Плакали чорні очі.
І всі — мої.

Образ суцільний і по-пастернаківськи «єретично» простий, так що його можна запам'ятати з першого читання, і при тому не закаламучений якоюсь ужитковою мораллю, яка лірику убиває. Це чиста лірика як така. Мені напрошується твердження, що Ліна Костенко ніби наново відкриває лірику для радянської поезії, роблячи це довженківською методою «розши-

рення творчих меж соціалістичного реалізму», бож у концепції цієї методи чиста лірика вважається зовсім безплідною, визнається лише функціональна лірика, тобто конечно приправлена якимось ужитковим висновком, який своєю природою вже й зводить нанівець ліричність твору.

До останнього мені напрошується ілюстрація, випадково знайдена при перекартковуванні «Антології української поезії». Мій приклад типовий, хоч, може, більш підкреслений, ніж інші. Василь Швець у вірші «Москвичка» (1943), готуючись до бою, пригадує дівчину, з якою десь вони на фронті зустрілися, і вона врятувала йому життя. Сама з себе тема чисто лірична, але поет мусів надати віршеві ще й ужиткового «звучання», тому закінчує його отак пуантованою строфою:

Спи, хороша. Я ітиму боєм.
Буде тяжко — знову позову.
І якщо ми помремо обоє —
значить, в парі, значить,
за Москву.

Ліричний вірш отим бажанням умерти «за Москву» відразу зазвучав пародійно: «звучання» надав, а лірику вгробив.

Тому, коли я кажу, що Костенко ніби наново відкриває чисту лірику, то хочу поставити це під наголос, бо вважаю, що в цьому велика її заслуга перед українською поезією.

Талант Л. Костенко, якщо заризикувати спробою психологічно увійти у її творчу лабораторію, справляє враження якогось гармонійного і врівноваженого. Вона ніби не силкується ні вишукувати теми, ні добирати оригінальних висловів для її оформлення. Тему їй дає кожна обсервація навколишнього, а поетичне мислення відразу одягає її в мистецьку форму, накликаючи при цьому відповідні асоціації. А культура поетки виявляється у відборі з усієї суми вражень саме тільки тих, які варті, щоб їх зафіксувати на папері. Так постав наведений вірш «Сходить сонце...» чи оця мініатюра:

Сонце зійшло,
як сходить віками...

Зігнувшись під вітром
в земний уклін,
впала верба на замшілий камінь,
збивши кору з корявих колін.

Так постали й більші речі, що іноді є справжніми шедеврами, як «Папороть»:

Птиці зелені
у пізню пору
спати злетілись
на свіжий поруб.

Тихо спустились
на жовту глицю
птиці зелені,
зелені птиці.

Крилами били,
пера губили,
голови сизі
низько хилили.

Пні навкруги —
їхні родичі кровні.
Зрізи на пнях —
наче місяць уповні.

Птиці зелені!
Що ж вам ще треба?
Маєте місяць.
Маєте небо.

Та на зорі,
в золотаву пору
птиці зелені
рвонулися вгору.

Тільки злетіть
не змогли, не зуміли:
тісно було,
переплутались крила.

Спостереження тут гостре й точне, наче най-
докладніший опис, і zarazом момент опису ціл-
ковито виключений, оскільки кожний заобсер-
вований деталь перетранспонований на мову по-
езії, і так витримано в одному ключі, що саме
на отаких зразках можна говорити про стиль,
як неповторність, з якого пізнають поета навіть

по кількох рядках доти невідомого його вірша. Такий рідкий дар стилю має Л. Костенко.

На «Папороті» ж можна якнайкраще бачити, як працює фантазія поетки. Її цілковито захоплює сам процес творчості, без уваги на те, чи в кінцевому моменті з нього можна робити якісь ужиткові, утилітарні висновки, виводити мораль чи ще щось там. Це насолода від творчості в найчистішому її вигляді. Для соцреалістичного критика це й було б те, найстрашніше для нього — «мистецтво для мистецтва». Нормально беручи, тут є найповніше розуміння природи мистецької творчості.

І ось який безпомічний радянський критик, коли він зустрічається з цим феноменом. Закинувши Л. Костенку у 1957 році «формалізм» (це той же В. Іванисенко), у 1961, коли ситуація дещо змінилася на краще, він уже пише про неї схвально, ніби «реабілітуючи» й «Папороті»:

«Живописне, пластичне зображення предметів, що межує з майстерністю живописця і скульптора, допомагає їй поєднувати предметність картин з лірико-філософським підтекстом». Спитати б його тільки: де той філософський підтекст у «Папороті»?

Але далі ще краще. Опонуючи тим, які підозрюють щось недобре у вірші, бож, мовляв, птиці «злетіть не змогли, не зуміли», автор резонує: «Що ж, не завжди може злетіти навіть той, що „рветься вгору”». Та й зрештою, поезія не може існувати на одному мажорі».

Так звичка шукати обов'язково чогось «спів-

звучного» чи «неспівзвучного» заводить автора на сміх людям. Що птиці не злетіли, не має в цьому випадкові ні мажорного, ні мінорного звучання. Треба взяти образ так як він є і не шукати підтексту (зокрема — філософського), бож, як Божий день, ясно: сказано буквально тільки те, що побачено — стоїть папороть, як птиці з піднесеними крилами, і не злітає (як папороті літати?).

Очевидно ж епітет «зелені птиці» такий же простий і безпосередній. Та критикові, який років з тридцять до Л. Костенко у поезії «зеленої птиці» не зустрічав (у Малишка може бути тільки трава «зелена»), здається він не менше, як «формальним трюкацтвом».

Таких, як «Папороть», у яких виявилася сама тільки у чистому вигляді радість творчості, є чимало віршів у Л. Костенко. Ось така сама «Баба віхола...»:

Баба віхола, сива віхола
на метільній мітлі приїхала.

В двері стукала, селом вешталась:
— Люди добрії, дайте решето!
Ой, просію ж я біле борошно,
бо в полях іще дуже порожньо.

Сині пальчики — мерзве житечко.
Нема решета — дайте ситечко.

Полею іхала, в землю дихала
баба Віхола, сива Віхола...

Очевидно ж, є в неї вірші і з підтекстом (і з філософським також):

У жадобі ідейної висі
зіп'ялись на словесні котурни
і шпурляють недокурки мислі
у невпізнані прірви, як в урни.

Бідні лицарі кон'юнктури!
Ви ж забули істину просту,
що найвищі у світі котурни
не замінять власного зросту.

Останні рядки, до речі, звучать як афоризм. Скористаюсь нагодою, щоб побіжно сказати, що поетична фантазія Л. Костенко пройнята інтелектуалізмом, і звідси в неї надзвичайний хист до афоризмів, яких вона за ще коротке творче життя засіяла багато в українській поезії.

Я не потребую ходити по всіх нюансах творчості Л. Костенко, бо для мене важливі тільки найістотніші з неї висновки. Їх усього два. Перший я вже сформулював: вона ніби наново відкрила чисту лірику для радянської поезії. Про другий говорено навколо «Папороті» й далі — цей чин теж рівний відкриттю: по десятиліттях безнадійного примітивізму в радянській поезії вона відродила правильне розуміння істини поетичної творчості. І при її фантазії та різноманітності вияву творчого надхнення продемонструвала його (розуміння) на широкій ска-

лі від пастернаківського «нахлынут горлом и убьют» — до творчості як гри. Як маніфест до цього могла б бути оця мініатюра:

Є вірші — квіти.

Вірші — дуби.

Є іграшки — вірші.

Є рани.

Є повелителі і раби.

І вірші є —

каторжани.

Крізь мури в'язниць,

по тернах лихоліть —

ідуть, ідуть по етапу століть...

Таких двох відкритть либонь вистачає, щоб поет мав право увійти в історію.

*

Побіжно я згадав, що в творчості Л. Костенко була перерва між 1958 і поч. 1961 року. Це була хвиля ресталінізації, за якою почалося деяке полегшення. Цим разом з нею прийшов уже цілий гурт (як сказав про одного з них Леонид Новиченко) — «новобранців» поезії. Це вже й були суті шестидесятники. Їх було досить багато, а кожночасно приєднувалися все нові й нові. Аж до початку 1963 року.

Їх ледве чи й можна охопити всіх, та в цьому не було б і потреби. Вистачить зупинитися на кількох іменах, які більш-менш виразно зафіксувалися на кіноплівці літературного процесу останніх років.

«Новобранці» прийшли в літературу з тим же духом оновлення її, що був заманіфестований уже в творчості Л. Костенко, тільки у молодших він виявився ще з більшою експресією. Та найголовніше, що слід підкреслити: уже на перших кроках вони з'явилися не близнюками, кожен з оригінальним талантом і власною поетикою. Немає потреби розміщати їх за якимось порядком, бо всі вони майже одного віку і всі в той самий час появилися в друку. І якщо я почну з Івана Драча, то тільки тому, що він мав нещастя потрапити в фокус радянської критики з своєю славнозвісною вже поемою «Ніж у сонці».

Іван Драч народився 1936 року в с. Теліженцях на Київщині. У 1954 році закінчив середню школу, потім відбув трирічну службу в армії (1955-58) і став студентом Київського університету. Перші вірші надрукував у газеті «Зміна», далі друкувався в «Літературній газеті», «Вітчизні» й ін. журналах. Великої популярності набув поемою «Ніж у сонці» (1961). Першу збірку поезій видавництво «Радянський письменник» відхилило. Вона вийшла щойно в 1962 році у Держлітвидві під назвою «Соняшник».

Читаючи його поезії маєш враження, що він у яких двадцять років, коли друкувалися перші його вірші, уже був досконало ознайомлений з модерною західньою поезією. Але насправді таке припущення було б далеким від правди, бо вона для українського поета просто неприступна. Він міг знати щонайбільше деякі фраг-

менти західньої поезії, що друкуються на сторінках радянської преси в перекладах, отже тільки модерних поетів комуністичного спрямування (Л. Арагон, П. Неруда) і ледве щось з Ф. Г. Льорки.

Якщо ці міркування правильні, а їх трудно було б заперечувати, тоді доводиться визнати (признаюся — з великою приємністю), що талант Драча цілком оригінальний і його новаторство не схоплене з чужих зразків. Він появився в літературі, як усі справжні поети, принісши свою поетику, як власне відкриття, і шукання йому літературних батьків чи впливів свідчило б тільки про безпомічність того, хто це робить.

А що кодекси соцреалістичної поезики виявилися на кінець 1950-их років замацаними й зужитими докраю, Драч нічим з них не міг скористатися. Тому й така підкреслена у нього увага до форми, до інтелектуально ускладненого образу, метафори, гіперболи, які несподіваністю й відсутністю школярських пояснень до них ошелешують безпорадного радянського критика, який виріс на тлумаченні соцреалістичних еталонів. Либонь саме за це так гостро й критикують Драчеві поезії.

Справді бо самі отакі назви з'явилися в радянській поезії як нечувана досі річ: «Ніж у сонці», «Божевільна, Врубель і мед». Або чужі соцреалістичній поетиці, що складається з самих тільки фальшивих «красивостей», прозаїзми в поезії, наново відкриті Драчем: назва вірша

— «Баллада про випрані штани», жаргонний епітет — «липова» справа тощо.

Взагалі кажучи, Драч руйнує соцреалістичну систему образности, побудовану на фальшивій zasadі, що вона належить до колективного вжитку всіх поетів, і на спрощенні до загальнозрозумілості (пишеться, мовляв, для народу), сам виходячи з протилежної і єдино сприйнятої zasady — неповторности образу. Цим він найбільш вирізняється серед усіх шестидесятників. У нього раз-по-раз такий образ, який справді вражає вишуканістю: «лаконічність штиблет», «оранжове шептання», «хрустить повітря вафлями сипкими», «збираю я в долоні сині тіні», «жовта розлука» тощо. Наведені приклади взяті всього лише з прологу до поеми «Ніж у сонці».

У передмові Л. Новиченка до першої збірки Драча — «Іван Драч — новобранець поезії» є кілька влучних місць, які я цілком поділяю і двоє з них хочу тут навести. Перше, на самий початок статті:

«Поет Іван Драч тільки починається. 'Соняшник' — його перша книжка. Нагадати про це не зайво, бо є товариші, ладні бачити в ньому мало не 'метра' сучасної молоді поезії, як є, з другого боку, 'доброзичливі' критики, що з приводу кожного твору Драчевого будуть нудно розводитись про всякі не дуже поважні 'ізви', в яких, мовляв, загруз цей поет. А справа простіша: поет лише починає і поет шукає, шукає завзято і складно, часом трудно — з

справжніми поетами так буває...»
(підкреслення моє — І. К.).

І друге. На питання, чи є в Драча «зав'язь» «індивідуальності в його першій книзі?» — Новиченко відповідає ствердно:

«Так, ці прикмети цікавої, сильної, своєрідної, хоч ще, зрозуміло, не 'встояної', не оформленої творчо особистості виразно відчутні в віршах Драча...»*)

Отже про те, що «буває з справжніми поетами»: не завжди однаково їм все вдається. Драчеві не конче вдаються великі поеми. Це стосується бодай двох: «Ніж у сонці» і «Спрага». Друга взагалі не являє собою нічого цікавого, і про неї не варто говорити. Щодо першої, то в ній розсип чудесних поетичних відкрить, частину з яких я вже назвав. Зверну увагу на ще одне місце — перетин розповіді про подорож з чортом народною пісенькою:

... Ходить Гітлер по Україні,
Носить жорна при коліні:

Якби вас перетовкти,
Та од Сталіна втекти.
А я сиджу на рядні
Та рахую трудовні.
Сюди — кидь, туди — кидь,
А ти, старий діду, цить.

Це місце перелякало й обурило одного з Драчевих критиків — М. Шеремета, який закинув

*) Цитую за „Літературною Україною“, 18 вересня 1962.

поетові якусь політичну демонстрацію, мовляв, повторення куркульських співанок часів колективізації. Я однак цілком переконаний, що Драчеві зовсім не йшлося про політичний випад. Він просто відкрив силу поетичного контрасту і в майже патетичну власну розповідь устатив наведений примітив. Речі, які я в цьому зв'язку назву, не є порівняльними, бо кожне є окремим саме в собі, близькі вони однак іраціональною силою поетичного впливу: це місце чимось нагадує контрастно пуантовані «Замість сонетів і октав» П. Тичини.

Прикладати до поезії Драча суто політичні мірки, як це роблять радянські критики, випускаючи, що в нього відповідає «лінії» й що відхиляється від неї, — значить повзати по поверхні, не розуміючи суті. Очевидно, що поет не живе в ізоляції і пристрасно реагує на все, що діється в світі — від космосу до «чорного раку водневих вакханалій». Обурює його минуле, яке старші, засуджуючи, одночасно виправдують то «успіхами», то «помилками». І коли це минуле у фантастичному калейдоскопі образів і почувань потрапляє у фокус обсервації поета, він засуджує його з усією пристрасною молодістю душі, що не винна в злочинах минулого і тому не може їх пробачити. Але робить він це не як політик, а як поет, тобто значно глибше — як людина. Так постала й гостро публіцистична річ про «білоголового метра із чорним піднебінням» — «Ода чесному боягузові».

На перший погляд здається просто незрозу-

мілим, чому радянська критика так гостро атакує за окремі речі («Ніж у сонці», «Ода чесному боягузові») саме Драча, а не кого іншого. Адже в той таки час з'явилося й багато інших речей, які не поступаються цим Драчевим творам у гостроті викриття минулого (цитований вище Ю. Мушкетик, деякі місця в прозі А. Дімарова, Г. Тютюнника та ін.). Пояснення цього явища може бути тільки одне: літературний примітив, скориставшись сприятливою для себе кон'юктурою нової ресталінізації, на політичній площині намагається вбити справжній талант, щоб забезпечити собі й далі провідне місце в літературі.

Повертаючись до Драчевих поем, можна сказати, що найбільше йому вдалася хронологічно остання з них (третя) — «Смерть Шевченка». Не скрізь вона рівна, як і кожен поетичний твір (я в цьому цілком згодний з Едгаром По), коли він переходить розміром за певні межі, — втрачає враження суцільності. Попри це однак відтворенням складності й величі Шевченкової постаті Драч перевищує всі незчисленні поетичні спроби за ціле століття по смерті поета.

Одначе «сильну», «своєрідну» «творчу особистість» Драча, як висловлюється Л. Новиченко, видно з його ліричних поезій. Назву кілька з них. «Баллада про соняшник» — поетичне кредо Драча, що знайшло вислів у такій багатій, на самих несподіванках побудованій метафоричності мови:

... Красиве засмагле сонце
В золотих переливах кучерів,
У червоній сорочці навипуск.
Воно їхало на вельосипеді,
Обминаючи хмари у небі...
І застиг він на роки і на століття
У золотому німому захопленні:
— Дайте покататися, дядьку!
А ні, то візьміть хоч на раму
Дядьку, хіба вам жалко?!
Поезіє, сонце мое оранжове!
Щомиті якийсь хлопчисько
Відкриє тебе для себе,
Щоб стати навіки соняшником.

Цілу зливу самих тільки метафор становить
чотиристрфний «Сонячний етюд», який наво-
джу повністю:

Де котиться між голубих лугів
Хмарина ніжна з білими плечима,
Я продаю сонця — оранжові, тугі,
З тривожними музичними очима.

Ось сонце віри, чисте і просте,
Ось сонце міри з віжками на храпах,
Ось сонце смутку, звідки проросте
Жорстока мудрість в золотих накрапах.

І переливно блискотять сонця
Протуберанцями сторч головою.
Беріть сонця — кладіть серця,
Як мідяки, пожмакані журбою.

Я ваші душі кпином обмину,
Я не поставлю їх на п'яні карти,
А що сонця за дорогу ціну,
Так сонце завжди серця варте.

Тут ми входимо у великий світ поетичної фантазії, який не варто витлумачувати, перетранспоновуючи на звичайну мову, бо це світ суто індивідуальний, як індивідуальне в поетичних асоціаціях кожночасне його переживання в читача. Хібащо на цьому прикладі варт зазначити, що Драч (і я тут знову цілком згоден з Л. Новиченком) — поет інтелектуальний. При такій просто приголомшуючій щедрості образів, помітно одночасно, наче б вони перейшли, сказати б через аналітичний інтелект, який все одміряв і зважив, всюди тонко поклавши міру. Тому й кожний образ зокрема (як сонце смутку, з якого «проросте жорстока мудрість в золотих крапах») — просто таки клясично інтелектуальний.

Майже що не твір, то шедевр у циклі «Теліженське літо». Зупинюся тільки на одному з них, що є, може, більше від інших інтелектуальним. У згущено темних фарбах безнадії змальоване буття дядька Гордія («Баляда про дядька Гордія») накликала на автора не один закид радянського критика, що, мовляв, поет зводить наклепи на колгоспне життя. Критик, як звичайно, й тут помилився, бо поетові зовсім і не йшлося про конкретизацію образу. Дядько Гордій усього лише вихідний пункт, щоб висловити філософію життєвої «безвиході»:

Під серцем щемка і смутна безвихідь
Безпомічного вернидуба мужчини,
Бож позавчора Горпина пішла
На цвинтар, на місячні перехрестя,
Підковані гомоном малахітових крапель...
Йдеш так до правди, до суті життя,
Обплетений кілометрами філософій,
Райдугами симфоній і місячних інтегралів.
Іноді тільки буваєш на відстані серця.
Від тієї, єдино озонної Правди.

Поет не знав, що філософія безвиході на Заході викладена в працях того напрямку екзистенціалізму, який найяскравіше представляв письменник і мислитель Альбер Камю. Не знаючи цього, він творчою інтуїцією відкрив її для себе наново.

Тільки на короткий час увійшов Драч в українську поезію — як справжній поет, такий своєрідний, що його ні з ким не можна порівнювати. У його творчому запасі залишилося ще не одне відкриття. І якщо трапилося б так, що йому не судилося більше повернутися в поезію таким, як він був, то це був би один з найбільших злочинів, які вчинила українській культурі існуюча тепер система.

*

Близько коло Драча можна поставити творчість другого «новобранця» поезії — Миколи Вінграновського, який під гвалтовним натиском на живу творчість після березня 1963 року прийняв критику, спрямовану на його адресу,

і, покищо відмовившись від поетичної творчости, висловив «добровільне» бажання поїхати на новобудови. Поети вони строем своєї фантазії і засобами вислову різні, але близькі вони поетичною правдою і нерівністю. Як і Драчеві, Вінграновському одне вдається, інше — ні.

Микола Вінграновський народився теж 1936 року, в селі Первомайському Миколаївської області. Закінчив інститут кінематографії в Москві, де познайомився і близько зійшовся з своїм учителем Олександром Довженком. Вінграновський — кіноактор, кінорежисер і сценарист. У Довженковому фільмі «Повість полум'яних літ» він виступив у ролі Івана Орлюка. Друкуватися почав у львівському журналі «Жовтень» (1958). Після того цикли його поезій появились в інших газетах і журналах. Перша збірка поезій — «Атомні прелюди» (1962).

Щирий ліризм — поетична стихія Вінграновського, і, видно, не випадкова його зустріч і зближення з О. Довженком, у творчості якого так багато теплої, душевної лірики.

Перші ліричні вірші Вінграновського, які трапилося мені прочитати («Піч», «Сон», «За гай ступило сонце», «Квітень»), майже не виходять з меж конвенційної радянської поетики, а оцей катрен ледве не з Шевченка:

За гай ступило сонце і пішло . . .
У долину покликало з собою . . .
В туман пірнає росяне село
І повивається прозорою габою.

Втім уже і в них є щось нове. Насамперед ця лірика не занечищена штучними пуантами, щоб надати ліриці актуального звучання. Щоправда, це ще не так багато, бо й в інших поетів можна тепер знайти чисто ліричні вірші, хоч вони при тому й ухитряються не виходити за межі соцреалістичної поетики. До речі, спрощеним і невідповідним дійсності було б категоричне твердження, ніби у старших поетів немає лірики без політичного зафарблення. Вона (хоч і без особливого захоплення) дозволена, лише при умові, що поет не вигадуватиме нічого формально нового і черпатиме з казанка соцреалістичних стереотипів готові, вироблені й акцептовані поетичні засоби. У висліді бувають «квіточки» з дуже пласкою сентиментальною «філософією».

У Вінграновського ж уже в цих перших поезіях є щось своє, не позичене в інших: (у звертанні до печі) «Твого комину чортів бас соловейком мені засвище», «Будеш їсти свою соломку, поглядаючи на годинник» («Піч»). У вірші «Квітень»: «... встає світання над дідами, прокинулись дівчата і дуби». Цих образів не шукайте ні в кого, вони є власністю Вінграновського. А це вже багато для поета, який щойно побачив свої перші друковані вірші!

Поет іде далі в ускладненні і виявляє достатні на це «запаси» фантазії. Ось етюд білим віршем «Дерева» у самих розгорнутих метафорах:

Коли ви, як зелені волейболісти,
Перекидаєте місяць в ночі один одному
над собою,

Над містами і над країнами, —
Я думаю, що ви збожеволіли,
І мені стає радісно, що ви не люди.

Остання строфа:

Коли свою Вітчизну
Я називаю невисоким деревом —
Вона не ображається, тому, що вона знає,
Що найгірше у світі —
Дерева.

Але іноді (з великою символікою) Вінграновському не таланило. Не поталанило й з символічною скиртою соломи («Ми підійшли до скирти»), яка виросла аж у небо, і поет не завагався стрибнути з неї для своєї вітчизни. Хтось з радянських критиків закидав у цьому випадкові умисну ускладненість образу. А справа й не в складності, а просто в невдачі. Образ не вийшов.

Ще гірше трапляється, коли поет пробує «надхнутися» переліком сорок кількох комуністичних партій, нанизаних підряд в одному вірші. Знову ж хтось назвав це штукарством, але справа не в ньому («штукарства» так мало в радянській поезії, що від нього нема ніякої їй загрози), а в тому, що в нарадах комуністичних партій, які відбуваються в Москві, нічого в лірику не витягнеш. На таку симуляцію відважився б хіба один П. Тичина.

З почуттям якоїсь безпорадності читаються й отакі вислови любови до Ленінграду:

Губенятами ніжними, пальченнями ніжними
в долю серця мого нахилився Ленінград.
Ленінграде! Алло! Ленінграде, зову без упину!
Ти — очей моїх очі, ти все, що боліло й болить!
По цеглині тебе розберу — принесу на Україну,
площі, вікна твої язиком буду чистить і мить.

Не в тому річ, щоб, керуючись націоналістич-
ним наставленням, думати, що українцеві не
вільно любити Ленінград. Лише є щось анти-
естетичне у висловах такої любови, і вони ви-
кликали б стільки ж несмаку, якби були за-
стосовані й до рідного Києва.

Я говорю про нерівності і зриви поета, як у
наведених прикладах чи ще в якихось «атомо-
вих прелюдах» (до речі, цих прелюдів у Він-
грановського дуже вже багато), у яких він по-
зує на монументальність чи на трибуна (коли ж
справжньою його доменою є інтимна лірика),
тільки на те, щоб звернути увагу: скільки не-
безпек чигає на поета в советчині. Але не хочу
цим затінити незаперечного факту, що Вінгра-
новський входить в українську поезію як справ-
жній і оригінальний поет, силуета якого окрес-
люється вже з перших кроків.

Якби шукати найістотнішого, що є домінант-
ним у творчості Вінграновського, то либонь чи
не найбільше надхнення викликає в нього лю-
бов до батьківщини. Він у цій любові просто та-
ки розпливається до екстази, наче чуючи бать-
ківщину кожним оголеним нервом:

Останній міст проплив удалині,
Колеса змащено рососою голубою —
І Київ на Богдановім коні
Пливе навістріч дніпровою водою...

Вже серце під колесами петля!..
Упало серце! Де тому причина?..
Вже чуть, як обертається Земля,
І обертається з Землею Україна...

Твоє обличчя світле, як надія,
Пахкими пальцями торкнув я уночі
І кров свою змішав я із твоєю,
Як зерно із землею повесні.
Тоді ти стала мною, Батьківщино,
І я тобою на світанні став —
І свої очі я відкрив крізь тебе...

Ні, Батьківщино! Не лише стражданням
Чи радістю я звернений до тебе!..

(З «Українського прелюду»)

Але коли я сказав, що Вінграновський уже на першому вході в українську поезію має свою окреслену силуету, то мав на увазі (вже поза тематичним засягом його творчості) саму з себе досконалість форми і свіжість ліричного образу, виявлені у низці творів Вінграновського. Переконаний, що в українському «сонетаріюмі», не так уже й малому, не загубиться оцей чудесно настроєвий і так гарно озвучений «Сонет»:

Зоря над містом піднімає весла.
Зоря чекає, доки тиша скресне,
Доки присплять дівчата свої весни,
Доти зоря над містом не шелесне.

Зоря над містом зібрана і чемна,
Зоря над містом точна і знаменна,
Зоря над містом хлібом пахне темним —
Найкраще в світі пахне хліб печений.

Така зоря в своїм промінні чесна,
Така зоря із бід людських воскресла,
Така зоря не падає, як мрець!

Вона зіходить раз в тисячоліття,
Одна із зір не знає пустоцвіття,
Вона проходить між людських сердець.

Таких речей можна б назвати більше: «Піч»,
(справді елегійна) «Елегія», «Жоржина» та ін.

Про «Жоржину» варто сказати кілька слів і окремо. Один з непомильних визначників справжності поетичного хисту виявляється при допитку його до джерел народної творчості. Скільки недотеп у нашій поезії ялозило народне поетичне слово після Шевченка; здавалося, що вже нічого звідти не витягнеш, але ожило воно в філігранних стилізаціях Тичини. Тепер знову те саме, що перед Тичиною, роблять десятиліттями соцреалістичні поети: чим ніби точніше вони копіюють народний стрій слова, тим далі втікає з нього поетична душа.

Сьогодні обертається повторенням те саме явище, що спостережене було в Тичини, у творчості шестидесятників: заяскріла живими фарбами народна поезія у мініатюрах і казкових стилізаціях Л. Костенко та І. Драча. І так само (підкреслюю це як один з доказів справжності його таланту) рясніє у Вінграновського ритмічний стрій і стилізовано народний образ:

Літо, літо... За літом збіглим
Червоніють горошком стежини.
Малиновеє плаття жоржини
Запалохане вітром білим,
Запалохане вітром в полі,
Запалохане дядька горем...
Він до неї іде поволі,
Нижні віти жоржини горне...
Ой жоржино, моя жоржино,
Доки в полі тобі стояти?
Ідем на люди, ідем до хати,
Проведи нас, вузька стежино!..

(«Жоржина»)

*

Якось по-своєму симпатично дебютував у поезії Віталій Коротич. Народився він теж 1936 року в Києві, в родині лікаря. Десь в кінці 1950-их років закінчив Київський медичний інститут і від того часу працює за фахом у Києві. Перші поезії надрукував у студентському журналі «Медичні кадри», пізніше почав друкуватися в літературних періодиках. Окремо вий-

шли дві збірки: «Золоті руки» (1961) і «Запах неба» (1962).

Слово «симпатично» впало мені на думку, мабуть, тому, що В. Коротич (це є новиною останніх літ) сполучає творчість з прозаїчною фаховою працею. Тип сталінського поета формувався інакше. Після першого схвалення, що завершувалося одержанням письменницької посвідки, він мусів залишити вивчений фах і ввійшов в організаційно окреслену касту «співців», які ні з яким людським ділом, ні, боронь Боже, з якоюсь працею, що не пов'язана з письменством, ніякого стосунку не мали. Поета (на шкоду його творчості) брали різними способами на державне утримання, і це не залежало від його власного бажання: він мусів знеособитися, як усі, кому водити пером по паперу стало «професією». Ставши й тут своєрідним новатором, що не поспішив змінити на професію поета фах лікаря, В. Коротич зафіксував цю новину в поезії «Біографія»:

За вірші й чергування
Різні каси
Готівкою виплачують мені
З поваги до Асклепія й Пегаса
Належні гроші
У належні дні.
За рух пера і рух швидкий лянцета,
За ліки
Й вірш, пахучий, ніби мед.
І я пишу

Поєми та рецепти —
Поетолікар, лікарпоет.
Фатально на мої впливає справи
Така робота.
Чув уже не раз,
Як лікарі зідхають:
«Хлопець бравий!
От вірші тільки...
Марно губить час!»
Поети кажуть:
«Жартів, може, й годі.
Полікував —
Сідай тепер за стіл.
Доволі вже при будь-якій погоді
Вникати в суть понівечених тіл.
Живи, як слід!
Молись одному богу!
Серйозним будь —
У тебе ж є сім'я!»
Пегас везе Асклепія в дорогу.
Двома шляхами
Йду відразу я.

Кредо Коротича, як він розуміє завдання мистецтва, я вже навів у вступі до цього розділу. Його поетичне кредо, таке ж коротке, свідчить, що поет на правильному шляху шукання свого власного слова в поезії, а не переспіву старших авторитетів, яких йому охоче підставили б. Це мініатюра про неповторну свіжість слів:

Ми їх, не вірячи собі,
В пісні вставляємо й сонети.

Слова,
Затерті, як монети,
Ми знову кидаємо в бій.
Вперед їх мріємо послати,
Сховати за красот горбом...
Читач не прийме до розплати
Монету з витертим гербом.

Останні слова — це афоризм, який так само добре вдається Коротичеві, як і Л. Костенко. На афористичності побудовані його найсильніші — сатиричні поезії. Майже суцільно на афоризмах побудована сатира «Обережні»:

Обережні сміються тих,
Обережні тихенько ходять.
Обережних минає лихо,
І вони нікому не шкодять.
Не впадуть вони — не заб'ються —
І до всього швидко звикають.
Обережні тихо сміються
Із людей, що шляху шукають...

— і либонь ще сильніша, великої викривальної сили лірична сатира «Славослов'я».

Поза тим, у ліриці В. Коротича, як і в попередньо названих, — потяг до модерного, шукання не зужитого десятиліттями топтання на одному місці образу: «Вас не цікавило, чим пахнуть хмари? / Можливо — білизною, / Можливо — сльозами, / Можливо — просто водою» («Запах неба»); «... чорний хліб кохання» («Ну,

от і все...»); «Сонце в рами позакладало / Жовті клапті свого горіння...» («Вікна») і т. д.

*

Читач уже звернув увагу, що три останні поети народилися одного — 1936 року. Це якийсь знаменний для української поезії рік, бо ним таки датується народження ще двох дуже культурних поетів: Роберта Третьякова і Миколи Сингаївського. Його ім'я вже становить певне поняття в сучасній українській ліриці, хоч з перших збірок його — «Жива криничка» (1958), «Земле, чую тебе» (1961), «Гроно» (1962) — ще трудно щось певне сказати про цього останнього поета.

А далі пішли й ще молодші, такі, що їх уже й не перерахувати. Не можу одначе обійти мовчанкою просто таки феноменальне явище — кілька поезій Григорія Кириченка. Ось його ще зовсім коротка, а вже така багата нелегким життєвим досвідом біографія. Народився Г. Кириченко 1939 року в селі Нова Басань на Чернігівщині. По закінченні середньої школи (1957) побував на цілині, на Уралі, в Середній Азії, відслужив строк у армії і встиг стати студентом Київського педагогічного інституту. Здавалося б, виховався цей молодий чоловік на зразках соцреалістичної поезії, і звідки б йому дійти до модерної, свіжої і, сказати б, непідробно справжньої поетичної образности, подібної якій не знайти ніде в приступній йому радянській поезії, як оце в «Ноктюрні» (просто підряд кілька рядків спочатку):

Мов
З розжареного горна,
Бризкали
Золоті осколки
На гранітний гребінь.
Під оранжові звуки
Солов'їного горна
Народилася
Вечірня зоря
У небі.
А спіле сонце
По городах,
Мов помідор,
Скотилося
В Остер...
Ти бачив,
Як у місяця із рота
Очерет
Росте?

Це ж просто поетичний шедевр. З чого справді видно, що поезія може відроджуватися навіть після майже тотального спустошення.

*

Аналогічний процес відбувся і в прозі. І тут так само багато молодих, і то дослівно щодня нових, що кожен з них покищо встиг вийти на люди з однією-двома прозовими мініатюрами. До творів поза кілька сторінок (жодного на кількадесят) ще не дійшло і ледве чи тепер скоро дійде. І не тільки тому, що проза для дозріван-

ня вимагає дещо більше часу, ніж поезія, але й обставини були такі непевні, а з весни 1963 року стали й зовсім неможливі.

Успішно дебютувавши в поезії, переважно на прозу перекинувся Євген Гуцало. Він народився 1937 року в селі Старий Животів Вінницької області. Закінчив Ніженський педагогічний інститут, потім працював літературним співробітником різних газет. Друкується з кінця 1950-их років. Перша збірка оповідань — «Люди серед людей» (1962).

Не всі його оповідання рівні, але деякі просто вражають силою мистецької правди. Таким є, наприклад, оповідання «В полях». Може, вже тільки тому, що воно, мабуть, єдине серед величезної кількості творів, написаних на ту саму тему — українське село з свіжими слідами німецької окупації і війни. Малі хлоп'ята з великими, «як турецькі барабани», животами від юшки з бурякової гички, тиняються в полі і в лісі, сподіваючись знайти якусь поживу або на глинищах дикий мед, якого ніколи не знаходять. З фронту повертається «здоров'як» і «співун» Степан Галайда, не ушкоджений, а за кілька днів він пішов орати і «підірвався на міні». З хлопцями товаришує «дурненька Галька», «не сповна розуму» відтоді, як прийшло повідомлення, що її чоловік «пропав без вісти».

У розповіді Гуцала є щось від імпресіоністичної манери М. Коцюбинського. Скупі мазки деталей, ніби розкидані примхливо наугад, насправді виявляють мистецьке чуття міри в молодого ав-

тора: вони творять довершену композиційну цілість, яка виключає не те що будь-яке речення, а навіть слово, що звучало б зайвим. Щось справді близьке до Коцюбинського, але модерніше.

Гуцало, можна думати, скористався досвідом сучасної європейської літератури (а як сам до цього дійшов — тим краще) — писати максимально сухо, вичищаючи кожне речення від зайвих слів, а особливо від прикрас-епітетів, у яких традиційно кохається українська проза на велику собі шкоду. Щодо щирости й ощадности вислову і не рівняти Гуцала з фальшиво-патетичними й розкрашеними старомодними словесними цяцьками творами уславленого М. Стельмаха.

Крім названих, цікаві з погляду психологічних мотивацій також оповідання Гуцала «Олень Август», «Розкажи мені про свої сині очі» та ін.

Я міг би назвати ще кілька імен, що з таким чи близьким до цього успіхом дебютували в прозі останніх років, як І. Дрозд, Б. Резніченко, Ю. Щербак та ін. Про останнього варто сказати кілька слів, бо він оформився як дуже своєрідна постать, і на нього несправедливо досі не звернули належної уваги. Як з його писань здається, Ю. Щербак лікар за фахом, а одночасно прозаїк (короткі оповідання в періодичній пресі) і маляр-аматор.

Але цікаве в нього не так сама проза, як особливий жанр критики, ним самим вигаданий і, скільки мені відомо, досі не практикований в українській літературі, за його визначенням,

— «мальована рецензія». Кільки таких рецензій, ілюстрованих самим автором, появилося в «Літературній Україні» і «Прапорі». Це сатирично-гумористичні рецензії, що дошкульно б'ють по явищах примітивізму й недолугости, таких досить поширених в сучасній радянській літературі. Це належить до явищ, які народжуються в справді живому літературному процесі і надають літературі тих рис, які роблять її щоденно цікавою не для самих лише літераторів, а й для широкої культурної публіки, збуджуючи інтерес до можливості щоденного відкриття.

Що Ю. Щербак лишився досі ніби не поміченим, пояснюється напевно не втратою чуття до справжнього (бо наявність його засвідчена в багатьох інших літературних явищах), а, мабуть, таки умисним замовчуванням, бо такі явища самою істотою винаходу мають у собі якийсь елемент «свободомислія», якого соціалістичний реалізм пильнує не допускати в літературу.

Але якби я хотів назвати щось найбільш оригінальне в сучасній радянській прозі, то мусів би вказати на початкові кроки в прозі ще зовсім молодого Валерія Шевчука. З його біографії відома всього лише оця нотатка, надрукована в «Літературній газеті» (20. II. 1962) з нагоди публікації кількох його новельок: «Валерій Шевчук — студент-історик Київського університету. Родом з Житомира. Двадцятидволітній. Пробує писати новелі. Мріє написати колись роман».

Перші кілька його новельок (останнім часом його перестали друкувати) явище в українській

літературі безпрецедентне тим, що вони зовсім, сказати б, безтрадиційні. В них нічогосінько немає ні від української клясики, ні від сучасних «метрів» прози, у яких учитися — є обов'язком молодих авторів (маю на увазі — обов'язком написаним). Цікавих познайомитися з цими новелками відсилаю до «Панорами найновішої літератури в УРСР», у якій я передрукував: «Мій батько надумав садити сад», «Не співайте мені сеї пісні», «Жовтень, місяць, сад» і «Навіщо я про це згадую». До речі, те, що в цю збірку не увійшло, варте не меншої уваги.

Враження від цих творів таке, наче автор, відштовхуючись від заялжених зразків радянської прози, взяв собі за зразок модерних західних авторів. В його манері сюжет має другорядне значення. Властиво за нього править витинок з звичайного потоку життя, без виразного початку і завершення. Канва буденних подій (підкреслено — буденних) служить авторові всього лише для психологічних обсервацій над персонажами, що дає простір для широчезного підтексту, і треба сказати, що цей простір у В. Шевчука дуже інтенсивно виповнений. Це багато чим нагадує методу Е. Гемінгвея, хоч я зовсім не маю наміру категорично твердити про вплив, бож можливе й паралельне відкриття такої самої методи без знання спорідненого попередника.

Більше модерних західних авторів, ніж українських, що не відзначаються в цій домені особливою вправністю, нагадує Шевчук і діалогом. Його діалог лаконічний, дуже насичений і до ілю-

зорности правдоподібний, геть цілковито позбавлений літературних умовностей. Як ось:

«Я відчув, що батько старіє. Я відчув, що, може, він втомився. „Як робота” — спитав він мене, і я зразу помітив, що раніше про роботу й навчання він не питав. Він говорив: „Надіюсь, ти цілком дисциплінований і ввічливий”. Мати відповідала: „Цілком”. І на цьому допит закінчувався. Але сьогодні він спитав: „Як робота?” І я відповів, як то звичайно відповідають в таких випадках: „Нічого, дякую”. „Ми трохи не маємо з тобою контакту”, — сказав він. Я знову здивувався: „Можливо”. „Дівчину маєш?” — спитав він, і мені стало смішно. А він це помітив: „Ти смієшся, бо так говорять всі батьки, які хочуть встановити контакт з синами?” А він не дурний, подумав я і сказав: „Так говорять в поганих кінофільмах”. „На жаль, — відповів він, — я дуже рідко ходжу в кіно”» («Мій батько надумав садити сади»).

Або:

«Я сів у тролейбус, дома застав Володю, він, сидів і читав книжку.

— Ну, як любов? — спитав він.

— Добре, — відповів я.

— Хороша дівчина, — сказав Володя.

— Так, — відповів я.

— Щось сантиментальний я сьогодні. Думав, що і канікулам скоро кінець. Тобі легше.

Я засміявся. Потягнув його на вулицю...»
(«Не співайте мені сеї пісні»).

Усі новельки Шевчука — чисто психологічні зарисовки, без жодного натяку на політику чи бодай якісь «ухили». І все ж його гостро критикували і змусили замовкнути. За що? Просто таки неймовірно — тільки за вишуканість і оригінальність форми! Зокрема, одним з найбільш настирливих питань, яке Шевчуковим критикам не давало спокою, було: чому в новелі «Мій батько надумав садити сади» весь діалог написаний великими літерами? Можливо, що лише з-за таких «важливих» питань сучасна радянська проза втратить дуже талановитого й перспективного автора.

*

Що новий літературний рух шестидесятників будувався на глибоких зрушеннях останніх років, про це свідчить повнота його вияву: не тільки в поезії, прозі, але й у критиці, яка є вивершуючим елементом інтелектуального усвідомлення того, що попервах стихійно народжується в поезії й прозі.

Уперше свіже слово молоді критики прозвучало в коротенькій нотатці Івана Дзюби до поеми І. Драча «Ніж у сонці». Тішачися, як відкриттям, народженням нового поетичного вислову, Дзюба писав:

«За ними ж (фактами з біографії поета — І. К.) стоїть самотність, обдарована й сильно мисляча людина, — в цьому я переконався, прочитавши рукопис. Читання те було для мене не тільки

великою радістю, а більше — подією в житті. Я почув голос нового сучасного — справді сучасного, справді українського, справді поета. І мені здалося, що саме така людина змогла б у майбутньому сказати через нашу українську літературу (хіба не варто цього сподіватися?) те насуadne, сьогочасне слово, якого так спрагли читачі в усьому Союзі, — хіба не було б це щастям для всіх нас?»*)

Цитуючи цього автора, я наражаюся на закид, що він зазнає за це репресій. Але я цитую, поперше, такі речі, які з політикою взагалі не мають жодного стосунку, а подруге — з усією щирістю хочу сказати, що в Дзюби й немає жодного рядка, на підставі якого можна б йому закинути не те що якісь виступи проти режиму, а навіть і найменшу нельояльність супроти нього.

Читаючи таке, як написано у Дзюби про поему Драча, ми й не думаємо про якісь політичні висновки, а лише дивуємося мистецькому чуттю критика, який вичув у появі Драча народження нової поезики чи, користуючись його стилістичним зворотом, — справді сучасної, справді української і справді поезики.

Серед молодих критиків назву (ризикуючи не одного цікавого автора переочити), крім І. Дзюби, ще І. Світличного та І. Бойчака. Короткі зразки їх літературно-критичної творчості я подав у «Панорамі...», а тут спробую подати силюсту лише одного Івана Дзюби, оскільки він здається мені серед молодих найбільш виразно

*) „Літературна газета”, 18. VII. 1961.

спрофільованим і дозрілим критиком, який знає істоту жанру, знайшов себе в ньому.

І. Дзюба народився в с. Миколаївці Сталінської області 1931 року. Закінчив Сталінський педагогічний інститут і аспірантуру при Інституті літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР, після чого став співробітником відділу критики у «Вітчизні». За неофіційними відомостями, під час літературного погрому на весні 1963 звільнений від праці і позбавлений права на будь-яку літературну працю взагалі. У літературній критиці виступив одночасно з появою перших друкованих проб шестидесятників.

Перша вже збірка літературно-критичних статей «„Звичайна людина" чи міщанин» (Київ, 1959) свідчить про талант автора, у якого темперамент щасливо поєднується з пануванням над матеріалом, так що відразу відчувається, що він знає, що хоче сказати, і, що найголовніше — вільно знаходить вираз, адекватний думці. Іншими словами, це свідчить про індивідуальність.

Особливе надхнення виявив Дзюба на перших порах у критиці тих авторів, які невдатно підлаштуючись під соціальне замовлення, пишуть речі штаповані й недолугі. Його статті цього спрямування доброю формою і гостротою думки стоять незрівняно вище від усього писаного іншими авторами про той же предмет і того ж змісту. Ось на пробу розправа Дзюби з повістю П. Резнікова «Над Дніпровою сагою»:

«Читаєш повість — ніби в перевернутій бінокль дивишся. Все в ній є — і конфлікти, і

праця, і будні, і свята, і любов, і смерть героя — але все поменшене в тисячукрат, до невпізнання змалене і в такий спосіб спотворене, примітивізоване, ніби на посміх.

«Життєва боротьба, суперечності, труднощі, конфлікти, їхнє розв'язання, патос руху вперед? Будь ласка, автор усе це подає.

«Відстала птахівниця Параска заздрить передовій свинарці Жені. Чому заздрить? А тому, що навіть у шкільних підручниках з літератури вказано: в кожному творі має бути конфлікт. Але заздрість — це, так би мовити, категорія психологічна, а наш автор, віддамо йому належне, має такт не занурюватися в психологію. Як психологічну колізію трансформувати в суспільний конфлікт і сюжетову лінію? На допомогу поспішає Митрофан Клюква, завфермою і сумісно батько відсталої Параски, отже людина, приречена на малосвідомість. Крім малосвідомости у таких персонажів є ще один благословенний дар: вони з перших сторінок розуміють свою нескладну ролю у творі і діють належним чином...»

«... Я певен, що твори, в яких мовбито немає ніяких „ідейних помилок“, але в яких є найгірше — примітивізація всього дорогого нам, — заслуговують найбільшого тавра.»*)

Ця, так би сказати, «критична» лінія в критиці І. Дзюби знайшла покищо своє завершення в синтетичній статті «Як у нас пишуть» («Літературна газета», 1961, чч. 98, 99, 100). Пере-

*) Названа книжка, стор. 262-270.

бравши цілу серію сучасних літературних творів, критик висловлює враження, ніби сьогоднішня література повернулася на 125 років назад, до Квітки-Основ'яненка, щоб жалюгідно повторювати його, і не в найсильніших виявах, як сатирика чи побутописця, а найслабшого Квітку — мораліста.

Ця стаття є явищем винятковим, і хоч би як пішов розвиток літератури у майбутньому, вона лишиться одним з найяскравіших документів часу. Здається, не буде помилки сказати, що майбутній історик літератури відчує дух доби не з якихось інших публікацій, а саме з писань молодого літературного критика І. Дзюби.

Виняткове значення серед інших праць Дзюби посідає його есей про Григорія Сковороду — «Перший розум наш», есей — не тільки досконалий формою, а й, як на молодий вік автора, дуже зрілий змістом.

Розглядаючи проблему Сковороди у різних аспектах — з погляду стану його дослідження, конечної потреби порівняльного вивчення філософії Сковороди з філософічними течіями того часу в Європі, визначення його впливу на дальший розвиток української культури, нарешті, звучання Сковороди в сучасності, Дзюба поставив центральне питання: чим є Сковорода як феномен української духовності поза всіма часовими й кон'юнктурними змінами. Його відповідь звучить так:

«Тут ми підійшли до проблеми, яка ще зовсім не вивчена і не поставлена по-справжньому: Ско-

ворода як український (підкреслено в оригіналі — І. К.) філософ. Справді, хіба можна зрозуміти його поза тим історично-національним рядом, в якому стоять, зокрема, Іван Вишенський, полемісти XVII ст., Мельхіседек Значко-Яворський, козацькі літописці, гайдамаки, борці проти елисавето-катерининсько-петрівської політики нищення української „розні” („дабы никакой розни не было”)?

«І хіба ця українська „рознь” не виявилася з величезною силою в історичному феномені — в незбагненній для багатьох сучасників фігурі Сковороди, хіба його вперте заперечення офіційних благ і державної мудрости не є сильна і своєрідна трансформація стихійної народної упертости проти насильного „ощасливлення”, проти соціального і національного придушення, — трансформація стихійної сили української „розні”? І хіба поза цим, як і поза українською народною філософією і психологією, можна збагнути Сковороду — так само і поза численними і значущими історичними аналогіями того, як людська думка і людська совість протівилася натискові фальшивої епохи?»*)

Признаюся, ризиковано такі місця цитувати, а ще небезпечніше їх коментувати, бо ж радянський критик, який хоче підставити ногу Дзюбі, обов'язково шукатиме (і шукає) в таких твердженнях натяків на сучасність, щоб зігнати автора на площину політики і на ній добивати його.

*) „Літературна Україна”. ч. 94, 1962.

Так тепер роблять з Дзюбою, своєрідно оголосивши його поза законом.

Висловлюючись стосовно цього місця, я насамперед хочу сказати, що такої глибокої і, хоч дуже сконденсованої, всебічної оцінки ролі Г. Сковороди немає у всій великій літературі про нього. І тому, говорячи про цю статтю, можна просто лишити сучасність на боці. Хотів Дзюба чи не хотів розправлятися з нею, — це лежить у сфері догадок, у які ми не маємо права вдаватися. Але йому напевно йшлося про щось значно більше: поза політичною кон'юнктурою і часовими змінами визначити константи української духовності, органічно їй притаманні, які діють століттями в напрямі збереження національної субстанції, трансформуючись залежно від того, в яку добу їх вияви ми спостерігаємо. І якби буква партійної програми була дійсною, то Дзюбі не можна було б нічого закинути, бож вона не забороняє вивчати національні особливості кожного народу і вияв їх у діяльності таких постатей, як Г. Сковорода.

Уже з того, що досі Дзюба встиг опублікувати, я насмілюсь висунути твердження, що він мав усі дані стати найбільшим українським критиком двадцятого століття. І якщо його тепер задушать, то це буде найганебнішим виявом національної дискримінації, бо зроблене це буде не тому, що він припустився якихось політичних збочень (я вважаю, що його писання цілком витримані в радянському дусі), а з метою придушення української національної культури як та-

кої, щоб у ній не підвелася жодна яскрава індивідуальність.

*

Залишається мені сказати ще кілька слів про дискусію, яка в останні роки велася навколо шестидесятників. Вона є дуже яскравим документом часу, і треба конечно її зафіксувати, бо вже зникають і скоро забудуться ті числа літературної періодики, в яких велася розмова за і проти шестидесятників. З цією метою я опублікував у «Панорамі...» добірку типових висловлювань. Тут — лише коротко про її суть.

Дискусія почалася відразу при появі в друку перших творів Л. Костенко, І. Драча, М. Вінграновського й інших, але була поставлена на офіційні рейки під час обговорення їх творчости в секції критики й поезії Спілки Письменників України, що відбулося 10 листопада 1961 року. Матеріали цього обговорення були надруковані в «Літературній газеті» (14 і 17 листопада 1961). Як зформулювала редакція «ЛГ», — «мова йшла про поезію молодих — в основному на публікаціях 'Літературної газети' і журналу 'Вітчизна'».

Тодішнє офіційне ставлення Правління СПУ до творчости молоді було стримано схвальним, без особливої охоти дати волю безперешкодно виявитися їх творчим прагненням. Цю лінію висловив на названому обговоренні С. Крижанівський у вступній доповіді «Нове життя нового прагне слова». Подібно до Крижанівського висловився два місяці пізніше і О. Гончар в доповіді «За правдиве і високохудожнє відтворення

життя народу». Ніби мова йшла загально про завдання письменників у здійсненні рішень XXII з'їзду партії, але в центрі уваги була творчість молодих. Про них О. Гончар висловився так:

«Про молоду буйну оцю нашу поезію зараз багато суперечок, дискусій. Одні приймають їх беззастережно, як щось нове, незвичайне, чого давно ждала спрагла читацька душа. Інші ж схильні вбачати в молодій поезії тільки безплідне штукарство, псевдоноваторство, а декому з молодих, за давньою звичкою, уже навіть пробувають наліпити ярлики. Широкі кола читачів теж помітили це незвичне явище в нашій поезії, і це вже факт сам по собі знаменний . . .

«Не можна не відзначити в молодих наполегливі шукання нової художньої форми, нових ритмів, нової музики слова . . . »

Це була більш-менш присутня характеристика ситуації. Вона висловлена безпосередньо після десталінізаційного з'їзду партії, коли ні О. Гончар, ні хто інший не знав, що рівно за рік почнеться нова хвиля ресталінізації, і він напевно не хотів би, щоб йому ці «ліберальні» слова тепер хтось пригадував.

Звертаючись до молодих поетів, він тоді ж таки сказав:

« . . . Але при всій нашій радісній прихильності до молоді поезії ми відверто хочемо сказати сьогодні їй дебютантам: поважаючи себе, товариші, поважайте і ту поезію, яка була витворена до вас і яка повноцінна й сьогодні, поезію, що воювала проти ворога на фронтах, коли ви були

ще немовлятами, вивчайте її неупереджено — в неї вам є чого повчитися. Коли декотрі з вас чують закиди, що у ваших віршах часто натрапляєш на словесні ребуси, де зміст затуманюють аж надто ускладнені метафори; коли ви чуєте, що в зовнішньому вашому новаторстві іноді виявляє себе просто юнацьке позерство, імітація високих почуттів, де читач одразу вловлює фальшиві деклямаційні інтонації, — коли ви чуєте такі закиди, не наїжачуйтесь проти них, а спробуйте проаналізувати свою роботу вдумливо й самокритично...»*)

Загалом це сказано прихильно, але менше, ніж на перший погляд здається. Повчання поважати поезію, витворену до того, молоді охоче сприйняли б, якби мова йшла, наприклад, про Тичину «Соняшних клярнетів». Але Гончар не про неї думав, коли пропонував шанувати стару поезію, а про пізнішу, і його перестерігання перед фальшем звучить особливо неперекожливо, якщо пригадати, що найфальшивішою була якраз та поезія, яку він радить поважати.

Взагалі кажучи, становище Правління СПУ було двозначним: воно ніби підохочувало молодих і разом з тим (і охотніше) давало змогу висловлюватися (вже без обмеження) їхнім противникам. Тому духу дискусії не можна вичути з офіційних висловлювань. Справжній дух її виявився в індивідуальних виступах одвертих вогорів молоді поезії, якими були не хто інші,

*) Усі цитати з „Літературної газети“ від 12 січня 1962.

як літературні апаратчики і партійні графомани, той основний кістяк спілки письменників, який виховався за Сталіна і тримався в літературі не талантом, а партійними заслугами. Цей тип вбачав у талановитій молоді свого смертельного ворога, розуміючи, що коли талант утвердиться в літературі, тоді йому (типові) там не буде чого робити. І відчуваючи одночасно інтуїцією примітива, що партія підтримає його, як свою вірну підпору, висунув арсенал не так літературних, як політичних обвинувачень молодим поетам.

Так М. Шеремет, головний ворог шестидесятників, у формі політичного доносу вимагав від критики «вказати на приглушений ідейний тонус у віршах багатьох молодих, а то й явну безідейність», протестував «проти спотворення дійсності післявоєнного часу» і т. д.*)

Поруч з Шереметом проти молодих виступили гостро ще й інші з тих, які, правда, багато пишуть і їх друкують, але їхніх творів ніхто не читає: Л. Дмитерко, М. Чабанівський, П. Воронько та ін. От чому рівень дискусії був такий скандально низький, і в ній фактично літературна бездарність зводила свої порахунки з молодими поетами не за якісь там уявні політичні помилки чи відступи від соціалістичного реалізму, а за те, що вони мають талант. Я маю всі підстави таке твердити, бо це не мій винахід, і на підтвердження цього я можу навести висловлюван-

*) М. Шеремет, Непросте і штучне бути гарним не може. „Літературна газета“ від 14 листопада 1961.

ня, зафіксовані в радянській пресі. Один з молодих авторів, що тоді завідував відділом критики в журналі «Дніпро», Іван Бойчак, писав у статті «На пульсі епохи»:

«Так, у нашу літературу входять таланти таки справді сильні, самобутні, оригінальні, це не чергове поповнення поезії, а явище, якісно нове в ній.

«Цим і тільки цим можна пояснити суть сьогоднішніх суперечок з приводу творчості молодих, основну причину, з одного боку, активного сприйняття і схвалення її, а з другого — не менш активного заперечення: молодому, здоровому, талановитому, справді творчому з усіх своїх сил опирається сіре, посереднє, художньо інертне, кволе, закостеніле, старе; творчому дерзанню — заспокоєність, самовдоволеність, зрештою — епігонське животіння, творчий застій, як вияв обивательщини в літературі.»*)

Письменники, що мають літературне ім'я, чуючи, що ведеться ганебна гра, від участі в погромі молодії літератури стали осторонь. Крім цитованих М. Рильського, О. Гончара, С. Крижанівського, Л. Новиченка та ще А. Малишка, які всі обережно підтримали молодих (не завжди навіть погоджуючись з ними), — інші просто в дискусії не брали участі (О. Корнійчук, А. Головка, М. Бажан, Л. Первомайський, М. Стельмах та ін.). Навіть просто намагалися уни-

*) „Дніпро“, ч. 12, 1962, стор. 141. Підкреслення моє.

кати цієї теми уже й тоді, коли з Москви був виразно поданий сигнал погрому. Один лише Тичина, з властивою йому тепер безтактністю, скористався вказівкою начальства, щоб у зовсім непристойній формі, яка не личить заслуженому поетові, напасти на молодь.*)

Графоман має добре чуття на політичну погоду. Він знав, що партія прийде йому на допомогу, і вона прийшла: раз 17 грудня 1962 року, коли перед літераторами і мистцями виступив секретар ЦК КПРС Л. Ільчов, і вдруге виступив уже сам Микита Сергійович Хрущов — 8 березня 1963 року. Молода творча сила була віддана на самосуд примітивного натовпу. Так при цій нагоді в історію української літератури увійшов сільський учитель О. Степаненко, якому партія веліла виступити з погромницькою статтею на сторінках свого центрального органу. Цей автор з обуренням розповідає, що він не зрозумів поезії І. Драча й М. Вінграновського, знайомив з нею «сільську інтелігенцію, працівників тваринницьких ферм, колгоспних механізаторів, спеціалістів сільського господарства, знатних людей колгоспу — героїв соціалістичної праці... Наслідки: всі в один голос заявляють, що не можуть зрозуміти такої поезії, дивуються, що це за новаторство, кому воно потрібне...» і т. д.**)

*) Див. його статтю „Бути вірними великій ідеї до кінця“, „Дніпро“, ч. 3, 1963.

***) О. Степаненко, *Поети, пишуть для народу*. „Радянська Україна“, 23 грудня 1962.

Ясна річ, що О. Степаненко, його «герої соціалістичної праці», трактористи й доярки — підставні особи. Такими ж є й письменники М. Шеремет, М. Чабанівський чи П. Воронько. Погром здійснила сама партія. Сталася одна з тих несправедливостей, які ціхують тоталітарну систему: молодих письменників покарали не за те, що вони писали недозволені речі (усе, що вони писали, тоді було дозволене, бо й як же вони могли б дійти до друку, коли вся преса в партійних руках), а за те, що вони щиро довірилися партії і не могли передбачити, що вона повернеться ще до сталінських метод. Вони понесли кару за непослідовності й викрути партійної лінії.

Сьогодні молода література в УРСР (усе те, що справді в ній було талановите) змушена мовчати, а яка доля спіткає її носіїв, у цей час, коли пишуться ці рядки, — ще важко щось певне сказати.

ВИСНОВКИ

Ці висновки пишуться в той час, коли підведено ризику під короткочасним, але дуже цікавим періодом розвитку радянської літератури, який дав нам не тільки коштовні твори прози О. Довженка, Л. Первомайського, Г. Тютюнника, великої ваги літературну публіцистику М. Рильського, а й висунув десяток молодих поетів і прозаїків та критиків, що всіх їх цікує розуміння природи мистецької творчости, яке проросло в їх душі стихійно, майже без прикладів у попередній радянській літературі і без зв'язку з літературними процесами на Заході.

Партія вирішила покласти край цьому «свободомислю» і навести літературу на ті зразки, які плекалися за часів Сталіна. Відновую тут те, що сталося в кін. 1962 — на поч. 1963 року.

У грудні 1962 року Хрущов з усіма своїми помічниками з Кремлю підкреслено офіційно відвідав виставку, влаштовану Московським відділом Спілки художників, щоб затаврувати відхилення від соціалістичного реалізму, які виявилися в кількох абстракціоністичних полотнах і скульптурах. Подивившись на них, Хрущов прорік:

«Така 'творчість' чужа нашому народові, він

відкидає її. Ось над цим і повинні задуматися люди, які іменують себе художниками, а самі створюють такі 'картини', що не зрозумієш — намальовані вони рукою людини чи намазюкани хвостом осла. Їм треба зрозуміти свої помилки і працювати для народу».*)

Низка діячів літератури і мистецтва звернулася на адресу Хрущова з протестом проти такого диктату, попереджаючи, що повернення до метод сталінізму означає загибель мистецтва й літератури. На це партія відповіла скликанням «зустрічі керівників партії й уряду з діячами літератури та мистецтва», яка відбулася 17 грудня 1962. З промовою виступив секретар ЦК КПРС Л. Ільчов, недвозначно загрозивши, що партія не дозволить письменникам і мистцям зійти з рейок соціалістичного реалізму. Квінтесенція його виступу міститься в оцих висловах:

«Одна справа — творча співдружність діячів літератури і мистецтва, які, маючи різні стилі і творчі почерки, йдуть у фарватері соціалістичного реалізму (тут і далі підкреслення моє — І. К.) і правдиво відображають життя. Партія за таку співдружність, за найбільш товариські, справді братерські взаємовідносини між різними загонами нашої творчої інтелігенції.

«Соціалістичний реалізм відкриває широку можливість для співдружності, твор-

*) Цитую за промовою Л. Ільчова: Творити для народу, в ім'я народу. „Радянська Україна“ від 23 грудня 1962.

щоб створити бодай такі-сякі можливості розвивати українську культуру в таких формах, у яких вона виглядала б справді національно повноцінною. Усякі спроби в цьому напрямі були б затавровані, як вияви «буржуазного націоналізму», проти якого ведеться та сама непримиренна боротьба, як за Сталіна. І якщо я почав свої висновки з оптимістичного твердження, що українська література в світлі досвіду останніх років ще не втратила здібности відроджуватися, то все сказане на останніх сторінках настроює радше песимістично.

Очевидно, всі наші комбінації про можливі шляхи дальшого розвитку української літератури будуються на нерозв'язному рівнянні з одним невідомим. Ним є сучасна українська людина. Вона лишається цим невідомим не тільки авторові, що пише на далекій чужині, а й сама собі, оскільки вона десятиліттями перебуває в підпіллі і тому не може знати, як вона реагуватиме на події при якомусь суспільному катаклізмі як складне ціле — нація. Чи інтелектуальна верхівка сучасного українського суспільства, яка складається не тільки з людей національно чесних, а й з партійних апаратчиків типу Корнійчука чи Бажана, з різних поколінь, від Рильського до ледве двадцятилітнього поета Григорія Кириченка, згадуваного вище, — чи ця українська інтелектуальна верхівка свідомо свого національного покликання і готова при слушній нагоді повторити 1917 рік з урахуванням усього досвіду, який Укра-

їна перейшла за останнє півстоліття. Чи знайде вона підтримку в масі українського населення? Зрештою, чи така «слухна нагода» взагалі прийде?

«Моя прогноза, — писав якось про „слухну нагоду” І. Лисяк-Рудницький, — що цей критичний момент в українсько-російських відносинах прийде приблизно за п'ять-десять років. Дуже можливо, що ця майбутня криза, що вирішить долю України на довгий час, може, на десятиліття, матиме за свій безпосередній привід внутрішній конфлікт у Кремлі, коли на порядку дня стане питання наслідства всеросійського престолу після Хрущова».*)

Ніяк не можна такої прогнози заперечувати. Можна піти ще далі, запевняючи, що якби така криза сталася протягом зазначеного відтинку часу, українська справа напевно вийшла б з неї переможною. А що як такої кризи не станеться? Може так скластися, що система великоросійського панування може еволюціонувати у бозна якому напрямі без криз і потрясень, усе зберігаючи й зміцнюючи російську великодержавність і під гаслами советчини чи й якими іншими здійснювати ідею «злиття націй». І коли таке триватиме довго, то це може завершитися провансализацією української літератури, тобто таким неповоротним процесом, по завершенні якого відродження української літератури вже не буде можливим: будемо мати свого Фредеріка

*) І. Лисяк-Рудницький, Україна в еволюції радянської системи, „Сучасність”, ч. 1, 1963, стор. 69.

Містралія в особі Т. Шевченка, мабуть, дуже й далі шанованого, але не матимемо тієї мови, якою він писав, бож «злиття націй» означає перетворення всіх на росіян.

Перша прогноза, яку я почав цитатою з І. Лисяка-Рудницького, — найбільш оптимістична. Друга є її полярною протилежністю. Чи здійсниться котра з них — на знаємо. Може. А найправдоподібніше станеться щось зовсім інше, чого ми в своїх прогнозах зовсім не передбачаємо.

Що стосується автора, то він мусить признатися, що не надає особливого значення прогнозам, конкретно сформульованим. Одначе він не зрікається надії, в найзагальнішій формі висловленої. Для угрунтування її треба повернутися до висловлення В. Білозерського.

Збирачі українських народних пісень початку минулого століття квапилися позаписувати їх, боячися, що пропадуть давніші поетичні утвори української мови, яка вже остаточно вмирає. А після них прийшов Шевченко! В. Білозерський писав, що як так «продолжится», то «Украина должна будет погубить свое вековое народное достояние». І «продолжилось», бо були ще після того «укази» 1863 і 1876 рр. І незбагненно було, щоб міг вибухнути український 1917 рік. Це було наче явою мітичного фенікса. Отже хоч би й як песимістично важити — наші позиції для майбутнього 1917 року сьогодні багато сильніші, ніж було попереднього разу. В такому розумінні автор лишає місце для на-

дії. Він не вірить ні в історичний прогрес, ні в перемогу правди над кривдою, але вірить в іраціонального фенікса української культури.

Мої кінцеві зауваги стосуються труднощів, які чигають на автора, коли він пише про такі складні речі, як літературний процес, з віддалі, не маючи безпосереднього відчуття, живого дотику до тих подій. Осуджуючи не одного автора тільки з його опублікованих творів чи декларацій, я напевно не раз помилився. Не знаючи конкретної життєвої ситуації кожного, яка змушує діяти тільки так, а не інакше, легко людину скривдити. І я свідомий, що це мені сталося в цьому огляді не один раз. А що я безсилий ці помилки виправити, тому обмежуся, мовивши модним тепер терміном, «реабілітацією» всіх радянських письменників, які сьогодні живуть і щось пишуть.

Є їх щось близько 600 осіб, і являють вони сьогодні найбільшу силу, яка відстоює існування української культури. Саме те, що вони в умовах глузу й утисків над українською мовою не зреклися її, лишаючися українськими письменниками, зрівноважує всю решту. Це стосується не тільки тих, кого ми шануємо за людяність і відвагу протистояти натискові не-світського зла московщини, а й критикованих нами, до таких, як Корнійчук, Дмитерко і їм же ність числа. Бо бути українським письменником у советчині це — (не хочу бути патетичним, але мушу вжити цей термін) подвижництво.

ПОКАЗНИК ІМЕН

- Адельгейм Євген 20.
 Айзеншток Ярема 49.
 Айнштайн (Einstein) Альберт 188.
 Алешко Василь 49.
 Андрущенко Марат 105.
 Антоненко-Давидович Борис 18, 24-25, 44, 62-64, 165, 346, 354.
 Арагон (Argon) Люї 186, 296.
 Асеев Микола 109, 111.
 Атаманюк Василь 48.
- Бабишкін Олег 20.
 Важан Микола 13, 25, 39, 40, 102, 117, 118-125, 150, 160, 162, 163, 202, 251, 332, 365.
 Басок Василь 104.
 Бедзик Дмитро 44.
 Бен Степан 48.
 Вернштейн М. 271.
 Бетговен (Bethoven) Людвіг 146, 147.
 Ведний Дем'ян 257, 339.
 Белий Андрій 83.
 Белінський Віссаріон 12.
 Біленко Зіновій 105.
 Білецький Олександр 11, 12, 17, 51, 53, 68, 72, 172, 191, 269-273.
 Білодід Іван 8.
 Білозерський Василь 356, 367.
 Блок Олександр 83.
 Бобинський Василь 46.
 Божко Сава 23, 39, 105.
 Войко Василь 46.
 Войко Іван 105.
- Войко (Влохин) Юрій 188.
 Бойчак Іван 322, 332.
 Борисоглібська Ганна 133.
 Бородін Олександр 146.
 Буальо (Boileau) Ніколя 99.
 Бузько Дмитро 46.
 Будатович Микола 104.
 Бурггардт Освальд (Юрій Клен) 25, 26, 91, 169.
 Буревій Кость (Едвард Стріха) 18, 45, 46, 166, 168, 179-181, 189.
 Буряк Борис 8, 355, 359.
- Ванченко Петро 46.
 Васильченко Степан 56, 58, 61.
 Ведмицький Олександр 49.
 Веласкез (Velázquez) Д.-Р. 253.
 Верлен (Verlaine) Поль 75.
 Вирган Іван 242, 243.
 Вишенський Іван 326.
 Вишня Остап (Павло Губенко) 37, 38, 64, 165.
 Вільховий Петро 44.
 Вінграновський Микола 263, 303-310, 328, 333.
 Владко Володимир 44.
 Влизько Олекса 39, 45, 104, 116, 125, 166.
 Вольтер (Voltaire) 99.
 Вороний Марко 105, 116, 117.
 Вороний Микола 46, 51, 52, 53, 56, 58, 66-68, 112, 272.
 Воронько Платон 163, 331, 334.
 Вражливий Василь 105.

- Гаврилюк Олександр 14.
Гадзинський Володимир 46.
Галан Ярослав 14.
Гемінгвей (Hemingway) Ер-
нест 277, 319, 362.
Глобенко Микола 113, 167,
169.
Гоголь Микола 9, 12, 116, 259,
260, 269.
Годованець Микита 44.
Голованівський Сава 150.
Головко Андрій 20, 44, 62,
63, 216, 246, 332.
Голота Петро 105.
Голубенко Петро 168.
Гончар Олесь 20, 42, 102,
125, 163, 266, 328, 329,
330, 332.
Гончаренко Іван 156, 193.
Горбань Микола 48.
Гордієнко Дмитро 39, 105.
Гордієнко Кость 44.
Грінченко Борис 99, 243, 272.
Громів Олекса 105.
Грубник Петро 105.
Грудина Дмитро 48.
Грушевський Михайло 363,
364.
Гузюк Пилип 44.
Гулак-Артемівський Петро
360.
Гуцало Євген 316-317.
Гжицький Володимир 44, 62,
64.
Гойя (Goya) Ф. Х. 144.
Горький Максим 8, 21, 22, 66,
282, 350, 353, 354.
Грібодов Олександр 99.
Гудзій Микола 12, 49,
Гумільов Олександр 109, 111.
Даль Володимир 99.
Дебюссі (Debussy) Кльод 146.
Джілас Мілозан 142.
Дзюба Іван 201, 202, 238, 239,
321-328.
Дімаров Анатолій 300, 362.
Дмитерко Любомир 42, 63,
64, 102, 228, 331, 368.
Добролюбов Микола 12.
Довженко Олександр 37,
38, 41, 64, 65, 100, 116,
174-179, 222, 223, 244, 256-
264, 273, 274, 283, 304, 335.
Доленго Михайло 44.
Дорошкевич Олександр 13,
49.
Досвітній Олесь 46.
Драгоманов Михайло 271,
272.
Драй-Хмара Михайло 25, 46,
91, 168.
Драч Іван 295-303, 304, 310,
321, 322, 328, 333, 342.
Дрозд Володимир 317.
Дубинський Ілля 44.
Дубовик Михайло 46.
Дукін Микола 104.
Еллан (Блакитний) Воло-
димир 18, 20.
Енгельс (Engels) Фрідріх 6,
12.
Епк Григорій 39, 104, 113.
Ередія (Heredia) Ж. М. 75.
Еренбург Ілля 61, 249.
Ерьомін Іван 49.
Єсенін Сергій 83.
Єфремов Сергій 14, 48, 50,
54, 56, 57-58, 61, 65, 69,
70, 71, 97, 152.
Жданов Андрій 172, 194, 206,
233.
Жилко Юрій 46.
Журахович Семен 158-159.
Журлива Олена 44.

- Загребельний Павло 102.
 Загул Дмитро 46.
 Затонський Володимир 354.
Збанацький Юрій 42.
 Земляк Василь 197, 268.
 Зеров Микола 13, 23, 25, 34,
 46, 57, 58, 61, 91, 165, 167,
 168, 170, 174, 346.
 Значко-Яворський Мелхісе-
 дек 326.
 Зозуля Юхим 46.
 Зоря Юхим 105.
- Іванисенко Віктор** 284, 291.
 Іванів-Меженко Юрій 46.
 Івченко Михайло 46.
 Ільчов Леонид 277, 333, 336,
 337, 338.
 Ільченко Олександр 236.
 Ірчан Мирослав 18, 46.
 Іщук Арсен 17, 20.
- Йогансен Михайло** 46.
- Каганович Лазар** 345, 346.
 Казка Аркадій 37, 46.
 Каляник Іван 197.
 Камю (Camus) Альбер 303.
 Капельгородський Пилип 48.
 Калчинський 278.
 Картье (Cartier) Раймон 276.
 Катерина II 343.
 Кафка (Kafka) Франц 92, 93,
 95.
 Кацнельсон Абрам 163, 226.
 Квітка-Основ'яненко Гри-
 горій 325
 Килимник Олег 20, 30, 43,
 101.
 Кириленко Іван 104, 235.
 Кирилюк Євген 14.
 Кириченко Григорій 314-315,
 342, 365.
 Кириченко Федір 105.
 Кіплінг (Kipling) Редьярд 109.
- Кічура Мелетій 48.
 Клоччя Андрій 40.
 Клюєв М. 83.
 Коваленко Борис 104, 109,
 111, 112, 232.
 Коваленко Гаїна 105.
 Коваленко Леонид 8, 19, 33,
 34, 54.
 Ковганюк Степан 105.
 Ковінька Олександр 44.
 Ковпак Сидір 214.
 Ковтун Іван 105.
 Кожушний Марко 104.
 Козаченко Василь 197, 227,
 228.
 Козланюк Петро 102.
 Козоріс Михайло 48.
 Коляда Грицько 105.
 Копиця Давид 102.
 Кордюм Арнольд 258.
 Корнель (Corneille) П'єр 99.
 Корнійчук Олександр 14,
 18, 40, 102, 112, 126-151,
 152, 153, 154, 162, 198, 236,
 246, 332, 365, 368.
 Короленко Володимир 13,
 251.
 Коротич Віталій 281, 285,
 310-314.
 Коряк Володимир 13, 46.
 Косинка Григорій 45, 46
 55, 56, 128, 166.
 Костенко Анатоль 45.
 Костенко Ліна 282-294, 295,
 310, 313, 328, 342.
 Костюк Григорій 29, 168.
 Косяченко Григорій 104.
 Котко Кость 48.
 Котляревський Іван 360.
 Коцюбинський Михайло 50,
 66, 216, 316, 317.
 Кравців Богдан 29, 104, 105,
 167.
 Кравченко Г. 45.
 Кравченко Євген 130, 141.

- Крижаний Анатоль 105.
Крижанівський Степан 9,
27, 28, 29, 273, 328, 332.
Кримський Агатангел 46, 47.
Кротевич Євген 44.
Крутікова Ніна 12-13.
Крушельницький Іван 45,
104.
Кузьмич Володимир 105,
113.
Кулик Іван 161.
Куліш Микола 18, 46, 128,
150, 165, 168, 170.
Куліш Пантелеймон 112,
271, 272.
Курбас Лесь 140, 187.
Кучер Василь 239, 339.
- Лавріненко Юрій 29, 85, 125,
167, 168, 169, 170, 179, 346,
361, 364.
Лан (Коршак) О. 46.
Ле Іван 44, 62, 64, 213, 235.
Лебідь Максим 46.
Ледяно Микола 44.
Ленін Володимир 6, 7, 12, 18,
60, 100, 126, 132, 139, 152,
172, 185, 188, 189, 210, 211,
212, 337, 338, 345, 349.
Лисяк-Рудницький Іван 366,
367.
Литвиненко-Вольгемут Ма-
рія 129.
Лісовий-Снашенко Петро 46.
Луцький Юрій 168.
Любченко Аркадій 168.
Льорка (Lorca) Федеріко
Гарсія 296.
- Майборода Платон 339.
Майфет Григорій 48.
Маланюк Євген 112, 116, 117.
Малицький Федір 49.
Малишко Андрій 41, 144, 197-
205, 243, 244, 282, 284, 292,
332, 339.
Мальро (Malraux) Андре 254.
Мамонтов Яків 46.
Маркс (Marx) Карл 6, 12, 142.
Марфіевич Микола 44.
Масенко Терень 156.
Маслов Сергій 14.
Матейко (Matejko) Ян 253, 254.
Маяковський Володимир 13,
21, 22, 66, 347, 348.
Метлинський Амвросій 360.
Микитенко Іван 14, 18, 46,
62, 112, 133-140, 149, 161,
164, 165, 246.
Містраль (Mistral) Федерік
367.
Міцкевіч (Mickiewicz) Адам 99.
Мішо (Michaux) Анрі 362.
Міяковський Володимир 356.
Могилянський Михайло 25,
48.
Монтан (Montand) Ів 277.
Моруа (Maurois) Андре 107.
Мушкетик Юрій 278, 280, 300.
- Нагнибіда Микола 45, 228,
230.
Надіїн Дмитро 104.
Неруда (Neruda) Пабльо 296.
Нефелін Василь 105.
Нехода Іван 230.
Нечуй-Левицький Іван 50,
269.
Ніковський Андрій 48.
Новиченко Леонид 8, 9, 19,
20, 21, 78, 79, 81, 82, 84,
273, 294, 297, 298, 300, 302,
332.
- Одарченко Петро 168.
Олесь Олександр 52.
Орвел (Orwell) Джордж 192.
Орест (Зеров) Михайло 167.
Осьмачка Тодось 346.

- Павличко Дмитро 41, 282.
 Панів Андрій 46.
 Панч Петро 43, 44, 62, 65, 129, 246.
 Паторжинський Іван 129.
 Патяк Анатолій 46.
 Паустовський Константин 251.
 Педа Панько 104.
 Первомайський Леонид 117, 125, 150, 160, 163, 202, 226, 264-268, 269, 332, 335.
 Перетц Володимир 351, 352.
 Петро I 343.
 Пилипенко Сергій 47, 56.
 Півторадні Василь 55.
 Підмогильний Валеріян 39, 104, 113, 125, 166, 168, 354.
 Пікассо (Picasso) Пабльо 144.
 Плевако Микола 47.
 Плужник Євген 45, 47, 57, 58, 60, 61, 128, 165, 168, 170.
 По (Poe) Едгар 109, 300.
 Покрасс (брати Данило і Дмитро) 339.
 Поліщук Валеріян 47, 161, 180, 182-187, 189, 347.
 Поліщук Клим 48.
 Полторацький Олексій 143, 144, 145.
 Попов Павло 44.
 Попович Павло 87.
 Порський В. 168.
 Постишев Павло 208, 354.
 Прокоф'єв Сергій 146.
 Пруст (Proust) Марсель 267.
 Прутков Козьма 229, 239.
 Пушкін Олександр 99.
 Равель (Ravel) Моріс 146.
 Радченко Петро 104.
 Расін (Racine) Жан 99.
 Резніченко Борис 317.
 Ремарк (Remarque) Еріх Марія 277.
 Резніков Петро 323.
 Репін Ілля 253, 254.
 Рильський Максим 13, 18, 25, 26, 37, 43, 44, 45, 62, 64, 65-100, 118, 122, 123, 124, 150, 151, 163, 193, 202, 203, 242, 243, 250-256, 282, 283, 332, 335, 365.
 Різниченко Веніамін 105.
 Річицький Андрій 48.
 Роговик Сергій 105.
 Розумієнко Омелян 105.
 Роснянський Сергій 47.
 Ростан (Rostand) Едмон 99.
 Рохович Олександр 105.
 Руденко Микола 228.
 Руставелі Шота 124.
 Савченко Яків 47.
 Сартр (Sartre) Жан-Поль 8.
 Саченко Григорій 104.
 Свідзінський Володимир 47, 57, 58, 59-60, 61, 128, 165, 170.
 Світличний Іван 224, 322.
 Селінджер Дж. 362.
 Семенко Михайло 47, 112, 161, 180-181, 182, 186, 187.
 Семиволос Іван 104.
 Сентгалевиц Маргарита 105.
 Сенченко Іван 113.
 Серов В. 253, 254.
 Сингаївський Микола 314.
 Сиротюк Микола 19.
 Скворода Григорій 66, 325-327.
 Скрипник Микола 182-184, 350-352, 354.
 Скуба Микола 104.
 Славутич Яр 167.
 Слісаренко Олекса 47.
 Словацький (Slowacki) Юліюш 99.
 Смолич Юрій 43, 44, 62, 64, 129.

- Сокіл Василь 105.
Соколовський Олександр 47.
Солженіцин Олександр 362.
Солодченко Яків 105.
Сопілка Мирослава 47.
Сорока Олександр 104.
Сосюра Володимир 43, 44, 121, 129, 206, 282, 284, 346.
Сталін Йосиф 6, 22, 40, 41, 59, 60, 86, 96, 100, 103, 124, 128, 130, 134, 135, 140, 142, 148, 158, 162, 166, 171, 172, 173, 177, 179, 191, 194, 195, 206, 207, 208, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 229, 230, 232, 233, 236, 249, 256, 258, 270, 273, 274, 278, 280, 283, 298, 331, 335, 338, 339, 341, 345, 346, 347, 364, 365.
Старий Василь 34.
Старинкевич Єлисавета 44.
Старицька-Черняхівська Людмила 47.
Стельмах Михайло 20, 41, 197, 205-227, 263, 266, 317, 332.
Степаненко О. 333, 334.
Стефанік Василь 70.
Сторчак Кіндрат 105.
Тассо (Tasso) Торквато 351.
Тась (Могилянський) Дмитро 105.
Тен (Taine) Іпполіт 7.
Теннісон (Tennison) Альфред 109.
Терещенко Микола 44.
Тичина Павло 13, 18, 19, 20, 21, 22, 37, 43, 44, 54, 65-100, 118, 122, 124, 128, 150, 151, 188, 191, 193, 202, 203, 238, 246, 247, 248, 251, 274, 280, 282, 299, 306, 309, 310, 330, 333, 342, 346.
Толстой Лев 12.
Третьяков Роберт 314.
Трипільський Андрій 8, 12.
Тудор Степан 14.
Тулуб Зінаїда 44.
Тургенєв Іван 147.
Тютюнник Григорій 41, 268-269, 300, 335.
Українка Леся 50.
Фадєєв Олександр 124, 213.
Фальківський Дмитро 47.
Филипович Павло 23, 25, 48, 91, 165, 168.
Філянський Микола 48.
Фосслер (Fossler) Карл 119.
Франко Іван 50, 98, 133, 286.
Фройд (Freud) Зігмунд 8.
Хвиля Андрій 48, 354.
Хвильовий Микола 18, 23, 37, 45, 47, 109, 110, 111, 112, 161, 166, 168, 169, 170, 190-191, 192, 346, 347, 360, 361.
Хижняк Антін 102.
Ходченко Павло 44.
Хоткевич Гнат 47.
Хрущов Микита 6, 148, 172, 191, 211, 212, 213, 221, 226, 236, 249, 274, 275, 277, 283, 333, 335, 336, 338, 339, 366.
Худяк Василь 105.
Цмокаленко Дмитро 102.
Чабанівський Михайло 163, 234, 331, 334.
Чайковський Петро 146, 147.
Челліні (Cellini) Бенвенуто 188, 189.

- Чепурний Дмитро 104.
Червоний С. 347.
Чернишевський Микола 12.
Чернявський Микола 47, 56,
58, 61, 98.
Чехов Антон 13.
Чечвянський Василь 47.
Чижевський Дмитро 179.
Чмельов Сергій 47.
Чубар Улас 85, 346.
Чумак Василь 18.
Чупринка Григорій 35, 47.
- Шамота Микола 9-11.
Шамрай Агапій 13, 49.
Шаховський Семен 273.
Швець Василь 288.
Шевченко Тарас 10, 12, 14,
66, 83, 201, 246, 247, 259,
270, 300, 304, 309, 323, 351,
367.
Шевчук Валерій 318-321, 342.
Шеллі (Shelley) 109.
- Шеремет Микола 40, 154-156,
159, 163, 193, 298, 331, 334.
Шерех Юрій 146, 168, 179, 181.
Шкловський Віктор 349, 350.
Шжурупій Гео 11.
Шов (Show) Бернард 185.
Шостакович Дмитро 146.
Шпол Юліян 47.
Шульга-Шульженко
Михайло 104.
Шумяцький 258.
- Щупак Самійло 48.
Щербак Юрій 317-318.
- Юнг (Jung) Карл Густав 8,
127, 341.
Юринець Володимир 48.
- Яновський Юрій 20, 39, 109,
110, 111, 112, 113-116, 125,
150, 155, 160, 168, 194, 213,
222, 223, 245, 259, 354.
Ярошенко Володимир 47.

НАЙГОЛОВНІША ЛІТЕРАТУРА *)

Біо-бібліографічні видання

Письменники радянської України. Упорядкував О. Килимник. В-во Радянський письменник, Київ, 1960.

Українська радянська культура за 40 років. 1917-57 (розділ четвертий: Розвиток української радянської літератури, літературознавства і критики), 1960.

Художня література, видана на Україні за 40 років (ч. I — Українська художня література, 1958; ч. II — Російська художня література, література інших народів СРСР, література зарубіжних країн, 1960).

Загальні курси, антології, збірники матеріалів, що містять біо-бібліографічні матеріали

Антологія української поезії, тт. III і IV (радянська поезія). Упорядкував Микола Нагнибіда, вступна стаття «Поезія великого сорокаріччя» Леонида Новиченка. Держ. в-во художньої літератури, Київ, 1957.

Сергій Єфремов, Історія українського письменства, т. II, Київ-Ляйпциг, 1919 (розділ XVII: «За п'ять літ. 1919-23»).

Із поезії 20-их років. Упорядкував А. І. Костенко. В-во Радянський письменник, Київ, 1959.

Історія української літератури, т. II. Радянська література. Гол. редактор О. І. Білецький. В-во АН УРСР, Київ, 1957.

Юрій Лавріненко, Розстріляне відродження. Антологія 1917-33. В-во «Kulturo», Париж, 1959.

*) Щоб не перевантажувати показника, тут подано лише найістотніше (і разом достатнє, щоб увести зацікавленого в широку літературу предмета), а також найхарактеристичніше, навіть якщо подекуди це тільки газетні чи журнальні статті (в останньому розділі).

Матеріали до вивчення історії української літератури, т. V, Радянська література, кн. I. Упорядкували А. О. Іщук, П. М. Сіренко, П. П. Кононенко. В-во «Радянська школа», Київ, 1963.

Панорама найновішої літератури в УРСР. Упорядкування і вступна стаття Івана Кошелівця. В-во Пролог, Нью-Йорк, 1963.

Революційні поети Західної України. Упорядкував С. М. Трофімчук. В-во Радянський письменник, Київ, 1958.

Інші праці загального характеру

Олександр Білецький, Від давнини до сучасности, I-II. Держ. в-во художньої літератури, Київ, 1960.

П. К. Волинський, Основи теорії літератури. В-во «Радянська школа», Київ, 1962.

Микола Глобенко, Оповідання в українській прозі 20 століття (вступна стаття до кн. «Збірка українських новель»). В-во НТШ, Нью-Йорк, 1955).

Микола Глобенко, Історико-літературні статті. ЗНТШ СІХVII, Нью-Йорк-Париж-Мюнхен, 1958.

Богдан Кравців, На багрянному коні революції. До реабілітаційного процесу в УРСР. В-во Пролог, Нью-Йорк, 1960.

Євген Маланюк, Книга спостережень. Проза. В-во «Гомін України», Торонто, 1962.

Максим Рильський, Про мистецтво. В-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, Київ, 1962.

Монографії, статті до окремих питань

Олександр Білецький, Микола Вороний (вступна стаття до кн. «Микола Вороний, Вибрані поезії»). В-во Радянський письменник, Київ, 1959).

Олесь Гончар, За правдиве і високохудожнє відтворення життя народу. «Літературна газета» від 12 січня 1962.

Іван Дзюба, «Звичайна людина» чи міщанин?». Київ, 1959.

Олександр Довженко, Автобіографія (журн. «Дніпро», ч. 12, 1957).

Леонид Коваленко, На світанку української радянської критики. «Радянське літературознавство», ч. 4, 1962.

Степан Крижанівський, П'ятсот. «Літературна газета», 25. IV. 1958.

Степан Крижанівський, На крутому повороті. «Радянське літературознавство», ч. 1, 1963.

Леонид Новиченко, Поезія і революція. Творчість П. Тичини в перші післяжовтєві роки. В-во Радянський письменник, Київ, 1956.

Леонид Новиченко, Іван Драч — новобранець поезії (вступна стаття до зб. І. Драча «Соняшник», Київ, 1962).

Леонид Новиченко, Пора змушніння. «Літературна газета» від 26 січня 1962.

Максим Рильський, Твори, т. I. (вступна стаття Олександра Білецького «Творчість Максима Рильського» і фрагмент «Із спогадів» Максима Рильського). Держ. в-во художньої літератури, Київ, 1960.

Максим Рильський, Вечірні розмови. Київське обласне книжково-газетне видавництво, 1962.

Максим Рильський, Твори, т. IX (розділ «Сучасники»). Держ. в-во художньої літератури, Київ, 1962.

Юрій Шерех, Історія однієї літературної містифікації (післямова до кн. «Едвард Стріха, Пародези, Зозендропія, Автоекзекуція». В-во «Слово». Нью-Йорк, 1955).

З М І С Т

Вступні уваги	5
Трохи статистики	27
Чотири покоління радянської літератури . .	33
Покоління П. Тичини і М. Рильського . . .	43
Друге покоління	101
Убивство людини українського відродження .	164
Третє покоління	193
Вивершення схеми	229
«Розширення творчих меж соціалістичного реалізму»	249
Шестидесятники	275
Висновки	335

чого змагання найрізноманітніших художників: і прихильників узагальнено-романтичної, і строго аналітичної й інших стильових течій у нашому мистецтві. Без такої співдружності не може бути розвитку нашої радянської літератури, нашого радянського мистецтва.

«Але чи значить це, що ми за співдружність, за 'мирне співіснування' таких протилежних ідеологічних напрямків у мистецтві, як соціалістичний реалізм і абстракціонізм, що відображають кінець-кінцем протилежні не тільки ідейно-естетичні, але й політичні, класові позиції.

«Ми повинні внести повну ясність:

— мирного співіснування соціалістичної ідеології й ідеології буржуазної не було й бути не може. Партія виступала й виступатиме проти будь-яких її проявів. Додержуючи вказівок Володимира Ілліча Леніна, вона завжди відстоювала і відстоюватиме партійність в літературі і мистецтві».*)

Це партійна діалектика. У наведеній тираді такі слова, як «співдружність», «різні стилі» й «почерки» — димова завіса для створення фальшивого уявлення, ніби партія справді дає письменникам якусь свободу. Але радянський письменник має багаторічний досвід і вміє бездоганно перекладати діалектичні виверти на конкретну мову: з промови Ілїчова він ясно зрозумів, що йому забороняють відхилитися від соціалістичного реалізму.

*) Там таки.

Розвиток «свободомислія» зайшов одначе так далеко, що мистці й літератори не оцінили всієї глибини партійного повороту, і три місяці пізніше (8 березня 1963) довелося скликати ще одну таку нараду, на якій виступив уже сам Хрущов, підкріпивши сказане раніше Л. Ільїчовим прямою загрозою стосувати до непокірних сталінські методи терору. Для цього він мусів ще раз реабілітувати Сталіна, висловивши на його адресу отакі похвали:

«У боротьбі проти троцькістів, зінов'євців, бухарінців і буржуазних націоналістів Сталін в перші роки після смерти В. І. Леніна відстоював ленінські позиції і відіграв у цьому значну ролью...»

«Володимир Ілліч Ленін вважав Сталіна марксистом, визначним діячем нашої партії, відданим революції...»

«... партія віддає належне заслугам Сталіна перед партією і комуністичним рухом. Ми і тепер вважаємо, що Сталін був відданим комунізму, він був марксистом, цього не можна і не треба заперечувати...»*)

З цієї промови Хрущова яскравіше, ніж за всю історію советчини, виявляється, що партія ні літератури, ні мистецтва взагалі не потребує. Не потребує вона й комунізму. Їй ідеться лише про те, щоб мати слухняних громадян, які працюють на неї, і серед них касту слухняних письменників для виховання слухняних

*) Цитую за „Молоддю України“ від 12 березня 1963.

громадян. Раз уже така каста має існувати, то хай вони пишуть про Олесю, котра перевиковує норми і організує бригади комуністичної праці (як у В. Кучера).

Таку програму для розвитку літератури й мистецтва і висловив у цій промові Хрущов. Хочете літератури? Пишіть таке, як «пісні Дем'яна Бедного тому, що ці пісні і тепер звучать свіжо і сучасно». Хочете музики? Компонуйте такі пісні, як брати Покрасс. «Мені, — признається Хрущов, — дуже подобається їх пісня про Москву, написана, признаюсь, за нашим замовленням, коли я був секретарем Московського комітету партії...» Ще порадив Хрущов російські й українські народні пісні, «Рушничок» П. Майбороди на слова А. Малишка та інше в цьому роді.

Це є вичерпна програма тотального знищення літератури і мистецтва, як було за Сталіна. І дійсно від березня 1963 тільки ледь-ледь де-що справжнє появилось в літературній періодиці.

Бувши в такій самій ситуації десять років тому, можна було робити найпесимістичніші прогнози на майбутнє, вбачаючи чи не єдиний рятунок у захалявній творчості. Досвід останнього десятиліття багато речей показав у іншому світлі, в якому майбутнє не мусить виглядати так трагічно, як думалось тоді. Цей досвід дозволяє з більшою певністю говорити про перспективи. А все ж на дослідника, котрий хоче говорити про майбутнє, чигають небезпеки. Бо хоч би

й як він досконало орієнтувався в фактах і процесах сучасності і хоч би й які, на його погляд, логічні й умотивовані методи стосував до визначення можливого дальшого розвитку, він безсилий майбутнє прозріти, бо в історичному процесі завжди вступають у гру такі несподівані фактори, які руйнують геть усі передбачення.

Українцеві ж спеціально небезпечно вдаватися в історичні прогнози тому, що в кожному з нас занадто велике бажання відстояти своє національне я, воно штовхає на фіктивну аргументацію в бажаному для нас напрямі. Однією з таких фікцій, що залюбки використовується, коли мова про майбутнє, є наївне переконання, що в кінцевому рахункові правда мусить перемогти кривду. Це переконання базується на вірі в так зв. історичний прогрес. Однак розвиток історії людства триває достатньо довго, щоб спостерегти, що він взагалі не йде по тих генеральних магістралях, на яких суспільство так удосконалюється, щоб правди перемагали кривду. Отже якщо хочемо, щоб наші думки про можливі шляхи розвитку української літератури в майбутньому бодай наближалися до дійсності, мусимо насамперед оминати категоричні твердження, а подруге, виключати аргументацію, диктовану суб'єктивними бажаннями, бо тоді неминуче дійдемо до сантиментально-наївної віри перемоги правди над кривдою.

З подій останнього десятиліття є підстави для оптимістичних прогноз, але в цих же по-

діях не можна не добачити й таких небезпек, які загрожують самому існуванню не тільки української літератури, а й культури взагалі. Почну з аспекту оптимістичного.

Багато хто добре пам'ятає, як щось років з десять (чи й більше) перед другою світовою війною скрізь був репродукований (до сірникових коробок включно) проект монструозної будівлі Палацу Рад, що мав бути споруджений у центрі Москви. В ідеї це була найбільша і найвища споруда в світі. Їй надавалося значення символу. Кілька разів за життя Сталіна закладали фундамент і припиняли будову. Аж по смерті диктатора його колективні спадкоємці спеціальною ухвалою ЦК партії й уряду відмовилися від цієї будови.

Це ніби далекий від літератури факт, але він добре ілюструє те, що я хочу сказати в своїх висновках. Палац Рад мав бути символом побудованого соціалізму. Сталося протилежне: неспроможність вивершити цю вавилонську вежу стала символом нездійсненості побудови соціалізму. Чого, я переконаний, свідомі в першу чергу самі ті, хто сьогодні так уперто твердить, що вони вже завершують комунізм.

Ніщо, обіцяне соціалізмом, не було здійснене. Зокрема, що єдине й цікавить мене у зв'язку з майбутньою долею української літератури, — соціалізм не здолав перевиховати на свій кшталт людину. Вона, затиснена страхом і загнана в підпілля своєї душі, лишилася такою, як була. За теорією К. Г. Юнга, людина увібрала і збе-

рігає в своїй психіці все, що перейшла за багато мільйонів літ розвитку від амеби до останнього дня. І якщо всього того позбутися неможливо, то найінтенсивніше «перевиховання» людської свідомости, хай воно триває п'ятдесят років (чи буде тривати ще п'ятдесят), може заторкнути лише найтонший шар поверхні і відразу злітає, як луска, при найменших змінах тоталітарного режиму. І це ми мали нагоду спостерігати на відродженні літератури останніх років.

Отже той факт, що сьогодні знову прописано радянській літературі соціалістичний реалізм як неухильну конечність, буде далі гальмувати її розвиток. Однак ця загроза є, так би мовити, найближчої дії, може, на наступних кілька років. Вона однаково тяжить як над українською, так і над російською літературою, і хоч які прикрі наслідки вона може принести, вони можуть бути переборені. Зокрема російська, польська, чеська чи будь-яка інша сателітна література мають усі дані відродитися рано чи пізно, як тільки для них перестане бути обов'язковим соціалістичний реалізм. Можна було б з таким самим оптимізмом говорити й про українську. Бож задушили колись клярнетизм Тичини, а сьогодні зовсім нове покоління, по тридцятьох роках дикого спустошення, появило стільки органічно мистецькі явища — «Папороть» Л. Костенко, «Соняшник» І. Драча, «НоктюРН» Г. Кириченка, прозу В. Шевчука та ін. Задушать цих — за нових тридцять років проросте інша поезія, стільки ж вітальна, органічно й щиро людська,

хіба в змінених формах, властивих тому часові. Якби тільки соціалістичне «перевиховання», то всього лише й шкоди було б за пропавшим часом.

Тільки ж для української літератури існує одне поважне «але» (як і для кожної національної літератури в СРСР): її позиція відмінна тим, що вона гноблена ще й національно, що становить її існуванню величезну небезпеку. Бо як перейти рік за роком соціалістичне сорокп'ятьліття, балянс для української літератури буде загрозливо негативний: вона крок за кроком втрачає свої суверенні національні позиції. Стосуючи методи брутального насильства, заличковані ніби гаслом рівності усіх національних республік, Москва безприкладно цинічно працює над здійсненням своєї вже кількасотлітньої мрії: асимілювати український народ у російському. І те, що робиться сьогодні, є безпосереднім продовженням політики Петра I, Катерини II і далі.

Можна б тішити себе думкою, що, мовляв, не вдалося це їм здійснити за триста з чимсь років, — не вдасться й тепер. Аргумент часу сам з себе поважний. Але не вільно забути й те, що обставини для України змінилися тепер на гірше. Катерина здобувала колись собі на службу українську верхівку чинами й привілеями, а народ лишався непорушним монолітом, ніхто не зрушував його з місця, і не просякала в його товщу російська мова. Це було ґрунтом для того, щоб українська освічена верства могла на народності побудувати національне відродження 19 віку.

На подобу колишнього канцлера чи міністра при царському дворі, і сьогодні на Москву працює партійний бюрократ і академік з України; перший тому, що підлещений високою посадою в Кремлі, другий — друкує свої праці російською мовою, бо українська зведена на рівень другорядної, друковані нею твори не читатимуть, і в світі про цього вченого не знатимуть. Але на цьому аналогія кінчається, бо змосковщення в наші часи йде глибше: людина стала значно рухливішою. Навіть рядовий колгоспник з України потрапляє на Казахстан чи в Прибалтику, щоб там, користуючись спільною для всіх мовою «порозуміння» виконувати роль русифікатора, а на його місце на Україну порядком «братньої допомоги» приходять росіянин. І хоч як низько стояв би він в інтелектуальному розвитку, йому вистачає розуму втямити, що його культура, загальнообов'язкова для всього СРСР, трактується вище від української, провінційної.

У цих обставинах українець не почуває себе рівноправним, як стоїть це в конституціях і деклараціях. Річ зовсім людська, що він поступово, часом і непомітно, переходить на російське. Саме цим небезпечна, вже й офіційно прийнята програма «злиття націй», іншими словами — перетворення всіх на росіян.

Питання: чи теперішня деяка демократизація режиму впливає позитивно на зміцнення позицій українства в СРСР? Так і ні. З одного боку, сьогодні помітне деяке національне відро-

дження у всіх ділянках української культури. З другого ж — в умовах цієї демократизації російська культура робиться агресивнішою, і в цьому вона користується підтримкою партії. Російському письменникові вільно хизуватися своєю культурою, і в останні роки помітно зросли великодержавно-шовіністичні тенденції в російській літературі; натомість українцеві, якби він почав говорити про суверенність своєї національної культури без підпорядкованості їй російській, — відразу вліплять налічку «націоналіста».

Коли, ураховуючи все це, перейти сорок'ятьлітню історію советчини, то треба визнати, що за цей час позиції українства значно ослаблені. Повернімося ще раз від початку.

Кульмінаційною точкою політично-державного здійснення української суверенності треба вважати добу Української Народної Республіки (1917 і наст. роки), але можна сперечатися, чи з цим часом збігається і найвищий рівень української національної свідомості. Можна твердити, що вона не встигала за швидким розвитком подій і найвищого рівня досягла тоді, коли політична самостійність уже була втрачена. І, на мою думку, щойно в середині 1920-их років, коли з доручення Ленінових нащадків і початкуючого тоді Сталіна Україною правив Л. Каганович, в українській літературі знайшло свій вияв найбільш зріле й свідоме розуміння коначності української самостійності.

Якщо з 1917 року маємо як основний доку-

мент національного самоутвердження патетичну поему П. Тичини «Золотий гомін», то з 1925-26 років таких документів знайдемо багато більше: менше поетичних, зате з багато більшим раціональним уґрунтуванням.

Передусім назву тут цілу програму самостійности української культури, випрацьовану в памфлетах М. Хвильового: «Камо грядеши», «Думки проти течії», «Апологети писаризму», «Україна чи Малоросія». Не входить у мій плян аналізувати ці речі, зверну лише увагу на те, що з виступами Хвильового співпадає цілий ряд інших творів суто національного характеру: названа від самого В. Чубаря «націоналістичною» поема Тичини «Чистила мати картоплю» (1926), ніколи не друкована поема В. Сосяри «Махно» (за свідченням Ю. Лавріненка, 1925 чи 1926), повість Б. Антоненка-Давидовича «Смерть» (1927), збірки Т. Осьмачки «Круча» (1922) і «Скитські вогні» (1925), історико-літературні праці Зерова, що закладали основи модерного українського літературознавства, — «Нове українське письменство» (1924) і «До джерел» (1926).

Припиняючи на цьому перелік, хочу звернути увагу, що всі ці речі синхронізуються навколо 1925-26 років. На той же час припадає т. зв. «літературна дискусія» і перший погромницький документ, що був спрямований проти української літератури, саме як національної, підписаний Сталіном: його лист до секретаря ЦК КП(б)У Л. Кагановича у справі Хвильового.

«В той час, — писав Сталін, — коли західноєвропейські пролетарі повні симпатії до Москви, цитаделі міжнародного революційного руху і ленінізму, в той час, коли західноєвропейські пролетарі з захопленням дивляться на прапор, що повіває в Москві, український комуніст Хвильовий не має нічого іншого сказати на користь Москви крім того, як закликати всіх українських діячів до втечі від „Москви” якомога швидше. І це називається інтернаціоналізмом?.. Що ж говорити про інших українських інтелігентів з некоммуністичного табору, коли комуністи починають говорити і не тільки говорити, але й писати в нашій радянській пресі словами Хвильового» (підкреслення моє — І. К.).

Побіжно хочу звернути увагу, що на Україні в ті часи виходила досить багата літературна преса: «Червоний шлях», «Життя й революція», «Вапліте», «Плуг», «Нова генерація», «Авангард», «Критика» та ін. І якби хто мав змогу потрудитися над тим, щоб простудіювати комплекти цих журналів саме з того погляду, як тоді виявлялася національна позиція української літератури, вийшла б прецікава монографія, дуже корисна й для визначення нашої сьогодишньої ситуації.

Вище я навів деякі приклади з Поліщукового «Авангарду». З кількох чисел «Нової генерації», що випадково були до моєї диспозиції, я вишукав отаку цікаву нотатку С. Червоного про В. Маяковського:

«В. Маяковський загальноновизнаний вождь руського лівого фронту і редактор журналу „Новый Леф”. В другому номері „Нового Лефа” є вірш „Нашему юношеству”.

«Сідає Маяковський в купе кур'єрського поїзду і їде з Москви через Україну на Кавказ. Цілком приємна і корисна подорож. Тількино встиг Маяковський попрощатися з Москвою, як уже мчить його кур'єрський через Україну. Що ж бачить поет на Україні:

Из-за горизонтов,
лесами сломанных,
толпа выдвигается мазанок.
Цветисты бочка
из-под крыш соломенных
окрашенные разно.
Стихов навезите целый мешок,
с таланта
можете лопаться.
В ответ
снисходительно cedят смешок
уста
украинца хлопца.

«І от все, що побачив оком з вікна вагону Маяковський — хитренького хохла, що не вірить жодним талантам, віршам, що хоч там лопни, а цей хохол буде про своє. Отакий консеквентний хохол...»

«У тому ж вірші Маяковський ображається на одного українця, у якого він запитав руською мовою, а той відповів йому — „не чую”...»

Однажды
забросив в гостиницу хлам,
забыл,
где я ночую.
Я
адрес по-русски
спросил у хохла.
Хохол отвечал:
— Нє чую.

«Ай-ай, товарищу Маяковський. Не гаразд виходить, коли ви забуваєте, де ви знаходитесь. Ваш же приятель Шкловський в № 6-му „Нового Лефа” стверджує, що в Аджаристані ніхто не розуміє руської мови. Не запевняємо, що цей українець не зрозумів вас, але й ляяти його за те не слід, бо кожний народ, за Леніноювою наукою, має цілковите право розвиватися своєю мовою і кожен революціонер-більшовик повинен цьому тільки сприяти».

І ще про Шкловського в тій же замітці. Шкловський ніби оповів такий жарт:

«Ночью спорим об украинском языке. В семье отец говорит по-русски, а дети по-украински. Отец хотел бы, чтобы они говорили по-английски, а дети отказываются говорить по-русски, говоря, что если говорить на языке национальных меньшинств, то придется говорить по-еврейски, и спор семьи идет об этом пять лет. А в Тифлисе есть семья, где отец грузин, мать говорит только по-русски, а дочка 8-ми лет — говорит только по-грузински, поэто-

му мати не может говорити с дочкой без переводчика и очень обижается».

На це автор замітки зауважує:

«Хто не любить веселих людей. Жарт або анекдот розповісти ніколи не буває зайвим. Тільки жарт тов. Шкловського поганим тхне. Встановити „єдиную неделимую” мову — ось концепція тов. Шкловського».*)

Вистачить тільки порівняти оці вислови, як гостро тоді українська преса реагувала на вияви великодержавного шовінізму навіть у таких російських авторитетів, як Маяковський і Горький, що їх тепер тільки й величають «благодійниками» української культури, з тим, що про них пишуть тепер, щоб бачити, наскільки звузилися національні позиції української літератури за останні тридцять з чимось років.

Між іншим зовсім же змінився і тип партійного бюрократа на Україні. Є там кілька міністерств освіти й культури, і ми навіть не знаємо прізвищ тих, хто їх очолює — такі вони незначні і маловпливові. Тим часом у двадцятих роках народним комісаром освіти була виразно спрофільована постать, найвпливовіша в українській комуністичній верхівці — Микола Скрипник. Можна закидати йому комунізм, хвору амбіцію чи ще які гріхи. Одного не можна заперечити — він був свідомий української культурно-політичної суверенності і мав мужність відстоювати її проти агресії російського велико-

*) „Нова генерація”, ч. 2, 1928, стор. 137-139.

державництва. Байдуже, чи йшлося про українізацію Кубані, чи про український відділ Воронізького університету, чи про українські школи на Далекому Сході — всюди він відстоював українські національні інтереси. Також і в літературі.

Безліч є таких фактів у його короткій біографії наркома освіти УРСР. Один з них все таки наводжу, як мало кому відомий. На святі відкриття Інституту літератури ім. Т. Шевченка М. Скрипник виголосив промову «За українське літературознавство», у якій висловив між іншим таку думку про стару українську літературу:

«Ми не зрікаємося визнати вагу дослідження цілої історії українського письменства, української літератури, аж до старовинних часів. Це питання треба досліджувати, збагачуючи наше життя, наш визвольний рух, нашу нову, нині будовану, українську культуру. Мені от, як одному з редакторів Літературної Енциклопедії, людині, що сама над історичним дослідженням старих часів не працює, довелося зустрітися з таким суто історичним питанням, як от концепція українського літературного процесу і його співвідносин з російським літературним процесом, питання про пам'ятки старих часів, про те — куди, до якої літератури треба їх зарахувати. Вам відомо, що недавно член української Академії Наук академік Перетц, розбираючи старі документи і старі рукописи, віднайшов переклад Тассо; раніше цей переклад зараховували до білоруської або до російської літе-

ратури, а за дослідженням академіка Перетца, його треба зарахувати до української літератури.

«Питання про пам'ятники стоїть перед нами; і мені довелося з ним зустрітися, коли ставлено питання про те, до якої літератури треба зачислити в Літературній Енциклопедії такі пам'ятки, як, наприклад, „Слово о полку Ігореві“». На перешкоді правильному розумінню цього питання стояли залишки старих поглядів старої російської історіографії, погляд про безперервний історичний процес від старої Київщини через Москву, Суздаль і до старого Петербургу. Довелося на підставі загальних історичних міркувань заперечувати цю історичну літературну концепцію і добитися практичного визнання принципу, за яким всі пам'ятки до другої половини XVIII стор. зараховано до російської чи української літератури відповідно до території, що на ній той пам'ятник склався. Так, зараховано „Слово о полку Ігореві“ до української літератури, а „Моление Данила Заточника“ — до російської».*)

Смішно й годі думати, щоб сьогодні у безликому, зовсім позбавленому індивідуальних рис особистості партійно-державному апараті в Києві, одноголосному, як хор статистів, хтось з такою рішучістю обізвався за те, щоб «Слово о полку Ігореві» вважати пам'яткою української літератури.

Скажу більше, навіть багато тих, чийми ру-

*) М. Скрипник. Статті й промови, т. V, Харків, 1930, стор. 42-43.

ками гальмовано й нищено українську культуру, уже починаючи з двадцятих років, висловлювалися тоді так, що сьогодні інакше й не назвали б їх, як «запеклими буржуазними націоналістами». Ось один з таких авторів писав про Горького в 1928 році:

«... Відомо, якого листа написав свого часу М. Горький на пропозицію нашого видавництва перекласти „Мать” українською мовою. До нього звернулися за дозволом. І він відповів:

... Мне кажется, что перевод этой повести на украинское наречие тоже ненужен. Меня очень удивляет тот факт, что люди, ставя перед собой одну и ту же цель, не только утверждают различие наречий — стремятся сделать наречие „языком” — но еще и угнетают тех великороссов, которые очутились меньшинством в области данного наречия.

При старом режиме я посильно протестовал против таких явлений. Мне кажется, при новом режиме следовало бы стремиться к устранению всего, что мешает людям помогать друг другу.

А то выходит курьезно: одни стремятся создать „всемирный язык”, другие же действуют как раз наоборот.

А. Пешков

7. V. 1926 г.

«На коверті стоїть: М. Горький, Соренто (листа написано старою ортографією).

«Навряд чи слід характеризувати цього листа. Він сам про себе говорить. Більш разючого вия-

ву великодержавного російського й гоноровитого ставлення до української культури і літератури — за останній час ми, здається, не мали. М. Горький приїздив після того на Україну... М. Горький побачив і почув, як прикро він помилився щодо розвитку української літератури. Обіцяв з цього приводу написати. Але ще й досі нічого не написано...»

Хтось міг би подумати, що це писав справді найзавзятіший український націоналіст, а насправді ці слова належать Андрієві Хвилі,^{*)} який на сторінках «Комуніста» громив хвилювізм і, за наказом Постишева, разом з В. Затонським, як його заступник у народному комісаріяті освіти, працював у 1933 році над виправленням «націоналістичних перекручень» М. Скрипника, «віднаціоналізував» його правопис. Так говорив А. Хвиля у 1928 році не як націоналіст (щоправда, його теж розстріляли за «націоналізм» за ежовщини), а тому, що в ті роки свідомість національної гідності була такою самозрозумілою, що так висловився б кожен українець, незалежно від того, до якого табору він належав. І тому здається мені, що цей документ краще від інших віддає духову атмосферу на Україні 1920-их років. Вона поволі згасала, дотягнувшись ще до початку 1930-их років («Місто» В. Пілмогильного, 1928; «Чотири шаблі» Ю. Яновського, 1930; «Землею українською» Б. Антоненка-Давидовича, 1930, та

^{*)} Андрій Хвиля, Зустріч. „Критика“, ч. 11, 1928.

ін.). Як відбувалося далі, про це багато говорено в інших місцях цієї книжки.

І от сьогодні, коли ми кажемо, що супроти двадцятих років ми далеко відкинені назад, у програмі партії одверто зафіксовано, як мету недалекого майбутнього, — «злиття націй», очевидно на базі російщини. І всі українські автори, маючи право тільки схвально коментувати програму, висловлюються стандартно, як грамофон, на отакий зразок:

«Історичний розвиток соціалістичних націй показує, що національні форми, а також мови не костеніють, а весь час відозмінюються і зближуються між собою. І дедалі більше кожна нація збагачується творіннями, які набувають характеру інтернаціонального. Стирання класових граней, поглиблення комуністичних відносин посилюють соціальну однорідність націй...

«Одним з мостів, що нині зближують соціалістичні нації є російська мова» (в обох випадках підкреслено в оригіналі — І. К.).*)

Цитований вище автор потрапив мені до рук випадково, у процесі перечитування поточної радянської преси. Він середній у всіх відношеннях, і віком (нар. 1913), і позицією в літературній критиці. До нього трудно навіть застосувати термін — типовий, бо типове є тоді, коли серед різних концепцій одна повторюється найчастіше. Тут же всі говорять в унісон, і

*) Борис Вуряк, Поки герой не скаже слова..., „Літературна Україна" від 15 лютого 1963.

ця думка не типова, а уніфікована. Не можу назвати жодного автора, щоб від неї відхилився. Що й дає підставу припускати, що такі висловлювання під командою не є щирі, під уніфікованою поверхнею криються зовсім інші погляди, бо якби ні, тоді довелось б з сумом повторити повні резигнації й турботи слова кирило-методіївця Василя Білозерського, сказані яких сто двадцять років тому:

«В таком же ужасном положении находится и наша Свет-Украина, страна, заслужившая своими горькими страданиями за правду вечное уважение. Присоединенная на основании своих собственных прав, она претерпевает множество несправедливостей. Права ее забыты — теперь не как сестра единоверного народа, а как раба — она должна сносить все, что только есть горестнейшего в жизни народа. Ее судьба, ее будущность на весах Божиих; но если долго продолжится настоящий порядок, когда ничто украинское не уважено, когда на нас набрасывают чуждое ярмо, когда мы, о Боже мой, „мы как чужестранцы в своей древней дедине, в своем собственном отечестве“, то Украина должна будет погубить свое вековое народное достояние».*)

До останньої цитати я повернуся на самий кінець висновків, а тут зверну увагу на ще один важливий момент, що походить від денаціоналізації.

*) Цитую за ст. В. Міяковського, Книга про Кирило-Методіївське Братство. „Сучасність“, ч. 2, 1961, стор. 91.

З денационалізацією пов'язаний цілий ряд прикмет негативного ряду для нашої літератури, які я об'єдную під однією назвою — провінціалізація.

Українська мова в сучасних умовах як головний інструмент, матеріал красного письменства — поставлена в підрядне становище супроти імперіяльної мови — російської. Такі багато національні утвори, як СРСР, якби в них навіть було прагнення здійснювати рівність усіх націй, є протиприродними і брутально несправедливими супроти усіх націй, крім тієї, яка виступає сама від імени решти. Сама практика щоденного життя вимагає визнання однієї мови, яку нейтрально називають мовою «порозуміння». Нею, щоб для всіх було зрозуміло, виконуються написи на грошових знаках, залізничних квитках, поштових штампах і т. д. Нею користується бюрократія як у зносинах національних республік з центром, так і поміж самими республіками; тому з Києва до Тбілісі треба писати російською, хоч вона чужа населенню обох цих республік.

Як же не вироблятиметься не те що в чужих, а навіть у тих, кому вони є рідними, враження про такі мови, як — про неповноцінні. Нарешті, у канцелярщині всього господарського апарату панує тільки російська мова. Не диво, що вона, як панівна, дедалі більше проникає в живу розмовну мову всіх шарів суспільства, в нашому випадкові українського, які мають справу з установами, школою, друком; виняток

з цього становлять хіба ті колгоспники, які нікуди з села не виїжджають. Навіть школа (українська за назвою) виконує сьогодні русифікаційну роль, оскільки в ній навчання відбувається або просто по-російськи, або як і по-українськи, то з обов'язковим вивченням російської мови. В результаті, як свідчать самі радянські джерела, українська мова засмічується русизмами чи кальками з російської.

Зваживши все це, доводиться ствердити, що єдиною ділянкою культурного життя, де плекається чиста літературна мова, є сама література. Визначення «чиста літературна мова» вимагає застереження, бо й тут є тенденція занецищувати її чужою російщиною. Мовознавчі наукові установи на Україні працюють під виразним політичним тиском спрямовувати розвиток української літературної мови так, щоб вона сходила поволі лексично, синтаксично й стилістично до найпростішої кальки з російської. Для цього й робиться так, щоб просто не існувало українське словництво, яке тепер, порівняно з 1920-ми роками, перебуває в жалюгідному стані.

Ніби й сама радянська преса закидає Інститутіві мовознавства АН УРСР бездіяльність, хоч ні для кого не таємниця, що цій авторитетній науковій установі справжні словники видавати просто заборонено. У таких обставинах письменник зданий сам на себе; зразки більш агресивної імперіальної мови стихійно тиснуть на нього, і він мимоволі засмічує рідну мову

кальками з російської. В такому, мабуть, розумінні треба приймати твердження Б. Буряка, що російська мова є «одним з мостів, що нині зближують соціалістичні нації».

Пішовши далі, можемо зробити ще один висновок, негативний для української літератури: її головний інструмент — мова поступово перетворюється на мертву книжну мову, своєрідну латину. У поточному житті говорять живою українською чи російською мовами, часто макаронічною сумішшю цих обох, часто також з діалектним кольоритом. У тій літературній мові, яка тепер існує, усі ці особливості не відбиваються, і, переходячи на сторінки роману чи повісти, живі люди перетворюються на штучних персонажів і починають говорити тією штучною мовою, яка в житті не існує. Від цього твір втрачає чар безпосередності й щирости, з нього вивітряється органічно-національна структура людської душі, той неповторний національний спосіб думання, який робить героя літературного твору живою людиною. Порівняння такої літератури з національно повноцінною, у нашому випадкові напрошується порівняння з російською, яке відбувається щоденно, оскільки українець є рівночасно читачем обох, ясно виходить не на користь нашої. Вона виглядає якоюсь неповноцінною, другорядною.

В сумі це той глибинний процес денационалізації, який прямим своїм наслідком має виплекати почуття національної неповновартости, яке безпосередньо вже спричиняється до зведення

української літератури на рівень провінційної, залежної від справжньої — російської. Звідси психологічний ґрунт для живлення малоросійщини.

М. Хвильовий, як людина українського відродження 1920-их років, з усією пристрасстю ненавидів «малоросійщину». І в його розумінні схиляння перед російщиною (яке сьогодні на Україні плекають просто таки з якоюсь побожністю) утотожнюється з провінційністю й «просвітянщиною». Ознайомлення з його памфлетами дає всі підстави припускати, що його «дайош Європу» ішло не так від туги за Європою, як з бажання позбутися московської зверхности. У Європі бачив він самозрозумілу свободу національного розвитку, а в будь-якому «братньому» зв'язку з Росією це виключається, бо все сходить на зведення українського письменника на повторювача того, що роблять у Москві.

«Від Котляревського, Гулака, Метлинського через „братчиків” до нашого часу включно, — писав Хвильовий, — українська інтелігенція, за винятком кількох бунтарів, страждала і страждає на культурне позадняцтво. Без російського диригента наш культурник не мислить себе (підкреслення мое — І. К.). Він здібний тільки повторювати зади, малпувати. Він ніяк не може втямити, що нація тільки тоді може культурно виявити себе, коли найде їй одній властивий шлях розвитку. Він

ніяк не може втямити, бо боїться — держать».*)

Чи справедливо так думати й сьогодні про українського інтелігента, як писав майже сорок років тому Хвильовий? Трудно сказати, бо й Хвильовий, якби жив, не насмілювався б тепер так говорити. «Російський диригент» за цей час ще більше знахабнів, став агресивнішим, у його руках апарат влади і терору, і український інтелігент під його диригуванням мусить співати тепер про те, що за часів Хвильового на Україні «кривдили» росіян, позакривавши всі російськомовні газети й журнали, що на Україні потрібне навчання російською мовою і т. д.

«Російський диригент» не вдовольняється цим, він змушує Спілку Письменників України видавати російський літературний журнал у Києві — «Советская Украина». Вистачить перегортати лише кілька чисел цього журналу, щоб переконатися, що він задуманий на глум українцям: там у російських перекладах друкуються ті самі українські автори, що й в українських журналах. Отже для чого він, як не для того, щоб підкреслювати провінційність і неповноцінність української мови?

«Повторювати зади» — значить наслідувати, ніколи не бути першим. От дали дозвіл на зображення в літературі концентраційних таборів, і мусіла появитися першою російська по-

*) М. Хвильовий. Думки проти течії. Цитую за кн. Ю. Лавріненка „Розстріляне відродження“, Мюнхен, 1959, стор. 816-817.

вість А. Солженіцина в Москві, а потім уже, на відповідній дистанції, вийде на цю ж тему оповідання українського автора А. Дімарова («Мати й син»). Що в цьому випадкові Дімаров слабший Солженіцина, не є істотним: відкривачем виступив росіянин, українцві лишилося, вживаючи термін Хвильового, — «малпувати».

«Російський диригент» добре пильнує, щоб перед Заходом виступала тільки російська література. А якби якийсь європеець запитав: а де ж літератури інших народів СРСР, — йому дадуть відповідь: вони теж є, але не цікаві, бо в них повторюється наше, російське.

З цією ж метою для українця дотик з західним світом дозволяється тільки через російську культуру. Театрально-музичні ансамблі з Заходу обмежуються як правило виступами в Москві й Ленінграді, рідко заглядають до Києва. На різних міжнародних улаштуваннях увесь СРСР представляє тільки Росія (Театр націй у Парижі).

Але оскільки ми при літературі, то так само ж мусимо ствердити, що з європейськими літературами українці можуть знайомитися тільки через російські переклади. Українські, хоч бувають і високомайстерні, трапляються дуже рідко. Лише з пам'яті можу назвати, що в «Новом мире» були друковані переклади найновіших західних авторів: Гемінгвея, Селінджера, навіть сюрреаліста Анрі Мішо. Жодного рівного їм автора не було в «Дніпрі», «Вітчизні» або «Жовтні».

І ця тенденція тримати за собою монопольне

право, як казав М. Грушевський, на «окно до Європи» не є новиною. Вона є прямим продовженням політики царату, але в далеко рафінованіших формах.

«Але закріпити на вічні часи те підрядне становище, — писав 1926 року М. Грушевський, говорячи про російський імперіялізм царського і советського часу, — на яке звели українську культуру царські заборони, — ту дистанцію, яку вони витворили між державною великоруською культурою і культурами провінціальними, і в першій лінії — найбільш претенсіозною і небезпечною між ними — культурою українською. Забезпечити за великоруською культурою абсолютну гегемонію. Дати великоруській мові, літературі, історії і т. д. під різними аспектами роль обов'язкових і пануючих предметів у шкільній навчанні. Зіставити місцеві культури при „домашнім ужитку“, а за великоруською культурою — значення „окна до Європи“: тої форми, в котрій світова творчість має доходити до знання, свідомости і вжитку „менших народів“ (зайвість перекладів на українську й інші мови, коли всі ці провінціальні народи можуть користуватися перекладами російськими; зайвість українських форм для таких вищих культурних явищ, як, скажім, опера; можливе обмеження українського театру місцевою побутовщиною — тим часом, як світовий репертуар мав би зіставатися фактично привілегією театру російського і т. д.). Одночасно використати всі матеріальні лишки провінцій на розвій всесоюзних, себто фактично

великоруських установ. Їх розростом і одночасним обмеженням культурних установ провінціальних звернути всю культурну творчість, поскільки вона підіймається над рівнем масового мінімуму, в течію великоруської культури. Се, як бачимо, являється ще й тепер цілком конкретним завданням adeptів великоруської великодержавности, чи імперіялізму, їх же ім'я леґіон!»*)

Писане це з нагоди 50-ліття Емського указу 1876 року, а як подивитися, що на Україні діється сьогодні, то виглядає так, наче б Грушевський писав це після ознайомлення з програмою партії, прийнятою на XXII з'їзді КПРС у кінці 1961 року. Ніщо не змінилося, але «адепти великоруської великодержавности» значно зміцнили свої позиції.

Сталін попрацював на них, щоб знищити українську людину відродження 1920-их років, якій питоменне було почуття національної суверенности і яка саме в час публікації статті М. Грушевського найгостріше повстала проти «російського дириґента». Сьогодні ті, що працюють над «злиттям націй», намагаються не допустити до того, щоб та людина відродилася. Практикований у різних ділянках лібералізм останніх років, дозвіл критикувати Сталіна за концтабори, надуживання під час колективізації тощо ніяк не поширюється на ділянку національну,

*) М. Грушевський. Ганебній пам'яті. Цитую за кн. Ю. Лавріненка „Розстріляне відродження”. Мюнхен, 1959, стор. 926.