



ІВАН КОШЕЛІВЕЦЬ

МОЖНА ОДВЕРТО?

АБО ТУТА ЗА КАТАРСИСОМ



Департамент інформаційної діяльності
та комунікацій з громадськістю
Чернігівської обласної державної адміністрації

ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

ЦЕНТР ГУМАНІТАРНОЇ СПІВПРАЦІ З УКРАЇНСЬКОЮ ДІАСПОРОЮ
НІЖИНЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ

ІВАН КОШЕЛІВЕЦЬ

МОЖНА ОДВЕРТО? АБО ТУГА ЗА КАТАРСИСОМ

(СТАТТІ, ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, ІНТЕРВ'Ю)

УПОРЯДКУВАННЯ, ПРИМІТКИ

І. КОШЕЛІВЦЯ,

Л. ТАРНАШИНСЬКОЇ

ХАРКІВ
ФОП ПАНОВ А.М.
2018

УДК 82.091

К76

Книга видана коштом обласного бюджету Чернігівської області в рамках обласної Програми підтримки розвитку інформаційної та видавничої сфер Чернігівщини на 2016–2020 роки за результатами конкурсу рукописів місцевих авторів 2018 року.

Не для продажу.

Кошелівець І. М.

К76 Можна одверто? або Туга за катарсисом (статті, огляди, рецензії, інтерв'ю) [Текст] : зб. наук. пр. / І. М. Кошелівець ; упор. І. М. Кошелівець, Л. Б. Тарнашинська ; авт. передм. Є. О. Сверстюк, В. В. Коптілов ; вступ. ст. та прим. Л. Б. Тарнашинської. – Харків: ФОП Панов А.М., 2018. – 648 с.
ISBN 978-617-7722-25-9

Збірник праць Івана Кошелівця – уродженця Чернігівщини, випускника Ніжинської вищої школи, визначного історика й теоретика літератури, критика, есеїста, перекладача, організатора літературних сил у діаспорі – справляє незабутнє враження, оскільки несе дуже багато невідомої раніше інформації, чим допомагає витворювати цілісну картину української літератури, доповнює наші знання про українське та європейське мистецтво.

Упорядкування, літературознавча розвідка, примітки належать доктору філологічних наук, професору, провідному науковому співробітнику Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, керівнику Наукового центру дослідження українського шістдесятництва, лауреату літературної премії ім. І. Кошелівця Людмилі Тарнашинській, котра добре знала Івана Кошелівця, спілкувалася з ним від 1991-го року аж до його смерті (1999 р.), в тому числі в стінах Українського Вільного Університету (Мюнхен), де його почесний доктор філософії Іван Кошелівець читав лекції.

Для літературознавців, викладачів ВНЗ, аспірантів, магістрантів, студентів, усіх, хто цікавиться історією української літератури, краєзнавців, які вивчають історію Чернігівщини та її славетні постаті.

УДК 82.091

ISBN 978-617-7722-25-9

© Кошелівець І. М., спадкоємці, 1957–1998
© Тарнашинська Л. Б., упорядкування, вступна стаття, примітки, 2018
© ФОП Панов А.М., видання, 2018

ЗМІСТ

Євген Сверстюк. Майстер вияснювати правду	6
Віктор Коптілов. Ерудит, аналітик, стиліст	14
Людмила Тарнашинська. Погляд на літературний процес з віддалі і перспективи, або «Комп'ютери працюють занадто швидко...»	16

I РОЗДІЛ. СИЛУЕТИ

Зустріч з Юрієм Кленом. Порфи́рій Горотак	34
Олександр Білецький	38
Андре Жід	44
Про Михайла Ореста	53
Про невичерпний світ поета (Леонід Первомайський)	60
У хороший Шевченків слід ступаючи... (Василь Симоненко) ...	69
Олександр Довженко в Одесі	93
Володимирові Кубійовичу 75	107
Поклонник шаленіючого сонця: пам'яті Івана Сенченка	112
Дещо про творчість Жака Превера. Майстер коляжу	119
На згадку про Ореста Зілинського	128
Іван Світличний	131
З іскрою Донкіхотства в серці (Євген Сверстюк)	134
Туга за катарсисом: післяювілейне про МиколуБажана	142
Льоня Кисельов, український поет	153
Євген Шабліовський	161
У дорозі дружби і співробітництва (Юрій Лавріненко)	165
Пам'яті моїх паризьких друзів (Олександр Шульгин та Олег Штуль)	170
Оглядаючись назад. Спомин про Якова Гніздовського	172
Ентузіаст відродження. Неювілейне про Григорія Костюка	179
Груповий портрет з Юрієм Кленом	188
Окремий Євген Сверстюк	196
Подвійний портрет з постскриптумом (Михайло Орест і Володимир Державин)	203
«Ширий надійний українець» Петро Одарченко	212

II РОЗДІЛ. 1960-ті, НЕЗАБУТНІ: ІМЕНА, ТЕНДЕНЦІЇ, ЗЛАМИ

Шестидесятники	216
Під кінець 1961 року (Погляд на літературну періодику УРСР) ...	239

Перекладна література в УРСР і роман Джузеппе Т. ді Лямпедуза	254
Драматургія О. Корнійчука на тлі радянського літературного побуту	256
І доля її автора. Історія однієї книжки	266
Поезія політичної кон'юнктури	271
Погром розпочався	277
Чи передруковувати радянських авторів?	282
Де наш Шевченко?	286
Сумний коментар з додатком	290
Літературні журнали в першому кварталі 1966	291
Літературні журнали в 1966 році. Продовження до попередньої статті	297
Про Собор Олеся Гончара	299
Про «Собор» Олеся Гончара. Література й історія, стиль та інше	309
Про те, без чого можна обійтися, і що в культурі конечне	317
Про «Квалітет» думки і такт	328

ІІІ РОЗДІЛ. ДО ЛІТЕРАТУРНОЇ СИТУАЦІЇ В УКРАЇНІ:

З ПЛИНУ ПОДІЙ І ВРАЖЕНЬ (1970-ті - 1980-ті - 1990-ті рр.)

З великої хмари... або «Інтернаціональні взаємозв'язки української літератури»	330
До питання реабілітації Степана Бена	340
Про Подзуолі, перегук Сени з Дніпром і ще дещо	343
Ще до літературної ситуації на Україні	352
Дещо про сучасний стан української радянської літератури	359
По сторінках радянської преси	370
З приводу VII з'їзду письменників України	377
Література 1978	381
Восьмий з'їзд письменників України	392
Можна одверто?	393

ІV РОЗДІЛ. ЗБЛИЗЬКА І З ВІДДАЛІ: СТУДІЇ РІЗНИХ ЛІТ

Микола Скрипник	404
«Перші хоробрі»	431
Початки радянської літератури на Україні та перші її організації	436
Про переклади й різне інше	450
Роман як жанр	462
Літературний процес дещо з віддалі	473

V РОЗДІЛ. МАГНЕТИЗМ ІМЕНІ

Голос сумління	503
Академіки і везіри	506
Повість Васілія Бікава	508
А. Солженіцин – Нобелівський лавреат 70	509
Випадок Олександра Солженіцина	516
З-під яких брил?	520

VI РОЗДІЛ. СУЗІР'Я МУЗ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ МЕРИДІАН

На поточні теми	536
Павло Вірський, балет Київської опери та інші в Парижі	542
По центральному масиву. Подорожні нотатки	554
Диптих на мистецькі теми. Частина перша	560
Диптих на мистецькі теми. Частина друга	567
У походеньках по Парижу. З життя в Парижі	573
«Без початку і без кінця». З нотатника	582
На порі творчої дозрілості. Нотатки про Андрія Сологуба	588
Про близьке й далеке, або мені 85	593

VII РОЗДІЛ. ІВАН КОШЕЛІВЕЦЬ: ВІДОМИЙ І НЕВІДОМИЙ (інтерв'ю)

Іван Кошелівець: «Я почуваю себе винним у тому, що читання моїх книжок у тодішніх судових процесах оцінювано як антирадянську пропаганду». Наближення (Бесіду вела Людмила Тарнашинська)	608
Культура вимагає децентралізації. Розмова з Іваном Кошелівцем (Бесіду вела Людмила Таран)	612
Іван Кошелівець: «Мав щасливу можливість висловлюватись так, як думав» (Бесіду вела Людмила Тарнашинська)	616
Тепер я не був би такий категоричний... (Бесіду вів Тарас Салига)	624
Розмови в дорозі до себе і до Бога (Бесіду вів Петро Сорока) ...	633

КНИГИ ІВАНА КОШЕЛІВЦЯ

Особливості правопису автора збережено

МАЙСТЕР ВИЯСНЮВАТИ ПРАВДУ¹

Коли я вперше побачив Івана Кошелівця в Києві влітку 1992 р., то не йняв віри своїм очам. Він сидів за столом в залі Будинку літераторів разом із п. Еммою Андіївською та ще з кимось з президії СПУ і якимось зажурено вислуховував виступи людей, які пробували натрапити на якусь тему. Було враження, що вони не знали, на яку зустріч потрапили. Справа в тому, що він вирішив приїхати в Україну і приїхав на запрошення Спілки письменників. Обидві сторони минулого не ворухили. Разом з тим догадувалися, що той такий скромний автор бомбардував барикади, на яких і досі сидимо.

Відтоді в Україні вони приїжджали кожного року. Здається, тим і жили.

Літературознавець советської школи, він спершу майже нічого не писав на еміграції, аж поки не визбувся тієї школи, заки не ввійшов у широкий контекст культури, що оточувала його на Заході.

Коли серед покоління ДіПі, перекинутих на Захід хвилею війни, шукати найскромніших і найтихіших трудівників пера, то тут з Іваном Кошелівцем не розминутися. Він із тих, кого влаштовувала тиха редакторська робота, методична праця над своїм словником, над питаннями теорії літератури, над проблемою роману або просто – достеменно вивчення фактів культурного життя. Політичне життя, полемічні баталії – то був інший світ, який хіба що з газетами залітав до хати Івана Кошелівця або його приятеля Михайла (Ореста) Зерова.

Між тим він перекладав Фрідріха Ніцше «Так говорив Заратустра», оповідання Франца Кафки з німецької, повість Василя Бикова з білоруської, «Один день Івана Денисовича» О. Солженіцина, з французької – «Жака Фаталіста» Д. Дідро, Паскаля, французьких поетів... Душа його тягнулася до французького стилю, здається, у всьому. Але при цьому він залишався Іваном Максимовичем з Чернігівщини.

Пам'ять була вщерть налита пережитим і свідомістю того, що «все це триває» по той бік залізної завіси, на його батьківщині. Але воно залягло на дні камінням, закоренилося в глибинах підсвідомого, і тільки пожвавлені течії 60-х років почали те каміння ворухити...

Іван Кошелівець редагував «Енциклопедію українознавства» і журнал «Сучасність». Ця робота відповідала його природному нахилу до об'єктивності і предметності дослідження. Однак знання приносять неспокій. Вони зобов'язують. Каміння пам'яті заворухилося і – поплило.

Ім'я Івана Кошелівця на початку 60-х починають щораз частіше згадувати в Києві. Він належав не до тих, кого викривали в брошурках, а до тих, кого тихенько почитували. Літературна номенклатура, мабуть, уявляла собі його десь недалеко від кордону СРСР з велетенським буржуазним телескопом. Він так їх «наскрізь бачив», розгадував їхні підступи, прочитував словоблуддя й лукавство, що здавалося, з далекої віддалі таке робити було неможливо.

Івана Кошелівця знали і боялися. Його потаємно читали і шістдесятники, і літературні наглядачі над шістдесятниками. Коли дивом потрапляв до нас один номер журналу «Сучасність», то він ламав «наші» заслони, скидав шори,

¹ Один з варіантів цього тексту надруковано в ж. «Сучасність», 2001, ч. 4 під назвою «Майстер досліджувати правду».

пробивав щілини в загорожах і кидав сніп світла на факти, засекречені від нас. Це був цікавий журнал, що прочитувався весь. Відчувалося, що редактор тримає руку на пульсі нашого національного життя. Це вселяло надію.

Літературні боси знали його оцінки і не любили їх. Він був саме тим зухвальцем, що псував їм гру. Всі «провідні драматурги», «провідні прозаїки», «провідні поети» сталінської епохи терпіти не могли поглядів Івана Кошелівця. Леонід Новиченко, виконуючи замовлення – статтю про ув'язнених шістдесятників для «Літературної газети» – «Тени недоброго прошлого»², залічив Івана Кошелівця до групи тих «державних злочинців» і навіть визнав за ним роллю інспірації. Причому такого хитрого, що вдає об'єктивність, науковість і ніби аполітичність.

Справді, більш дошкульного і осоружного автора «за бугром» ще не було. Бо кого це діймає, коли хтось там назве Н. Н. «вислужником партії», «запроданцем Москви» чи «продажним співцем» тощо. «Вірні сини комуністичної партії» сприймали таке, як комплімент...

А тут було щось зовсім інше: розважливий і добре обізнаний критик так відчував приховані слабкості і так прямо називав речі своїми іменами, що від нього не можна було сховатися навіть за дубовими дверима!

Так і хотілося дорікнути енкаведистам: як же це ви, повиловлювавши усіх підозрілих, починаючи від наркома і закінчуючи сторожем ферми, прогавили такого ворога нашого соціалістичного ладу? Адже він між нами жив! Він і в буйному комсомолі побував тихим розвідником, і в партію потрапляв, і з-під чистки в 1933 р. живим вийшов. І саме тоді, коли суд був такий скорий, йому записали в особову справу замість «ворожих проявів» – «гнилий лібералізм». А як на ті часи, то це, вважаю, майже комплімент! Отак він дійшов і до викладача кафедри в Ніжинському педінституті, і до аспірантури в професора Олександра Білецького...

Виховали на свою голову: усе йому показали, як на екскурсії, і себе показали зсередини. Тепер маєш: він, вражина, все розуміє з першого погляду і нічого не промовчить!

І справді, з поміж усіх, що проскочили через «ежовые рукавицы» і в умовах свободи заговорили вголос про все засекречене і приховане, найдошкульнішим був публіцист Іван Багряний, а як літературні критики – Іван Кошелівець і Юрій Лавриненко, автор «Розстріляного відродження».

Отже, книжками критика Кошелівця зачитувалися не лише читачі «самвидаву», за ними полювали не лише кагебісти. Письменники теж тихенько розпитували, де б його дістати хоча б на один вечір «Панораму найновішої літератури в УРСР» або «Сучасність», бо кажуть, пише про все так, як воно є, без усяких оглядок.

Багатьох цікавив «рознос Корнійчука доценту». Нещадна критика Михайла Стельмаха, Андрія Малишка... Адже «проти» них тут майже нічого не

² Примітка: Ця стаття «в центральній пресі» потрапила і в Чусовський лагер 389/36 Пермської області, де ми «розраховувались» за літературну творчість. Для лагерного начальства то були хвилини найвищого пілотажу: «Ось ви там пишете, що невідомий народові Свердлов за свої писання поніс кару, а я можу додати, що він мені відомий, ще й як відомий... Ось він у мене в карцері досиджує сьому добу, і мені навіть відомо, що буде після цього...»

друковано... Кожного цікавило, що там особисто про нього написано. Але особливо цікаво було почути сторонній погляд: «То вже та історія, яка по нас залишиться, а не те, що ми самі про себе пишемо»...

Усіх розбирала нестерпна цікавість до книжки «Українська література в УРСР», за читання і розповсюдження якої в 1965 р. вже давали до 5-ти років мордовських лагерів суворого режиму.

І мало хто за наших умов напівлагерного режиму мав можливість проштудіювати той сторонній і вищий погляд на літературу, де імена ілюстрували саму тенденцію, дух часу, атмосферу.

У тій книжці наш читач вперше зустрівся з розважливим поглядом на творчість Павла Тичини, Максима Рильського, Олександра Довженка, а то й вперше дізнався, що Тичина був поетичним речником української революції, а не «співцем трудящих», і знайомі нам твори, виявляється, звучали в першому виданні зовсім не так, як звучать у шкільних підручниках сталінської доби. Виявляється, за кожним твором, за кожним іменем ховається тасмниця, якої ми не знаємо.

А головне, виявляється, що ми вголос не вміємо говорити правди і не знаємо правди, бо нас залякували «не робити узагальнень» і засипали очі піском сьогодення. А тим часом, поки ми «будували комунізм», кремлівські стратеги використовували нас лише як матеріал для своїх побудов. І там здалеку – усе це видно...

А нам не видно навіть того, що ми хочемо показати читачеві. «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!».

Таким чином, через ім'я радянського класика подається контекст радянської літератури – те море, в яке запускаються рожеві рибки. Все це відчуваємо вже з перших рядків статті про Корнійчука: «З кожної п'єси Олександра 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 з ножами в ресторанній кухні для свіжої риби, якої ще не привезли. Але напевно всі, за винятком хіба самозакоханого автора, знають, що це шум штучний і п'єса не варта його».

Однак той штучний шум накидає читачеві вже упереджене сприймання. Він готовий до оплесків ще до підймання завіси. І зовсім по іншому він сприйняв би «улюблену» п'єсу після такого аналізу, який робить неупереджений читач по той бік «залізної завіси» – «на тлі радянського літературного побуту. Бо тільки в цьому побуті треба шукати генези такого неприродного і наскрізь фальшивого з погляду мистецтва явища».

Літературна діагноза автора вражає точністю: «У Корнійчука немає жодного крамольного рядка. Він увесь належить партії, як людина, що свою політичну кар'єру зміцнює славою письменника... Якби загинув тепер політичний лад в Україні, з ним без остачі загинув би й Корнійчук». Це одне з літературних пророцтв, яке справдилося.

У «Силуэтах» Кошелівець показав себе майстром короткого портрету, в якому постать схоплюється в кількох вимірах, настільки важливих, що нічого додати. Це переважно постаті, глибоко симпатичні авторові.

А ось відгук на некролог Євгенові Шабліовському. Він теж не писаний чорними барвами. Автор сумлінно уточнює біографію чл.-кор. Академії наук УРСР, простежує його кар'єру, тонко відчуваючи приховані нюанси, бо то ж біографія ровесника, який проходив знайомими стежками. Автор коректно обминає зміст книжок шевченкознавця Шабліовського, «бо він наперед відомий». І закінчує статтю на співчутливій ноті: «За обставин вільної праці такий трудяка, хай не знімаючи з неба зірок, зробив би багато корисного в копіткому дослідженні української літератури, а так – пішов з цього світу, висловлюючись мовою нашого клясика, пропащою силою». І в цій ноті є співчуття багатьом.

Статтю про Корнійчука відкривається цикл силуетів – вона створює тло фальшивої епохи. Автор не заперечує, не полемізує, не відкидає. У розмові про Корнійчука головне – знайти правдивий тон, якого не витримують фальшиві побудови клясика соцреалізму.

Чому його серйозно приймала радянська публіка? Тому, що вона вже звикла. Вона сама розмовляла мовою його п'єс, користувалася його дотепами, його банальностями і красивостями.

Але тверезий і відсторонений тон знаходили й наші читачі з виробленим смаком – їм тільки бракувало свободи, щоб довести свою думку до логічного завершення. І бракувало широти погляду, щоб побачити всього Корнійчука – з його «таємницями творчості» на замовлення.

З півтора десятка поданих тут силуетів і розвідок майже нема подібних. Автор знаходить ключ до кожної постаті – і власне в цьому його мистецтво «розкриття книги».

З перших рядків відчуваєш легку ходу вічно діяльного д-ра Кубійовича, силует якого схоплено в 75 – «вік прискорення в плині часу». Вже в самій інформації закладена характеристика. Тут ні епітетів, ні оцінок, а постать жива і геть зрозуміла, як втілення розумної енергії і культури праці. І лише в глибокому підтексті – авторське захоплення.

Приємно вражає інформативність автора і культурний тон полеміки, без якої тоді не обходилось. «Радянська пропаганда не оминає нагоди, щоб натякнути, ніби такі видання, як «Енциклопедія українознавства», виходять за американські гроші. Що ж, це великою мірою правда. Тільки не за ті, на які натякають советські пропагандисти, а за добровільні пожертви українського громадянства, головню США і Канади».

Великий майстер викриття фальшу, Іван Кошелівець один із перших відчув прояви справжності у ще непевних голосах шістдесятників. Він переживав радість появи нових імен і гостроту боротьби навколо них. Першим таким іменем для нього був Василь Симоненко.

Серед силуетів Івана Кошелівця виділяються дві речі більш дослідного жанру: це передмова до зібраних, прокоментованих і виданих ним окремими книжками творів Василя Симоненка «Берег чекань» (1965) і Євгена Сверстюка «Вибране» (1979).

Окреме місце тих розвідок пояснюється тим, що обидва автори стоять на передньому краї, але вже не можуть ні допомогти, ні перешкодити у виданні. Василь Симоненко відійшов 13 грудня 1963 р. і чиясь добра (і смілива) рука передала І. Кошелівцеві все, що було на той час доступне з архіву поета. Я був заарештований 14 січня 1972 р., але ще до арешту через довірену від Івана Максимовича людину дав дозвіл на упорядкування і видання книжки. Як на міру тих часів, різниця між становищем обидвох авторів була мало істотною для видавця. Ні першому, ні другому видання книжки за кордоном уже не могло зашкодити, в той час, як зволікання з виданням завжди шкідливе (до рук видавця потрапили такі пікантні документи, як «Останнє слово» Є. Сверстюка на суді і «Мої зустрічі з Є. С.» Раїси Роснянської, насправді Рози Клоппер, яка і привезла до Мюнхена «Останнє слово»). На всьому була печать і смутку, і обов'язку.

Про все це варто сказати, щоб дещо пояснити мотивацію вибору. Що ж стосується характеру висвітлення творчості, то тут ці обставини не мали значення, оскільки при об'єктивній манері Івана Кошелівця для емоцій не було місця. Паралельно ці матеріали публікувалися в журналі «Сучасність».

Отже, стаття про В. Симоненка «У хороший Шевченків слід ступаючи» без сумніву тепер уже належить до хрестоматійних. Вона починається з ключа: «А дістав по цій даті лише п'ять місяців (автор цитує з Симоненкового щоденника «Десять років для мене більш, ніж достатньо» – Є. С.). Зате був винагороджений даром, який дається одиницям: йому судилося на одному з критичних поворотів історії бути обранцем, устами якого промовляє доля нації. Цим визначається довговічність невеликої Симоненкової творчості. Перше десятиліття по його смерті зміцнює нас у цьому переконанні, бо за цей час вона не те що не зблідла, а навпаки, на тлі загального літературного занепаду ще більше виявилася. Зацікавлення творчістю Симоненка ніяк не зменшується. Книжка «Берег чекань» стала найпопулярнішим виданням повоєнної еміграції: вона розійшлася у двох накладах і, зважаючи на тривалий попит, ми даємо читачеві це друге видання.

Наводжу довгу цитату і на доказ того, що текст Кошелівця густий і рівноцінний, переривати його важко. Жодне з видань під його іменем не залежувалося у книгарнях.

Далі в статті поява на літературному обрії Василя Симоненка порівнюється з появою покоління Павла Тичини і неоклясиків.

Характерно, що крізь залізну завісу і криві відзеркалення І. Кошелівця добре відчуває, хто є хто в українській поезії. Він згадує імена Ліни Костенко, Івана Драча, Микола Вінграновського, далі Василя Симоненка і – відсікає «обойми», в які тоді було звично втискувати «молодих і талановитих». Далі – характерна для редактора «Сучасности» форма обмеження поля обсервації: «А ще ж був цілий гурт інших, котрі, як не були талановитіші від Симоненка, то багато сміливіше домагалися визнання».

Жоден критик не зможе обійтися без посилання на Івана Кошелівця і в оцінці шевченківських інтонацій, і в оцінці симоненкового «модернізму»: «За зовні традиційною формою його віршування криється модерний поет, який ішов у загальній течії оновлення української поезії свого часу».

Такого господарно-уважного впорядкування спадщини в Україні після Симоненкового відходу не можна було навіть сподіватися, і то не тільки через брак свободи. У нас ніхто не був готовий до такої коректно зваженої дослідницької, можна сказати лабораторної праці, якій треба було віддатися цілком. Адже досі після репринтного видання «Берега чекань» 1976 року праця в цьому напрямку в нас не зрушилась.

Головна принада статей І. Кошелівця полягала все ж таки в точних спостереженнях, влучних формулах і розгадуваннях фальші радянської літератури – в унісон Симоненкові. Чого тільки варті лаконізми «до влади прийшов плебей, який царює з більшою безсоромністю і брехливістю...» Або про ролі радянської критики, яка майже винятково зводиться до пильної перевірки: чи літературні поросята не заражені якимось «антипартійним вірусом». Або: «у дні хрущовської змори, коли під виглядом боротьби проти «абстракціонізму» і «формалізму» було заплановано заборонити живу поезію».

Особливо чутливий Іван Кошелівець на різні хитрі форми соцреалістичного достосування, уникання, врахування цензури. Він уявляє авторів, як живих учасників літературної боротьби – у всій складності літературного процесу та ідеологічного тиску, а не як «текст», як тепер прийнято спрощувати собі завдання сучасними літературознавцями. Якби редактор «Сучасности» приймав тексти з України за чисту монету, сьогодні ми не мали б потреби згадувати про нього.

Звичайно, ми тут, у Києві чи Львові, краще знали залаштунковий бік, випробувані ходи, розкидані пастки, по яких проходив автор від написання до видання твору, але про ці психологічні тонкості мізерно мало написано і в той час, коли все утримувалося в секреті, а одвертість засуджувалась, і в наш час, коли в зоні колишнього страху залягла глухоніма амнезія.

Іван Кошелівець був одним з перших, хто ворушив застигли стереотипи байдужості, що так швидко узвичаюються на нашому некультивованому полі.

Якщо говорити про оцінки постатей української радянської літератури, то тут натрапляємо на несподіваний парадокс: найсуворіший критик соцреалізму як методу узаконеного фальшу та кон'юнктури, І. Кошелівець виявив навдивовижу великодушне вирозуміння щодо таких авторів, як Олександр Білецький, Микола Бажан, Леонід Первомайський, Іван Сенченко і, особливо, Олександр Довженко. Можна сказати, що ще в ті роки «загостреної класової боротьби» він почав плавно вводити суперечливу творчість найбільш талановитих у річище української культури.

Загалом кажучи, про кожного з них можна було б написати дотепний памфлет, схопивши ті ж корнійчуківські чи стельмахівські мотиви. Але памфлет – не шлях до пізнання істини. І. Кошелівець має особливе чуття справжності. Він вибирає те справжнє, бо певен, що у великих, як от у Довженка, воно виділяється, як олія від води. Звичайно, всю воду він виливає, навіть коли її надто багато, і не надає їй значення. Отже, справжність якось братається з добротою і вибачливістю. У результаті виходить чудове монографічне дослідження «Олександр Довженко» (тут не представлено) і ясні обличчя згаданих авторів, одмиті від рожевої патоки, яку напускали у своїх творах.

Не все в тій складній сепарації бездоганне. Скажімо, Олесь Гончар став для критика уже давно постаттю проблематичною. Очевидно, що його вплив на радянського читача був незрівнянно більший, ніж на зарубіжного. У нас покоління читачів Гончара зберігає свою симпатію до автора «Собору» і навіть «Прапороносців» (полюбилося з дитинства), щоб там не писала сувора критика про його суперечливості і фальшиву романтику.

Однак справа не в оцінці, а в самому підході до літератури, характерному і для І. Кошелівця, і для Ю. Шевельова, і для В. Барки: вони немилосердно відкидають усякі помії. Але при тому пильно дивляться, щоб разом з поміями не вихлопнути дитину. Їхня культура є тим живильним середовищем, в якому еднаються високі вартості – з усіх широт.

Іван Кошелівець не приховує суб'єктивності ставлення до авторів, про яких йому хочеться писати. Мовляв, критика є самостійним літературним жанром так само вільним, як і інші жанри. Неважко помітити його особливу шану до високої культури, в чому б вона не виявлялася. Культура в найширшому значенні слова для нього є чинником визначальним. Скажімо, Л. Первомайський для нього – передусім автор високої культури (і в силу цього опозиційний малокультурному режимові).

З такою пошаною до культури, не кажучи про пошану як до свого вчителя, виписаний силует академіка Олександра Білецького в рік відходу цієї великої впливової постаті (1961). Цей юний душею член двох академій, директор геть заідеологізованого Інституту української літератури, практично російськомовний ерудит, залишився в пам'яті багатьох шістдесятників, як промінь перед світанком. Можна сказати, він обороняв українську літературу перед тотальною сірістю і запалював вогники в серцях своїх учнів, попри свою лояльність уже за самим своїм становищем, був зухвалим будителем і великим вільнодумцем (це йому належить вислів: «все своє життя Павло Тичина боявся найбільше радянської влади...»). Білецький завжди зберігав високу точку обсервації і ту культуру, що зобов'язує. А це найбільше імпонувало його учневі.

З великим тактом говорить він про Олександра Білецького, відчуваючи його кроки і обхідні, і одважно прямі, розуміючи «неминучу данину», без якої не міг би відстоювати головного. У своїй боротьбі з провінційною замкненістю та політичною кон'юнктурою (однобічний вплив російської літератури) Білецький ставив явища української літератури в контекст світової, «залучаючи для порівняння літературний матеріал, на тлі якого стане зрозумілою її національна специфіка». Він також наполягав на вивченні усього масиву літератури, щоб «дослідити творчість не тільки найбільших літературних величин, але й письменників другорядних, навіть третьюрядних, яких уже забули, але які були колись одною зі складових частин літературного руху».

Ці ідеї вчителя залишилися близькими і для І. Кошелівця. Тільки в умовах Заходу йому допомагала свобода. Однак цікаво відмітити, що попри численні подорожі, контакти, попри захоплення високим світом готики, попри широкий світ мистецтва, який зачаровує і захоплює, затуляє в чужі світи, зрештою, попри критицизм до рідного куточка, затуленого павутиною советчини, Іван Максимович залишався людиною української культури і творцем її осередків на Заході. Він і був «головним заводіякою» (як його тут називали), бо його вартості

були забезпечені його життям. Можна тільки мріяти, щоб тепер, в умовах незалежної України, виростав такий тип людини, що любить рідний край у сні і наяву, можна сказати, любов його вимогливої матері, і навіть коли в свої 90 років пише останню книжку «Жанна д'Арк» (1997), то з потаємною думкою додати нам того, чого так бракує.

Власне, уся ця книжка силуетів, любовно зібраних його дружиною, поеткою і маляркою Еммою Андіївською,³ продиктована тим самим бажанням – додати Україні прикладів «людського наслідування Христа» і зразків тієї культури, яку треба різьбити в поті чола аж до ясної впізнаваності нашого національного обличчя.

Іван Максимович любив для підтвердження ідеї свободи творчості нагадувати думку Карла Юнга про автономність творчого процесу: колективне підсвідоме філогенетично складається під поверхнею свідомості багатьма пластами, а сама свідомість творить тонку верхню верству, через яку підсвідоме часом пробивається на поверхню. Коли письменник творить, можна припустити, що це підсвідоме перетворює його творчий акт на акт автономний.

Власне, перед нами книга таких «автономних актів», пробуджених і стимульованих життям духовно активного українського інтелігента на Заході. Навіяних вітром з України.

Євген Свєрстюк

³ Йдеться про попередній варіант видання.

ЕРУДИТ, АНАЛІТИК, СТИЛІСТ⁴

Постать Івана Максимовича Кошелівця добре відома українській громадськості як у діаспорі, так і в Україні. Визначний історик і теоретик літератури, критик, есеїст, перекладач, організатор літературних сил народився 23 листопада 1907 р. у селі Кошелівка Ніжинського повіту на Чернігівщині. У 1930 р. Іван Кошелівець закінчив Ніжинський інститут народної освіти, учителював, а 1940 р. став аспірантом академічного Інституту літератури у Києві, де працював над дисертацією під керівництвом О. Білецького. У середині 40-х років починається нова, еміграційна частина біографії Івана Максимовича. Він відповідає за відділ літератури в «Енциклопедії українознавства», яку готує Наукове Товариство ім. Шевченка, редагує «Українську літературну газету», а в 1961 р. засновує основне літературне видання української діаспори журнал «Сучасність», ставши його довголітнім головним редактором. Водночас він протягом десятків років викладає в Українському Вільному Університеті в Мюнхені. До основних його праць належать «Нариси з теорії літератури» (1954), «Панорама найновішої літератури в УРСР» (1963), «Сучасна література в УРСР» (1964), монографії про М. Скрипника (1972) та О. Довженка (1980), мемуарна книжка «Розмови в дорозі до себе» (1985). Огляд «Літературний процес дещо з віддалі» (1991), «Біографія Жанни д'Арк на тлі її епохи» (1997) і величезна кількість творів меншого формату, але так само своєчасних і влучних статей, відгуків, реплік... Помер І. М. Кошелівець 5 лютого 1999 р. у Мюнхені.

У цій книжці читач знайде низку критичних статей Івана Кошелівця, присвячених проблемам літератури та мистецтва. Насамперед у них ідеться про утиски, яких зазнавала українська література в 1960–1970-ті роки. Автор викриває облудність партійних гасел, які своєю демагогічною фразеологією маскували справжній стан речей. Зіставляючи пишномовні офіційні декларації з убогою радянською реальністю, критик неспростовно доводить несумісність партійності з правдою і демонструє деградацію таланту тих письменників, які стали на шлях прислужництва владі.

Іван Кошелівець показує безпринципність радянського літературознавства, що залежно від політичної кон'юнктури, проголошувало боротьбистів то зачинателями радянської поезії, то дрібнобуржуазними письменниками. Автор висміює новоявлених «теоретиків», які намагалися довести «пріоритет художнього нарису перед іншими літературними жанрами», бо його набагато легше, ніж роман чи поезію, перетворити за пресловою «комуністичної ідейності», на партійну пропаганду.

Як і в «Розмовах у дорозі до себе» І. М. Кошелівець не обмежує себе проблематикою української літератури. Він зачіпає питання розвитку різних

⁴ Текст цієї передмови, поданої до першого варіанту видання, підготовленого свого часу самим І. Кошелівцем, належить перу відомого мовознавця, перекладача, теоретика перекладу Віктора Коптілова (1930, Київ – 2009, Київ). Закінчив філологічний факультет Київського університету (1954), де й викладав у 1957–81 рр. українську мову; у 1981–90 рр. – спеціаліст з мовних програм у Секретаріаті ЮНЕСКО; у 1990–96 рр. – викладач українознавчих дисциплін у Національному інституті східних мов і цивілізацій (Париж); у 1997–2002 рр. – науковий співробітник НТШ у Європі (Париж); водночас у 1998–2007 рр. – викладач Національного університету «Києво-Могилянська академія» та професор Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина).

стилів у малярстві (не тільки українському) в нарисі «На поточні теми», аналізує явища російської літератури («Голос сумління», «Поезія політичної кон'юнктури» та ін.), зіставляючи їх з фактами літератури української, захоплено пише про виступи українських танцюристів («Павло Вірський, балет Київської опери та інші в Парижі»). Іван Кошелівець перекладає уривки з щоденника Андре Жіда, де видатний французький письменник формулює свої погляди на літературу й суспільне життя, вступаючи в діалог з Руссо, Марксом і Леніним, – і фрагменти зі спогадів Іллі Еренбурга, в яких ідеться про сталінський терор і підпорядкування літератури диктатові партії. Але центральне місце у книжці – і за обсягом, і за значенням – посідає стаття «До сучасної літературної ситуації на Україні». У ній автор підсумовує різноманітні прояви посилення партійного тиску на літературу і доходить висновку про те, що правляча радянська верхівка зрозуміла небезпеку «інакомисля»: «Вона остаточно хоче зламати опір і витворити духовний вакуум, у якому їй легше буде триматися влади».

Така розмаїтість тем засвідчує багатогранність творчої особистості Івана Максимовича, який почував себе як удома не тільки в історії української літератури чи в її сучасному вимірі, а й в інших літературах, насамперед європейських, і в інших мистецтвах. Його присуди завжди точні, небагатослівні й тяжіють до афористичності: «Партії література не потрібна», «Демагог знаходить аргументи там, де їх нема», «Безвихідна біда літератури соціалістичного реалізму і є в тому, що їй приписано брехню видавати за правду»...

Статті І. Кошелівця, зібрані у цій книжці, розповідають про той період існування української культури в УРСР, який почався рухом шістдесятників і завершився хвилями репресій проти української інтелігенції в сімдесяті роки. Але не тільки в цьому полягає важливість збірки. Автор її постає перед читачем як тонкий стиліст, що вільно володіє різним реєстрами висловлення думки, як ерудит і, нарешті, як вправний перекладач з різних мов. Нема сумніву щодо того, що ця книжка, як і інші твори І. Кошелівця, відіграє важливу роль у професійному формуванні нових поколінь філологів, які заглиблюватимуться в недавню трагічну історію української літератури.

Ті, хто добре знав Івана Максимовича, читаючи його цю книжку, чутимуть його тихий, спокійний, розважливий голос, який переконував співбесідника непереможною логікою, що бриніла в кожному твердженні.

Серед численних планів І. М. Кошелівця, яким, на жаль, не судилося здійснитися, було створення книжки «Література і політика». Збірка статей, яка лежить перед читачем, дає певне уявлення про задум згаданої книжки.

Віктор Коптілов

Вересень 1999 р.

ПОГЛЯД НА ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС З ВІДДАЛІ І ПЕРСПЕКТИВИ, АБО «КОМП'ЮТЕРИ ПРАЦЮЮТЬ ЗАНАДТО ШВИДКО...»

...Коли зустрічаєш природну манеру, відчуваєш подивування й захоплюєшся, адже, очікуючи зустріти автора, знаходиш людину.

Блез Паскаль

Літературознавець, публіцист, перекладач, мемуарист, енциклопедист, організатор мас-медійної справи – так можна означити творче «обличчя» Івана Максимовича Кошелівця. Українець із «європейським обличчям, добре обізнаний з французькою, німецькою літературами, в своєму силовому полі він найбільше плекав стійкий інтерес до рідної української літератури. І в кожній із цих іпостасей він був і залишається цікавим як для сучасників, так і для нащадків. Однак в історії української літератури ХХ ст. І. Кошелівець насамперед відігравав роль креатора альтернативного офіційному радянському літературознавству 1960-1970-х рр. літературно-критичного дискурсу, який знайшов своє продовження вже за часів незалежності України – як послідовна лінія обстоювання естетичних і моральних критеріїв у красному письменстві.

З мого особистого знайомства з цією неординарною людиною, з книжок, лекцій, виступів, приватних розмов вималювався образ літературознавця, який помітно впливав на літературний процес в Україні, особливо на покоління шістдесятників, і роль якого належним чином ще не досліджена. Давайте ж озирнемося на зроблене Іваном Максимовичем, котрий в одному з наших із ним інтерв'ю сказав: «...мав щасливу можливість висловлюватися так, як думав»⁵. Щаслива, а водночас і гірка можливість – дарована долею емігранта... Близько шістдесяти років життя поза Україною – і постійна праця на українську культуру без сподівання на те, що це подвижництво буде поціновано батьківщиною.

Одна з останніх праць І. Кошелівця, з якою він приїхав 1992 р. в Україну – вперше через півстоліття розлуки, – мала безпретензійну, а втім, досить точну назву «Літературний процес, або Дещо з віддалі». У ній після застереження щодо можливості неповноти знання літературного процесу в Україні досить рішуче порушується проблема «провінційності української літератури», яку дослідник вбачав у багатьох чинниках – від художньо-образної системи до зовнішньої культури публікацій. При цьому він наголошував на тому, що «провінціалізм – категорія не географічна, а психологічна»⁶.

Пильно спостерігаючи за літературним процесом в Україні «дещо з віддалі», І. Кошелівець упродовж десятиліть, проте, чи не першим помічав

⁵ Кошелівець І. «Мав щасливу можливість висловлюватися так, як думав» // Тарнашинська Л. Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. К.: Пульсари. – 2001. – С. 142; див. також: «Літературна Україна». – 1995. – 13 квіт.

⁶ Літературний процес, або Дещо з віддалі. – Париж: НТШ в Європі, 1991. – С. 7, 22. [рец. на книгу див.: Покальчук Ю. Література в тенетах провінціалізму – 1992. – №2. – С. 89-90].

негативні й позитивні тенденції в літературі, які не могла завважити обтяжена ідеологічними табу літературно-критична свідомість материкової України або трактувала їх згідно принципів вульгарно-соціологічної критики. Цим самим дослідник «накликав» на себе ярлик буржуазного націоналіста та ворога українського народу: «...тоді я сприймав успіх тієї книжки (йдеться про книжку «Сучасна література в УРСР» – Л. Т.)⁷ з мішаним почуттям: приємно було відчувати той живий зв'язок з Україною, але, з другого боку, я почував себе винним у тому, що читання моїх статей і книжок у тодішніх судових процесах оцінювано як антирадянську пропаганду, що загрожувало ув'язненням у мордовських таборах. Крім того, з відстані я міг бути несправедливим супроти окремих письменників, і тепер, користуючися першим перебуванням у Києві, щиро прошу вибачення в усіх, кому мимоволі завдав образи»⁸, – зізнавався він в одному з інтерв'ю.

Іван Максимович був часом непомітним – бо на віддалі, часом викличним, провокативним (бо не зважав на усталені літературні авторитети й табу), діагностом і прогностиком, без якого годі уявити поступ нашої літератури. При цьому він усвідомлював, що доля емігранта накладала на нього подвійну відповідальність: по-перше, побачити і мати сміливість сказати про ті чи ті явища, а по-друге, бути максимально об'єктивним і відповідальним в оцінках і судженнях. Водночас він із повним правом міг сказати: «... коли я кажу про загальмованість літературного відродження, то маю на оці не так брак добрих зразків літератури, як невідчутність *божественної одержимості відродженням*, яку свого часу безсмертно висловив геній Павло Тичина в «Золотому гомоні» (курсив мій – Л. Т.)»⁹.

...Народився Іван Максимович Кошелівець (Ярешко) 10(23) листопада 1907 р. в селі Кошелівка Ніжинського повіту на Чернігівщині. У 1930 р. закінчив Ніжинський інститут народної освіти, де був учнем відомого дослідника історії українського театру професора В. Резанова, викладав у Кременчуцькому інституті соціального виховання. Під час голодомору 1933-го року, як згадує він у книжці «Розмови в дорозі до себе», за зв'язок із «класово ворожими елементами» його виключили з партії і звільнили з роботи¹⁰. За свідченням М. Сенкуся, на І. Кошелівця чи не найдовше наліплювали різні ярлики, хоча матеріали архівів СБУ показують зовсім інше: саме йому в 1937 р. було інкриміновано «організацію контрреволюційного угруповання на базі Ніжинської СШ №7, коли було знищено цілу групу вчителів», а І. Кошелівець дивом уник розстрілу¹¹. Саме ці ярлики й стали йому перешкодою для вступу до аспірантури Інституту літератури АН України – лише 1940 року після кількох спроб Івана Кошелівця зараховано аспірантом, а керівником його праці з давньої української літератури

⁷ Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. – Мюнхен: Пролог, 1964. – 379 с.

⁸ Кошелівець І. «Я почував себе винним у тому, що читання моїх книжок у тодішніх судових процесах оцінювано як антирадянську пропаганду» // Людмила Тарнашинська. Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. К.: Пульсари.-2001. – С. 128; див. також: «Літературна Україна». – 1992. – 30 лип.

⁹ Там само. – С. 129.

¹⁰ Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе. Фрагменти спогадів та інше. Вид. друге, скор. і доп. – К.: Редакція журналу «Всесвіт». – 1994. – С. 90.

¹¹ Сенькусь М. Програма ніжинців // Слово і час. – 1998. – № 3. – С. 57-60.

стає академік О. Білецький, чим Кошелівець помітно пишався і якого протягом усього життя згадував зі щирими почуттями приязні й вдячності¹².

Намірам І. Кошелівця зайнятися серйозною науковою роботою не судилося справдитися, оскільки свої корективи внесла Друга світова війна. У 1945 р. він – у таборі для «переміщених осіб» у Тіролі, де роком пізніше разом із українськими письменниками-емігрантами починає випускати журнал «Литаври». Пізніше редагує літературну сторінку мюнхенської газети «Сучасна Україна», а в 1955-1960-х рр. ця сторінка його зусиллями перетворюється на «Українську літературну газету» – її він очолює разом із Ю. Лавріненком. Згодом – у 1961-1984-х рр. (з перервами) І. Кошелівець – редактор журналу «Сучасність». Редакторська діяльність потребувала не тільки вміння відстежувати суспільно-політичні й літературно-мистецькі події, коментувати їх, аналізувати проблеми, працювати з текстами, а й уміння працювати з людьми, проте дарувала відчуття своєї заангажованості в найгостріші події сучасності, задоволення від зроблено. Цікаві колізії редакторського життя дають уявлення про той бік життя І. Кошелівця, який він сам вважав особливо важливим у своїй творчій долі¹³.

Принциповість І. Кошелівця (й водночас його здатність попри послідовне обстоювання власної правоти не тримати особистих образ) розкривається, зокрема, зі спогадів Б. Бойчука. Йдеться про своєрідну «ідеологічну кризу» в «Сучасності» з приводу контroversійної статті Ігоря Костецького про українську мову, проти опублікування якої виступило видавництво «Пролог» як проти такої, що межує зі зрадою. І. Кошелівець, людина демократичних поглядів, виступаючи за плюралізм позицій, наполягав на її публікації. І саме тому мусив, як він сам казав, «зрезигнувати» з посади (цим пояснюється його коротка перерва на посаді головного редактора) – причому, через багато років, при зустрічі з Бойчуком, він із почуттям власної гідності наполягав саме на такому формулюванні, відкинувши Бойчукові формулювання, нібито його було «викинуто» з «Сучасності». Через два роки редагування «Сучасності» В. Бургарт Іван Максимович повернувся до своїх редакторських обов'язків, продемонструвавши таким чином свою принципову й виважену позицію.

Коло спілкування І. Кошелівця поза межами України (так само як і із здобуттям Україною Незалежності – в Україні) надзвичайно широке: це і колишній міністр УНР Олександр Шульгин, і ціла плеяда еміграційних письменників – Михайло Орест, Володимир Державин, Григорій Костюк, Йосип Гірняк, Юрій Тарнавський, Юрій Клен, Юрій Лавріненко, Василь Барка, Олег Зуєвський, Іван Багряний, Євген Маланюк... Про багатьох з них він залишив цікаві спогади.

Надзвичайно важливою сторінкою в біографії Івана Кошелівця є його багаторічна співпраця з Володимиром Кубійовичем у редакційній колегії Енциклопедії Українознавства. Іван Максимович очолював редакцію

¹² Див.: Тарнашинська Л. Іван Кошелівець, відомий і невідомий // Слово і час. – 1999. – № 4/5. – С. 19-21.

¹³ Див.: Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе. Фрагменти спогадів та інше. Вид. друге, скор. і доп. – К.: Редакція журналу «Всесвіт», 1994. – 320 с.; Бойчук Б. Спогади в біографії /Українські мемуари. К.: Факт, 2003. – С. 60-65.

літературознавства, редагував усі статті до ЕУ2, його перу належать матеріали про дисидентів. Окрім того був дійсним членом Української Вільної Академії Наук і Наукового Товариства ім. Т. Шевченка в Європі, професором Українського Вільного Університету (Мюнхен).

У доробку І. Кошелівця – академічного плану «Нариси з теорії літератури» (1954), «Микола Скрипник» (1972), «Олександр Довженко» (1980), видана польською мовою книжка документів українських дисидентів «Україна 1956-1968» (1969; 1986), упорядковані ним збірник «Микола Скрипник. Статті й промови з національного питання» (1974), а також упорядковані й споряджені його ґрунтовними передмовами вибрані твори Василя Симоненка «Берег чекань» (1965; 1973), «Іван Світличний. Гратовані сонети» (1977) та «Вибране» Євгена Сверстюка (1979).

Постійна підтримка Іваном Максимовичем письменників, котрих замовчували, переслідували, забороняли в тодішній Україні, – окрема лінія в дискурсі українського шістдесятництва. У тому, що книги В. Симоненка, І. Світличного та Є. Сверстюка були введені в літературний контекст епохи, неоціненна і його заслуга. А книжка «Сучасна література в УРСР» зчинила такий переполох у тодішніх офіційних колах України, що через неї автор зажив «слави» буржуазного націоналіста й запеклого ворога українського народу, а сам рукопис поширювався у самвидаві.

Історія української літератури ХХ ст. чи не найбільшою мірою завдячує цьому дослідникові у спробі структуризації літературного процесу за таким чинником, як *літературні покоління*. Йдеться про широковідоме «авторство» І. Кошелівця стосовно назви шістдесятники («шестидесятники») та «Нью-Йоркська група» – два цілком самобутні знакові явища, що заявили про себе приблизно в одному часі й визначали вектор художніх шукань модерної поезії й прози. Отже, перше.

Упорядкована ним антологія «Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія. Проза. Критика» (1963) стала помітним явищем у літературному житті України. Вона була, власне, першою антологією подібного типу, що сукупно репрезентувала творчість молодшої генерації, яка стрімко ввірвалася в літературу на початку 1960-х рр., адже вводила ці імена в літературний обіг і взагалі в духовну ауру нації як цілісне літературно-естетичне явище, в результаті чого за нею міцно закріпилося визначення «шістдесятники». «...мало хто творчо «ожив» з тих письменників, які виступили в літературі ще за життя Сталіна, зате найбільш відрадним явищем була поява в літературі за ці останні два роки молодого покоління – так званих «шестидесятників»¹⁴ – так бачив це явище з-за кордону І. Кошелівець. Щоправда, книжці І. Кошелівця передувала стаття О. Зінкевича в часописі «Смолоскип» (1962) під назвою «Молода поезія в Україні. Поети-«шестидесятники», де вже чітко розмежовуються літератори кінця 1950-х-поч. 1960-х рр. на «старше покоління шестидесятників» (до них автор відносить молоде постсталінське поповнення 1950-х рр. Ліну Костенко, Тамару Коломієць, М. Клименка, М. Сому, Надію Приходько, В. Бондаря, В. Лучука, Ю. Петренка,

¹⁴ Кошелівець І. Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія. Проза. Критика. Нью-Йорк: Пролог, 1963. – С. 7.

О. Стриженюка «та небагато інших» і «наймолодше покоління шестидесятників (до них віднесено ту частину молодих літераторів, хто вирвався з-під партійного впливу і залишається втраченим для пануючої системи й режиму (в саме: І. Дзюба, І. Драч, М. Вінграновський, Є. Гуцало, до яких приєдналися В. Коротич, М. Сингаївський, В. Міняйло, В. Шевчук, В. Дрозд, Г. Кириченко, Ф. Бойко)¹⁵.

Тож хоч як прикро відбирати в Івана Максимовича «пальму першості» в запровадженні цього антропотопоса, яке нібито прийшло в літературно-критичний вжиток із його книжкою «Сучасна література в УРСР» (1964), все ж треба, сповідуючи принцип презумпції хронології, почути епоху в її «голосах» у тій послідовності, в якій вони лунали насправді. Можна припустити, що І. Кошелівець, котрий багато читав, стежив за літературним процесом не тільки в Україні, а й у загальносоюзному контексті (на це вказують, зокрема, його публікації про білоруського письменника Василя Бикова чи російського дисидента О. Солженіцина), регулярно виступав на сторінках «Сучасності» з кварталними і річними оглядами часописів, мав особливе чуття на нові тенденції, оскільки вмів «чути епоху», вслухатися в її ритми та виклики, а також за Б. Бойчуком, умів надавати своєрідного нормативного чи понятійного оформлення тим речам, які вже функціонували на рівні «поточного життя» чи «поточної мови». Тому йдеться хіба про актуалізацію ним цього визначення, оскільки напрошується висновок, що саме І. Кошелівець увів в обіг альтернативного офіційному дискурсу літературно-критичної думки України поняття «шестидесятники», давши новий подих, національне наповнення означенню С. Рассадіна «шестидесятники» (тим більше, що на той час це означення вже набуло в Україні досить негативних конотацій у зв'язку з розгорнутим офіційною критикою наступом на «формалістів» і модерністів), що легко доводиться хронологічними фактами. У тодішньому всесоюзному журналі «Юность» була вміщена стаття Ст. Рассадіна «Шестидесятники» (ч. 12, 1960 р.). «Назва ця стосувалась героїв молодих письменників, однак у статті малися на увазі, а пізніше деякі літератори так і почали називати їх, самі письменники – ровесники молодих своїх героїв»¹⁶ – це означення поширювалося на тих, хто, за словами російського критика В. Огнева, намагався бути чесним у «рамках можливого». Критик Ф. Кузнецов назвав свої спостереження щодо прози молодих «Четверте покоління»¹⁷, а К. Краулін, котрий, як і старші українські літератори (М. Рильський, А. Малишко, В. Сосюра та ін.), відносить себе до «покоління батьків», у статті «Раздумья о молодых», опублікованій в журналі «Дружба народов» (ч. 2 1962 р.) розглядає ситуацію в літературі як проблему «зміни поколінь» початку 1960-х. Щоправда, про «четверте покоління» – покоління молодих письменників, чії творчі амбіції та характер відрізняються

¹⁵ Див.: Осип Зінкевич Молода поезія в Україні. Поети-«шестидесятники»//Літературна Україна. – 2009. – 26 лютого.

¹⁶ Краулін К. Раздумья о молодых // Литература и современность. Сб. 3: Статьи о литературе 1961-1962 годов / [сост.: А. Дементьев, С. Машинский]. – М.: Худож. литература, 1962. – С. 292.

¹⁷ Кузнецов Федор. «Четвертое поколение» // Литературная газета. – 1961. – 27 июля.

від покоління 1930-х рр., ідеться вже у статті А. Макарова «Серьезная жизнь», опублікованій в журналі «Знамя» (ч. 1 1961 р.).

Очевидно, концепція І. Кошелівця утверджувалася на енергії спротиву, оскільки К. Краулінь заперечує, як він висловлюється, *теорію «четвертого покоління»*, залишаючи право за молодими авторами і молодістю (а не новою, як він це підкреслює) прозою на своєрідність письма, а не на створення «нової епохи в прозі»¹⁸. І. Кошелівець, навпаки, звертає увагу на спроби українських шістдесятників модернізувати сучасну літературу, тобто вирізняє насамперед європеїзацію письма, а про «нову епоху», радше «дух нової епохи» можемо говорити стосовно значущості шістдесятництва як цілісного суспільно-політичного та художньо-естетичного явища, яке набуло в Україні зовсім іншого, потужнішого звучання, спрямованого на підрив тоталітарної держави з допомогою актуалізації національної самосвідомості.

Даючи аналітичний огляд української літератури від 1918 до початку 1960-х рр. у праці «Сучасна література в УРСР», І. Кошелівець відкинув існуючу радянську періодизацію літературного процесу, в основі якої лежали етапи «побудови соціалізму», і запропонував свою власну періодизацію, взявши за відправну точку прихід у літературу чотирьох поколінь письменників. До першого, за І. Кошелівцем, належать народжені в ХІХ ст. й сформовані до революції 1917 р. (як-от П. Тичина чи М. Рильський), до другого – ті, хто народився в 1901-1910 рр. (М. Бажан чи Ю. Яновський), до третього – ті, хто прийшов у літературу від початку 1930-х рр. до середини 1950-х «під знаком графомана», на якого мав орієнтуватися й талановитий письменник, також стаючи «графоманом з примусу». І четверте покоління – народжені в 1930-х рр., зокрема шістдесятники, ряд імен яких починається іменами Ліни Костенко й Івана Драча¹⁹.

У своїй концепції періодизації літератури І. Кошелівець спробував поєднати «історіографічний та проблемний принципи аналізу»,²⁰ що дало результат, який був досить продуктивним для оцінювання реального стану художньої літератури та розвитку науково-критичної думки в тогочасній Україні, здеморалізованій ідеологічними заборонами та морально розкладеній тенденційно заангажованим літературно-критичним офіційним дискурсом. Запропонована І. Кошелівцем періодизація української літератури, або, як він сам це назвав, схема, містить своєрідний темпоральний код, закладений у концепті «сучасний». Саме цим поняттям він поєднав творчість письменників різних поколінь, оскільки в мистецький рух 1960-х рр. органічно вливалися й твори репресованих чи забутих авторів. Введення статусу такої *доцільної сучасності* було виправданим із огляду на ситуацію хронічного повернення-неповернення творчого спадку попередніх поколінь, оскільки раніше написані твори «через репресивну літературну політику радянських властей ніяк не

¹⁸ Краулінь К. Раздумья о молодых ... С. 310.

¹⁹ Кошелівець І. Панорама найновішої літератури в УРСР... – С. 33-42.

²⁰ Наєнко М. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. – Вид. центр «Академія», 1997. – С. 283.

можуть набути ознак минулого (то нищать їх, то возносять на п'єдестали, то скидають із них і кожного разу – не до кінця)»²¹.

Однак темпоральність цього концепту глибша. Йдеться не тільки про домінуючі вічних (стабільних) критеріїв – художньо-естетичних, морально-етичних, які відкидають актуальність т. зв. «злободенності», «соціального замовлення», а й про те, що твори різночасових письменників «у кожному періоді можуть характеризуватися як справді сучасні – або з погляду історика літератури, або з погляду читача (від якого раніше ті твори приховувались), або, зрештою, з погляду історичного моменту»²², про одночасне продуктивне функціонування в єдиному просторі художніх творів, написаних у різний час репрезентантами різних поколінь. Цим самим літературний процес зводився в одне цілісне річище художньої творчості, яка набирала ознак повноцінного явища і якій у розрізі історії української літератури ХХ ст. фактично надавався статус симультанності.

І друге. Як зізнавався сам І. Кошелівець у статті в «Українській літературній газеті» від грудня 1958 р., назву «ню-йоркська» почув із поточної мови, а не означив (придумав)²³, однак акт зафіксування належав саме йому, його авторитетом був освячений, легалізований, тож авторство надійно закріпилося саме за ним.

Дзеркалом, в якому відбиваються сильні й слабкі сторони літературної критики, завжди є естетика, в площині якої й оперували літературні критики залежно від міри їхньої заангажованості в догми соцреалізму. Тож І. Кошелівець постійно обстоював право письменника бути самим собою, зберігати дарований природою талант від корозії накинутих штампів і схем, пам'ятаючи про те, що т. зв. об'єктивність у літературі є фікцією, а найправдивішим аргументом художності може бути хіба творча індивідуальність.

«Випрацьовуючи стереотипи на подобу «партійність і народність», «позитивний герой», «правда життя» тощо, – зазначав він, – критика впадала в той гріх, що, прикладаючи літературний твір до цих і подібних констант, мотивувала свої оцінки посиланнями на ніби найвищий і неспростовний аргумент – об'єктивність. А тим часом об'єктивність у літературі, як і в творчості взагалі – нонсенс. Найвищий критерій у мистецтві індивідуальна неповторність, ні з якою фікцією об'єктивності несполучна»²⁴.

За цим же критерієм «хибної об'єктивності» й «правдивої суб'єктивності» крізь призму естетичну оцінював він і літературно-критичну думку в Україні: «...хоч критика містить у собі й елемент науковості, домінуючим є в ній творче, тобто суб'єктивне», тож нам цікаво читати окремі статті виключно тому, що їхні автори «не шукають якогось спільного знаменника об'єктивності, схопити який прагнуть «всі», а висловлюють своє особисте, індивідуальне, тобто суб'єктивне»²⁵. З таких позицій оцінювано, зокрема, літературно-критичну діяльність

²¹ Там само. – С. 283.

²² Там само. – С. 283.

²³ Див.: Бойчук Б. Спомини в біографії – К.: Факт, 2003. – С. 48.

²⁴ Кошелівець І. Літературний процес, або Дещо з віддалі... – С. 11.

²⁵ Там само. – С. 12.

Є. Сверстюка²⁶ та творчість інших помітних представників українського шістдесятництва, які завжди зберігали свою творчу індивідуальність і принциповість.

Літературно-критичні публікації І. Кошелівця завжди повертали нас до альфи й омеги літературного процесу: *важливості критеріїв*. То була толерантна, але принципова позиція людини європейської освіти й широких літературних зацікавлень, не зашореної стереотипами сприйняття літературного процесу й не обтяженої соцреалістичним минулим. «Годі чогось сподіватися й від критика, що захоплюється модною на його час школою в критиці: уже на вихідній позиції він приміряється в чужий світ і тим відмовляється побачити обсервоване в доти не відомому ракурсі. Критик з покликанням – сам собі школа, якщо йому вистачає уяви, скажемо, вільно перефразовуючи Дідро, – помітити в побаченому всіма те, чого не помітили інші. І ще важливіше: спостережене належно сформулювати...»²⁷, – підкреслював він.

Сучасні дослідники українського шістдесятництва розглядають його як «новий етап модернізму», вважаючи це спостереження власною своєю заслугою, забуваючи, що саме на цю обставину звертав увагу І. Кошелівець: «... 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. Перші кілька його новельок [...] явище в українській літературі безпрецедентне тим, що вони зовсім, сказати б, безтрадиційні. У 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 приписаним [...]). Враження від цих творів таке, наче автор, відштовхуючись від заялжених зразків радянської прози, взяв собі за зразок модерних західних авторів...»²⁸; «Цих троє (маються на увазі Вал. Шевчук, Є. Гуцало та О. Різниченко – Л. Т.) більш-менш типово відбивають найприкметнішу рису молоді прози: бажання модернізувати безнадійно захурянену т. зв. «народністю» нашу літературу»²⁹. Отже, вказуючи саме на естетичні критерії та спонуки явища українського шістдесятництва, дослідник мовби полемізує з тими, хто намагається пояснити його з'яву лише суспільно-політичними обставинами, відкидаючи саму природу художньої творчості як саморух, оновлення всередині самої себе.

Творчі «обрії» Івана Кошелівця сягають художніх світів багатьох знакових постатей української літератури ХХ ст.: Миколи Хвильового, «найбільш романтичного письменника у всій українській літературі», місце якого в українській літературі він цінував і якого водночас не любив за «безконтрольну грайливість»; Івана Сенченка, котрий, на його думку, «з своїм потужним талантом мав усі дані належати до літературної старшини», чия повість «Савка», названу ним одним «з шедеврів трудного Сенченкового життя»³⁰ вважав

²⁶ Див.: Кошелівець І. Окремий Євген Сверстюк // Сверстюк Є. На святі надій. Вибране. – К.: Наша віра, 1999. – С. 10-20.

²⁷ Кошелівець І. Літературний процес, або Дещо з віддалі... – С. 12.

²⁸ Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. ... – С. 7-8.

²⁹ Кошелівець І. Панорама найновішої літератури в УРСР...

³⁰ Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе... – С. 59, 56, 260, 261.

написаною чесно і яка, на його переконання, залишиться в літературі³¹; Максима Рильського, котрий «законно заслужив славу поета, який у двадцятому столітті зробив найзначущий вклад у вироблення української літературної мови й усталення її норм», а також «дійшов достоту до меж можливого: у вершинній досконалості клясичної версифікації»³².

А ще – пошуки в українській літературі окремої «лінії Бажана» з надзвичайно тонким прочитанням його поезії³³. Чи недооціненого таланту Леоніда Первомайського, поетика якого, за його висловом, «не влазить у соцреалізм», а оригінальність його прози, яка викликала в І. Кошелівця аналогії з «шуканням втраченого часу» Марселя Пруста, – «продукт його власного таланту, спроможного на такі тонко виписані речі...»³⁴; при цьому він підкреслював, що в романі «Дикий мед» домінантною є «прустянська метода шукання втраченого часу»³⁵. Водночас дослідник завжди дотримувався принципу, згідно з яким «питання – хто більший, просто позбавлене сенсу через неоднозначність критеріїв», а «Рильський і Бажан – саме той випадок, в якому питання – хто більший, позбавлене глузду, бо великість їх виявляється в різному». З тієї ж віддалі цікавив його «парадокс Леоніда Кисельова»³⁶ чи оригінальність поезики В. Дрозда, «покаянні» мотиви у творчості А. Дімарова³⁷ тощо.

Попри це ніхто з-поміж поцінованих І. Кошелівцем письменників, на його переконання, «не світився таким яскравим світлом краси і добра, як Довженко»³⁸. Вважаючи його стихійно національним поетом, володарем «велично світлої» душі, І. Кошелівець уже в 1990-ті рр. «ставив під наголос» тезу, згідно з якою саме О. Довженко – «найсвітліша постать в українській культурі першої половини, а тепер уже видно, що й усього нашого (йдеться про ХХ ст. – Л. Т.) століття»³⁹.

Ряд літературних зацікавлень І. Кошелівця можна продовжити, «доточивши» його іменами Фрідріха Ніцше, Поля Валері, перекладених ним Дені Дідро («Жак фаталіст і його пан», 1988), Франца Кафки («Оповідання», 1989). А ще перекладав з білоруської, російської, польської, чеської мов, зокрема прозу В. Бикова, О. Солженіцина, В. Некрасова.

Треба зазначити одну суттєву рису, властиву працям Кошелівця: його здатність органічно почуватися в просторі європейської літератури й розглядати доробок українських авторів у широкому контексті інших літератур. Тож мав право Іван Максимович вказати на таку тенденцію українського літературознавства, як його сумнівне «філософування», що нагадує ходіння по ливні, сплетеній з цитат, яке цілком відірване від філософічно-естетичної думки на Заході.

³¹ Кошелівець І. Поклонник шаленіючого сонця // Сучасність. – 1976. – № 2.

³² Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе... С. 288.

³³ Там само. – С. 284-300.

³⁴ Кошелівець І. «Мав щастливу можливість висловлюватися так, як думав» ... – С. 145.

³⁵ Див.: Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе... – С. 269-283.

³⁶ Там само. – С. 288; 301-312.

³⁷ Див.: Кошелівець І. Літературний процес, або Дещо з віддалі... – 94 с.; Кошелівець І. «Мав щастливу можливість висловлюватися так, як думав»... – С. 142.

³⁸ Кошелівець І. «Мав щастливу можливість висловлюватися так, як думав»... – С. 144.

³⁹ Там само. – С. 143-144.

Здається, до останніх днів йому не могли простити його послідовності, його принциповості й безкомпромісності – попри те навіть, що він завжди був дуже толерантним навіть із запеклими опонентами, обстоюючи власні думки некрикливо, а спокійно, виважено й коректно. Але – несхибно. Звичайно, нині навряд чи в когось викличуть заперечення такі, донедавна ще несприйнятні в Україні слова І. Кошелівця: «... перша й вирішальна умова існування роману – свобода індивіда, вільне суспільство, з перших кроків погноблення якого тоталітаризмом роман умирає. Атмосфера совєтчини для нього смертельна, і все те, що визнане там за зразки літератури соціалістичного реалізму, схоже на роман тільки зовнішнім виглядом, а не внутрішньою істотою»⁴⁰. В умовах підрадянського літературознавства це видавалося не тільки «поглядом людини із Заходу», а й замахом на самі основи української літератури.

Однак І. Кошелівець твердо тримався раз і назавжди обраного альтернативного курсу: «І в радянській, а зокрема в українській радянській прозі – дуже мало прози. Те, що пишуть усі наші прозаїки (виключу з цього числа двох: Л. Первомайського і з молодших – В. Шевчука), не проза, а документальне засвідчення того, що вони не знають свого жанру. Це стосується й тих, кого зараховують тепер до найбільших мастаків прози, напр., О. Гончара й М. Стельмаха»⁴¹, – писав він.

В опозиційному дискурсі І. Кошелівця тема Олеся Гончара привертала особливу увагу своєю дражливістю й сприймалася своєрідним викликом, запереченням, підривом «основ» національної культури.

Ця дражлива тема, очевидно, матиме своє продовження і в нинішньому, ХХІ столітті – хоч би з огляду на те, що тепер пишуться і писатимуться авторські історії української літератури ХХ ст., в яких місце цих письменників буде визначено різною мірою – залежно від переконань і системи художньо-естетичних критеріїв дослідників.

Пригадується, який спротив викликав виступ І. Кошелівця на другому незалежному з'їзді письменників України і першому, як він назвав, «після встановлення живого контакту між літературами – континентальною й діяспорною», і на якому, власне, й не відбулося сподіваного діалогу. Про це Іван Максимович з прикрістю писав у статті «Можна одверто?», намагаючись пояснити свою принципову позицію, висхідною точкою якої завжди були й залишалися для нього загальноестетичні критерії:

«Так, я читаю й Олеся Гончара. І виступаю не проти нього, а проти фальшем підтримуваного культу. Як громадський діяч, він заслуговує на найвищу пошану. Не просто було письменникові, вшанованому від партії найвищими нагородами й титулами, побачивши онуку серед голодуючих на майдані Незалежності, віддати партквиток й авторитет першого на високостях української літератури покласти на вівар державного відродження України»⁴², виступаючи рівною мірою і проти культу Івана Багряного, витвореного, на його переконання, діаспорою й підхопленого в материковій Україні. Йдеться також не

⁴⁰ Кошелівець І. Роман як жанр // Сучасність. – 1981. – №11. – С. 101.

⁴¹ Кошелівець І. Повесть Василя Бикава. // Сучасність. – 1966. – № 6. – С. 11.

⁴² Кошелівець І. Можна одверто? // Сучасність. – 1997. – № 10. – С. 117.

про відкидання Багряного як своєрідного письменника, а про витворення нових культів, так само як про надмірне схиляння перед літературою діаспори.

У цьому монолозі Івана Кошелівця про тоталітарну природу культу як атрибуту деспотичних режимів (бо діалогу так і не відбулося! – його вперто не хотіли почути або робили вигляд, нібито не розуміють про що, власне, йдеться) варто таки відтворити його істинні інтонації. Для цього зачитую хоч би колишні слова Івана Максимовича з його великої статті у «Сучасності» за 1968-й р. «Про «Собор» Олеся Гончара»: «Ми не вважаємо правильним дешевий спосіб – почати хвалити Гончара тільки тому, що тепер його критикують, і вишукувати достоїнства в його романах з тієї самої причини. Це було б образливе для талановитого письменника, яким ми Гончара вважаємо, і слабості його романів не нотуємо на його рахунок, а відносимо на обставини, у яких талант не має змоги здійснитися в творчості»⁴³.

У літературно-критичному дискурсі романної долі Олеся Гончара І. Кошелівець займав, безперечно, послідовну й непримиренну позицію. Однак, тут йдеться про драму письменника великого масштабу, той «довженківський синдром», дослідженню якого дослідник приділив стільки уваги, потверджуючи актуалізовану ним здавна аксіому, згідно з якою першою й вирішальною умовою існування роману є свобода індивіда, вільне суспільство...

Триаду дослідницьких праць у жанрі літературної біографії – «Микола Скрипник» (1972) та «Олександр Довженко» (1980), рівним котрим досі у нас немає, дивним чином «замкнула» остання книжка Івана Кошелівця «Жанна д'Арк» [1997]⁴⁴; – як спроба віднайти історичні паралелі: «недолугі, а то й ворожі своєму народові правителі, тривала руїна під чужою окупацією й особливо болоче для нас – перекинчиство»⁴⁵.

У своїх літературно-критичних і літературознавчих студіях І. Кошелівець залишався не тільки вільним від вульгарно-соціологічного підходу, а й виявляв добру філософську та естетичну європейську школу, той вишкіл самоосвіти, який був притаманний багатьом емігрантам. Це убезпечувало його як від комплексу хуторянства, так і від комплексу вищості, винятковості української літератури, давало змогу чітко бачити її місце серед літератур світових і реагувати словом на найменші художні знахідки і втрати.

Саме «психологія провінціала», на думку Івана Максимовича, що уявлялася йому складовою виплеканого в радянських умовах типу «нової людини», «зрусифікованої, визутої з національної культури» і проти якої він нещадно повставав, породжує не тільки явище вживання «зі свідомістю своєї неповноцінності»⁴⁶, а й непомірне уявлення про свою «великість». Таке хуторянство він усіяко засуджував, балансує між загрозою бути звинуваченим у схилянні перед Заходом і надмірним критицизмом.

⁴³ Кошелівець І. Про «Собор» Олеся Гончара // Сучасність. – 1968. – № 8. – С. 66-67.

⁴⁴ Див.: Рязанцева Т. Цікаво про відоме (Про І. Кошелівця та його книгу «Жанна д'Арк») // Слово і час. – 1998. – № 8. – С. 22-23.

⁴⁵ Кошелівець І. «Мав щасливу можливість висловлюватися так, як думав»... – С. 146.

⁴⁶ Кошелівець І. Окремий Євген Сверстюк / Сверстюк Євген. На святі надій... – С. 15, 18.

Повертаючись до книжки, з якої й почалося це післяслово, – «Літературний процес дещо з віддалі», треба зазначити, що автор її намагається бути об'єктивним, коли визначає міру конформізму зраних тоталітаризмом письменників і прагне пояснити саму природу цього явища. В його полі зору завжди був талант, особистість, понівечена, знівельована радянською системою. Але він ніколи не виступав із осудом, а намагався розібратися в причинах і наслідках, показати всю міру трагізму митця, якому випало жити за деспотичних режимів. Однак в оцінці кон'юнктурної літератури він був завжди безкомпромісним, дотримуючись усе тієї ж домінанти естетичних критеріїв.

Незважаючи на те, що І. Кошелівець стежив за літературним процесом «дещо з віддалі», він завжди мав певність того, що його буде почуто. А усвідомлення контрверсійності поглядів давало можливість завжди відчувати (уявляти) перед собою опонента. Тож його тексти незрідка пересипані фразами-застереженнями на кшталт: «Передбачаю наперед іронічно примруженого опонента...»⁴⁷. Відверто полемічний тон його статей, скажімо, тих-таки про Олеса Гончара чи написану навздогін з'їздові письменників України, диктував і своєрідну стилістику, яка жила дохідливим формулюванням думок, зрозумілою прозорою мовою, завжди передбачала «присутність» як авторського Я, так і *Я-Іншого*: те інше Я втілював як його читач-однодумець (якого ще належало переконати, повернути обличчям до правди), так і найчастіше читач-опонент, котрий переважно піддавав критиці написане І. Кошелівцем або ж навіть і відкидав. Попри це думка його ширяла вільно, без натуги й не була обтяжена псевдонауковою термінологією, а через те Кошелівцеві праці читати легко, вони дуже інформативні, асоціативні, естетично вивірені.

Іван Максимович мав добрий літературний смак, так само, як і добрий літературний «слух» і вмів уловлювати виклики й віяння часу й надавати поміченим тенденціям, явищам завершеного оформлення, точного формулювання. Цим його особливим умінням зафіксувати в слові те, що фактично витає у повітрі, історія української літератури ХХ ст. скористалася принаймні двічі.

В історії української літератури ХХ ст. існує ще одна цікава й досить показова для тоталітарного дискурсу колізія, яку можна окреслити іменами: І. Кошелівець – Л. Первомайський. Затиснута лецатами стереотипів і табу тоталітарна свідомість, якщо навіть вона іноді вивільнялася з цих лецат в акті художньої творчості, як це частково бачимо на прикладі прози Л. Первомайського, в ситуаціях потенційної небезпеки була здатна лише на чітко запрограмовану реакцію. Очевидно ж, Л. Первомайський знав про оцінку його творчості «українським буржуазним націоналістом» Іваном Кошелівцем – і, треба думати, порівняння його манери пошуку *втраченого часу* з прусіанською йому лестило. Однак реалії були значно жорсткішими, аніж сам час, який вислизає з реальності буття. Тож можна якоюсь мірою зрозуміти таке публічне, цілком у дусі «боротьби з ворогами побудови соціалізму» зізнання Л. Первомайського, притрушене, ясна річ, острахом звинувачень і пересторогою,

⁴⁷ Кошелівець І. Літературний процес, або Дещо з віддалі... – С. 66.

в якому той, здавалося б «позитив», обернуто на звинувачення: «В нашій критиці чулися голоси, що обвинувачували мене в «ремаркізмі», в емігрантській українській пресі з'явилася спроба встановити мою «спорідненість» з Марселем Прустом. Все це нісенітниця, що не потребують заперечення.

Я не відкидаю досягнень сучасних зарубіжних художників, що створили загальновідомі твори, в яких так чи інакше зачіплено воєнну тему. Але, попри все своє значення, ці романи про війну не можуть служити для мене ні зразком, ні прикладом для наслідування. У цих творах відбився інший суспільний і особистий досвід їх авторів, не тотожний, а часто-густо й просто протилежний до нашого досвіду... Романи Генріха Белля, наприклад, не міг би написати радянський письменник не тільки через несхожість талантів, але головним і вирішальним чином в силу зовсім іншого бачення світу, бачення, що не залежить від особистої волі художника.

І справа тут не тільки в фіналі війни, що скінчилася для радянського народу найвеличнішою і найважчою перемогою, а для німецького – національною катастрофою... Мета війни, засоби її ведення, характер її учасників – все інше. Чи слід дивуватися з того, що різна дійсність породжує різне мистецтво з іншою формою, з іншою цілеспрямованістю?»⁴⁸.

Ясна річ, письменник, який так глибоко розмірковував про таємниці творчого процесу, моменти художнього стилю⁴⁹, не міг не розуміти, про що йдеться у спостережливих паралелях І. Кошелівця. Однак почуття обережності взяло гору, й письменник мусив публічно (цитована вище стаття «З минулого в майбутнє» датована 1965 р.) перевести розмову у площину поверхових речей, що нібито зводилися до простого наслідування й природи різного спільного й особистого досвіду. Прикметно, що сам І. Кошелівець дуже прихильно аналізує есеїстику Л. Первомайського, подану під загальною назвою «Творчий будень».

Але ж і Кошелівець не та людина, яка цього могла не розуміти. Він дивився значно глибше й критерієм такої, скажемо, умовної близькості, чи дещо подібного шляху пошуку відповідей на засадничі питання буття бачив міру художності, яка випливає з індивідуальності особистості, котра живе у своєму часі й сприймає його виклики.

Саме бажанням прояснити свою позицію й викликано його звертання до цієї теми компаративістичної інтерпретації на сторінках книжки «Розмови в дорозі до себе» (принагідно: 1994 р. у Києві побачило світ друге, скорочене й доповнене порівняно з виданням 1985 р.). І. Кошелівець зізнається, що ці його «спроби не зовсім обґрунтовані» й охоче погоджується з закидом Л. Первомайського. «Спровокувала мене на цей крок, – пише І. Кошелівець, – одна особливість роману «Дикий мед»: виходячи з тодішньої його сучасності шістдесятих років, письменник усю свою увагу зосередив на подіях минулого – важких тридцятих років і другої світової війни. Було в цьому щось від «шукання втраченого часу». І все ж дуже делікатно дослідник наполягає на своєму спостереженні, оскільки воно базується на ґрунтовному знанні світової літератури й умінні відчувати приховані смисли: – «Та якщо не наполягати на

⁴⁸ Первомайський Л. Творчий будень. Статті, спомини, замітки. – К: Радянський письменник, 1997. – С. 230-231.

⁴⁹ Див.: Там само. – С. 332-350.

спорідненості з Прустом, можна з невеликими підставами твердити про спорідненість «Дикого меду» з французьким романом взагалі. Маю на увазі його складну багатоплановість, з почуттям міри скомпоновану й майстерно доведену до кінця»⁵⁰.

А згодом Іван Максимович вдається ще до одного уточнення: «Що ж до прози Первомайського, то впала мені тоді в око схожість його «Творчого будня» на прозу Поля Валері, якого Первомайський напевно не знав, як ледве чи можна говорити й про вплив Марселя Пруста з його «шуканнями втраченого часу» на роман «Дикий мед». Тож тепер я не посоромився б скоригувати сам себе твердженням, що вплив західної класики на Первомайського приблизно такий, як і на кожного іншого радянського письменника, й оригінальність його прози – продукт його власного таланту, спроможного на такі тонко виписані речі, як оповідання «Замість віршів про любов»⁵¹.

Івана Кошелівця важко назвати апологетом одного літературознавчого методу – частіше це класична філологія, герменевтика, а також порівняльне літературознавство. Здається, він завжди дотримувався думки Б. Паскаля, що кожен книжку треба вміти читати, оскільки ми нічого не зрозуміємо, якщо будемо читати надто швидко або надто повільно. Він читав саме так, щоб бути, загально кажучи, непомітним – бо на відстані – діагностом і прогностиком, без якого годі уявити собі літературний процес.

«Антикультівець» за своєю суттю, І. Кошелівець багато чого помічав уперше і першим мав сміливість говорити про це. Виступаючи проти подвійних стандартів, він над усе ставив естетичні критерії, попереджав, що соцреалізм не вдається списати так швидко, як це нам видається, звертав нашу увагу на те, що час перестати покликатися з надмірним пієтетом на літературу російську, поставивши її поміж інших літератур світу, вийти з полону її «великості», застерігав і від напівправди в поцінюванні літературних явищ, від кон'юнктури тощо⁵². З-поміж останніх його думок прозвучала й така – ще коли ми до цього самі не дозріли: Україні потрібна не лише високохудожня література, здебільшого елітарна, а потрібна й добротна україномовна масова література – на різні смаки, – така, що відіграє неабияку роль й у великих літературах⁵³: «Я, наприклад, не згоден з хором обурень проти «анжелік», бо вони відіграють неабияку роллю й у великих літературах, і якби хтось з українських письменників умів написати свою «анжеліку», я охоче її прочитав би»⁵⁴.

Його спостереження начебто непомітного – бо на відстані – діагноста й прогностика спонукали нас прислуховуватися до його негучного, але безкомпромісного й дуже послідовного «літературного голосу», бачити самих себе очима людини високої європейської культури, людини, котра жила в іншій системі, мала щасливу можливість вільно висловлювати власні думки й щиро бажала нам того ж самого...

⁵⁰ Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе... – С. 282.

⁵¹ Кошелівець І. «Мав щасливу можливість висловлюватися так, як думав»... – С. 145.

⁵² Кошелівець І. Літературний процес, або Дещо з віддалі... – 94 с.

⁵³ Див.: Кошелівець І. Літературний процес, або Дещо з віддалі... – 94 с.

⁵⁴ Кошелівець І. «Мав щасливу можливість висловлюватись так, як думав» ... – С.143.

Досить скептично і не без тривоги спостерігаючи за технічним прогресом, Іван Кошелівець висловив думку, що в «процесі поступової конвергенції сьогодні немирні ще світи капіталізму й «реального соціалізму» зійдуться колись в єдиному комп'ютерному комунізмі, до якого не пощастило дожити академікові Глушкову, але його діло довершать інші»⁵⁵. Можна, звичайно, поблажливо всміхнутися на ці слова, а можна й побачити за ними передбачення проблеми світового масштабу, що її несе людству глобалізація, зокрема тотальна технізація. Зокрема у цьому контексті й літературознавству, якщо книговидавництво, а відтак і літературний процес як такий (у форматі книжки) замінять наступним поколінням телевізія та електронні засоби інформації, й хтозна, чи не доведеться літературознавству в майбутньому стати цілковито ретроспективно-пошуковим.

Увесь той спадок проблем, на які толерантно вказував дослідник із Мюнхена, перейшов із нами рубіж тисячоліть і, очевидно, становитиме ще хліб насущний для наступних поколінь літературознавців.

Голос Івана Максимовича Кошелівця, сповнений оптимістичних надій, розважливості й доброї застережливості, почутий українським суспільством на початку 1960-х рр., а згодом – із новими акцентами – на початку 1990-х, потрібен нам і нині, коли мусимо оцінювати пройдений шлях, еднаючи розірвані ниті літературного процесу, материкової та позаматерикової України, бо ім'я цієї непересічної людини, органічного європейця таки належить Україні великій.

«Я – раціоналіст і скептик», – зізнавався Іван Максимович, схиляючись перед людьми сугестивної образності, оскільки усвідомлював те, що «Силою емоційного впливу раціо завжди пасує перед образом»⁵⁶. Проте він володів власною таємницею емоційного впливу на аудиторію саме через домінуючу *racio*, в яку завжди був закладений потужної сили тверезий аргумент і завжди пережите, усвідомлене переконання.

Упродовж семи років Незалежності України Іван Максимович разом із дружиною – відомою поетесою, прозаїком і маляркою Еммою Андієвською регулярно приїжджав до Києва, де мав багато друзів і приятелів і в спілкуванні з якими знаходив велику (і щирі!) вітху. Проте, це не було підставою для поблажливості, коли мова заходила про критерії творчості.

Мене, як і всіх, хто знав цю непересічну людину, ніколи не переставала дивувати шляхетність, простота, стриманість і розважливість Івана Максимовича у судженнях та оцінках. Коректність у поводженні з людьми. І не переставало вражати: не зрадивши самого себе, залишатися у своїй переконаності й несхитності завжди доброзичливим, толерантним навіть до опонентів. І не переставала тішити його невдавана щирість, приязнь та якийсь по-особливому мудрий і світлий вроджено-селянський оптимізм, забарвлений легкою іронією.

Людина європейського виміру, мандрівник далекими світами, він завжди мав відчуття України. А ще – мав особливе відчуття рідного дому, в якому їх було тільки двоє: він та дружина, Емма Андієвська, його берегиня й натхненниця. Хоча, хтозна, може, це він оберігав її мистецьку стихію, поки стачило сил... Проте

⁵⁵ Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе... – С. 313.

⁵⁶ Кошелівець І. Окремий Євген Сверстюк // Сверстюк Євген. На святі надій... – С. 19.

то був особливий, зворушливий світ, у якому панували неситима потреба спілкування, усміхнена поблажливість і безперечне взаєморозуміння (попри таку різючу несхожість!): адже вони були дуже різні і за віком, і за темпераментом, і за уподобаннями, і за способом спілкування зі світом, і за манерами... Яскрава, емоційна, рвйна пані Емма та спокійний, добродушно усміхнений Іван Максимович... За ними цікаво було спостерігати в різних житейських ситуаціях і дивуватися, як уміло давали вони раду своїм емоціям, як гідно трималися в своєму невихлопуваному за жодних обставин «праведному гніві», коли хтось із них робив щось не так, як того очікував інший.

І знову згадуються слова Б. Паскаля про те, що найбільший привілей, даний людині згори, – це бути причиною добрих перемін у чиемусь житті. Цей привілей Івана Максимовича я відчула на власній долі. Озираючись на сім років мого приятелювання з цією цікавою родиною (від часу їх першого приїзду 1991 р. до Києва по десятиліттях розлуки з батьківщиною, коли я дістала редакційне завдання зробити з ними інтерв'ю – тоді була співробітником відділу критики та історії літератури «Літературної України» й до смерті Івана Максимовича, хоча спілкування з пані Еммою щасливо триває й досі), мушу зізнатися сама собі, що це була одна з найяскравіших сторінок мого творчого життя. Власне, сама ця зустріч виявилася для мене визначальною: Іван Максимович став науковим керівником моєї докторської наукової праці, захищеної 1997 р. у стінах Українського Вільного Університету у Мюнхені (PhD). Зізнаюся, його керування зводилося хіба до запитин (коли перебувала на літніх сесіях в УВУ) у їхню досить тісну й скромну мюнхенську господу «на український борщ» (щоправда, з німецьких, не таких смачних, як казав Іван Максимович, овочів) – і навзаєм у Києві мої запитини вже на цілком «питомий український борщ», чи їхні з п. Еммою запитини десь у мюнхенську кав'ярню на чашечку кави з розмовами про все на світі, на якусь екскурсію околицями міста абощо... Рівень та сама атмосфера цих стосунків стали мені гарним уроком, як можна дати людині можливість самореалізуватися, лише легенько підштовхнувши її до того не словом-порадою, а своїм житейським досвідом, жодною мірою не втручаючись у той процес вибору й самодоростання до себе іншого, не повчаючи, не керуючи її творчим пошуком, не виправляючи її думок, суджень, написаних фраз. За цю ненав'язливу мудру довіру, чи, краще сказати, віру в мене таку, якою я можу стати, якщо сама того захочу, що дозволило мені побачити себе наче збоку, іншими очима, переоцінити власний шлях і спробувати взяти наступну висоту, я надзвичайно вдячна Івану Максимовичу.

... «Я бачу тільки безмежність з усіх боків, в якій я замкнений як атом, як тінь, що триває лише одну мить без вороття. Єдине, що я знаю, – це що мушу скоро вмерти, але я знову-таки не знаю, що таке сама смерть, для мене неунікненна...»⁵⁷ – цими словами улюбленого Б. Паскаля з його глибинним проникненням у безодню космосу й безмір людської душі завершив (створивши своєрідне «паскалівське» обрамлення книжки) Іван Максимович свої архіцікаві

⁵⁷ Кошелівцев І. Розмови в дорозі до себе... – С. 314.

«Розмови в дорозі до себе» (1985 р.), перевидані в Україні 1994-го р. з нагоди його 85-річчя.

Його «мить» у безмежжі космосу тривала 91 рік: якось непомітно відлічили йому ці поважні літа ті невблаганні комп'ютери, про які він згадує на сторінках цієї ж книжки з легкою іронією мудреця – як (за його власним формулюванням) «людина іншої доби». Подиву гідне активне довголіття людини, яка в пам'яті людей, котрі його знали, назавжди залишиться аристократом з тієї, таки «іншої доби». Приїзд до Києва восени 1998-го виявився останнім... І та пам'ятна багатьом розмова в колі друзів у Спілці письменників України листопадового вечора повертала нас до альфи й омеги літературного процесу: важливості критеріїв. То була толерантна, але принципова позиція людини європейської освіти й широких літературних зацікавлень, не зашореної стереотипами сприйняття літературного процесу й не обтяженої соцреалістичним минулим. І голос його, сповнений оптимістичних надій, розважливості й доброї застережливості тоді, на початку 1990-х, був нам так само потрібним, як і в 1960-х... Власне, як потрібен він і тепер, коли мусимо оцінювати пройдений шлях, еднаючи розірвані ниті літературного процесу.

Івана Кошелівця не стало 5 лютого 2000 р. Він помер і похований у Мюнхені, звідки регулярно приїжджав з п. Еммою в Україну протягом останнього десятиліття свого життя. Похований там, на чужині, він усе ж належить Україні. І оглядаючи сьогодні перейдені Іваном Кошелівцем життєвські гони, думаєш: щасливою була людина, котрій судилося таке активне довголіття і котра – попри все – таки належить Україні. Тож нарешті прийшов час і нам сказати: нехай вибачить нам Іван Максимович те, що слухали його – й не завжди чули, що розуміли – й начебто не розуміли...

«Комп'ютери працюють занадто швидко»⁵⁸, – так висловився він, завершуючи доповнене видання своїх спогадів «Розмови в дорозі до себе». Гортаючи сторінки його неординарного життя, думаєш: а таки мав рацію Іван Максимович – комп'ютери й справді працюють занадто швидко...

⁵⁸ Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе... – С. 314.

...Здається, нарешті здійснюється моя давня мрія видати однією книжкою розрізнені публікації І. Кошелівця. Тож кілька слів про передісторію цього видання. Власне, це третій, синтезований варіант двох попередніх. Перший був укладений мною ще 2007 р., однак із об'єктивних причин (головною з-поміж яких була невдача з пошуками зацікавленого видавця і коштів) не був реалізований. Другий – це прижиттєвий, авторський варіант самого І. Кошелівця: верстку так і не виданої книжки (що мала 2 розділи «Силуети» та «На поточні теми») люб'язно передала мені п. Емма Андіївська після його смерті (щоправда, з багатьма попсованими файлами, які довелося відтворювати заново). Проте, як стало зрозуміло, сам Іван Максимович із почуття скромності і самовимогливості (а може, і з фінансових міркувань) не включив до цього рукопису цілу низку своїх публікацій. Однак, на моє переконання, вони становлять значний інтерес для літературознавців для відтворення цілісного погляду на українську літературу ХХ ст.; окрім того, допомагають читачеві скласти повний творчий портрет українського дослідника з Мюнхена. Тому я дозволила собі розшукати й додати чимало нових матеріалів, виробивши іншу структуру видання, значно перекомпонувати й переназвати розділи (їх стало сім), придумати книжці нову, виразнішу назву, тоді як колишня «Силуети» (так задумував сам І. Кошелівець) залишилася назвою одного з розділів. Додала також розділ із кількох інтерв'ю з Іваном Максимовичем, що дозволяє краще пізнати його життя й духовний світ. Намагалася дотримуватися тематико-хронологічного підходу до упорядкування текстів, хоча не завжди це вдавалося. Думаю, що Іван Максимович не заперечував би проти такого «свавілля» другого упорядника.

Передмови Євгена Сверстюка, а також Віктора Коптілова, котрий був близьким приятелем Івана Максимовича та п. Емми, залишено – так, як і задумував сам І. Кошелівець.

При цьому висловлюю свою щиросердну вдячність ніжинцям – землякам Івана Максимовича, котрі активно дбають про те, щоб його ім'я таки належало Україні. Зокрема, працівникам Центру гуманітарної співпраці з українською діаспорою Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, особливо його директору Надії Петрівні Онищенко, а також ректору університету Олександру Григоровичу Самойленку за підтримку цього видавничого проекту та реальну допомогу в його реалізації, а також тим моїм колегам, котрі перебували разом зі мною в силовому полі цього імені.

Люди́ла Тарнашинська,
*доктор філологічних наук, професор, провідний
науковий співробітник Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

І РОЗДІЛ

СИЛУЕТИ

ЗУСТРІЧІ З ЮРІЄМ КЛЕНОМ¹ ПОРФИРІЙ ГОРОТАК

Діставши якось позапляновий пакет цигарок, я вважав це достатньою «причиною», щоб відвідати свого друга Юрія Лавріненка (ми жили тоді обидва в Форарльбергу на віддалі двадцяти кілометрів один від одного) і викурити їх разом. Лавріненко, що завжди уміє чимсь захоплюватися, тоді саме працював над історією української громадської думки, пишучи її окремими розділами, не за порядком, а залежно від джерел, які йому вдавалося дістати. І мені й цигаркам він був радий. По обіді, шукаючи зосередження, він запропонував мені, щоб ніхто нам не заважав, піти на горище того будинку, в якому він жив. Там були якісь старі матраци, на яких ми вигідно розташувалися: він для своєї безконечної праці над історією української громадської думки (писав він лежачи долілиць і спершись на лікті); я ж дістав від нього для ознайомлення рукописну збірку поезій, невідомого доти поета Порфирія Горотака, передану йому ніби від автора через посередництво Мосендза.

Не будши якимсь особливим відкриттям у поезії, збірка справляла на нас обох симпатичне враження. Тим часом як тодішня емігрантська поезія майже вся була підкреслено engagée, та ще й великою мірою писана, сказати б по-німецьки, mit tierischem Ernst, Горотак, ніби в пляні епатажу високого патріотичного стилю, писав з добродушним гумором іноді про зовсім незначні речі, що справляло враження свіжості й рідкої безпосередності, як от вірш «Чоботи», який я дозволю собі тут навести, припускаючи, що читач не буде за це в претензії, бо збірка поезій Горотака й так є певного роду бібліографічною рідкістю:

*Три чоботи купив я в діда,
два чоботи на ноги вдяг.
А в третім ношу я обіди,
сливки, грушки та черепах.*

*З криниці воду ним тягаю,
скрутивши шельки в мотузок,
а часом коні напуваю
і в нім ховаю мій «пайок».*

*Три чоботи купив я в діда,
два чоботи є на ногах,
а третій чобіт, мила Лідо,
вночі стоїть у головах.*

¹ «Українська літературна газета», листопад 1957 р. Рік III, ч. 11 (29).

*Бо двом ногам то й досить пари
(аби підметки ти підбив).
Я з третього зроблю акварій
і розведу в нім щупаків.*

*Три чоботи купив я в діда,
та лиш на два з них трачу крем.
Нікуди в третьому не піду, –
і жодних тут нема проблем.*

Симпатичним у Горотака було і кепкування з роблення великої політики в таборовому масштабі, і зокрема з так званої «східняцько-галічменської» проблеми («Східняцьке фуріозо»), як рівною ж мірою і вигадані автобіографічні вірші. Поза сумнівом, автор збірки мусів мати велику ерудицію в питаннях поезії, а додана до збірки його біографія, досить фантастична, наводила на думку про літературну містифікацію.

Щоб читачеві була ясна історія з цигарками, заради яких варто було їхати двадцять кілометрів, щоб скурити їх з другом, і справа з матрацами на горіщі покинутого власником гостгавзу, в якому жили кілька родин українських втікачів, мушу сказати, що це було навесні 1946 року, коли все було тимчасове і здавалось наче недійсним (як десь в ті часи сказав, покійний Віктор Петров на запитання однієї газети, що йому приніс останній рік: «Дальше знедійснення дійсності»). Юрій Клен тоді часто подорожував, у лихому пальтечку і досить виношеному костюмі, неодмінно з рюкзаком за плечима. При розмовах охоче переходив на Горотака і додавав відомості з його біографії. Ніби Горотак працює десь на тартаку в Тіролі і уникає зближення з українськими осередками. З його хитрої усмішки і з того, як він при всякій нагоді протегував Горотака, було ясно, що Клен мав безпосередній стосунок до цієї містифікації, але таємницю свою він відкрив нам аж через рік після мого першого знайомства з рукописною збіркою Горотака. Пізньої весни 1947 ми гостювали разом з Кленом у Лавріненка, в тому ж знаменитому готелі без хазяїна, і Клен розповів нам, що під ім'ям Горотака пише він і Мосендз, а ілюстратором мав бути Мирон Левицький, що так, здається, своєї горотаківської діяльності досі й не виявив. Звідси й розгадка віршу «Я» («Діяболічні параболі»):

*Не розгадає ідіот
мою істоту триєдину,
бо справді склавсь я з трьох істот:
одна бере усе на кпини,
а друга нестуге ліризм,
і третя олівцем і тушем
страшній малює катаклізм...*

Із слів Клена ми знали, що більшість з Горотакових віршів написав сам він, але сьогодні, після смерті обох горотаківців, ледве чи взагалі хтось зможе точно виділити, що кому з них належить.

«ЛІТАВРИ»

На початку 1947 року в нас виникла думка видавати літературний журнал в Австрії. Редакційна колегія, складена з п'ятьох осіб, була укомпонована так, ще всі її члени були майже рівномірно розкидані на просторі від Боденського озера (Юрій Лавріненко) до Зальцбургу (Борис Олександрів). Посередині між цими крайніми пунктами було нас двоє з Богданом Романенчуком (я тоді переселився до Ляндеку) і ще далі вбік, біля баварського кордону, жив Клен, що був головним редактором. Попри це ми швидко зібрали матеріяли для першого числа і воно вийшло вже за квітень 1947. Не пам'ятаю, кому прийшла в голову нещаслива думка назвати журнал «Літаврами», але ніхто проти неї не сперечався, і ми вжахнулися тільки тоді, коли Микола Бутович (йому належало оформлення), не знаючи, як оздобити обкладинку при такій дикій назві, змушений був намалювати, говорячи мовою Горотака, якісь «тулумбаси». Але міняти назву було вже пізно.

Справа з «Літаврами» йшла досить добре, і вони обіцяли бути непоганим журналом, якби не були такими короткочасними, як і все тодішнє. Було тільки чимало прикрощів з друком. Друкувався журнал у Зальцбурзі, де був лише один член редколегії Олександрів. А що він сам у поспіху не мав часу все доглянути, траплялися друкарські курйози. Одного разу я подав хроніку з французького журналу «Раги». Складачі прочитали цю назву кирилицею, і вийшло «Рачи», з чого ми багато сміялися, а Порфірій Горотак, який активно співпрацював у «Літаврах», використав це в гумористичних «Причинках», які стали постійним розділом журналу.

Після виходу третього числа ми з Лавріненком виїхали до Німеччини і практично участі в редагуванні «Літаврів» уже не брали. Після того вийшло ще подвійне 4-5 число і останнє 6, в якому вже було повідомлення про смерть Юрія Клена.

У коротку добу «Літаврів» осередком усіх зустрічей став Ляндек, і зустрічі були частіші. Саме тоді Клен був творчо дуже активним. Попри головну свою працю над «Попелом імперії», він готував до друку збірку поезій Горотака і вперше тоді вдався до спроб у прозі. В невеликому літературному товаристві він читав тоді перші свої новелі: «Акація» і «Яблука». Бувши людиною слабовитою на вигляд і ніби дуже стриманою, він умів тримати товариство і розповісти добру анекдоту чи дотеп. Взагалі Кленові властива була риса гумористична, і це найбільше виявилось в його горотаківських творах і почасти в прозі.

ОСТАННЯ ЗУСТРІЧ

Діставши якісь сумнівні печатки, ми з Лавріненком в кінці липня 1947 переїхали до Міттенвальду, де, за браком місця, оселилися разом з Гірняковим театром на піддашші одного з великих бльоків. Наша оселя на великому просторі піддашши, утворена з шатер якоїсь строкатої матерії, справляла враження циганського табору. Але жити там було досить весело, з'являлися гості з усіх кінців Німеччини, і одного жовтневого дня, з своїм рюкзаком за плечима, несподівано з'явився Юрій Клен. Якщо я вже сказав, що він завжди мав гумор, то мушу ще додати, що його зовні стриманій натурі властива була і якась риска авантюрицька. Він, наприклад, охоче мандрував між Німеччиною й Австрією нелегально і, здається, таким способом прибув і цього разу.

Тоді стояли останні дні погожої альпійської осені, і ми багато мандрувала по гірських схилах і лозах над Ізаром. Клен часом знімав сорочку і лягав проти сонця. Він трохи кашляв і казав, що цим способом хоче «вигрівати» свій катар. Він привіз нам з Лавріненком по примірнику «Дияболічних парабол» Горотака, щойно надрукованих у Зальцбургу, і читав останньо написані розділи з «Попелу імперії», т. зв. «Вальпуртієву ніч».

Я вже чув не раз і раніше в його читанні інші розділи поеми і мушу, – на відміну від любителів прямолінійності: як уже хвалити, то хвалити без остачі, а лаяти, то лаяти, отже на відміну від цієї прямолінійності, – мушу щиро сказати, що ця річ з творчости Клена мені найменше подобалася. Поперше, я цілком поділяю думку Едгара По, що поема, коли вона переростає певні межі, втрачає поетичну суцільність і не може бути сприйнята як твір мистецький. Ясна річ, що такого масштабу твір, що охоплює в часі кілька десятиліть на просторі кількох імперій, вимагає радше прози, ніж віршової форми. Подруге, Клен був неухажний до таких дрібниць, які в поезії відіграють вирішальну роллю: часом неблизкучі рими, порушення наголосів тощо. Нарешті, відштовхування від Гете чи Котляревського відгонить в поемі літературщиною. Але це тільки між іншим. Надто шануючи пам'ять Юрія Клена, я мусів бути щирим. Гідною великої пошани в ньому я вважаю насамперед виняткову людську шляхетність, велику ерудицію, з якою тепер мало людей зустрінеш, товариську і різносторонність його таланту, зокрема ж таланту критичного, про що, до речі, найменше згадують. Як на мій погляд, його критичні статті про Осьмачку перевищують все, що досі



Юрій Клен — рисунок Гліба Радченка

про цього письменника сказано в критиці. Взагалі з прикрістю треба відзначити, що тип людини (як був Клен), яка говорить або з власного переконання, що ґрунтується на великому досвіді й знаннях, або на основі першоджерел, – цей тип людини поволі зникає і тут і там. Не аналізуватимемо причин, але це факт. На місце цієї людини висувається модний газетчик, переповідач чужих думок, любитель зручної течії. І тому ще й ще раз треба повторити, що люди типу Клена заслуговують на виняткову пошану.

Клен пробув тоді в нас, може, з тиждень, і як почалися холодні осінні дні з дощами, він зібрався їхати до Авґсбургу. Власне, зібралися їхати ми вдвох. Але тоді так трудно було дістати залізничний квиток, що Клен, маючи в кишені квиток з зворотною подорожжю, пішов до вагона, а до мене черга при касі не дійшла. Я ледве вискочив на перон, щоб помахати йому рукою, і його печально усмінене обличчя в прямокутнику притемненого вікна вагона, – це останній в моїй пам'яті образ живого Клена.

ОЛЕКСАНДЕР БІЛЕЦЬКИЙ (1884-1961)²

У перших числах серпня помер на 77 році життя академік Олександр Іванович Білецький. Покищо так і не можемо подати точнішої дати його смерті, бо, завдяки неохайності стосовно всяких дат у советчині, єдине джерело, з якого ми дізналися про це, – «Літературна газета», публікуючи в ч. від 4 серпня сумне повідомлення, про дату не згадала.

Багатьма почеснями вкрите ім'я академіка Білецького, члена двох академій наук – УРСР і СРСР, заслуженого діяча науки, директора Інституту літератури ім. Т. Шевченка, що означає більш-менш керівника всієї літературознавчої науки в УРСР, і т. д. Але чи всіма цими відзнаками й орденами можна приховати трагізм, яким позначена чи не вся друга половина життя покійного вченого? Білецького величають автором близько 300 наукових праць, але хто назве тепер ті праці, гідні його імені, які він хотів і не міг написати? Та й ці триста його праць перечитані ще за життя їх автора і припечатані двотомником, у якому якраз найкращим працям Білецького не знайшлося місця³.

Як тип ученого О. Білецький був постаттю, єдиною в своєму роді в українській науці. Навіть зовнішнім виглядом він вирізнявся серед інших. Завжди з бездоганим смаком одягнений і уважний до кожної дрібниці в своїй зовнішності, до елегантно зав'язаної краватки включно, він відрізнявся від звичайно байдужого до свого зовнішнього вигляду українського вченого. Це завжди кидалось у вічі, коли він був поруч, наприклад, з тепер теж покійним

² «Сучасність», вересень 1961, ч. 9.

³ О. І. Білецький, «Від давнини до сучасності», т. I, 502 стор., т. II, 454 стор., Держлітвидав України, Київ, 1960. До збірника включено переважно статті з новішого періоду, за винятком «Зародження драматичної літератури на Україні» (1923), але й ця праця в деяких місцях підновлена. Натомість не увійшли до збірника такі з найцікавіших праць Білецького, як «В майстерні художника слова» (1923), «Двадцять років нової української лірики» (1924), «Проза взагалі і наша проза 1925 року» (1926), «Література давньої Індії» (1932) й ін.

Сергієм Івановичем Масловим, з його незмінним позачасовим кашкетиком і щетиною на щоках, до яких ледве чи дотикалася бритва раз на тиждень.

Можуть сказати нам, що ми сходимо на дрібниці, звертаючи увагу на неістотні деталі, але ми рішуче не приймемо цього закиду, бо у випадковій О. Білецького зовнішність цілковито відповідала внутрішній істоті вченого: бездоганне почуття такту у поведженні з людьми, що його оточували (це були переважно учні – початкуючі або вже й з солідними науковими працями вчені, яким він умів показати свої знання, ніколи ними не хизуючись), уміння ясно формулювати думку, майстерність дефініції, вишуканий літературний стиль. Ним якнайкраще можна ілюструвати відомі слова Бюффона про людину і стиль.

Обсяг наукового зацікавлення О. Білецького був надзвичайно широкий: від греко-римської літератури починаючи, якій він присвятив кілька цікавих праць, зокрема упорядкував велику хрестоматію з коментарями й поясненнями («Хрестоматія античної літератури», 1938), яка, здається, й досі лишається єдиним підручником українською мовою для студентів високих шкіл. З обсягу історії європейської літератури його перу належать праці про Данте, Сервантеса, Шекспіра, Свіфта, В. Скотта, Діккенса, Байрона, Мольєра, Гюго, Доде, Жорж Занд, Гете й багатьох інших.

Чимало праць О. Білецького присвячено історії російської літератури. Щодо української, то насамперед він цікавився старою добою. Ще 1923 року він опублікував ґрунтовну працю російською мовою: «Старинный театр в России. I. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе южной Руси-Украины». За свідченням академіка М. Гудзія, «заголовок книжки довільно дано було московським видавництвом Думнова, яке випустило її у світ: у книзі йдеться переважно про український народний театр XVII-XVIII ст.» Ця праця передрукована українською мовою в двотомнику «Від давнини до сучасности» під назвою «Зародження драматичної літератури на Україні». 1949 року вийшла у світ підготована Білецьким ще до війни «Хрестоматія давньої української літератури» (556 стор.). За його ініціативою і в його впорядкуванні (спільно з Ф. Шоломом) вийшов перший том «Матеріалів до вивчення історії української літератури» (давня українська література), у якому опубліковані праці про стару літературу визначних літературознавців (О. Шахматов, П. Попов, М. Гудзій, М. Возняк, С. Маслов, М. Драгоманов, І. Франко, М. Сумцов, М. Петров і багато інших). Сам Білецький написав спеціально до цього видання: «Сучасний стан і проблеми вивчення давньої української літератури», «Перекладна література візантійсько-болгарського походження», «Києво-Печерський патерик», «Слово о полку Ігоревім» та українська література XIX-XX ст.»

Не все в названих працях писане так, як хотів би автор: і він сам, не зважаючи на авторитет керівника української літературознавчої науки, мусів визнавати першість щодо літератури київської Русі за росіянами, раз-у-раз плямувати «буржуазних націоналістів» тощо. Але він дозволяв собі постійно й недвозначно висловлювати турботу за занехаяння вивчення старої української літератури.

«Не всі галузі історії української літератури, – читаємо в праці Білецького «...Шляхи розвитку українського літературознавства», розроблюються рівномірно. Вивчення історії української літератури доби феудалізму (так званої

давньої української літератури) явно відстає, не зважаючи на участь у цій справі таких видатних фахівців, як М. Возняк, С. Маслов, П. Попов, М. Гудзій... На Україні в післявоєнні роки можна (крім згаданої вище «Хрестоматії давньої української літератури») назвати лише видання «Слова о полку Ігоревім» в українських художніх перекладах і переспівах XIX-XX ст.», підготоване С. Масловим (1953), та видання в серії «Бібліотека поета» (1955) і кілька праць та статей про давню літературу М. Гудзія, П. Попова, Ф. Шолома, Л. Махновця, А. Ніжинець, П. Яременка, Т. Пачовського та ін. Зрозуміло, що цього замало. Актуальність дослідження визначається не назвою і не матеріалом, а методом, цілеспрямованістю. Історію не можна вивчати з кінця, не беручи до уваги її початку» («Матеріали до вивчення історії української літератури», т. I, стор. 42.).

Пригадується також випадок, як у перші роки посталінського «лібералізму» О. Білецький в одній з статей у «Літературній газеті» гостро висловився, що нам, українцям, соромно перед поляками, коли ті запитують, що ми зробили в ділянці вивчення старої української літератури, бо в дослідженні «Слова о полку Ігоревім» поляки зробили багато більше, ніж ми.

Учні Білецького, що є на еміграції, можуть підтвердити нашу думку про те, що він, як керівник Інституту літератури ім. Т. Шевченка, постійно намовляв аспірантів спеціалізуватися в старій українській літературі, і коли це йому вдавалося, сам особисто брався керувати їх науковою підготовкою. І якщо все таки розробка історії стародавньої літератури залишилася і досі в жалюгідному стані, в цьому не його вина: він був безсилий проти офіційної лінії, за якою література київської доби розглядається як російська.

Новій українській літературі Білецький присвятив велику кількість праць – від Квітки-Основ'яненка аж до Тичини й молодших. Це переважно статті й передмова до окремих видань. Живучи й працюючи в системі, де все підпорядковано догмі, він і сам мусив віддавати їй неминучу данину, але скільки можливо було, намагався боротися проти догматизму. Є відомості, що, сумніння покійного не давало йому спокою за той монструозний курс «Історії української літератури» в двох томах, який вийшов під маркою Академії Наук УРСР за його ж головною редакцією. Він сам хотів бодай якоюсь мірою виправити перекручення історико-літературного процесу, які знайшли місце в тому курсі, і написати курс старої української літератури. Про це оголосила радянська преса, але як далеко посунулася ця праця, відомостей немає.

Боротьбою проти мертвого догматизму позначені також і статті Білецького про окремих письменників. Так у статті «Проблеми радянського франкознавства» він між іншим писав про наукове вивчення Франка:

«До такого вивчення – мусимо одверто сказати – ми ще не підійшли. Наші науковці ще не досить засвоїли різницю жанрів наукової роботи. Корисна річ – агітація. Хороша справа – пропаганда, а проте, газетна стаття, лекція в масовій аудиторії, лекція для студентів-філологів, стаття, що подається до наукового збірника – все це різні речі, і не треба їх змішувати, коли ми щиро бажаємо посувати вперед радянську науку. Добра річ складання популярних брошур про Франка, але надходить час, коли літературознавці не зможуть довести свого права на існування наявністю тих чи інших статей чи брошур. Треба покінчити з загальними місцями, з «пташиним польотом», з «бамканнем в усі дзвони»,

треба, закачавши рукави, взятися за копірвання на чорному дворі науки – розпочати ділову, копітку, скрупульозну і не «ефектну» роботу – роботу вивчення спадщини Івана Франка» («Від давнини до сучасности», стор. 487).

Ще один приклад про Щоголева:

«Вивчення творчості письменника слід було б починати із спостереження над його лексикою й семантикою. Мова Щоголева не раз була прославлена. Роботу над мовою він сам вважав справою першорядної ваги і вважав за потрібне пояснити процес цієї своєї роботи в передмові до збірника «Слобожанщина». Але, крім випадкових і розрізнених спостережень, ми нічого не знайдемо в цьому відношенні в працях про Щоголева. Легше вдатися до компліментів з приводу майстерності, ніж аналізувати майстерність. Що дають для наукового пізнання слова і звороти типу «кольоритна картина», «стримані ліричні тони», «чіткі риси», і т. п.? Мабуть, стільки, скільки зауваження про те, що «трискладовий розмір (дактиль)» надав «особливої теплоти» такому-то віршеві, а «трискладовий розмір вірша (амфібрахій) надає особливо урочистості розповіді в іншому творі». Це, звичайно, біда не одного автора нарису про Щоголева.

«Скласти і вивчити словник поетичної мови Щоголева було б не так важко, але чи можна про це навіть мріяти, коли в нас до цього часу немає словника поетичної мови Шевченка, а є, покищо, тільки щорічні повідомлення у звітах, що такий словник складається і як не в цьому, то в наступному році буде закінчений, а ще колинебудь буде навіть опублікований!» (Там же, стор. 491-92).

Подібних прикладів у працях Білецького можна знайти багато, і ми наводимо ці два тільки на те, що дехто готовий був би зарахувати Білецького радше до офіційних сановників радянського літературознавства, не помічаючи того, скільки він уболівав над тим, щоб бодай якоюсь мірою наближати літературознавство до такого, яким він хотів його бачити, або хоч будити думку, що воно має бути інакшим, ніж є тепер.

Кілька слів слід було б сказати про методу, з якою Білецький підходив до вивчення історії української літератури. А для цього треба повернутися дещо в минуле, до початку 1920-их років. Тоді ще під безпосереднім впливом української визвольної війни 1917-21 рр., зміцніла і набрала потужної сили ідея суверенності української культури. І в Києві, і в тодішній столиці Харкові постали літературні організації, які, хоч і прикриваючись советизмом, сміливо пропагували незалежність української літератури від російської. Постала потреба по-новому оцінити й увесь історичний розвиток української літератури. Мусила постати і постала нова школа в літературознавстві, хоч і не розвинулася належно з причин утисків, які рано впали на її голову. Ішлося про те, щоб, переборовши впливи не тільки тих старих концепцій, які розглядали історію української літератури як якоїсь невиразно окресленої частки російської, а й домінуюче тоді народництво в літературі, яке, правда, розглядало українську літературу з само-стійницьких позицій, але брало її зовсім ізольовано від світового літературного процесу, обмежуючись тільки тим, наскільки вона корисна народній «справі», отже переборовши старі прямування в літературознавстві, створити історію літератури як історію мистецького процесу, не ігноруючи звісно й її суспільного значення.

Скінчилося все тільки на перших спробах. Однією з них був перший випуск «Нового українського письменства» М. Зерова в Києві. О. Білецький, тоді вже авторитетний професор Харківського ІНО, більш активний у громадському житті, ніж Зеров, своїм академічним авторитетом підтримував ті літературні сили, які були творцями, за термінологією Ю. Лавріненка, розстріляного відродження. Усі вони пізніше були знищені, і якщо О. Білецького не спіткала та сама доля, то, мабуть, тільки завдяки його авторитетові, з яким мусіли рахуватися, з одного боку, і, з другого – завдяки винятковому тактові, який дозволяв йому чесно супроти своїх колег вийти з доби масакр і доносів 1930-их рр. і пізніше очолити всю літературознавчу роботу в УРСР.

У працях його того періоду (а навіть і пізніше, як це видно з наведеної нами цитати про Щоголева) виразно помітна увага до мистецької аналізи літературного твору, його поетики. Надаючи цьому великого значення, він опублікував окремо і кілька праць, присвячених поетиці й психології творчості. Найвизначнішою з них є «В майстерні художника слова» (рос. мовою, 1923), далі передмова й примітки до перекладу з німецької «Поетики» Р. Мюллера-Фрайнфельса (1923), стаття «До побудови теорії літературних стилів» (1931) та ін.

Другою прикметою, що характеризує літературознавчу методу О. Білецького, є, за свідченням М. Гудзія, його переконання, «що для того, щоб всебічно висвітлити історико-літературний процес, необхідно дослідити творчість не тільки найбільших літературних величин, але й письменників другорядних і навіть третьорядних, яких уже забули, але які були колись одною з складових частин літературного руху». До речі буде тут додати, що і в першому, і в другому погляді Білецького й Зерова цілковито збігаються (пор. М. Зеров, «Нове українське письменство»).

Але чи не найбільше підкреслював Білецький потребу вивчати історію української літератури у зв'язку з історією світового письменства. У цьому плані писані такі його оглядні праці, як «Двадцять років нової української лірики» (1924), «Проза взагалі і наша проза 1925 року» (1926), та ін. І хоч ледве чи сьогодні належить до доброго тону підкреслювати зв'язок української літератури з світовою, Білецький у передмові до свого двотомника «Від давнини до сучасности», уже не задовго до смерті, вважав потрібним з притиском сказати:

«За давнім переконанням автора, історію української літератури не можна вивчати іманентно або обмежуватись тільки встановленням її зв'язків з російською та іншими слов'янськими літературами. Справжнє уявлення про українську літературу можна одержати, лише розглядаючи її в міжнародному масштабі, залучаючи для порівняння літературний матеріал, на фоні якого стане зрозумілою її національна специфіка». Підсумовуючи свою літературну спадщину, Білецький у тій же передмові писав:

«...І от сталося так, що багато з моїх творів – цих дітей захоплюючих бесід і живих роздумів – поновити зараз не можливо, оскільки вони лишилися як усна творчість, – нагадує про них хіба десь якась побіжна замітка або суха стенограма. Було немало й написаного. Це сотні рецензій на кандидатські і докторські дисертації, на художні твори початківців, ювілейні та інші газетні статті тощо. Частина їх збереглась, частина загублена. Все це входило в коло моєї громадської діяльності (підкреслення наше – І. К.). І хай за рахунок її значно скоротився

обсяг моєї власне наукової продукції – за цим я не шкодую. Признаюсь – ніколи не думав я про те, що метою життя є підготовка зібрання своїх творів, і завжди більше цікавився творами інших авторів, що виростали на моїх очах. І найбільшою радістю для мене було усвідомлення того, що моя думка знаходить відгук, є стимулом до роботи самостійної думки моїх молодших товаришів-учнів, які вже створили або створюють серйозні дослідження».

Дещо, сказане тут, треба приймати так, як є, дещо потребує пояснення, бо писане в умовах, у яких ніхто не сміє сказати всю правду. Це правда, що Білецький не належав до того типу кабінетних учених, які збирають сухі факти і укладають їх у товсті монографії. Як незрівняний ерудит і знавець фактів, він розглядав їх як живі мистецькі явища. І тому його тягнуло до активної участі в літературному житті, що, зрозуміла річ, заважало сидіти над власними томами. Але з другого боку, інтерес до «громадської діяльності» був причиною того, що за нього захопилися, щоб перетворити на репрезентативного вченого. І коли це сталося, його науковій праці вже ніхто не потребував. Їм потрібно було, щоб Білецький своїм ім'ям прикривав невігластво і фальш, що панували в радянському літературознавстві на Україні, щоб засідав в урочистих президіях, очолював ювілейні комітети, врешті писав, як він сам сказав «ювілейні та інші газетні статті» тощо. Це те, чого покійний учений одверто сказати вже не міг.

Проте про любов до педагогічної праці, до «виховання... молодших товаришів-учнів» сказане зовсім щиро. Білецький був визначним педагогом, і всі його учні (а серед них кілька сот з науковими знаннями, тобто фактично майже всі літературознавці молодшого покоління) згадують його з щирою пошаною. Такі є всюди, чимало їх і на еміграції.

Радянське життя повне парадоксів. І ось один з них на прикладі Білецького. Тим часом як інший учений того самого покоління, українець з походження й з української школи (учень В. Пертца) Микола Гудзій (нар. 1887) з початку 1920-их років пішов до Москви, щоб там викладати в університеті стару російську літературу (його перу належить основний університетський підручник «История древней русской литературы»), народжений у Казані і вихований на російській культурі О. Білецький мав розглядати (а тим самим і відстоювати) ту саму літературу як українську. Ясна річ, що його позиція не була вигідною. Тим більша наша пошана до нього.

АНДРЕ ЖІД⁴

*C'est avec les bons sentiments
qu'on fait de la mauvaise littérature*

Андре Жід

Ця стаття спізнилася до дати (десятиліття смерти письменника в лютому ц. р.), але зваживши, що світова преса цю дату відзначила, а українська, здається ніде – ні там, де він міцно затаврований «фашистом», ні тут, де ім'я Жіда ніколи не було популярним з причин, які будуть зрозумілі з дальшого викладу, автор вважав доцільним надрукувати її з запізненням, будучи того переконання, що постать Андре Жіда, його діяльність як людини й письменника стільки ж цікаві для української літератури, як і для будь-якої іншої.

У січні ц. р. паризький тижневик «Arts» звернувся до кількох молодших письменників, перші твори яких появилися вже по смерті Андре Жіда, з трьома питаннями, які визначали місце письменника в сьогоднішній французькій літературі:

«Які книжки Жіда Ви читали? Чи мав він на Вас вплив? Якого значення надаєте Ви йому сьогодні?»

Усі вісім письменників, що взяли участь в анкеті, одностайно ствердили, що вони читали всього Жіда, але також одностайно, хоч і в різних формулюваннях, заявили, що він на них безпосереднього впливу не мав, в тому розумінні, щоб цей вплив позначився на їх творах. Визначний стиліст, Жід уже для свого часу був занадто клясичний, не будучи ніколи новатором, щоб мати такий вплив, як наприклад, його раніше померлий сучасник Марсель Пруст. Зате всі опитані письменники визнають великий вплив Андре Жіда в іншій площині – духовій, чи, сказати б точніше, – моральній, і на них персонально, і на всю сучасну французьку літературу.

Одна з відповідей звучала так: «По смерті він лишається в моїх очах своєрідним граматиком моральної думки, якого, не ризикуючи, можна рекомендувати до читання молоді, що занепокоєна сама собою...»

Важко було б цінувати, наскільки цей короткий діалог кількох письменників точно визначає місце Жіда в французькій літературі, але, може, це не так і важливе, як те, чи має Жід сьогодні якесь ширше значення, понаднаціональне, щоб про нього варто було говорити й на сторінках українського журналу.

З того, що мені трапилося з Жіда читати, мене захоплювала тонка, як мереживо, а разом і складна архітектоніка його романів, передусім «Фальшивомонетників», а також і «Підземель Ватикану». А поза тим приваблива й глибока простота, не в розумінні легкості, а в розумінні відсутності штучного, прикрас і того, що я назвав би позуванням, коли автор наче боїться, щоб читач його не забув, і все старається нагадати про себе. Жід не писав, як він сам каже, «знеособлених» творів, але ніби самоусувався, так що, як вони взагалі мали діяти на читача, то тільки в тому напрямі, щоб допомогти йому «ясно бачити й пізнати самого себе».

⁴ «Сучасність», травень 1961, ч. 5.

Але не стоїть у нашому пляні аналіза окремих творів Жіда, і, якщо ми в дальшому зупинятимосся найбільше на одному з них, то це буде не котрийсь з його романів, а «Щоденник», який поза всяким сумнівом лишається найбільшим його твором, бо в ньому Жід як письменник і передусім як людина стоїть перед проблемами не тільки його часу, а й більш тривало актуальними. Якби простежити, як Жід ці проблеми розв'язував, то в багатьох випадках можна було б ствердити, що він не дійшов до того, чого хотів, а це одне здавалося б наївним, бо й сам він визнає в себе «брак почуття реальности». Одначе у випадкові Жіда суттєвим є не так те, до якої розв'язки він дійшов, яка його людська постава перед невідкличними питаннями, які ставить перед кожним таке складне людське життя. У кінцевому рахунку, і то, здається завжди, він сам доходив висновку, що знайшов не те, чого хотів. Звідси його знаменита фраза: «Вір тим, хто шукає, сумнівайся в тих, хто знаходить». Очевидно, цей висновок зроблений передусім з власного досвіду. Але тут міститься основна риса методи Андре Жіда: постійний моральний неспокій, який годі вдоволювати абиякою догмою.

Для нього важливим було, отже, не те, що знайдеш, щоб на ньому заспокоїтися, а сам процес безнастанного шукання, вірність самому собі й одвертість у відповідях, незалежно від того, чи вони подобаються іншим, але в першу чергу й самому собі. У результаті – всіх хвилювали ходи його думки і непокоїли, як тих, в оточенні яких Жід був близькою людиною, так і тих, у кого він хвилево сподівався знайти спільні погляди і з симпатією до них наближався. Кінчалось звичайно обостороннім розчаруванням. Це особливо яскраво ілюструється періодом недовготривалого Жідового захоплення комунізмом, про яке мова буде окремо. Але в одному не можна було ніколи сумніватися: в щирості Андре Жіда. Йому йшлося тільки про відповідь для самого себе, а не про шукання послідовників, щоб наставляти їх на «вірну» путь. У «Щоденнику» від 3 червня 1924 знаходимо таку нотатку, щирість якої поза всяким сумнівом: «Я хотів би тим, хто мене читатиме, дати силу, радість, мужність, недовірливість і прозорливість, – але передусім я уникаю вказувати їм якийсь певний напрям, бо я того переконання, що вони його можуть і мусять через самих себе (я майже сказав би: в самих собі) знайти. Критичний дух і енергію – ці дві протилежності розвинути одночасно. Звичайно між інтелігентними людьми трапляються лише паралітики, а серед активістів лише дурні».

У цій безпосередності і zarazом небажанні, щоб усі конечно думали так, як Жід, безумовно міститься великий чар і, якщо взяти до уваги високий інтелект, – його неспокійна і небезпечна для догматиків притягальна сила. Тут Жід виходить понад роллю письменника, як людина, що не так творами, як своєю «присутністю» в літературі здобула собі місце, як висловився один з згаданих на початку письменників, своєрідного «директора» або «папи» французької літератури.

Дійсно, десять років тому (19 лютого 1951) Жід помер на вершині своєї слави. За кілька місяців до смерти, з нагоди вистави в Комеді Франсез інсценізації його роману «Підземелля Ватикану», Париж улаштував в цьому театрі таке вшанування Жідові, як колись Вольтерові. Приблизно тоді ж шляхом загального опитування, яке люблять часто влаштовувати французькі газети, Жіда визначено

«першим серед живих французьких письменників». У 1947 році він дістав найвище літературне відзначення – нагороду Нобеля.

Від цього всього відокремлює нас якесь одне десятиліття. Що лишається від Жіда в французькій літературі сьогодні, про це писано в десятку річницю його смерті, але чим актуальна спадщина його й поза межами Франції, на цьому варто зупинитися.

В есеї про Вольтера Поль Валері говорить, що кожна культурна нація висуває ряд імен, які підносяться понад національне значення, стаючи універсальними. З французів він називає Монтеня, Паскаля, Вольтера... Літератури, що мають такі імена, належать до світових. У Валері мова про тих, чие всесвітнє значення стверджене століттями. Але хто, не ризикуючи бути легковажним, з певністю може говорити, як довго триватиме вплив на духове формування світу сучасника? Жід все ще наш сучасник, і тому можемо говорити тільки про актуальність його сьогодні.

З уже сказаного попереду ясно, що Жід, як не шукав собі однодумців, вважаючи, що треба насамперед знайти себе самого, так і не мав їх; так само ж при настанові на повну одвертість будь-якою ціною, йому трудно було зберігати довготривалу дружбу. Виняток становив лише один Поль Валері, з яким Жід зберігав сердечну дружбу від юнацьких років до смерті першого (1945). Це можливе було, мабуть, тільки тому, що дві рівновеликі інтелектуальні постаті, такі протилежні одна одній, вдоволялися тільки конфронтуванням різних поглядів, не намагаючись навертати іншого на своє. У їх листуванні і «Щоденнику» Андре Жіда зафіксовано багато таких конфронтацій.

В одній розмові з Валері Жід висловив думку, що відібрав би собі життя, якби йому заборонили писати. На що Валері відповів: він зробив би те саме, якби його змушували писати. З цієї ніби парадоксальної протилежності думок можна робити висновок про спільну для них підставу: для обох ішлося насамперед про свободу їх особистості. Але рівночасно є ґрунтовна різниця в поставі обох письменників до поетичної творчості. Валері скептик, і для нього остаточне довершення твору річ несуттєва або й неможлива, йому вистачає відчувати, що він може це зробити. Більше того, його скептицизм сягає так далеко, що заважає написати щось закінчене. Для цього, як зрештою того вимагає всяка мистецька творчість, потрібне захоплення, в зерні якого мусить бути щось від наївності, якої у Валері немає навіть у натяку. Скептицизм, доведений до цієї міри, руйнує твір, ще заки він може оформитися в уяві автора. Для Валері, якби він хотів почати, наприклад, роман, була б неможливою вже кожна перша фраза, яку йому трудно було б занотувати на папері, бо він сприймав би її як банальність. Тому мистець у ньому доходить до самозаперечення, і не випадково спадщина Валері, що по-своєму залишила глибокий слід на формуванні європейської духовості, як вершинне витончення інтелекту, – складається з небагатьох поезій, кількох есеїв і фрагментів, афористична сила яких особливо гостро виявлена в «Злих думках». Тому зрозумілий інтерес Валері до методи Леонардо.

Інакше в Андре Жіда. При всьому його критицизмі він любив смакувати і вмів цінувати чужий мистецький твір, без заздрости, яка часто властива мистцям, і без упередженої думки. В нього були свої улюблені автори, якими він не переставав захоплюватися все життя: Гете завжди брав з собою в дорогу, раз-у-раз

повертався до Шекспіра (обох їх перекладав). До числа улюблених належав також Достоевський, щоб обмежитися переліком тільки найбільших. Але умів Жід належно цінувати й сучасників, об'єктивно визнаючи їх талант, навіть коли вони не були йому симпатичні. Надзвичайна з цього погляду нотатка в «Щоденнику» про Кльоделя, з яким Жід перебував у довголітній ворожнечі, надзвичайна своєю одвертістю: «Сидячи проти Кльоделя, я відчуваю тільки свої слабості; він опановує мене; він повисає надо мною; він має більше бази і більше поверхні, більше здоров'я, грошей, генія, сили, дітей, віри і т. д., ніж я. І я думаю тільки, як вислизнути».

Тут є іронія і в'їдливість, але й так само щире визнання, без заздрости. Жід – гостро критичний інтелект, але не скептик. Свідченням чого є «Щоденник», сторінки якого рясніють гурманським захопленням чи то літературними, чи музичними творами, що скептикові не було б властиве.

Так само ж любив Жід працювати над довершенням своїх власних творів. Тому так протилежні погляди, висловлені ним і Валері в їх ставленні до літературної творчості, що ми їх згадали на початку цього розділу. І якщо з того можна було робити висновок, ніби йшлося їм обом про особисту свободу як найвищий принцип, то це було б не зовсім точно, бо самозрозуміло, що питанню свободи мистця вони надавали великого значення, але для них вона не була такою пекучою проблемою і французький письменник не потребував аж так багато за неї змагатися. Йшлося головне про те, що скептик Валері не розумів самої можливості надхнення і розглядав писання скоріше як неприємний обов'язок, тоді як Жід у творчості мав велику втіху і милувався самим її процесом, залюбки вдаючися навіть до писання як вправи. У значній частині писанням для вправи був і «Щоденник». Так під датою 2 жовтня 1927 знаходимо довгий опис, як, залишившись сам дома, Жід намагається пустити в дію центральне опалення і з його зусиль нічого не виходить. А на закінчення додає, що ці речі, про які він тут пише, не мають ніякого значення, і він нотує їх «тільки для вправи».

Увесь зміст свого життя Жід бачив у творчості, цілком у відповідності до заяви, що поповнив би самогубство, якби йому заборонили писати, а під старість не раз нарікав, що з причин фізичної слабости не може вже писати:

«У мене вже нема в голові жодних плянів; зовсім ніяких; і ця бездіяльність думки мені болюча. Я завжди любив працю і мав радість у напруженні. Можливо ... я переживу ще один порив до завершеного твору ... але іноді, часто, я кажу собі, що те, що я мав сказати, я вже сказав і що моє коло замкнене. З чого виходить також, що я відійду без особливо великого болю».

Не ставляючи собі завдання аналізувати твори Андре Жіда, обмежимося тільки визначенням деяких особливостей його методи, яка, нам здається, може бути зведена до кількох засад. Одна з них міститься в тому, що письменник, на думку Андре Жіда, фальшиво розуміє своє призначення, коли він розглядає свою творчість як ілюстрування тих чи інших суспільних, політичних, релігійних тощо ідей, тобто пристосовується до т. зв. громадської думки, до готових її формул, тоді як він радше мусів би бути в незгоді з своїм часом, прямувати проти течії. «Як же багато легше, – писав Жід, – працювати за вказівками існуючої естетики й моралі! Письменники, що піддалися одній з визнаних релігій,

прямують упевненим кроком; я ж зобов'язаний шукати собі все сам. Часом це страшно блукання в п'їтмі, шукання за ледве вловним світлом».

Зрозуміло з цього, що Жїд був противником ангажованої лїтератури і бачив її небезпеки, що найпотворнїших наслідків досягли в соціалїстичному реалїзмі радянської лїтератури. У привітанні першому з'їздовї письменників СРСР (1934 рік, час захоплення Жїда комунїзмом) він перестерїгав радянських письменників: «Я вважаю, що вся лїтература зазнає великої небезпеки з моменту, коли письменник змушений підкорятися наказовї. Що лїтература, мистецтво можуть служити революції – це самозрозуміле; але вони не мусять цим служінням турбуватися. Найлїпше вони служитимуть їй, коли головною турботою їх буде тїльки правда. Лїтература упокорена – це лїтература безвартїсна, хоч би й яка шляхетна й законна була справа, якїй вона служить...»

Але й ранїше, коли французька комунїстична Асоціяція революційних письменників і мїстцїв запросила Жїда стати її членом (1932), він висловився ще виразнїше: «Я не розумію практичної мети вашої асоціяції. Писати з цього моменту за «принципами» якоїсь «хартїї» (я вживаю вислови вашого циркуляра) для мене було б повною втратою реальної вартості того, що я мїг би далї писати...» І далї: «...я волїю мовчати, нїж говорити під диктат, якщо цей останнїй може фальшувати мїй голос».

Під датою 12 березня 1938 знаходимо в «Щоденнику» Жїда такий запис: «Презренна комедїя, яку всі ми бїльше чи менше граємо; в якїй я хотїв би брати меншу участь, нїж багато інших, так, щоб мої писання саме з цїєї стриманості черпали свою головну вартїсть».

«Завжди ми турбуємося своєю зовнїшнїстю, своєю особою на показ. Ми репрезентуємо і турбуємося багато бїльше парадуванням, нїж життям. Хто почуває, що його спостерїгають, починає стежити сам за собою. Все ж є одиниці, якї постійно сповненї турботою, щоб завжди показувати свїй образ таким, який найбїльше вїдповїдає внутрїшнїй дїйсностї. Є інші – і вони завдають собі багато труду, – тї, що хотїли б, щоб їх вважали такими, як вони виступають; але вони нїколи не виступають такими, як вони є...»

З досї сказаного можемо вивести двї головнї засади Жїдової методи. Якщо першою з них, отже, є заперечення будь-якого ангажування письменника в політичну, релїгїйну тощо боротьбу, в розумїннї пропагування в лїтературному творї тих чи тих ідей, яке заперечення Жїд блискуче зформулював у короткому реченнї, взятому як мотто до цїєї статтї («З добрими намірами робитьс я погана лїтература»), то друга засада впливає з наведеної вище цитати: безпосереднїсть, уникання пози, не намагатися показати себе іншим, нїж ти насправдї є.

У лїтературнїй творчостї є свої методи позування. Одна з них – у бажаннї писати ефектно й «красиво», коли так і впадає в око, що автор передусїм показує самого себе, хизуєтьс я перед читачем. Жїд не терпїв цього роду позування і безжалїсно викреслював прикраси, як тїльки їх помічав, у своїх власних творах і так само радив робити тим, хто звертався до нього за порадами, чим здобув собі авторитет серед сучасників людини з виробленим лїтературним смаком. Андре Моруа згадує в своїх мемуарах, як Жїд попросив його прочитати «Життя Шеллї» в рукописї. «Потїм, – додає Моруа, – він висловив зовсїм справедливу критику в деталях, стосовно невїдповїдних слїв і зайвих прикрас. Він порадив менї

пожертвувати окремими блискучими місцями, що випадають з тону і порушують розвиток дії. Жід мав певний смак, і його повчання корисні були для мене довгий час».

Але, мабуть, найістотнішою прикметою методи Андре Жіда було те, що він кожен свою річ писав для, висловлюючись по-німецьки, розправи (*Auseinandersetzung*) з самим собою. Візьмімо приклад з «Фальшивомонетників». Гурт юнаків потрапляє в павутиння фальшивомонетників, їх батьки не розуміють своїх дітей і ведуть самі більш чи менш фальшиве життя. Письменник Едвард, включений у життя цих фальшивомонетників, спостерігає їх життя й нотує його в щоденнику, щоб писати роман... «Фальшивомонетники». Він із симпатією намагається пізнати й умотивувати поведінку інших героїв роману, і це передусім для того, щоб дійти до розуміння самого себе. Одне місце з Едвардового щоденника звучить так: «Я завжди є тільки тим, чим я себе уявляю – і це міняється безнастанно, до такої міри, що часто, якби я не був тут таки, щоб їх пов'язувати, моя ранкова істота не могла б упізнати вечірньої. Ніщо не могло б бути таким відмінним від мене, як я сам. Тільки в самотності мені з'являється субстрат, і я досягаю певної ґрунтової тривалости, але тоді мені здається, що моє життя уповільнюється, і я властиво перестаю існувати. Моє серце б'ється тільки через симпатію; я живу тільки через інших... і я почуваю найбільш інтенсивне життя, коли вислизаю від самого себе, щоб стати будь-ким іншим».

І далі поруч майже те саме: «Ніщо не має для мене існування, крім поетичного (і я вкладаю в це слово його повний сенс) – починаючи з мене самого. Часто мені здається, що я насправді не існую, а просто уявляю, що існую. У що мені найтрудніше повірити – це у свою власну реальність. Я вислизаю без кінця сам від себе і не розумію, спостерігаючи свою дію, чи той, кого я бачу, що він діє, є тим самим, який спостерігає і дивується, і сумнівається, що він може бути актором і глядачем одночасно»⁵.

Вирвані з цілого, ці міркування, можливо, не звучать зовсім ясно, але сенс їх зводиться до того, що письменник Едвард найбільше клопоту має з самим собою, бо живе «симпатією» до інших і «тільки через інших». Просто для самопізнання він потребує конфронтації з іншими, і з цього постає бажання писати роман. Легко догадатися, що письменник Едвард – це сам Жід, і всі його романи написані з того самого прагнення. При цій методі Жід дійсно не потребував послідовників і наслідувачів, навіть не розумів можливості наслідування, бо ж навіть якби хто хотів його наслідувати, то, за його методою, мусів би заходитися коло визначення самого себе, і не на показ, а таким, як він є, тобто мусів бути собою, а не Жідом.

Жід пильно опрацьовував свої твори, але не можна сказати, щоб писання давалося йому трудно, і все ж при такій його працездатності і довгому творчому вікові впадає в око відносно невеликий його літературний дорібок. П'ятнадцять томиків повної збірки його творів містять не тільки суто літературні твори, а й такі речі, як три томи «Щоденника» (1889-1939), «Подорож до Конго», «Повернення з СРСР» і подібні інші. На це є свої пояснення. Жід – мораліст, що перебував у перманентному конфлікті з ходячою, умовною, отже тим самим

⁵ Le Faux-monnayeurs, Gallimard, стор. 93-94.

фальшивою мораллю, з другого ж боку, був у постійній розправі з самим собою. Підкреслюючи безнастанно, що літературна творчість для нього понад усе, аж до тієї міри, що коли в дискусії «Андре Жід і наша доба» (січень 1935) один з опонентів зробив висновок, що вартість, за яку Жід найбільше тримається, – це «свобода його особистости», Жід відповів: «Річ, найдорожча мені, – це моє мистецтво», отже підкреслюючи як найвищу вартість свого життєвого призначення літературну творчість, – він, з другого боку, як гуманіст не міг замкнутися сам у собі і раз-у-раз поринав у політичне життя. Але тут чигала небезпека включення в політичну боротьбу й літературної творчості – ангажованої літератури. Бувши завжди свідомий цієї небезпеки, Жід волів уникати її тим, що в ці періоди зовсім переставав писати, і тоді, замість романів, появлялися такі речі, як «Повернення з СРСР» і подібні. Саме захоплення комунізмом коштувало йому яких шість років літературної безплідности. Тут ми при темі, на якій варто зупинитися дещо більше.

Жід дійшов до комунізму своєрідним шляхом, як гуманіст, позбавлений, за його власними словами, «почуття реальности». Ставлячи беззастережно духові вартості над матеріяльними, він одначе в обставинах кризової Європи початку 30-их рр. захитався в цьому переконанні і почав схилитися до думки, що матеріяльне треба поставити наперед, як передмову для духовного розвитку. «Я довго був переконаний, говорив Жід у 1935 році, – що питання моралі були важливіші від питань соціяльних. Я говорив і писав: Людина важить більше, ніж люди» і багато фраз у цьому роді. Я вірив у це протягом сорока років: сьогодні я в цьому не певний. Мені здається сьогодні, що питання соціяльне мусить бути зрушене і що воно мусить бути розв'язане наперед, щоб дозволити дати людині те, чого вона заслуговує».

Звідси був один крок, щоб визнати комунізм як «менше зло», навіть коли він, в уявленні Жіда, тимчасово й обмежував свободу особистости, яку письменник так цінував. Борючись з усім запалом проти іншої небезпеки, яка тоді народжувалася в Європі, – фашизму, Жід з початку 30-их років почав дедалі більше виявляти симпатії до комунізму, аж поки це не закінчилося його подорожжю до СРСР у 1936 році.

Більшовики у випадкові Жіда виявили властиву їм короткозорість. Бажаючи будь-що використати його ім'я для пропаганди комунізму на Заході, вони закривали очі перед небезпекою, яка загрожувала їм від альянсу з людиною цього типу. При деякій прозорливості вони могли передбачити неминучий фінал. Адже ще до подорожі Жіда до СРСР, коли він щиро хотів вірити, що комунізм врятує людство від небезпеки фашизму, були публіковані документи, з яких можна було передбачити, яке буде його повернення з СРСР. У 1935 році він говорив: «Я завжди деклярував себе ворогом усіх ортодоксій. Ортодоксія марксизму здається мені так само небезпечною, як усяка інша; небезпечна принаймні для мистецького твору...» І знову поруч: «Може й добре, що сьогодні панує наказ (я маю на увазі в комуністичній партії); але мистецький твір на наказ не може відповідати»⁶.

⁶ *Littérature engagée*, Gallimard, стор. 74.

З життєвої настанови Андре Жіда, яку ми вже кілька разів підкреслювали, що його життя має сенс тільки в літературній творчості, постала, може, найкраща його книжка, хоч либонь найменше відома: «Les jeux sont faits» («Гра скінчена»), написана дослівно в останні дні життя. Фізично слабкий уже, з передчуттям близької смерті, Жід просто нотував кожну думку, яка виринала на поверхні свідомості. Вийшов своєрідний підсумок життя, щось середнє між спогадами й щоденником, пройняте зворушливою щирістю.

В одному місці книжки є згадка про подорож до СРСР. Йому надокучали постійною опікою, не даючи змоги побачити щось самому. При подорожі у відкритому авті по Кавказу, він здалека побачив у траві яскраву червону квітку. Удавшись до хитрости, ніби йому вітер зірвав капелюх, Жід вихопився з авта і, замість до капелюха, побіг до квітки. То був звичайний червоний мак, який можна бачити по полях усюди Європи. Цей неістотний сам собою факт ми наводимо тільки на те, щоб засвідчити, як трудно було Жідові за показним побачити справжнє. І все ж він назбирав досить фактів, щоб скласти правильне уявлення про СРСР.

Подорож почалася зворушенням від участі в величавому похороні М. Горького в Москві. Жід був захоплений людьми, яких бачив у Грузії, на Україні, в Ленінграді й у Криму... Але в Ленінграді йому порадили змінити текст промови; у Горі (де народився Сталін) зажадали, щоб у привітальній телеграмі Сталінові обов'язково було вставлено – «вождеві народів». Не будемо перераховувати всіх фактів, які Жід спостеріг, бо знаємо їх занадто добре. З спостережень і фактів постала книжка, опублікована Жідом відразу по поверненні до Парижу (1936). Те, що в ній написано, не було розраховане на пропаганду. Вірний своїй творчій і життєвій методи, Жід хотів зробити обрахунки сам з собою, не зважаючи на власне самолюбство чи особисті користі, і подати це до відома тих, кого він міг увести в оману своєю помилкою. У передмові подане вмотивування: «Якщо я помилявся спочатку, ліпше якнайскоріше визнати свою помилку, бо я відповідальний за наслідки цієї помилки; в цьому випадкові не можна оглядатися на власне самолюбство; і, зрештою, у мене його так мало. Є речі важливіші в моїх очах, ніж я сам; важливіші, ніж СРСР: це людство, його доля, його культура»⁷.

І, щоб не переказувати змісту книжки, ще один з висновків: «Диктатуру пролетаріату обіцяли нам. Ми й не наблизились до неї. Так: диктатура, очевидно; але однієї людини, не об'єднаного пролетаріату, рад. Зовсім не треба себе втішати і належить визнати з усією ясністю: там є не те, чого хотіли. Ще один крок, і ми навіть скажемо: це саме те, чого не хотіли»⁸.

На цьому обрахунки з СРСР для Жіда були закінчені. Він не любив пропаганди і не охоче повертався до теми СРСР, хоч протягом наступних років вона побіжно трапляється в листах; у 1937 році появилися «Корективи до мого Повернення з СРСР». У тому ж році Жід написав передмову до книжки Івона «СРСР як він є» (Івон – французький комуніст, що виїхав до СРСР ще на початку революції, але з 1930-их років його почали переслідувати, і він ледве звідти вирвався, здається 1934 року). Передмова починається відомим твердженням, яке

⁷ A. Gide, Retour de l'U.R.S.S., Gallimard, стор. 13.

⁸ Там само, стор. 76-77.

часто цитують: «Ніщо солідне не будується на брехні. Речі належить бачити такими, як вони є: сьогодні народ СРСР більш нещасний, ніж будь-коли, більше нещасний і менше вільний, ніж у будь-якій іншій країні».

За надію в комунізмі знайти рятунок Жід заплатив найдорожчим – останніми роками свого творчого життя. Бо вже на 1937 рік припадає цитований нами запис у «Щоденнику», в якому письменник нарікає на повну непрацездатність і неможливість пережити ще одне творче напруження, щоб появити повноцінний твір. Ще деколи він працював над драматичними творами й перекладами, інсценізував для Ж. Л. Барро «Процес» Ф. Кафки, у 1950 році приготував для вистави в Комеді Франсез «Підземелля Ватикану». І все ж перед самою смертю Жід працював над книжкою, яку ми вже згадували, – «Гра скінчена», що мусить бути поставлена в ряду кращих його творів. Переживши зовнішньо такі дивні переходи від однієї крайности до другої, як, наприклад, – від Аксьон Франсез у 1916 році до комунізму в 1930-их рр., Жід внутрішньо залишався тим самим, все більше наближаючись до ідеалу – бути до кінця одвертим з собою й з іншими. Свідченням цього є остання його книжка, з якої ми наводимо на закінчення такий уривок: «Напевно кожен, що народжений бути письменником, беручися за перо, не ставить собі питання: яку користь я можу принести тим, що зараз буду писати? В такому разі ліпше б йому відмовитися від писання. Чи то вірші, чи проза – його твір постає з своєрідного імперативу, від якого він не може ухилитися; твір є наслідком (я говорю тут тільки про справжнього поета, письменника чи прозаїка) якогось джерела, майже стихійного, так би мовити, артезіанського джерела, при якому розум, критика й мистецтво діють тільки зрівноважуюче, організуюче. Але він може, написавши сторінку, поставити питання: до чого це потрібне...? І, коли я при тому думаю про себе, я припускаю, що те, що мене передусім спонукало до писання, було пекуче прагнення симпатії. Це прагнення диктує мені й тепер думки, якими я виповнюю цей зошит, і змушує мене викидати з нього всякий патос: щоб молода людина, яка, можливо, читатиме мене, почувала себе на одній площині зі мною. Я не проповідую ніякої віри; я уникаю давати поради, а в дискусії відразу відступаю. Але я знаю, що багато сьогодні шукають навпомацки і не знають, на що вони можуть покладатися; цим я кажу: вірте тим, хто шукає істини; сумнівайтесь у тих, хто її знаходить; сумнівайтесь у всьому, але не сумнівайтесь у собі самих. У словах Христа більше світла, ніж у кожному іншому людському слові. Однак цього не досить, щоб бути християнином; крім того, ще треба «вірити». Та я не «вірю». Сказавши наперед це, я – ваш брат».

ПРО МИХАЙЛА ОРЕСТА⁹

Михайло Костьович Орест працював у нашому видавництві багато років, його смерть для всіх нас була справді несподіваною і боляче пережитою втратою. Моє сумління досі не давало мені спокою, що ми обмежилися лише короткою посмертною згадкою. І коли я з таким запізненням друкую ці кілька сторінок спогадів про покійного, то тільки завдяки тому, що поточні щоденні клопоти не давали змоги знайти на них кілька спокійних годин.

Ця ж стаття, з неістотними змінами в деталях, буде вміщена в збірнику спогадів про неоклясиків, упорядкованому Михайлом Орестом, що друкується тепер під наглядом М. Бориса, опікуна над спадщиною покійного.

Я познайомився з Орестом пізнього літа 1947 року в Авгсбурзі, в коридорі якоїсь касарні, де він проживав на статусі «переміщеної особи». Після того ми подеколи зустрічалися, а протягом останнього десятка років його життя працювали спільно. З середини 1951 року я був літературним редактором «Сучасної України» і, виїжджаючи на кілька місяців до Франції в 1953 році, запропонував запросити на моє місце Михайла Костьовича. Я знав його упередженість до життєвих ситуацій, у яких людині доводиться відсиджувати день-у-день визначене число годин за так званим виробничим договором з установою. Таких ситуацій він не любив, воліючи бути завжди сам собі, а коли виконувати які роботи, то за окремою згодою в себе дома. Це було намагання відстоювати свою людську незалежність, щоб мати час на працю, яка лежить ближче до серця, і мене аж здивувало, що він нашу пропозицію прийняв і так залишився в нашому видавництві літературним редактором «Сучасної України», а з перетворенням її й «Української літературної газети» на «Сучасність» на початку 1961 року лишився на цій самій посаді в журналі. Тільки за кілька місяців до смерті Орест узяв відпустку на те, щоб закінчити підготовку до друку ряду книжок, які він видавав під маркою «Інституту літератури», а потім знову повернутися до праці в «Сучасності». І саме коли в нас почалися розмови про повернення Ореста до редакції, його спостигла несподівана смерть.

Побіжно скажу, що і в цих обставинах, які вимагали щоденної присутності в редакції, Орест, бажаючи забезпечити собі максимальну самостійність, значну частину праці виконував дома, і не щодня йому доводилося пересиджувати належні урядові години. Але й так, хто знає функціонування редакційного механізму, того не треба переконувати, що працюю, яку виконував Орест, м'яко висловлюючись, не можна захоплюватися. Раз-у-раз у редакційній роботі доводиться стикатися з явищем, коли автор, з ім'ям ученого чи літератора, володіє кількома мовами, але найгірше з них знає матірню, українську. Писання такого автора являє собою мозаїку неприродних для української кальок з чужих мов, і редагування його означає в дослівному значенні цього слова переклад і введення статті в норми української літературної мови. Непереборні труднощі постають тоді, коли автор калькує з невідомої редакторові мови.

Таку роботу раз-по-раз доводилося виконувати Орестові. І природно, що в наших щоденних розмовах тема мови посідала одне з головних місць. Не раз ми

⁹«Сучасність», жовтень 1963, ч. 10.

доходили сумного висновку, що в умовах відсутності мовотворчого оточення, під натиском хаосу, що руйнує всі норми, втрачається почуття живої мови навіть у тих, хто її добре знав.

Орест був людиною методичною і виробив цілу систему опору цьому хаосові. Кожне гарне слово, що в надто вузькому оточенні давно забулося і раптом виринали в розмові, він негайно собі занотовував. Мабуть, воно мало потрапляти в належні реєстри, щоб пізніше бути вжитим на відповідному місці. А в ті дні, коли Орест працював над якимось перекладом чи власною поезією, він, з клаптиком паперу в руках, зупиняв кожного, щоб обережно, не піддаючи власної сугестії, описовою методом розпитати, як називається той чи той предмет, як краще висловитися і т.д.

Ще одним засобом мовної консультації в Ореста було листування. Листів він писав багато, і чи не кожен другий мав на кінці запитничок стосовно лексики, синтакси чи стилістики. Мушу визнати, що ця методичність була не останньою причиною того, що Орестова мова завжди була взірцевою.

Але поза фаховими темами був час на розмови про різне. Михайло Костьович був людиною спартанського типу, його вимоги до життя були дуже скромні, єдине, що він дозволяв собі – це багато палити, алкогольних напоїв зовсім не вживав і при кожній нагоді так категорично відповідав: «Я не питущий», що ніхто й не наслідився далі наполягати. З безалкогольних визнавав тільки чай, але так його любив, що пиття чаю набрало в нього якогось культового характеру. Постійно носячи при собі все потрібне причандалля для цього, він поступово привчив і всіх у редакції до того, що десь між третьою і четвертою щодня ми збиралися на годину вільної розмови за чаєм. Михайло Костьович залюбки розповідав різні епізоди з свого життя. Захоплюючись, він часто зривався з місця і демонстрував розповідане в особах з відповідними жестами й мімікою. З цих розповідей я багато чого дізнався про самого Михайла Ореста і його родину.

Оповідач з Михайла Костьовича був надзвичайний. Крім того, у товаришуванні з ним багато приємності було з його невинних захоплень, якими він, видно, скрашував свою самотність: філятелія, збирання пікантних друкарських помилок і чудернацьких прізвищ. У всіх цих справах я йому радо допомагав. За кілька тижнів до його смерті я дуже втішив його прізвищем якогось колгоспного бригадира, знайденим у журналі «Дніпро», – Півторипавла. А останній мій здобуток – Затулівітер – уже не міг діяти за призначенням...

Усі либонь знають, і якщо я заризикую це сказати, то заради деталей, може, й не всім відомих, що Михайло Орест походив з родини, багатой талановитими людьми. Кость Зеров-батько мав п'ятьох синів. Найстарший з них Микола, поет і літературознавець, настільки відомий, що мені й не випадає говорити щось про нього в спогадах про іншого. Другий уже менше відомий серед емігрантів – Дмитро (нар. 1895), але не менше видатний учений-ботанік, член президії АН УРСР, директор Інституту ботаніки при ній, редактор 40-томового видання «Флора УРСР», засновник і голова Українського ботанічного товариства, автор великої кількості праць з систематики, болотознавства, ботанічної географії, палеоботаніки тощо. Не пам'ятаю з певністю, чи покійний Михайло Костьович був третім, бо крім названих, ще був один інженер (не знаю, як на ім'я, помер

кілька років тому в Москві) і Кость – теж ботанік у Києві. З них тепер лишилися живими тільки двоє ботаніків – Дмитро і Кость.

Різко склалося життя всіх п'ятьох, очевидно, незалежно від їх бажання, а так, як це може бути в країні, де панує закон людоненависництва. Микола Зеров прийняв смерть на засланні, а Дмитрові пощастило, не зазнавши переслідувань, зробити велику наукову кар'єру і навіть удостоїтися нагороди орденом Леніна. Покійному Михайлові Костьовичу, що аж двома нападами зазнав ув'язнення в радянській тюрмі, довелося прожити останні півтори десятка років на волі і померти далеко від своєї батьківщини. Життя останніх двох, мабуть, було спокійніше, бодай так може здаватися, бо ближче про їх долю ми нічого не знаємо.

Усі, що досі писали про Миколу Зерова, говорять про його феноменальну пам'ять. Людина, не позбавлена трошки скепсису, не конче цьому вірить, знаючи, що коли в нас бронзують мученика, то не шкодують йому всіх чеснот. Признаюся, так думав і я, але знайомство з Михайлом Костьовичем переконало мене, що феноменальна пам'ять чи не є рисою, притаманною всім Зеровим. Ботанікою ж Орест ніколи спеціально не займався, і видно, як щось затямив із неї, то тільки з принагідних розмов з старшим братом Дмитром, а між тим він міг просто дивувати знанням назви кожної рослини, ще й у багатьох випадках додати її латинську назву.

Феномен Орестової пам'яті дивував мене не один раз. Якось я вимовив останній рядок з Верленового «Art poétique», який є ходячим афоризмом: «Et tout le reste est littérature», а Михайло Костьович підхопив тему і прочитав мені з пам'яті окремі строфи цього твору докладно, а решту з усіма подробицями переказав і, очевидно ж, по-своєму прокоментував.

Хай би в цьому й не було нічого особливого, бо ж він і перекладав цю річ. Але ось ще інший випадок. За одним з щоденних «чаїв» я прочитав першу строфу з «Новореческой песни» Козьми Пруткова:

*Спит залив. Элада дремлет.
Под портик уходит мать
Сок граната выжимать...
Зоя! нам никто не внемлет!
Зоя, дай тебя обнять!*

На цьому моя пам'ять вичерпалася, але від Михайла Костьовича послідував солідний додаток.

Тема Пруткова в дальшому стала однією з тих, до яких ми залюбки поверталися. Виявилося, що Михайло Костьович знав із нього багато напам'ять і дуже виразисто деклямував. Я тоді навіть записав від нього такі речі, як «Незабудки и запятки», «Кондуктор и тарантул», «Юнкер Шмидт», «Пастух, молоко и читатель» і навіть прозою писану мініатюру «Два дружные генерала».

Були всі підстави вважати ці записи дуже приблизними. Якось бувши в кінці 1962 року в Парижі, я натрапив в одній книгарні на пишню, але бездарно оформлене найновіше радянське видання Пруткова і досить дорого заплатив за нього. При перевірці записів від Ореста довелося з подивом ствердити, що в них

немає жодного відхилення від оригіналу, поминаючи зовсім природні різниці в пунктуації. Хоч він добрих двадцять років творів Пруткова в руках не мав.

І ще одна, поруч з пам'яттю, риса, здається мені, притаманна була всім Зеровим, яка сприяла тому, що кожен з них у своїй ділянці міг видатно визначитися, це – культура праці або, я визначив би це ще вужче, – методичність, доведена до вершка досконалости.

Михайло Костьович оповідав з своїх спостережень над працею старшого від нього Дмитра, що той, закінчуючи якийсь біологічний дослід у пробірках різного формату, мив корки від них і ставив сушити на вікно завжди в строгій послідовності від найменшого до найбільшого чи навпаки і ніколи не стерпів би такого непорядку, щоб поставити їх всуміш. Михайло Костьович був переконаний, що й свою методичність він засвоїв від Дмитра.

Не знаю, чи це так, чи вона просто вроджена була в них усіх, але я мав нагоду спостерігати, що й Михайло Костьович умів тримати свій «робочий верстат» у взірцевому порядку. У просто неймовірній акуратності його може переконатися кожен, хто тільки гляне на письмо Ореста. Усі його листи, звичайно ділові й короткі, писані дуже оригінальним почерком, який нагадує український скоропис барокової доби, завжди незмінним і бездоганно чистим, так що про них радше випадало б сказати, що вони не писані, а друковані.

Якби я хотів окреслити якимсь одним словом наші довголітні взаємини з Орестом, ледве чи відповідним було б для цього слово – дружба. Для неї він був у багатьох відношеннях людиною важкою і, мабуть, взагалі неможливою. Мова може бути тільки про дружбу з великою дистанцією. Насамперед Орест був типовим самотником. Привикав до одного місця, на якому жив, і весь світ, що простягався за дуже обмеженим колом щоденних виходів з хати, здавався йому чужим, мабуть, ворожим і небезпечним. Так він прожив весь час від кінця війни в Авгсбурзі, хоч усе промовляло за те, що йому зручніше було б у Мюнхені. До залізничої лінії Авгсбург-Мюнхен він призвичаївся, але кожного разу ще за дня мусів повернутися до Авгсбургу, залишення в Мюнхені до пізнього вечора, хоч би й як вимагали цього обставини, було майже виключене. Так само він роками мріяв про подорож до Парижу і ніколи не наважився її здійснити. Це ж так бо далеко від Авгсбургу!

Мені доводилося гостювати у всіх його чотирьох помешканнях в Авгсбурзі, які йому траплялося міняти під тиском обставин, хоч робив це він неохоче, але його запросити до себе не вдалося жодного разу.

А поза тим Орест ревно обороняв свій замкнений духовий світ, нікого до нього не впускаючи. Наша дружба з дистанцією на тому базувалася, що ми сходилися на спільному, не торкаючися різниць у поглядах, передусім на літературу (ясна ж річ – на неоклясицизм). Кожен з цих різниць міг робити свій вжиток, але не виносити їх на спільне обговорення, яке неминуче кінчилося б крахом. Яюсь я написав про Миколу Зерова таке, що ніяк не узгоджувалося з його поглядами. Він читав це, але ніколи ми тієї теми не порушували, наче її не було. Трудно сказати, чи такі взаємини з пильним дотриманням демаркаційної лінії можна назвати дружбою, і я не знаю, чи на тіснішій базі дружні взаємини з Орестом були можливі.

Той світ, який Орест ревно боронив, як святиню, мав назву – неоклясицизм. На еміграції Орест вважав себе продовжувачем справи неоклясицистів і дуже багато зробив для збереження і популяризації їх спадщини, насамперед свого брата Миколи Зерова, з творів якого він видав все, що можна було зібрати: «Sonnetarium» (1948), «Catalepton» (1952), «Corollarium» (1958). Крім того перевидав з вид. 1924 року першу частину історичного нариса М. Зерова «Нове українське письменство» (1960). Багато праці він уклав також у видання поезій П. Филиповича. На черзі ще були видання «Камени» М. Зерова і збірник спогадів про неоклясицистів. На збирання спогадів про Зерова, Филиповича і Драй-Хмару пішло багато років. Ішлося не тільки про те, щоб знаходити авторів і здобути від них рукописи. Після цього ще тривало листування з ними стосовно окремих деталей і фактів, які треба було уточнити чи доповнити. На час смерті Ореста книжка була зовсім готова до руку.

Екстремне, якщо можна так висловитися, неоклясицистичне наставлення Ореста увело його в конфлікт із заснованою відразу по війні літературною організацією МУР, який конфлікт набрав дуже гострих полемічних форм, потім перенісся на персональні взаємини і далеко перетривав існування самої літературної організації.

Щоправда, сам Орест у полеміці майже не брав участі, оборону неоклясицизму перебрав на себе В. Державин. На відміну від Ореста, який послідовно визнавав тільки неоклясицизм, Державин мав широкі літературні зацікавлення, до сюрреалізму включно. У неоклясицизмі йому імпонував передусім автономізм мистецтва, протиставлений народницькому утилітаризмові (в тому числі й плеканому в радянщині) і правдоподібно літературна ерудиція усіх поетів-неоклясицистів, але найбільш імовірно, що на оборону неоклясицизму звабила його перспектива здобути відразу кількох опонентів, проти яких він міг виставити свій арсенал полемічної діялектики, бо ні в чому Державин не був такий надхнений, як у заперечуванні чужих тез.

Орест не був полемістом і, крім власних поезій і перекладів, майже нічого не друкував. Лише деколи, з кількарічними запізненням, відповідав противникам неоклясицизму парою афоризмів, які ледве чи хто й помічав, але сам він був переконаний, що доконав своїх ворогів.

Спільність неоклясицистичних позицій (чи вірніше – спільні для обох противники неоклясицизму) надовго зблизили Ореста і Державина. Зближувало їх також і замилування до перекладів, хоч і тут вони були різними. Державин перекладав із пристрасстю все, що його захоплювало: Гомера і Едгара По, Стефана Маллярме і Оскара Вайлда. Та й багатьох інших. Але переклади його були дуже своєрідні. Так як у поезії він мав безпомилкове чуття відрізнити справжнє від пересічного, так абсолютно був позбавлений поетичного слуху до своїх власних перекладів. Єдине, чого йому вдавалося досягнути, це близькі до оригіналу розміри й ритми. Що ж стосується мови, то це були такі своєрідні державинські винаходи, які міг зрозуміти, а тим більше чути в них поезію, хіба тільки він сам. Наприклад, у перекладі оцих рядків

*Les plus rares fleurs
Mélant leurs odeurs...*

з Бодлерового «L'invitation au voyage», на поняття суміші запахів він вжив виразу – «тху хор». Іноді ж переклад Державина набирав, очевидно, всупереч його бажанню, якогось травестійно-бурлескного звучання, як от рядки з перекладу «Баляди про Редінгську тюрму» Оскара Вайльда, які запам'яталися мені тому що Орест потішався ними і часто цитував їх:

*І в скок і в брик ми без реплік
Ішли до блазеньських парад ...*

Орест, на відміну від Державина, перекладав тільки за суворим вибором; розуміється, до вибору потрапляло лише те, що було зближене до поезики неоклясицизму. Якось, коли він укладав антологію з французьких поетів, я запитав його, чому в ній немає нічого з Маллярме і Поля Валері. Михайло Костьович тільки багатозначно посміхнувся і сказав: «Ні...». Вираз обличчя і тон, яким вимовлений був цей один склад, вичерпно пояснювали мені, що для неоклясика французька поезія, починаючи від Маллярме (Верлен ще міг бути), зовсім не існує. Але переклади Ореста були завжди бездоганні.

Обидва, Державин і Орест, були один одному першими слухачами і цінувальниками перекладів. І перекладництво, за розмовами про яке вони провели багато спільних годин, стало причиною розриву їх довготривалої дружби. Дружби, гадаю, теж з дистанцією, оскільки, поза спільним для них неоклясицизмом, вони, були такі різні. Мова зайшла про те, що Орест мав би написати рецензію на Державинів переклад «Одісеї». Припускаю, що Орест терпляче ці переклади вислухував, але виступити з похвальним словом у друкові, всупереч своєму переконанню, він ні за що не погодився б. Не знаю, чи таке вияснення наступило в прямій розмові, чи посередньо, але розрив наступив раптово, і при їх обосторонній неподатливості не могло бути й мови про примирення. Назавжди. Це сталося невдовзі перед важкою хворобою Державина.

Треба сказати, що відбулося це дуже коректно, і ніхто з них не виніс суперечки на люди, як дуже часто буває. Більше того, коли В. Державин важко захворів, навіть при всій безнадійності його становища, Орест багато клопотався, щоб організувати засоби на лікування, а що не мав успіху, то не його була вина.

Неоклясицизм має багато означень, тенденційних (як в УРСР) і більш-менш безсторонніх – у еміграційних авторів. На мій погляд, його треба приймати, як окреслення історичне, а не стильове, тобто – означення «неоклясик» треба стосувати до тієї групи (яку за Драй-Хмарою називали ще «п'ятірним гроном») поетів, яка оформилася на початку 1920-их років і якій накиннули збоку назву «неоклясиків», а вона не перечила проти цього й охоче назву прийняла. Після того, як троє з них прийняли смерть в ув'язненні (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара), Освальд Бургардт помер на еміграції, а єдиний з живих (Максим Рильський) змушений був сам відмовитися від титулу «неоклясика», треба вважати цей конкретний український неоклясицизм відійшлим до історії, і називати будь-кого з пізніших поетів неоклясиком ледве чи доцільно.

Хоч це ніяк не означає, що ця група не мала певних напрямково-стилевих ознак. Передусім відрізняло їх від деяких інших груп радянських поетів те, що один радянський автор назвав з іншого приводу – опір «фальшивій добі».

Неоклясики більш затято, ніж інші, не приймали радянської дійсності і були в цьому на диво одностайними. Що ж до самої поетичної творчості, то їм властивий був інтерес до вічних літературних тем і образів та плекання клясичної поетики. Але ці окреслення досить лябільні, та зрештою не всі, приналежні до неоклясичного товариства, однаковою мірою клясики трималися, одні більше (М. Зеров), інші (П. Филипович) менше.

Тому я не називав би і М. Ореста неоклясиком, хоч продовжувачем справи неоклясиків на еміграції він міг вважати себе з повним правом. Уже хоча б тому, що турбувався їх спадщиною і багато чого врятував від цілковитої втрати, особливо з творів М. Зерова, видавши ряд книжок, у яких багато чого друкувалося вперше, переховуване до того в приватних руках.

У поезії він теж намагався слідувати за неоклясиками, маючи для себе за зразок творчість свого старшого брата – Миколи Зерова. Не в стилі цієї статті говорити про Ореста як про поета, і я обмежуся тільки її загальними спостереженнями.

У ділянці поетичної творчості Орест дійсно продовжував справу неоклясиків, і дійсно з великим успіхом. Кожна його поезія є у найпервіснішому значенні цього слова шедевром формального викінчення. Слово в нього так укладається у прийнятий розмір, що йому ніколи не можна закинути, підкреслюю ще раз цей вираз, – формальної недоробленості, яка подеколи трапляється і в багатьох великих поетів. В Ореста не могло бути мови про силуваний наголос чи про важкий (я сказав би – навіть ледь помітно важкий) збіг голосних чи приголосних. А далі – ясність і прецизність вислову, бездоганність стилістично-синтаксичної будови. Але понад усе – чиста, як перемита, лексика. У мові Ореста може не так уже й багато чистих новотворів, його мовотворча діяльність виявлялася скоріше в поверненні слову його забутого чи наданні, що вичувається тільки з конкретного контексту, нового значення. А ще більше в різноманітненні семантики слова доданням у поточній мові не вживаних при ньому суфіксів чи префіксів.

Загалом кажучи, стосовно формальної досконалості Орест перевищує всіх неоклясиків, з їх метром Миколою Зеровим включно, хоч імовірно сам він з пієтизму до свого брата і не погодився б з цим моїм твердженням.

Усе сказане тут про поетику Михайла Ореста висловлене дуже стисло і за відсутністю належних прикладів та цитат може виглядати надто загальниково, а ледве чи хто з моїх читачів кинеється до Орестових книжечок, щоб перевірити правильність моїх тверджень, бо ж поезію багато менше читають, ніж її хвалять. Саме тому я хотів би, щоб сказане мною далі було сприйняте в найбезпосереднішому сенсі, а не як звичайна риторична фраза: з поезії Ореста (без залежності від того, як вона припадає кому до смаку саме як поезія) можна без кінця черпати взірцеві приклади для нормативної граматики чи (ще більше) для підручників стилістики. Це стосується як його оригінальних поезій, так і перекладів. Навіть така річ, як одна з останніх книжок Ореста, збірка перекладів – «Сім німецьких новель» (1962), про яку у випадкові іншого перекладача можна було б сказати, що чи й варто її видавати, бо зібрані там речі не належать до літературних шедеврів, саме тому, що перекладав Орест, набирає

особливої вартості, і читання її справляє приємність не так заради самих творів, як заради Орестової мови.

Коли йдеться про культуру мови, то годиться ще сказати, що Орест видатно попрацював у цій ділянці і як літературний редактор. З його рук вийшло чимало гарно відредагованих книжок і велике число газет та журналів.

Афоризми про те, чи історія повторюється, чи ні, і так і так мають свій сенс. Незаперечним є, що окремі ситуації буває повторюються майже до тотожності. З приводу того, як у кінці 17 – на поч. 18 в. множилася віршована халтура, писав колись св. Дмитро Туптало до Степана Яворського: «Бог дал тѣм виrhoписцам типографію и охоту, и деньги, и свободное житіе. Мало кому потребные вещи на съѣтъ проихсодятъ».

Ці слова, сказані скоро триста років тому, стосуються – не додати їй не відняти – сучасної ситуації в нас на еміграції. Маючи від Бога «свободное житіє», сільські дядьки робляться редакторами літературних журналів, а кожен графоман (маючи ще й «деньги») не заважається пустити у світ власним накладом том своїх писань, власним же правописом. Різні типи є цих діячів не-культури. Назву хіба ще одного: це тип «професора», який нашу зовсім добре унормовану мову назве «московською» і звалтує своїм «професорським» авторитетом податливого редактора друкувати його твори без змін так, як він пише. Цьому мовному хаосові протистоїть невеликий гурт людей на еміграції, і число їх після смерті М. Глобенка, а тепер М. Ореста, зменшилося ще на двох, найбільш неподатливих.

ПРО НЕВИЧЕРПНИЙ СВІТ ПОЕТА¹⁰

*Собі поети право залишають,
Всі інші відкидаючи права:
Належати до тих, кого вбивають,
А не до тих, хто холодно вбива.*

Леонид Первомайський

У двадцять сім літ, віці молодому як у всякому ділі, так і в письменстві, Леонид Первомайський, що на тоді, почавши писати рано, випробував свої сили, либонь, чи не у всіх жанрах, першим реченням оповідання «З Пісні Пісень» поставив афоризм, отак з трьох крапок: «...бо внутрішній світ тим глибший, чим більше намагаєшся його вичерпати».

Вказівка на молодий вік у цьому випадкові має не абияку вагу: певно ж тоді ще рано було думати й самому авторові, що тридцять і сорок років пізніше цей самий афоризм найстисліше і разом з межевою вичерпністю можна буде застосувати до характеристики того довгого шляху, який в українському письменстві пройшов Леонид Первомайський. Процес довготривалий і більш-менш рівномірний, без зовнішніх стрибків і несподіванок. Почавши вичерпувати той внутрішній світ, поет дедалі переконувався в його – власне невичерпний

¹⁰ «Сучасність», грудень 1972, ч. 12.

місткості. На тому переконанні утвердилася свідомість своєї творчої самодостатності, яка, свідомість, своєю ж чергою дозволила поетові, попри всі суспільні катаклізми, на які щедра була його доба, не зійти з того шляху, який у творчості для кожного єдиний.

Збитий з свого власного шляху, мистець випорожнюється, а його зусилля обертаються на симуляцію творчості. А діється в українській культурі, а в літературі зокрема, вже понад півстоліття так, що вистачає поетові зробити перший крок своїм власним шляхом, що його визначає внутрішнє покликання, як його відразу ж намагаються збити на пустоцвіт: ідеологією, силоміць накиненою, так що, хоче він бути партійним чи ні, мусить декларувати партійність; терором, арештами й розстрілами колег і найближчих друзів, врешті, загрозою бути розстріляним самому чи опинитися в концтаборі. Під таким терором мало хто витримує: або задушать і замовкнеш, або підеш – на «партійність».

Почавши так мову про творчість Леоніда Первомайського, автор свідомий небезпеки, що його тут таки перепинять закидом: хочеш говорити про поезію – говори про поезію, дай спокій публіцистиці. Я приготований до цього закиду і його категорично відкидаю: поет, в якого зашморг на шії, буде жонглювати римами й алітераціями, але це не буде поезія. Поезія, тримаючися влучного вислову Первомайського, – це – не рядки і не рими, не слова, навіть найпрекрасніші, не музика людської мови, нехай найдосконаліша. Поезія – це доля, і якщо нема долі – немає поезії, немає поета. А як висловиш долю, коли маєш говорити не з власної душі, а продиктоване?! І критик не може сказати жодного слова правди, коли робитиме вигляд, що зашморга не помічає.

На наших же очах у партійному зашморгу зникла творчість шістдесятників. Одні опинилися в арешті, інші зреклися себе і, замість поетичної творчості, вправляються у версифікації, а ще про інших взагалі нічого не знаємо: зреклися самі себе і поробилися дрібними службовцями, щоб і світ забув про них? Пішли на добровільне чи примусове вигнання? Щось одне з цього випало на їх долю, як ідеться про В. Голобородька, Г. Кириченка, Б. Мамайсура і, врешті, провісника шістдесятників – Ліну Костенко. Названі тут, очевидно, далеко не всі.

Повернімося до Первомайського. Чи можна бодай щось зрозуміти в його творчості, промовчуючи клімат терору, в який він уставлений протягом усього півстоліття його праці на літературному полі? Згадана вгорі трагедія шістдесятників була лише одним із епізодів терору над літературою, і не найстрашнішим персонально для Первомайського, бо, скільки нам відомо, він не ангажувався в цей рух. А в Первомайського вже давно перед цим були перші тридцять років, коли Постишев виточував кров з української культури, були 36-38 роки, був і сорок шостий з Ждановим у Москві і Кагановичем у Києві. Особисто для Первомайського був ще й 1958 рік, ювілейна для нього дата (50-ліття), яку він відзначив суто інтимною поемою «Казка». Були в цьому творі вагання, і сумніви, і невдоволення собою, тим, що на цей уже зрілий вік здобуто. На здоровий глузд цей твір сприймався як свідчення, що поет не вичерпався, як інші, в штампах, що він повний творчої наснаги. «Казка» провіщала щось справді велике попереду, і приємно було в наступні роки ствердити, що, так інтерпретуючи цей твір, ми не помилялися. Але в тому світі, в якому живе поет, відмовлено йому й кожному

право на сумніви й вагання (як колись Панчеві відмовлене було «право на помилку»). Які можуть бути сумніви й вагання, коли партія всі їх і назавжди розв'язала. Первомайського гостро за «Казку» розкритикували, закидаючи йому щось на подоби «занепадництва».

І ось у таких несвітських обставинах те диво, з якого ми почали мову: Первомайський, либонь, єдиний випадок серед старшого покоління в українській літературі, коли поет не дався збити себе на манівці фальшу, а йшов все вгору і вгору. У тій свідомості, що всі викінчені твори (цитую за прикладеними «Розрізненими записами») «далі існують незалежно від майстра і найчастіше відображають уже вичерпаний вчорашній день його творчости». Сенс творчости, за Первомайським, у безнастанному оновленні, бо: «Художник завжди перебуває попереду своїх творів, якщо він живий творець. Кінець настає, коли майстер втрачає здатність випереджати самого себе. Зупинка тут рівнозначна деградації – майстер може жити тільки в постійному оновленні свого мистецтва, в запереченні віджилого і ствердженні нового в самому собі».

Наскільки ці твердження можна узагальнювати як правило, обов'язкове для всіх, – залишимо це питання відкритим, щоб не відхилятися від теми. Важливо нам ствердити, що вони до найменшої рисочки прикладаються до творчости самого Первомайського. Десять років по «Казці», знову в ювілейний для нього 1968 рік, він видав збірку «Уроки поезії», в якій не узагальнено, а вже персонально про самого себе, і то кількакратно, сказав це саме у віршованій формі, зокрема і в оцих трьох строфах:

*Можна серцем і в пізньому вирості
Не втратити свіжости й щирости,
Можна ждати своєї весни
До глибинної сивизни.
Я не заздрю щастю чужому,
Бо свого зазнав на землі,
Чув удари такого грому,
На такому летів крилі,
Що не тільки мені – нікому
Не були б ті шляхи малі.
Наді мною не тільки блискало –
Попелило мої рядки.
Не змінившись жодною ризкою,
Я стою, немов над колискою,
Над початком нової ріки.*

Є критики, які наївно бачать своє призначення в тому, щоб учити поета, підказувати, як йому досконалитися, щоб кожен наступний твір був ліпший від попереднього. Є інші, які слухно кепкують з перших: поета не можна навчити, бо треба з талантом народитися. А з талантом буває так, що він вичерпується на стадії початківства і, давши коротким зблиском кілька шедеврів, зникає. Тоді ніякі повчання критиків йому не допоможуть. Та шляхи таланту незбагненні: буває й так, що він досягає, як добре зело на щедрій ниві, і на повечорілий день, мовивши за Довженком, чарує нас мудрою, вивершено досконалою зрілістю, так

що довгий час ми його наче й не помічаємо чи привикаємо бачити в числі хай і добрих, але середняків, і раптом з одного якогось твору відкриваємо його в новій якості, на тих вершинах культури, на яких раніше не сподівалися його присутності.

Можна ризикувати твердженням, що саме так було й з Первомайським, а тим утвором, яким він зачарував нас, були «Уроки поезії», але поруч з ними і в такій самій мірі його проза останнього півтора десятиліття.

Шлях до цих верховин був довгий і, напрошувався б тут загальник, – важкий. Але це збаналізоване слово можна прикладати до творчості кожного майстра, а вже й поготів у радянських умовах, і тому у своїй усезагальності воно нічого не пояснює. Натомість у випадку Первомайського можна говорити про шлях, пройдений у тотальному й безнастанному зосередженні на проблемах істоти поетичної творчості. Сьомий том недавно виданих творів Первомайського, названий – «Творчий будень», майже повнотою й присвячений цим проблемам.

Годі було б у невеликій статті бодай назвати все те, що в цьому томі про мистецтво висловлене. Але з перерихування його закарбовуються бодай дві з головних ліній поетового зосередження. Це передусім зосередження на опануванні слова, таємниці мови.

«Таємниця мови, – за твердженням поета, – подібна до скарбу, закопаного на невідомій глибині. До неї спроста не докопаєшся. Можна ходити роками довкола, придивлятися, вслухатися, вивчати і – знати тільки поверхню цього чуда, яке вперто не пускає тебе в свої глибини. Здається, ти вже близько, пройдеши один штих, одкинеш верхній шар, затоптаний, порослий спорихом, – і скарб одкриється розсипом золота і коштовного каміння. Але твої зусилля даремні – знову копаєш, і знову нічого: якийсь череп'я, іржавий дріт, півзогнили тріски.

«Коли раптом таємний скарб починає озиватися в тобі – його магія розкривається сама собою, не з словника, не з розкопок, а з твого живого існування, думання і єднання з світом: шукаєш назви для всього, що бачиш, і сам починаєш розсипати скарби, і чим більше їх кидаєш, то більше їх стає у тебе».

«Не знаю більшої радості, ніж вільне володіння словом...».

Мові, як скарбові, який треба знайти і досконало володіти ним, Первомайський присвячує багато сторінок названого тому, і я не наважився б обтяжувати читача ні власними міркуваннями, ні добором цитат з цієї матерії, якби не сумний факт, що в нашому літературному оточенні панує мовне невігластво, піднесене до рівня чесноти, зокрема й поетами, яких вважають за таких, що вже досягли творчої зрілості. Властиво те, що я далі наводжу, належало б і адресувати не так читачеві, як тим поетам-початківцям, які в обставинах чужомовного оточення ледь-ледь членоподільно володіють мовою, яка мала б бути їм рідною, і якби їм дав шкільне завдання – розповісти на клаптику паперу сон останньої ночі, вони його не подолали б. Але вірші пишуть. Це для них багато легше. По-перше, тому, що на вірш не треба багато слів, і їх можна нагромаджувати без жодного ладу: чим безглуздіше вийде, тим більше боязкі критики (щоб їм не закинули, що не розуміють поезії) будуть бачити в тому нагромадженні – складні метафори. По-друге, писати вірші тепер найлегша

річ, бо модерна поетика звільняє від обов'язку пильнувати ритму, розмірів, усього, що колись вимагало певної вправності і відстрашувало від рішення стати поетом, не треба клопотатися навіть римою. Врешті, знято останній бар'єр: у сучасній поезії не обов'язкова пунктуація, яку (особливо ті, що її не знають) вважають за ознаку відсталості. Чому ж не бути поетом кожному, кому захочеться! Витворилася ситуація, яку Жан Ростан визначив афоризмом: колись легше було відрізнити поета від версифікатора, ніж тепер поета від містифікатора.

І от спостерігаємо явище, як хлопчики й дівчатка, не подолавши мудрощів гайскулу, «ідуть у поезію» і заливають примітивною мазнею еміграційну пресу, а безвідповідальні літературні батьки підохочують на це, не перестерігаючи перед безоднями труднощів, які чигають на недосвідчених наївняків.

Певно, Первомайський не обізнаний з цією т. зв. поетичною продукцією, але щось подібне, в дещо іншому стосовно відмінних обставин вигляді він спостерігає у віршованій зливі, що переливається через вінця літературної періодики Києва й української провінції. Та його спостереження над процесами, ближчими йому, висловлені в наведених нижче рядках, ще більше дійсні для наших поетів; і як добре було б, якби початкуючий поет, заки заходитися коло віршування, замислився над ними: «Чим більше я читаю віршів, в яких думки поставлено на голову, а словам вивернуто суглоби і порвано сухожилля, тим більше точности й простоти я шукаю і прагну в поезії».

Для тих молодих поетів хочу навести й ще дещо (хай пробачене буде мені щедре цитування) з того, що, висловлене про вагу слова поетом, який має за собою півстолітній досвід, могло б перестерегти їх перед небезпеками легковажного ставлення до поезії:

«Мова – основний матеріал поетичної творчості. Не знаючи мови, не люблячи її, не вивчаючи її постійно, не заглиблюючись в її таємниці, не збагачуючи свого словника, не навчаючись одбирати поміж тисячами слів найточніші, найяскравіші, найпотрібніші, – не можна бути поетом...» І отже: «...визнати за поетом право на звання майстра ми можемо тільки за умови, що він не тільки знає, але й досконало володіє своїм матеріалом, уміє з матеріалу зробити довершену річ» (підкреслення Первомайського).

Знаю на це готові спростування: мовляв, це самозрозумілі речі. Або ще кажуть зневажливо, що мова – це щось для гімназистів. Але в тому й річ, що такого ніколи не сказав Василь Барка, а кажуть саме ті поети, які українською мовою в обсязі нормального гімназійного курсу не володіють. Мабуть, є сенс повторювати такі самозрозумілі речі, коли Первомайський з притиском говорить їх поетам куди грамотнішим від наших, що на еміграції.

Звичайно ж, поетові мало знати мову, його призначення куди більше: творити її. Але й для тих, хто дійшов цього рівня, Первомайський не вважає чимось принизливим вивчати мову, навпаки «...говорячи про художницький, творчий підхід поета до мови, я не тільки не заперечую, навпаки, підкреслюю необхідність наукового знання мови хоча б в обсязі звичайної граматики. Навіть правописною нормою не може нехтувати поет. Досконале знання мови з погляду її граматичних і правописних норм може і повинно бути гордістю поета».

Первомайський являє в нашій літературі той щасливий випадок, коли сам поет так багато уваги приділяє міркуванням над суттю літературної праці і, може, не так ролею мистця в суспільстві (хоч багато є в нього й про це), як над його творчою настановою.

З безлічі цікавих його думок стосовно сказаного я обіцяв звернути увагу на дві проблеми, у пляні моєї статті істотніші. Однією з них і було значення мови для поета, про що говорилося вище. Друга – це життєва путь поета, як її він сам уявляє. У випадку Первомайського це не самі теоретичні міркування, бо вони крок за кроком підтвержені його власним життям у творчості. «Досвід доводить, – каже Первомайський, – що зростання художника пов'язане з подоланням дедалі більших труднощів, які неминуче виникають із самого процесу зростання. Чим глибший внутрішній досвід художника, тим більшої глибини втілення цей досвід вимагає. Чим вища майстерність письменника, тим складніші завдання ставить він перед собою, тим важче дається йому перемога.

«Перемога ніколи не стоїть на місці, вона сама є постійним, невпинним і безперервним процесом діяльності. Зупинка на здобутому рівнозначна поразці. Художник не повинен озиратися назад. Ще один крок вперед, ще один метр висоти – яких зусиль це вимагає, але ж і яких сил додає це постійне напруження!» Тому «судити про поета, який живе, розвивається, безперервно творить, а особливо підбивати підсумки його творчості і виносити остаточний присуд завжди трохи ризиковано: поет зробить новий крок, новим зусиллям підніметься на нову височінь – і всі передчасні прогнози і легковажно підбиті підсумки мимохідь зруйнує, на радість усім, хто любить живу поезію в її русі, в її безперервному стремлінні до вищої досконалості, ширшого охоплення дійсності, до глибшого проникнення в душу сучасності».

Сумно дивитися, як талановитий поет не те що зупиняється, а й деградує, заперечуючи ним самим у геніяльному надхненні створене, як робив покійний Тичина. Так само ж сумно бачити, як поет зупиняється, що й сталося з таким талановитим Миколою Бажаном, який віддавна не ступив кроку вперед і тепер пише віршовані... спогади про Дімітрова.

Але тим більше втішно дивитися, як поет, скажемо його словами, «на радість усім, хто любить живу поезію в її русі», пружно підноситься вгору. Саме так і йшов досі Первомайський, либонь, єдиний з поетів старшого покоління. Це особливо помітне в десятиліття між «Казкою» (1958) й «Уроками поезії» (1968). Ствердивши ще в молодому віці, що внутрішній світ людини невичерпний, він невтомно вичерпував його і набрав стільки, що як поклав зверху «Уроки поезії», – опинився на тих верхах, якими може пишатися українська культура.

Парадоксально, але факт, що це піднесення Первомайського відбувалося на очах української критики, а вона його так ніби й не помітила. Чи й не здолала помітити. Можна її підозрівати в тому, що вона, якби здолала, то й не хотіла б помітити. Чому – про це скажемо далі.

Не здолала ж вона належно оцінити такі явища, як творчість Первомайського, з своєї недолугости, з якої протягом півстоліття їй не щастить підвестися. Це насамперед тому, що її систематично підтинали під пень. Від сталінського терору вона потерпіла, може, більше, ніж інші жанри, а останнього часу ми є свідками знищення всього талановитого, що появилось в критичі по

смерті Сталіна. Так жорстоко підтинана, наша критика ніколи й не підносилася до рівня своїх завдань і не так була критикою, як безнастанно товклася на вихідному питанні: якою їй самій бути? І сьогодні її турбує те саме питання, на яке вона дає фальшиву відповідь і заганяється в сліпий кут. Як читати сьогоднішніх критиків, що б'ються над питанням свого самовизначення, складається враження, що вони сходяться на одному: критика має бути «об'єктивна». А це ж і є шлях до самогубства, бож критика, як і кожна творчість взагалі, може сказати щось присутнє, тільки будучи суб'єктивною. Легко відгадати, що за шуканням об'єктивності криється: критикові, кожному зокрема, не вільно мати свій власний (суб'єктивний) погляд; усі вони разом мусять знайти спільні (ergo – об'єктивні) критерії, які є не чим іншим, як відгадуванням: як догодити партії. Так вони крутяться у замкненому колі, шукаючи якоїсь абстракції.

Те, що діється в спілці письменників, нагадує колгоспний двір, де бачать і цінують тих, хто метушиться, – бригадирів, ланкових чи «ударників», їм і роздають налічки першости. Первомайський не здобуде належної оцінки уже хоча б тому, що його в тій метушні не видно. Це є також причиною й того, що він мало відомий у колах української еміграції. Як нам здалеку здається, він обрав собі окремий шлях. З одного боку, він став осторонь від суперечок навколо шістдесятників – ні за, ні проти; ім'я його ніколи не згадується і в зв'язку з рухом національного опору, до якого пристало значне число літераторів. Але поряд з цим його немає й там, де «одногосно» ухвалюють постанови про виключення зі спілки письменників «за антирадянську діяльність»; немає його підписів (з зрозумілих причин дуже бажаних) під деклараціями проти сіонізму. Це позиція своєрідного усамотнення (скільки воно в тих умовах можливе). Воно й дало поетові можливість зберегти свій внутрішній світ і не загинути творчо.

Літературна біографія Леоніда Первомайського дечим відмінна від типової біографії українського письменника. Уродженець колишнього Константинограду, щедрою на літературні імена (Іван Сенченко й Олександр Копиленко – теж звідти), він походить з жидівської родини ремісника-палітурника. Але вже з дитинства був вихований в українській атмосфері, зокрема на українській пісні, що завдячує своїй матері, бо, як сам казав, – «ніхто так не співав, як вона...» У «Розрізнених записах», що ввійшли у згаданий уже сьомий том вибраних творів Первомайського і становлять усуміш збірку афоризмів з фрагментами есеїстичного характеру, є два уривки під однією назвою: «З пісень моєї матері». Один з них починається так: «Раптом у душі прокидається спомин і, наче освітлене магічним промінням, постає перед очима минуле – і немає років, шляхів, турбот, падінь і страждань, які лежать між тодішнім хлопчиком з широко розплющеними очима і душею, чутливою до кожного доторку, і мною сьогоднішнім, серце якого вихолодив досвід, як вітер вистуджує хату з навстіж відчиненими вікнами і дверима». Цей спогад – про материні пісні...

Під цим впливом рано почавши писати й друкуватися (у 1924 році, коли йому було 16 років), Первомайський не мав вагання куди йти: йому слався шлях в українську літературу, хоч на Україні в 20-их роках відроджувалася й жидівська. І коли в 1926 році він появився з провінції в столичному Харкові, де його привітно зустрів Іван Микитенко, тоді ще не «вождь» пролетарської

літератури, а лише секретар редакції «Червоного шляху», в українському літературному оточенні він почувався, як у себе вдома. Слово інтернаціоналізм тоді ще не було остаточно спрофановане й зфальшоване, як тепер, і жидівське походження нічим не відрізняло від інших поета, що входив в українську літературу. І сама вона, ця література, мала досить притягальної сили, щоб полонити поета іншонаціонального походження. Бо живе в ній було почуття цілковитої самостійності і незалежності від російської. Москва тоді ще була дуже далеко від Харкова.

Відтоді багато змінилося. Первомайський видав за майже півстоліття кілька десятків книжок поезії та прози. Змінилася докорінно й ситуація української літератури, її зробили провінційним додатком до російської, а письменників послали в науку до Москви. Докорінно змінилося розуміння національного питання. У випадку Первомайського має вагу не тільки український його аспект, а й жидівське походження поета. В двадцятих роках, коли він прийшов в українську літературу, воно не мало значення, тепер – має. Ще Сталін перед смертю дав розгін антисемітизмові. За два десятиліття по його смерті антисемітизм набрав потворних форм, а в Москві умисне маніпулювали так, щоб виглядало ніби вогнищем його стала Україна. Первомайському доводиться жити в оточенні, яке (хай і з примусу) роздмухує боротьбу проти сіонізму. Це не тільки могло – мусіло викликати в нього почуття відчуження від літературного оточення.

Ця стаття не має на меті дати огляд усієї творчості Первомайського. Вона є лише післясловом до друкованої на попередніх сторінках його прози. Тому я витинаю весь його довгий шлях у літературі, щоб сказати лише кілька слів про творчість останнього часу.

Наступне твердження чисто гіпотетичне, бо його трудно боронити, не знаючи літературного життя Києва зблизька, але здається мені, що відчуження, зумовлене і згаданою причиною, і нестерпним фальшем, який панує в канцеляріях спілки письменників і на літературних зборищах, штовхнуло поета на психологічне усамотнення, яке врятувало його від банального віршування і в замкненому, своєму власному світі зосередило йому думку на істоті поетичної творчості, яка від поета вимагає майже надлюдського зусилля:

*Це помилка – не книги, не рядки
І не слова складаємо ми в риму,
Коли вночі рвемо чорновики
В кімнаті, повній голубого диму...*

*Кров – не чорнило лється в боротьбі,
В якій довершеність метою мріє...*

Такою здається нам генеза збірки «Уроки поезії», в суті своїй глибоко трагічної. Вона вся присвячена силі слова, якої надає йому поет:

В словах є кров. Вони живуть, слова...

Або:

*Стережіться, поети, глибинного слова,
Для якого не треба блискучих прикрас.
Гіркота його вічна і ніжність раптова
Мають силу цілющу і спалюють нас.*

Це те саме що колись висловив Борис Пастернак і до чого завжди поети повертатимуться; звичайно, коли вони справжні поети, а не версифікатори, коли сприймають поезію, як приречення чи, за словами Первомайського, – призначену їм долю:

*Є в поезії серця жорстокість нещадна.
Цілий вік свій ти гнеш задля неї горба.
Ти її полонений. Вона повновладна
Господиня, не наймичка і не раба.*

Первомайський у міркуваннях про поезію і свою власну творчість відповідальний за кожне сказане слово, і коли він висловився десь, що шукає найбільшої «точності й простоти» в поезії, то найкраще це й ілюструє «Уроками поезії». Всі поезії цієї збірки цілковито відчищені від обтяжливих прикрас, на які так слабує українська поезія, в них часто цілком відсутні такі засоби, як епітети й порівняння. А стислість вислову доведена майже до тієї неможливої межі, про яку колись фантазував Поль Валері: «Якби треба було різьбити на твердому камені, замість швидко писати, література була б зовсім інша». Щось від різьблення на камені хіба не нагадує оця мініатюра Первомайського «У Бабинім Яру»?

*Стань біля мене, стань, мій сину,
Я прикрию долонею твої очі,
Щоб ти не побачив своєї смерти,
А тільки кров мою в пальцях на сонці,
Ту кров, що й твоєю стала кров'ю
І зараз вилитись має на землю...*

Скористаємося порадою самого Первомайського і не будемо підбивати підсумки його поетичної творчості, бо він ще в повноті творчої сили і може їх перекреслити, тим більше, що застеріг собі право, висловлене в рядках нашого мотто. Але можемо твердити, що як і не перекреслить, то його «Уроки поезії» стоятимуть у вершинних досягненнях української поезії другої половини двадцятого віку.

Ще кілька слів про прозу. За довгий творчий вік Первомайський випробував себе чи не у всіх жанрах, зокрема не без успіху і в драматургії, проте залишив її, вважаючи «несродним» для себе ділом, і зосередився на прозі й поезії, і то з однаковим успіхом. Окрім оповідання й роману, в останній час він дав прегарні зразки есеїстичного жанру.

Після появи роману «Дикий мед», відповідаючи критикам, Первомайський заперечував як обвинувачення в «ремаркізмі», так і «спроби в емігрантській українській пресі» встановити його спорідненість з Марселем Прустом. Тим, хто робив ці спроби, був автор цієї статті. Але я охоче погоджуюся з Первомайським,

що ці спроби не були зовсім удалі. Спровокувала мене на це одна особливість роману «Дикий мед»: виходячи з тодішньої його сучасності шістдесятих років, Первомайський усю свою увагу зосередив на подіях минулого – важких тридцятих років і другої світової війни. Було в цьому ніби щось від «шукання втраченого часу», але, погоджуюся, відмінне від Пруста. Зате багато більше підстав є твердити про спорідненість цього твору Первомайського з французьким романом взагалі. Маю на увазі його складну композиційну багатопляновість, майстерно дотриману від початку до кінця.

Про ще виразнішу спорідненість з французькою літературою можна говорити й у випадку есеїстичного жанру, так мало відомого в українській літературі і, мабуть, найкраще представленого у творчості Первомайського. Першим есеїстом у французькій літературі був Монтень, далі через Паскаля й моралістів 18 віку есей дійшов до наших днів і знайшов блискуче втілення в творчості Поля Валері. «Розрізнені записи» Первомайського – типові зразки цього жанру. Звичайно ж, ця спорідненість тільки жанрово-формальна і не має нічого спільного з наслідуванням. Сподіваємося, що читач з інтересом прочитає подану тут добірку «Розрізаних записів», як і ту, яку ми плянуємо надрукувати в наступному році.

У ХОРОШИЙ ШЕВЧЕНКІВ СЛІД СТУПАЮЧИ...¹¹

Доля уділила Василеві Симоненкові мало часу. Він помер, ледве почавши літературну працю. Відчуваючи наближення кінця, він нотував у щоденнику під датою 22.7.1963: «Дивна річ: я не хочу смерті, але й особливої жадібності до життя не маю. Десять років – для мене більше, ніж достатньо». А дістав по цій даті лише п'ять місяців. Зате був винагороджений даром, який дається одиницям: йому судилося на одному з критичних поворотів історії бути обранцем, устами якого промовляє доля нації. Цим визначена довговічність невеликої Симоненкової творчості. Перше десятиліття по його смерті зміцнює нас у цьому переконанні, бо за цей час вона не те що не зблідла, а, навпаки, на тлі загального літературного занепаду ще більше виявилася. Зацікавлення творчістю Симоненка ніяк не зменшується. Книжка «Берег чекань» стала найпопулярнішим виданням повоєнної еміграції: вона розійшлася у двох накладах першого видання, і, зважаючи на тривалий попит, ми даємо читачеві це друге видання. Не зайшло істотних змін і в оцінці творчості Симоненка за цей час. Так що, переглядаючи тепер попередню передмову, я обмежуся лише неістотними змінами.

Симоненко, за свідченням його друзів, почав писати рано, в роки навчання в Київському університеті, отже десь у середині 1950-их років (за тими ж

¹¹ Передмова до збірки поезій Василя Симоненка «Берег чекань» (Вибір і коментарі І. Кошелівця, Нью-Йорк: Пролог, 1965. – 223 с.).

свідченнями¹², він не поспішав свої перші твори друкувати, дійшовши до першої збірки щойно в 1962 році).

Що він до того часу лишався менше помітний, ніж того заслуговував, на це були різні причини. Передусім його власна скромність, сумніви щодо своїх можливостей. Це яскраво видно з його щоденника, в якому поет раз називає себе «маленьким чорноробом поезії», а вдруге нарікає, що природа «обділила» його «слухом» і «очима», тобто що він не має так потрібного поетові чуття музики й кольору. Що це не позерство, а сама щирість, переконається кожен, хто прочитає щоденник. Але це, відразу скажемо, явне перебільшення, бо творчість Симоненка великою мірою спростовує його сумніви. А все-таки притаманна поетові скромність не сприяла поширенню його популярності за життя.

Однак, якщо я при цій нагоді скажу, що Симоненко таки справді свого часу не належав до числа найпримітніших своїх ровесників у поезії, то ще й з інших причин. На час від середини 1950-их років до 1962, коли появилася його книжка «Тиша і грім», припадає великий переломовий період відродження української поезії, який, незалежно від того, що тих поетів, які в цей час з'явилися, замордували вкрай несприятливі обставини творчості в совєтчині, – увійде в історію української літератури як явище рівнорядне появи в перші роки революції 1917 року покоління Павла Тичини, неоклясиків та інших з ними.

Якраз у названий відтинок часу появилися вже збірки поезій Ліни Костенко: «Проміння землі» (1957), «Вітрила» (1958), «Мандрівки серця» (1962); «Ніж у сонці» (1961) і збірка поезій «Соняшник» (1962) Івана Драча; уже друкувався і видав збірку Микола Вінграновський («Атомні прелюди», 1962). Супроти всіх цих трьох Симоненко в поезії був менш яскравий. А ще ж був цілий гурт інших, котрі, як не були талановитіші від Симоненка, то багато сміливіше домагалися визнання.

Так і склалося, що скромний Симоненко не був дуже помітний у колі своїх сучасників. Не дуже змінила б цей стан і книжка «Тиша і грім», якби вже тоді не йшла чутка, що є Симоненко ще й інший, той, що в дозволі збірки не входить. І саме завдяки цьому критика вже з появи цієї книжки почала твердити, що з'явилося нове ім'я, варте уваги. Так писав і Степан Крижанівський коротку післямову до неї (сама вже назва говорить за зміст – «Радість першовідкриття»), певно не без впливу того іншого Симоненка.

«Як грім народжується з тиші, – пише там Крижанівський, – так із глибини нашої землі, з надр нашого народу вибруньковується нова поетична індивідуальність, виникає щира, тверда, упевнена мова поета Василя Симоненка, що уміє, знає як, має що сказати своїм читачам. Якщо молодий поет переживає радість першовідкриття світу ідей і художніх образів, то для нас – це радість першовідкриття таланту»¹³.

Якби вже при цій нагоді ми хотіли зробити огляд, як інтерпретовано Симоненка в радянській критиці, то мусіли б ствердити, що після названої післямови Крижанівського, яка всього лише представляє поета читачам, нічого істотного про Симоненка там не було сказано. Були не в малій кількості більші й

¹² Див.: Микола Сом. «Слово про Василя Симоненка», передмова до збірки «Земне тяжіння» (Київ, 1964).

¹³ Василь Симоненко. Тиша і грім (Київ, 1962, стор. 151).

менші нотатки в поточній пресі, що густіше появились з нагоди його смерті, потім ряд статейок при появі посмертної збірки «Земне тяжіння» (1964) і в цей таки час з того приводу, що комсомольські літературні органи висунули кандидатуру Симоненка на посмертне здобуття нагороди ім. Т. Шевченка за 1965 рік.

Саме в цей час виринула на поверхню (широко відома по всій Україні, але офіційно промовчувана) тим способом, що була опублікована у нас в «Сучасності» (ч. 1, 1965), захальвна творчість Симоненка. Саме тому, що відтепер і офіційно її не можна було втаїти, навколо Симоненка почалася везірська гра, досконало розроблена деспотами за понад півстоліття їхнього панування. З одного боку, пригальмовано надто позитивні статті про нього в пресі. З другого – замість говорити про творчість поета по суті, розвели навколо нього чисто політичні спекуляції.

Найлогічніше було б від них сподіватися, що вони скажуть, ніби й поезії, опубліковані в «Сучасності», і його щоденник – фальшивки «буржуазних націоналістів». Але цього найпростішого виверту, на їх превеликий жаль, не можна було зробити, бо заки потаємні Симоненкові писання дійшли за кордон, вони вже ходили по руках, мабуть, більшим «накладом», ніж звичайно книжки поезій в УРСР видаються. Довелось визнати їх існування і вдаватися в діалектичну еквілібристику, пояснюючи, що все це речі випадкові, що, попри їх наявність, Симоненко – радянський патріот, а «буржуазні націоналісти» вчинили злочин, опублікувавши ці твори за кордоном. До того ж поет помер і не заважатиме малювати його, як захочеться. Це та сама гра, яка вже десять літ триває з убитими (М. Скрипник, М. Куліш, Є. Плужник та ін.): треба заінвентаризувати їх, як своїх, хоч усім змістом творчості вони далеко не були «своїми». Але можна по-везірськи твердити про людей, що хочеш, заховавши їх спадщину. Так повелися і з Симоненком. І «люблять» його про людське око всі ті, хто пашиє на нього зеленою ненавистю. Далєбі вони й самі знають, що з цієї «любови» буде їм малий хосен. І в результаті на наших очах тема Симоненка потихеньку зникає зі сторінок радянської преси»

Нам відомі дві статті, сповнені такою «любов'ю». Перша Миколи Негоди – «Єверест підлости» («Радянська Україна» від 5 квітня 1965). При цій статті лист матері покійного поета Ганни Щербань, яка, нібито почувши, що за кордоном надрукували твори її сина, звернулася до ЦК КПУ з проханням «захистити добре ім'я її сина комуніста...»

Радянський читач добре знає, як ці фальшивки робляться, і його не треба переконувати, що не бідна мати Симоненка зверталася до ЦК з запевненнями, що вірші її сина вільно читати тільки з «виданих книжок», а з ЦК приїхали до неї й змусили підписати готову заяву. Певно колись виявиться, яким способом цей документ зфабриковано, а покищо він вартий того, щоб подати його текст цілістю¹⁴.

¹⁴ «Мій син був комуніст, і тому я звертаюся до Центрального Комітету Комуністичної партії України з тим, що мене дуже турбує. Я краще, ніж будь-хто, знаю мого сина. Ріс він без батька, закінчив сільську школу з золотою медалю, навчався в Київському університеті, і все, що він мав, дала йому Радянська влада. Я бачила й чула, як його вірші з виданих книжок читають і односельці і молодь шкіл, студенти інститутів, і я, зазнавши великої втрати, втрати єдиного сина, жила єдиною

Лист не вимагає коментарів по суті (Симоненкова мати – неписьменна колгоспниця), але є в ньому один деталь, на якому варто зупинитися. Якщо до матері Симоненка дійсно приїжджали «зі Львова і з Києва» і було їх, за її свідченням, багато, то й правда, що вона не могла їх знати. І як би вона сама писала листа, то також навряд чи впало б їй на думку чомусь виділити спеціально імена І. Світличного й А. Перепаді. Скорше напрошується припущення, що їх імена вставив той, хто писав за Симоненкову матір цю заяву, і зроблене це з метою, щоб називаючи ці прізвища, стероризувати ними українські закордонні видавництва. От ви, мовляв, оприлюднили там Симоненкові твори, а ми зате застосуємо репресії до Світличного чи Перепаді. Тож, як вам трапиться ще щось до рук, не публікуйте його, бо на ваше сумління ми покладемо відповідальність за карі, яких зазнають у нас ці автори.

Я не беруся тут вирішувати, як ми мусимо поставитися до цього роду шантажу, але переконаний, що такий задум цензурувати нас на віддалі безперечно був основним мотивом публікації т. зв. листа матері Симоненка до ЦК КПУ.

Повернімося до самої статті Миколи Негоди, в якій він теж трудиться над обороною честі В. Симоненка від напасти «буржуазних націоналістів». Тут стався прикрий недогляд: неfortunно було доручати це Негоді, бож саме його чесність Симоненко поставив під сумнів, пишучи в щоденнику:

«Приятельські стежки між мною та Негодою й Оглоблином, можна сказати, позаростали буйним шпорішем. Одному з них я був потрібен, доки міг щось допомогти, другий виявився звичайнісіньким флюгером. Не сумніваюся, що він цькуватиме мене з таким же запалом, як раніше вихваляв. Та він це й сам продемонстрував з кількох трибун на різних нарадах».

Що саме котрого з них стосується, важко сказати, але Негода є тут, і в справі Симоненка йому говорити далєбі не личило.

Другу статтю в пляні оборони Симоненка від «буржуазних націоналістів» написали вже не журналісти-початківці, а люди з літературними іменами – Василь Козаченко і Петро Панч: «Тобі, народє» («Літературна Україна» від 27 квітня 1965). Половина опусу цих відомих діячів літератури присвячена констатації факту, що українська радянська література за весь час свого існування вірно служила комуністичній партії. У другій половині автори стверджують, не змигнувши оком, що й Василь Симоненко робив нібито те саме. А от знайшлися якісь «самозванці-опікуни», які забрали щоденник покійного поета в його матері і, замість «передати його в спілку письменників», «привлас-

втіюю, що сина мого шанують і що наша Радянська влада не забула його сім'ї.

Але раптом мені кажуть сусіди, що вірші й щоденники мого сина передають закордонні радіостанції. Я була дуже здивована, як вони туди попали. На похорон і після похорону приїжджали з Києва його товариші Іван Світличний, Анатолій Перепада та інші – всіх я не знаю – були зі Львова і з Києва, і вони попросили в мене синові рукописи. Я думала, що віддаю їх у чесні руки, що синові товариші передадуть їх у Спілку письменників, а виявилось не те. Вони їх привласнили, пустили по руках, і це мене дуже образило. Я розумію, що мій син де в чому міг помилятися, але ж він писав щоденник для себе, а не для того, щоб його читали й тлумачили, як кому заманеться».

«Я це осуджую і прошу взяти до уваги мою широсердечну заяву.

Ганна Щербань».

нили» його... «Якимсь чином щоденник померлого поета потрапив за кордон...» і т. д.

Плямуючи «наших клясових ворогів за кордоном», автори кілька разів з притиском повторюють думку, що творчість радянських письменників належить народові. Як ось наприклад: «...високоідейні та художньо довершені твори того чи іншого письменника, митця – то народний скарб». Або: «Треба берегти наші скарби. Не можна розкидатися ними. Вони належать народові і більше нікому».

Слова дуже категоричні. Але яке дивне розуміння народної власности тут висловлене: після нашої публікації ні захлаявні поезії Симоненка, ні його щоденник у радянських виданнях ніде не появився. Чи не належить розуміти це так, що «народна власність» має бути пильно захована від народу в сейфах теперішнього «Третьего отделения»?

Щоправда, ця сама стаття запевняє: «Творча спадщина Василя Симоненка тільки впорядковується, друзі й товариші передають до комісії по його спадщині ще не відомі вірші, новелі, листи. Все краще, що не побачило світу за його життя, зараз готується до друку. Слово поета служить і служитиме народові – будівникові комунізму».

Ми вже маємо достатній досвід, щоб сумніватися в правдивості цих декларацій, а головне – розуміти, що саме криється під словами «все краще...»

Цей досвід перевірений і на Симоненкові, бо за час від його смерті вони вже досить попрацювали над «упорядкуванням» його спадщини, і перші наслідки їх праці засвідчені на його посмертній збірці «Земне тяжіння». Щоб не повторюватися, раджу читачеві перервати тут читання цієї статті й ознайомитися з поданими в кінці книжки коментарями, де наведені конкретні факти фальсифікації й перекручення частини Симоненкових творів. Тут скажу лише в загальному, що «впорядкування» зводиться часто до викидання цілих строф (в одному випадкові з вісьмох строф викинено рівно половину – чотири), якщо в них щось не відповідає т. зв. «партійності». Окремим творам додають фальшиві назви, які фальшиво спрямовують весь зміст твору, при тому ж дошивають на закінчення рядки, яких Симоненко не писав. В окремих поезіях підступно й ніби непомітно змінено одне лише слово, яке зовсім міняє сенс поезії, і т. д.

Щодо інших писань про В. Симоненка, то вони переважно належать перу його молодих колег, які чи то з приводу появи його збірки «Земне тяжіння», чи з нагоди висунення його на премію ім. Т. Шевченка хотіли сказати щире слово про покійного товариша, але це в більшості не були фахові критики, висловлювалися дослівно в кількох рядках, і то без можливості сказати щось одверто з уваги на «крамольність» нелегальної творчости Симоненка. Так що якоїсь повнішої оцінки його годі в цих писаннях шукати. Так триває вже десять років по смерті Симоненка.

Я вже дещо сказав про причини, з яких Симоненко не відразу звернув на себе увагу, пояснюючи це почасти його скромністю і наївністю поруч з ним яскравого грона інших шістдесятників. Але власне почасти. Може, більш важливу причину на це знайдемо в особливості його поетичної індивідуальности. На відміну від Ліни Костенко чи І. Драча, Симоненко не був підкресленим модерністом, який входить в літературу тільки з своєю поетикою,

що має виразно відрізнити його від інших. Василь Симоненко ніби не претендував бути першовідкривачем, а свідомо йшов тим шляхом, яким пройшли вже інші, тобто ніби хотів бути традиційним поетом. Я вживаю два рази слово ніби, бо хочу цим сказати, що попри те він все-таки був цілком оригінальним, що читач побачить з дальшого.

Є в Симоненка одна поезія, яка висловлює його поетичне кредо, його поетичний стиль. Це – «Гей, нові Колумби, Магелляни». Поет слідом за тими, що вже пройшли по океанах поезії, вибирається у творчу подорож, з певністю, що знайде щось і він, досі не відкрите. Кінчається поезія рядками:

*А якщо відкрию вже відкрите, –
Друзі! Ви підкажете мені...*

Це молодеча наївність. У поезії є так, що друзі не «підказують». І Симоненко довів це на власному досвіді: «відкривши» подекуди «вже відкрите». Наприклад, таким «відкриттям» є рядки у циклі «Тиша і грім» з однойменної збірки:

*І обнявся сміх з журбою,
Ненависть з любов'ю...*

Відкрив це давно вже Олександр Олесь, і ніхто з друзів поетові цього не «підказав».

Але на честь Симоненка треба сказати, що таких відкриттів у нього мало. Поетичне чуття перестерігало його від повторень. А в цілому, ніби йдучи тим шляхом, яким пройшло вже багато перед ним, він умів зауважити на безконечних шляхах поезії острови й затоки, не помічені іншими. Придивляючися уважніше до його поезії, бачимо, що в нього насправді все нове, індивідуально симоненківське. З цим моїм твердженням погодиться кожен, хто гляне на поезію Симоненка з чисто формального боку.

З поверхні його поезія буде здаватися таки чисто традиційною. Щоправда, трапляється подеколи деформація строфи, яка віршеві надає модерного вигляду. Ось перший вірш з «Тиша і грім» – «Жорна»:

*Натуга на руках,
від втоми чорних,
здувала жили,
ніби мотузки.
Каміння клацало зубами
в жорнах,
жувало жовті зерна на друзки.
І сіялось не борошно,
а мука...
При тьмяному мигтінні каганця
жіночі ніжні
материнські руки
тягли за ручку
камінь без кінця.*

За цією модерно посіченою нерівноскладовістю криється клясична чотирирядкова строфа ямбічного пентаметра. Ще й звичайне перехресне римування:

*Натуга на руках, від втоми чорних, (а)
здувала жили, ніби мотузки. (б)
Каміння клацало зубами в жорнах, (а)
жувало жовті зерна на друзки. (б)*

Через один вірш далі – знову цей самий п'ятистопник, уже без деформації («Можливо, знову загриплять гармати...»), і наступний – «Верба»:

*Розлогі верби. Затишок і тіні.
Під ними тихо плещеться ріка...*

Цей таки розмір знайдемо дуже часто і в збірці «Земне тяжіння» («Там, у степу, схрестилися дороги...», «Лев у клітці», «Поет і природа», та багато інших). Хай у читача не складається враження, що в Симоненка домінує одноманітна метрика. Я всього лише наводжу більше прикладів ямбічного метро-ритмічного ряду. А поза тим знайдемо в нього і хорей, і досить багато трискладових метрів з різними можливими їх ускладненнями. Особливо останні часто іпостасовані, що надає віршам Симоненка ритмічної різноманітності, характеристичного пуантування рядків, доводячи подеколи ритм до властивостей т. зв. павзника.

Зрештою, в цьому немає нічого нового, бо й кожен радянський поет володіє сьогодні без труднощів цією метро-ритмічною технікою, що рішуче ще нічого не говорить про кожного з них як поета. А поза тим у Симоненка немає ні верлібру, ні замилювання в будованні вишукано-складних строф, хоч уже в самій радянській поезії він знайшов би багато їх прикладів у своїх попередників (Тичини, наприклад). Навпаки, строфічна будова Симоненкових віршів також надто проста: в обох виданих його збірках десь понад дві третини домінує чотирирядкова строфа, поза тим набереється якого півтора десятка сонетів, кілька віршів дворядкової строфи, а вся решта просто астрофічна.

І все ж ця зовнішня формальна простота була б оманною, якби хто хотів на її підставі робити висновки про звичайну традиційність Симоненкової поезії, в якій не знайдеш нічого нового, без чого властиво поет і не існував би.

Стверджуючи, що він сам не є прихильником формалізму, Симоненко по своєму розумів цей термін: формалізмом він вважав специфічно в радянській поезії шаблон, повторення чужих клішованих думок, банальних істин на зразок: «люби працю, поважай тата й маму, не дивись косо на сусідів...»

У час, коли готувався хрущовський погром літератури й мистецтва 1962-63 року, Симоненко сміливо розвинув цю думку: «Література й мистецтво не терплять шаблону – це кілька століть проголошують усі, хто вміє говорити і писати. А хіба відсутність новизни – не шаблон? Наскільки я знаю літературу й мистецтво, вони споконвіку мали за найкращу традицію духовне новаторство. Загрозу цій бічній і найтрадиційнішій традиції в новаціях моїх талановитих ровесників не вдається розгледіти навіть крізь люпу. Те, що вони завдали кілька відчутних ударів по поганих традиціях (маю на оці бездумність, чуттєву млявість

та інтелектуальну кваліфікацію), не завдало поезії жодної крапельки горя. Якраз навпаки»¹⁵.

Це поетичне кредо Симоненка, і йому вірний був поет не лише в деклараціях, а й у поетичній творчості:

*Юність вчать – наука їй не шкодить,
Але рветься зойк у мене з уст:
Хай до неї й близько не підходить
Із своєю міркою Прокруст.*

За простою, майже клясичною формою його віршів легко побачити ті елементи, які характеризують Симоненка, як поета живої думки, свіжого й наскрізь оригінального. Тоді виявиться, що він своєрідний і в формі, і не бракує йому того, за чим він так щиро уболював: чуття слова, його звучання. Без підкресленого хизування і, видимо, без умисного добирання, а чисто інтуїтивно йому вдається досконале у своїй природності озвучення рядків, як, наприклад, в цитованому вже вірші «Жорна» звучать на ж і з оці рядки:

*Каміння клацало зубами
в жорнах,
жувало жовті зерна на друзки.*

Вишукування й підкреслювання подібних явищ до певної міри відгонить штучністю, може, тому, що поет, komponуючи твір, і сам їх не помічає. Можливо, продовжимо цю думку, цього не треба й робити. Але з другого боку, вони, ці елементи, органічно присутні у творі, мають свою поетичну функцію і надають поезії певного мистецького зафарблення, індивідуально властивого саме цьому поетові, і без їх вичуття сприймання поетичного твору було б не повне.

Ще один приклад. Буває, що вірш як цілість і не запам'ятовується, а от трапляється в ньому один рядок, як знахідка, яка притягає до себе увагу. Любитель поезії цінує ці речі і не лишить їх поза увагою. Ось такий рядок у Симоненкової поезії «Там, у степу, схрестилися дороги»:

У травах стежка свище, мов батіг...

Свідчить такий рядок про те, що поет живе у власному світі, в якому речі мають свої символи й знаки, і стежка уявилася йому в такій метафорі. Скільки мені відомо, цей рядок ні від кого не визичений, специфічно Симоненків, бо, наприклад, Тичинине – «Співає стежка на город...» має зовсім інший настрій і джерелом надхнення для Симоненка не могло бути. Але про Симоненкову метафору мова буде ще далі, тут мені йдеться покищо про саме звучання його вірша. Отже, поезія, про яку тут зайшла мова, кінчається такою строфою:

*Ми ще йдемо. Ти щось мені говориш.
Твоя краса цвіте в моїх очах.*

¹⁵ «Літературна Україна» від 16 жовтня 1962.

*Але скажи: чи ти зі мною поруч
Пройдеш безтрепетно по схрещених мечях?*

Можна цього й не помічати, але людині, яка поезію сприймає не тільки з самого ритму й римованих закінчень, звукова функція шиплячих ч, ш, щ далєбі очевидна.

Як сказано, Симоненко либонь не працював спеціально над «озвученням» своїх віршів і нема в нього такого розкошування в звуках як у Тичини або в Ліни Костенко. Виходило в нього таки саме собою, але всюди в його поезіях натрапите на дискретно дозоване насичення тим чи тим звуком, специфічно симоненківське:

*Сам я сонний ходив землею,
Але ти, як весняний грім,
Стала совістю і душею,
І щасливим нещастям моїм.*

Як про індивідуальність Симоненка говорити, слід визнати за ним також увагу до семантики слова, на основі якої поет часто будує оригінальні асоціативні комбінації. Ще раз повернуся до двічі вже цитованого вірша «Жорна», щоб на ньому ілюструвати своє твердження, тим більше, що це один з ранніх віршів Симоненка. У рядках –

*І сіялось не борошно,
а мука...*

– поет ніби грається натяком на синонімо-омографічні семантичні прикмети слів борошно – мука, мабуть, умисне не поставивши «для ясности» наголосу на останньому, яке має звучати – мўка.

Сьогочасній поезії властива тенденція позбуватися поверхової описовості. Заміняючи її метафорою, сучасний поет висловлюється ощадніше, по змозі уникаючи епітета і виявляючи тенденцію радше до малих форм, ніж до сюжетної поеми, не кажучи вже про віршований роман. Асоціативна глибина поезії, її спроможність проникати в глибинні шари підсвідомого виявляється в індивідуальності і, в прямій залежності від цього, – в складності метафори. Ця загальна тенденція, засвідчена в творчості й т. зв. шістдесятників і багатьох ще молодших поетів, які роблять щойно перші спроби, є ознакою того, що українська поезія за Симоненка модернізувалася, набираючи тих своєрідностей, які характеризують сучасну світову поезію взагалі. Звідси далі поглиблений інтелектуалізм нашої молоді поезії, ускладненість образу, гін до поширення поетичного словника коштом висліджування «поетичних» банальностей, занадто зужитих поетами-середняками. Дуже часто можна спостерігати, як молоді поети виловлюють із словників давно забуті слова, щоб повернути їх в обіг, а зокрема ж залюбки вдаються до сухого прозаїзму.

І тут Симоненко не буде такий яскравий, як Іван Драч чи Григорій Кириченко. Але й на його метафорі, і на прагненні до конденсації вислову, і, врешті, на смакові до поетичного прозаїзму можна спостерегти, що за зовні

традиційною формою його віршування криється модерний поет, який ішов у загальній течії оновлення української поезії свого часу.

Між іншим, цю своєрідність Симоненка зауважив один з радянських авторів, але, на жаль, (мабуть за браком можливості висловлюватися одверто), належно не розвинув своєї думки¹⁶.

Є поети, які з першого вірша суворо фільтрують свою творчість, скупо випускаючи на люди тільки те, що, на їх думку, дійшло досконалого вивершення, навіть як між двома віршами трапляється багаторічна павза. Таких на диво мало. Ними були Стефан Маллярме і Поль Валері. Серед наших поетів на еміграції просто такі унікальним прикладом є Олег Зуєвський. Що ж до шістдесятників, то мені відомий теж лише один випадок такого суворого самообмеження – Григорій Кириченко. Щоправда, його літературний шлях вимірюється всього лише кількома роками, але за цей час він надрукував хіба який десяток віршів, і що не річ – то шедевр.

Є знову ж поети занадто вітальні, вони ніби розкошують у творчому надхненні і на цьому бенкеті роздають усе, що ледь устигло лягти на папір. Таких називають «нерівними», і навіть якщо вони винятково талановиті, у них трапляються досадні загзаги й спади. Іван Драч (при всій величині його таланту) здається мені отаким «нерівним».

Цих поетів п'янить саме почуття приналежності до світу, і вони звичайно люблять писати отак:

*Світ який – мереживо казкове!
Світ який – ні краю, ні кінця!
Зорі й трави, мрево світанкове...
і. т. д.*

Це вже Симоненко. Бо й він «нерівний», як і Драч. В останнього, поруч з творами високої поетичної напруги (як, наприклад, цикл балад з «Теліженського літа»), можуть появлятися такі розводнені речі, як «Ейнштейніяна», а в Симоненка – «Божественний пшик». Специфічно в радянських умовах такі поети багато втрачають на цьому, бо видавці їх творів охотніші друкувати якраз ці слабші твори, бо вони або позбавлені проблемности взагалі, або мають якраз ту «співзвучність», яка підходить під «лінію». Тому і Драч і Симоненко слабші в збірках, ніж вони є в дійсності. І зовсім слушно вже в цитованій післямові до першої збірки Симоненка зауважує Степан Крижанівський: «Менш оригінальний покищо поет в інтимній ліриці, хоч і серед його любовних віршів є кілька чудових знахідок».

Це достеменно так. Слушно й щодо знахідок. І ключ до чару цих знахідок ось у чому. Розкладання, скажемо так, поетичности на елементи (ритмічні особливості, порівняння, метафори тощо) подібне анатомуванню живого організму. Ті елементи, окремо кожен взяті, самі з себе ще нічого не говорять про твір як цілість, у якій дихає душа поета і головним є те, що являє та людина, яка відбивається в творі, людина як стиль (у суто бюффонівському розумінні слова). Щоб дійти отже до сприймання Симоненка як поета, треба побачити його – як

¹⁶ Див.: Анатолій Шевченко. Так він писав, так і жив («Радянська Україна» від 17 лютого 1965).

людину. Вона виявляється в самій такій поезії, але й поза тим Симоненко залишив не одне свідчення про себе, своє розуміння світу і власного місця в ньому. Передусім у щоденнику. Ще один винятково цікавий документ для пізнання Симоненка-людини становить його інтерв'ю для Українського радіо після виходу книжки «Тиша і грім». Наводжу його майже повністю:

«Що я можу сказати про себе? Ще так мало прожито і так мізерно мало зроблено. Хочеться бути людиною, хочеться робити гарне і добре, хочеться писати такі вірші, які б мали право називатися поезією. І якщо це мені вдасться рідко, то це не тому, що я не хочу, а тому, що мало вмю і мало знаю.

Найбільше люблю землю, людей, поезію і... село Бієвці на Полтавщині, де мама подарувала мені життя. Ненавиджу смерть. Найдужче боюся нещирих друзів. Більше мені сказати про себе нічого»¹⁷.

Хто візьме разом поезію й щоденник Симоненка і співставить з оцим коротким, але щирим, наче сповідь, його свідченням про себе самого, той матиме ясний і гармонійно суцільний образ поета-людини: щирої й одвертої, скромної, гуманної, а передусім чесною і цією чесністю неймовірно привабливою. Такій людині мимоволі віриш у всьому до кінця, а не сприймаш її чесноти, як умовну літературщину.

Отже, якщо, з одного боку, можна погоджуватися з С. Крижанівським, що в інтимній ліриці Симоненко не скрізь оригінальний, то з другого – треба визнати, що безпосередність і щирість поетова відбивається в ній, позбавляє її літературщини, якої так багато у Симоненкових сучасників, середніх поетів. Читання таких його творів, навіть якщо вони не вражають особливою винахідливістю й оригінальністю, викликає такі враження справжньої поезії. Ось одна мініатюра, яка може ілюструвати висловлену мною думку:

*Десь на горизонті хмара-хустка
Манить вдаль, мов дівчина у сад,
І весні такі пахучі згустки
Розплескалися об голубий фасад.*

*Дні стоять погожі і привітні –
Розтопилося б і серце кам'яне:
Всі на вулицях немов знайомі, рідні,
Лиш чомусь не впізнають мене.*

А вже про оцю мініатюру – «Осінній дисонанс», крім сказаного вище, можна додати, що вона цілком сьогочасна формально і мистецьки стоїть на рівні всього кращого, що є в модерній українській поезії:

*Небо скуйовджене і розколисане
Дрантя спустило на темні бори.
Сонного місяця сива лисина
Полум'ям сизим горить.*

¹⁷ Див.: Анатолій Шевченко. Так він писав, так і жив («Радянська Україна» від 17 лютого 1965).

*З ротатим, ридаючим риком
Вітри орди хмар несуть,
І ходить за їхнім криком
Бажання лягти й заснуть...*

Симоненко помітно зростав і в інтимній ліриці. Це видно навіть з офіційно допущених його збірок. А інтимної його лірики ми також не знаємо всієї, бо там інтелектуально і формально ускладнені речі так само забороняються, як не відповідні «народності» й соціалістичному реалізмові, навіть як у них немає жодних сумнівних з політичного погляду настроїв.

Коли Крижанівський писав свою післямову, тоді, правдоподібно, ще не була відома оця поезія (до речі, скільки мені відомо, там ніде не друкowana, мабуть, з тієї таки причини, що не відповідає вимогам соціалістичного реалізму), яку можна вважати одним з кращих шедеврів інтимної лірики, створених за останні роки відродження радянської поезії:

*Я тікаю від себе, від муки і втоми,
Від крикливих окатих міст.
Я самотній бреду в білу папороть снів,
Я зрікаюся всіх і цураюся всього,
Бо хочу побути нічим.
Я натомлений власною дурістю,
Хвалькуватістю власною вбитий, –
Я від себе втечу в білу папороть снів ...*

Ця поезія належить до класичних прикладів, з яких пізнають справжніх поетів. Звичайно в поезії впадає в око ритміка вірша, дзвінка рима, насиченість оригінальними метафорами, музичне озвучення. А в наведеному прикладі нічого цього фактично нема, а ніби найпростішими словами сказано так багато, що всі поетичні аксесуари виявилися зайвими і були б тут недоречні.

Наведених прикладів уже вистачає, щоб бачити, наскільки В. Симоненко поет оригінальний. І все ж не ця частина його спадщини нас найбільше цікавить. Щось подібне, подеколи й ще більш оригінальне, знайдемо не в одного поета його талановитого покоління. І якщо на Симоненкові сьогодні наша особлива увага, то передусім завдяки тій (кількісно невеликій) частині його спадщини, в якій він підноситься постаттю єдиною в своєму роді в сучасній українській поезії.

Ідеться мені про всього лише два чи три десятки Симоненкових поезій (їх число трудно й встановити, бо поетова спадщина не зібрана, частково прискринена тими, хто ховає його твори під замок, і якраз ті, які тут нас найбільше цікавлять), які він написав, сказав би покійний Максим Рильський, у хороший Шевченків слід ступаючи.

Щирий і людяний, скромний і сам собі найсуворіший критик, Симоненко посідав ще одну рису характеру, без якої поет у советчині перетворюється на гнучкого солодкопівця, – велику громадську мужність. У дні хрущовської змори, коли під виглядом боротьби проти «абстракціонізму» і «формалізму» було заплановано заборонити живу поезію, мужність продиктувала Симоненкові оцей виступ на оборону свободи творчості: «Отже, ті що готові вдатися за допомогою

до дружинників (охоронці порядку при міліції – І. К.), аби тільки заборонити поетичній молоді шукати і мислити, чи не опинилися вони в незavidній ролі захисників поганих традицій, чи не склали мимовільно протекцію сірості й бездумності?... Навряд чи можна сприймати всерйоз також розпачливі заклики відвернутися від трагічного і творити так зване «житгерадісне». Бездумні, ідилічні радощі скоріше синонім ідіотизму, ніж оптимізму. Ми живемо в добу великих діянь, а, отже, і в добу високої радості і великих трагедій. Відвертатися від людських мук і страждань, а замість правди тикати їм під ніс пучечок чебрецю – до біса такий жалюгідний оптимізм!»¹⁸

Ці мужні слова сказані з таким почуттям власної правди, що в тембрі голосу поета чується нездоланна щирість, якої боялися «начальники» від літератури і не зачіпали Симоненка ні за ці вислови, ні за нелегальні поезії, про які знали ще за його життя. Хоч за таке саме інших карали безнастанно і засиляли на провінцію, чи пак – на «новобудови». Горда мужність Симоненка здобула повагу навіть тих, хто насилав міліцейських дружинників на молоду поезію. З переляку вони «люблять» його й помертно.

Мужній Симоненко в наведеній деклярації і такий самий мужній у творчості, навіть як доводилося по Шевченковому сліду писати в захлавній зошити для себе самого чи найближчих друзів. Протиставлення «трагічного», «великої трагедії» людського життя в советчині «ідилічному ідіотизмові», сприймання «людських мук і страждань» як свого глибинного переживання творить душу цієї частини Симоненкової поетичної спадщини, яка втілилася в трагічно щире любов до батьківщини-України:

*Коли мечами злота небо крає
І крушить твою вроду вікову,
Я тоді з твоїм ім'ям вмираю
І в твоєму імені живу!*
(«Україні»)

І в любов до її людей. Це поняття («любов до людей»), на симуляції якого живе офіційна радянська поезія, в советчині вкрай спотворене й звulгаризоване. Воно сприймається як прописна максима: належить любити людей взагалі, і якщо конкретизується, то хіба, наприклад, приписом більше «любити» людей соціалістичних країн, ніж капіталістичних. І міняти «любов» дозволено тільки за приписом: до якогось часу треба було дуже «любити» китайців; тепер вислови цієї любові не тільки не належать до доброго тону, а й були б політично небезпечні.

Карикатурність такої «любові» в тому, що не можна любити директивно. Любов – почуття конкретне, і найбільший гуманіст не може ні з того ні з цього перейнятися любов'ю до народу з іншого континенту, про який він нічого не знає.

Не фальшивою любов'ю пройнята поезія Шевченка, бо любов у нього конкретна: до замученої «нуждою та працею» матері, до сестер і братів, до таких самих, як вони, українських селян і всього народу, бо його долю ділив і сам

¹⁸ «Літературна Україна», 16. X. 1962. Підкреслення скрізь мої – І. К.

переслідуваний Шевченко. Так, ідучи далі, зовсім природно звучить Шевченкова любов і до інших, наприклад, кавказьких народів, оскільки в російському ярмі вони поневіряться так само, як і Україна.

Шевченко тут не притягнений довільно: в своїй любові до людей різоче подібний до нього Василь Симоненко. Він часто говорить про неї: «Найбільше люблю землю, людей, поезію...» (цитоване інтерв'ю). Але і його любов конкретна, вона стосується людей, з якими життя пов'язало поета. І не випадок, що до сказаного вище він додає: «і... село Бієвці на Полтавщині...»

Трагедія України і її людей (у тому числі близьких поетові: мати і вся рідня з Полтавщини, друзі поета з заклапованими устами, як зрештою й він сам) під советчиною дихає з цієї суто симоненківської частини його творчості, яка вирізняє Симоненка як поета сильного поетичного хисту, який, уже сьогодні немає в цьому сумніві, тривало входить в історію української літератури, як гідний нащадок Шевченка.

Критика (і досі найбільш анемічний жанр української літератури) живе в нас з непорозуміння на чужому терені: її вважають своєрідною наукою, яка має виглумачувати читачам, як треба «правильно» розуміти літературні твори, а письменникам – як їх писати. Здається, Вольтерові належить дотепне уподібнення ролі критика до діяльності ветеринара, який перевіряє поросят, що їх везуть на базар (і всі вони, звичайно ж, виявляються хворими). Таке визначення дуже точно пасувало б для окреслення ролі радянської критики, яка майже виключно зводиться до пильної перевірки: чи літературні поросята не заражені якимось «антипартійним» вірусом.

Але й поза кордонами советчини читач (який взагалі поезією не цікавиться, але радянську поезію читає винятково з метою вишукувати, який таємний зміст за нею криється) вважає критика за «вченого» мужа, який зобов'язаний методами своєрідної літературної арифметики розкласти літературний твір на прості множники й пояснювати, що кожен такий елементик у ньому значить.

На такі досить елементарні питання доводиться наражатися і в зв'язку з творчістю Симоненка, при тому вони стосуються найбільш ясних його творів, які коментарів либонь і не потребують. Зокрема не один читач заклопотаний розшифруванням «Баляди про зайшого чоловіка»: чи в ній криється якась інша символіка, а чи, крий Боже, не є це звичайна атеїстична пародія на Євангелію? Це питання, що стосується всього лише однієї поезії, набирає винятково важливого значення, бо ж цнотливо побожний читач, який сприймає поезію чисто функційно, на випадок останнього припущення ладен зректися всього Симоненка в цілому.

Хоч у Симоненка є антирелігійні твори (поема «Прокляття», «Божественний пшик») як данина кесареві, я, поперше, не вірю у войовничий атеїзм цього поета, бо його поезія, а особливо щоденник, переконують у протилежному. Але зовсім виразно нічого спільного з питанням релігії не має «Баляда про зайшого чоловіка». До неї я ще дійду далі через цілий ряд відступів про Симоненкову тематику взагалі, а насамперед через в'яснення обставин, які формували духовий світ поета.

Василь Симоненко народився 1935 року в селі Бієвцях на Полтавщині, в самому центрі, сказати б, хліборобської України. В 1952 році закінчив сільську

середню школу і того ж року вступив на журналістичний факультет Київського університету, який закінчив 1957 року. Потім працював у газетах «Черкаська правда» і «Молодь Черкащини». Смерть спостигла його (13 грудня 1963) на посаді кореспондента центральної «Робітничої газети».

Оце коротка біографія поета. Проте всього лише кілька дат з неї, наповнених живим змістом, говорять дуже багато. Дитинство і юність його припали на найстрашніші роки сталінізму і воєнного спустошення. І тим часом, як хлопець мав нидіти з голоду (на Полтавщині!), йому школа без кінця помпувала в голову байки про великих вождів Маркса, Енгельса, Леніна й Сталіна, про їх добродійства і божеську непомильність. На час смерти диктатора Симоненко був уже студентом університету, і якби навіть припускати (що дуже малоімовірно), що він щиро колись приймав шкільну науку про велич вождів, то в студентські роки віра в них мусіла б захитатися. Померлого диктатора скомпромітували самі його учні, компромітуючи й себе одночасно при змаганні за право на його престол. Сідаючи на нього чи тільки наближаючись до його приступців, вони щедро обіцяли, «за божим велінням» (богом був, очевидно, Маркс чи Ленін), побороти «зло».

Тим часом, як по 1953 році «з густих заплав» партійної догматики виходили після Сталіна нові «месії», обіцяючи за кожним разом «щасливе життя», юнак був уже студентом університету, імовірно жив в елементарно ліпших умовах, однак душа його була сповнена болем за поневіряння на колгоспній каторзі тих близьких йому людей на селі, з оточення яких він вийшов. З цього походить тематика значної частини поезій Симоненка, у яких дуже часто фігурують постаті зовсім конкретних персонажів з його життя.

Передусім – мати, яка його вигодувала (батька Симоненко втратив рано). Їй у Симоненковій поезії віддано стільки щирої уваги, скільки в нашій літературі не траплялося вже либонь від Шевченка. Щодо форми – це квінтесенція поетичної простоти, наче з умисним униканням оригінального слова чи метафори. Це зразки тієї чарівної простоти, які полонять читача самою щирістю вислову, як, наприклад, «Лист» із збірки «Тиша і грім», хоч на ньому явні ще сліди початківства:

*Знов листа мені прислала мати,
Невеликий лист на кілька слів.
Слів таких і треба небагато,
Та вони, як весняні пісні,
Принесли в гуртожиток в кімнату
Теплі-теплі спогади мені.*

Мати (конкретно поетова і як узагальнений образ) присутня скрізь у Симоненковій поезії («Жорна», «Дума про щастя», «Лебеді материнства», «Скільки б не судилося страждати» і багато інших), зокрема ж у творах соціального звучання, в яких змальовано важкий материн труд:

*При тьмяному мигтінні каганця
жіночі ніжні
материнські руки*

*тягли за ручку
камінь без кінця.
(«Жорна»)*

Перелік поезій, у яких трапляється мотив матері, становив би чималий список. Апотеозом трагічного образу скривдженої матері є в нього «Одинок матір», що кінчається оцими рядками:

*Мадонно мого часу!
Над тобою
Палають німби муки і скорбот,
І подвиг твій,
Обічаний ганьбою,
Благословив розстріляний народ.*

Цей вірш, разом з іншими подібними («Де зараз ви, кати мого народу» та ін.), дивовижним чином (хоч і зфальшовано. Див. коментар, стор. 301) передрукований у збірці «Земне тяжіння», мабуть, з тих міркувань, що поет, зважаючи на обставини, не прямо вказує вбивць, лишаячи місце на двозначність. Отже, оскільки вірш і так став загальновідомим, вирішили ліпше його надрукувати, щоб уже цим насутерувати читачеві, що, мовляв, Симоненкове «Кати народу» не стосується советчини, не вона «розстрілює народ» і т. д., бо інакше ми такого і не друкували б. Це гарна міна при поганій грі. Бож, як Божий день, ясне, що Симоненко відтворює панування тієї самої російщини, проти якої стільки писав Шевченко. Шевченкова Катерина пішла з байстрам шукати «Шлях на Московщину», Симоненкова – стала «в сімнадцять літ вдовою», бо розстріляли її нареченого.

«Одинок матір» – разючий приклад у поезії, як мотив «Катерини» більше, ніж через сто років пізніше, повторився з такою дивовижною поетичною експресією в творчості молодого поета. Хоч би й як підступно викручувалися трубадури советчини, саме їх ганьбить Симоненко оцими словами:

*Нехай духовні покидьки
Й заброди
Байстрам, безбатченком
Назвуть твоє дитя,
Найтяжчий злочин –
Вкрасти у народу
Тобі довірене життя.*

Мати, баба Онися, тітка Варка, дядько Оверко, колгоспний конюх Федір Кравчук, безбатченко Івась, Марія чи Настя з «Думи про щастя» – це не літературні імена, а живі люди з Симоненкового оточення, з якими він зустрічався не тільки в дитинстві, а й пізніше, будучи кореспондентом місцевих черкаських газет чи київської «Робітничої газети». Вони полонили його надхнення і визначили напрям його творчості. Любов'ю до них надхнені ті поезії (їх знайде читач переважно в кінці цієї збірки), у яких Симоненко з

нечуваною після Шевченка силою викриває панування російської деспотії на Україні, колись за Шевченка більш одвертої, тепер – підступнішої, прикритої блюзнірською назвою «соціалістичної сім'ї народів».

Завдяки цьому, так би сказати, особистому досвідові поета, якому наче свідками є ці персонажі, значна частина Симоненкових творів має дослівно таки документальне значення.

Мандруючи кореспондентом по Полтавщині, він записав у щоденник під датою 16.X.1962 про держиморду голову колгоспу з Єременкового, який люто кричав на колгоспників: «Я вам зроблю новий 33-ій рік!» Немає сумніву в тому, що він сам був свідком, як судили в сільраді «зłodія» за те, що «крав на полі свій урожай». З обов'язку кореспондента Симоненкові певно належало писати нищівну статтю проти «розкрадачів соціалістичної власности» («Дядька я вбити зневагою мушу»), а тим часом вислів справжнього почуття вилився в розпачливо гіркі й пекучі рядки:

*Рвися з горлянки свавільним криком,
Мій неслухняний вірши!
Чому він зłodій? З якої речі?
Чому він красти пішов своє?
Дали б той клунок мені на плечі –
Сором у серце мені плює...*

Не можна вийти з дива від того нахабства, з яким літературні чиновники в Києві віддали цей вірш на сховок у сейфи КГБ, щоб (навіть знаючи, що він ходить по руках) насилати газетних хлопчаків – хай вони запевняють, ніби «...В. Симоненко завжди і в усьому був комуністом...»¹⁹

Фігурально висловлюючись, Симоненко був присутній і на похороні кукурудзяного качана, що «згнив на заготпункті». Цей вірш теж захований від людей, як і попередній. Бачив у кореспондентських мандрах поет і не одну доярку, яка на цілий день замикає в хаті малих дітей, щоб порпатися в гної й «підвищувати надої». Такою могла бути його мати чи тітка. Поетичний вислів ці спостереження знайшли в поезії про «щасливу» доярку («Дума про щастя»), але яке щастя:

*...тільки ж щастя яке важке!..
І тому ця Марія
чи Настя
будить дзвоном дійниць село,
щоб поменше
такого щастя
на радянській землі було.*

Цього вірша зважилися не ховати, а, відповідно «підчистивши» (див. далі стор. 300) і усунувши антирадянське його спрямування, надрукували в збірці «Земне тяжіння».

¹⁹ Див.: Микола Негода. Еверест підлости («Радянська Україна» від 5 квітня 1965).

Близько до цих творів прилягає і формально вицизельований, наче притемнений орнамент на дереві, вірш «Піч» і ряд ще інших.

Якщо я говорив вище про Симоненкову мужність, то мав на увазі не тільки те, що він говорить про важке життя радянської людини. На це зважувалися й інші. Чим Симоненкова творчість відрізняється від інших – це одверте обвинувачення у всіх цих нещастях самого режиму советчини, офіційних держиморд, що з бездушною послідовністю виконують «директиви» партії. В «Одинокій матері» – це «духовні покидьки й заброди»²⁰, «холуї», «лакузи», «нікчеми» – в багатьох інших творах.

Жодного сумніву в тому, куди спрямований твір, не залишає кінцівка вірша «Злодій»:

*Де вони, ті – відгодовані, сірі,
Недорікуваті демагоги і брехуни,
Що в'язи скрутили дядьковій вірі,
Пробираючись в крісла й чини?
Їх би за ґрати, їх би до суду,
Їх би до карцеру за розбій!
Доказів мало? Доказом будуть
Лантухи вкрадених вір і надій.*

Або «Некролога кукурудзяному качанові...»:

*Прокляття вам, лукаві лиходії,
В яких би ви не шлялися чинах!
Ви убиваєте людські надії
Так само, як убили качана.*

«Лукавим лиходіям» Симоненко спеціально присвятив чималу кількість поезій. Але тут я повернуся до «Баляди про зайшого чоловіка», якою починається розділ про тематику Симоненкових творів. Пишучи її, поет і в думці не мав наміру розправлятися з релігією. На таку інтерпретацію твору могло навести наївняка хіба слово, запозичене з Євангелії, – «месія». А тим часом усе зовсім просто. Бачивши, як поневіряється в безправ'ї й нужді вся Україна (та й уся людність, зотарена в задротовнику під ім'ям СРСР), і чувши одночасно, як з року на рік скоро вже півстоліття цій людності обіцяють «комуністичний рай», у який давно вже ніхто не вірить, зрезигновано щоразу повторюючи: «Ну, що ж, доведеться наступного року чекать...», – Симоненко узагальнив усіх «непомільних вождів» партії в образі «зайшого чоловіка з густих заплавл», який виявився «безплідним кастратом».

Коротке Симоненкове свідоме життя було якраз багате на такі спостереження. Якщо в шкільному віці йому презентували в політичних букварях більш-менш стабільних «месій» – Маркса, Леніна, Сталіна, то в його студентські роки зміна вождів набрала калейдоскопічного прискорення. Сталіна

²⁰ Термін «заброди» дуже часто вживаний у Симоненка. Як видно з усього, так він називає тих, кого насилають на Україну з Москви для «братньої допомоги».

забракували. Кілька років по тому тога непомилності ще прикрашала Маленкова й Булганіна поруч із Хрущовим. Останній мав триваліше щастя. У своїй ролі «месії» він пережив і Симоненка. Але поетові було вже ясно, що всі вони кастрати. Зайшлих пророків Симоненкові доводилося бачити дуже багато. І ще дрібніших: київських партійних секретарів і обласних. Вони неодмінно виступали месіями, бо на кожному партійному пленумі чи з'їзді ухвалювали «історичні» постанови, які ніби відразу розв'язують всі труднощі, а виявлялося, що з них нічого не вийшло, та й хто будь-коли вірив у їх чудодійну силу! І всіх цих пророків Симоненко об'єднав в одному образі приблуди з «густих заплав».

Цей твір відзначає велика сила політичного узагальнення. Бож і справді всі вони якісь зайди (чи, за термінологією Симоненка, – «заброди»), починаючи з «нальотчика» Йосифа Вісаріоновича, що приблудився на московський престол з Кавказу; не кажучи вже про менших, яких завжди звідкілясь присилають: партія навіть не любить, щоб голова колгоспу був свій, вона воліє прислати з своїх кадрових «заплав» когось чужого. «Баляда» ілюструє ще одну рису поезії – конденсацію вислову: з твору на два десятки рядків можна вичитати всю історію СРСР у цілому, і з таким самим успіхом її можна прикладати до історії кожної його частини, до району включно, з його власними маленькими «месіями».

Ще окремо про деспота Сталіна. Він становить у творчості Симоненка спеціальну тему. Кожен уже пам'ятає запис про нього в щоденнику. У «Баляді про зайшого чоловіка» – він один з головних персонажів. Центральне місце він посідає і в поезії «Монархи». Між іншим, у мене є сумнів щодо назви цього твору: чи вона дійсно належить Симоненкові, чи її підставили пізніше редактори. Твір починається рядком: «Диктатори, королі, імператори...» Як на мій погляд, допікали авторові насамперед диктатори, і королів та імператорів він додав тільки для ширшого узагальнення. А що Симоненко мав на увазі саме диктаторів, і конкретно Сталіна, в цьому не лишають жодного сумніву оці два рядки:

*І сипались лаври убогі
До куцих, кривавих ніг...*

А вже спеціально і виключно Сталінові присвячений вірш, що поєднує в собі нищівну сатиру на деспота з патетикою утвердження людського я супроти найжорстокішої диктатури, якою була сталінська. Вірш уявляється мені, як розмова поета з портретом Сталіна, бо починається такими рядками:

*Він дивився на мене тупо
Очицями, повними блекоти...*

А що це саме Сталін, видно ясно з початкових рядків другої строфи:

*Він гримів одержимо й лото,
І кривилося гнівом лице рябе...*

Мова тут про вірш «Я», доля якого досить загадкова. Дехто з радянських авторів, ті зокрема, хто десталінізацію хотів би використати для бодай відносної

гуманізації радянського життя, подеколи згадували цей вірш, але він появився в друку щойно в посмертній збірці «Поезії» (1966).

Що цей і подібні антисталінські вірші не до смаку вождям СРСР, це зрозуміле, хоч вони ніби й самі проголосили десталінізацію. Тільки ж Симоненкова десталінізація сягає багато далі: вона включає й тих, хто деспотові прислужував:

*Нікчемна, продажна челядь,
Банда кривляк для втіх,
Щоб мати що повечерять,
Годувала холуйством їх.
(«Монархи»)*

А ця «челядь» саме ж і захотіла лишитися при владі після Сталіна.

Я говорив про силу поетичної конденсації в «Баяді про зайшого чоловіка», бож вона прикладається до всіх вождів СРСР, тих, що були і ще будуть. Але здається мені, що поетичний хист Симоненка ще потужніше виявився у найбільш його сконденсованому творі – «Брама». Ця майже мініатюра з чотирьох катренів, витримана в макабрично чорних тонах марення (брама «марить... у тривожнім сні», «привиди... у накидках чорних, ніби ніч», «ніч похмура» і т. д.), з максимальною стислістю малює всю історію російської тюрми народів, хоч ніщо й не назване власними іменами. В один-два рядки метафоричного вислову вміщаються століття:

*Кров стіка під флегматичні мури,
Зойки, захололі на губах,
Сотні літ наруги і тортури
Мертвих повертають у гробах.*

І всього лише останній катрен, наче сліпуча блискавка вночі, освітлює весь СРСР, як дальше продовження тієї ж російської тюрми народів. З найощаднішим підкресленням специфічного антуражу советських розстрілів:

*Та не бачить місто в ніч похмуру,
Як сторожа, вже не при мечах,
Нову жертву кидає під мури
З тряпкою брудною на очах.*

Велика сила цих творів Симоненка і велика світиться в них мужність. Слушно сказав невідомий нам автор передмови до одного з підпільних зошитів його творів: «Колись історики літератури, може, й не назвуть Василя Симоненка найталановитішим поетом свого покоління. Але ми знаємо, що серед нас не було і немає поета більшої громадської мужности, більшої рішучости, більшої безкомпромісности, ніж Василь Симоненко».

Вінчає цей цикл поезія «Гранітні обеліски, мов медузи...»:

*Тремтять, убивці, думайте, лакузи,
Життя не наліза на ваш копил.*

*Ви чуєте? – На цвинтарі ілюзій
Уже немає місця для могил.*

І далі пророча Шевченкова патетика:

*Уже народ – одна суцільна рана,
Уже від крові хижіє земля,
І кожного катюгу і тирана
Уже чекає зсукана петля!*

*Розтерзані, зацьковані, убиті
Підводяться і йдуть чинити суд.
І їх прокльони, злі й несамовиті,
Впадуть на туші плісняві і ситі,
І загойдають дерева на вітті
Апостолів злочинства і облуд.*

Останній рядок міг бути просто Шевченковим.

Я вже багато разів назвав це ім'я у зв'язку з Симоненком. І здається мені не притягнув його штучно і не зфальшував. Воно тут на місці. Бо та сама російщина, що й за Шевченка, панує сьогодні на Україні. Тільки на місце царів і їх сатрапів до влади прийшов плебей, який царює з більшою безсоромністю й брехливістю, за всі знущання вимагаючи ще й безнастанних висловів вдячності. І так само сучасний поет, як тоді Шевченко з тією ж пристрасною оголошує боротьбу цієї російщині. І наскільки змінилися обставини, настільки зайшла зміна в термінології: в Шевченка були «царі», «сатрапи», «ундіра»; у Симоненка – «лакузи», «духовні покидьки», «заброди», «холуї». Як знаменито ця термінологія відповідна оплебесню влади.

У деяких випадках схожість між обома поетами особливо разюча: Шевченковому «Кавказові» Симоненко створив відповідник – «Курдському братові» (взявши до нього мотто таки з Шевченка), в якому просто чуються Шевченкові інтонації:

*Воляють гори, кровію політі,
Підбиті зорі падають униз,
В пахкі долини, зранені і зриті,
Вдирається голодний шовінізм.*

Ця поезія, що є перегуком через століття з Шевченковим закликком боротися проти російської захланності, не побачила і не побачить світу в радянських виданнях, але читачів вона має більше, ніж збірки патентованих поетів. І кожен, хто читає оці рядки:

*О, курде, бережи свої набой,
Але життя убивців не щади!
На байстрюків свавілья і розбою
Кривавим смерчем, бурею впади! –*

достеменно розуміє, що не про курдів мова мовиться, а про Україну під російським шовінізмом. Тому цнотливістю шахрая тхне від однієї-однісінької згадки про цей твір, здибаної нами в радянській пресі, автор якої ніби мимохідь кинув оці слова, не вдаючись, мовляв, у подробиці: «Йому (Симоненкові – І. К.) близькі і турботи курдів, що борються за своє визволення...» Та й більше ні слова²¹.

Врешті, та сама в обох поетів любов до України. У Симоненка є великий цикл зворушливо щирих поезій на цю тему. У першій збірці: «Я закоханий палко, без міри...», три сонети «Русь», «Грудочка землі», «Київ»; у другій: «Лебеді материнства», «Україні», «Де зараз ви, кати мого народу», «О земле з переораним чолом», «Чую, земле, твоє дихання». І ще ряд інших. Правдоподібно не всі у збірки увійшли, бо навіть радянські критики висловлювали обурення з того приводу, що упорядники посмертної збірки чомусь (!) вірші, присвячені Україні, порозкидали по всій збірці, так що й не второпаш, про що в них ідеться: розмовляє поет з батьківщиною чи з коханою жінкою. Десятки поезій, і в усіх, як щире золото, любов до батьківщини:

*Коли крізь розпач випнутья надії
І загудуть на вітрі степовім,
Я твоім ім'ям радію
І сумую іменем твоім.*

Ці поезії переробляли й калічили, по-зłodійськи напихаючи в них свої слова з комуністичної фразеології. Проте хоч одна з них дійшла до нас в авторському оригіналі («Задивляюсь у твої зіниці»), може, найліпша з усіх, і про неї можна сказати, що вона звучить наче сучасний відповідник трагічного Шевченкового – «За неї душу погублю»:

*Хай палають хмари бурякові,
Хай сичать образи – все одно!
Я пролюся крапелькою крові
На твоє священне знамено.*

Очевидно, читач розуміє, що Симоненко не повторення Шевченка. Він поет другої половини двадцятого століття, цілком сучасний. Десь попереду я побіжно кинув кілька загальних тверджень про ознаки, які відзначають модерну поезію взагалі, а українську зокрема: інтелектуалізм, ускладненість метафори, ощадність вислову з нахилом до прозаїзму і т. д. Специфічно для української модерної поезії, уваги на збіднення мови, яку повсюдно в побуті витискає російщина (власне література є головною базою існування української мови), притаманна пильність до збагачення словника й усунення лексичних банальностей, бажання збагатити сканцелярщену літературну мову шляхом вишукування слів, похованих у словниках. Зокрема, копальнею таких слів, служить словник Б. Грінченка.

²¹ Леонід Кореневич. Голосом Тараса («Молодь України» від 31 лютого 1965).

Симоненко своєю творчістю цілковито вкладається в це загальне прямування, зокрема особливою увагою до свіжого слова. Цілком у своєму стилі він скромний, але завжди свіжий і в метафорах. Їх немає в нього стільки, як у двох-трьох особливо талановитих його сучасників. Але ознайомлення з ними засвідчить, що вони ніколи не наслідувані чи запозичені від когось. Ось кілька для прикладу: «Флегматично зима тротуаром поскрипує», «весни... пахучі згустки розплескалися об голубий фасад», «отерпли зорі строгі», ось ще ціла строфа: «І знов спадають трафаретні роси із сінокосів буйних кіс, і знову в небі невідомий біс підвісив сонце на прозорих тросах» (між іншим, тут чудова гра в звукових групах: рос-кос-кіс-біс-трос),

«Хмари дивились волохато. Місяць в небі петляв, мов кіт, вихор всівся на сіру хату і закручував стріху в zenіт», «розтинають ніч невагому квадратні очі віконних рам».

Це кілька прикладів для проби, з якої легко переконатися, що за стриманою, майже традиційною формою Симоненко скрізь відмінний від інших. Наша традиційна поезія любить триматися попередниками виробленої системи образності. Чеснота її – повторення. А от «отерпли зорі» – це в Симоненка знаходимо вперше. Традиціоналісти люблять переакцентовану «поетичність», і для них немисленна річ, що відгонить епатажем, – назвати роси «трафаретними». Біс, що підвішує сонце на тросах, – знову Симоненків.

Дуже своєрідний прозаїчний епатаж натрапляємо в сатиричних віршах Симоненка:

*Люди часто живуть після смерти:
Вріже дуба, а ходить і їсть...*

Можна ще багато чого вишукати на ствердження того, що Симоненкова поезія цілком сучасна. Наприклад, цікава була б спроба розглянути його афористичну мову «...щире, високе небо не підмалюєш квачем», «...як твій промах лиш ворог бачить, – друзів у тебе нема», «...той ніколи не доскочить слави, хто задля неї на землі живе». У цьому відношенні він не становив винятку серед шістдесятників, що полюбляють висловлюватися афоризмами.

Але я не маю наміру ні занадто пильно студіювати лексику Симоненка, ні вдаватися в докладну аналіз його поетики. Симоненко за своє ледве п'ятирічне творче життя як поет щойно спинався на ноги. У його невеликому дорібкові, завдяки «нерівності», на яку я звертав увагу вище, багато ще початківства з притаманною йому не виробленістю і часом неоригінальністю. Але й заразом видно, що з нього виростав оригінальний і свіжий поет, і власне це треба вважати доміантним у його творчості. З метою це довести я тут і там зробив кілька екскурсів у його поетику.

Можу ще додати, що порівняння першої збірки з посмертною (хоч остання укладена вже не ним самим і підстрижена режимовцями під партійну лінію, від чого Симоненко виглядає в ній далеко слабшим, ніж насправді), свідчить про рівний висхідний процес дозрівання. Звичайно ж у поезії буває різно: деколи поет від старту вже виходить з найкращими творами і далі або лишається на цьому рівні, або й спадає вниз; інший, починаючи з невправних спроб, повільно,

чи відразу, стрибком (як М. Рильський після збірки «На білих островах») виходить на вершини своєї творчості. Одну мірку до всіх не можна прикласти, і я тільки з застереженням частинного її застосування погодився б з тезою Е. Райса, що поетична зрілість приходить тільки з віком, хоч і як багато фактів на підтвердження її він наводить²². Бо трапляється ще ж і так, що поет від початку до кінця лишається «нерівним».

Випадок Симоненка належить саме до тих, які думку Райса підтверджують. І коли так, то рання смерть його позбавила українську літературу визначного поета. На підставі того, що він лишив, немає потреби ні дошукуватися, за яким числом по черзі належить внести Симоненка в списки сучасних поетів, ні тим більше штучно вивисувати його за те, що нам сподобалися соціально-політичні ідеї його поезії. Треба просто розглядати його в ряду сучасників.

Наша нова поезія (від Шевченка починаючи) либонь аж досі відзначається самообмеженням, вбачаючи єдине й найпочесніше собі завдання в «служінні» – народові, боротьбі проти соціального й національного гніту, національно-державному самовизначенню і т. д., що все разом у політичній термінології останніх десятиліть знайшло свій вираз в абстрактно-догматичному – «служити правді». Таке обмеження в безнастанному триванні збіднювало поезію, звужувало її, врешті довело до неправильного розуміння самої її суті: як додаткового тлумача суспільно-політичних ідей. Очевидно я, кажучи це, згущую фарби, бо були ж і винятки. Але це саме ті винятки, які підтверджують правило. І тому слушно Микола Хвильовий називав трагічними постатями нашої історії тих поетів, які мріяли вирватися з зачарованого кола самообмеження.

За остатні десятиліття було й ще гірше. Бо якщо наша поезія раніше накладала обмеження сама на себе добровільно, то в добу комуністичної деспотії її обмежили до служіння принципів «партійности» засобами терору. На час виступу Симоненкового покоління вона перетворилася з колись народницької на примусово псевдонародницьку і... безнадійно провінційну.

У цих обставинах зрозуміла наша болюче загострена ворожість до поезії службової, або, вживаючи міжнародної термінології, – ангажованої; і радість з того, що з кінця 1950 – початку 1960-их років наслідком деяких політичних змін в СРСР почало знову відроджуватися розуміння справжньої поезії, смак до чистого поетичного мистецтва. Цей найновіший прорив здається нам потужнішим і динамічнішим від усіх попередніх. Передусім тому, що він виносив на поверхню все нові й нові творчі сили. Ми вже привикли до імен Л. Костенко, М. Вінграновського, І. Драча, В. Коротича, Р. Третьякова і ще інших. Вони залишили початківство позаду, вступили в період творчої зрілості, і час перестати називати їх за інерцією молодими поетами, бо за ними, а не за офіційними державцями Спілки письменників України закріплене право справжніх носіїв поетичного руху в УРСР. Не зважаючи на дикі обмеження і конечність вдаватися до т. зв. віршів- «льокомотивів», вони все ж дали зразки справжньої поезії. За ними впритул появились (щоправда, швидко й замовкли) молодші – Г. Кириченко, Б. Мамайсур, В. Голобородько. Усе це, на жаль, знову задушене.

²² Див.: Емануїл Райс. Поезія Михайла Драй-Хмари («Сучасність», ч. 7 (55), 1965).

І все ж – чи в таких обставинах, коли, нарешті на Україні бодай на короткий час відродилося справжнє розуміння поезії як такої, тобто чистої поезії, чи в цих обставинах можна беззастережно заперечувати громадсько-політичну поезію?

Моя особиста відповідь на це питання беззастережно негативна. Ні. Засяг поезії нічим необмежений. Поет є резонатором, який реагує на все, що діється навколо нього, і було б виявом порожнього снобізму, якби в обставинах, коли точиться тотальна боротьба за існування української нації, за її елементарні права навіть на рідну мову (як у Симоненка: «Громотить над світом люта битва за твоє життя, твої права»), – вимагати від поета, щоб він відмовлявся від громадської лірики.

Маємо право тішитися тим, що українська поезія дедалі могутнішає й диференціюється. У здиференційованості виявляється її багатство, зокрема і в тому відрадному факті, що питома вага чистої поезії дедалі більшає. Але нотуючи кожен мужній громадський виступ як здобуток у боротьбі за буття української нації, не відмовляймо права й поетові підносити свій голос, коли він це робить з душевного надхнення, не вульгаризуючи свого поетичного ремесла.

Якось Василь Симоненко сказав: «Очевидно, для того, щоб по-справжньому любити поезію, треба передусім не зраджувати правді, красі і думці»²³.

Втїливши весь свій поетичний хист у любов до своєї батьківщини, Симоненко не зрадив ні правді, ні красі і саме цим підніс громадську лірику до рівня чистої, як сльоза поезії. У його творчості сильний і цілком своєрідний талант поєднався з винятковою громадською мужністю, якою він піднісся над усіма своїми сучасниками.

Можливо, що останнє твердження, з уваги на віддаль від радянської дійсності, треба приймати з деяким застереженням, бо, певно, мужности не бракує й іншим, тільки що трагічна доля Симоненка (його передчасна смерть) освітили в наших очах одну тільки його постать, і завдяки цьому в ній найяскравіше втілюлося чисте, людське і без міри потужне прагнення українського народу відстояти свою національну невмирущість проти нечуваного в історії своїм нахабством і підступністю гніту російського шовінізму. Власне це надало творчості Симоненка універсального, а не тільки літературного значення.

Наше твердження про право на існування ангажованої лірики в СРСР можна висловити ще категоричніше: чиста поезія має пригожий ґрунт для життя тільки у вільному суспільстві, в тоталітарному ж вона неминуче ангажується, розгалужуючись по двох лініях: одні поети не витримують натиску і йдуть по течії вірнопідданства, і доза фальшу в їх творчості прямо пропорційна утискові. Другі стають проти течії – в обороні людської свободи. Тут – Шевченко, Шевченкове: «Караюсь, мучуся, але не каюсь».

Ступивши в його слід, Симоненко усім нам нагадав, що Шевченко живе не в монументах на київських і московських площах і не в фальшивих дослідженнях сучасних шевченкознавців, а – в людських душах. Так і пройшов він свій короткий шлях, з того сліду не звертаючи, з інтуїтивним предчуттям близької

²³ «Літературна Україна» від 16 жовтня 1962.

смерти (що засвідчене в ряді його творів, але й – «...з шаленою радістю на виду!»
Наче сам про себе сказавши в поезії «Перехожий»:

*Як він ішов!
Струменіла дорога,
Далеч у жадібні очі текла.
Не просто ступали –
Співали ноги,
І тиша музику берегла.*

ОЛЕКСАНДЕР ДОВЖЕНКО В ОДЕСІ²⁴

Ця стаття становить розділ з монографії про життя і творчість Олександра Довженка, над закінченням якої тепер працює автор. Мова тут про важливе в житті Довженка рішення: залишити Харків, де він працював карикатуристом у газеті Вісті, і виїхати до Одеси, щоб стати кінорежисером. Далі розповідається про перші режисерські спроби Довженка.

Редакція

Тут починається ще одна легенда, у поширення якої сам Довженко завинив лише частково. Про виїзд з Харкова до Одеси, щоб стати кінорежисером, в «Автобіографії» сказано таке: «В червні 1926 року я просидів ніч у своїй майстерні, підбив підсумки свого невлаштованого тридцятирічного життя, вранці виїшов з дому і більше не повертався. Я виїхав в Одесу на роботу на кінофабрику як режисер».

У короткій «Автобіографії» на кілька сторінок можна написати й так, хоч і тут Довженко висловився не без розрахунку на ефект. Але його біографи не подивилися, власне – не хотіли подивитися, бо тоді не було б легенди, що перед цим в «Автобіографії» є ще одна багатозначна фраза: «В цей приблизно час (перебування Довженка у Вапліте – І. К.) я зблизився з українською кіноорганізацією ВУФКУ. Я робив для ВУФКУ плякати і часто туди заходив».

Не хотівши це врахувати, деякі автори книжок про Довженка уподобали вищенаведене твердження: мовляв, просидів ніч, виїхав до Одеси, став режисером. Легенда. Вона й пішла до широкого вжитку, знайшовши найефектніше втілення в книжці російського автора Р. Юренєва. Запитуємо його докладніше: «На березі Чорного моря стояла людина тридцять двох років. Усе її майно лежало в худенькій валізі на віддалі. Дивлячися на хвилі, що розмірено набігали, людина з прикрістю думала про те, що за багато чого бралася в житті, де в чому мала успіх, але ні до чого не приросла серцем. Не було шкода ні кинуті в Харкові кімнати, ні залишених у ній закінчених і незакінчених картин, ні здобутого становища відомого карикатуриста, ні раніше облишених фахів учителя, керівного робітника Наркомосвіти, дипломата. Треба братися за нове діло, пора було починати творити.

²⁴ «Сучасність», червень 1974, ч. 6.

Просто з берега моря людина попростувала на розташовану поблизу кінофабрику. Він не почав говорити про те, що привели його високі мотиви, що шукає він можливості найповнішого й найефектнішого служіння народові. Не став питати ні про житлоплощу, ні про зарплатню. Просив тільки роботи. Брався за першу-ліпшу. Хотів найвідповідальнішої, найскладнішої. Йому й дали найскладнішу. За кілька днів він уже приніс сценарій, а ще за кілька – ставив свій перший фільм»²⁵.

Чи стояв на березі Чорного моря Довженко і що він тоді думав, про це Юренев знає стільки, скільки й ми. Образок вигаданий для ефекту, який при ближчому розгляді виявляється порожнім.

Справа була далеко не так проста, що буде видно з дальшого. А покищо запам'ятаймо цю хвацьку фразу Юренєва, якою він твердить, що Довженко «за кілька днів уже приніс сценарій, а ще за кілька – ставив свій перший фільм», і повернімося ще до Харкова, з якого втівав Довженко.

Це слобожанське місто наслідком політичної кон'юнктури стало на якийсь час столицею України. Чистий випадок: більшовики обрали його на столицю просто тому, що в Києві вони зазнали поразки на з'їзді Рад у грудні 1917 року і втекли до Харкова. З таким самим успіхом вони могли опинитися й у Катеринославі, де мали поважний осередок. Але повела їх дорога на Харків просто тому, що саме там відбувався з'їзд більшовиків Донецько-Криворізької «республіки». Об'єднавшись до спілки, вони проголосили свій уряд України на протигагу Центральній Раді в Києві. Так Харків став столицею.

Звичайно він мав переваги над Катеринославом чи першим-ліпшим українським центром у тому, що був містом живих українських традицій, містом Григорія Сковороди й Василя Каразіна, першого на Україні університету, сильної течії українського відродження 19 віку, що творило сприятливий ґрунт для розбуялого національно-культурного будівництва в перші роки по війні й революції.

Ми далекі від того, щоб ідеалізувати тодішній Харків, але, попри багато рис провінційности, він, ставши адміністративним центром України, динамічно виростав на столицю. До речі, був єдиним містом, яке тоді на Україні росло й будувалося. При тому обидва міста, що тоді претендували на роллю столиці, мали різко відмінний стиль. Київ, що опинився на периферії, був спокійніший і з погляду інтелектуального життя, скажемо так, солідніший: тут була Українська Академія Наук, при якій купчилися установи для ґрунтовних досліджень історії української культури.

І якщо Харкову, як університетському центрові з великими традиціями філологічних студій так само ж не був чужий академізм, то він бурхливим потоком життя був відсунений десь на задній плян. Тут був поставлений наголос на творенні нової літератури, хоч, може, галасу навколо неї було й більше, ніж самої літератури. Наводячи цю паралелю, ми, звичайно, вдаємося до спрощеної схеми, яка приблизно віддає істоту різниці між двома столицями. Продовжуючи далі, можна сказати, що для Харкова того часу не був би типовий поет-ерудит, як були професорами філології майже всі поети-неоклясики в Києві. В Харкові

²⁵ Р. Юренев. Александр Довженко. Москва, 1959, стор. 11-12.

навіть людина з солідною підготовкою до наукової праці, як Майк Йогансен, гребувала самим поняттям академічної науковости. «Безсумнівно, – каже про нього Юрій Смолич, – він був дилетантом, але в багатьох галузях знання він знав значно *більше*, (підкреслено в оригіналі – *I. K.*), ніж інший фахівець цієї ж таки галузі знання»... Він залюбки працював і науково, – «тільки не дай Боже, не на службі в Академії наук! Науковими колами Майк гребував і висміював їх, де тільки міг...»²⁶.

Майк і був типовий для того часу, але ще більше було таких, що його ерудиції не посідали. До Харкова збиралися тоді ті, хто, не мавши якогось певного фаху і чувши в собі якщо не вроджену геніяльність, то великий талант, – мав сміливість братися за все і приготований був на другий день стати знаменитістю. До речі, серед «академіків» літератури (Вапліте розшифровується як – Вільна академія пролетарської літератури) більшість була таких, що до них поняття академічності не дуже пасує. Харків для всіх був центром притягання, і коли десь у ті часи, про які мова, Микола Хвильовий писав про «вози віршів, що риплять до города по великому тракту», то цей город був Харків. Оскільки ж атмосфера тоді панувала творча і наша культура була на піднесенні, з людей, що туди напливали, виростали й дійсно значні таланти.

Ні, це місто вже не було зовсім провінційне, принаймні пристрасно не хотіло таким бути. І воно якраз відповідало Довженкові далеко більше, ніж Київ, бо саме для таких, як він, відкривало можливості діяти в будь-якій галузі, бож можна було братися за все, де було порожнє місце.

І все ж Довженко такого собі місця в Харкові не знаходив. Ще не знаючи певно, в чому його покликання, він відчував у собі творчу силу на ті масштаби, при яких індивід підноситься на вершини, на яких поруч ніхто не стоїть, і на роль пересічного, що поволі торує собі дорогу в ряду інших, ні за що не погодився б. Не тільки невлаштованість родинного життя гнала його з Харкова. Не влаштовувала його й роль скромного карикатуриста у *Вістях*. А в сумнівності успіху на полі малярства він устиг переконатися за три роки, мабуть, досить інтенсивної праці в Харкові. Тож годі було йому рівнятися з таким майстром (з яким вони, до речі, працювали в одній майстерні), як Анатоль Петрицький, за слушним окресленням Бажана, «більш досвідчений у мистецтві живопису та, певне, і більший у цьому мистецтві господар».

Близький був Довженко і до літературних кіл, був одним з засновників Вапліте. Але тоді йому ще й не в думці було, що колись бути йому уславленим письменником: а бути при літературі в ролі другорядного ілюстратора йому, звісно, не пасувало. Звідси така його зневажлива оцінка літературного життя в Харкові: «Треба думати, – читаємо в Автобіографії, – що верховоди цих організацій (Гарту і Вапліте – *I. K.*) вважали мене за маленького при них ілюстратора та ще й карикатуриста, отже й за веселого хлопця, а мені сумно було дивитись на їх безпросвітну провінціальність, некультурність і вузькість. Іноді мені здавалося, що я не на вечорах, а на вечерницях, не на засіданнях, а на колядках, і я почав від них відходити. Я не знав, куди подітися, але відчував, що далі так жити не можна».

²⁶ Юрій Смолич. Розповідь про неспокій. Київ, 1968, стор. 109.

Хто не знає атмосфери тодішнього Харкова і дістане це свідчення через чужі руки, той прийме його за чисту монету і допустить наївної помилки, як це зробили автори французької книжки про Довженка, прийнявши як факт констатацію провінційності тодішньої столиці України. «Життя Харкова, – пишуть вони, – гнобило Довженка. Він ненавидів цю випадкову столицю, що лишалася безнадійно провінційною. Він ненавидів посередність інтелектуального життя і потворність запилюжених вулиць. Він мріяв все зірвати динамітом, щоб побудувати на його місці гарне модерне місто»²⁷.

Скільки ми знаємо, таких мрій у Довженка тоді взагалі не було, вони пізнішої дати і стосувалися не Харкова, а Києва.

Тільки недавно стало відоме, що перш ніж залишити Харків, Довженко замислювався й над можливістю проби сил у театрі. Тільки ж за умови, що й театр цей мусів бути не звичайний. Довженко погодився б лише на влаштування такого монументального дійства, яке доти ніде бачене не було. Тому й зрозуміле свідчення Юрія Смолича про швидке його охолодження до театру: «Та захоплення театром було в Сашка скороминуче: він у театрі зразу й розчарувався. Коробка театрального кону була замалою для тих ідей і уявлень, які вирували в буйній фантазії Сашка, сценічне мистецтво ніяк не відповідало задумам, темпераменту й масштабам його мислення. Сашко мислив широкими, всеосяжними категоріями, і реалізація таких задумів та художніх уявлень шукала собі і відповідних просторових масштабів. Але не лише простір театрального кону не задовольняв Сашка, – його фантазія вимагала права на часті зміни дії, зміни місця дії, зміни часу, зміни самих лицедій... Він мусів *мати право* на необмежене ширяння думкою і образами по всіх світах і по всіх часових дистанціях, – він повинен був *мати право* на найповніше, найширше використання можливостей мистецького перетворення»²⁸.

Такого театру звичайно Харків тоді не міг йому дати, не лише тому, що самі театральні споруди для такого задуму не були придатні, та ніхто й такої не дав би Довженкові з одного дня на другий: жодна з них не гуляла порожня; і тодішня драматургія не в стані була б запропонувати Довженкові твір для такого монументального дійства. Але мислив він у дусі доби, для якої народився: кілька років пізніше (здається в кінці двадцятих) Микола Скрипник запроектував побудову монументального театру в центрі Харкова, розрахованого на тисячі учасників, який уже дістав був відповідну назву: Театр масового дійства. Однак, не чекати ж було Довженкові на час, коли з'явиться цей проект, та й не дочекався б: наступні події пішли так, що проект Скрипника не був реалізований, а потім перестали про нього й згадувати, наче такого й не було.

Так і зневірився остаточно в можливостях знайти собі застосування в театрі Довженко. Треба було шукати вилому в зовсім щось нове, де на нього чекали відкриття. І це було – кіно. Хоч воно й не було новиною і на Україні існувало вже якийсь десяток років, українське кіномистецтво на середину двадцятих років усе ще животіло в зародковому стані. Його можна було наново відкрити й почати по-справжньому з нової сторінки. Автором її вирішив стати Довженко.

²⁷ Luda et Jean Schnitzer, Alexandre Dovjenko. Editions Universitaire, Paris, 1966, p. 25.

²⁸ Юрій Смолич. Розповідь про неспокій... стор. 158.

Самі обставини життя в Харкові сприяли наближенню Довженка до кіна. За рік до його прибуття до Харкова, точніше – 13 березня 1922, було утворене ВУФКУ (Всеукраїнське фото-кіноуправління), яке відразу ж розвинуло активну діяльність, притягнувши до співробітництва в ділянці сценарної й редакторської справи значні літературні сили. Жив Довженко в будинку на Пушкінській, який Василь Блакитний виклопотав для співробітників *Вістей*. Серед інших там тоді жили Михайль Семенко, Юрій Яновський, Микола Бажан, що всі вже тоді працювали у ВУФКУ. Вони сходилися у спільній залі (що служила Довженковій й за майстерню, мавши поміст посередині, який дістав назву «лужайки») на розмови, які раз-у-раз перетворювалися на гострі дискусії і часто починалися з «суперечок про місце кіна в системі мистецтв, про українську національну форму в кінематографії, про те, що розвиток української культури далі неможливий без розвитку кінематографа» (Бажан).

На лікування дружини Довженко потребував грошей, а що тоді письменники й мистці ще не були державними службовцями, а тому й не мали державного утримання, як тепер, доводилося шукати підробітку, і друзі йому допомагали, через те таки ВУФКУ: малювати рекламні плякати для фільмів, які Довженко робив з великим смаком, так що якби вони збереглися – становили б не абияку мистецьку вартість. Майк Йогансен, майстер укладати тигри до німих фільмів, ділився з Довженком і цим заробітком. Взагалі з ВУФКУ була зв'язана, сміливо це можна твердити, більшість ваплітян. З відомих, крім уже названих, працювали сценаристами ще Г. Епік, О. Досвітній, М. Майський. Вартий згадки і такий цікавий деталь, який відкрився недавно: перші організаційні збори Вапліте відбулися також у приміщенні ВУФКУ. У збірці документів, опублікованих Юрієм Луцьким з архіву Аркадія Любченка (*Легкосиня даль. Ваплітянський збірник*, Нью-Йорк, 1963), між сторінками 32-33 вставлена репродукція Довженкового малюнка з написом чісією рукою: «На засіданні 20.11.25 р. у ВУФКУ утворення Вапліте, намалював О. Довженко проект жетона для академіків».

Довженкове зближення з ВУФКУ тривало досить довго, у всякому разі більше року, заки дійшло до тієї вирішальної червневої ночі, по якій він виїхав до Одеси, щоб до Харкова вже не повертатися, і, якби вірити Р. Юреневу, замислено постояв над Чорним морем. А як було з сценарієм, що його ніби, згідно з тим самим автором, Довженко написав за кілька перших днів перебування в Одесі?

Теж далеко інакше. Короткий харківський період Довженкового життя дуже докладно зафіксований у спогадах багатьох сучасників. І ось що говорять ці свідки.

Не входячи у точніше визначення дати, Бажан у цитованій уже статті говорить так:

«Тут же, на цій «лужайці», почули ми й задум комедії про Васю-реформатора (перший сценарій Довженка – *І. К.*), згодом невдало зафільмований зовсім ще тоді недосвідченим у кіні, молодим, талановитим театральним режисером і учнем Курбаса Фавстом Лопатинським».

Два інші свідки висловлюються дещо точніше. Марія Романівська, журналістка, на той час, про який мова, теж співробітник *Вістей*, а пізніше редакційний співробітник ВУФКУ і сценарист, оповідає про зустріч нового 1925 року в товаристві «плужан». Був там і Довженко.

«Навколо Довженка, – продовжує Романівська, – вже збирається чималий гурт. Покинувши вечерю, горнутья до нього, бо хто ж не знає, який Довженко майстер оповідати. Сьогодні Сашко говорить про кіно. Він захоплений, закоханий у кіномистецтво».

Варта уваги дата: новий 1925 рік, за півтора року перед «раптовим» виїздом до Одеси. Але цитуємо далі: «Довженко розповідає, що пише кіносценарій *Вася-реформатор* розповідає багато варіантів цього сценарію...» і т. д.²⁹

І ще один свідок – Олександр Грищенко, який з юнацьких літ аж до смерти Довженка був з ним у приятельських стосунках. Щоправда, Грищенко не завжди надійний, бо часто переповідає, як своє, те, що Довженко написав сам про себе, але у випадку *Васі-реформатора* такого Довженкового свідчення немає, і тут Грищенкові можна вірити. Отже:

«Між іншим, деякі кінознавці твердять, нібито сценарій фільму *Вася-реформатор* Довженко писав, уже будучи в Одесі.

«Зовсім не так. Цей сценарій Довженко писав восени 1925 року в Харкові в своїй майстерні на Пушкінській вулиці»³⁰.

Від спогадів не конче вимагати точності в датах, але всі свідчення говорять незаперечно, що *Вася-реформатор* написаний у Харкові. Можна б на цьому скінчити. Але доведеться звернутися ще до одного свідка, важливого не так на підтвердження й без нього ясного факту, як задля того, що він цікаво доповнює попередніх про виїзд Довженка з Харкова до Одеси. Відомий діяч українського кіна Олексій Швачко, що тоді працював помічником режисера в Одесі, оповідає, що на весні 1926 року режисер Ф. Лопатинський почав знімати *Васю-реформатора*. До речі, на цьому фільмі почав свої перші операторські спроби Данило Демуцький, ім'я якого в дальшому тісно пов'язане з кінотворчістю Довженка. Робота не клеїлася. Лопатинський полаявся з директором і на якийсь час покинув кінофабрику. Режисуру доручили за сполученням операторові Й. Роні. А що не клеїлося й далі, новий директор фабрики Павло Нечеса (далі цитую Швачка) «наказав: щоб посилити творчий склад групи *Вася-реформатор* – викликати з Харкова й прикріпити на весь час знімання автора сценарію Олександра Довженка»³¹.

Аж оце був останній поштовх для виїзду Довженка в Одесу. Що далі було з сценарієм, скажемо на своєму місці.

Довженко в Одесі. Оце його настрої і перше враження від кінофабрики:

«...Таким чином, на тридцять першому році життя мені довелося знову починати життя і навчання по-новому: ні актором, ні режисером театральним я до того часу не був, в кіно ходив не часто, з артистами не знався і теоретично з усім складним комплексом мистецтва кіна знайомий не був. Та і вчитись було ніколи і, мабуть, в Одесі й ні в кого. Фабрика була досить солідна, та культурний рівень її був низький і фільми не визначались високою якістю» («Автобіографія»).

Оцінка в основному вірна, але треба враховувати, що вона зроблена пізніше, вже з перспективи 1939 року. Як дивитися на Одеську кінофабрику,

²⁹ Марія Романівська. Далека наша кіноюність. Вітчизна, 1969, ч. 11, стор. 153.

³⁰ Олександр Грищенко, «3 берегів зачарованої Десни», Київ, 1964, стор. 100-101.

³¹ Олексій Швачко, «Спогади про незабутнє», у зб. «Крізь кінооб'єктив часу», Київ, 1970, стор.

враховуючи обставини часу, вона виглядала так: засноване 1919 року на базі приватного підприємства Харитонова, це аж до кінця 1920-их років було найбільше кінопідприємство в СРСР і фактично єдине на Україні, бо Ялтинська кінофабрика давала відносно невелику продукцію, а нова Київська почала працювати щойно з 1929 року.

На час появи Довженка в Одесі там працював гурт досвідчених на той час (може, ліпше буде сказати – рутинованих) режисерів: Петро Чардинін, Володимир Гардін, Микола Охлопков, Георгій Тасін, Аксель Лундін. Усе це росіяни. Український автор нашого часу, вимуштрований на клішованих формулах «братерства» і «братньої допомоги», у 1964 році, не пошанувавши правди, зробить з цього такий висновок: «Україна ще не мала своїх національних режисерських кадрів. Тому велику допомогу в становленні українського кіна подавали російські режисери»³².

Звичайно, це звучить пародійно. На той час всесоюзного кіноцентру ще не було, ВУФКУ було самостійною організацією (РСФРР мала своє «Госкіно» й ін. організації) і навіть закордонні операції полагоджувало безпосередньо, не через Москву; ніхто до Москви за «братньою допомогою» не бігав, і ще в 1928 році Микола Скрипник (як нарком освіти) одверто відкидав зазіхання московських кіноорганізацій провадити фінансові операції на шкоду українським інтересам. Він вимагав чіткого організаційного розмежування й суто комерційних розрахунків.

Названі вище режисери не конче уникали української тематики і не конче були українофобами, вони були просто заробітчани і працювали, де їм вигідно було. Дійсно байдужі до української культури, вони брали до виробництва сценарії, за які їм платили. Траплялося, що «крутили» й українські: *Остан Бандура* (1924, режисер В. Гардін), *Укразія* (1924) і *Тарас Шевченко* (1926, обидва П. Чардиніна) та й ін.

Картина буде неповна, як не додати, що були вже в Одесі й українські режисери. Назвемо трьох: Арнольд Кордюм, Юрко Стабовий, Фавст Лопатинський. Перші два нічим у кіні не визначилися і до ентузіястів українського відродження не належали. Єдиний Лопатинський, зі школи Л. Курбаса, був людиною нового часу, але натоді він щойно починав і ще нічого путнього не зробив.

Як додати, що були вже й українські кіноактори (М. Заньковецька знімалася в фільмі *Остан Бандура*, А. Бучма у фільмі *Тарас Шевченко* й низці ін., був уже відомий М. Надемський), то можна сказати, що в тій специфічній для Одеси українсько-російсько-космополітичній атмосфері український дух поволі, але впевнено здобував свої позиції на кінофабриці, але українського кіна ще не було. Воно чекало на прихід Довженка.

³² Сергій Плачинда, «Олександр Довженко», стор. 32. Не можна одначе не віддати належного цьому авторові, коли він тут таки й спростовує себе, але для певности не власними словами, а посилаючися на російського історика кіна М. Лебедева: «... не всі московські кіномаїстри вірно розуміли своє завдання. Деякі з них розглядали свою діяльність на Україні як тимчасовий епізод в особистій біографії. Вони не вивчають глибоко історії й культури українського народу, уникають української тематики. Такий гастролерський підхід не міг, зрозуміло, сприяти ні вірному зображенню в кіні української дійсности, ні виникненню української національної форми кіномистецтва» (М. Лебедев, *Очерк истории кино СССР*, т. I. Москва, Госкиноиздат, 1957, стор. 231).

Отож, останні два речення у наведеній цитаті з «Автобіографії» Довженка стисло й вичерпно характеризують Одеську кінофабрику. І все ж, чи справді таки не було йому в кого вчитися? Адже Чардинін працював у кіні з 1909 року, Кордюм – з 1912, Гардін – з 1913, і про Чардиніна всі сучасники, самі обізнані з фахом, говорять, що він був вельми вправний і досвідчений режисер.

Воно так і ні. Треба пам'ятати, що на той час світове кіномистецтво було далеко попереду від усіх досягнень одеситів. Уже до історії належали і відкриття Д. В. Гріффіта, і Г. Ллойд, і Б. Кітон, і перша слава Ч. Чапліна. Двадцять роки були «золотим віком» німого кіна: у Німеччині Ф. Лянґ у 1923 році продукував *Нібелунги*, Р. Віне вже давно експериментував у кубістичному оформленні *Кабінету доктора Каліґарі*; у Франції почали свою кар'єру два режисери, що створили добу в кіномистецтві – Рене Клер і Жан Ренуар; врешті, росіяни вже мали Ейзенштейнового *Броненосця Потьомкіна* (1925). А в Одесі все ще працювали по-старому. Той таки досвідчений Чардинін, що вмів усе точно обрахувати й ніколи не ризикував провалом, працював достоту так, як і попереднього десятиліття. Це було не мистецтво, а рутина: «Працював режисер Чардинін швидко і впевнено. У його роботі відчувався великий досвід професіонала. Щоправда, з акторами працював він мало, довго не репетирував, бо актори грали свої ролі грамотно, але особливих творчих пошуків у Чардиніна не було. Все в нього було розписане точно. Монтажні переходи одноманітні – загальний, середній, великий плян. Мізансцени будувалися стандартно, завжди обличчям на апарат. Усе йшло рівно, за наперед продуманим пляном, тільки іноді режисер робив павзу, що обмірковував, стоячи біля свого режисерського стола... і знову кадр за кадром тривала зйомка»³³.

Ясна річ, що тут вчитися не було чого, і оце постава Довженка: «...Я почав відвідувати натурні зйомки одного одеського режисера недалеко від фабрики. Те, що він робив на зйомці зі своїми акторами, було настільки погане і так безпомічне, що я відразу повеселішав. Я подумав: якщо я бачу, що це погано, і знаю, що саме погано, значить, я не такий уже безпорадний. Більше того, я просто візьму і зроблю краще» («Автобіографія»).

Це суверенна постава майстра, що свідомий свого покликання і певний (скажемо так – спраглий) негайного успіху. Так він і мусів прийти на кінофабрику, бо інакше б і не ввійти йому в історію світового кіномистецтва. Але тут на нього чигала й небезпека: чи справді так і можна, щоб зовсім не вчившись? Практика показала, що захопити таємницю нового мистецтва так само важко, як невловного Протея; треба було дійти до специфіки и техніки кіна, зазнавши спочатку й прикрих поразок. Щоправда, Довженко подолав перші труднощі за розмірно короткий реченець. Ледве минув рік по цьому, як уже вийшов на екрани перший, справді довженківський фільм. Подивимося, як до цього дійшло і що було з його першими роботами.

«Переключаючися на роботу в кіні, – каже Довженко, – я думав присвятити себе виключно жанру комічних і комедійних фільмів» («Автобіографія»). Не без підстав. Хто читав його сценарії і все інше, ним написане, міг переконатися у вродженому в нього почутті гумору. Це той український народний гумор, що

³³ Лазар Бодик. «Кінокадри життя й стрічки» у зб. «Крізь кінооб'єктив часу», стор. 218.

знайшов найкраще літературне втілення у Миколи Гоголя, а в двадцятих роках нашого століття в українській літературі лінію Гоголя найкраще продовжили Ю. Яновський і пізніше власне Довженко. Геть пізніше у щоденнику, під датою 5 червня 1945, Довженко нотував: «Пригадую: основна риса характеру нашої сім'ї – насміхатись над усім і в першу чергу один над одним і над самим собою. Ми любили сміятись, дражнити одне одного, сміялись у добрі і в горі, сміялися над владою, над Богом і над чортом, мали велику любов і смак до смішного, дотепного, гострого. Дід, батько, мати, брати і сестри.

«Сліз нам випало, проте, в житті багато, більш ніж сміху».

«Своєрідність гумору було нашою родинною і національною ознакою [...]»³⁴.

Не дивина, що перший Довженків сценарій – уже відомий нам *Вася-реформатор*, був комедійного жанру. Зміст його свідчить, що Довженко тоді був під враженням короткометражного комічного фільму, з великим успіхом практикованого американськими коміками – М. Ліндером, Г. Ллойдом, Б. Кітоном і, розуміється, Ч. Чапліном. У Довженка ті самі трюкові ситуації, але на підкладі комуністичної агітки двадцятих років. Вася – піонер; він веде боротьбу з «релігійним дурманом», виліковує свого дядька від алкоголізму і навіть перемагає страшного бандита.

Ми вже знаємо, як не пощастило зі зніманням цього фільму. Починав Ф. Лопатинський з Д. Демущим. Коли Лопатинський покинув кінофабрику, лишивши на половині роботу над *Васею-реформатором*, режисуру доручили за сполученням операторові Йосифу Роні; отже, відпав і Демущий. Викликаний до Одеси Довженко нічого не міг пособити, бо Рона (оператор з німців, що ледь розумів російську мову, а українську й того менше) категорично застерігся проти його втручання в режисуру.

Фільм так-сяк закінчили, але Довженко ще перед тим махнув на нього рукою і за кілька днів написав новий сценарій – *Ягідки кохання*. Іноді йому траплялося писати сценарії дуже швидко, що пояснюється метою його праці; він працював за системою «заготовок»: ще в Харкові в нього призбиралася купа варіантів до *Васі-реформатора*, і на їх матеріалі за три дні могли вийти й *Ягідки кохання*. Це тим більше, що й новий фільм був трюковий. Ішлося в ньому про одруження перукаря Жана Ковбасюка (Мар'ян Крушельницький) з надзвичайними пригодами.

За цим сценарієм фільм робив сам автор – Довженко. Обидва фільми не збереглися. Свідки того часу запевняють, що трюки в *Ягідках кохання* були дуже дотепні. При зніманні «сміялись усі члени знімальної групи й сторонні, що були присутні під час знімання, а найбільше – сам О. Довженко. Схопитись, бувало, за боки, обіпреться об свого ціпка й регоче, аж падає» (О. Швачко). Та коли фільм змонтували, виявилось, що він зовсім не смішний. Довженко-режисер не зумів віддати на плівці того, що замислив Довженко-сценарист.

Обидва ці перші фільми не полишили по собі сліду, і якби вони не Довженкові, ніхто про них не пам'ятав би, хоч у першому з них брали участь такі видатні актори, як Юрій Шумський і Степан Шагайда, а в другому – Мар'ян

³⁴ Твори, т. V, стор. 209. Крапки в кінці цитати не наші, а редакторські. Видно, там відтято щось таке, що переходило в явний «націоналізм».

Крушельницький й Іван Замичковський. Пам'ять про них збереглася тільки тому, що вони цікаві для історії становлення Довженка-майстра.

Далі, як вірити легенді (а вона, звичайно, у якийсь бік факти переяскраплює, тому дехто з тих, що її переказують, застерігається, що не ручиться за точність, як це робить і далі цитований автор), отже, як вірити легенді, – то далі було так: директор кінофабрики Павло Нечеса³⁵ викликав усіх учасників знімальної групи *Ягідок кохання* і виголосив, звертаючися до Довженка, таку промову: «Сашку! Не вмієш ти писати сценарій, так і не берися не за своє діло. Тебе треба було б вигнати з кіна, та жалко – ти все ж таки здібна людина. На ось тобі сценарій М. Заца та Б. Шаранського *Сумка дипкур'єра*. Зробиш добрий фільм за цим сценарієм – твоє щастя, не зробиш, – тоді вже вибачай, хоч ти й друг мені, а вижену!» (О. Швачко).

Мимоволі приходить на думку паралеля з тим дяком, що, подивившись на ліву руку малого Тараса, відмовився взяти його в науку, «не находя в нем таланта не только к малярству или к шевству, ниже к бондарству». Але на цей раз Довженко довір'я Нечеси виправдав, бо *Сумка дипкур'єра*, як на той час, мала не абиякий успіх. Фільм вийшов на екрани на Україні в березні 1927 року, а в Москві – у січні 1928 і протримався дещо довше, звернувши на себе увагу кінокритики. Сюжет його в дусі «інтернаціоналізму» першого десятиліття по революції. Радянський дипломатичний кур'єр повертається з-за кордону з важливими документами. Його підстрілюють шпигуни, і він, вивалившись з потягу, вмирає, але його дипломатичний багаж, наражаючися на перешкоди й ускладнення, переслідування шпигунів, революційні робітники й матроси Заходу доставляють за призначенням до СРСР.

Щодо реалізації і стилю *Сумка дипкур'єра* – цілком у дусі американських пригодницьких фільмів того часу: переслідування, змагання в хитрощах революційних героїв із шпигунами, стрибки зі швидких потягів, постріли і врешті... щасливий кінець. Але на фільмі вже слідна впевнена рука режисера, що виробляє власний почерк. Передусім від Довженка тут експресіоністична виразність кадру (мабуть, не без впливу навчання малярству в Німеччині, де на той час експресіонізм був у моді) і низка власних винаходів (серед них називають психологічну павзу, дуже характеристичну в пізнішій творчості Довженка).

Цей фільм помітили не тільки на Україні, а й у Росії. Цитований уже російський автор стверджує:

«Фільм *«Сумка дипкур'єра»* з помірним успіхом пройшов по екранах України, а в 1928 році – і в Росії. Довженко посів своє місце в середовищі українських кінематографістів»³⁶. А Ю. Яновський, втішений успіхом свого друга, під враженням знімання фільму написав захоплений репортаж «Історія майстра» (під псевдонімом Ю. Юрченко в журн. *«Кіно»*, 1927, ч. 5. Нам цей твір

³⁵ Павло Нечеса – дивний випадок більшовицької системи, живий і досі: призначають на відповідальні посади, зважаючи не революційні заслуги і (дедалі більше) на партійний квиток. Павло Нечеса, в минулому матрос і червоний вояка, людина настільки малограмотна, що ледве володів мовою в письмі, а як щось надряпав, то й сам не міг прочитати, – був на відповідальних посадах у ВУФКУ, а на час появи Довженка в Одесі – директором кінофабрики. Проте, всі, що його знали, твердять (що не конче правдоподібно), ніби він був добрий адміністратор, а в справах, яких не тямив, покладався на головного редактора фабрики Ю. Яновського.

³⁶ Р. Юренев. Александр Довженко... стор. 22.

не був приступний лише в пізнішому передруку. На трьох перших фільмах Довженко випробовував об'єми нового йому мистецтва, податливість його на експеримент і одночасно доходив останніх висновків: що саме в цьому місткому на фахи мистецтві відповідає його покликанню, а що треба віддати іншим.

Фільм *Вася-реформатор* був першим і останнім за життя Довженка випадком, щоб за його сценарієм постановку виконував інший режисер. *Ягідки кохання* – були першою режисерською роботою на власному сценарії, система (чи сказати більше – стиль), що стала єдино сприйнятною для нього у всій його дальшій зрілій творчості. А на третьому, на *Сумці диккур'єра*, Довженко переконався, що працювати за чужими сценаріями він органічно не може. Всі автори при нагоді обговорення цього фільму підкреслено твердять, що він ґрунтовно переробляв сценарій. Те саме було й зі *Звенигорою*, після якої чужих сценаріїв у нього вже не було. Але про цей фільм далі.

Щодо методи працювати тільки на власних сценаріях, то Довженко висловлюється про неї й сам ніби несхвально:

«Тому що на кінофабрику хороших сценаріїв не надходило, а я особисто, з ряду причин, опинився серед письменників ізольованим, я вимушений був надалі (після *Звенигори* – *І. К.*) писати сценарії сам. Зараз я до цього звик. Щоправда, цей метод роботи я не вважаю ані правильним, ані корисним. Він гальмує діяльність режисера, примушує його двічі здійснювати творчий процес і начебто скорочує його життя. При нормальному, щасливому веденні сценарного господарства я міг би зробити набагато більше картин, ніж я зробив» («Автобіографія»). Це явно літературний евфемізм, і тут не можна вірити жодному слову. Довженко любив збіднюватися у гарній позі, і це тільки надавало симпатичності його постаті, бож усі добре знали, про що йдеться, що він тільки прибіднюється, а насправді з нього такий своєрідний майстер у своєму ділі, що ні в чий сюжет і систему образів не зміг би входити, не визнаючи будь-яких сугестій збоку, тому й не лежало йому до душі в'язатися чужими сценаріями. Та й сам же він сказане вище не один раз спростовує. Забігаючи дещо наперед, наведемо на це кілька фактів. Коли Довженко замислив зробити «*Аероград*», йому приділили на сценариста впливового тоді російського письменника Олександра Фадєєва, з яким він і поїхав на Далекий Схід для «вивчення краю з метою зробити про цю частину нашої країни фільм» («Автобіографія»), але сценарій писав сам.

А оце його власне свідчення того самого часу, яким Довженко наперед спростовує сказане ним чотири роки пізніше в «Автобіографії», ніби самому писати сценарії він «не вважає ані правильним, ані корисним». На нараді з питань кіна (1935) в Москві він сказав таке: «Я сам пишу сценарії, люблю їх писати сам, – люблю, коли в мене народжуються ідеї, образи... Саме народження і втілення їх у сценарії є для мене найбільш творчим і радісним процесом. І я дивлюся на свою режисерську роботу завжди як на повторення творчого процесу, і весь свій труд я мислю як єдиний комплекс вияву себе в нашому житті»³⁷.

І ще геть пізніше. У листі від 25 серпня 1949 до братів Тур (Л. Тубельський і П. Рижей), у спілці з якими його примушували писати сценарій фільму «*Прощай, Америко!*», Довженко відмовляється від співробітництва, так це мотивуючи: «Ми

³⁷ Твори, т. IV, стор. 164.

знайомі багато років. Я завжди ставився до Вас з пошаною і знав про Ваше добре до мене ставлення. Мені здається, Ви не думали, що наші творчі шляхи перетнуться. Не думав про це й я, поскільки працюю я в мистецтві кіна ось уже двадцять чотири роки як режисер і сценарист. У цьому мої достоїнства і хиби, але це стало моєю природою... До того ж я, очевидно, не вмію писати сценарії колективно і не знаю, як це робиться...»³⁸.

Щоправда, усе це свідчення пізнішої дати, але, знаючи Довженка, не можна сумніватися, що до цього переконання він дійшов уже в 1927 році, мучачися над чужим сценарієм «Сумки дипкур'єра». Живучи у власному світі образів, він не міг би прийняти щось чуже, хоч і яке б оригінальне. Праця над сценарієм і режисура становили для нього неподільну єдність, і, можливо, перше, як момент народження образу, було важливіше від режисури. Тут і криється причина того, що під кінець життя Довженко все більше схилився до переконання, що його справжнє покликання не кіно, а література.

І врешті, щоб закінчити мову про перші місяці навчання, слід сказати про Довженкове розуміння ролі актора у фільмі. Якщо одеські режисери на той час не клали на це ваги, а Чардинін задоволься «грамотною» подачею реплік на об'єктив, Довженко надавав ролі актора вирішального значення³⁹. Пишучи пізніше сценарії, він залюбки зупинявся на поясненнях, як уявляє собі актора в тій чи тій ролі. Це часто блискучі портрети, наче б самостійні літературні твори. Про актора в ролі діда Семена (*Земля*): «Артист, який являтиме людству незначну дідову персону, повинен, проте, мати ряд особистих достоїнств, без яких жодні мистецькі хитромудрощі не допоможуть йому зберегти усмішку після смерті... Артист має бути невисокий на зріст, але й не малий, широкий у плечах, сіроокий, з високим ясным чолом і тою усмішкою, яку так приємно тепер згадувати. І щоб умів також цей артист орудувати косою, вилами, ціпом або зробити хату чи змайструвати воза без єдиного шматочка заліза, – одне слово, зробити всяку корисну річ спритно й весело. І щоб не боявся ні дощу, ні снігу, ні далекої дороги, ані щось важке нести на плечах. На війні, якщо артиста буде призвано, щоб не лінувався ходити в атаки й контратаки чи в розвідку та вмів не їсти по три-чотири дні, не втрачаючи сили духу. Щоб охоче копав бліндажі або витягав з багнюки гармату чи десь чужий автомобіль. Щоб умів розмовляти приязно не тільки з начальством чи з простими людьми, а й з конем, телятами, з сонцем у небі і навіть травами на землі. Тоді це буде вилитий дід. Коли ж не пощастить знайти такого артиста і зображатиме його підтоптаний п'яничка або хвацько, який в загальній ситуації підпав якомсь під нагородження і зразу ж задер ніс, якщо буде це артист, для якого світ існує лише остільки, оскільки він обертається навколо його особи, – тоді не нарікайте на небіжчика – винувате мистецтво»⁴⁰.

³⁸ Твори, т. V, стор. 366-367.

³⁹ До речі, в «Сумці дипкур'єра» він випробував і власні акторські здібності, виконавши роллю кочегара, який допомагає рятувати радянську дипломатичну пошту. Пізніше сам про це ніколи не любив згадувати. З причин зрозумілих: деякі автори з фальшивої засади, що про великих личить говорити тільки позитивне, запевняють, що образ кочегара Довженкові вдався (С. Плачинда), інші дипломатично від оцінки ухиляються, а дехто говорить про невдачу, і ці останні мають рацію. Вистачає подивитися на кадри з Довженком у цій ролі, щоб переконатися в цьому. Це була перша й остання спроба.

⁴⁰ Твори, т. 11, стор. 43-44.

Це справді літературний шедевр, але не тільки література, бо з кожним актором отак і розмовляв Довженко при зніманнях. Жоден режисер у світі їй не залишив стільки свідчень про роботу з актором, як Довженко у своїх записах. Результат був той, що, ставши в «Звенигорі» на власні ноги, Довженко зосередив навколо себе гурт акторів, що супроводили його у всіх кращих фільмах, таких, що їй стали відомі під окремою маркою – «довженківських акторів»: Микола Надемський, Семен Сващенко, Степан Шагайда, Петро Масоха, Степан Шкурат. Усі названі увійшли в історію золотого віку українського кіна. А не один був і такий, що зникнути б йому непомітно серед натовпу інших, а щастило йому потрапити в Довженкові руки – і він назавжди запам'ятався бодай в одному неповторному кадрі. Такий – Василь Красенко. Актор периферійного театру, що втратив свій голос, мандруючи в пересувних трупах, після чого прийшов до кіна і зіграв багато ролей, другорядних, так що в фільмо-графічних записах навіть не згадується його ім'я. У Довженковій *Землі* він знімався в невеликій ролі діда Власа. «Застиглий, як монумент, актор у цій ролі став окрасою однієї з кращих кінокартин світу» (П. Масоха).

Але, мабуть, найкольоритніший з усіх названих, і талантом і незвичною біографією, – Степан Шкурат. Пічник і швець у минулому, родом з Кобеляк, ледве письменний і скромний, Шкурат і не думав про акторську славу і, здобувши її, ніколи не хизувався, а, відбувши знімання чергового фільму, повертався до свого скромного ремесла. Відкрив його талант Іван Кавалерідзе, а потім Шкурат особливо визначився в Довженкових фільмах. «Чому я його взяв? – розповідав студентам кіноінституту Довженко. – Я зрозумів, до він пічник лише тому, що випадково має справу з печами, бо так склалося його життя, а насправді це великий художник, артист. Я це відчув. Він був абсолютно пластичний, володів почуттям гумору і винятково тонким душевним людським апаратом. Працювали ми з ним так, що збоку це могло здатися, може, зовсім непотрібним. Наприклад, коли мені треба було, щоб він зіграв якийсь душевний стан, то я ніколи не казав йому конкретно, що саме він повинен зобразити. Я відводив його трохи вбік, говорив з ним про життя, згадував щось, абсолютно не схоже з тим, що мені треба показати. І раптом він мені заявляє: «Ну що ж, можна починати... Наче все зрозуміле...» (Твори, т. IV, стор. 326-327).

У дальшому буде нагода ще не раз бачити, як пильнував Довженко, щоб артист мав відповідні «особисті достоїнності» для виконання своєї ролі. Проте, ми вже дещо заскочили наперед, у Довженків досвід наступних років. Але зробили це на те, щоб сказати, що підвалини під цей досвід він заклав уже в 1927 році, працюючи над «Сумкою дипкур'ера».

Те саме було й з операторами: умів знайти їх Довженко, відкрити талант і дати йому можливість для найповнішого виявлення. Одним з його операторів і був ушавлений Данило Демуцький.

Тут можна й закінчувати мову про короткі місяці Довженкового навчання, по яких він виступив з першим своїм фільмом, за яким так і закріпилася назва першого довженківського – «Звенигорою».

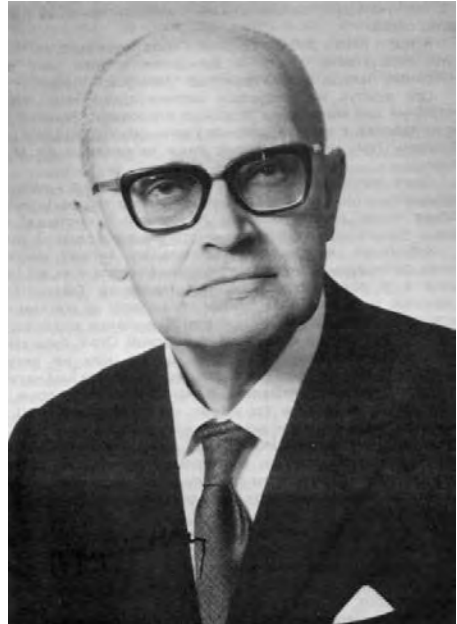
ВОЛОДИМИРОВІ КУБІЙОВИЧУ 75¹

Здається, зовсім недавно Володимир Кубійович сказав нам скромною книжечкою: «Мені 70». Тоді, літньої днини, я мав доглянути друку цієї книжки; а цього гарного вересня, одноліток з нашим століттям, Кубійович може сказати: «Мені 75». Людям у віці Кубійовича (та й автора цієї статті) прискорення вплину часу досягає тієї міри, коли все, що траплялося в житті, здається, було недавно. Наче б недавно я вперше і зустрівся з Кубійовичем, хоч тому вже скоро тридцять років.

Це було восени, мабуть, у вересні 1947 року. Ми з приятелем прогулювалися «вулицями» табору в Міттенвальді, і на одному перехресті нам напереріз пройшла людина, ще не стара, але рано вилисїла. Мій приятель сказав: «Це Кубійович». Якби я придивлявся, то в ранніх вечірніх сутінках упізнав би його й сам: він належить до людей з характеристичним обличчям, що запам'ятовується з фотографій.

Впала тоді мені в око й запам'яталася енергійна хода Кубійовича, якої особливості, не зважаючи на вік, він не втратив і досі. Вона зраджувала динамічну, цілеспрямовану людину, яка знає, чого хоче. Я аж ніяк не схильний облітературювати цей нарис, але мушу признатися, що два десятки років пізніше, коли мені до рук потрапив вірш Василя Симоненка «Перехожий», мені подумалося: наче про Кубійовича писаний.

Живучи в таборах переміщених осіб, ми, що тяглися до пера й чорнила, трохи нудилися, а то шукали собі, чим виповнити багато вільного часу. Мій приятель, що показав мені Кубійовича, а потім і познайомив з ним, працював над історією української громадської думки, хотівши написати таку синтетичну працю, в якій були б відповіді на питання про причини всіх наших історичних поразок, а рівночасно і ще на одне питання: що робити? В розумінні, щоб поразки перетворити на перемоги. У ті часи (та воно й тепер так) слово «шукати» мало магічне значення. (Мабуть, усі, що вириваються з деспотії на свободу, починають з такого шукання). Здавалося, вистачить знайти магічну формулу, як у казці, і тоді вже не буде помилок. І слово «помилки» тоді теж мало магічне значення: «шукали», хто і коли припустився тієї фатальної «помилки», з причини якої ми й досі не здобулися на власну державу.



¹«Сучасність», вересень 1975, ч. 6.

Мій приятель не закінчив своєї праці, бо прийшла пора їхати за океан. Там були кращі умови праці, і він написав низку талановитих розвідок на конкретніші теми. Але я їй досі в його статтях чую подих тодішніх шукань у найпозитивнішому значенні цього слова.

Я тоді з нічого робити заходився коло перекладів, які пізніше були надруковані, тільки їй залишився з того часу серед пожовклих паперів повний переклад «Заратустри» Ніцше.

Цей відступ не стосується безпосередньо теми, але він потрібний для відтворення тодішньої атмосфери. Звинніші жили не по таборах, а в містах, зокрема у великому тоді нашому центрі Мюнхені. Там жив і Кубійович, лише наїжджаючи до Міттенвальду.

Друга половина сорокових років – це був період культурного грюндерства (особливо в Мюнхені, але й по таборах): засновувалися високі школи, академії, літературні й мистецькі організації. Багато чого з тоді заснованого зійшло згодом на пшик.

Кубійовича, як людину раціонального складу мислення, певно, грюндерська лихоманка не приваблювала, а як він і заходився в ті роки коло відновлення Наукового Товариства ім. Шевченка, то робив це за точним обрахунком на підставі незаперечних аргументів: НТШ у Львові більшовики ліквідували, а більшість його членів опинилися на еміграції. Отож, були всі підстави відновити його тут. Звісно, це ще ніяк не рятувало відновлене НТШ від такої самої долі, яка спіткала й інші наукові й ненаукові установи, засновані в кінці сорокових років. Тут Кубійовичева заслуга не так у тому, що він відновив НТШ, як в іншому: в ідеї негайно ж знайти для нього конкретне діло, при якому воно не зачев'яділо б. Цим ділом стала «Енциклопедія Українознавства». Саме це врятувало Кубійовича від долі тих організаторів (висловлюючись галицьким терміном – налоговців), для яких організувати було самоціллю, що їй прирікало їх на пустоцвіт.

Мюнхен не був безпечним місцем осідку для Кубійовича. З новозаснованої тоді ООН сюди доходила луна зловісних вигуків А. Вишинського, який вимагав віддати їм Кубійовича на розправу. Це не були реторичні вигуки: бо їй віддавали, і ті, кому випадав такий жеребок, – попрощалися з життям.

Не зважаючи на це, Кубійовича уже цілком поглинула праця, і на 1949 рік вийшов перший том статтейної «Енциклопедії Українознавства». Сьогодні їх десять (щоб бути точнішим: на час, коли пишеться ця стаття, десятий перебуває в стані викінчення): три статтейних, решта – словникові.

У подібних випадках може напрошуватися термін – надхненна праця, але до Кубійовича це поетичне визначення ніяк не прикладається: він не переймається надхненням, а прозаїчно впрягається в роботу, як робочий віл, без ентузіязму, але з затятою впертістю, якої вистачає рівномірно, коли треба, то їй на десятки років, як розтягнулася його праця над «Енциклопедією Українознавства». Це має ще іншу назву: культура праці. Прикмета, на жаль, не загально поширена серед української інтелігенції, схильної іноді до

інтелектуального лінивіства, Кубійович тут може правити багатьом нам за взірець, гідний наслідування.

Володимир Кубійович закінчив Краківський університет і «запрограмував» себе на географа. Від 1928 до 1939 р. був доцентом того ж університету, і це десятиліття тільки й відведене було йому на відносно нормальну наукову працю, яку він, правда, розпочав ще будучи студентом. На цей період припадає кілька десятків наукових праць Кубійовича (усього їх понад вісімдесят, і коли я далі казатиму, що йому довелося покинути наукову працю, то це буде означати, що головною стала для нього організаційно-редакторська робота, а наукова принагідною); серед них є більші й менші, зокрема дві великі синтетичні праці (при співучасті інших фахівців): «Атлас України й сумежних країв» (1937) і «Географія України й сумежних країв» (1938), які за короткий час набули такої популярности, що в галицьких інтелігентських родинах стало ознакою доброго тону мати їх на книжкових полицях.

Я назвав цей період життя Кубійовича десятиліттям відносно нормальної праці, бо цілком нормальним для нього воно не було: полякам не подобалося як замилювання його в українській тематиці, так і особливо трактування її, і в 1939 році (був це, мабуть, доти безпрецедентний випадок у польській науці) його позбавлено права на доцентуру в усіх польських університетах.

Не будучи самому географом та й не читавши Кубійовичевих праць, було б легковажно вдаватися в їх аналіз. Але я можу говорити про нього як про людину науки. Можна апіорі (тут уже й не треба бути географом) твердити, що наша географічна наука в УРСР, в умовах несвободи, шкутильгає на всі чотири. І можна собі, мріючи, уявляти, скільки могла б зробити така одна людина, як Кубійович, на покриття тих порожнин у географічній науці, якби ми врешті здобулися на власну державу і з нею на свободу.

Є в Кубійовича кілька праць різними слов'янськими мовами про пастуше життя в Карпатах. Він брав собі наплечник (я бачив його знятку в такому виряді), обходив певний терен, студіюючи його, і в результаті укладалася наукова праця. Мудрий Григорій Сковорода навчав, що людина буде порожня, як виїдений хробаком горіх – «свищ», якщо вона не зуміє знайти себе в «сродному» її ділі. І наш сучасник Олександр Довженко, теж спостережливий знавець людської натури, каже те саме: кожна справжня людина обов'язково знайде своє покликання. Є в його «Зачарованій Десні» дядько Самійло – косар виїняткового таланту, якщо цей термін можна прикладати до такої скромної професії. «Орудював він косою, каже Довженко, 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».

Хай дарує мені ювілят таке далеке порівняння, але саме так я уявляю його в покликанні географа: якби йому до наплечника дати мінімально те, що для Довженкового дядька Самійла хліб і каша (йому багато й не треба: він майже аскет), він – обійшов би всю земну кулю й описав би її в десятках томів, сам один створивши українську географічну науку.

Та, мабуть, ми якось погано «шукали», що й досі не знайшли «помилку», через які не маємо держави, а та, що існує у вигляді УРСР, таких, як Кубійович, не потребує, і довелося йому по війні (мабуть, не з малим жалем) відмовитися від стислої географії і стати енциклопедистом. Саме і в повному значенні цього слова: не лише редактором енциклопедії, а й автором статей для неї часто не з свого фаху, коли бракує фахівців, а їх в українознавстві бракує дедалі більше.

Радянська пропаганда не оминає нагоди, щоб натякнути, ніби такі видання як «Енциклопедія Українознавства» виходять за американські гроші. Що ж, це великою мірою правда. Тільки не за ті, на які натякають советські пропагандисти, а за добровільні пожертви українського громадянства, головне США і Канади. А й не тільки: «Енциклопедія Українознавства» набрала значення загальноукраїнської справи, і її підтримують українці з усіх континентів, до далекої Австралії включно. Не зважаючи на те, що її видання розтяглося на такий довгий час. А, може, саме завдяки цьому Кубійович і здобув довір'я громадянства. Можна було б видати й скоро, але якби з поспіху вийшов пшик, довір'я було б назавжди втрачене, а сама ідея скомпромітована.

Затримки в остаточному вивершенні «Енциклопедії Українознавства» легко пояснювати різними причинами, в тому числі й матеріальними, і недостатнім редакційним апаратом, і браком знавців з окремих ділянок українознавства. Та, відкриваючи дещо більше таємниці редакційної кухні, скажу, що буває й таке, коли не один, а гурт авторів працює над складною статтею, з-за якої затримується вихід чергового тому, і вже робота по багатьох відкинутих варіантах і коректах доходить кінця, і всі автори вже згодні, що стаття готова, – тоді Кубійович втрачає спокій, довше, ніж звичайно, сидить над купами шпаргалок, а потім раптом оголошує, що стаття «пса варта» і треба все починати спочатку, не зважаючи на те, що давно переключені всі терміни.

Отут він і є найсправжнісінький Кубійович. Врешті виявляється, що його таки правда: ніякими кінцевими термінами не можна виправдати браку, якщо він помічений і є змога його усунути. Він любить повторювати, що сам найкраще зрецензував би свою енциклопедію, бо бачить усі її вади. Але, працюючи над нею, не може миритися з тими, які можна подолати, бо ж ідеться про те, щоб підтягнути це видання до того найвищого рівня, на який наша еміграційна наука спроможна. Завдяки такій наполегливості Кубійовича «Енциклопедія Українознавства» ще до її закінчення набрала значення нашої культурної візитівки; як єдине в своєму роді видання, вона посяде почесне місце в історії наших енциклопедичних видань.

До сказаного про національне значення «Енциклопедії Українознавства» слід додати, що воно давно вийшло поза еміграційні межі, бо має відгук і в УРСР. У нас залюбки похваляються впливами діяльності еміграції на події на Україні. Деколи безпідставно, а деколи, як і є ці впливи, то не на добро, а на шкоду. А от у випадку «Енциклопедії Українознавства» з великою дозою правдоподібності можна твердити, що вона, ще будучи далеко до закінчення, вельми спричинилася до того, що й в УРСР появилася «Українська Радянська Енциклопедія» й

утворилося ціле енциклопедичне видавництво, яке, щоправда, має тенденцію захиріти, але деяку роллю воно вже виконало.

У цьому і всьому сказаному вище тасмниця довір'я, яким користується Кубійович в українського громадянства, що підтримує його матеріально, і в авторів, які часто працюють порядком виконання громадського обов'язку, не вимагаючи винагороди.

Кубійович мастак ходити в горах. Стежками вгору і вниз він не ходить, а наче літає, як птах. Кажуть – це в нього лемківське. Коли йому було п'ятдесят, ми ходили в Міттенвальді на високу альпу Карвендель. Туди зійшли статечно стежками, якими ходять усі. А вниз другим боком простягається рівний схил, укритий за сувами дрібного каміння. По ньому ми не зійшли, а збігли, як лошаки. Напевно воно тривало довше, але тепер мені здається, наче яких десять хвилин. З поселенням Європейського НТШ в Сарселі можливості альпійських виправ для Кубійовича зменшилися, і нам, з наростанням років, лишилося лише згадувати про той похід; завжди з питанням: чи ще збігли б, як тоді? Це стало ніби умовною перевіркою – чи є ще давня працездатність?

Кілька років тому, подорожуючи по Оверні, ми щось подібне проробили, щоправда, з нижчою Мон д'Ор: вийшло як слід. І в свої сімдесят п'ять Кубійович на те питання відповідає позитивно: ще збіг би. Що значить – є ще снага і вистачить працездатности на здійснення ближчих плянів, а то щось лишиться й на дальші. До ближчих належить закінчення «Енциклопедії Українознавства» і зовсім реально підготований ґрунт на видання її словникової частини англійською мовою. А щодо дальших, то вони... дальші. А покищо – з першим 75-літтям, дорогий Володимире Михайловичу, і доброго здоров'я в друге ступивши!

ПОКЛОННИК ШАЛЕНЮЧОГО СОНЦЯ:²

Пам'яті Івана Сенченка

(12.2.1901 - 9.11.1975)



У кожній літературі кожночасно трудиться великий загін письменників. Очевидно, з неоднаковим успіхом. Є такі (і їх, певно, більшість), що, вмираючи, так і не полишають по собі нічого, що жило б далі в слові. Але, видно, ї вони конечно потрібні, бо ніде в світі літературний процес без них не обходиться. Тож смерть і такого письменника сприймається як втрата, хоча б уже з чисто людського погляду.

Подвійно важна втрата, коли відходить письменник, який не пройшовся протопганими стежками в літературі, а прокреслив у ній свій власний слід, що лишається й по його смерті. Отак, здається мені, шанувальники таланту Івана Сенченка сприйняли його смерть, що спостигла письменника по важкій хворобі 9 листопада 1975 року.

Як замислюватися далі, в нашій радянській літературі втрату кожного справжнього письменника доводиться сприймати ще в якомусь кратному числі важче. У нормальному літературному процесі відходять одні і приходять інші, не на місце відійшлих, література не фабрика, а на своє власне, збагачують літературу чимось доти не знаним, новим.

Наш літературний процес уже давно, а особливо за останні півторадесят літ, односторонній: відходять ті, що встигли колись замолоду бути чимось у літературі. Нема де правди діти: і приходять, і не малим числом. Але вони так обставлені нормами соцреалізму в козаченківському тлумаченні, що не топтати їм власної стежки в літературі. А нам годі ї пізнати: хто з нових пришельців і яким хистом обдарований? Чи зауважили б ми, що появився новий поет в особі Івана Драча, якби він у кінці п'ятдесятих років починав віршами, що їх друкує тепер, у сімдесятих?

Отак помирили Довженко, Рильський, Тичина... І приходили десятки нових, їх в українській літературі аж забагато, але всі вони дедалі «однаковіші». Наче тільки ї того за кожним, що коротка біобібліографічна нотатка в періодично перевиданих довідниках. А по літературі розливається одноманітна сірість. Як перефразувати Салтикова-Щедріна, - замість синього неба, над нею

² «Сучасність», лютий 1976, ч. 2.

повисла сіра шинеля кагебіста. І тепер, по відході Сенченка, питаємо себе: чи це вже не останній? Ну, ще є десь Микола Бажан...

От чому так боляче сприймається Сенченкова смерть і знову пригадується багатозначне Коротичеве:

*Вкраїнської словесности держава
Поволі тратить гетьманів своїх...*

Іван Сенченко народився 12 лютого 1901 року (саме тепер було б йому сімдесят п'ять) в селі Наталиному (в його автобіографічних оповіданнях – село Шахівка) біля міста Костянтинограду (тепер Червоноград Харківської області). З великим родом Сенченків (так прозваних тому, що переселилися туди з Сенчі), міцно закоріненим у культурних традиціях українського села, письменник познайомив своїх читачів у численних т. зв. червоноградських творах, головним героєм яких є його вужча батьківщина з людьми, яких він добре знав і вмів такими соковитими фарбами зображувати, як міг це перед ним хіба один лише Микола Гоголь та ще Сенченків сучасник Олександр Довженко, що увічнив своїх земляків з наддеснянського Полісся в «Зачарованій Десні».

У самій лише повісті «Савка» (1973), одному з останніх шедеврів трудного Сенченкового життя, ціла галерія шахівців, і кожен з них – окремих великий світ. Це повнокровні живі люди великого серця й місткої душі, яка увібрала в себе тисячоліття людського досвіду й тієї шляхетної культури, яку ми окреслюємо (збаналізованим і вкрай загігдженим у соцреалізмі) словом – народна.

Ці люди не подібні на двовимірних типів сучасної радянської літератури, що ніби тільки й думають, як приподобитися партії виконанням п'ятирічок. На відміну від них Сенченкові шахівці – духово багаті люди. Відчувається це навіть тоді, як письменник згадує про них лише побіжно. І такий один штрих буває багатозначний. Іноді в самих прізвищах криються життєві загадки:

«А то ще жили в Шахівці люди з зовсім таємничими прізвищами. Іван Некрій, Іван Сатула, Іван Савронь, Іван Кгаран, Іван Красина. Що не прізвище, то й загадка. Гадаю, що авторами цих прізвищ були люди мудровані, життям навчені. Некрій. А що таке Некрій? І сам Іван не знає, і земський начальник теж не знає. Не знає ні урядник, ні стражник. Отож хоч і неясно, так зате і не неблагонадійно. Зовсім інша річ з Прихідьками, Захожоями, Безродними – а таких прізвищ у нас було половина села! Звідки ти прийшов? Звідки зайшов? А може, не зайшов, а втік? Від кого втік? Чого втік? Де твій паспорт? Де рід твій?.. Тут, бачите, ціла анкета, тож було над чим начальству поморочитися! А були й такі прізвища, що в жах людей кидали. Іван Бардак! Чуєте, як звучить?! Одначе не жайхайтеся, і хай не мулить вам вухо це важке слово. По-татарському воно, як свідчить лексикон Білецького-Носенка, стор. 31, означає глек та й тільки! Отже, якщо хочете, не Іван Бардак, а Іван Глек!..»

Сенченків батько Юхим, обертаючися ще цілком у сільській атмосфері Шахівки, жив з заробітків у місті, і, як стверджує пізніше письменник, «батькова робота в місті давала нам постійну живу копіюку...» Це, мабуть, спричинилося до

того, що Сенченко мав змогу закінчити Костянтиноградську учительську семінарію.

А отак бачив сам себе Сенченко семилітнім хлопцем:

«...Зараз я уявляю себе таким: я білявий, стрижений матір'ю без гребінця, отже, на голові в мене густі покоси, такі самі, як у всіх моїх товаришів. На мені штани з підтяжкою і ситцева сорочка з великими червоними півнями».

Костянтиноградську семінарію Сенченко закінчив якраз під закінчення революції (1920), яка відкрила йому дорогу в літературу. Десь на початок двадцятих років він опинився в Харкові, де вчителював і в 1928 році закінчив Інститут народної освіти (ІНО). Друкуватися він почав з 1921 року, і та ж революція, що вказала Сенченкові шлях у літературу, закінчившись поразкою українського визвольного руху і встановленням диктатури більшовиків, унеможливила йому повноцінне здійснення в творчості.

Правда, перші вірші (які він потім перестав писати, зосередившись на прозі) у збірці «В огнях вишневих завірюх» (1925) і першу книжку прози «Оповідання» (1925) критика зустріла прихильно. Але вже з наступної книжки «Історія однієї кар'єри та інші оповідання» (1926) виявилось, що він, за твердженнями офіційної критики, людина чужа радянському ладові, і в гострій дискусії навколо нього, як нотував пізніше Леонід Первомайський, «обвинувачення автора в поетизації куркульства були не з найстрашніших».

У такому ставленні до Сенченка мало значення й те, що він, приставши спочатку до літературної організації «Плуг», увійшов пізніше до ВАПЛІТЕ (1925-28), сама вже приналежність до якої вважалася політичним гріхом.

Остаточно звання політично ненадійного письменника, а звідси й підданого на десятки років переслідуванням і репресіям, визначила поява в журналі ВАПЛІТЕ (1927, ч. 1) Сенченкової сатири «Із записок» (інша назва «Холуєві записки»). Тут треба визнати, що гніватися вже було за що. Це єдиний у своєму роді твір не лише в спадщині Сенченка, а, мабуть, і в усій радянській літературі за всю її історію.

На той час, коли деспотія вже зміцнилася, і надхненник її Сталін починав випробовувати хижачькі кігті, коли холуйство підносилось до найвищих чеснот, Сенченко мав сміливість у монолозі Холуя дати «ідеальний» образ, на подобу якого партія прагнула перевиховати громадян, задротованих на території СРСР. «Позитивні» прикмети цієї людини: «слухняність», «попора», «мовчання», безмежна відданість «великому Пієві». «Пій – все, що суще над нами». Легко відгадати в його особі партію, а пару років пізніше інтуїтивно схоплений письменником наперед – образ самого Сталіна.

А оце апотеоза холуйства: «Дивіться у рот Пієві: його слова – ваші слова. Звідсіль єдинодумліє. А де єдинодумліє – там спокій. У очі пильно вдивляйтесь – бо його погляд – ваш погляд. І ви не будете скоса дивитися».

Зрештою, це твір – написаний на найвищих реєстрах жанру і такий суцільний, що його неможливо цитувати без спокуси навести повнотою від початку до кінця. І недарма Юрій Лавріненко при укладанні літературної силуети Сенченка для антології «Розстріляне відродження», не знайшовши для

«Холуєвих записок» паралелі в українській літературі, порівняв їх з сатирою Салтикова-Щедріна.

Звідси простягається в житті Сенченка на десятки років смуга Танталових мук: уміти робити щось справжнє і не мати права реалізувати вміння в адекватних йому творах. Щоправда, в 1930 році появилися ще «Червоноградські портрети», що стали помітним явищем у тодішній літературі. Але дедалі більше доводилося пристосовуватися до середнього рівня, знижуватися до пересічності, сказав би Довженко – писати, «як усі». І Сенченко поволі губиться серед «усіх».

Це не значить, що перестає писати: у деспотії «нового типу» можна писати відповідно до статуту, але не вільно змовкнути: увійшовши в літературу, не маєш куди з неї втікати. Писав і Сенченко, навіть досить багато: оповідань, повістей, романів, подорожних нарисів; я не буду тут ні обговорювати їх, ні навіть перераховувати, бо там немає справжнього Сенченка. Зацікавлений знайде їх перелік у кожному довіднику.

Міняється вороже ставлення офіційної критики до Сенченка на прихильне по тридцятьох роках цькування, щойно з другої половини п'ятдесятих років. Пов'язане це з появою його циклу т. зв. «солом'янських» оповідань (1956-57). На них варто дещо зупинитися, бо ці оповідання являють собою щось типове для того періоду радянської літератури взагалі, а не лише для самого Сенченка.

Послаблення деспотичного режиму (а саме так зайшло з 1956 року) завжди розсуває межі приписів, відкриває щілини для втечі від остогидлої «актуальності». Хотівши здефініювати випадок Сенченка, можна б сказати, що він знайшов тоді утечу в фікцію. Обравши собі за проєкт обсервації робітниче життя на околиці Києва Солом'янці, він, з одного боку, прикрився за всіх часів радянської літератури модною робітничою тематикою, а з другого – створивши з Солом'янки ідилічну оазу, зосередився на вузькій сфері робітничого побуту, ідеалізуючи це життя і наче б відключивши маленький клаптик світу від соціально-політичних потворностей оточення. У цьому ж ключі написаний пізніше донецький цикл (1964).

Слідом за Сенченком здійснив утечу в ідилічний кич Василь Симоненко, з тією відміною, що за тло обсервації править у нього сільський побут (посмертна збірка новельок «Вино з троянд», 1965).

Кажучи – «слідом», я маю на увазі не наслідування, а суто хронологічну послідовність: ні Симоненко, ні інші, що їх згадаю далі, нікого не наслідували. Просто кожен намацував можливості розсунути межі соціалістичного реалізму в бодай відносну аполітичність, щоб не було притягненого за волосся соцзмагання, керівної ролі партії й подібного. І таким податливим місцем виявилася сфера побуту.

Геть пізніше Сенченкову Солом'янку повторив у «Соборі» (1968) Олесь Гончар. Його робітниче селище Зачіплянку, розташовану поблизу індустріального центру, населяють явно ідеалізовані робітничі родини, що живуть ідилічним життям. Тільки Гончареві не пощастило: по-перше, вже було пізно, заходила смуга ресталінізації; по-друге, Гончар не втримався на вузькому терені побуту і (знову ж цілком штучно) вифантазував, ніби скромні герої його

Зачіплянки стали головними оборонцями пам'яток національної культури. А це вже була політична ересь.

Спроби втечі інших письменників в аполітичний побут, уже не іділічно, а реалістично зображуваний, часто з гумором, а то й гострою сатирою, з мистецького погляду позначені значними успіхами (проза Валерія Шевчука, Григора Тютюнника, Володимира Дрозда), але були швидко «викриті», і перші два з названих авторів взагалі вийшли (не знати, на який час) з літератури, а третій змушений був міняти тематику, явно на шкоду своєму талантові.

Я міг би ще далі називати випадки Євгена Гуцала й інших, але це окрема цікава тема, якої я торкаюся лише побіжно, як тла, на якому постала замкнена в собі частина доробку Сенченка.

Повертаючися до нього, доводиться ствердити, що ні солом'янські, ні донецькі оповідання не були своєю фактурою й ракурсом обсервації життя відповідними для повного вияву Сенченкового письменницького хисту, хоч радянська критика вважає їх вершинним досягненням письменника. В них впадає в око вправність досвідченого майстра пера і бажання доброї людини бачити світле й добре в інших, і він щедро обдаровує своїх героїв такими чеснотами, як подружня вірність і взаємоповага партнерів у подружжі («На калиновім мості», «Про лист з крапками»), або наділяє старого робітника такими позитивними рисами, що він прикладом своєї гідної поведінки благотворно впливає на виховання молодого робітника («Рубін на Солом'янці»). Є звичайно й відхилення, але пуанта в Сенченка саме на таких характеристиках. Якби не зовсім інші обставини побуту другої половини 20 віку, можна б над героями цих оповідань помітити прозору тінь Квітки-Основ'яненка, а Оля з оповідання «На Батієвій горі» чимось нагадувала б сердешну Оксану.

Окрім того, сховавшись на солом'янській оазі під пальмою «битописі», Сенченко не міг позбутися штучності й в іншому пляні: годі уявити собі, щоб хижий, заздрісний і мстивий світ, названий «побудованим соціалізмом», не накладав своїх потворних плям на побут і вривався навіть в інтимні його сфери. Тому я вважав можливим назвати це втечею у фікцію.

В інших творах останніх років життя куди повніше виявився, мабуть, найкраще буде означити його цим словом – світлий талант Сенченка. Світлий, і якби жилося в людських обставинах – не трудний талант, у тому розумінні, що (це видно з творів, писаних без простосуванства) писати йому справляло насолоду і писалося легко, без того, що поетично називають «муками творчості».

Це побачимо, зокрема, на дитячих оповіданнях різних років. Деякі з них автобіографічні, а в цьому жанрі Сенченко був неперевершений мастак («Мої мисливські пригоди», «Ой, у полі жито»...). Інші – того роду дитячих оповідань, про які говорять, що вони розраховані на дітей різного віку (до похилого включно), і як такі вони витримують порівняння з кращими зразками в світовій белетристиці («Марина», «Харитончик-Чик»). Але справжня стихія, в якій Сенченко почував себе, як риба в воді, – це червоноградський світ недавнього (чи давно й безповоротно?) минулого.

«Будований соціалізм» прагне вимуштрувати людину «нового типу», і верховоди його приписують письменникам возвеличити її в літературі. Це

людина-схема, сплюснена в своїй функційності, бо завдання її лише виконувати директиви; і не думати: думає за неї партія і (завжди «своєчасно») ухвалює постанови на добро всього людства. А щоб не мучили цю людину сумніви, вона мусить утратити історичну пам'ять, забути віру предків і проклясти їх духовий світ.

Ця схематизована людина, так уявляється нам, будила тугу за справжньою, в якій пульсує жива кров і думка. А що бачити таку людину в сучасному, серед тих, що поруч, було б смертним гріхом, Сенченко ще раз при кінці життя повернувся думкою в світ рідної Шахівки його дитячих і юнацьких літ. Так постали останні червоноградські повісті й «Подорожі до Червонограду».

Сенченко не ідеалізує своїх шахівців. Вони живуть у щоденних клопотах і не вільні від виявів егоїзму й жорстокости супроти ближнього, часом ще й якої! Але в основних лініях свого життя вони духово повноцінні, бо керуються мудрим законом і звичаєм, усталеним у віках народного життя. Їх ментальність напоєна вірою; багато в що: і в Бога, і в «нечистого», і в усі таємні сили, що в їх уяві наеляють світ.

Усе це «прогресивна» людина презирливо назове забобонами, а в термінології советчини назва йому – «пережитки минулого». Але той, хто лякає «пережитками», чи усвідомлює він, що людина доти лишається повноцінною, спроможною сприймати прекрасне, доки вона, скажемо, перефразовуючи зовсім в іншому сенсі цитоване вище з Сенченка, вірить у щось суще над і поруч з нами, чого не може схопити і тим унедійснити? З самою вірою в «прогрес», хай вона розщеплює атоми й управляє електронними машинами, – людина перетворюється на потвору.

Ніде навіть натяком не висловлена – така й є, здається мені, провідна думка, душа червоноградських Сенченкових творів останніх років його життя. Ні, я не точний, натяки все таки є. Ось у повісті «Савка», коли заходить мова про те – вірити в існування нечистої сили чи ні, Настя Марченківська, молодиця тоді років під тридцять, сказала на те: «Ет, там вірити! Нічому не треба вірити. Коли прийде соціалізм і всі стануть письменними, будуть читати такі книжки, як «Таблиці інтегралів» Ритика й Градштейна, «Таблиці функцій» Янке й Емде, «Шабльони для гармонійної аналізи» Лопшиця, тоді перестануть вигадувати всячину. Думаєш, чого вони вигадують? Бо нудно. Мозок у людини є, а споживи справжньої для нього нема. А посидить біля таблиць Пржевальського, не до чорташа йому буде».

Ці слова Насті Сенченко приперчив доброю дозою іронії, бо далі та сама Настуся повела мову про таку чортівню, що й сама себе цілком заперечила, лише ніби на виправдання собі так закінчила: «Це ж коли той соціалізм буде! А зараз тільки 1907 рік, то що ж ви хочете від нас, бідолашних молодичь початку двадцятого століття?!»

Якби трапився тямущий цензор та добре озброєний чуттям партійности, це місце належало б зчеркнути з повісти, бо воно звучить як сатира на вкрай духово збіднений світ советчини.

Розповідає Сенченко про своїх шахівців зі щирим ліризмом і лагідним, доброзичливим гумором, і перед нами постає майже гоголівська Україна. Ніби

багато чого й змінилося від часів Гоголя: зникла кріпаччина, постала індустрія, що у вигляді великих млинів і гуралень викинула свої мацальця з міста на село, а народний моноліт, душа людська наче й та сама. І на доказ цього в двадцятому столітті, вже за радянського часу, ожила гоголівська школа в українській літературі в особі її трьох талановитих майстрів: Олександра Довженка, Юрія Яновського й Івана Сенченка. Таких трьох, що важко й сказати, кому з них віддати перевагу в силі таланту. Різні вони й цілком оригінальні, хоч у спільній течії, хай і не висловленої, віри в невмирущість народу. І подібні ще тим, що всі в советській деспотії стали пропащою силою, давши якусь дрібку, майже самий натяк на те, велике, що могли б створити.

Виходячи поза рамки літературної теми, з тривогою думається по смерті останнього з них: чи можливе це, щоб людина їхнього світу, така витривала в збереженні духових традицій народу, могла отак швидко й безнадійно зникчменіти, як її нам показує сучасна радянська література козаченьківської школи?

У творах, в яких розкривалася душа і не треба було занадто оглядатися на статут соцреалізму, у Сенченка, як і в кожного справжнього письменника, що є «цілим чоловіком», чути присутність самого автора, і навіть якби він нічого не сказав сам про себе, і тоді можна б скласти уявлення про внутрішній образ його з того, що він говорить про інших.

Але саме кращі його твори мають у собі багато автобіографічного. Це передусім твори червоноградських циклів. Вони населені близькими його серцю людьми з великого роду Сенченків, що населяв Шахівку, та й іншими шахівцями. Письменник сам увиходить у їх середовище і постає перед читачем то уважним спостерігачем інших, то й трактує самого себе як рядового персонажа. У цих випадках він з гумором і роззброюючою ширістю залюбки кепкує й сам із себе. Переходячи від жарту на поважний тон, Сенченко розкидав по сторінках своїх творів про себе такі влучні характеристики, що критикові немає й потреби висилюватися в своїх формулюваннях, ліпше скориставшись цитатами. Ось одна з них: «Ні, я, мабуть, таки не вибагливий до химерної долі своєї. Я ніколи не вимагав від життя багато і, проте, ніколи не жалкував за цим. У самому процесі життя, як би не складалося воно, я вбачав тільки те, що хороше. І як на нього жадібне моє серце!» І ще: «Все темне, все гидке я видушував з себе, з своєї душі. Хмари падали на мене, я струшував їх, щоб знову понести в життя моє любляче серце».

Такий він і був. І як не знайомому з творчістю Сенченка скептикові здається ця автохарактеристика ризикованою, хай прочитає лише «Кінчався вересень 1941 року», що я обрав для передруку на вшанування пам'яті письменника, щоб переконатися, що в цитованому немає зернини фальшу.

Багато розповідав сам про себе Сенченко, але про багато чого й мусів змовчати. Напевно не було як уголос сказати про сумний підсумок, зроблений йому за півстоліття життя в літературі у вигляді двох худеньких томиків під стандартною назвою «Вибраних творів», що йому видали в 1971 році до 70-ліття народження. Не стільки міг за півстоліття написати Сенченко, якому писалося б

за людських обставин легко й весело. І напевно зроблено не той вибір, якого хотів би він сам, навіть з того, що було друковане.

І ще багато чого не зміг уголос сказати Сенченко. Щирий патріот, він безмежно любив свою землю і людей на ній, і ми лише випадково знаємо з посередніх джерел, як до фізичного болю важко переживав він, будучи вже важко хворий в останні роки життя, кожен новий вияв терору у вигляді чергового арешту й національної дискримінації, коли доходила чутка про ліквідацію останньої української школи в Запоріжжі чи якому іншому місті.

«Я сонцелюб, – казав про себе Сенченко. – Я живу повним життям тільки влітку, тільки тоді, коли шаленіє сонце. Осінь і зима для мене тільки чекання; от вони проминуть, і я знову заклубочуюся у вихорі життя».

Надійшли та осінь і зима, яких перечекати йому не судилося. Лишилася нам світла пам'ять по ньому.

ДЕЩО ПРО ТВОРЧІСТЬ ЖАКА ПРЕВЕРА

Майстер коляжу³

Теоретики соціалістичного реалізму в Москві, а ще більше на Україні, в провінційнішому його виданні, трактують літературну творчість у певному розумінні дуже поважно: як кожний конкретний труд, від якого (я, звичайно, спрощую, але лише на те, щоб виразніше віддати істоту їхньої теорії) вони сподіваються конкретних наслідків, розуміється, матеріальних. Для них літературний твір має рацію існування, якщо його поява позитивно позначиться на процесах соціалістичного будівництва, як труд доярки чи ланкової на буряках. Тому в їх концепції немає місця на творчість як гру, яку вони помилково зараховують до сфери несерйозного.

Кілька років тому один з теперішніх київських літературних грандів Павло Загребельний, доповідаючи на пленумі правління Спілки письменників України про зв'язки української літератури з чужоземними літературами, ілюстрував загнивання культур Заходу тим, що вони підносять як творця культури людину, що грається, – *homo ludens*. За його твердженням, для радянської літератури існує лише *homo faber* – творча людина.

Загребельний щось чув з цієї матерії десь із третіх рук. Відірвані давно від Заходу (у Києві більше, ніж у Москві), вони в суто утилітарному розумінні призначення літератури давно втратили смак до теоретично-філософського думання і задоволяються коментуванням цитат з Брежнєва. До них щось доходить, як далекий відгомін, але по-справжньому, певно, вони й не знають, що тут, на Заході, існує величезна література про ролі гри в культурно-творчому

³«Сучасність», травень 1976, ч. 5.

процесі. Замотелічені на генсеківських цитатах, вони, може, й щиро чудуються з такої «несерйозности», як, наприклад, книжка голляндця Йогана Гуїцінги Homo Ludens, у якій автор доводить, не що елемент гри має велику роллю в розвитку культури, а багато більше: що культура вся постала з гри, як первоелементу, який передує культурі.

Саме з цієї причини протиприродна і вбивча для літератури теорія соціалістичного реалізму, і тому вона потребувала аж кількох десятиліть для примусового утвердження: живий струмінь творчості однак пробивався крізь густу сітку соцреалістичних заборон. І щойно десь на середину сімдесятих років вони дійшли свого ідеалу: остаточного убивства літератури.

Що на це треба було аж так багато часу, якусь, бодай не велику, роллю відіграв і недогляд – людська слабкість, від якої не вільні і такі цербери, як Любомир Дмитерко. Через неї на сторінках головного органу Співки письменників України, цнотливої «Вітчизни», коли-не-коли, було, візьме й прорветься щось крамольне. Щоправда, це траплялося так рідко, що аж очам своїм не вірилося (можливо, далі такого й зовсім не буде). Особливо ж коли проривався такий «несерйозний» homo ludens, як Жак Превєр (Jacques Prévert). Йому Дмитерко уділив у ч. 6 «Вітчизни» за 1968 рік аж дванадцять сторінок на велику добірку поезій у доброму перекладі Михайлини Коцюбинської. І то: який жах! Поезії без розділових знаків, чого українська література не пам'ятає, либонь, від «Чернігова» (1931) Павла Тичини.

Тепер про самого Жака Превєра.

Не будши певним своєї вправности в складному мистецтві поетичного перекладу, але разом з тим хотівши мати конкретні приклади, щоб не говорити абстрактно, я скористаюся двома поезіями Превєра в перекладі М. Коцюбинської, які читач знайде в кінці статті.

Наведені там поезії в перекладі, який сполучає дві добрі прикмети перекладацького мистецтва: близькість до оригіналу при досконалій віддачі особливостей його поетики, досить типові для великої частини творчості Превєра. Вони не становлять великої трудности для формальної аналізи, як і в більшості випадків розповідної поезії, а Превєр передусім оповідач. Немає в нього особливого замишування в складних метафорах, він на них навіть досить скупий. Досить вільний (але не відсутній) ритм – властиво верлібровий. Не можна сказати, щоб зовсім не було рими, але немає й мови про те, щоб вона укладалася в якусь схему, як у клясичній поезії. Ба більше – у наведених прикладах як і трапляється рима, то на перший погляд можна ще вагатися, чи це свідоме римування, чи випадкова співзвучність. Лише уважніше придивившись, помітимо, що поет, взагалі не кладучи великої ваги на риму, подеколи користується нею як засобом пуантування.

Превєрове речення прозоро ясне і легко сприймається, не будши поділене на логічні групи слів розділовими знаками. Єдина крапка звичайно стоїть у кінці поезії. Відокремлення речень позначене лише великою літерою на початку кожного, хоч є випадки (наш другий приклад), коли кожен рядок починається великою літерою, але й тоді сприймання логічної структури твору не викликає труднощів.

«Як вартість вони визнають всевладну силу підсвідомого і форми його вияву: сон, автоматичний запис; по-друге, як наслідок цього – руйнування логіки...».

Моріс Надо.

Це сказане про сюрреалістів, до руху яких деякий час належав і Жак Превер, що позначилося й на його творчості.

Превер народився 4 лютого 1900 року на північній околиці Парижу. З юнацьких років почав заробляти на життя, працюючи в різних фахах. У 1925 році зійшовся з сюрреалістами.

Що стосується сюрреалістів, то з проголошеної ними «сюрреалістичної революції», яка мала б доглибно перетворити всі форми суспільного життя, розуміється, нічого не вийшло. Бо й що могло вийти? Сюрреалізм як мистецьке угруповання проіснував теж не довго: його життя в основному вкладається в період між двома світовими війнами. Його засновники на чолі з Андре Бретоном у 1922 році порвали з дадаїзмом й уконституювалися як мистецька група в 1924 році. У 1929-30 роках рух зазнав важкої кризи: не в останню чергу з причини загравання з комунізмом; зокрема пошаною серед сюрреалістів втішався Троцький. Криза загострилася у зв'язку з «випадком Арагона»: він поїхав у 1930 році до Харкова на світовий конгрес пролетарських письменників. З того часу почався його перехід від сюрреалізму до соцреалізму (щоправда, цього терміну тоді ще не було; він появився трохи пізніше – в 1934 році). Ще одне поглиблення кризи викликав протест групи учасників руху проти самовладних метод керівництва Андре Бретона, який за цю його рису дістав прізвисько «папи сюрреалізму». У бунті брав участь і Превер. Кінець сюрреалізму як літературно-мистецькому рухові поклала друга світова війна.

Однак, сюрреалізм як творча метода (чи стиль?) має куди ширший засяг, ніж організований рух: не на сюрреалістах він почався і не на них закінчився. Самі сюрреалісти визнавали (щоправда, не послідовно: пізніше Бретон власним авторитетом ці визнання заперечив) своїми попередниками й надхненниками Лютремона, Бодлера, Маллярме, Фрейда й інших.

У певному розумінні, однак, Бретон має рацію в своїх запереченнях: те, що в їх попередників мало характер лише стихійного вияву, сюрреалісти поставили під наголос. Вони, як ніхто до них, збагнули вагу підсвідомого в творчості, запровадили автоматичний запис снів і того, що звичайно називається «потокіом свідомості». Зрештою, те багате наслідками в творчості, що історик сюрреалізму назвав «руйнуванням логіки».

Приставши в 1925 році до сюрреалістів, Превер узяв участь у бунті проти Бретона, і після того його ім'я в історії сюрреалізму (як організованого руху) більше не згадується.

Бувши людиною радикальних поглядів з ухилом в анархізм, Превер таким і лишився, не пристаючи до якогось політичного руху, як не втримався довго і з сюрреалістами, хоч про них зберіг назавжди добрий спогад. У довготривалій розмові (чи циклі розмов) з Андре Познером, з якої постала цікава книжка під оригінальною назвою *Hebd(ri)omadaires* (зразок словесного коляжу: сполучення слів т и ж н е в и к и і в е р б л ю д и), Превер прихильно згадує своїх колег-сюрреалістів. І сюрреалізм також:

«Були сюрреалістичні фільми, були сюрреалістичні картини, сюрреалістичні поеми, сюрреалістичний журнал; саме це й цікаве: то не був рух, обмежений одним видом діяльності. Це не був обмежений рух. Були навіть бістро, де збиралися сюрреалісти!»

Тут доходимо до питання різноманітності творчого доробку Превера. Авантюра з сюрреалізмом не проминула для нього безслідно, залишивши на його творчості виразний вплив. На мій погляд, типово сюрреалістична поезія «In memoriam».

Друкуватися Превер почав відносно пізно, після зустрічі з сюрреалістами; перші його твори появляються друком з 1930 року. І з цього часу впадає в око його подиву гідна різноманітність зацікавлень. У 1932-36 роках він працював з театральним ансамблем «Група Жовтень», для якого писав п'єси, але й сам виступав у них як актор. Тоді ж почав писати кіносценарії для свого брата П'єра і таких видатних натоді кінорежисерів, як Жан Ренуар, Крістіян-Жак, а головне – для Марселя Карне. Власне шедеври останнього 30-их і 40-их років, з якими ми познайомилися відразу по війні, та залюбки не пропускаємо нагоди подивитися в енциклопедичний раз і тепер, зроблені на сценаріях Превера: «Drôle de dram» (1937), «Quai des brumes» (1938), «Le Jour se lève» (1939), «Les Visiteurs du soir» (1942), «Les Enfants du paradis» (1943) й ін.

У ті ж тридцяті роки Превер уже був відомий як автор популярних пісень, часто можна чути й тепер пісні на його тексти у виконанні популярних співаків.

Ключ до розуміння широких творчих зацікавлень Превера треба шукати в його розумінні істоти поезії.

Для людини, вихованої на смаках сучасної української радянської поезії, в якій десятиліттями утверджується фальшиве розуміння «поетичності», Преверова мова здаватиметься прозаїчною, і та людина ледве чи сприйме його поезію – як поезію.

А зрештою, так часто оперуючи термінами поезія, поетичне, ми лише вмовляємо в себе, ніби знаємо, що вони значать. Таке переконання задовільне хіба для простих випадків, коли поезія уявляється у вигляді сторінок, друкованих короткими ритмічними рядками з великими полями обабіч. При глибшому замисленні над істотою поезії мені важко пригадати якусь влучну дефініцію, хоч певно ж траплялося читати не одне визначення. Зате, і це дуже характеристичне, запам'яталася з першого читання негативна, сказати б, як у математиці – «від протилежного», дефініція польського поета Болеслава Лесьміяна. Його «Трактат про поезію» починається твердженням: «Ніщо – скільки собі пригадую – в одному з своїх творів висловив такий афоризм: «Хоч би що сказав про жінку – все правда». Можемо це твердження обернути на протилежне: «Хоч би що сказав про поезію – все помилка».

Це теж своєрідне визначення, і то досить багатозначне. Воно означає, що кожного разу, думаючи, що таке поезія, ми опиняємося на вихідних позиціях. З цих позицій цікаві міркування про поезію, які багато чого пояснюють і в його власній творчості, висловлює Жак Превер:

«Мене називають поетом, але я тому не винен, я ніколи не мав візитівки з титулом по е т.

Є так багато поетів! Я не знаю, я можу відповісти так, як відповідаю завжди: Гарсія Льорка відповів: «Поезія, я не знаю, що це таке». А Анрі Мішо казав: «Поезія, я

нічого не знаю про неї...» Що таке поетичне? Це дискусії, подібні до тих, що вив'язалися колись, коли абат Бремон писав розвідку про чисту поезію! Кожен має свої ідеї...»

І ще:

«Поезія – це те, про що мрієш, те, що уявляєш, чого прагнеш і що часто здійснюється. Поезія є всюди, як Бог усюди відсутній. Поезія – це найістотніша, найдоцільніша назва життя».

Превєр дуже послідовний у застосуванні такого розуміння поезії і в творчій практиці. Коли «поезія є всюди», тоді нею може бути, наприклад, майже протокольно точна розповідь про будь-що спостережене, на подобу оцієї поезії «Сніданок» (подаю повністю в моєму перекладі):

Він укинув кави
До філіжанки
Він улив молока
До філіжанки з кавою
Укинув цукор
До кави з молоком
Малою ложкою
Розколотив
Він випив каву з молоком
І поставив філіжанку
Не говорячи до мене
Він запалив
Цигарку
І тускав кільця
З диму
Збив попіл
У попільницю
Не говорячи до мене
Не дивлячись на мене
Він підвівся
Надів на голову
Свій капелюх
І натягнув
Свій дощовик
І пішов
У дощ
Не кинувши слова
Не глянувши на мене
А я взяв
Свою голову в руки
І заплакав.

Таких розповідей багато в Превєра, з подібним своєрідно ліричним закінченням чи й без нього. А разом з тим він і мораліст, у тому доброму розумінні, в якому ця течія міцно утвердилася у французькій літературі від

Монтеня, через моралістів 18 віку й аж до наших днів. Прикладами на це можуть бути ті ж таки дві поезії в перекладі М. Коцюбинської.

Моя мати казала мені: «Ти ніколи не будеш серйозним». Я відповів: «Ні, ніколи». Вона сказала: «Це прикро». І вона мала рацію.

Жак Превер

Однаке, насамперед Превер, як справжній *homo ludens*, кохається в поезії як грі. Коли мова про різносторонність його обсервації життя і вміння втілити спостережене в найвідповідніші форми, належить згадати один з його жанрів, який він сам називає – графіті. У більшості це афоризми з великою дозою гумору. Для прикладу: «Отче наш, Ти, що є на небесах– Лишайся там – Ми лишимося на землі – Яка часами буває така гарна». Або: «Зрештою, добре чи зле, але живемо, дякувати Богові! Бог: «Нема за що».

Іноді це мініатюри неперекладної гри слів⁴.

З гри словом чи витягненими з контексту фрагментами – ще один жанр у Превера, без згадки про який коротка характеристика його поетичної творчості була б однобока: словесний коляж.

За молодих років Превер працював в установі, яка постачала своїм клієнтам витинки з преси. З суттю механічної праці – краяти ножицями витинки – молодий чоловік мав забаву: витинки самі з себе часами мали багатозначне, часами – комічне звучання, а вже куди більше можливостей давав їх монтаж у несподіваних співставленнях.

На той час, коли Превер зійшовся з сюрреалістами, коляж був модний у французькому малярстві. Серед інших майстром цього жанру був і приналежний до сюрреалістів Пабльо Пікассо. Превер теж уподобав розвагу з коляжами, залюбки робить їх і досі, зокрема використовуючи для оформлення власних книжок. Але цілком оригінальний у Превера словесний коляж, очевидно, стимульований досвідом з витинками з газет за молодих років. Це може бути склеювання з двох чи більше слів одного, як наведена вище назва книжки чи, наприклад, – *alcoholonel* – складене з двох: *alcohol* (алькоголь) і *colonel* (полковник); може бути співставлення двох чи кількох фрагментів; може бути, врешті, з цитат з багатьох авторів щось на подобу інсценівки. У коляжі «Стукіт лаштунків» монтаж з цитат понад десятка авторів, давніх і сучасних, від Паскаля до Жана Кокто і Франсуа Морьяка.

Щоб не говорити абстрактно, наведу на закінчення один з типових коляжів Превера «Чудеса», склеєний з двох текстів: інтерв'ю кардинала Даньєлю «Експресові» і фрагменту самого Жака Превера:

«Експрес: Чи вірите ви в чудеса?»

«Їх емін. Даньєлю: Абсолютно. Для мене надприродне існує в щоденному. Заходячи в метро, я ловлю себе на думці, що всі, що оточують мене навколо, покликані одного дня споглядати святу Трійцю (по-французькому – *Sainte-*

⁴ Un et nu c'est même

font deux

et nu et nue comme un et un

font un quand ils s'aiment.

Тут гра словами un (один) і nu (голий). У перекладі: Один і голий – те саме. Голий і гола, як один і один, – разом двоє. Але одне, коли вони любляться.

Trinité). Це досвід надзвичайний, і я знаю, що ця візія справжня, навіть якщо ніхто навколо мене про це не здогадується...»

(«Розмова з кардиналом Даньєлю», «Експрес», червень 1969).

«Було дуже пізно й дуже рано, метро котилося в напрямі Порт де ля Шапель. У вагоні не було нікого, крім двох осіб, і перша з них говорила до другої особи про якусь третю особу, яка була, як здається, птахом.

Вони вийшли на Трініте (Trinité) і на пероні пострічалися з іншою персоною, що мала хвіст і роги і мусіла зійти на Фурш» (зупинка метро в Парижі, в перекладі на українську – вила – І. К.).

(Жак Превєр, січень 1966).

Мабуть, не треба доводити, що ці два тексти набирають цілком своєрідного звучання у співставленні. Саме в цьому сенс Превєрового коляжу.

Вище я подав Превєрове визначення поезії і принагідно говорив про прозаїчність його мови. Тут міг би, за прикладом Превєра, склеїти й свій коляж. Уже по закінченні цієї статті перечитував Леоніда Первомайського і натрапив на твердження: «У прозаїчності і, здавалось би, навмисній грубуватості мови сховано те, що робить вірші поезією: несподіваність власного бачення світу, несподіваність, що руйнує звичні засоби і стверджує нові норми, які може порушити тільки новий художник новим баченням реальності».

Це сказане про іншого поета, але досконало пасувало б і до Превєра.

П'ятнадцять років тому знавець французької поезії Гаєтан Пікон писав:

«Жак Превєр під цю пору єдиний з справжніх поетів, який перекрочив ліміти більш чи менш спеціалізованої публіки». Сказано цим ту просту істину, що поезія в справжньому значенні цього слова має вузьке коло читачів – цінувальників і знавців поезії, і поет, який спромігся здобути широку публіку, лишаючися при тому поетом, може становити лише виняток. Ним був у Франції натоді Превєр, але, як судити з його популярности, лишився й досі.

Жак Превєр

ТРИ ПОЕЗІЇ

Кондуктор

*Давайте давайте
Вперед просувайтесь
Давайте давайте
не штовхайтесь
Надто багато пасажирів
пасажирів надто багато
взагалі куди не піди
всюди завжди
в черзі багато стояти
Проходьте проходьте
просувайтесь
На вокзалі у лікаря на прийомі*

*в суді і навіть в родильнім домі
Давайте давайте
Не штовхайтесь
Щось людям на світі стало затісно
Може хтось знову на гашетку натисне
і стане трохи вільніше
Ану тихіше
не напирати
треба ж і іншим дорогу дати
Кожному хочеться кожному треба
побачити трошки землі і неба
Кожному подорож кругосвітню
в житті хоч один раз
маленьку подорож кругосвітню
он до того села он до тої копиці
он до того дерева
а потім злазь
Давайте давайте
Просувайтесь
Будьте ввічливі
Не штовхайтесь.*

Тим гірше

*Впустіть до хати собаку брудного приблудного
Тим гірше для тих хто не зносить ні собак ні
бруду*

*Впустіть собаку голодного заболоченого
Тим гірше для тих хто не зносить болота
Впустіть до хати собаку
Собака весь вкритий грязюкою чистий
Грязюка чиста
І вода також буває чистою
Але люди які люблять лише при умові що...
Чистими не бувають ніколи
Можна відмити собаку
Можна відмити грязюку
І воду також можна відмити
А от тих хто любить лише при умові що...
Таких не відмие
Ніщо.*

(Переклади Михайлини Коцюбинської).

In Memoriam

Заборонено музичити понад двадцять чотири
години на день

це скінчиться для мене погано
Учора увечорі один індус що пам'ять утратив
запхав мої спогади всі у важку золоту кулю
і куля скотилась уздовж коридору
а потім по сходах вона поскакала
збивши одного пана
при комірці консьєржки
того що хотів сказати своє ім'я ввійшовши
І куля кинула йому всю мою пам'ять на голову
а він і сказав моє ім'я намість свого
ну і ось
я спокійний тепер на добрий відтинок часу
Він узяв все на себе
я нічого згадати не можу
Та й пішов він хлипати на могилу мого діда
по батькові
він чесно розплоджував коників-трибунців
мало до чого путящим він був чоловіком
але не боявся нічого
і носив ще він шлейки бузкові
Жінка його прозивала великим ледащом
або й можливо великим ящуром
так і є гадаю великим ящуром
чи як інакше
чи я знаю
чи згадаю
Уся ця ніщота дно мілких шухлядок і сміття
моєї пам'яті
Я вже не знаю кінця моєї історії
А пам'ять
як вона зроблена пам'ять
на що вона схожа
на що буде схожа пізніше
то пам'ять
Можливо вона була зелена на спогад
про вакації
можливо стала вона тепер великим кошем
з кривавої лози
з маленьким світом у ній забитим
І етикеткою з словом Верх
зі словом Низ
і потім ще слово Скляне великими червоними
літерами
або синіми
або бузковими
чому б не бузковими

*врешті сірими чи рожевими
бож я маю вибір тепер.*

(Переклад Івана Кошелівця).

НА ЗНАДКУ ПРО ОРЕСТА ЗІЛИНСЬКОГО⁵

Він належав до великого у світі цеху славістів. Це окреслення, одначе, таке широке, що сказати славіст – ще зовсім не означає дати уявлення про обсяг зацікавлень ученого; треба придивитися ближче до кожного одного, щоб знати в якій (чи в яких) саме ділянці славістики він фахівець. Орест Зілинський був такою приємно для співрозмовника скромною людиною і так якимось з невимушеною природністю умів мало говорити про себе, що я, мавши досить часу на розмови з ним, так і не зміг скласти собі ясного уявлення про сферу його наукових зацікавлень.

Кажучи про досить часу на розмови, маю на увазі, окрім кількох зустрічей при виїздах Зілинського на Захід у другій половині шістдесятих років, нашу спільну з ним подорож по Франції, на яку я запросив його в 1967 році. У Чехо-Словаччині тоді йшло на відому «весну», виїжджати за кордон дозволяли легко, і наша подорож здійснилася без труднощів. Вона тривала повних два тижні, і, розуміється, окрім милування пам'ятками мистецтва й архітектури, було досить часу на розмови.

Очевидно, тоді не було і в думці, що невдовзі урветься Орестові подорожувати на Захід, а вже й поготів про збирання відомостей про нього, бож хто подумав би тоді, що скоро надійде час і на спогади. До того ж, на ближче майбутнє ми плянували подорож до Італії, і пощо було поспішати з розпитуванням.

До цього спричинився Орест ще й іншою рисою свого характеру: він був занадто оптимістом і не хотів навіть слухати про якісь припущення, що з виїздами за кордон йому колись урветься. Його оптимізм сягав так далеко, що, на наш тутешній погляд, межував з пристосуванством. Він вважав, що як у чеських, так і в українських справах усе йшло і могло йти тільки на краще. На цій підставі він не схвалював занадто політично гострих виступів діячів українського опору, вважаючи, що вони можуть мати лише негативний ефект, бо спровокують загострення терористичного режиму. Вистачало б, на його думку, розумно наполегливої праці свідомої української інтелігенції на полі культури. Можливо, це виглядало переконливо з перспективи тодішньої Праги, але ми тут, на еміграції, з таким «культуртрегерством» погодитися не могли, і це було чи не єдиним пунктом нашого розходження з Зілинським.

⁵ «Сучасність», грудень 1976, ч. 12.

Цей оптимізм, з позицій якого Орестові здавалося, що можна зовсім добре без перешкод науково працювати і в Празі, але, мабуть, і в сполученні з типово професорською обережністю (чи безпорадністю: мовляв, як його залишити насиджене місце, бібліотеку, усталені наукові зв'язки і податися у світ), не дозволив йому скористатися, що тоді дуже легко було зробити, з пропозиції обійняти посаду професора в українському Гарварді. Потім уже було пізно, а самі переговори й розмови про можливість виїхати до США, здається, завдали йому прикростей пізніше, у празькій атмосфері по шістдесят восьмому році.

Із скуких розповідей Ореста я знав, що він з доручення Чеської академії наук працює в ділянці історії російської літератури. Складалося враження, що покійний не дуже захоплювався цією роботою, але, мабуть, вона давала йому основний заробіток, тим часом як головною ділянкою його зацікавлення була фолкльористика.

Коли урвалася можливість безпосередніх контактів, зійшло нанівець і наше листування. Тобто листуватися ми не перестали і писали навіть досить часто, але були це не листи, а листівки, і то переважно привітальні з нагоди якоїсь подорожі чи свят. В одній листівці, датованій котримось сімдесятим роком, Орест повідомляв, що звільнився від інших обов'язків і тепер має змогу повнотою присвятитися фолкльористиці.

Може, це повідомлення так і належало прийняти, як воно звучало, але ми призвичаїлися у всьому звідти шукати підтексту, і мені здалося, що Орест мав якісь неприємності, наслідком яких йому, політично ненадійному, відібрали таку «святу» ділянку, як російська література. Але як було насправді – я не знаю й досі.

Праця в ділянці історії російської літератури мала одну добру для Ореста прикмету: давала йому можливість часто їздити до Москви, іноді щороку підряд. І він як добрий український патріот використовував ці подорожі, щоб кожного разу заїхати й до Києва. Там він утримував живі приватні зв'язки в літературних колах, а в багатьох ділових справах, очевидно, й з офіційною літературно-науковою номенклатурою Києва. Його приймали шанобливо, але з резервою чи й більше – з недовір'ям. Причин на це було більше ніж досить. Поперше, для номенклатурників було явно не до смаку, що українську культуру в Празі репрезентує людина такого формату, як Орест Зілинський. Замість нього вони воліли б мати якогось півінтелігента, який слухняно виконував би їхні доручення і демонстрував би українську культуру на тому провінційному рівні, на якому хотіли її показувати за кордоном їхні опікуни. Зілинський, людина високої культури і невідкупної чесности, на це ніяк не надавався, він мав свою лінію, з якої годі було й намагатися його збити, і це дратувало київських верховодів.

Ще одне в діяльності Зілинського дратувало їх не менше. Протягом, щоправда, недовгого часу він активізувався як літературний критик. У цій ділянці він найкраще нам відомий, бо друкувався у приступному тоді нам журналі *Дукля* за коротких років піднесення цього журналу перед катастрофою шістдесят восьмого.

На тому, що він устиг опублікувати, приємно було пересвідчитися, що покійний мав усе потрібне, щоб стати визначним критиком, але, на жаль, не мав умов для реалізації своїх можливостей. Його становище в Чехо-Словаччині було

краще, ніж становище критика в Києві, але помилкою було б це *краще* перебільшувати. Живучи в Празі, Зілинський був відгороджений тією самою залізною завісою від зовнішнього світу, що й киянин, і йому доводилося перевіряти свої можливості не лише тим, що дозволялося кожному чеському письменникові, його можливості були вужчі, бо перевірялися ще й критеріями Києва. Те дещо *краще* Зілинський і використовував тактовно, доповнюючи київських критиків.

Ці останні, керуючись догмами соціалістичного реалізму, виходять з методологічно хибної засади, за якою марксо-ленінська критика, в ідеї непомильна, може в своєму досконаленні підвестися (і в цьому напрямі прогресує) до такої висоти, на якій вона зможе цілковито виеліминувати суб'єктивний момент, і тоді спроможна буде давати літературним явищам абсолютно непомильні оцінки, остаточні і дійсні на всі часи. Так вони завжди й підсумовують свої «досягнення», мовляв, «критика досягла значних успіхів, але ще...» Отже, з цього напрошувався висновок, що десь є той кінцевий пункт абсолютної істини, коли цього «але» вже не буде.

Зілинський, живучи в тіні спільної з киянами залізної завіси, не міг виступити одверто проти такого догматичного примітивізму, але, уникаючи мірою можливості називати речі своїми іменами, він намагався (й не без успіху) показати, що як зняти сірі окуляри марксистської критики, тоді літературні явища постануть у всій їх складності і барвній різноманітності. Критикові не вистачає схопити і зформулювати найістотніше в літературному явищі. Хоч і це не легко. Багато трудніше показати його, це найістотніше, в мінливій багатогранності, такій мінливій і живій, що дає змогу завжди по-новому сприймати літературне явище.

Так уявляється мені з його праць протистояння Зілинського догматикам від соцреалізму в критиці. Очевидно, за всієї його тактовності годі було приховати таке розходження в поглядах. Та й сам Зілинський, хоч і був поміркованою людиною, у принципових питаннях дозволяв собі іноді висловлюватися й зовсім недвозначно. У статті про Олексу Влизька, наприклад, він закидає Леонидові Новиченкові не менше, як «параноїчну привичку споглядати історію літератури як ланцюг помилок, ухилів і збочень». А в іншій статті дослідників творчості Павла Тичини (того ж Новиченка, Семена Шаховського й інших) Зілинський називає кравцями мундирів, які втратили здібності до іншого кравецтва.

Там мовчазно, але з стиснутими зубами спостерігали це, бо короткі були руки, коли ж подовшали по шістдесят восьмому році, Зілинського розкритикували як збоченця від чистоти марксо-ленінського літературознавства, і його ім'я по 1969 році зникло зі сторінок *Дуклі*.

Орест Зілинський добре орієнтувався в питаннях українського літературознавства і готовий був активно втручатися в нього сам. Маю на увазі й конкретний на це приклад. Кількісно величезна література з шевченкознавства викликала його невдоволення тим, що писана була з тих чи тих ідеологічних позицій, під які автори наперед ставили собі завдання підігнати Шевченкову творчість. Зілинський вважав, що вже надійшов час написати ґрунтовну розвідку про Шевченка, такого як він був, відкинувши всі упередження. Це була не просто

дезидерата: до цього відповідального завдання готувався він сам. Певно, все лишилося на стадії перед збиранням матеріалів. Так виглядало мені з його власних розповідей. А що вже вияскравлювалася концепція майбутньої праці і про неї багато він думав, видно з доданої статті «Кілька актуальних думок про Шевченка».

Перекреслила всі пляни безглузда смерть...

ІВАН СВІТЛИЧНИЙ⁶

Іван Світличний прийшов в українську літературу з Донеччини, мабуть, найінтенсивніше русифікованого краю, який, попри це, дав українському рухові опору кілька визначних імен. Крім Світличного, колишнього Івана Дзюбу, Миколу Руденка, Олексія Тихого, і це не всі, та далеко не всіх ми й знаємо.

Народився Іван Світличний у 1929 році на Луганщині; у 1962 році закінчив філологічний факультет Харківського університету і деякий час по тому працював у словниковому відділі Інституту мовознавства АН УРСР. Як ми довідалися з його листа до Миколи Бажана, недавно опублікованого на Заході (див. *Сучасність*, 1977, ч. 4), був також науковим співробітником Інституту літератури АН УРСР і відповідальним секретарем журналу *Рядянське літературознавство*.

Але невдовзі наукова кар'єра Світличного обірвалася. Він увійшов у конфлікт з Білодідовим керівництвом Інституту мовознавства в питанні орієнтації цього вченого закладу, зокрема в ділянці словництва. Тим часом як офіційна лінія інституту визначалася не науковими, а політичними критеріями: конкретно в укладанні словників роблено наголос (вірніше сказати – натягнуто) на тому, що спільне в українській і російській мовах, Світличний слушно вважав, що завдання словників не так у фіксації спільного, як відмінного, бо ж для таких слів, як *вода*, однакових в обох мовах, у словниках не було б і потреби.

За критику русифікаційної лінії Інституту мовознавства і за виступи проти арештів і незаконних судів над діячами української культури та за причетність до поширення самвидавної літератури Світличного в усіх названих установах звільнено з роботи, і то назавжди й остаточно.

«Довгий час, – пише в цитованому листі до Бажана Світличний, – роками я не міг знайти собі роботи за фахом – певна річ, не тому, що не було вакансій, або я був нездалий до роботи, або мене не хотіли брати керівники літературних та наукових установ. Навпаки, не раз мене запрошували на роботу з власної ініціативи, але потім, у процесі оформлення, це виявлялося неможливим не лише для мене, а й для керівників високих установ».

Властиво для репресій супроти Світличного від самого початку не було жадних підстав. Єдине, що йому формально закидали, це самвидав, та й то лише

⁶ Текст передмови (без назви) до збірки поезій І. Світличного «Гратовані сонети» (Мюнхен: *Сучасність*, 1977. – 116 с.).

читання чужого. З властивою йому скромністю він признавався там само: «...Тим часом до самвидаву, основного предмету мого звинувачення, я був причетний своєрідно, жоден мій твір самвидавом не поширювався – на жаль, не поширювався, бо з того часу, як кращим здобуткам української літератури доступ до читача був перекритий і вони виготовлялися тільки кустарно, потрапити до самвидаву – значило здобути громадське визнання, знак вищої якості...»

Сказане справді скромно, бо незалежно від того, ширилися б твори Світличного в самвидаві чи ні, він належав до кількох керівних одиниць з когорти шестидесятників, якій ми завдячуємо відродження України тих років. І це не був випадок, що його першого з шестидесятників заарештували в 1965 році. Валентин Мороз написав про це в Серед *снігів*: «Це був прорахунок... і помилку негайно кинулись виправити. Випустили із в'язниці Івана Світличного – хоч і вважали його «головним»».

Прорахунок, бо вбити легенду про шестидесятників залякуванням Світличного, щоб він «покаявся», не вдалося. По вісьмох місяцях ув'язнення він вийшов на волю і далі підписував протести проти сваволі КГБ, написав передмову до збірки документів у справі Л. Лук'яненка й ін.

12 січня 1972 року Світличного заарештовано вдруге і в березні 1973 – засуджено на дванадцять років позбавлення волі (7 років таборів суворого режиму і 5 років заслання). Відбуває ув'язнення в пермських таборах на Уралі. Нещодавно дійшла вістка, що Світличний відмовився від радянського громадянства.

Повернімося до початку шістдесятих років, коли Світличний ще мав змогу друкуватися в радянській пресі. Різносторонньо обдарований, він починав у літературі як поет і критик. Та його поезії мали більше від рацію, ніж поетичної фантазії, і не могли конкурувати з творчістю таких талановитих молодших сучасників, як Ліна Костенко, Іван Драч, Микола Вінграновський. Певно, він і сам це розумів і за нормальних обставин зосередився б на «сродному» йому ділі – критиці. Саме тут він був, висловлюючись, за Довженком, без перебільшення запроєктований на велике і в цій ділянці вже не поступався двом іншим, майже одноліткам – Іванові Дзюбі й Євгенові Сверстюкові. Спільна була їх доля, бо літературно-критичну діяльність обірвано їм на самому старті, але й при спільній свідомості кінцевої потреби вивести українську літературу з глухого кута провінційності мали вони кожен свій, індивідуальний почерк.

Ті кілька статей, які встиг опублікувати Світличний, вражали сміливістю думки. Певно, не мені одному запам'яталася одна з його перших статей «Боги і наволоч» (*Вітчизна*, 1961, ч. 12), в якій він проти всеспілчанської кадильної течії офіційних критиків викривав фальш у романі письменника-депутата Михайла Стельмаха *Правда і кривда*, щедро политому рожевим сиропом казенного оптимізму.

Я вже сказав вище про різносторонність літературних зацікавлень і можливостей Світличного. Продовжу цю думку згадкою про ще один жанр, в якому виявилися його блискучі здібності – сатиричний памфлет. Знову пригадується, мабуть, останній легально друкований твір Світличного, бо за яких два місяці по його появі надійшов перший арешт, памфлет на достоту

анекдотичну німеч мовознавчих публікацій Білодідової екіпи – «Гармонія і алгебра» (*Дніпро*, 1965, ч. 3).

По арешті того року Світличного вже не друкували. Певно, охоче й надрукували б, а то й напосідали на нього, щоб написав щось покайнане чи облаяв «буржуазних націоналістів». Але Світличний належав (і лишився таким) до типу людей нової формації, покоління яких дійшло до слова за посталінської доби. Ці люди подолали страх і покору деспотії, що було приреченням їх батьків; вони дивують світ протистоянням всемогутній потворі зла, яка щомиті може знищити фізично, але в люті своїй безсила зламати їх духову міць, бо над моральною безпринципністю потвори їх підносить віра у призначення людини, в її право на власну думку, людську гідність, що в нашому, українському випадку ідентичне з обороною національної гідності.

Ще одна прикмета ціхує цей новий тип української людини: вона творча. Мабуть (та так воно й є), у неситимому гоні до творчості й криється сила їхнього протистояння.

Такий Іван Світличний, у найбезпосереднішому значенні цього слова – homo faber. Поза творчістю, він не мислить себе і по виході з першого арешту вдається до спроб друкуватися за згодою своїх друзів під їх прізвищем. Та коли таке й могло спорадично вдаватися, була це крапля води на гарячий камінь. Для застосування творчої енергії довелося шукати чогось певнішого, і Світличний знайшов вихід у перекладництві. По шістдесят п'ятому році воно ще не було йому заборонене. Він заходився ґрунтовно вивчати французьку мову і перекладати з неї. Ледве за кілька років у цьому проміжжі між арештами устиг багато зробити, і йому українська література завдячує появу збірки *Пісень П.-Ж. Беранже* (1970), бо переважна більшість перекладів у ній – Світличного.

Я доходжу до кінця, а ще нічого не сказав про сонети Світличного, які виповнюють цю збірку, та хоч це й здаватиметься парадоксальним на перший погляд, усе сказане їх безпосередньо стосується, бо творчість – це самовиявлення, і в сонетах читач відкрив світ людини, яку я спробував характеризувати вище, людини творчої за всіх, здавалося б, й абсолютно не можливих, обставин. Копи прийшов січень 1972 року з арештом, і наступним ув'язненням, і тими абсолютно неможливими обставинами, Світличний здолав перемогти неподоланне і знайшов вихід у найсконденсованішому вияві творчості, зафіксований витвір якої можна врятувати від обшуків у рубцях таборової одежини, – повернувся до поезії, з якої починав кільканадцять років перед тим.

Здається мені, що й вибір саме форми сонета (у цій збірці лише кілька поезій «поза сонетами») не випадковий: ця безсмертна чотирнадцятирядкова строфа дається належно опанувати себе лише людям певного рівня культури, здібним інтелектуально дисциплінувати себе. Світличний засвідчив наявність цих прикмет, бо опанував техніку сонета досконало. З уваги на залізни правила його побудови сонет називають залюбки кованою формою, і логічне, що він вимагає, сказати б, багатоплянового зосередження: над добором слова, наперед заданою схемою рим, ритмічною й архітектонічною структурою цілості. Це зосередження було Світличному цілющим джерелом проти духової деградації в його протистоянні таборовій зморі. Такою уявляється мені генеза сонетів цієї збірки.

Вживаючи такі слова, як *протистояння* і їм подібні, я далекий від думки впоїти читачеві уявлення про автора цих сонетів у подібні грізного войовника, опанцерованого «невгнутістю». Звісно, без цієї прикмети не було б опору. Але таке уявлення вийшло б однобоке, сплющене до двовимірності. На справжній опір здібна людина, яка при всьому тому не втрачає нічого з безконечної багатогранності людської духовної істоти, включно з її слабостями, до розчулення від зауваженого через колючий дріт проростання зела і прозаїчної туги зголоднілого за шматком хліба.

Це й є випадок Світличного, як і багатьох його союзників. До нього можна застосувати загальновідоме Паскалеве визначення людини, що подібна до тендітної тростини, яку довоколишній мертвий світ може вбити одним подувом вітру. Але ця тростина мислить, і навіть як зовнішній світ розчавить її, вона підноситься над ним свідомістю того, що діється, а сліпа нищівна сила такої свідомості позбавлена. Так Світличний, ув'язнений панівною силою ненависти й нищення, мережаючи сонети і сатирично зображуючи її купно з наглядачами, слідчими, стукачами й іншими її слугами, підноситься над нею своєю людською правдою. Та це не все. У поезіях цієї збірки є щось багато більше: у ній відбився власний світ поета, людини, що зберегла свою гідність у граничній ситуації насильства.

З ІСКРОЮ ДОНКІХОТСТВА В СЕРЦІ⁷

«Коли поникнуть голови переможених і сили їхні кануть у працю на хліб насущний, то на озлиднілому ґрунті завжди виростають поодинокі високі постаті як голос самозбереження народу, що мусить висунути свою естафету в особі подвижника, який швидко згорає за всіх, як згоріли у нас тисячі безіменних, з забутими іменами і з великими іменами...»

Євген Сверстюк

Березень 1973 року. В Києві відбувається суд, стандартний, таких було вже багато. Зовні виглядає все як належить: судді, прокурор, оборонець. Але всі вони, за винятком оборонця (у нашому випадку порядної людини), слово якого й так нічого не важить, – статисти: вони наперед дістали від КГБ текст обвинувачення та вирок і проречуть його на закінчення, як запис на грамофонній платівці. Але приписи процесуального кодексу зовні дотримуються: платівку прокрутять після кінцевого слова підсудного.

Він знає, що говорить у порожнечу. З тексту кінцевого слова ми вловлюємо інтонації, які свідчать, що підсудний говорить повз вуха суддів, не до них, це його кредо для історії: «Мені випало гірке щастя спілкуватися і працювати з людьми рідкісно талановитими і шляхетними – про подібних раніше я читав лише в книжках. Щастя жити високими культурно-громадськими

⁷ «Сучасність», червень 1979, ч. 6.

інтересами і нехтувати особистими. Щастя спізнати суворість і вагу великих слів – правда, честь, обов'язок; слів, що становлять морально-етичні підвалини, суть мого світогляду. Честь, що оплачується кров'ю, гідність, що є передумовою життя, істина, до якої йдуть з безстрашністю дослідника – без гарантії повернутися. На цих поняттях я виростав і прагнув до них підвестися, вириваючися з замкненого кола порожніх слів...

На хвилі девальвації етичних вартостей за ці принципи, за розкіш самоповаги я розплачуюся всім, що дало мені життя. Коли цього мало – розплачуватимуся рештою».

Підсудний на беззневому процесі в Києві 1973 року, кінцеве слово якого ми цитуємо, – Євген Сверстюк. Вирок – стандартний для того часу: сім років таборів суворого режиму і п'ять додаткового заслання. Перебуває на засланні в Бурятській АРСР, бо «суверенна» Українська РСР не має права тримати своїх в'язнів на власній території.

На Захід дійшла чутка, що на пропозицію шефа КГБ Андропова Політбюро ЦК КПРС ухвалило російських та єврейських діячів опору по відбутті кари в таборах чи просто без суду викидати на Захід, а для українських іншу міру: не випускати нікуди, а до скону душити в таборах. Дотеперішня практика цю чутку підтверджує, і, як так триватиме далі, Сверстюкові не оминати другого строку, а якби й ні, то годі сподіватися, щоб, вийшовши з ув'язнення людиною поза законом, він міг взагалі щось писати, а вже й поготів друкувати. А покищо про Сверстюка до нас іноді доходили з Сибіру скупі повідомлення на подобу такого: «На початку січня 1977 р. Євгена Сверстюка поміщено в ПКТ»⁸.

Отож, перед нами покищо закінчений дорібок ученого психолога і літературного критика Євгена Сверстюка, відносно малий на міру його обдарування і працьовитости, не з його вини. Вважаючи, що його треба зберегти від забуття, автор цієї статті уклав збірник праць Сверстюка, який незабаром з'явиться друком у видавництві «Сучасности». А стаття ця з неістотними змінами є передмовою до нього.

При чому упорядник збірника опинився в трудному становищі. Ідеальний був би випадок, якби до нього було дібране саме те, що хотів би й сам автор бачити зібраним у повторній публікації. Але як це зробити, не мавши контакту з автором, і за обставини, що все залишене ним написане на трьох різних скалях одвертости? Що ми під цим висловом розуміємо, буде ясно, коли наведемо скупі відомості з біографії Сверстюка, якими ми диспонуємо.

Євген Сверстюк народився 1928 року на багатій історичними традиціями Волині. Закінчив Львівський університет й аспірантуру при Київському. Готувався до наукової праці в ділянці педагогіки і в 1965 році оборонив в Одеському університеті кандидатську дисертацію: «Особливості розуміння старшими учнями мотивації поведінки літературних персонажів». З чого видно, що його зацікавлення зосереджувалися на грані педагогіки й літератури. Деякий час Сверстюк працював у Науково-дослідному інституті педагогіки УРСР у Києві, з роботи в якому того самого 1965 року, коли оборонив кандидатську дисертацію, був виключений за неортодоксальний виступ перед волинськими

⁸ «Хроника текущих событий», випуск 44. Нью-Йорк, 1977, стор. 45. ПКТ – різновид карцера.

вчителями. Останні п'ять років перед арештом працював на технічній роботі – відповідальним секретарем редакції «Українського біохімічного журналу».

На цей час твори Сверстюка вже ходили в самвидаві, і над ним зависла небезпека арешту, серед інших причин якого належить згадати й подію, яка в хроніці українського опору якось лишилася на задньому плані. У грудні 1971 року на якомусь засіданні АН УРСР з протестом проти русифікації виступив заслужений академік Дмитро Зеров і там таки, як свідчать чутки, що просочилися на Захід, упав мертвий від інфаркту, спричиненого хвилюванням. Сверстюк виголосив промову на його похороні.

Коли покотилася хвиля арештів, що почалися 12 січня 1972 року, Сверстюк був хворий, і по нього прийшли 15 січня. Слідство тривало понад рік, і процес відбувся в березні 1973 р. Про даліше сказано на початку нашої статті.

Уже кінцем 1950-их років датовані перші Сверстюкові літературно-критичні виступи – рецензії в літературній пресі. Далі пішли солідніші статті, зокрема з психології творчості. На перших порах, коли, за словами іншого діяча українського відродження тих років, «одразу після XX з'їзду було багато наївного, рожевого оптимізму, телячого ентузіазму, багато було ілюзій, побудованих на піску...», – не думалося про самвидав. Його покликали до життя партійні репресії, запроваджені з ініціативи Хрущова після горезвісних зустрічей у Москві діячів культури з керівниками партії в грудні 1962 і березні 1963 року. На цих зустрічах під виглядом боротьби проти «абстракціонізму» і «модернізму» взято курс на відновлення сталінізму і викорінення живих паростків відродження, що проклонулося під гаслами «переборення наслідків культу особи». А тим часом уже з 1958 року відомою постановою Верховної Ради СРСР «Про зміцнення зв'язку школи з життям» була в законена одверта русифікація, серед інших республік і України в першу чергу, і кожен виступ на оборону української культури кваліфіковано як «буржуазний націоналізм». За цих обставин усе, що було писане на рівні елементарної чесноти, не могло пробити муру партійної пильності добре проінструктованих і обставлених опікою КГБ редакторів і, природно, ставало здобутком самвидаву, незалежно від волі автора, якого потім карали як злочинця, хоч доля надісланої до журналу статті йому вже не була підвладна.

Сверстюк у кінцевому слові на суді: «Я не можу прийняти кримінальних звинувачень за елементарні літературні контакти – за те, що показував свою статтю перед тим чи після того, як надіслав її до редакції журналу. Звідки мені було знати, що цю статтю через 4-5 років скваліфікують як антирадянську?»

Літературно-критичні статті Сверстюка перестали друкувати в 1965 році. Ще деякий час можна було друкуватися в прясівській «Дуклі». Цією продуктивною користувався не тільки Сверстюк, а й інші київські письменники, і всі вони зазнали більших чи менших репресій, навіть як жадний інший їх твір не пішов у самвидав. Але 21 серпня 1968 року «Дукля» була розчавлена разом з «Празькою весною» під гусеницями радянських танків, і даліше її животіння вже не було придатне для творчого зв'язку прясівської провінції з українською метрополією, а киянам, що прагнули «вирватися з замкненого кола порожніх слів» мертвої літературної офіційщини, лишався один вихід: писати для себе і для друзів та однодумців.

Цими кількома словами можна б визначити генезу самвидаву, який, очевидна ж річ, уже існував і до падіння «Дуклі», бо ж цей провінційний журналик теж не давав змоги висловитися на весь голос та й не міг дати слово всім, кого не пускали на сторінки столичних журналів.

Уже типово самвидавні Сверстюкові твори датуються 1969 роком. Ще за його життя на волі до самвидаву просочилися і стали відомі за кордоном Сверстюкові філософічно-літературні есеї «Іван Котляревський сміється», «Собор у рипшванні» і дещо інше.

Тепер можна повернутися до питання: що значить – писане на трьох різних скалях одвертості? Перша, найвужча скаля – та, на якій було писане все, що з'явилося в офіційній пресі. Воно було роблене «на пристойному рівні сумлінності», але далеко не на повний голос, бо це неможливе було навіть за найліберальніших років доби Хрущова. І тоді, хотівши щось надрукувати, треба було виставляти червоні прапорці, оминати все, що ставило б під сумнів непомильність партійних догм.

На дещо ширшій скалі одвертості було писане для «Дуклі». Цей журнал нерано був бачений в офіційному Києві, бо в Чехо-Словаччині було дещо більше простору для вільної думки, і це виразно помітне на тодішній «Дуклі». Але й Чехо-Словаччина – соціалістична країна, в якій свобода слова зупинялася на бар'єрі недоторканості комуністичної ідеології. Доводилося й до «Дуклі» писати з недомовками чи висловлюватися більш або менш прозорими натяками.

Нарешті, найповніше можна було висловитися в тому, що писалося для себе і вужчого кола однодумців, наперед знаючи, що про друк таких речей годі й думати. Це третя скаля. Проте, чи обходилося й тут без самообмеження? Напевно, ні, бо ж треба було зважати на евентуальність, що дане для прочитання кільком почне стихійно множитися (так воно й було. Це в природі самвидаву) й авторство вийде наверх, тож належало уникати формулювань, за які можуть приліпити налічку «антирадянської пропаганди».

Попри ці обмеження, однак, Сверстюкові статті, друкovanі в «Дуклі» й поширені в самвидаві, не лишають сумніву в їх щирості від першого до останнього слова; та й у друкovanому на сторінках офіційної преси він міг стриматися з тим, що хотілося б сказати, але ніколи не дозволив би собі фальшу, звичайного в кожному рядку поштивих соцреалістів.

У троїстому гроні (з Іваном Дзюбою й Іваном Світличним) Євген Сверстюк уже ввійшов «живою постаттю» в історію українського літературознавства й критики початку другої половини нашого століття. Усі вони однаково талановиті й яскраві, власне «живі», на тлі змертвілого марксо-ленінського літературознавства, що безнадійно заблудилося в глухих суточках анти-історичної концепції. Воно б'ється над нерозв'язним завданням: дати остаточно непомильну оцінку літературного процесу в обсязі всієї його історії. Завдання нерозв'язне тим, що немає такої вищої інстанції, яка визначає непомильність критеріїв. Щоправда, марксист-ленінці від літературознавства вважають за таку інстанцію Політбюро ЦК КПРС. Але й там критерії виявилися пливкими: вони міняються з кожною зміною «вождя». І тому, щойно укладуть ніби вже остаточно непомильний корпус історії української літератури (пишуть його обов'язково колективно, щоб уникнути рис будь-якої індивідуальності), як він виявляється

«порочним». І з останнім, 8-томовим, сталося те саме: ледве докінчили його друком, а вже авторам на знак ЦК довелося вдаватися до самокритики.

Насправді літературознавство по-своєму живий процес, і завдання його не шукати назавжди непомильних оцінок, а відповідати кожного разу на нові питання своєї доби і по-новому побачити, хай давно зібрані й скодифіковані, факти літературного процесу.

Конкретно доба 50-60-их років вимагала дедогматизації засталізованого літературознавства і критики. Розуміння цього завдання висловив тодішній директор Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР Олександр Білецький, висунувши на порядок дня потребу вивчення історії української літератури, по-перше, не виключаючи й найдрібніших її постатей (мовчазно малося на увазі передусім повернути в літературу викреслених з неї під обвинуваченням у націоналізмі) і, по-друге, не як самодостатнього процесу, а на тлі і в зв'язках зі світовою літературою. Сам він плекав надію, на протигагу безлико колективним підручникам, написати свою особисто історію української літератури дожовтневого періоду. Здійснити цей задум перешкодив не тільки похилий вік ученого, а й ресталінізація, розпочата ще за доби Хрущова.

Люди молодшого покоління, а передусім троє названих, так само, як і Білецький, розуміли конечну потребу перегляду літературних концепцій, звільнення живого в сучасності літературного минулого, закутого в панцер колективних (за висловом Дзюби, «залізних») підручників, але робили вони це куди сміливіше, з запалом неофітів, і кидалися на залізобетонні мури марксоленінської догматики «з іскрою донкіхотства в серці».

Як мова про спільне для Дзюби, Світличного і Сверстюка, то це насамперед пристрасна віра, з якою вони картають духовне убозтво. Пристрасть часто висловлена засобами нещадної сатири, прикметної більшою чи меншою мірою для всіх трьох. Коли ж мова про індивідуальне, то Сверстюк відмінний від Дзюби й Світличного тим, що його полемічний запал, в якому він не щадить своїх опонентів, поєднується, хай це й звучить парадоксально, з якоюсь душевною м'якістю. Яюсь, цитуючи реторичне питання Миколи Зерова, спрямоване на адресу літературних невігласів, Сверстюк додав від себе: «І тремтять у цьому запитанні навіть нотки співчуття». Я досі не замислювався над цією особливістю полемічних статей Зерова; можливо, Сверстюк має рацію. Але якщо він помітив їх у Зерова, то чи не за «сродністю», чи не тому, що вони, ці нотки гіркого співчуття, звучать у нього самого, як не висловлені одверто, то завжди відчутні в підтексті, навіть тоді, як він, не турбуючися добором делікатних слів, картає «компіляторів убогих посібників та підручників».

Напрошується дальша паралеля між двома посталями українського опору останніх літ: Сверстюком і Дзюбою.

Порядком відступу мушу сказати, що я не приєднуюся до непримиренности тих, хто засуджує Дзюбу за капітуляцію перед насильством. На осуд я не маю права не тільки тому, що не побував у такій самій ситуації, а й тому, що треба мати місце на «знижку» на людську слабкість: не в усіх однакова стеля витривалости. І мені страшна безоглядна прямолінійність, бо вона веде в нелюдське. Тому я не з тими, хто кидає анатему на Дзюбу, а з Петром Григоренком, який в інтерв'ю «Континентові» сказав: «Я не засуджую тих, хто не

витримав іспиту тюремною катівнею, і категорично заперечую, коли таких людей засуджують, особливо ті, хто сам ще в катівні не побував. Від людини не можна вимагати неможливого. Кожен витримує стільки, скільки може»⁹.

Тож говорю тут про «померлого» (за його власним вироком), але живого в нашій пам'яті Дзюбу – автора книжки «Інтернаціоналізм чи русифікація?» Дзюба тих років, коли він був сам собою, уявляється нам трибуном. Не тільки в своїх виступах у кінотеатрі «Україна» чи в Бабиному Ярі, а й у літературно-публіцистичних працях. Вони наче аж просяться читати їх з трибуни, включно з такими, що написані на теми, далекі від сучасності, наприклад, есей про Сковороду «Перший розум наш...»

Сверстюк теж самими обставинами життя не міг бути кабінетним ученим. Патосом громадянського обов'язку дихає кожен рядок його літературного дорібку. І виступав він з промовами не менше від Дзюби, а стеля його витривалості перед силою зла виявилася вищою від Дзюбиної. І все ж, читаючи написане ним, якось важко уявити його на трибуні, бо головною прикметою його письма є зосередження на психологічних мотиваціях творчості досліджуваного ним письменника, на філософічному заглибленні в його внутрішній світ, наслідком якого Сверстюк досягає, сказати б, абсолютної переконливості кожного свого висновку.

Ще одна яскрава відмінність. Тим часом, як Дзюба емоційно-раціональний, кожного, хто читає Сверстюка, навіть людину не українського походження, якою є авторка спогадів про нього Р. Роснянська, вражає «музична ліричність його творів»; наче б він «не писав, не розповідав, а співав їх, співав пісню своєї душі, думу про свій народ, і, як у колишнього кобзаря, бринить його голос сльозою. Це сльози любови й туги: над долею народу, над власною долею»¹⁰.

Врешті, характеризуючи Сверстюка як людину, належить підкреслити інтровертивність його натури, аж до скупості на слова, як його характеризують ті, що знали його особисто. Та ж Р. Роснянська: «Євген Сверстюк не був балакучий – з багатьох, либонь, причин, але мова його була багатоплянова, відкрита – сигнал настроювати думку...»

І ще: «...він здебільша висловлював свою радість, чи згоду, чи співчуття не словами, а поглядом. Взагалі він більше говорив очима, ніж словами...»

Але, як поминути індивідуальні відмінності, всі, хто виступав проти течії офіційного літературознавства, стояли на одному: на першочерговій потребі воскресити з мертвих літературні постаті нашого минулого, забальзамовані у фальші «залізних» підручників з фабричною маркою АН УРСР. Насамперед найвизначніші і ті, що їх викреслили з літератури як націоналістів.

У статті «Слово про Кобзаря» В'ячеслав Чорновіл висловив здивування, що за радянськими періодиками і монографіями виходить, наче б усі дожовтневі письменники «менше всього турбувалися про вироблення літературно-мистецьких цінностей, а, розмежувавшись на два табори, перебували в стані перманентної ворожнечі. По один бік барикад стояли революційно-демократичні чи просто демократичні письменники, які нібито чи не найго-

⁹«Сучасність», 1979, ч. 2 (218), стор. 96.

¹⁰Ця й наступні цитати зі статті Р. Роснянської «Мої зустрічі з Євгеном Сверстюком» («Сучасність», 1974, ч. 10 (166), стор. 23-39.

ловнішим своїм завданням вважали необхідність підкреслювати свої симпатії до «великого російського народу»...вчитися писати в російських письменників, а також «гнівно таврувати», «нещадно висміювати» і «непримиренно поборювати» другий табір – реакційний, буржуазно-націоналістичний (абож модерністський)». У тій таки статті Чорновіл підніс «потребу дослідити всю творчість і громадсько-політичну діяльність Б. Грінченка комплексно, нерозчленовано...»

Іван Дзюба в згаданій статті «Перший розум наш...» сконденсовано накреслив проблематику вивчення творчості Григорія Сковороди, з багатозначним наголосом на історичних аналогіях: «як людська думка і совість протівилася натискові фальшивої епохи?»

На менші й другорядні літературні постаті ні в кого з них не було часу, і відновлення історії української літератури у всій її повноті лишилося мрією покійного Білецького.

На тлі цього загального прямування, яке скінчилося покищо тільки окремими спробами, чи не найбільше попрацював у цій ділянці Сверстюк. Окрім низки статей на вкрай занедбані в провінційному уресерівському кліматі теми психології творчості і виховання літературних смаків, є в Сверстюка кілька праць, присвячених окремим постатям нашої літератури, від Котляревського до проблематики, порушеної в романі «Собор» Олеся Гончара. І власне на них, хоч Сверстюк не встиг понаписувати «учених» монографій з належним апаратом, устаткованих примітками й посиланнями на літературні авторитети, видно руку майстра.

У «Думках» Паскаля є філософічне міркування: з якого пункту найкраще спостерігати мистецький образ? Погано з надто великої, як і з надто малої віддалі, бо є лише єдине відповідне місце: інші будуть задалеко або заблизько, зависоко або занизько. Перспектива визначає це місце в малярстві, але як знайти його в питаннях істини чи моралі? Так от Сверстюк має благословенний дар, який літературознавця і критика робить майстром: він уміє знайти невловну паскалівську точку, змінну для кожної доби, з якої в конкретних історичних обставинах найкраще видно літературну постать чи явище. І виходить у нього це так природно, що читач, сам того не помічаючи, стає на ту саму точку і до кінця лишається в полоні авторової логіки.

Конкретний приклад: вихідна точка для притаманного нашій добі поцінування постаті Івана Котляревського, з якої починається стаття «Іван Котляревський сміється»: «Ніякою логікою не можна пояснити нам наших відроджень після поразок і самого факту нашого національного існування: ми живемо в стихійно-іраціональному, в глибинах, самим корінням, що вічно пробивається паростками і рідко досягає нормального цвітіння. Лише в глибинних джерелах вільно народжується наша сила, яка на поверхні не має жодної видимо стійкої форми існування. Наші перемоги нагадували нічний бенкет на руїнах чужого палацу. Зате наші поразки кожен раз здавалися остаточними – нас вирубували на пні, забуваючи в кривавому п'яному гаразді, що в глибинах недосяжне коріння, а в нашій землі – проростає кинуте в бою зерно».

Далі Сверстюк звільняє постать Котляревського від нашарувань пізніших епох, нашарувань, зумовлених духом свого часу чи умисне фальшивих, на

подобу образу Котляревського з радянських підручників, який ніби тільки й робив, що уболівав за «дружбу двох братніх народів», і тоді, якщо ми призабули його чи зблід він у нашій пам'яті в якомусь невиразному, давно застиглому образі, нам наново стає зрозумілим, як на руїнах Гетьманщини підводиться постать поета, який сміхом живить майже протягом двох століть глибинне коріння нашого національного існування. Котляревський у Сверстюка змінний, залежно від того, як за різних епох його бачать, але незмінно живий, і сміється він не в минулому, а в сучасному.

Сам не бувши малим, Олександр Довженко боляче спостерігав, як малі, пишучи про великих, змалюють їх до своїх мізерних масштабів, до своєї «малолітражності». А щодо змалювачів Шевченка він занотував у записній книжці 1942 року: «Кобзаря цитувати трудно. Він нагадує мені огненну піч, з якої обережно вихвачують угольки і, перекидаючи їх між пальцями, прикурюють (...)»¹¹.

Курії, що з Шевченкової печі прикурюють, працюють над змаленням Шевченка уже скоро півстоліття, почавши з жахливої доби в шевченкознавстві, замаркованої ім'ям тодішнього директора інституту ім. Т. Шевченка Є. Шабліовського (див. його «Пролетарська революція і Шевченко», 1932). З того часу набралось багато великих (розміром) книжок про їх змаленого (але з великої букви писаного: Великий Кобзар) Шевченка. Вони врешті звели його до дещо недозрілого (бо не причащеного мудрістю марксизму-ленінізму) прообразу сучасного пропагатора «дружби народів» і борця проти українського «буржуазного націоналізму».

Євген Сверстюк не написав жадної товстої книжки про Шевченка. Усе написане ним – невеликі статті «з приводу» чи й просто рецензії. Це не шевченкознавство в звичному розумінні цього слова, бо Сверстюк не мав змоги систематично працювати над першоджерелами, щоб відкривати нові факти, але він з успіхом бореться проти відкривачів фальшивих «фактів», проти бажання «створити якийсь абстрактний образ революціонера-практика, зв'язати його з імпровізованими гуртками, яких не виявили жандарми, але які повинні були існувати...»; проти «применшення ролі поета-революціонера, який пробуджував свідомість цілого народу і виступав його духовним вождем».

Можна змалювати Шевченка, що й роблять прикурювачі від нього в інституті, названому його ім'ям, але зусилля їх марні, бо як каже Сверстюк: «Ціле століття над дніпровими кручами лунає «Заповіт», і в ньому різні покоління висловлюють своє. Але навіть тоді, коли його просто записали на платівку і прокоментували перед пуском, – він залишається клеткотом одвічного джерела і вільною піснею для втомленої душі».

Сверстюкові статті будять тугу за все ще не написаною «всенародною книгою» про Шевченка, створеною на рівні шевченківської естетики і його великої людської постаті; будять тому, що поет у концепції критика живий у душі народу: «Це явище (Шевченко – І. К.) зростає разом з нами і в міру того, як зростаємо ми самі».

¹¹ Олександр Довженко. Твори в п'яти томах, т. V. Київ, 1966, стор. 36. Позначене квадративими дужками скреслене цензурою.

Одним з кращих (чи не найкращим?) шедеврів есеїстики нашої сучасності ввійде в історію української літератури твір Євгена Сверстюка «Собор у риштуванні». Роман Олеся Гончара «Собор» став приводом до написання есею тому, що Гончар на якусь мить «оглянувся навколо і помітив, що йде прокладеною борозною, наче осторонь від найбільших тривог і шукань віку, і спіймав себе на тому, що повчав народ, замість учитися в народу» (Сверстюк). Оглянувся і, хоч запізнено й неспіливо, підніс болючі проблеми української сучасності.

Почувши щось «неспівзвучне» з постановами «історичних» пленумів і з'їздів, стривожено підвели голови від партійного корита кандидати наук і академіки чи й просто неuki і гаркнули на письменника: «Нізя!» Гончар злякався і, поспішивши сам відмовитися від «Собору», повернувся у «прокладену борозну» і знову щедро поливає рожевим лаком свої «Бригантини» і «Береги любови».

Але від того, що Гончар благополучно повернувся на лоно «партійности» і «народности», проблеми, порушені в «Соборі», не перестали хвилювати живі душі. От чому Сверстюк поклав його в основу свого есею і над неспіливими Гончаревими «і» поставив вогненні крапки. Вийшов твір, який виломлюється за рамки звичайної літературної критики. Це історико-філософський есей про трагедію сучасної України на тлі органічно вбудованих історичних ремінісценцій, що на високій патетичній ноті надають глибини авторським висновкам, які достоту приголомшують конденсацією узагальнень, на подобу такого: «Мені думається, що зі своєї героїчної епопеї він (український народ – І. К.) зумів зберегти лише душу пісень і загадку переказів. За півстоліття, коли населення планети доскочило чотирьох мільярдів, його стало менше, ніж було. Він знесилено встав після 1924-21 років, ледве живий підвівся після 1933, посічений і порубаний ожив після 1945, а нині його організм такий, що не забезпечує природу... І страшенно, безбожно п'є. Посміхається над собою і промовляє до чарки: «самого не, самого не, хто тебе тепер не гоне»...»

Це страшна, але реальна дійсність. Мимоволі запрошується думка про чорний песимізм автора. Але ні, весь твір Сверстюка написаний поза категоріями оптимізму чи песимізму. Він лише безжально показує найнижчу точку амплітуди піднесень і падінь, з якої Україні доведеться підводитися... якщо вона спроможеться. Відповідальний за кожне своє слово, Сверстюк залишає це питання відкритим, закінчуючи есей образом собору у риштуванні, що є символом України: «Але що йому віщує те риштування? Світле оновлення чи облудну видимість заміни? Новий гімн сонцю чи біблійну Содому? Високу осанну на хвилях його вічної думки чи мінйлів у храмі, здеградованому до критого ринку?»

Чесно відповідати на ці питання не може ні Сверстюк, ні найпрозорливіший футуролог. Відповідь майбутнє.

Можна прожити все життя в таких світових метрополіях, як Париж чи Нью-Йорк, і лишитися безнадійним провінціалом, що й демонструють часом наші тутешні інтелігенти, іноді й з професорськими титулами. Буває навпаки: людина, не виїжджаючи нікуди далі на захід від провінційного Києва, спроможеться почувати себе європейцем, тобто органічно, без пози на

європейця, сприймати західню культуру як свою, внутрішньо жити в ній, не зважаючи на провінційне оточення.

Наші відродженці від початку поточного століття, як щастило відроджуватися, вважали себе європейцями чи хотіли ними бути. Не без добрих підстав: поперше, не вмирала пам'ять про живі зв'язки з Європою до «возз'єднання»; а подруге, їм слушно здавалося, що в поверненні до окцидентальних джерел – рятунок від оглядання на «московського диригента», мовляв Хвильовий, яке, оглядання, робило українського інтелігента провінціалом. Тому Хвильовий волав: «Дайош Європу!»

Відродженці останнього призову, шістдесятники, воліли утримуватися від деклярування орієнтації на Європу, саме тому, що не вмерла пам'ять про Хвильового, якому Леонид Новиченко не видав «індульгенції», і нерозумно було наражатися на обвинувачення в «контрреволюційному хвильовізмі» самими декляраціями. Але рвалися вони з провінційної задухи через шукання зв'язків з культурою сучасної Європи. Про це свідчить не одна стаття Івана Дзюби. Зокрема в статті «Перший розум наш...» накреслена ціла програма дослідів: як виглядав би Скворода на тлі сучасної йому європейської філософії. Дуже прикметне, що Іван Світличний по забороні друкуватися заходився коло перекладів французьких поетів, багато перекладав Василь Стус. А взагалі школа перекладачів цієї доби на чолі з Миколою Лукашем і Григорієм Кочуром не тільки фахово перевищувала здобутки перекладництва двадцятих років, а й довела до парадоксальної ситуації, за якої українська мова жила (властиво живе й досі) не так в оригінальній літературі, яка за недолугістю вкладається в лексику і стилістику газети «Радянська Україна», як у перекладах.

Як порівнювати з двадцятими роками, впадає в око строкатість тодішніх європейців: від метрів масштабу Миколи Зерова й Олександра Білецького до Валеріяна Поліщука, який не стільки був європейцем, скільки вигукував про європеїзм. І не без підстав вправний демагог Андрій Хвиля іронізував на адресу останнього: «Попортили хлопця, і все. А він так і мислить зараз, що без нього Європа загине»¹².

Підтята під пень у тридцятих роках, українська культура не могла висунути нових постатей на мірку Зерова чи Білецького, на це треба було багато часу: але пересічно відродженці шістдесятих років інтелектуально були краще озброєні від двадцятників. Вони й не сперечалися: потрібна їм Європа чи ні. Для них це питання було недискусійне. І типовий серед них був Сверстюк. Він без пози, що «знає», цитував просто там, де було треба, Гете й Шопенгауера, Шеллінга й Канта; так само просто своїми для нього були давні Вольтер і Дідро, як і наш сучасник Антуан де Сент-Екзюпері.

Легко відгадати, чому Сверстюка зацікавила доля вигнанця Адальберта Шаміссо, до перекладу «Дивних пригод Петера Шлеміля» якого Сверстюк написав прегарну передмову. Так само легко буде зрозуміти і Сверстюкове почуття спорідненості з клясиком Миколою Зеровим, якого Сверстюк цитує справді з ноткою гіркого співчуття до невігласів: «Зупинімося на греках і римлянах, на французьких та англійських революціонерах, – невже це для нас екзотика? Невже ми до такої міри відчужені від їх світогляду, мистецтва,

¹² Андрій Хвиля. Про наші літературні справи. Харків, 1926, стор. 46.

суспільних ідеалів та громадських традицій, щоб не побачити в їх світі коренів нашого?»

Можна припустити найгірше: що Сверстюкові не пощастить написати нічого більше. І тоді дещо з уже написаного ним залишиться тривалим вкладом у фонд української літератури. Нових відродженців, як судитиметься їм появиться ще раз, дивуватиме скромність, з якою він сам визначив себе «невеликою, але покищо живою постаттю» в культурному процесі свого часу; і ще більше – шляхетність його натури, чисте душевне тепло, яке, недоторкано збережене в оточенні номенклятурних монстрів, випромінюється з кожного написаного ним рядка.

Якось він писав, що «потрібні культурні, талановиті люди, які пристрасно люблять правду в житті й мистецтві і не терплять: діяльної бездіяльності, байдужості і так званого формалізму, тобто шкідництва. Тільки такі люди можуть робити потрібну для суспільства роботу, а не убогі духом чиновники...»

Такою людиною й є сам Євген Сверстюк.

ТУГА ЗА КАТАРСИСОМ: ПІСЛЯЮВЛІЙНЕ ПРО МИКОЛУ БАЖАНА¹³

У жовтні минулого року відзначали 75-ліття Миколи Бажана. «Вітчизна» вмістила портрет на повну сторінку. Обличчя – великим пляном. Схоплене п'ятірнею правиці під уста, воно очима промовляє про долю поета красномовніше, ніж усі офіційні знаки ювілейного вшанування: на ньому вираз, вживаючи модного тепер терміну, відчуження й самотності.

По недавній смерті Юрія Смолича і Петра Панча – Бажан останній з плеяди вапштян, а найближчі його друзі з того кола, романтики, як і він, – Юрій Яновський і Олександр Довженко давно покинули цей світ. І уявляється нам Бажан самотнім серед тисячі тих молодших, приналежність яких до літератури часто засвідчена чи не самим членським квитком СПУ.

Від появи першого Бажанового вірша десь у 1923 році проминуло майже шістдесят літ – романтики відродження замолоду; карколомного злету першого (неповного) десятиліття; далі довгих років розчарувань і поразок через потребу пристосовуватися коштом повної віддачі в творчості; щирої дружби і болючих втрат друзів; зрад, яких, певно, довелося зазнати й на собі, але й допуститися супроти однодумців. Усе це зафіксував мертвий об'єктив на унікальному портреті з поглядом очей, наче б спрямованих крізь усе навколишнє в неповторне минуле.

Сам Бажан у тому ж жовтневому числі «Вітчизни» відзначив своє 75-ліття циклом поезій «Наш неповторний світ». Чи то автоматично за звичкою стількох уже літ, чи з konieczности (бож занепадницького не надрукують і Бажанові)

¹³«Сучасність», грудень 1980, ч. 12.

настроюється він на оптимістичну ноту, а з рядків – подих того самого жалю за втратами, що й з очей на дивному портреті:

*Хай спечені уста я ще раз притулю
До живодайного, як молодість, напою,
Настою споминів, і радості, й жалю,
Яким я жадібно зболілу душу гою...*

Бажан увійшов в українську поезію, з першого свого кроку, без учнівства і всього іншого, прикметного початківству, в озброєнні не звичною для сучасників, а вже й поготів попередників, поетикою, зовсім не пісенною, хоч один з його ранніх віршів і називається «Пісня бійця». Але й він у ритмі рубаного дольника – зовсім не пісня у звичному розумінні.

У Бажана відсутня прозора симетрія в структурі вірша, звичайна в популярних поетів, зокрема й неоклясиків, яка влегшує сприймання цілоти. Його вірш – галявина образів, які в навальному русі, як крига в весняному льодоході, динамічно накочуються один на одного. Поетична мова Бажана ускладнена незвичною синтаксичною структурою і такою ж оригінальною лексикою. В обох цих прикметах до Бажана ніхто не наблизився. Так і проклав він свою окрему лінію через усі шістдесят років української радянської поезії.

У монолітності його стилю вирізняється ще одна особливість: сказати б, громохке, не лагідно пісенне озвучення, часто з доміантною на рокітливому р: «І вибуха, як постріл рух, Розряд міцних натуг. Тут Бує труд, І пруг ляга на пруг, І кут ляга на кут; Луна іде навкруг Споруд» («Будівлі»); «Зубами чорним зубил Рубають ромби брил, Бетон громадять в кучугури» (там само).

Бажана не можна читати просто, як Сосюру чи Малишка, за одним разом вбираючи все без остачі, що міститься в словах вірша; у нього, щоб сприйняти глибіню його образної мови, треба вчитуватися з напругою, адекватною пружності складних семантичних структур, які ніколи не спадають до лагідної простоти.

З цієї причини, попри всі атрибути офіційного вшанування, яке вділяється йому не так за поезію, як за громадські заслуги, Бажан ніколи не був популярним поетом; що зрозуміле особливо в системі, за якої все, творене на вищих реєстрах інтелекту, сприймається упереджено як щось через свою незрозумілість небезпечне ухилом у «неспівзвучність»; натомість вимагається народність – у примітивному розумінні приступності для «простої радянської людини». Тому в їхньому розумінні ієрархії вартостей, досконало виробленої й пильно дотримуваної, перед Бажаном (у розумінні – над ним) могли ставити не тільки Рильського, а й Сосюру чи Малишка.

Передбачаю занепокоєння шанувальників популярного Рильського, ім'я якого, як завжди буває з популярними, часто згадують все і ті, хто звик шанувати його не з власного посвідчення, а з чужих слів, – занепокоєння, чи автор не принижує Рильського, поставивши його поруч з Бажаном у такому підозрілому контексті.

У поезії, як і в усякому іншому ділі, бувають цілком природно більші й менші, але часто трапляється так, що питання – хто більший, просто позбавлене сенсу через неоднозначність критеріїв. Коли ж виробляється застигла ієрархія,

спокуслива спрощеністю сприймання, як це властиве радянській літературі, вона свідчить про творчу стагнацію, і її корисно критично перевіряти.

Рильський і Бажан – саме той випадок, в якому питання – хто більший, позбавлене глузду, бо великість їх виявляється в різному.

Рильський законно заслужив славу поета, який у двадцятому столітті зробив найзначущіший вклад у вироблення української літературної мови й усталення її норм. І ще в одному він дійшов достоту до меж можливого: у вершинній досконалості клясичної версифікації, так що кожного, хто в цьому ділі ступатиме в його слід, не чекає жадне відкриття.

Тому, як після Рафаеля, який доходив вичерпання можливостей ренесансної техніки малярства, мусів прийти манеризм, бо мистецтво не може тупцювати на місці, хай і на найвищих верховинах, так після Рильського мало надійти шукання нового в техніці поезії.

«Після» тут умовне, бо в житті мистецтва немає чітких розмежувань, і нове накладається на наявне, заки цьому останньому ще не видно кінця. Так, «Мадонна з довгою шиєю» Пармеджаніно з'явилася ще тоді, коли в більшості малювали в чисто ренесансовій манері. І вилом з клясичної версифікації в українській поезії почався не в кінці творчого шляху Рильського, а на його початку. Це засвідчив своїми витівками Михайль Семенко в першій чверті цього століття. Між іншим, з неістотною різницею в часі супроти того самого процесу в західній поезії. Й у властивій для того часу формі зухвалого бунту.

З Семенка зробили посміховище. Воно й справді смішно: що то за поезія – «Понеділок, вівторок, середа...» Але до таких речей треба придивлятися, щоб за епатажем помітити щось більше, ніж пустотливі витівки, і мудрий великим життєвим і творчим досвідом Бажан не посміявся з Семенка. У статті «Майстер залізної троянди», присвяченій пам'яті Юрія Яновського, Бажан так висловився про того «моторного, тривожного чоловіка»: «... Хто сприймав його поверхово, ошелешений бравурністю квазі радикальних фраз і поз, той міг і не зауважити, як віддано і пильно дбав Семенко, щоб підтримати молоде поповнення радянської, теж такої ще молоді літератури, як глибоко, всім внутрішнім життям своїм Семенко служив поезії, і сам творив її, і цінував, випробовував, стежив за всіма її виявами, в котрих він проникливо відчував уже перший проблиск, перший порух, першу іскринку обдарованости...»

(«Вітчизна», 1979, ч. 8, стор. 121).

Бажанові Семенко не здавався смішним просто тому, що й сам він на хвилі відродження прийшов у поезію не продовжувачем, а винахідником і реформатором, хай і не в тій зухвалій формі, що Семенко.

У назагал добре збудованій статті («Сьогоднішній Бажан», «Вітчизна», 1979, ч. 10) з нюансованою аналізою поетичного інструментарію Миколи Бажана останніх літ, але з надмірним наголошенням (як у їхньому звичаї належить з нагоди ювілейних дат) громадських заслуг поета Леонид Новиченко цитує вислів Максима Рильського про Бажана: «Вірші я можу написати не гірші, ніж він, а от знайти точне вирішення в заплутаному питанні або так зформулювати складну думку, що хоч тут же й запишуй її в якусь мудру книгу, – ні, багатьом з нас далеко до нього в цьому розумінні».

Добрий Максим Тадейович, якому абсолютно чуже було почуття заздри, щирий у цьому зізнанні, з якого, без особливої небезпеки помилитися, можемо висновувати визнання переваги Бажана в прозі. В тих її жанрах, які обом їм не були чужі: принагідний спогад або відгук на якусь подію в літературно-мистецькому чи культурному житті. Рильський, вживаючи дещо незвичної для літератури термінології, був оперативніший, активніше втручався в поточне життя й охоче писав на актуальні теми з усякого приводу. Бажан скупіший на слово, але воно в нього завжди містке сконденсованою думкою, і, як він уже промовляє його, то з приводу явищ виняткової ваги, і тоді справді виявляє обдарування «зформулювати складну думку так», що те явище постає в належному йому світлі.

Саме як укладається мені ця стаття, Бажан явив приклад, який підтверджує сказане вище: у «Літературній Україні» від 4 березня ц. р.¹⁴ надрукував статтю з приводу появи історичного роману у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко.

Щоб зрозуміти вагу його статті, треба зважити, що між поетичними збірками Ліни Костенко «Мандрівки серця» (1961) й останньою – «Над берегами вічної ріки» (1977) пролягає шістнадцять років майже повної мовчанки, певно, не легких для неї; що номенклятурна критика цю останню збірку обійшла мовчанкою, видно, не знаючи, на яку ступити перед феноменом чистої лірики; врешті, треба зважити, що її роман «Маруся Чурай», силою поетичного різьблення трагічної постаті півлегендарної героїні на тлі трагічних для нас подій середини 17 століття, явище безпрецедентне в сучасній радянській поезії, як висловився Бажан, «книга велична й трагічна, осяяна глибокою силою катарсису...»

Авторитетне й мудре слово, сказане на часі, важить подвійно, і є щось багатозначне в тому, що схвильована стаття Бажана, написана з почуттям подиву перед талантом поетки, з'явилася саме тепер, коли вона, подолавши мур мовчазної змови, засвідчила творчу снагу свого таланту двома визначними появами.

Повернуся назад до вислову Рильського, як вірити Новиченкові, що він таке сказав: «Вірші я можу написати не гірші, ніж він...», тобто Бажан. Зовсім зрозуміле, в якому сенсі це сказане, але воно однак провокує на вияснення, що Рильський ставить тут питання якості не у властивій площині. У випадку їх двох, поетів з Божої ласки, суть не в гірших чи ліпших віршах, а в тому, що вони завжди не такі, інакші: Рильський не міг писати таких віршів, як Бажан; те ж саме й навпаки. Вистачає взяти для порівняння перший-ліпший вірш чи уривок одного й другого, щоб переконатися в принциповій відмінності їхніх поетик, то ж годі було б шукати таку скалю, на якій можна б показати: чиї гірші чи ліпші.

У Рильського кожне слово вживається у більш-менш звичних для сприймання функціях, не викликаючи того, що в людей, не натренованих на сприйманні словесного образу, називається «незрозумілістю» поезії: «Мені снилось: я мельник в старому млині... Уночі затихають колеса. Я не сплю...»; «Ластівки літають, бо літається. І Ганнуся любить, бо пора. Хвилею зеленою здіймається Навесні Батиева гора...»; «Запахла осінь в'ялим тютюном, Та

¹⁴ Рік написання статті.

яблуками, та тонким туманом, – І свіжі айстри над ліском рум'яним Зоріють за одчиненим вікном...»

Це зразки досконало дефінійованих описів, і все тут до прозорости ясне, але не викликає жадних труднощів і сприймання метафоричних образів Рильського: «Червонобоким яблуком округлим Скотився день доспілий і тяжкий, І ніч повільним помахом руки Широкі тіні чорним пише вуглем...»; «Мороз погрози пише на вікні...»; «Осінь ходить, яблука золотить...» і т. п.

Зовсім інше в Бажана. Він романтик-експресіоніст, чим зумовлена й незвичність його лексики, що часом впадає в прикметний для експресіонізму натуралізм, чого за жадних обставин не дозволив би собі Рильський. Наприклад, отакого: «І дикі, як одчай, припадки тишини, Ці діри в вічність, ломляться під ними. І ключчям котиться із уст і піт, і слизь, Із уст, що випнулися глибоким чорним колом...»

Не тільки натуралістична лексика, а й такий образ, як «припадки тишини», що нагадують «діри в вічність», занадто незвичний, щоб його можна було уявити в клясичній поезії Рильського; а уста, що випинаються «глибоким чорним колом», нагадують типово експресіоністичний образ Е. Мунка «Крик» або крик Тимоша в експресіоністичному фільмі Олександра Довженка «Арсенал» (до речі, цитовані рядки Бажана датовані тим самим 1928 роком, коли робився «Арсенал» Довженка).

Від початку 20 століття триває характеристичний для поезії у всьому світі процес ускладнення метафори, паралельно якому відбувається відхід від клясичної версифікації. Деяко перефразовуючи Жана Ростана, можна б сказати, що версифікацію пододала містифікація. Сьогодні обидва ці процеси супроти двадцятих років зайшли значно далі, але тоді Бажан у течії цього прямування був піонером в українській поезії, та навіть і тепер тодішні його поезії звучать зовсім по-сучасному. Ускладнюючи метафору, він приголомшував читача, занурюючи його в потасмні глибини незвичних функцій і значень слів; з цієї причини його й не вчитаєш так легко, як Сосюру. Мабуть, цю особливість Бажанової поезики мав на увазі Леонид Новиченко, слухно назвавши його інтелектуальним поетом.

Візьму знову приклад з триптиху «Будівлі» (початкові рядки «Собору»). Що «звучить колона, як гобоя звук», і також «звучить собор камінним *Dies irae*» – це легко сприйме кожен, хто бодай раз побував у готичному соборі: технічна особливість його побудови така, що він справді вібрує, як музичний інструмент напнутими струнами. Але куди складніше далі:

*Руками обійми холодні жили твору
І дай рукам своїм німим
Піднести серце власне вгору
На грановитих списках рим,
Щоб в очі скнарі темних веж
Заглянуло воно,
мов дзвін сухий забилося,
І тінь впаде із пальців веж, як стилос,
І почерку її на серці не знесеш.*

Тепер ми звичні до такого, але в двадцятих роках Бажан був єдиний, що зважувався на такі зухвалі метафори.

Підсумую порівняння. Якщо спокійна й ясна поезія Максима Рильського нагадає нам криницю з прозорою, як кришталь, водою, через яку видно дно, хоч рахуй на ньому кожну піщинку, то Бажанова – щось зовсім протилежне: темна безодня виру, в який неспокійно нуртують невидимі струми вулканічної енергії.

Мова тут, очевидно, про кращі часи творчості обох поетів, і всі мої приклади взяті з двадцятих років. Бажана офіційно визнана критика тоді ще зовсім не турбувала, а Рильський, щоправда, рано став об'єктом демагогії «пролетарських» критиків: не в душі часу було спокійне «вирізування» «сонетних ліній»; а головне, нападали на нього за приналежність до неоклясиків і ще більше за незрозумілий вокабулярій з античної старовини. Плебей боїться невідомого, і самі згадки про якогось Анхіза, Кіпріду, Навсікаю здаються йому політично небезпечними. Проте, лірику Рильського все ж таки друкували.

Потім для Рильського прийшов час «Знаку терезів» і «Пісні про Сталіна», а Бажанові треба було написати «Людина стоїть в зореноснім Кремлі» і висилуватися на патетиці поеми про Кірова («Безсмертя»), який непартійному тоді поетові ледве чи був ближчий, ніж такому ж романтикові, як і Бажан, Олексі Влизькові, розстріляному за Кірова, – завойовуючи тим право на не один твір справжньої поезії.

«Пісню про Сталіна» і людину з «зореносного Кремлю» можна було після «культу» повикидати з дорібку поетів, але кліщі соцреалізму не послабли, і повернутися до живих джерел творчості було несила. Рильський далі занепадав у старечому дидактизмі, а в Бажана деградація не така помітна: він усе ще дає шедеври перекладного мистецтва, але у власній творчості, поруч справжнього, може спадати й до віршованих спогадів про Дімітрова.

Тут ми дійшли до обіцяного в заголовку.

Микола Бажан – з 1951 року дійсний член АН УРСР, незмінно депутат обох Верховних Рад – УРСР й СРСР, член ЦК КПУ, лауреат найвищих в СРСР, сталінських і ленінських, премій. Бракувало йому лише одного, того найвищого відзначення, яким ушановують членів Політбюро й особливо заслужених діярок, але дуже рідко поетів, і Бажан кілька років тому його дістав: золоту зірку Героя соціалістичної праці. Більшого вже немає.

Чи не нонсенс у такому випадку говорити про поетову самотність і відчуження, тобто – невдоволення самим собою? Ні, не нонсенс. Компенсація за проданий талант не погасить почуття зради самого себе і не дасть спокою до кінця життя, як не було спокою героєві Шаміссо, який продав власну тіль.

Але в такому разі як бути з питанням: чому жаден з сановних поетів і мистців Бажанового покоління не випростався і не став проти течії? Звичайно, багато важать номенклятурні вигоди, дачі й закриті розподільники. Хтось з наших тутешніх паломників після відвідин Бажана захоплювався його дачею: мовляв, вихилися з вікна і діставай стиглі полуниці. Зрозуміла річ, важко відмовитися від «лакомства», але хребет ламає не воно саме, а плата за нього: співучасть у злочинах верховних деспотів чи бодай схвалення їх, що зобов'язувало сидіти з злочинцями в одному човні, а *post factum* шукати, хай і сором'язливих, аргументів на виправдання свого минулого. Через це рука, що

тряслася від зломленого хребта, не могла простягнути на підтримку шістдесятників, і єдиним гуру для дисидентів став Борис Антоненко-Давидович, який зберіг хребет ціною 22-літнього ув'язнення й заслання, а не хтось з «білоголових метрів», яким молоді шаленці з одвертістю неофітів закинули «чорне піднебіння».

Павло Тичина, той просто, наслуховавшись проповідей малописьменного вождя, у статті «Бути вірним великій ідеї до кінця» («Дніпро», 1963, ч. 3) осудив «молодих поетів», «які заради голого новаторства ладні в поезії нашій геть чисто все перевернути: і образ, і ритміку, і розмір, а ще й саму ідею твору, як на зло, вмістити в позакласове оточення, аби щоб хоч чим-небудь неодмінно та від-різнятися їм від поетів старих і попередніх. Чудна, незрозуміла річ, – та ні, просто дика».

А добрий Максим Тадейович Рильський наче б готовий був піти в течії відродження шістдесятих років, але раз-у-раз спотикався на заангажуванні в минулому, і, коли зухвальці почали глузувати з «зеленого словника», він невдоволено запротестував: мовляв, «не такий уже він і поганий». Чому? Бо сам був одним з його укладачів й уклав туди шматок своєї душі, від якого важко відмовитися. Рильський не відмовився від листування з київським інженером Василем Лобком у питанні русифікації, але завжди опирався, коли той вимагав від нього рішучих кроків. Написав статтю «Батьки й діти», якою ніби привітав шістдесятників, але тільки з застереженням: «Певен, що луска нарочитої оригінальності, оригінальничання поволі спаде з них...»

Бажан був найпослідовніший, у тому розумінні, що, з одного боку, нічим не виявив участі в відродженні 1950-1960-их років (ні в площині творчій, ні в громадській), наче б воно пройшло повз нього, а з другого – не взяв участі в цькуванні шістдесятників, як Олекса Полторацький чи Любомир Дмитерко, цілковито ізолювавшись від буяння розбурханих пристрастей тодішнього літературного Києва.

Чи означає це, що для нього все йшло найкраще в цьому найкращому з світів? Ні. Можна сміливо ризикувати припущенням, що Олекса Полторацький без клопоту з власним сумлінням, залежно від кон'юнктури, міг писати доноси на Остапа Вишню, а після реабілітації останнього так само безсоромно вихваляти його і знову писати доноси на Святослава Караванського і В'ячеслава Чорновола. Але Бажан – зовсім інший випадок. Та досить абстрактних припущень. Звернімося до написаного.

На початку я згадав статтю Бажана «Майстер залізної троянди» (усі дальші цитати з неї). Спогад про Юрія Яновського. Як завжди в спогадах – не менше й про самого себе, про пережите з Яновським. У спогаді все передбачено, щоб його можна було надрукувати: осуд ВАПЛіте, і визнання «корисного» в голобельній критиці «Чотирьох шабель», і запевнення, ніби «Київські оповідання» були високим творчим здобутком, коли справді вони були найбільшим падінням Яновського, і багато подібного. Але, як зняти шкаралуцу обов'язкових клішів фальшу – лишиється крик «зболілого серця». Симптоматичний абзац з перших сторінок спогаду: «Так, Юрію, болить (серце – *I. К.*). Повертаючи думкою до наших молодих років, тоді і серце працює більше, і неправди не виносить серце, і з болем пишу я тобі про те, що ти сам знаєш, і що вже записав назавше, і чого ти

ніколи не повториш, не відповіси. І все таки я пишу тобі про це, бо любив, люблю і любитиму тебе, бо рана, що її завдав тобі, стала мою раною».

Що мав знати покійний Яновський і про яку рану мова? Ось що було. Потоваришували вони з Яновським ранньої весни 1924 року в Києві, невдовзі переїхали до Харкова і там жили п'яною радістю власного творчого зростання у зростанні «такої ще молоді літератури» й української кінематографії, в якій вони обидва працювали; від 1926 року з визначним творцем її – Олександром Довженком. Був ще в ті роки в їх товаристві Василь Кричевський, якого Яновський шанобливо називав Професором. Він теж працював на Одеській кінофабриці, де Яновський був головним редактором; а пізніше Кричевський виводив друзів по Києву, навчаючи їх помічати й любити твори мистецтва.

Находив кінець двадцятих років, в активі Бажана було вже три збірки поезій, які висували його в число видатніших поетів України: «17-й патруль» (1926), «Різьблена тінь» (1927), «Будівлі» (1929); кінофільмами «Звенигора» (1928) й «Арсенал» (1929) Довженко здобув почесне звання творця української кінематографії; а Юрій Яновський видав свій перший великий роман «Майстер корабля» (1928). Саме тоді Яновський захоплено вигукував: «Молодість лежить наша, перед нею лежать обрії». І на цій високій ноті романтичного піднесення писав «Чотири шаблі». Але обрії раптово звужилися. «Чотири шаблі» вийшли вже в добу колективізації, і їх критику «боляче переживав» автор, як Довженко критику «Землі» й «Івана».

Терор початку тридцятих років не оминув майже нікого, Бажана також: «1932 року я знову перебрався до Харкова. Туди наказали повернутися кіноуправлінню, де я ще кілька місяців працював, доки мене без особливих пояснень звідти не звільнили... Друкувати нас почали мало й неохоче. Було скрутно. Становище ускладнювалось».

Це ще не все. У терорі тридцятих років загинув друг Бажанової юности – Стьопа Мельник, який у Харкові працював журналістом. Лишився портрет, намальований Довженком. Біль за втрату друга довелося Бажанові мовчазно носити в серці аж до шістдесятих років, коли він вихопився згадкою в одному зі спогадів.

З Юрієм Яновським і Довженком Бажан перейшов усю війну, і 6 листопада 1943 року вони всі втрьох (у супроводі Хрущова, якого не вільно Бажанові згадати) увійшли до відвойованого Києва. Кілька років пізніше поруйновану Україну відтворив Яновський у романі «Жива вода», накликавши на себе люті блюстителів партійної лінії.

Бажан: «Жива вода» стала для Юри водою гіркою, а то й найгіркішою, хоч витекла вона з чистого джерела його чулої і вразливої душі. В цьому романі втілювалося те, що ввійшло в його свідомість, коли він проїздив і проходив шляхами війни по щойно визволеній землі України».

Тоді йшов 1947 рік, на Україні лютував Л. Каганович, черговий раз викорінюючи «буржуазний націоналізм». «Жива вода», ця книга «про живу воду визволення, що омивала і гоїла людські рани» (Бажан), виявилася «націоналістичною». Тут і надійшла Бажанові фатальна мить по стількох роках щирої дружби зрадити Яновського: «Мені не легко про це писати, але і я тоді виступив так, як не повинен був виступати. Не зітер і не зітру цього зі своєї пам'яті».

Щирість завжди хвилює нас, особливо ж коли вона проривається в радянській літературі, для якої це почуття було й є забороненим плодом. Бажанова щирість роззброює нас, і ми ладні цим разом утриматися від будь-яких закидів йому. Так і уклалася ця стаття – лише як спроба аналітичним скальпелем відкрити рану «зболілої душі», одну з мільйонів людських трагедій, яка у всіх на виду тому, що це трагедія великого поета.

Бажан не винен у смерті Стюпи Мельника, в тому розумінні, що не зраджував і не продавав його. Але хіба це звільняє від почуття провини за те, що сам лишився жити в ласці тих, хто Стюпу вбив? Яновський помер своєю смертю від важкої хронічної хвороби, але міг би жити багато довше, якби не був пригноблений безнастанним цькуванням. А Бажанові судилося жити і кілька років по смерті друга бути безсилим свідком повільного вбивства в концтаборах тих, хто, як він сам колись з Яновським, вийшов на передній край відродження шістдесятих років.

Напередодні 75-ліття уявилося Бажанові, що все це він мав би сказати покійному, коли в холодну лютневу ніч 1954 року опинився сам над труною Яновського: «...Була глибока ніч, коли я лишився біля тебе сам, підійшов і глянув у твої заплющені всевидючі очі. Я мусів тобі стільки ще сказати. Не встиг. Не встигну виказати навіть мовчанням. Не поділюся з тобою недомовленим. Понесу в собі. В дальші літа, до краю. Кінчилася путь твоя. Кінчається путь моя. Радощі. Болі. Тривоги. Піднесення...»

Оце й є вона – туга за катарсисом. Не дарма трагічна поема Ліни Костенко так вразила Бажана: вона «осяяна глибокою силою катарсису». Та, щоб пережити його очищувальну силу, треба за одним разом відтяти весь тягар минулого без остачі, як учинила в Ліни Костенко Маруся Чурай: після отруєння Гриця відбула прощу до святого Києва й усамотнилася в забутій людьми хатині, чекаючи смерті. Бажана мучить свідомість, що він не спроможеться на такий рішучий крок, як Микола Руденко: покласти партійний квиток. Його сповідь перед пам'яттю Яновського висловлює тільки децицію з того, що лежить тягарем на сумлінні, та й те він обставляє застереженнями, знаючи, що всю решту понесе в собі. «В дальші літа, до краю». Цей крик «зболілої душі» – туга за катарсисом, якого не буде.

Від редакції:

Друк цієї статті затримався з редакційних причин на кілька місяців. Автор подає, що за цей час сталися деякі зміни, і вважає, що окремі місця статті треба було б тепер сформулювати дещо інакше. Але переробка спричинила б нову затримку. Тому стаття друкується за його згодою без змін.

ЛБОНЯ КИСЕЛЬОВ, УКРАЇНСЬКИЙ ПОЕТ¹⁵

Хоч виглядатиме це дещо незручно, випадає мені почати з цитати, і то довгої.

«В одному куті клітки, в якій я тут (у Кювервіллі) протягом трьох місяців вигодовую голубенят, що випали з гнізда, впало мені в око, що двоє з тих зернят, якими я їх годую, проросли, зовсім близько коло мисочки з водою, з якої подеколи переливається через верх. З цього маленькі зернята, що впали в щілину між стіною й дном клітки, дістали потрібну їм вологу; вони раптом (чи, навпаки: раптом я помітив це) пустили ніжні синьо-зелені росточки, вже чотири чи п'ять сантиметрів заввишки. І це – зовсім же природне – явище викликало в мене такий радісний подив, що довгий час я не міг ні про що інше думати. Зернята суть усього лише маленькі, тверді, майже круглі крихітки, що їх важать і рахують центнерами і слухняну їх масу пересипають і качають на своє уподобання. І от несподівано приходить цьому зернятковій бажання засвідчити, що воно є живою істотою! На велике здивування схиленого над кліткою доглядача, який аж ніяк не був свідомий такої можливості».

Це Андре Жід у звіті про свою подорож до Радянського Союзу 1936 року, який свого часу набув великого розголосу сміливими викриттями советської деспотії. Образ живого зерняти вжитий у нього для контрасту: порівняно з «деякими теоретиками марксизму», не здібними вишпекати й проростити зерно живої думки. Але я скористаюся цитатою далі в прямому її значенні.

За попередніх років траплялося мені час від часу робити загальні огляди української радянської літератури, якими я здобув незаслужену славу знавця її. Потім я перестав це робити, й от чому. Там, окрім статуту Спілки письменників, який у загальних лініях визначає, що письменникові вільно і що ні, вироблена дуже докладна система (писаних і неписаних) інструкцій, які кожен досконало знає, і, як слухняно їх дотримується, сам себе цензуруючи, то його надрукують, але мистецтва там не буде; і читач по-своєму, без теорії, дасть правильну оцінку творові; його читати не цікаво, бо він фальшивий. З цієї причини оправлені в палітурки стоси задрукованого паперу полежать призначений їм час на книгарняних полицях, потім їх віддадуть у макулятуру, за яку можна придбати, як предмет розкоші, «Королеву Марго» Александра Дюма (яка без здачі макулятури не продається).

Коли ж хтось порушить писані й неписані правила – його впіймають на густій сітці редакторських загород, як карася у волок, ще заки рукопис дійде до того, хто «підписує до друку» (на останній сторінці кожної книжки стоїть дата, коли «підписано до друку»). Таким робом практично на книгарняні полиці потрапляє тільки макулятура, і загальний огляд літератури за якийсь час сходить на чергову констатацію, що з утвердженням методи соціалістичного реалізму література дедалі більше перестає існувати.

Такий висновок, коли мова про загальні лінії процесу, назагал правильний, та з нього малий хосен, бо це й так добре всі знають, а найцікавіше якраз і починається після цього висновку. Виявляється, отак, як Жідові зернята, має

¹⁵ «Сучасність», березень-квітень 1981, ч.ч. 3-4.

чудодійну життєву силу пускати ростки на найнесподіваніших місцях талант, і всі загороди, хоч це й здаватиметься в світлі сказаного вище малоправдоподібним парадоксом, безсилі остаточно неутралізувати його жизняну потугу. Але в оглядача загального літературного процесу на ці парості живого вже не вистачає місця, і щонайбільше в кінці він додає (так робив і я): «Попри те, трапляються окремі винятки...» і т. д., називаючи при тому кілька імен, тих, кого, за узвичаєними формулами, зараховують до винятків: Ліну Костенко, Валерія Шевчука, Євгена Гуцала, може, ще когось, а то за інерцією й такого, хто винятком давно перестав бути і знайшов утіху на лоні безпечнішого і прибутковішого від остронництва соцреалізму.

А тим часом поза сферою нашої обсервації вартого уваги лишається багато більше, і, може, доцільніше було б, замість номенклатурної літератури, робити докладніші огляди цих винятків, які несправедливо перебувають за кадром уваги: там замовчують їх цілеспрямовано; тут – за горами неудобочитаемого їх просто не видно.

От, для прикладу, тільки випадком пощастило досі на еміграції невідомій авторці молодшої генерації Валерії Врублевській: її прегарно, на подобу західньої літератури цього жанру зроблений біографічний роман про Соломію Крушельницьку помітив і влучно зрецензував Василь Витвицький (див. його статтю з приводу ювілею Крушельницької «Ювілейне пожнив'я», «Сучасність» 1980, ч. 12). Якби хтось із лікарів продовжив після В. Плюща дослідження історії української медицини, він натрапив би на дуже добру біографічну повість Валерія Князюка, присвячену Образцову й Стражескові, що була надрукована кілька років тому в журналі «Вітчизна». Дуже цікаві белетристи, що лишилися поза увагою наших любителів літератури, – Григорій Тютюнник і Юрій Щербак (зразки їх прози є в другому виданні моєї «Панорами найновішої літератури в УРСР»).

Є й ще не одне, варте уваги, наприклад, молодий романіст Іван Григурко, прізвище якого відносно недавно почало з'являтися на сторінках літературних журналів; але ця моя стаття присвячена не загальному оглядові таких винятків, а одному поетові, талант якого засяяв коротким спалахом лірики, несподівано для атмосфери сучасного Києва чистої, і трагічно згас, але лишив по собі яскравий слід, здається мені, на еміграції мало ким помічений.

За доброї пам'яті Олександра Твардовського у редагованому ним журналі «Новый мир» з'явилася 1963 року (ч. 3) добірка віршів під назвою «Первые стихи». П'ять віршів. Наводжу повний текст першого з них:

*Ещё мальчишкой удивлялся дико:
Раз все цари плохие, почему
Царя Петра зовём Великим
И в Ленинграде памятник ему?*

*Зачем он нам, державный этот конник?
Взорвать бы – чтоб копыта в небеса!
Шевченко, говорят, односторонне
Отнесся... Нет, он правильно писал:*

*«Це той перший, що розпинав
Нашу Україну...»*

*Не Петр, а те голодные, простые
В болоте основали Ленинград.*

*За долгую историю России –
Ни одного хорошего царя.*

Автор – Леонід Кисельов, з додатковим поясненням: «ученик 10 класу школи № 37, город Киев».

Для початку шістдесятих років така оцінка царя Петра вже давно стала незвичним зухвальством, і Твардовський за образу царської величності дістав належну догану від начальства. Але кожному, хто цей вірш прочитав, особливо українцеві, закарбовувався він у пам'яті як сигнал про щось виняткове, що на довгий час лишилося інтригуючою загадкою. Очевидно, воно не було загадкою для літературних кіл Києва, але нам тут, на Заході, відкрилося багато років пізніше, після того, як 1970 року в київському видавництві «Молодь» з'явилася збірка поезій цього автора з дещо дивною подвійною назвою, російсько-українською: «Стихи – Вірші». Відповідні цій подвійності російська передмова Дмитра Затонського й українська післямова Леоніда Новиченка. Теж факт не без значення: обидва в радянській номенклатурі – критики першого рангу.

Мені не відома біографія поета в деталях, але з того, що дійшло (зокрема з прегарного оповідання Юрія Щербака про Льоню Кисельова у журналі «Дніпро», яке мені, на жаль, загубилося) вона виглядає так. Є в Києві письменник Володимир Кисельов, який працював (чи й тепер працює) в українських установах, але пише російською мовою. Що пише – не доводилося читати, та й не цікавило мене познайомитися з писаниною якогось друго- чи третьорядного в російській літературі, правдоподібно, малороса-перекинчика, бо вже як читати російських аторів, то тих, що друкуються в Москві, а не в Києві. А Льоня (так називали приятелі автора наведеного вірша) – його син.

Можна приблизно реставрувати, що зросійщений батько зневажив українську мову як «безперспективну» і побажав виховати сина в російській культурі. Нам не відомо, чи школа 37 у Києві українська чи російська, але незалежно від того Льоня пішов по батькові і став російським поетом. Перші його друковані вірші датуються 1959 роком, і, як врахувати, що 1963 року він був десятиклясником (як написано в «Новом мире»), то віршувати він почав не пізніше шостої класи, тобто чотирнадцятилітнім. Останні його вірші датовані 1968 роком. Десь тоді, в молодому віці, він помер на левкемію.

Радянським видавцям бракує елементарної культури, щоб, видаючи підсумкову збірку творів по смерті автора, подати бодай короткі біографічні відомості про нього; і про причину смерті молодого поета я дізнався зі згаданого вище оповідання Юрія Щербака.

Оце й усе, що мені відоме про Льоню Кисельова. Можна ще з великою правдоподібністю припустити раннє знайомство з літературним оточенням, бож батько – письменник. Але є збірка поезій, і з неї можна висновувати силуету автора на дистанції від усїєї решти, тільки з самих віршів.

Перший вірш у збірці «Ручей». Наводжу його теж повністю, вибачаючися за це й інші наведення в оригіналі перед читачами, які не знають російської мови, бо і не володію мистецтвом перекладу, і в цьому випадку потрібні саме оригінали, бо переклади, навіть найдосконаліші, ніколи не віддають поетики оригіналу.

*Вы не пытались проследить,
Куда бежит ручей?
Петляет, вьётся, словно нить
Из серебра, – ничей.
Мне даже странно, что ручей
Из серебра – ничей.
А интересно проследить,
Куда бежит ручей.
И я пытался проследить,
Куда бежит ручей,
Но закружил меня в полях
Он хитростью своей.
Чуть было не сгубил меня
Он хитростью своей...
Да разве можно проследить,
Куда бежит ручей!*

Під віршем дата: 1959. Значить, написаний він у чотирнадцять – щонайбільше п'ятнадцять років. І що цікаве: ні сліду в ньому учнівства.

Звичайно в такому віці починають з римування «мрій», кохання чи великих проблем масштабу «світової скорботи», і вірш будується на готових зразках, тобто в більшості випадків починають з літературщини. Так починав і наш тепер уже клясик, талановитий Максим Рильський. Вистачає прочитати оцю строфу про пісню, щоб відгадати, що писав її п'ятнадцятилітній:

*Заспіваю її
Про всі мрії мої,
Чом вночі я не сплю,
Як її я люблю,
І як серце з кохання болить!...*

Тут у Рильського все, як належить, підліткові-початківцеві. А не те в Льоні Кисельова: він з першої проби пера дозрілий поет, який суверенно володіє словом, а то й, як homo ludens, – віртуозно грається ним, що теж не властиве початківцеві, для якого поезія – щось не менше, ніж ключ до розв'язання світових проблем. Дозрілість Льоні з першого кроку в поезії і промінна сила його таланту так дивували дорослих дядь, що член-кореспондент АН УРСР Дмитро Затонський не завагався почати передмову до збірки його поезій таким абзацом: «Ще коли йому було років сімнадцять, втішно мені було почувати, що я належу до числа його друзів. З погляду нормальної людської логіки все, власне, мусіло б було бути інакше: адже я – одноліток його батька. Але та сама нормальна людська логіка стає дуже неточною, коли судилося тобі зустрітися з справжнім талантом».

Перегортаючи єдину збірку поезій Льоні Кисельова, натрапимо не раз і далі на гру словом, але й на ліричний пейзаж і складну медитацію. Та річ і не в цьому, а в якійсь винятковій щедрості його таланту, завдяки якій він може говорити про все, на чому зупиниться око, і розмовляти з предметами й живими істотами так, що все стихійно знаходить вислів поетичною мовою, ніби зовсім простою, але разом і в незвичних метафорах і функціях слів, наново ним для себе відкритих.

Не можна сказати у випадку Льоні Кисельова, що поет має, як часто трапляється, щось улюблене, чому надає перевагу в своїй ліриці. Ні, це може бути кожного разу справді будь-що, наприклад, вікна чужих домів, на які він осіннього вечора дивиться в присмерку з своєї хати, і його тягне поговорити з ними:

*... просто, знаєте, я поет.
І я люблю п'ятьму.
Скажіть, ви дозволите мені
Про вас написати вірш?*

Що вражає у всьому невеликому дорібку Льоні Кисельова – це шляхетна чистота почуття і думки від виставлення наперед свого я. Гадаю, що генезу цієї прикмети Льониної поезії посутньо визначив Юрій Щербак (у процесі писання статті знайшлося мені його загублене оповідання) словами, які я вириваю з конкретного контексту, бо вони дійсні для всієї творчості Льоні: «Льоня... складає, вірші. Вірші, в тисячу разів кращі від того, що пишемо ми всі..., тому що на кожне його слово вже лягла ще не усвідомлена, але виразна тінь смерти й вічності, а на наших словах лежать дешеві рум'яна самозакоханости, позерства, честолюбства, марнослів'я й заробітчанства». Раціонально такі твердження годі було б доводити, але понад раціональною логікою переконливість їх незаперечна.

До якогось часу поезія Леоніда Кисельова з погляду національного, сказати б, індіферентна. Лише мова засвідчує, що маємо справу з російським поетом. Такі вірші можна писати в Києві, Москві чи Алма-Аті. Майже без couleur locale. Лише деякі, наприклад, зі згадкою про Дніпро. Але таке саме можна писати про Волгу чи Неву без застанови над тим, хто над тією річкою живе. Та ось на четвертому році віршування поезія, симптоматична змістом:

*Я позабуду все обиды,
И вдруг напомнят песню мне
На милом и полузабытом,
На украинском языке.*

Уявляється мені, що головне тут для поета це «вдруг» (раптом). Раптом вривається в свідомість пісня милою, але півзабутою українською мовою. Це треба збагнути так глибинно, як катастрофу, за якою починається оновлення, повноту якого відчують лише ті, хто, вирішивши в російському оточенні росіянином, під впливом якогось поштовху відчують потребу повернутися на віру батьків. І, дивним чином, цим поштовхом чи не найчастіше буває українська пісня. Це посередньо впливає з твердження людини, яка зазнала подібної

еволюції, що й Льоня Кисельов, Леоніда Плюща, який у книжці спогадів засвідчує, що всі українці, навіть ті, хто давно від українства відійшов, усвідомлюють себе українцями, щойно починають співати свої пісні.

У свідомість Льоні Кисельова українська пісня врзалася з силою категоричного імперативу, який тотально полонив поетову душу:

*Я постою у края бездны
И вдруг пойму, сломясь в тоске,
Что все на свете – только песня
На украинском языке.*

1963 рік. Він, видно, був переломовим у світогляді Льоні Кисельова: ним датується цей вірш, і цитований на початку про царів, і ще цикл «Стихи о Тарасе Шевченко». Поет усе ще пише по-російському, але в цьому останньому циклі декларує поворот на Шевченків слід:

*Он прятал от торемещиков
В голенище не нож, а стих.
Радоваться нечему,
Но это – его стиль.
Не самолюбие автора,
А чистая вера в то,
Что можно приблизить
Завтра
Залпом своих стихов.
Эта вера рождала
Песню в зашитых ртах.
Буду об этом помнить
И буду писать –
так.*

Триптих закінчується строфою, в якій поет приймає заповіт Шевченка:

*Я знаю, что твердил Тарас Шевченко.
И, как его завет, я повторяю
Одно-единственное это слово:
Ненáвиджу!*

Так у лексику поета Леоніда Кисельова вриваються перші українські слова, і вони – Шевченкові.

Перегортаємо сторінку за сторінкою єдину його збірку далі. Гра словом не перестає захоплювати його, але така, що кріпить у сітці грайливого сплету слів тугий підтекст, а за видимістю легкості криє пильне гранування кожного рядка, слова і звука:

*Игра в слова – нелёгкая игра.
Здесь правила таинственны и строги.
Лишь поначалу кажется, что строки
Соскальзывают с кончика пера.*

Так дійдемо до шістдесят восьмого року, поки-що тільки з кількома українськими словами, позиченими в Шевченка, але тут раптом (знову ж – раптом!) кінчаються російські і «Дудариком» починаються українські вірші, але того самого року кінчаються, на жаль, і вони...

З українських віршів зачитую той, до якого Кисельов узяв мотто з Андрія Малишка: «...В залізній мові, в залізнім реченні»:

*Так, воно залізне, наше слово – криця,
Гучномовна мідь.
Над життя і згубу у космічній віці
Вічністю бринить.
Та коли покличе її блискавкою блисне
В сяйві корогов,
Пам'ятайте серцем: наша мова – пісня,
І в словах – любов.*

Вірш не потребує коментаря. Тільки хай не складається з нього враження, що поет Кисельов, повернувшись в рідну стихію, зійшов на вузько національну тематику. Ні, зафіксувавши в кількох віршах свідомість свого навернення, він, вільний від почуття меншевартості, – і це найвідрадніше в українській частині його дорібку, бо те почуття повело б його в національне плаксіство, – лишився ліриком, тобто поетом людського в найзагальнішому і найконкретнішому значенні цього слова, а його короткий творчий зблиск українською мовою за кілька місяців шістдесят восьмого року багатством мотивів інтимної лірики й красою стилю становить найкраще надбання з усього, що за той самий час з'явилося в українській поезії.

Моторошно думати про втрату, завдану українській культурі передчасною смертю Леоніда Кисельова. Сам він був свідомий наближення неминучого і сказав це надиво просто в останньому чотиривірші під назвою «Осінь»:

*Така золота, що нема зупину,
Така буйна – нема вороття.
В останніх коників, що завтра загинуть,
Вчуся ставленню до життя.*

Ці слова можна тлумачити як вислів мужности, що й зробив автор передмови Дмитро Затонський. Щоб до нього приєднатися, треба було знати покійного поета особисто, бо самі ці слова ледве чи щось говорять за чи проти мужности. Твердження Затонського тим більше насторожує, що в клішованому образі радянської людини мужність належить до обов'язкових прикмет.

У Льоні Кисельова є з останніх місяців життя про те саме кілька інших віршів, і я дозволю собі навести ще два, одверто признаючися, що цитувати справжнє куди приємніше (і, щиро сказати, багато легше), ніж його коментувати:

*Тільки двічі живемо.
Раз – у світі білім-білім,
Тож сумуємо і квилім,
Як до іншого йдемо.*

*А тоді ще в другий раз,
В світі чорнім – аж червонім.
Чорнозем ламає скроні,
І трава росте крізь нас.*

*Тільки двічі живемо.
Дай нам, Боже, щоб любили
І щоб люди не раділи,
Як у чорний світ ідемо.*

І останнє:

*Завтра буде світ такий, як завше –
Білий, жовтий, трохи вороний.
І зависне небо, наче зашморг,
Як і має бути восени.
Сон, мов смерть, настигне на світанку,
І незваний день в останню мить
Забере тебе, як полонянку,
Як у пісні – конями умчить.*

Чи все це щось говорить про мужність? Я не знаю. Хай буде так тому, хто цього хоче. Мені ж здається, що тут висловлене щось більше, універсальніше: людська покора перед страшною неминучістю, яка чекає на кожного з нас; до Льоні Кисельова вона прийшла занадто рано...

У червні 1967 року вибиралися ми в подорож півднем Франції спільно з покійним Орестом Зілінським. (Хай читач пробачить мені, що в цій статті тягну до купи з поезією Леоніда Кисельова такі далекі речі, як живі Жідові зернята і свою подорож, бо все це якось химерно пов'язалося в моїй свідомості і зажадало такої форми вислову). Коли після оглядин Арлю ми поспішали до авта, щоб вирушати в дальшу дорогу, Орест зупинився перед пам'ятником Фредеріка Містраля: «Не дай Боже, щоб сталося й нам таке: щоб у Києві стояв пам'ятник Шевченкові, а ми стали провансальцями...»

Примара небезпеки, так визначена Орестом Зілінським, зависла над нами від століть, і все робиться, особливо за останні десятиліття панування советчини, щоб вона стала дійсністю. Це боротьба на життя і смерть, і ми, як бути щирими, не знаємо остаточного її висліді, але на кожному часовому відтинку можемо перевіряти, чи українська культура достатньо живуча, щоб за відповідних обставин мати силу відстояти свою національну суверенність. Отак, як Андре Жід, бачивши велике в малому, тішився пророцтвом малих зернят, так ми тішимося кожного разу проявами нашого відродження, навіть одиничними, бо через окреме можна бачити тенденції цілого. У цьому світлі на повернення Льоні Кисельова з російського на українське вельми багате значенням.

ЄВГЕН ШАБЛІОВСЬКИЙ¹⁶

«Літературна Україна» в ч. 12 (13 січня 1983) повідомила, що 10 січня цього року помер у Києві член-кореспондент АН УРСР, лавреат Ленінської премії історик літератури Євген Шабліовський. Вважаючи, що з нагоди його смерти й нам варто про нього згадати, бо як не-як член-кор. та ще й з багато чим прикметною біографією, я обложився довідниками, яких у мене, не рахуючи некролога, набралось аж шість, і тут відразу наразився на плутанину: з датою народження. Тим більше дивну плутанину, що всі ці довідники (точніше сказавши, більшість їх) уклалися за життя письменника в Києві, де він жив і працював в Інституті літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР від 1956 року (власне, неясність і тут, бо деякі джерела подають 1957 рік). Мої джерела: «Українська Радянська Енциклопедія» (УРЕ), біо-бібліографічний словник «Українські письменники», чотири видання довідника «Письменники Радянської України» (1966, 1970, 1976, 1981), що видається з нагоди кожного з'їзду письменників що п'ять років.

УРЕ (т.16,1964) кладе дату народження Шабліовського на 25 лютого 1908 року; хронологічно наступне джерело – «Українські письменники» (т. , 1965) твердить, що він народився 5 травня 1906. Погодимося на тому, що на час появи цих видань Шабліовський ще не повернувся з заслання і з цієї причини – розбіжність у датах: не було кого спитати. Але всі чотири видання довідника «Письменники Радянської України» вийшли після його повернення, і от задача: видання 1966 і 1970 подають дату, незгідну з обома попередніми: 25 березня 1908, а наступні двоє видань (1976 і 1981) – 27 квітня 1906, знову ж таки не згідну з усіма попередніми. Можна б припускати, що ця остання дата буде правильна, бо свіжіша від попередніх. Але тут знову збиває нас з пантелику некролог, в якому ще одна дата, теж не згідна з усіма попередніми: 14 квітня 1908. Немає іншої ради, як прийняти за остаточну цю останню і залишити цей клопіт встановлення дати народження Шабліовського його колегам з Інституту літератури ім. Т. Шевченка.

Шабліовський належав до того покоління сільської молоді, народженого за першого десятиліття нашого віку, яке вже увійшло в історію під назвою «завойовників зрусифікованого міста». Пішовши до міста, воно виявилось беручким і з подиву гідною наполегливістю за дивовижно короткий час вибивалося на верхи літературно-мистецького і загальнокультурного життя, навіть часто не мавши змоги дістати систематичну освіту. Людина цього покоління була до такої міри явищем типовим, що сама ж себе й відобразила в літературі двадцятих років (найталановитіше в постаті головного героя роману Валеріяна Підмогильного – Степана Радченка).

Шабліовський народився в селі Камені-Каширському колишньої Волинської губернії. 1925 закінчив Коростишівський педагогічний технікум і кілька років учителював на селі. Тут знову натрапляємо на безнадійну плутанину

¹⁶ «Сучасність», березень 1983, ч. 3.

в датах щодо його дальшої освіти. Згідно з біо-бібліографічним словником «Українські письменники», Шабліовський «з 1928 по 1930 вчився в Київському інституті народної освіти, одночасно викладав літературу, учився на заочному відділі Київського медичного інституту, який закінчив 1931 року». За довідником «Письменники Радянської України» (1981), виходить навпаки: спочатку закінчив медичний (1930), а потім уже інститут народної освіти (1931). В інших виданнях ще якось інакше. Але, як не заглиблюватися в анекдотичні суперечності в датах, які годі нам розв'язати, впадатиме в око дивовижна працездатність молодого чоловіка, який, так чи так, від 1928 року почавши, закінчив два інститути, 1931 чи 1932 (обидві ці дати теж плутано подають різні джерела) – аспірантуру при АН УРСР (тоді ще УАН чи ВУАН?) і того ж 1932 опублікував першу більшого розміру студію «Пролетарська революція і Шевченко». Навіть поставивши під сумнів, як можна за три роки закінчити два інститути та яка наукова вартість першої друкованої праці, – не можна заперечити, що в особі Шабліовського маємо справу не тільки з людиною виняткової працездатності, а й з неабиякими здібностями.

Відтоді починається карколомне піднесення Шабліовського по щаблях партійно-наукової кар'єри: з 1933 (за іншими даними – 1934) до 1935 він директор Інституту літератури ім. Т. Шевченка в Харкові, з 1934 (у двадцять шість років!) – член-кореспондент АН УРСР (за теперішньою термінологією).

Я не маю наміру вияснювати всі неадекватності, яких легковажно допускаються упорядники радянських довідників, але мушу спростувати ще одну помилку авторів довідника «Письменники Радянської України» 1981 року, без чого годі було б зрозуміти таку блискавичну кар'єру Шабліовського. Вони написали: «У 1933-1935 рр. – директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР». Фальш тут у тому, що харківський Інститут літератури ім. Т. Шевченка мав таку саму назву, як і теперішня, але тоді не мав нічого спільного з Академією наук. Навпаки, він був заснований при Народному комісаріаті освіти як протиставлення до філологічних установ УАН. Було так, що у двадцятих – на початку тридцятих років УАН (пізніше ВУАН), в Історично-Філологічному Відділі якої головну роль відігравали колишні діячі УНР – М. Грушевський, С. Ефремов та ін., вважали (та так воно й було) установою, ворожою радянській владі, і на противагу їй засновували високі партійні наукові установи в Харкові (так з цим наміром була утворена з Інституту марксизму-ленінізму Всеукраїнська асоціація марксо-ленінських інститутів – ВУАМЛІН). На таку саму роль з початку тридцятих років спрямовувано й Інститут літератури ім. Т. Шевченка. Через це й на його директора призначили 1933 року не когось з учених-філологів, яких не бракувало в Харкові (згадати б Олександра Білецького, Миколу Плевака, Олексу Парадиського, Агапія Шамрая чи Ярему Айзенштока), а саме 25-літнього партійного початківця в літературознавстві Євгена Шабліовського.

Випадок Шабліовського не становив винятку. Висування молодих партійців на роль височнів було типове для того часу. Микола Скрипник, мавши слабкість до слухняних, просував свого особистого секретаря Григорія

Овчарова (1904), про освіту якого довідники взагалі підозріло не згадують, зазначаючи лише, що він 1930 року, «закінчив аспірантуру по філософії в Українському інституті марксизму-ленінізму...» Кваліфікації, як бачимо, дещо сумнівні, але це не перешкодило Овчарову стати старшим науковим співробітником катедри літератури у ВУАМЛІН-і, там таки професором філософії та ще й професором філософії та завідувачем катедри основ марксизму-ленінізму в котромусь з харківських інститутів. Він таки був якийсь час і редактором журналу «Критика». За це Овчаров віддячився високому патроніві книжкою «Микола Скрипник і радянська література» (1933). Не буду називати інших аналогічних випадків, щоб не відхилитися далеко від мови про Шабліовського.

«Завойовники» зрусифікованого міста ішли туди з різним наставленням. Одні, чи то з гарячого патріотизму, чи опинившись в полоні вищих критеріїв мистецької правди, не пояснених раціонально, не крилися або й не могли критися з своїми упередженнями до більшовицького режиму. Та були й інші. І цим іншим несправедливо було б огулом закинути ворожість чи байдужість до долі свого народу, та понад усе була їм власна кар'єра, і вони пішли віддано служити державній партії, байдуже – лишаючися «непартійними більшовиками» чи стаючи членами КП(б)У.

До цих останніх належав і Євген Шабліовський, і взятий мною як допарок до нього Григорій Овчаров. Ставши на цей шлях, вони, як дійшло до того (а дійшло не відразу), виявили себе під орудою партії нищителями діячів українського відродження. Посередньо чи безпосередньо. Пишучи Овчаров книжки «За більшовізацію пролетарської літератури» (1931) чи «Більше непримиренности до ворожих виступів» (1933), певно ж ілюстрував їх і конкретними прикладами, перетворюючи ці праці на звичайні доноси! Це й був випадок, який вище названо безпосереднім нищительством.

У нас немає жодних даних, щоб твердити, що так само поведився й Шабліовський. Але сам факт призначення його на «директора шевченкознавства» в державному масштабі ставив його в позицію борця проти решток не добитих націоналістичних і старорежимних «зубрів» у літературознавстві.

Здавалося б, що таким людям, як ці двоє, не було жадних підстав боятися гніву партії. Але з приходом у січні 1933 року на Україну Павла Постишева терор набрав такого моторошного розмаху, за якого, як безневинні янголи марксобога, полетіли в безодні ГУЛагу і віддані новій релігії партійці; і там гинули на рівних умовах з тими, на кого вони самі ще недавно вказували пальцем як на еретиків від нової релігії. Декому, однак, щастило вижити до хрущовської реабілітації. Вижили й Шабліовський та Овчаров.

При реабілітації їм повернули всі привілеї. Овчаров дістав почесне звання «персонального пенсіонера», а Шабліовського відновили у званні члена-кореспондента АН УРСР, і він з 1956 (чи 1957) до останніх днів працював старшим науковим співробітником Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР.

На початку я висловив подив перед винятковою працездатністю Шабліовського. Справді бо, скінчивши за яких чотири роки два інститути, аспірантуру і написавши першу шевченкознавчу студію (1932), він за доби директорства в Інституті ім. Т. Шевченка рік за роком викидав на ринок нові книжки: «Т. Г. Шевченко та його історичне значення» (1933), «Т. Г. Шевченко, його життя та творчість» (1934), «Шевченко і російська революційна демократія» (1935). Далі залягає двадцятьдволітня перерва, спочатку евфемістично означувана реченням: «З 1937 по 1957 рік був позбавлений можливості продовжувати творчу роботу» («Письменники Радянської України», 1966). Далі про це взагалі перестали згадувати.

Після повернення «можливості проводити творчу роботу» Шабліовський за двадцять один рік (1958-1979) спромігся, за моїм підрахунком, видати дев'ятнадцять книжок; майже щорік по одній!

Поряд з такою працездатністю, я не завагався визнати й неабиякі здібності покійного літературознавця. Поза сумнівом, як видно з усього, здібність засвоювати науку. Щождо здібності в розумінні таланту – тут ми станемо перед нерозв'язною загадкою, як у випадку кожного, хто починав, особливо в критиці й літературознавстві, працю на початку тридцятих років, бож писати кожному доводилося не як хотів, а як веліла партійна догма.

Праці Шабліовського до заслання траплялося мені читати. Вони написані за горезвісною «вulьгарно-соціологічною метою», від якої тепер відхрещуються навіть найортодоксальніші марксистки. З написаного ж ним після реабілітації я не здолав прочитати нічого, просто з небажання марнувати час. Ось кілька типових назв: «Інтернаціональне і національне в художній творчості», «У сяйві лєнінських ідей», «В. І. Ленін і українська література», «Соціалістичний реалізм і світова культура», «Етапи великого шляху. Керівна роль КПРС у становленні і розвитку української радянської літератури» та інші подібні. Пощо читати такі речі, коли наперед знаєш усе без остачі, що там написано.

Отак, почавши з вірності партійній догмі, Шабліовський не зрадив їй до скону. Його належно й цінували. За книжку «Т. Г. Шевченко и русские революционные демократы» дали йому Ленінську премію (1964), а теж за російськомовну «Чернышевский и Украина» – Державну премію УРСР ім. Т. Шевченка (1979).

Чи це беззастережне свідчення про бездарність? Ні. Тут для нас, що не знали його особисто, та таємниця, яку годі розкрити. Можливе ж, що за обставин вільної праці такий трудяка, хай не знімаючи з неба зірок, зробив би багато корисного в копіткому дослідженні історії української літератури, а так – пішов з цього світу, висловлюючись мовою нашого клясика, пропащою силою.

У ДОРОЗІ ДРУЖБИ І СПІВРОБІТНИЦТВА (ЮРІЙ ЛАВРІНЕНКО)¹⁷

У моїй передмові до книжки «*Чорна пурга*» я розповів про початки нашої дружби з покійним Юрієм Андріяновичем Лавріненком. Але там ішлося лише про перші кроки, а після того нам доводилося не тільки дружити понад сорок років, аж до його смерти, але й за різних обставин спільно працювати. Про це я й хочу розповісти.

У липні 1947 р. ми з ним переїхали австрійсько-німецький кордон (доти жили в Форарльбергу, а я деякий час і в Тіролі) й оселилися в Міттенвальді. І відразу ж дістали запрошення на з'їзд УРДП в Регенсбурзі. На невизначених правах: ми думали, що як гості, а господарі з'їзду відразу прийняли нас за своїх, і Юрка, який уже перед тим об'їхав увесь український архіпелаг Німеччини й відновив старі зв'язки, посадили до президії. Таких формально невизначених гостей було більше на з'їзді. Серед них пригадую Василя Рудка.

На тому з'їзді відбувся розкол УРДП на правих і лівих. Ми з Юрком з якоїсь винесеної з дому ОГИДИ ДО СОЦІАЛІЗМУ всіляко під'юджували правих проти будь-якого компромісу з лівими: найкраще – хай буде розкол. Скільки того нашого впливу було – не має значення. Факт, що розкол стався, і газета «*Українські вісті*» опинилася в руках правих. Тут треба віддати належне лівим: хоч ліцензія (яку тоді видавали американці) на газету була в їхніх руках, виписана на ім'я Михайла Турчмановича, вони льояльно віддали газету більшості, що її очолив Іван Багрянний.

Ледве чи я заходився б оповідати це «для історії», якби не те, що обидва ми відразу ж по закінченні з'їзду були запрошені до праці в «*Українських вістях*», я в ролі редактора літературної сторінки, а на яку позицію Юрій Лавріненко – не пам'ятаю. Знаю, що згодом він став підписувати газету як головний редактор.

То був час фантастичних невідповідностей. Ми жили на добрій віддалі від Ульму, столиці уердепістів, яких двісті кілометрів з великим гаком, але щотижня циркулювали туди і назад, бо кожна подорож на тодішні «райхсмарки» коштувала приблизно стільки, скільки треба було заплатити на чорному ринку за пару американських цигарок. Трудніше стало, коли на початку літа 1948 р. німці запровадили валютну реформу: треба було платити реальними вартостями, і в нас раптом не стало за що їздити.

Раптом тепер пригадується (а міг би й забути), що перед моїм прощанням з Ульмом ми з Юрком устигли ще видати одне (і єдине) число товстого журналу «*Сучасник*», якому не судилося далі існувати через ту ж таки валютну реформу.

Але Юрко саме тоді, мабуть, і став головним редактором «*Українських вістей*» і подорожував до Ульму аж до виїзду за океан. Був він якийсь час і депутатом від УРДП до Української Національної Ради. З його депутатства ми в міттенвальдському гуртку трохи жартували, і Женя Блакитний пропонував йому розмалювати в смужку білі штани, щоб були депутатські.

Розійшлися ми з Юрієм майже на ціле десятиліття відтоді, як він, либонь, 1949 р. (за дату не ручуюся) виїхав до Америки. Новий період нашого співробітництва, хоч і на віддалі, почався в липні 1955 р., коли я переходив від

¹⁷ «Сучасність», вересень 1988, ч. 9.

літературної сторінки в «Сучасній Україні» до видання окремої «Української літературної газети», і природно впало мені на думку запросити на співредактора саме Юрія Лавріненка. Він погодився, і ми більш-менш у добрій згоді співробітничали яких п'ять років. Він писав до газети досить багато сам, але не менш важливе було, що він укладав газету, і те, що жив у Нью-Йорку серед великого скупчення українців і притягав до співробітництва в газеті кваліфікованих співробітників.

При найдружнішій співпраці, якщо вона триває довго, не обходиться без тертя й непорозумінь. Різно було і в нас. Пригадую, відзначали ми десяту річницю смерти Юрія Клена. Обидва ми були з покійним у найкращих взаєминах, але це не перешкодило мені у статті до цієї дати висловити якесь критичне зауваження щодо Кленової поетики, а Юрій Андріянович раптом так болісно, навіть гістерично zareагував на мою статтю, наче б то була особиста для нього образа. Хто знав його ближче, той підтвердить, що таке з ним не раз траплялося.

Попри цей і подібні випадки мені не було й у думці сумніватися в тому, що ми з Юрієм Андріяновичем найліпші друзі, і логічно було, що я майже через десятиліття розлуки з ним, приїхавши до Нью-Йорку під кінець 1958 р., зупинився в нього. Але тут несподівано виявилось, що в наших взаєминах щось не те.

Пояснюю собі це так. Те десятиліття нашої розлуки обом нам припало на трохи понад сорок до трохи понад п'ятдесят. Уже зрілий вік, але обидва ми з запізненням надолужували те, що мали б зробити в молодшому віці, тож інтенсивно працювали і багато в чому стали іншими. Тепер, наново зійшовшись, виглядали один одному не такими, як уявлялися з попереднього досвіду. Логічно було, що ми не знали, на яку ступити, і траплялося, що після зовсім щирих розмов раптом западало між нами почуття відчуження.

Тоді ж принагідно я зауважив одну прикмету характеру Юрія, якої чомусь не помічав раніше: він не вмів дружити на засадах рівності. З одного боку, любив не те щоб опікуватися, але оточувати себе людьми, які шанували в його особі приналежного до вищої верстви, часом робили йому дрібні послуги, як водиться в таких випадках, і він поблажливо дозволяв їм юрмитися навколо себе. За цю його прикмету покійний Іван Лисяк-Рудницький дотепно прозвав Юрія Андріяновича «східняцьким рабином». З другого боку, була в Юрка слабкість схилитися в захопленні перед тими, хто в його уяві (слід сказати – дуже часто зовсім не заслужено) стояв вище нього. Одного він не знав – середини: дружби просто, як рівний з рівним. І по довгій розлуці він не знаходив ключа до взаємин зі мною в нових обставинах.

Саме за часу мого перебування в Нью-Йорку він зайшов у конфлікт з «Прологом», в якому доти працював. Це (бодай підсвідомо) мусіло позначитися на охолодженні наших взаємин: один конфліктує, а другий з тією самою установою лишається в добрих взаєминах. Мої спроби злагіднити конфлікт жадних наслідків не мали, і Юрко попросив мене скреслити його прізвище як одного з редакторів «Української літературної газети». Чи був тому причиною його конфлікт з «Прологом» – не знаю, але здавалося мені тоді, що мали якесь значення і наші дещо охолоджені взаємини. Не хочу, щоб у читачів склалося

враження, ніби відчуження між нами зайшло задалеко. Це не відповідало б дійсному станові речей. Коли я залишав Нью-Йорк, Юрко провів мене до кабіни корабля (тоді ще подорожували кораблями), ми зворушливо попрощалися і далі листувалися як добрі друзі, а коли я почав редагувати «Сучасність», він став одним із постійних співробітників (до речі, й конфлікт його з «Прологом» швидко забувся). Я дуже цінував його як автора. Та й не тільки я. Зрештою, заслужено. Він був, може, найулюбленішим з усіх, що писали на загальнокультурні й літературні теми. Завжди вмів бачити явища у своєрідному ракурсі, що рятувало його від банальностей, від яких часом не вільні й висококваліфіковані автори. На додаток Юрій був обдарований доброю інтуїцією, яка дозволяла йому схоплювати повноту явища з одного якогось деталю. Сміливість у судженнях, часом (як буде далі стверджене) ризикована, робила його – вживу ще раз най-найкольоритнішою постаттю еміграційної літератури й публіцистики, якої він теж не цурався. Усі ці якості в колах середньо інтелектуально розвиненої верстви читачів (як можна вжити таке окреслення) висували Юрія Андріяновича серед його колег на перше місце.

Це твердження вимагає пояснення. Я тієї думки, що померлих не слід ображати захвалюванням, яке робить їх постаті одноплосинними, і коли кажу, що Юрій Андріянович був найвищим (ще раз *най*) авторитетом, але з застереженням: для інтелектуально середньо розвиненої верстви читачів, то не хочу ні принизити його, ні образити ту верству, бож вона дійсно існує з усіма її добрими й негативними прикметами, а маю на увазі те, що люди, здібні мінімальною дозою критицизму темперувати свої захоплення, не могли не помічати небезпек некритичного замилювання образно блискучим стилем Лавріненка. Йому властиве було захоплюватися кожною темою, яку він обирав об'єктом свого дослідження, і в цьому стані його заносило, і він часто перебирав міру. Приміром, коли він заходжувався коло теми Каразіна, то цей останній в його очах виростав не менше, як на «архітекта відродження». Коли ж добрий знавець історії України Іван Лисяк-Рудницький висловив у дописі до «Сучасности» застереження проти надмірного перебільшення ролі Каразіна, Юрій Андріянович так темпераментно відповів йому, не без певної дози демагогії (не був покійний вільний від неї), що середньоінтелектуальний читач напевно став по стороні Лавріненка, хоч повну рацію мав Лисяк-Рудницький.

Випадок Каразіна не поодинокий. Не одне подібне можна спостерегти у «Чорній турзі», наприклад, стосовно академіка Олександра Білецького. Усі ми, що довше чи коротше були учнями цього чарівної вдачі вченого, ладні захоплено оповідати про нього тільки щось гарне. Але Юрій не зупинився від спокуси піти далі й повести мову про загадковість смерті Білецького, так ніби хтось зазіхнув укоротити йому віку, і про ніби таємниче зникнення його архіву, а насправді помер академік Білецький в авреолі загальної пошани, без жадних загадковостей. Нема нічого таємничого, як свідчить старший син академіка Андрій, і з архівом: «Ще далеко не вивчений архів (Білецького. – І. К.) міститься в останній квартирі моїх батьків на Микільсько-Ботанічній вулиці (ч. 14, кв. 9), де тепер мешкає мій брат Платон» («Про Олександра Білецького». Київ, 1984, стор. 298).

Такі вигадки, які годі було б потвердити фактами, але вони існували до поставленої наперед концепції дослідження, трапляються раз-у-раз у працях

Юрія Лавріненка. Та я пишу не розвідку про літературознавчі праці дослідника, а лише спогад і вважаю доречним перестерегти перед його захопленнями, які часто заносять його в легендарне.

На початку січня 1959 року Юрій Іванович посадив мене на корабель, що йшов курсом з Нью-Йорку до Гавру, і ми знову розійшлися. Цим разом уже біль як на двадцять років. Далі усе встановилося, як звичайно в наших стосунках: я редагував усі наступні його книжки й посилав йому свої; ми обмінювалися дружніми листами, але деколи й сперечалися, часом гостро. Десь у той час Юрко мав важку операцію серця й після того ще довго жив, але вже напівпаралізованим інвалідом з прогресивним погіршенням стану здоров'я і відповідно – втратою працездатності.

Усе це визначило настрої нашої останньої зустрічі на початку вісімдесятих років; не в останню чергу й той сумний факт, що обидва ми стояли впритул перед вісімдесяткою. Всі попередні спалахи розходжень зблідли й виглядали неістотними дрібницями, бо є добра прикмета людської натури: пам'ятати з минулого тільки приємне, навіть найстрашніші моменти пройденого життя, яких не бракувало нам обом, пам'ять скрашує серпанком меланхолійно приємного. І в цьому ключі пішли наші спогади, в які ми поринули, як у літешлу купіль. Так гарно завершилося наше з Юрієм «співіснування»...

* * *

Коли я був учнем початкової школи, мій старший брат Павло вже вчився у вищій початковій на чужому селі й звідти привозив свої зошити, в яких я якось побачив розкладку на площині геометричного тіла – куба. Це вже не був куб, а конфігурація площин на подобу химерних утворів іграшки-калейдоскопа. Так, хотівши скласти собі посмертний образ відомої нам людини, ми аналітично розкладаємо її прикмети: на один бік добре, на другий зле, бо всім нам, на відміну від святих і янголів, властиве те й друге; на один бік позитивне, на другий негативне, те з плюсом, інше з мінусом. Але як закінчити на цьому, подібна аналіза ще не дасть нам живого образу. Проробивши таку конечно потрібну операцію, треба вміти побачити живу людину в органічному стопі всіх цих прикмет, і коли я проробляю її, таку операцію, з Юрієм Лавріненком, тоді бліднуть усі вади, і постать покійного явно виграє в моїй уяві перевагою позитивних прикмет винятково яскравої індивідуальності.

Бачу його на нашому груповому портреті еміграційних літераторів. Товпиться нас на ньому багато, і не одного можна затушувати так, що зміну образу можна і не помітити. Але Юрко стоїть у центрі, він надто кольоритна постать, і без нього наш груповий портрет багато втратив би. Усе неповторне не можна нічим компенсувати. Такий він був.

Бачу його ще в іншому ракурсі: майже через шістдесятліття його літературної праці. Безпосередньо на виході з Харківського Інституту народної освіти (він не любив цієї назви й гонорово підкреслював, що закінчив Харківський університет. Це до якоїсь міри й умотивоване, бо той ІНО з університету вийшов і в університет повернувся) він уже встиг підписати своїм прізвиськом три книжечки «Василь Еллан-Блакитний» (1929), «Василь Чумак» (1929) і «Творчість Павла Тичини» (1930). Їх варто було назвати, бо всі вони присвячені

видатним постатям українського відродження, що почалося 1917 і закінчилося на початку тридцятих років. Якщо не помиляюся, він таки десь під кінець війни дав йому й означення – розстріляне відродження. Та й лишився вірним цій темі до кінця життя. Вершинним досягненням Лавріненка в цьому ділі стала антологія під тією таки назвою – «Розстріляне відродження» (1959). Це пам'ятник тій добі, покищо за ціле тридцятиліття ніякою новою появою не перевершений.

Відразу по виході на еміграцію покійний заявив тут про своє існування статтею про Миколу Хвильового, постать якого була завжди в центрі його дослідницької уваги. Появу повного зібрання творів Хвильового ми завдячуємо другому лицареві відродження двадцятих років – Григорієві Костюкові, але бодай посередня Лавріненкова причетність до цього діла безсумнівна.

Врешті, однією з магістральних тем Юрія Андріяновича від тієї брошури 1930 р. був Павло Тичина.

Принагідно зазначу, що Юрко, виїхавши до США, жадного разу до Європи не повертався, тим його знайомство з західним світом склалося дещо односторонньо, і, як мені уявляється, він компенсував це тим, що обставляв свої праці моттами, залюбки з чужих авторів. Так виглядає одна з останніх його праць про Павла Тичину «*На шляхах синтези кларнетизму*» (1977), наче б у рихтованні з мотт.

З усіма своїми нерівностями (а хто вільний від них!), виломками в необґрунтоване, а то й легендарне, Лавріненко був по-своєму органічно цілною й неповторно яскравою постаттю. І якби я почав вигладжувати його портрет «позитивною» праскою, він тільки втратив би на правдоподібності. Тож не хочу нічого втаювати з того, що думаю про нього, насамперед з пошани до його пам'яті, і признаюся, що окремих його тверджень, часом на межі фантастичного (не тільки про Тичину), не поділяю. Але його аргументація така сугестивна, що навіть явні натяжки губляться серед винятково гострих спостережень, і в переважній більшості їх, цих натяжок, не помічають. Тож немає нічого парадоксального в тому, що, дивлячись на його дослідження про Павла Тичину (з урахуванням і контрверсійного), належить визнати, що воно покищо єдине у своєму роді; ніхто по той і по цей бік залізної завіси не те що не перевершив, а й не наблизився до такого заглиблення в творчість геніального поета нашого століття. В останні роки життя Юрій Андріянович дедалі більше занепадав (не тільки фізично), і це позначилося на останній його книжці «*Чорна турга*» (1985). Щиро кажучи, їй не слід було друкувати. Але хто насмілився б одверто сказати це хворому авторові? Чи він послухав би? І чи, з другого боку дивлячись, вільно було позбавляти хвору людину, може, останньої в житті радості: ще раз потримати в руках книжку, напевно знаючи, що такого щастя вже не буде? З такими думками, не без вагання, погодився я писати передмову до «*Чорної турги*». Юрко був нею задоволений. І це натовді було головне. Члени журі ухвалили того року нагороду Антоновичів Лавріненкові. Будьмо їм вдячні за таке розумне й людяне рішення. Лавріненко заслужив ту нагороду всім, що з залишеного ним має тривалу вартість.

Хай буде нам світла пам'ять по ньому!

ПАМ'ЯТІ МОЇХ ПАРИЗЬКИХ ДРУЗІВ (ОЛЕКСАНДЕР ШУЛЬГІН ТА ОЛЕГ ШТУЛЬ)¹⁸

Ця книжка присвячена одному з них, але з якоїсь примхи пам'яті, попри те, що вони люди різних поколінь і в різний час я з ними зійшовся, пригадуються мені завжди разом. Так вони увійшли до моєї книжки спогадів, хай порядком винятку буде й тут про них обох: Олександра Шульгіна й Олега Штуля.

Олександр Якович Шульгін, колишній міністер закордонних справ УНР й у своєму роді постійний амбасадор української справи у Франції, на час мого прибуття до Парижу очолював український відділ опіки над чужинцями при Міністерстві закордонних справ Франції. Окрім того, його діяльність у Парижі уявляється мені досить різносторонньою, принаймні я знаю його не тільки як активного громадського діяча, але й як автора філософічних праць і члена Товариства Жан-Жака Руссо, в «Аналах» якого він опублікував працю «Les origines de l'esprit national moderne» («Annales J.-J. Rousseau», XXVI, 1937).

Я познайомився з Олександром Яковичем відразу по приїзді до Парижу; знайомство поволі загіснілося й перейшло в дружбу, коли я став редактором «Української літературної газети», в якій він друкував свої «Дитячі та юнацькі спогади про село». З якогось часу увійшли в звичку мої відвідини в родині Шульгіних за кожного мого приїзду до Парижу. Лідія Василівна, дружина Шульгіна, любила квіти і кожного разу, повертаючися з міста, приносила їх і розтикала по кімнатах просторого помешкання. Взагалі в їхньому домі панувала атмосфера панської родини в доброму старому розумінні цього слова.

Був у Шульгіних ще великий розумний кіт, який мав ледве не вирішальне слово в питанні: кого приймати в хаті, а кого ні. В останньому випадку він неспокійно нявкав і ходив від гостя до дверей, даючи цим знак, що його треба випроводити. Мене на загальне задоволення він акцептував, бо якби ні – чи й довелося б мені писати про відвідини Шульгіних. За однієї візити я зауважив, що в хаті якось не так, як бувало звичайно, і, помітивши причину свого спостереження, запитав: «А де ж кіт?» – «А кіт помер», – відповів Олександр Якович, підкресливши, що власне помер, а не здох, як сказав би хтось інший. Часом буває, що якийсь дрібний деталік спонтанно говорить про характер людини, непомітно для неї самої, багато більше, ніж свідомо розраховані на ефект деклярації: відповідь Олександра Яковича про смерть kota зайвий раз засвідчила мені, що я в хаті у добрих людей.

Помер Олександр Шульгін на рак підшлункової залози. Хворів довго і важко. Останній раз я бачив його в січні 1960 року. Тоді він уже не виходив з хати і був жакливо вихудлий, але все ще палив, за звичкою відриваючи шматок цигарки (скільки й знав я його, він палив тільки «житан») і закладаючи до мундштука. На моє якесь зауваження з цього приводу сумно відповів: «Отак, курю лише на згадку, що був колись людиною»...

Поховали ми його в березні того ж року на сарсельському кладовищі.

¹⁸ Фрагмент з книжки «Розмови в дорозі до себе» (Мюнхен: Сучасність, 1985, стор. 279-282).

Дружба з Олегом Штулем укладалася якось непомітно з випадкових зустрічей десь від початку шістдесятих років. Ми обмінювалися літературою, часто спільно виступали на вечорах у Бібліотеці ім. Симона Петлюри, влаштовуваних Академічним товариством. Олег боляче переживав кожен сумний вістку з України і завжди при зустрічах, а то й у листах закидав мене питаннями: що я думаю про той чи той випадок, арешт, судовий процес чи черговий виступ діячів опору на Україні – щоденні явища нашої сумної дійсності. І вичувалося з тих питань пристрасне бажання почути щось таке, з чого можна будувати оптимістичні висновки на майбутнє.

Є люди, з якими просто не в'яжеться уявлення про дружбу. Вони дуже заклопотані самими собою, і з такими можливе тільки знайомство. Я, наприклад, не міг собі уявити дружніх стосунків з Ільком Борщаким, теж колишнім парижанином, бо за кожної зустрічі він говорив тільки про себе і свою школу східних мов, зовсім не цікавився співрозмовником. А от Олег Штуль був людиною товариською в найкращому розумінні цього слова, стосовно якої важко навіть припустити, щоб раз нав'язані дружні стосунки з нею могли зазнати охолодження.

Людина з уродженим політичним інстинктом, він не цурався розмов на політичні теми, але не був сухим політиком і за чаркою чи добрим обідом любив дотепне слово. У чому я переконався при не одній вечері у маленькому китайському ресторанчику недалеко від приміщення «Українського Слова», редактором якого був Олег.

Якось ми гостювали досить великим товариством у нашого спільного приятеля в Норвегії, Миколи Радейка. Під час прогулянок іноді ми відгалужувалися з Олегом удвох, і тоді не було кінця анекдотам, оповідати які він був великий мастак. Слухаючи його, до того ж знаючи, що веселі історії розповідає смертельно хвора людина, я не міг вийти з дива: це ж був унікальний випадок націоналістичного вождя, який, ну бігме, ніяк на вождя не скидався!

Уже тоді його доїдав пістряк сечового міхура; він добре знав неминуче наближення кінця, шагренева шкіра його життя збігалася вже на маленьку латочку, але при тому він умів не обтяжувати товариство печаткою приреченого на обличчі.

Пізньої осені того самого сімдесят шостого року сиділи ми більшим товариством в іншому, але теж китайському ресторані в Парижі. Олег, як звичайно, брав жваву участь у розмові, а потім якось відключився на мить і тоді промовив: «Снилося, ніби приходив до мене Кентржинський, але сказав, що, може, ще й не час. Що б воно значило?»

Рівно рік пізніше Кентржинський «забрав» його з котроїсь канадської клініки...

Світла мені пам'ять по цих двох паризьких друзях...

ОГЛЯДАЮЧИСЬ НАЗАД

Спомин про Якова Гніздовського¹⁹



Автопортрет. Дереворит. 1971.

Життя мистецтва, за визначенням Андре Мальро – це безнастанні метаморфози: і рух вперед і часом наче повернення в минуле. Окремі періоди в історії мистецтва ніби зникають у людській пам'яті, щоб за якийсь час знову виринути на поверхню, але в зовсім новому сприйманні, і в той спосіб справляють вплив на сучасне. Ренесанс найкращий доказ цього. Так само й у нас час від часу спалахує захоплення візантизмом, іноді як погане наслідування, а іноді і як творче оновлення. На початку цього століття відкриттям були африканські маски, що відіграли неабияку роль у метаморфозах сучасного мистецтва, зокрема в творчості Пікассо.

Те саме стосується й метаморфоз у мистецькій техніці: можна винаходити нове, що твориться повсякчас, а можна, лушаючися не менш сучасним, користуватися технікою, вже випробуваною протягом століть. Кажучи це, я маю на увазі одного українського митця, що був стійкий проти натиску моди, але від того не менш новий і оригінальний у творчості.

Було це наприкінці 1972-го чи на початку сімдесять третього року в Мюнхені. В одній з аудиторій Українського вільного університету того вечора за пультом стояла людина, голова якої була красиво оздоблена сивим волоссям і такою ж красивою сивою бородою. З-поміж цієї пишної, рано посивілої рослинності світилися живі, я не знайшов би влучнішого епітету – як говорючі, очі. Це був Яків Гніздовський. Розповідав про мистецтво дереворізу (він уживав саме це означення, а не – дереворит). Почавши з історії, Гніздовський зійшов на розповідь про свій власний досвід у цій техніці, в якій на той час уже був загальноновизнаним майстром.

Серед іншого Гніздовський казав і про сумніви: чи, бува, його праця в цьому жанрі не виглядає на тлі сучасного мистецтва анахронізмом, бажанням утвердитися на техніці, що сьогодні може видатися застарілою. Звісно, в мистецтві сумнівів ніколи не бракує, але це зізнання було іншого порядку, коли вголос говорять про сумніви, щоб зміцнитися в переконанні, що ці сумніви вже властиво переборені. Митець певний, що знайшов саме те, що йому «сродне». Бодай так я зрозумів Гніздовського, бачачи в його випадку одну з незчисленних метаморфоз у мистецтві сучасності.

¹⁹ «Всесвіт», 1991, ч. 8, стор. 188-19; Текст статті надруковано також у часописі «Київ» під назвою «Третій вимір. Про Якова Гніздовського» (1991, с. 8, С. 160-164).

Критика (однаковою мірою літературна й мистецька) – найнебезпечніший літературний жанр, до якого і митець і письменник ставляться з упередженням, мабуть, у більшості випадків обгрунтованим. Сам термін (який, до речі, має чимало доволі невиразних визначень) – критика – містить у собі щось чисто раціональне, тобто якраз те, з чим годі підходити до тлумачення мистецького твору. Критик залюбки оперує аналітичною методикою: пояснює сюжет, аналізує функції тропів, запевняє, що цю метафору треба розуміти саме так, а не інакше, і т. д. Це в літературі. Щось подібне й у мистецтві, тільки тут уже мова про кольори, рисунок чи ритміку ліній. Результат буває той самий, що й при розкладанні діючого складного механізму, коли те розкладання дає купу коліщат і важельків – зруйнований механізм, що до цієї операції діяв бездоганно. Так найсумлінніше можна розкласти мистецький твір на складові елементи й не помітити, що найістотніше в ньому – таємниця, яка чарує й хвилює нас саме загадковою несхопністю, – випаровується, зникає, як невловний Протей.

Парадокс тут у тому, що критикові й не обійтися без розмови про складові частини твору, заглиблюючися в аналіз яких він сам собі закриває вихід до пізнання істотного в творі як цілому. Мабуть, усе мистецтво критики, скажімо, почуття міри, й полягає в тому, щоб, говорячи про окремі деталі, не заступити межі, зупинитися саме там, на тій точці, звідки відчуття таємничого в мистецтві найгостріше, хай воно й не піддається раціональному визначенню.

Це щось подібне до того, що з властивою йому пластичною простотою й ясністю визначив Паскаль: «...як картина, яку розглядаєш з дуже великої чи з дуже малої відстані: є лише один пункт, що може бути відповідним місцем: інші будуть занадто близько, занадто далеко, занадто високо чи занадто низько». І ще інакше: щоб по-справжньому побачити мистецький твір, треба – «стати на віддалі, але не задалеко. Тож на якій віддалі? Відгадайте!»

Не буду критися, що не вважаю себе особливо вправним у небезпечному жанрі критики, особливо мистецької, тому й не обіцяю читачеві «відгадати», з якої саме точки треба придивлятися до творів Гніздовського, але в усякому разі намагатимуся говорити так, щоб читач пам'ятав, що така точка теоретично існує, тільки шукати її треба самому, і знаходять її швидше інтуїтивно, ніж шляхом раціонального аналізу.

Щоб зрозуміти, як Гніздовський дійшов до того, що є головним у його творчості (маю на увазі дереворіз), варто поглянути на шлях, який митець до цього провстав. Ми можемо собі певною мірою полегшити, бо Гніздовський одверто розповів, як це було, у вступній статті до книжки, що вийшла 1967 року у видавництві «Сучасність»: «Яків Гніздовський. Малюнки, графіка, кераміка, статті». Ця книжка вже знайшла шлях на Україну, і зацікавлених познайомитися докладніше з творчими сумнівами й шуканнями Гніздовського я відсилаю до неї, а тут скористаюся лише кількома витягами з однієї його автобіографічної статті.

Ця стаття – дуже щира розмова з читачем, навіть, може, як на таку розмову – занадто щира. Стаття має багатозначну назву: «Пробуджена царівна». Щодо назви – можна сперечатися. У казці принц шукає царівну, повержену чарами в довгий сон. Вона єдина суджена йому, щойно він її знайшов, немає місця для жодних сумнівів: тут щасливий кінець. Інакше у митця. Хоч і звучить це парадоксально – він шукає самого себе, того єдиного шляху, на якому



Олександр Довженко. Дереворіз. 1980.

роковано йому виявити себе. Та сумніви, хай уже іншого порядку, не лишатимуть його й надалі. У тому розумінні, як Поль Валері згадує про Дега. На запитання, що він думає, коли малює, той відповів: «Я не думаю, я хвилююся». Та коли митець запевняє, що знайшов свою царівну, немає підстав йому не вірити, тим більше, що пошуки тривали надто довго.

«У той час, – каже Гніздовський у названій статті, – я шукав себе, але, властиво, не знав, чому це робив. Також не знав, чому був загублений. Випробовував різну техніку і різні матеріали, але не знав, чому роблю це. Я робив це, як тисячі інших митців, що, мабуть, також не всі знали: чому?»

Тут квінтесенція статті Гніздовського. «У той час» – це не один якийсь короткотривалий період, а багато років, принаймні сорокові й п'ятдесяті. Хай не складається в читача враження, що шукання були безплідною витратою часу. Ні. Гніздовський, шукаючи себе, «знаходив» багато чого доброго. Часто це були прегарні твори. Але насамперед він знайшов блискуче володіння різною технікою: дійшов віртуозної майстерності в малюванні олійними фарбами, опанував мистецтво кераміки, а передусім – дереворізу, в техніці якого працював здавна, це остаточно й була його знайдена царівна.

В іншому місці тієї ж статті Гніздовський зізнається: «...я не виключаю впливів». Їх важко виключати кожному, але вони не страшні, коли не переходять у наслідування, коли цей кожний не партач, а сам собі митець. Либонь, нікого так не облягали впливи, як Пікассо. Усе його довге життя було безнастанною боротьбою з впливами, а в наслідку – його творчість стала найповнішим і найусебічнішим виявом мистецтва сучасності.

І Гніздовському траплялися зустрічі з майстрами, якими він більшою чи меншою мірою захоплювався. Тут треба повернутися до 1945 року. Це одна з пам'ятних дат у житті української діаспори: поповнення її повоєнною еміграцією. Друга половина сорокових років була добою пізнання: хто є хто? І гуртування за уподобаннями, спільністю поглядів, інтелектуальними зацікавленнями. За тих років мені не трапилося ближче познайомитися з Гніздовським, але він був уже відомий, як мені тепер уявляється, завдяки співробітництву в журналі «Арка», редагованому Юрієм Шевельовим. На сторінках цього журналу, до речі, Гніздовський виявив себе спостережливим мистецьким критиком.

Якщо говорити про захоплення та впливи, то на той час це напевно був Альбрехт Дюрер, щодо якого годі сумніватися, чи він добрий учитель у техніці графіки. Але графік Гніздовський, як ми його тепер знаємо, від наслідування Дюрера зовсім далекий.

Тим часом Яків переїхав до Америки й оселився в Нью-Йорку. Там, до речі, якийсь час працював у галузі мистецької кераміки. На тоді припадає встановлення між нами ділових стосунків: він виготовив проект оформлення «Української літературної газети» (1956 – 60), а далі став співробітником і наступного видання, яке мені припало редагувати, – журналу «Сучасність».

Ближче ми познайомилися 1957 року в Парижі. Йому для збагачення досвіду належало побувати в цій метрополії; я ж добру частину того року затримувався там як член редакції «Енциклопедії українознавства».

Саме тоді Яків одружився з Фанні Кузан, і мені доводилося бувати в їхньому помешканні, яке з відстані третини століття уявляється мені тепер маленькою кімнаткою, що ледве вмещала столик, ліжко й один стілець, який припадав Фанні, ми ж з Яковом сідали на ліжко.

Працював тоді Гніздовський в ательє Василя Хмелюка. Там можна було бачити і його тодішній доробок. З того часу серед іншого походять його прегарні кошики з садовою й городинною, тепер уже всім добре відомі – як питоменний Гніздовський. Тоді ж таки він багато уваги приділяв відтворенню паризьких пейзажів на великих полотнах. Це була одна з добрих знахідок того часу. Дещо з тих речей («Авеню де Бретей») з властивою їм ритмікою й виразністю віддачі предметів у найдрібніших деталях знайшло своє продовження в пізнішій графіці Гніздовського.

Саме тоді він готував виставку, й ательє було обвішане, на зразок якогось базару, найновішими його творами. Ми жартуємо говорили, що часом успіх митця можуть вирішувати й випадковості. Я казав, що якби, приміром, на його виставку зайшов тоді ще живий Жан Кокто й почав уголос захоплюватися нею – виставка негайно була б розкуплена.

Саме перед її відкриттям я повернувся до Мюнхена і за якийсь час одержав від Якова листівку: Кокто на виставку не заходив...

Серед пейзажів Парижа Якова Гніздовського були й такі («Пасаж Данфер»), що наводили на думку про небезпечне наближення до модного на той час у Парижі Бернара Бюффе. Я тоді не насмілювався висловити своє спостереження вголос, чого, зрештою, й не треба було робити, бо, як виявилось пізніше, Гніздонецький і не потребував сторонньої допомоги. Властиве йому почуття міри не дозволило б дійти тієї небезпечної межі, з якої починається наслідування, і в дальшій його праці не лишилося нічого спільного з Бюффе. Так було з впливами.

Якщо вести далі мову про шукання й знахідки, то передусім слід сказати про те, що Гніздовський знайшов, і знайшов остаточно: це уміння з дивовижною майстерністю (такою, що, здається, далі нема куди й вдосконалюватися, бо досягнуто межі можливого) відтворювати предмети, байдуже в якій техніці (хоча б пригадати його натюрморти), але передусім у графіці.

Зауважать, що в теперішньому мистецтві не конче потрібне уміння малювати предмети. Я категоричний противник такого застереження. По-перше, не все й теперішнє малярство безпредметне. А по-друге, трудно повірити, що маляр, який не вміє малювати предмети, міг бути добрим безпредметником. У кожному порядному музеї модерного мистецтва є абстрактні картини Хуана Міро. Як їх описувати, вийде дуже просто: контрастно чіткими фарбами на

звичайно великі площини накідані ієрогліфи. А від них не можна відірвати погляду: якоюсь незбагненою таємницею дихає цей ієрогліфічний танок. Усі знають цього Міро, але куди менше відомо, що він свого часу вмів досконало малювати предмети. І я гадаю, що якби не вмів, – за гранично спрощеними абстрактними знаками пізнішого Міро навряд чи відчувалася б хвилююча таємниця, що становить внутрішній зміст мистецтва.

У графіці Гніздовського досягнута гранична точність передачі предметів. І на це можуть зауважити: зайва робота, бо ж для того є досконалі фотоапарати. Неправда. На цей закид можна відповісти словами енциклопедиста і, до речі, літературного критика Дені Дідро: «...(деталі) банальні, кажете ви: це те, що ми бачимо щодня! Ви помиляєтеся: це те, що відбувається на ваших очах, і ви його ніколи не бачите... а мистецтво поета і великого маляра полягає в тому, щоб показати вам мінливу обставину, якої ви не помітили». Фотографія ніколи не дасть того, на що спроможний у передачі предметів Гніздовський. У цьому легко переконатися, вдивляючися в його зображення капустияного качана чи кошика з горіхами. Наче б те саме, що фотографія, але й ні. Тут не лише вміння підкреслити кожен вигин, кожную жилку, з таким відчуттям міри покласти тіні, що створюється повне враження сприймання третього виміру, – є ще щось: те, що надає відтвореному предметові індивідуальної стилізації, такої своєрідної, що його твори не потребують підпису: почерк Гніздовського можна впізнати безпомилково. Окрім того, Гніздовський ізолює предмет, виймає його з оточення і тим дає нам, сказати б, абсолютне його бачення.

Межова викінченість визначає ще іншу особливість творів Гніздовського: вони вельми місткі щодо вкладеної в них праці. Навіть якщо ідеться про найменші мініатюри. А й поготів не можна вийти з подиву, якої пильної уваги й зосередження вимагає дереворіз великої площини, що на ньому зображений польовий пейзаж. Але й тут можна розрізнити кожне стебельце й травину.

При огляданні робіт Гніздовського мимоволі думається про щасливі руки, якими доля наділила митця, про їх здібність фіксувати на твердому матеріалі мереживо тонкого, як подих, рисунка. Нікому не спаде на думку помислити про руки скульптора, який дає на виставку старий мотоцикл, вони менш цікаві, ніж руки першого-ліпшого автомеханіка. А от чаклунські пальці Гніздовеького, що звичайним долотом оживляють мертво дошку, тривожать уяву за кожної зустрічі з його твором.

Я щойно вжив термін стилізація, який стосовно творчості Гніздовського вимагає деякого з'ясування. Подеколи до стилізації ставляться із застереженням як до мистецтва нижчого гатунку. Це чисте непорозуміння, яке походить, мабуть, з того, що в стилізації вправляється багато партачів. Відомий з точності дефініції «Лярус» визначає стилізацію як надання мистецькому образу декоративного стилю. Отже, абстрактно беручи, це поняття цілком нейтральне; у конкретному ж застосуванні стилізація може давати як псевдомистецькі витвори, так і високі мистецькі шедеври. Нам легко це зрозуміти, бо ж українське мистецтво особливо багате на зразки високої стилізації. До них належить багато з того, що найкраще, в поезії Павла Тичини, зокрема «Замість сонетів і октав», та й багато інших поезій, як-от оці рядки із «Зразу ж за селом»:

*Випала ж зима! –
Що тепер всім воля,
врізали їм поля,
в головах тополя,
а голів нема.*

Це стилізація в душі народної пісні, що зовсім не зважає їй бути шедевром нашої поезії. Також усім відомі геніальні стилізації Миколи Леонтовича в музиці. Як брати ближче до теми, значна (і то ліпша) частина творчості Анатолія Петрицького також виразно стилізована.

Весь наведений тут відступ про сутність стилізації, з прикладами включно, має лише одне призначення: ствердження повноцінності цього стилю у порівнянні з кожним іншим; без жодної думки про аналогію названих прикладів з творчістю Гніздовського. Усі згадані імена, за винятком (і то лише почасти) Анатолія Петрицького, мають одну спільну для них рису: їхні стилізації базовані на народній творчості. Гніздовський ґрунтовно відрізняється від них тим, що його творчість з народним мистецтвом не має нічого спільного. Його стилеві не властивий ліризм, що є домінантним у народному мистецтві. Навпаки, у Гніздовського домінанта на інтелектуалізмі, що виявляється у математичній ясності, як подеколи до правильних геометричних ліній і форм.

Хто дивиться поверхово, той може набрати враження одноманітності в дереворізах Гніздовського, ніби всі об'єкти він рідтворює на один копил. Але хто дійде такого рисовку – той ледачий глядач, а ледачому глядачеві кожен мистецький твір неприступний, бо вимагає тривалого оглядання, а ще важливіше – повторного. Для творів Гніздовського це особливо важливе з уваги на філігранність їх виконання. І коли в них пильно вдивлятися, виявляється їх багатство в різноманітності, у широкій шкалі нюансової стилізації. Від ледь помітної, коли об'єкт відтворений як живий (кошик з горіхами, качан, будяк), до зовсім геометризованих зображень – типу соняшника, кактуса, черепахи. Поміж цими полюсами стилізації різної градації.

Ось «Безлисте дерево». Воно незбагненним чином притягує око й змушує вдивлятися. Звичайно глядач не завжди розуміє, чим саме образ притягує його увагу. У випадку дерева це може бути спостереження, що стовбур його й кожна гілка виведені достоту так, як на живому дереві, ніби немає жодного відступу від натури. А проте: дерево занадто симетричне, його крона має ідеально правильний овал. У випадку «Індика» це може бути пишна декоративність. А «Кіт» і «Фламінго» чарують передусім грацією, властивою цим тваринам і так влучно схопленою митцем.

Я далекий від наміру вичерпати всі нюанси вражень від творів Гніздовського. Іноді вони просто неловимі для передачі словом. Наприклад, було б дуже важко (і я наперед капітулюю перед таким завданням) формулювати, в чому криється такий невиразний до окреслення – елемент поетичності, відчутний у низці його творів (те ж дерево, верба чи такий прозаїчний сам з себе об'єкт, як отара овець).

У такому аналізі можна знайти більш або менш далеко, але ніколи не можна знайти остаточної відповіді. Такою остаточною відповіддю буде світ

митця, візії якого кладені на дошку чаклунськими пальцями, що тримають долото. Цей процес матеріалізації образу лишиться тасмницею, бо це мистецтво.

Тут можна було б поставити крапку, і тоді характеристика мистецької творчості Гніздовського була б дещо односторонньою. Слід бодай коротко нагадати, що він не переставав малювати олійними фарбами (ті ж «Пасаж Данфер» чи «Авеню де Бретей» п'ятдесятих років, натюрморти тощо). Визначним шедевром його в цій техніці останніх років життя став іконостас для однієї з українських церков Америки.

І ще одна ділянка праці Гніздовського: скільки ми його знаємо, він не переставав працювати в галузі книжкової графіки. На щастя для українських видавництв. Уважний до книжкових вітрин помітить загальний занепад сучасної книжкової графіки, її заміняє звичайна фотографія, бо в переважній більшості випадків обкладинка робиться, аби скоріше й дешевше, а з мистецького погляду це значить – гірше. Гніздовський же до кінця життя підтримував культуру оформлення книжки, і йому ми завдячуємо десятками книжок, які могли б бути красою найвибагливіших книжкових вітрин. Особливо я вдячний йому за оформлення всіх моїх книжок, виданих за останнє тридцятиліття, і за графічні портрети Миколи Скрипника й Олександра Довженка, виготовлені під час оформлення моїх монографій.

Гніздовський відомий також у чужинній книжковій графіці. Одним з видатних його здобутків у цій галузі є книжка «Екзотична флора», що з'явилася друком 1972 року²⁰. Американський інститут графічного мистецтва включив це видання до виставки п'ятдесяти найкраще оформлених книжок, що відбулася 1973 року.

За останніх зустрічей Яків запам'ятався мені як майстер, свідомий того, що, як сказав, «дійшов свого зросту і сили». Його твори розійшлися по численних приватних колекціях і прикрашають багато мистецьких галерей. Він жартома говорив, що його вівці заблукали аж до далекої Індії. Говорив Яків тихим голосом, часто лише іронічними натяками. І завжди з милою усмішкою.

З нагоди презентації моєї книжки «Розмови в дорозі до себе» (це був, до речі, й останній прегарний зразок його книжкової графіки), що відбулася в Нью-Йорку в перших числах листопада 1985 року, від нього надійшов лист, у якому він повідомляв, що з причини від'їзду до Канади на той вечір не може прийти. А дослівно три дні пізніше вже далеко від Нью-Йорка наздогнала мене вістка, що Яків Гніздовський помер. Смерть спостигла його 8 листопада 1985 року, коли йому добігав сімдесят перший (народився 21 січня 1915).

²⁰ Flora exotica. Text by Gordon Dewolf. Woodcuts by Jacques Hnizdovsky. – Boston: David R. Gooine, 1972.

ЕНТУЗІАСТ ВІДРОДЖЕННЯ Неювілейне про Григорія Костюка²¹

Цей підзаголовок – не для красного слівця: він функційний, бо назва «Ентузіаст відродження» уже була (на пропозицію тодішнього президента Української Вільної Академії Наук у США Юрія Шевельова я написав статтю до 80-річчя Григорія Костюка, і вона була надрукована у виданні Академії англійською мовою)²². Але тоді портрет Г. Костюка був, на мій погляд, не зовсім належно виписаний. Тому й непокоїв мене обов'язок скорегувати самого себе.

Коли писалась ця стаття, Григорій Олександрович уже переступив поріг свого вісімдесятиріччя. Партійний вік, тим паче, що в житті Григорія Костюка були й круті повороти і пригоди на межі катастрофи, та найголовніше те, що на кожному життєвому відтинку, він відзначався невсипущою і цілеспрямованою працею, яка й зробила його гідним сином нашої доби і, либонь, найсумліннішим її літописцем з усіх нас у діаспорі.

Період 1917-1920 р., коли Україна піднеслася була до державного, хай і короткого, уконституювання, став прологом доби, відомої під назвою українське Відродження двадцятих років. Воно дало змогу синові селянина з української провінції здобути вищу освіту в Києві, відтак опинитися у Харкові – центрі того Відродження й розпочати там наукову кар'єру, яка урвалася п'ятирічним ув'язненням на Воркуті. Тільки після Другої світової війни Григорій Олександрович нарешті зміг на чужині продовжити свою багатогранну працю дослідника-літературознавця, історика тієї доби, темпераментного публіциста, громадського діяча й організатора літературного життя в діаспорі.

Григорій Костюк народився 25 жовтня (за ст. ст.) 1902 р. у селі Боришківцях на Поділлі, поблизу Кам'янця-Подільського, і був одним із тих, що пішли з села здобувати місто. Забігаючи наперед, відзначимо, що невіпадково саме з його післямовою вийшло на еміграції 1954 року перевидання роману Валер'яна Підмогильного «Місто», в якому йшлося про такого ж завойовника міста, як і сам Костюк, либонь, і його ровесника Степана Радченка. Почавши навчання у гімназії, здобув середню освіту на робфаці (1925), відтак вступив до Київського ІНО, який закінчив 1929 року.

Хвиля українського Відродження двадцятих років підхопила Костюка на гребінь уже зі студентської лави. Десь тоді його одноліток Юрій Яновський захоплено вигукнув: «Молодість лежить перед нами, перед нею лежать обрії». Те саме міг би сказати й Костюк. І знову ж прикметно, що саме Яновському, цьому другому ентузіастові відродження, присвячена перша відома нам стаття Григорія Костюка, надрукована в «Літературній газеті» (1929). Того ж року він вступив до аспірантури Інституту літератури ім. Т. Шевченка в тодішній столиці України Харкові. По закінченні навчання починає педагогічну працю у ВУАМЛіНі (1931-33) й Харківському університеті (1932-33) як доцент історії української літератури. Короткі часові відтинки, подані в дужках, – прикмета початку

²¹ «Дзвін», грудень 1991, ч. 12, стор. 125-130.

²² An Enthusiast of the Ukrainian Revival. The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the United States», Volume XVI, 1984-85.

лиховісної доби погрому українського Відродження, однією з перших жертв якого стає Григорій Олександрович.

Офіційна течія в літературі тих років була представлена т. зв. «пролетарськими» «Молодняком» і ВУСППом, що з пролетаріатом ні походженням їх членів, ні світоглядом не мали нічого спільного. Але в душі того часу було прийнято хизуватися походженням із голоти, навіть якщо насправді воно було й інше, літературні «пролетарі» були просто зброєю в руках партії для придушення живого процесу відродження української літератури.

Проти цієї «течії» на час появи в Харкові Григорія Костюка стояли колишні члени вже розгромленої ВАПЛІТЕ та їх однодумці з інших літературних угруповань. 1929 року, коли надійшла черга ліквідації й «Літературного ярмарку», Микола Хвильовий, Микола Куліш, Юрій Яновський, Іван Сенченко, Остап Вишня та, власне, усі колишні ваплітяни й немало членів з інших організацій, зокрема з об'єднання «Молодняк», згуртувалися у товаристві «Пролітфронт», прагнучи видавати журнал під такою ж назвою.

Григорій Костюк відразу ж опинився в їхньому товаристві. Його обирають до редакції двомісячника «Літературний цех», який разом із «Пролітфронтом» мав обслуговувати літературні студії письменників-початківців.

Перші роки в Харкові Костюк співробітничав у журналах «Червоний шлях», «Критика» та інших; ясна річ, і в «Пролітфронті». Задля справедливості треба відзначити, що «Пролітфронт» почав виходити в той час, коли йому вже не можна було відрізнитися від інших журналів: і в цьому часописі не бракувало полювання на літературних відьмаків, іменованих «буржуазними націоналістами». Сам ініціатор видання журналу, зацькований Хвильовий, – це звучатиме парадоксально – повів на його сторінках боротьбу проти хвильовізму. І все ж сам факт існування «Пролітфронту», всупереч явному недовір'ю партії, мав певне демонстративне значення, бодай як натяк на можливості, тепер би сказали, літературного плюралізму. Журнал можна було використовувати як трибуну для боротьби проти партійно непомильної ВУСПП і не менш кусючої «Нової генерації» Михайля Семенка.

Принагідно згадаємо, що й стаття Григорія Костюка «Стиль і канонізатори» у «Пролітфронті» (ч. 3, 1930) була написана явно «проти течії». «У нашій літературній дійсності, – зауважує автор у вступному абзаці, – склалася ціла (правда, мізерна своїм значенням і впливом) група «теоретиків», що їх ми зватимемо одним словом – канонізатори». Сміливість автора буде зрозуміла, коли згадати, що сповнені іронії слова скеровані проти непомильних «теоретиків» із протегованої ВУСПП: Бориса Коваленка, Михайля Доленга й інших пропагаторів уже тоді єдино визнаного стилю в літературі – «пролетарського реалізму». На протигагу їм Костюк виступає на оборону стильової розмаїтості, зокрема за право на існування імпресіонізму. Наше теперішнє враження: уявлення автора про імпресіонізм досить наївне. Але треба пам'ятати, що це писав ще молодий автор у такій вже тоді ізольованості України від світу, що жоден з його колег про імпресіонізм і того не знав. Та річ не в тому: нам імпонує оборона бодай якоїсь свободи творчості прикрита видимістю боротьби за різностильовість.

На «Пролітфронті» фактично й закінчується літературна кар'єра Г. Костюка в Харкові. Невдовзі постає пора позбавлення права й на педагогічну працю: «У моєму особистому житті, – згадує Григорій Олександрович, – наприкінці 1933 року почався перший етап життєвої катастрофи... У Харкові я був позбавлений праці – і в університеті, і в Інституті кадрів, і у видавництві»²³. Відповідно мотивовано в першому випадку – «у зв'язку з реорганізацією», у другому «за скороченням годин, відведених на курс», у третьому ще якась невинна причина. Підступ тут був у тому, що звичайно справжні мотиви позбавлення праці не були названі, але подібні «невинні» формулювання були зрозумілі кому слід й означали «вовчий білет». Так само ж не дадуть праці й в іншій установі, не сказавши одверто, що вам заказано. «Ні! Під цю пору немає вільних місць, зайдіть іншим разом».

(Маю власний досвід: сам із такою посвідкою оббивав пороги Наркомосвіти на вулиці Артема в Харкові ціле літо й осінь тридцять третього і кожного разу урядовець відділу кадрів із гарним українським прізвиськом Козаченко, навіть симпатичний чоловігя, на знак безпомічності здвигав плечима: «Нині немає місць, зайдіть за два тижні...»)

Під загрозою арешту довелося Костюкові залишити Харків, але ще пощастило влаштуватися в Луганському педагогічному інституті професором історії української літератури, та всього лише на один рік: 25 листопада 1935-го його звільнили й там. Далі вже доводилося шукати роботи не за фахом. Від цього клопоту «звільнив» Костюка рівно рік пізніше, теж 25 листопада 1936, арешт на вулиці Києва. Так почалися «окаєнні роки» (книжка спогадів під цією назвою появилася 1978 р. у видавництві «Діалог») ув'язнення в Лук'янівській тюрмі, у Воркуті, на вугільних копальнях. Там Костюк був свідком масового розстрілу троцькістів, та й сам тільки якимось чудом урятувався від такої ж долі, бо вже в концтаборі пережив друге слідство за звинувачення у співчутті троцькістам.

Вийшовши з ув'язнення у грудні 1940 року, Григорій Олександрович тинявся по Україні від Слов'янського до Києва без певного влаштування. Ці міграції припинила Друга світова війна. 1944 року була тимчасова зупинка у Львові, де Костюк брав участь у літературному житті української громади, відтак – еміграція. Тут він став одним з ініціаторів заснування літературної організації МУР (Мистецький український рух).

Навесні 1948 року у Штутгарті відбувся з'їзд цієї організації і тут сталося наше перше знайомство. Григорій Олександрович виступив із доповіддю про завдання літературної критики. Мені пригадується, як ще молодий, ставний Костюк на кожному з'їзді цієї організації чи з інших нагод виступав то як розважливий доповідач, то як темпераментний дискусант.

У зв'язку з виїздом переважної більшості т. зв. «переміщених осіб», як нас тоді називали, у заокеанські країни мурівська доба скоро скінчилася. Тим часом із січня 1951 року в Мюнхені почала виходити друком двотижнева газета «Сучасна Україна», і впродовж першого року її існування Костюк був одним з її редакторів, очоливши літературно-мистецький відділ. Протягом того року я

²³ Костюк Григорій. Зустрічі і прощання. – Едмонтон, 1987. – стор. 330.

працював літературним редактором, а коли Григорій Олександрович на початку 1952 року переїхав до Америки, мені довелося перебрати і його обов'язки.

З того часу почалася нова доба в житті Григорія Костюка: з ентузіаста-учасника українського відродження двадцятих років він став його літописцем. У повному значенні цього слова. Його літературний доробок за це сорокаліття – воістину повна історія тієї драматичної доби. Почавши з її передвісника Володимира Винниченка й закінчуючи Іваном Багряним, сливе не лишилося жодного з її діячів поза увагою Костюка, яким він присвятив ґрунтовні статті, монографії. Але три постаті незмінно стояли в центрі уваги літературознавця-дослідника: згадані вже Винниченко й Багряний, третій – Микола Хвильовий.

Навесні 1953 року ми зустрілися з ним у Парижі. Як один із редакторів «Енциклопедії українознавства», я жив у тепер уже відомому й в Україні домі Наукового товариства ім. Т. Шевченка в Марселі, а Костюк зупинився в Парижі на кілька днів по дорозі до Винниченкового Закутка на Півдні Франції.

З цієї подорожі Григорія Олександровича почалася нова доба в історії винниченкознавства. Після кількох років підготовчої праці Костюк перевіз Винниченків архів до Нью-Йорка й здепонував його у приміщенні Архіву східноєвропейської історії та культури Колумбійського університету, ставши відтоді куратором українського відділу архіву. З того часу й почалася його копітка робота над упорядкуванням Винниченкової спадщини та вивченням творчої біографії письменника, закроєної так широко, що довелося залучити до цього діла кількох літературознавців.

Ось лише деякі передруки й видання низки творів Винниченка, що побачили світ лише завдяки подвижницькій праці Костюка: «Пророк та не видані оповідання» (1960), роман «Слово за тобою, Сталіне!» (1971), повість «По той бік» (1972), зб. оповідань «Намисто» (1976). Далі почав видання «Щоденника» (опубліковано два томи й готуються інші).

Одночасно з підготовкою до видання першодруків творів В. Винниченка Григорій Костюк інтенсивно працює над вивченням життя і творчості Володимира Винниченка. Наслідки цієї праці з'явилися в пресі як передмови до окремих видань або як окремі статті. Знову, не претендуючи на повноту, назву низку статей із збірника «Володимир Винниченко та його доба» (1980): «Деякі проблеми наукового вивчення В. Винниченка» («Сучасність», 1971), «Володимир Винниченко та його останній роман» (вступна стаття до роману В. Винниченка «Слово за тобою, Сталіне!»), «Остання резиденція В. Винниченка» (збірник «Володимир Винниченко; статті й матеріали», 1953, під псевдонімом Б. Подоляк), «Повість про людей буреломних років» (вступна стаття до повісті В. Винниченка «На той бік», 1972), «Леся Українка і Володимир Винниченко» («Сучасність», 1971), «Сергій Єфремов і Володимир Винниченко» («Сучасність», 1972), «Володимир Винниченко – маляр» («Сучасність», 1962), «Записки Володимира Винниченка» (передмова до першого тому Винниченкового «Щоденника», 1980), «Місія В. Винниченка в Москві й Харкові 1920 року» («Нові дні», 1970) та ін.

Нове, що вніс Костюк у дослідження Винниченка, окрім суто фахового аналізу поезики письменника, почасти видно вже з самих назв статей. Поперше, докладне опрацювання не відомих досі сторінок із життя Винниченка (особливо

еміграційного періоду), історія Закутка на Півдні Франції і життя родини Винниченків у ньому. Зокрема, на основі документальних матеріалів Костюк вніс багато ясності в питання подорожі Винниченка до Москви й Харкова 1920 року, яка зазнала не завжди об'єктивного, а часом і демагогічного тлумачення з боку противників Винниченка. Подруге, Костюк виніс на денне світло не відому досі ділянку творчості Винниченка – малярство. Слід виділити значення статей Костюка про взаємини Винниченка з його сучасниками (Леся Українка, Сергій Єфремов та ін.). У цих різнобічних студіях над постаттю Винниченка чільне місце займає і літературно-критичне тлумачення творів письменника, які Костюк сам-таки і видав.

Загалом том «Винниченко та його доба» становить новий етап (після великої перерви від двадцятих років) в історії винниченкознавства, і, як свідчить останніми роками зацікавлення творчістю письменника серед широких кіл літературознавців України жоден дослідник не оминє увагою доробок Г. Костюка у дослідженні так довго забороненого класика української літератури.

Літопис українського відродження двадцятих років Григорій Костюк розпочав відразу по війні (стаття про Аркадія Любченка «Поет юности і сили» в альманасі «МУР», ч. 1, 1946) і відтоді невтомно працює над цією драматичною темою донині.

Короткий, лише один рік, але дуже прикметний подальший етап діяльності Г. Костюка – літературна сторінка у двотижневику «Сучасна Україна» (1951). Переглядаючи тепер архів газети, складається враження, що наче накопичена в пам'яті літературознавця інформація стихійно рвалася на папір. Бо й справді: Григорій Костюк, маніпулюючи тогочасними псевдонімами (Б. Подоляк, Б. П. Грок, а то й зовсім без підпису) вмщував у кожному числі по кілька (переважно коротких) літературних портретів українських письменників чи календарних згадок про них. Я почав рахувати імена: В. Сосюра, М. Куліш, Г. Чупринка, Г. Епик, І. Багряний, О. Слісаренко, П. Филипович, М. Яловий, С. Єфремов, С. Пилипенко, Ю. Вухналь, О. Досвітній, М. Вороний. І, напевно, жодного не пропустив за той рік. Усе це люди короткої доби українського відродження, з якого вийшов і сам його літописець. Він знав їх не лише з літератури, а й з особистих контактів майже з усіма, що надає портретам Г. Костюка особливої пластичності, навіть якщо вони й коротенькі.

Ентузіазмові (за визначенням «Словника української мови»: «Сильний запал, захоплення, душевне піднесення») властивий свій стиль: риторичні питання, довгі періоди (подеколи з анафорою), ряди докладного переліку подій, явищ, імен, посилені епітетами вищих ступенів і порівняннями пафос. Усі ці прикмети притаманні й стилеві Костюка не тільки того післявоєнного часу, а й пізнішого періоду.

Щоб уникнути двозначності у трактуванні сказаного раніше, мушу підкреслити: кажу про патетику Костюка в суто позитивному значенні. Це застереження конче потрібне тому, що назагал патетика – спосіб вислову, особливо вразливий на фальш. Це засвідчує кон'юнктура література, починаючи з тридцятих років, з продовженням на довгі наступні десятиліття. Лише в окремих майстрів слова, скажімо, в Юрія Яновського та Олександра

Довженка, вона звучала нефальшиво, хоча й вони, якщо говорити одверто, в нелюдських умовах творчості подеколи зривалися на фальш. Куди частіше від них – Микола Бажан. Патетика Г. Костюка, вільного від примусу пристосовуватися до будь-яких ідеологічних догм, – від темпераменту й щирого захоплення об'єктом дослідження. Тим самим надає його аргументації емоційного наснаження. Згадані переважно короткі портрети, друковані в «Сучасній Україні», були начеб тільки проспектом обіцяного на майбутні роки. І справді, оселившись з 1952 р. в Сполучених Штатах, Костюк дістав можливість працювати на довшому віддиху: практично необмежений доступ до бібліотек та архівів, до його послуг була преса. Як дійсний член УВАН (Української вільної академії наук) та НТШ, Григорій Олександрович активно друкується в їх виданнях. Свого часу, як редактор журналу «Сучасність», який з 1961 року постав на базі двотижневика «Сучасна Україна», я мав приємність друкувати його статті, сторінки часопису завжди були до його послуг.

Все це дало змогу Г. Костюкові написати значну кількість статей і розвідок. Зазначу лише, що частинно ця його літературна продукція увійшла до книжки «У світі ідей і образів» (1983), що вийшла до вісімдесятиріччя від дня народження дослідника у видавництві «Сучасність». Не буде перебільшенням твердити, що ця книжка може правити й за історію української літератури тієї доби, бо, крім півтора десятка літературних портретів та суто теоретичних статей («Проблеми літературної критики», «Традиція і новаторство», «Доба і письменник»), вона містить і загальні огляди: «На магістралях історії» (українська література 1917-67 рр.), «З літопису літературного життя в діаспорі» тощо. Отож, у полі обсервації Костюка й література еміграції. Але про це далі.

Якби можна було зважити на якихось терезах окремі здобутки письменника, то, крім згаданих уже студій над творчістю В. Винниченка, одним із найвагоміших досягнень Григорія Костюка виявилася б праця над виданням «Творів у п'ятьох томах» Миколи Хвильового. Це видання академічне в повному значенні цього слова, бо, як зазначає упорядник у передмові, йому «удалося зібрати майже все, що написав за своє коротке творче десятиліття Микола Хвильовий». Крім того, видання володіє багатющим науковим апаратом і низкою фахових статей літературознавців. І насамперед найповнішою досі біографією Хвильового, написаною самим Костюком. Так завдяки достоту дивовижному зусиллю упорядника й редактора покладена міцна основа для збереження і наукового дослідження творчості на десятиліття забороненого й приреченого на забуття одного з найвидатніших речників українського відродження двадцятих років.

Я називаю Григорія Костюка ентузіастом відродження. Ще одне визначення ентузіазму – первісне, грецьке: божественна одержимість. Вона властива, либонь, усім хвильовістам²⁴. І насамперед їхньому патріархові – Григорію Костюкові (на це означення він заслуговує, певно, не тільки тому, що віком найстарший). Усі вони одержимі бажанням реабілітувати Миколу

²⁴ Терміни «хвильовізм», «хвильовість» вживалися на Україні в 20-х-поч. 30-х рр., потім з ужитку зникли, а набули поширення на еміграції після другої світової війни, коли тут опинилося кілька послідовників Хвильового – крім Костюка, Юрій Лавріненко, Петро Голубенко, Василь Гришко.

Хвильового не лише перед радянським читачем, що останнім часом уже відбувається, а й в очах тієї перечуленої на патріотизмі частини еміграції, яка не може пробачити письменникові приналежності до комуністичної партії і котра оточила його ім'я вигадками про приналежність до ЧК й іншими нісенітницями. Тому «хвильовісти» наголошують на популяризації ідей Миколи Хвильового про вивільнення української культури від зверхності російської та про її особливу місію у майбутньому т. зв. «азіатському ренесансі». Та це окрема тема. Нині ж ідеться лише про те, що «хвильовісти» у своїх працях (не тільки про Хвильового) підкреслюють ідею суверенності української культури та визволення її з пут провінційності, які неминуче в'яжуть її доти, доки вона животіє в умовах підпорядкування імперським структурам. Ця характеристика сповна стосується і Григорія Костюка, хоч вона і не означає ігнорування суто формального аналізу, до якого він і вдається часом досить докладно. Проте ідеї у нього все-таки на першому місці, і тому назва однієї з його книжок не випадкова: «У світі ідей і образів».

Сучасний структураліст, який аналізує літературний твір, розкладаючи його на найдрібніші клітини (навіть послуговуючись методами статистики), щоб розглядати їх під лупою, напевне у чомусь не погоджуватиметься з Костюком і з погляду свого методу матиме рацію (як матиме рацію не погоджуватися з ним і Костюк), бо ж різні методи їхнього аналізу, а літературна критика поза обов'язком коректно поводитися з фактами, все ж суб'єктивна, як і всякий творчий метод, тож оцінки конкретного літературного твору в різних ракурсах не заперечують, а доповнюють одна одну. Більше того, якщо в нашому випадку розглядати українську літературу – від виразно ангажованих новел та памфлетів Хвильового до абсолютно (чи таки – абсолютно?) аполітичних сонетів Миколи Зерова – без уваги на політику й боротьбу ідей, яка відбивалася на літературі, то від такого підходу відгонило б літературним снобізмом.

Така заангажованість у політику й ідейні баталії притаманна українській радянській літературі від її початків і донині. Тож не дивно, що Григорій Костюк у літературній критиці темпераментний полеміст. До речі, слід відзначити, що при тому він дуже толерантний до поглядів інших і спокійно сприймає критику, якщо вона не демагогічна.

Ще одна яскрава барва багатогранної діяльності Костюка: організація літературного життя на еміграції. Після припинення діяльності МУРу у зв'язку з переміщенням більшості емігрантів за океан, Григорій Олександрович на початку 50-х років стояв біля витоків нової організації, котра 1954 року постала під назвою «Об'єднання українських письменників на еміграції «Слово». Сам він очолював її протягом двадцяти років (1955-75), а згодом – почесний її президент.

Це дещо дивна організація (як не одне в діяльності емігрантів), бо до неї приставали всі охочі називатися письменниками, незалежно від того, чи є щось варте уваги в їхньому літературному доробку (у звітах Костюка таких осіб нараховується рівно сто п'ятдесят). Страшно навіть й подумати: що ми робимо, коли нас так багато? Але попри це риторичне питання незаперечні позитивні наслідки діяльності «Слова». Під батьківською опікою Костюка (інакше я не міг би це назвати, бо він умів майстерно стирати гострі кути й полагоджувати

справи так, що в строкатому товаристві амбітних людей ніколи не виникало конфліктів, які могли б призвести до поважної організаційної кризи) воно спромоглося на організацію мінімальної взаємодопомоги, на власне видавництво (збірники «Слово»), на помітну участь його членів у діяльності інших видавництв і через ПЕН-клуб та особисті контакти здобуло визнання у світі. Григорій Костюк написав історію «Слова» за перше п'ятнадцятиліття його існування в докладному звіті «З літопису літературного життя в діаспорі» («Сучасність», 9-10, 1971).

Навіть ті, що добре знають Григорія Олександровича, бачать в його особі передусім літератора, історика літератури, головню сучасної, і критика. Але якщо на цьому й зупинитися, то його силует буде окреслений однобічно, бо за постаттю літератора лишиться непомічений Костюк-публіцист. Тут його дотеперішня продукція (підкреслюю – дотеперішня, бо й на ниві публіцистики він не поставив останньої крапки) становить собою порушення різних проблем сучасності на межі з історією, а почасти й цілковито переходить у сферу сучасної історії. З великої кількості статей, опублікованих у пресі, видавництво «Смолоскип» до 80-ліття Г. Костюка уклало збірку під назвою «На магістралях доби» (1983). Як слушно зазначено в передмові від видавництва, це є «статті, що акцентували увагу на малодосліджених, нез'ясованих, а то й ігнорованих ще питаннях». Сюди належать такі розвідки, як «Таємниця смерті акад. М. Грушевського», «Падіння П. П. Постишева», «Українське відлуння убивства С. Кірова», «Гроза над Києвом. Від «нової конституції» до самогубства П. Любченка» та багато інших. Вже самі назви свідчать, що йдеться про історичну публіцистику не одноденного звучання. Низку праць Костюка можна цілком віднести до аналізу проблем сучасної історії. А саме: «Stalinist Rule in the Ukraine: A Study of the Decade of Mass Terror (1929-1939)», що одночасно вийшла трьома виданнями 1960 р. і мала відгомін у закордонних дослідженнях історії СРСР (на неї, зокрема, як на одне з джерел посилається Роберт Конквест у книжці «Великий терор»), «Теорія і дійсність. До проблеми вивчення теорії, практики і стратегії більшовизму в національному питанні», надрукована в журналі «Сучасність» та окремим виданням (1971).

Між іншим, Всеволод Голубничий, рецензент першої з названих книжок, у статті «Істотне дослідження з недавньої історії України» («Свобода», 1962, ч. 241-244) слушно стверджував, що ця праця Г. Костюка, «поза всяким сумнівом, є найважливішим із досі виданих творів з історії України сталінського періоду...» В. Голубничий далі висловив припущення, що на цю книжку Григорія Олександровича не забаряться відгуки в радянській пресі. Справді, відгуків не бракувало. Та годі їх цитувати, бо не було в них нічого істотного, крім вульгарної лайки. Щойно за останні два-три роки на Україні по-справжньому відкрили Г. Костюка й дали йому належно чесну оцінку у своїх статтях Микола Жулинський та Іван Дзюба.

Усі, хто знає Григорія Олександровича зблизька (і я маю приємність належати до них), одностайно сходяться на характеристиці його як людини бездоганно чесної, напрочуд працюючої, відданої ідеї відродження України, якій він присвятив усе своє життя. Мені не залишається нічого кращого, як

повторити слова Юрія Шевельова, якими він завершив своє привітання до сімдесятиліття Костюка: «Вічної молодости в абсолютному сенсі нема, але оскільки вона існує у людських прагненнях, я вбачаю її у Костюкові більше, ніж у будь-якому з тих, кого я знаю. І це не тільки праця, чесність, знання і вміння, що забезпечують Григорію Олександровичу місце в історії, а й ця подиву гідна сполука вірності минулому й відкритості майбутньому».

У цьому влучному вислові криється, на мій погляд, розгадка таємниці дивовижної працездатності Г. Костюка. Незабаром мине двадцять років від того ювілею, та вони нічого не змінили в життєвому кредо дослідника. Доробок Г. Костюка не можна підсумовувати, бо Григорій Олександрович весь у творчому русі. Свого часу ніби своєрідним підсумком його літературної праці стало видання збірника «У світі ідей і образів». Але це тільки для стороннього ока, бо одночасно з появою цієї книжки Г. Костюк надрукував у «Сучасності» літературний портрет Василя Мисика, один із серії задуманих і почасти готових. З них мені відомі з листування портрети Бориса Тена, Тереня Масенка, Олександра Корнійчука та інші. Тепер вони увійшли до першого тому спогадів Г. Костюка «Зустрічі і прощання» (Едмонтон, 1987). Цей том – історія української літератури двадцятого століття, написана свідком і безпосереднім учасником літературного процесу.

Спогади – жанр, вразливий на помилки й перекручення в датах, у переміщенні подій у часі, трактуванні того чи іншого факту тощо. Це трапляється і з свідомого часом бажання виставити себе у вигідному світлі, і з власного мимовільного перетрансформування під впливом життєвого досвіду уявлення про описувані події. Саме під таким кутом зору я уважно читав «Зустрічі і прощання» і з приємністю відзначив, що окрім кількох неістотних дрібничок, без яких не обходиться жодна книжка, чогось подібного не зауважив у такому об'ємистому томі. Сам Костюк у післямові так окреслив своє ставлення до мемуарної літератури: «...Найвищою ознакою вартості спогадів вважаю правдивість щодо місця і часу подій, психологічну мотивацію вчинків і думок, що впливають з реальних обставин і оточення, правдиву невимушену, щирю розповідь».

І цьому окресленню точно відповідають його власні спогади. Тож цілком слушно, згадуючи якось «Зустрічі і прощання», Іван Дзюба ствердив, що без цієї книжки неможливо по-справжньому вивчати наше відродження двадцятих років.

Сьогодні, попри труднощі, зумовлені віком і послабленням зору, Григорій Олександрович працює над другим томом спогадів, в якому серед іншого матимемо історію літератури в діаспорі за останні півстоліття. І не тільки. Буде чимало цікавого і про зв'язки Григорія Олександровича із зовнішнім світом, бо «відкритий» він, як слушно сказав Юрій Шевельов, до майбутнього, а так само і до того світу, в якому живе останнє півстоліття.

Побажаємо ж йому успіху в цьому благородному ділі й снаги стояти проти тиску невблаганного Кроноса.

ГРУПОВИЙ ПОРТРЕТ З ЮРИЄМ КЛЕНОМ²⁵

30 січня 1989. Цього дня одночасно одержав вістку про смерть Йосипа Гірняка й Богдана Романенчука. І пригадалось... Пригадалось... Щось понад сорокрічну давність. І потягло занотувати. Тільки почати треба здалека...

Кінець війни захопив мене в Австрії, на швейцарському кордоні. Таких як я, але всі вони походили з Галичини, працювало там щось з два або й три десятки на текстильній фабриці у Фельдкірху. Велось нам, як на ті часи, не зле: робота була чиста й не важка, субота по обіді й неділя були вільні від роботи; щоправда, харчування у фабричній їдальні було в повному розумінні цього слова – скромне, але можна було якось витримувати.

Щойно скінчилася війна, як ми всі покинули фабрику й заклали в Фельдкірху українську громаду. До неї пристало ще звідкись трохи люду, і було вже нас понад півсотні. Серед цього товариства траплялися цікаві постаті. Зпоміж нас, що з текстильної фабрики, найстарший віком був відомий діяч з часів української революції, засновник Українських Січових Стрільців у Львові, а потім генерал-хорунжий армії УНР у Києві Роман Дашкевич. Дехто появлявся й одразу ж у загальному урухомленні після війни зникав, як от поет Тодось Осьмачка, з яким я потім деякий час жив по сусідству уже в Баварії. Довше, може, й з рік, перебував у нашому товаристві вже й тоді майже легендарний Олександр Коваленко. Ось що про нього сказано в нашій «Енциклопедії українознавства»: «...інж.-механік, гром. діяч, один із засновників РУП, брав визначну участь у повстанні на рос. панцернику «Кн. Потьомкін»... і т.д. Постійно він жив у сусідній Швейцарії, а чому заблукав на якийсь час до нашого товариства – годі мені пригадати.

Управа міста призначила для нашої громади середньовічну вежу, в якій була чимала зала, придатна для клубних потреб. Там ми й збиралися то для звичайних розмов, то часто на доповіді.

Одного вечора я припізнівся. Приїжджий, не з нашого товариства, доповідач стояв уже за пультом. Я веду мову про доповідача, котрий відіграв певну роллю в історії, про яку далі піде розповідь. Я його одразу впізнав: це був учитель, здається, з Остра, що з ним я познайомився колись у Ніжині, Степан Килимник.

Після доповіді я підійшов до нього, і ми привіталися, як давні знайомі. Він знав, що за останніх років перед війною я на невизначеному статусі одержував запрошення на викладача-гостя Ніжинського педагогічного інституту: то на окремі курси з історії старої української літератури, то на викладання для заочників улітку, то врешті для керівництва педагогічною практикою студентів. З цієї моєї діяльності Килимник і почав. Ішлося йому про те, щоб я підтвердив, що він був запрошений до того інституту на викладача української літератури, та лише встиг прочитати вступну лекцію, яка, щоправда, дістала високу оцінку, але викладати йому не довелося, бо Наркомос з політичних міркувань його не затвердив. То чи я можу на випадок потреби підтвердити, що таке справді було. І я, зрозуміло, охоче погодився.

²⁵ «Літературна Україна», 1993, 11 березня.

Заспокоєний такою відповіддю, Килимник розповів мені, що працює у великому таборі переміщених осіб, переважно українців, референтом від культури. Тому й годилося йому виказатися приналежністю до вченого світу. Далі він почав гаряче переконувати мене, що немає жодної рації жити приватно в постійних матеріальних клопотах, коли можна пересилитися до табору й безпечно жити на всьому готовому.

Я легко здався на намову Килимника й переїхав до його табору, що містився в сусідньому з Форарльбергом Тіролі, в місті Ляндеку, і якимось так сталося, що головний винуватець мого переміщення Килимник далі зникає з мого поля зору. Знаю лише, що він пізніше виїхав до Канади, там публікував популярні книжечки з етнографії й невдовзі помер, а в самому таборі його зовсім не пам'ятаю, либонь, тому, що опинився в іншому товаристві.

Оселили мене тимчасово в кімнаті тепер уже теж покійного письменника Калиновського. Саме тоді він мав клопоти з вибором літературного псевдоніма, усе допитуючися в мене, що ліпше, поки остаточно зупинився на – Анатоль Галан. Узагалі він мені трохи надокучив своїми псевдонімними клопотами, хоч одного разу я порадив йому інший псевдонім, сказати б, паралельний до основного: для гумористичних оповідань і жартів, які він містив у таборовому журналі, що його видавав якийсь послідовник Едварда Козака, точно свого метра наслідуючи. Жартома я сказав Калиновському: підписуйся – Іван Евентуальний. Йому це прізвисько припало до вподоби, і він обидва псевдоніми зберіг до самої смерті.

Моє вселення до кімнати Калиновського з тимчасового перетворилося на постійне, зрештою, не довготривале, бо в липні наступного 1947 року я переїхав з Тіролю до великого табору в Баварії.

У тому самому бараці, де ми жили з Калиновським, навкоси по другий бік коридора жив з родиною літературознавець зі Львова Богдан Романенчук, відомий з того, що мав якийсь стосунок до перших видань поезій Богдана-Ігоря Антонича. В іншому бараці жив з дружиною Олімпією Добровольською Йосип Гірняк. Ледве чи треба нагадувати читачеві в діаспорі й в Україні, що обоє – колишні актори театру «Березіль». До нашого табору часто приїжджав Юрій Клен (Освальд Бургардт), який жив з родиною теж у Тіролі, в невеликому селі Льойташ. Як додати до цього, що з Форарльбергу часто приїжджали Юрій Лавріненко (відомий дослідник доби двадцятих років, згодом упорядник антології «Розстріляне відродження») і Роман Маланчук, скромний на тоді літератор, який сподіваюся, невдовзі буде відомий у літературних колах як упорядник навдивовижу повної бібліографії виниченкознавства, – то це й було б моє найближче товариство на той короткий час перебування в Ляндеку. Калиновський, хоч був добре знайомий з усіма членами зокрема, до товариства не належав.

Усі ми були або відносно, або й зовсім молоді. Кленові, найстаршому з нас, було п'ятдесят шість, Гірнякові – п'ятдесят два, нам з Лавріненком і Романенчуком навколо сороківки, а Маланчук, наймолодший, не досягав і того. І от тепер, нотуючи цей спогад, з усього товариства – я останній.

Клен несподівано помер восени 1947 (про його смерть докладніше далі) а решта трималася довго. Перший услід за Кленом пішов Лавріненко 1987-го, а тепер підряд вістки про смерть Маланчука, Романенчука й Гірняка.

Сходилися ми тоді досить часто, але спочатку експромтом: не плануючи зустрічей неперед. Звісно, розмови точилися навколо болючих тоді питань: література, Україна, що буде далі, які наші перспективи на еміграції. Але ми були живі люди, і як приїжджали Лавріненко й Маланчук з Форарльбергу, в напличнику останнього звичайно була літрівка самогону з яблук, високого гатунку. Форарльберг, невелика австрійська земля над Рейном, являє собою суцільний сад, і місцеві люди – великі майстри у виробі самогону з садовини, який якістю не поступається гуральним виробам. А що Маланчук найкраще з нас усіх був матеріально влаштований, то до самогону він прихоплював ще й закуску. Бенкет відбувався в хаті Романенчука, бо тільки в тій хаті була господиня, яка вміла належно удекорувати стіл.

Якщо мова про бесіду, то за перших місяців існування того своєрідного клубу центральною його постаттю уявляється мені тепер Йосип Гірняк. Він був наче б живую енциклопедією літературно-мистецького фольклору столичного Харкова двадцятих – початку тридцятих років, і його репертуар артистичних розповідей веселих історій, а то й просто анекдот був достоту невичерпний.

На жаль, він не завжди мав можливість веселити наше товариство, бо був заклопотаний театральними справами. Одразу ж, як уклалося таборове життя, він з Добровольською заклав Театр-студію, в якому спочатку виставляв реалії, на подобу колишніх березільських. Дотепним автором його в цьому жанрі був лікар за фахом Іларіон Чолган. Коли ж постала нагальна потреба в поширенні репертуару, ми з Лавріненком згримувляли йому з двох новел Миколи Хвильового «Мати» і «Я» п'єсу тієї ж назви – «Мати і я».

Прем'єра відбулася в Ляндеку, і незабаром Гірняк перший покинув наше товариство, переїхавши до Німеччини, де умови для його театру були куди сприятливіші. П'єса «Мати і я» йшла й там з великим успіхом. Принагідно, забігаючи на кілька років наперед, продовжу її історію.

Щиро сказавши, я від самого початку був свідомий, що драматурги з нас з Лавріненком були ніякі. Інсценізація була склеєна нефахово, й успіх вистави пояснювався не так майстерністю інсценізаторів, як популярністю автора новел – Хвильового. Тому, коли Лавріненко виїхав до Америки й надумав відновити вистави нашої п'єси там, а будучи сам свідомий у недосконалої, вирішив переробити її й з цієї нагоди запитував мене, чи я наполягатиму на співавторстві, – я радо відмовився, і там «Мати і я» виставляли лише під його прізвиськом. Та повернуся до Ляндеку.

Юрій Клен, доти тільки поет, саме тоді відкривав у собі прозаїка і, природно, потребував аудиторії до першого читання. З тим спочатку й приїздив до Ляндеку. Першою його пробою в прозі було оповідання «Яблука», потім він приїздив ще з кількома. Ми були вдячними слухачами й щедро хвалили кожне оповідання. Після того мені не траплялося їх перечитувати, так, як тепер мені уявляється, вони були справді добре написані, але занадто літературні.

Щоб у читача з попередю сказаного не склалося хибне враження, ніби ми хворіли на пристрасть до чарки, мушу одразу пояснити: між нами не було жодного справжнього пияка, ми любили гарну бесіду, але при чарці вона траплялася рідко, хоч і не щоразу дотепний Юзько, як ми у вужчому колі називали Йосипа Гірняка, розповідав нам веселі історії чи анекдоти, зате щоразу

точилися літературні розмови. То більше, що серед нас був живий неокласик, який розповідав з першоджерела багато нам ще не відомого про знамените угруповання. Десь тоді ж таки Клен видав і книжечку «Спогади про неокласиків».

Ми вже тоді починали знайомитися з культурою Заходу, для чого в Австрії, як і в повоєнній Німеччині, був пригожий ґрунт. Обидві ці країни, які зовсім недавно ще становили один великий так званий Райх, на добрий десяток років нацистського здичавіння також були відірвані від решти західного світу й тепер надолужували прогаяне. Особливо популярний з німців був тоді ще живий Герман Гессе; модним став наново відкритий для них Франц Кафка; і так само ж модними ставали французькі екзистенціалісти Жан-Поль Сартр і Альбер Камю. Тоді таки починалося моє захоплення Андре Жідом. У кіно-театрах демонструвалися кращі досягнення французької, італійської, англійської кіно-продукції тридцятих-сорокових років. Нашими улюбленими кінорежисерами були Клод Отан-Ляра, Рене Клер, Марсель Карне, Жюльєн Дювів'є... Аж приємно тепер уголос вимовляти ці імена, бо давно подібних їм немає.

Схоже було й у театрі. Квитки на старі ще гроші були дешеві, й завжди коло театральних кас юрмився натовп без надії прорватися до театральної зали. Пам'ятаю, як одного разу ми втрьох з Лавріненком і Маланчуком уже пізніше, в Мюнхені, підійшли до театру Каммершпіле, де того вечора йшла вистава «Шовковий черевичок» Кюделя і занурилися в натовп, наперед знаючи, які марні наші сподівання. Так принаймні думали ми з Лавріненком. Але Роман раптом підніс над головою пачку американських цигарок, що йшли тоді за найтвердішу валюту, з вигуком «Потребую три квитки» – й одразу їх дістав.

Ще один образок з того часу. Він не стосується розповіді, але при нагоді випадку з цигарками пригадався мені, і було б шкода його забути. Йшли ми втрьох на виставку Павля Кле в Мюнхені. Раптом один з нас повернув у бічну вулицю, хоч іти нам належало, нікуди не звертаючи. Ми двое здивовано зупинилися. Виявилось: наш третій повернув слідом за американським вояком, бо побачив, як той щойно припалив цигарку, і в припущенні, що американці, ледь припаливши, кидають її, – не помилився. Тож повернувся до нас з готовою припаленою цигаркою в мундштуці, який спеціально для таких випадків мав напоготові. Тим третім був Ігор Костецький.

На актуальній тоді темі цигарок повернуся й до розповіді про наше ляндецьке товариство, передусім про Юрія Клена. З деякими змінами це те, що я писав до десятиліття його смерті.

Перше моє знайомство з Кленом, власне, з його творами, відбулося раніше від ляндецької історії. Влітку 1946 року, ще живучи в Форарльберзі, як траплялося якось дістати пакет цигарок, я вважав це достатньою причиною, щоб відвідати Юрія Лавріненка й викурити їх разом. Він тоді жив кілометрів за двадцять від мене в покинутому гостгазві (готелі) ще з кількома родинами й працював над історією української громадської думки, пишучи окремі розділи не за порядком, а залежно від джерел, які йому щастило дістати.

Якось по обіді, шукаючи спокою від хатнього гамору, він запропонував мені піти на горище того будинку. Там були якісь старі матраци, на яких ми вигідно розташувалися після праці над історією української громадської думки

(яку ніколи не закінчив, опублікувавши пізніше окремі розділи з неї), а я дістав від нього для ознайомлення рукописну збірку поезій ніби не відомого доти поета Порфирія Горотака, яка дійшла до нього через посередництво Леоніда Мосендза, поета, що жив тоді у Швейцарії.

Збірка справляла симпатичне враження. Тим часом, як уся тодішня емігрантська поезія майже поспіль була підкреслено ангажована та ще й великою мірою писана, сказати б, по-німецькому, *mit tierischem Ernst*, тобто з тваринною серйозністю, Горотак ніби в плані епатажу високого стилю писав з добродушним гумором, а той уїдливо часом про зовсім незначні речі, що справляло враження свіжості й виняткової безпосередності, як от вірш «Чоботи». Його я дозволю собі навести, припускаючи, що читач не буде за це в претензії, бо збірка поезій Горотака й так давно стала бібліографічною рідкістю:

*Три чоботи купив я в діда,
Два чоботи на ноги вдяг,
А в третім ношу я обіди,
Сливки, грушки та черепах.*

*З криниці воду ним тягаю,
Скрутивши шельки в мотузок,
А часом коні напуваю
І в нім ховаю свій «пайок».*

*Три чоботи купив я в діда.
Два чоботи є на ногах
А третій чобіт, мила Лідо,
Вночі стоїть у головах.*

*Бо двом ногам то й досить пари
(Аби підметки ти підбив).
Я з третього зроблю акварії
І розведу в нім щупаків.*

*Три чоботи купив я в діда,
Та лиш на два з них трачу крам,
Нікуди в третьому не піду, –
І жодних тут нема проблем.*

Симпатичним було в Горотака й кепкування з роблення великої політики в таборовому масштабі й, зокрема актуальних тоді так званих «східняцько-галічменських» конфліктів (вірш «Східняцьке фуріосо»), як рівною ж мірою і вигадані автобіографічні вірші. Поза сумнівом, автор збірки мусив мати велику ерудицію в питаннях поетичного ремесла, а додана до збірки його біографія, досить фантастична, свідчила, що маємо справу з літературною містифікацією.

Юрій Клен тоді часто подорожував, у лихому пальтечку й досить виношеному костюмі. У розмовах часто переходив на тему Горотака й додавав відомості з його біографії. Ніби Горотак працює десь на тартаку в Тіролі й уникає зближення з українцями. З його хитрої усмішки й з того, що він з кожної нагоди

пропагував Горотака, було ясно, що Клен має безпосередній стосунок до цієї містифікації, але таємницю свою він відкрив нам аж через рік після мого першого знайомства з рукописною збіркою Горотака, яка називалася «Дияволичні параболи».

Пізньої весни 1947 року, коли вже уконституювалося наше ляндецьке товариство, гостювали ми разом з Кленом у Лавріненка дома, у тому самому готелі без хазяїна, і Клен розповів нам, що під ім'ям Горотака пише він і Мосендз, а ілюстратором мав бути Мирон Левицький, що так, здається, своєї горотаківської діяльності й не виявив. Звідси розгадка Горотакового вірша «Я»:

*Не розгадає ідіот
мою істоту триєдину,
бо справді склавсь я
з трьох істот:
одна бере усе на кпини,
а друга пестує ліризм,
І третя олівцем і тушем
страшний малює катаклізм...*

Зі слів Клена ми знали, що більшість Горотакових віршів написав він сам, але сьогодні, після давньої смерті обох горотаківців, ледве чи можливо виділяти: що кому належить.

Десь на початку 1947 року спало нам на думку видавати літературний журнал в Австрії. Редакційна колегія з п'яťох осіб була укомпонована так, що всі її члени були майже рівномірно розкидані на просторі від Боденського озера (Юрій Лавріненко) до Зальцбургу (Борис Олександрів). Посередині між цими крайніми пунктами було нас двох з Богданом Романенчуком у Ляндеку, а трохи вбік, біля баварського кордону, жив Клен, що, як і належало найстаршому, став головним редактором. Попри віддалі ми сходилися досить часто, швидко зібрали матеріал до першого числа, й воно вийшло вже за квітень 1947-го.

Часопис назвали «Літаврами». Ймовірно з ініціативи Клена – на знак пошани до видавців журналу під такою самою назвою на чолі з Оленою Телігою, які трагічно загинули від руки гестапівців у Києві 1942 року.

Для мене поява «Літаврів» мала ще й те значення, що я запізнено дебютував у них як літератор статтею «Нотатки про український роман». Можна б і не згадувати цієї, щоправда, майже ювілейної для мене дати (сорок п'ять років), якби не факт, що мені «пощастило»: статтю помітили відповідні органи в Києві, і відтоді не тільки київська преса, а й московські газети не переставали «вшановувати» мене своєю увагою аж до початку щасливої для нас «перестройки».

Ніщо не обіцяло нам довговічності журналу, але ми тим найменше клопоталися. Було тільки чимало прикрощів з друком. Друкувався журнал у Зальцбурзі, у досить бідно устаткованій таборовій друкарні ентузіаста видавничої справи Петра Волиняка під доглядом Бориса Олександрова.

Як і слід було сподіватися, після виходу третього числа стало ясным наближення смерті журналу: в липні ми з Лавріненком переїхали до Баварії,

після того вийшло ще подвійне 4-5 число, а за ним і останнє, шосте, в якому було повідомлення про смерть головного редактора Юрія Клена.

Про оселю у вигляді табору, що містився в колишніх військових касарнях біля м. Міттенвальду, докладніша моя розповідь в іншому місці. Тут лише скажу, що, попри нужду, жилося нам весело, з'являлися гості з усього архіпелагу таборів, розташованих по Німеччині. Там уже раніше зупинився зі своїм Театром-студією Йосип Гірняк. Невдовзі після нас прибув і Осьмачка, який мандрував з табору до табору, вважаючи, що його всюди кривдять, і ми прожили з ним по сусідству до його виїзду за океан. Творчо Осьмачка був дуже активний і за таборового часу встиг видати роман «Старший боярин» і велику поему «Поет».

З регенсбурзького табору найжджав до Міттенвальду Євген Маланюк, з Авгсбургу – Володимир Державин і Михайло Орест (брат Миколи Зерова). Ці два були завзятими речниками неоклясицизму. Що ж до Маланюка, то, крім неоклясиків, він з особливою пошаною згадував Миколу Бажана. Геть пізніше, за останньої моєї зустрічі з ним уже в Нью-Йорку під кінець 1958 року, коли зайшла мова про початки відродження шістдесятників, Маланюк замислено промовив: «Тепер би – нового Бажана».

Одного жовтневого дня 1947 року на горіщі касарні, де ми з Лавріненком у товаристві Гірнякових студійців мешкали в городжених коцями кімнатах на подобу циганського табору, – несподівано з'явився з рюкзаком за плечима Юрій Клен. Якщо вже зі сказаного про історію з Порфирієм Горатаком можна висновувати, що не чужий був йому гумор, то я додав би ще, що його зовні стриманій натурі властива була якась авантурницька риска. Він, наприклад, охоче мандрував між Німеччиною й Австрією нелегально, через зелений кордон, і здається, тим самим шляхом прибув і цього разу. Приніс нам з Лавріненком по примірникові «Дияволічних парабол» Горатака, щойно надрукованих у Зальцбурзі, у того ж таки Петра Волиняка. У мандрах з одного місця на інше багато чого розгубилося, але ця книжечка мініатюрного формату, що вміщається на долоні, з дорогим мені дарчим написом щасливо збереглася.

Тоді стояли останні дні погожої альпійської осені, і ми багато мандрували по гірських схилах і в лозах над річкою Ізаром. Клен часом знімав сорочку й лягав проти сонця. Він трохи кашляв і казав, що тим способом вигріває свій катар.

Попри інше, чого в роботящого Клена ніколи не бракувало, він читав нам найновіше написані розділи з «Попелу імперій», так звану «Вальпургієву ніч». Теперішній читач не помітить у ній багато дотепних алюзій на Кленове літературне оточення передвоєнного часу, які він розшифровував нам у процесі читання. На жаль, забув їх і я.

Тоді чи, правдоподібно, пізніше в мене виникли деякі критичні зауваження щодо «Попелу імперій». Я їх висловив у статті до десятиріччя смерті Юрія Клена. З цього приводу спалахнула між нами з Юрієм Лавріненком коротка дискусія. Я й тепер, стежачи за процесом виповнення так званих «білих плям», тієї думки, що суцільна апологія стосовно тих, що тепер повертаються в літературу, зовсім не потрібна і навіть шкідлива, бо узаконює фальш. Критичні зауваження, якщо вони, звісно, виникають, треба висловлювати одверто, що

справжньому талантові не шкодить, навпаки, викликає більше довір'я до висловлюваних йому знаків пошани.

Надто шануючи пам'ять по Юрієві Клену, я мусив бути щирим. Гідною великої пошани в ньому я вважаю велику ерудицію, різносторонність таланту, не тільки поетичного. Клен досі майже не відомий як критик. А між іншим цикл його літературно-критичних статей, друкованих, на жаль, у забутих тепер зальцбурзьких «Нових днях» другої половини сорокових років, визначається



гострою спостережливістю й досконалістю дефініцій.

І не на останньому місці до характеристики Клена як людини я поставив би одну особливу рису його характеру – товариськість. З нього був майстер оповідати. Ще в Ляндеку ми деколи гуляли з ним над річкою Інн. Клен уводив нас у знайомство з західним світом, у якому знайомстві, ми були поки що на рівні немовлят. Особисто мене цікавили його подорожі по країнах Європи, і коли й мені прийшов на них час, я переконувався у влучності Кленових характеристик.

Юрій Клен побув тоді в нас, може, з тиждень, і, як почалися холодні осінні дні з дощами, зібрався їхати до Авгсбургу. Власне, зібралися їхати ми вдвох: я тією самою залізницею далі за Авгсбург до Ульму. Але тоді через черги при касах так трудно було дістати залізничний квиток, що Клен, маючи вже його якимось чином у кишені, пішов до вагона, а до мене черга при касі до відходу потягу не дійшла. Я ледве встиг вискочити на перон, щоб помахати йому на прощання рукою, і його лагідно усміхнене обличчя в прямокутнику вагонного вікна – останній у моїй пам'яті образ живого Клена. За тиждень чи два – годі мені тепер докладніше пригадати – він помер у Авгсбурзьській лікарні від запалення легенів.

Так, ледве ми стали на старті розселення з таборів по країнах постійного проживання, вже природною ходою життя почалися наші втрати. З моїм спільним з Лавріненком виїздом до Баварії й смертю Клена скінчився короткий епізод ляндецького стоваришення (там лишився на деякий час сам – один Романенчук), але, поминаючи передчасну смерть Клена, всі решта (оселені, крім мене, в США) досить довго трималися, і раптом на 1989 рік з усього товариства лишився я сам...

ОКРЕМИЙ ЄВГЕН СВЕРСТЮК²⁶

Попри те що межа, назва якій середній вік, уже виразно перейдена, він зберіг юнацьку стрункість постаті й легку ходу. Молоді очі приємно контрастують з сизавою сивиною густого волосся на гарно змодельованій голові. Й усміхається він при розмові очима. Уміє добирати одяг і, що важливіше, – носити його. Це останнє має не абияке значення як складова стилю в тому широкому розумінні, як сформулював його Бюффон.

Таким я побачив уперше років зо два тому Євгена Сверстюка. Знали ж ми один одного давно, буде, либонь, кругло років з тридцять. Він мене – з книжки «Сучасна література в УРСР», що вийшла 1964 року. У задумі вона була призначена для діаспори, але кількома примірниками потрапила й в Україну і стала тут популярною переважно в колах літературної молоді, бунтівної проти змори т. зв. застою. В умовах чорної глухоти, коли панувала абсолютна відсутність гласности, для цього кола читачів, виявилось, відкриттям була загибель сотень письменників і діячів культури в терорі довоєнних років. Звідси популярність книжки. Її мав Євген Сверстюк. Я ж помітив його з літературно-критичних статей у періодиці вже від початку шістдесятих років.

Ми, літератори діаспори, радісно стежили за кожним паростком відродження, як поминути «Вечірні розмови» Максима Рильського й ролю Бориса Антоненка-Давидовича, який не так творчістю, як промовистою фрондою притягав до себе молодь і був для неї своєрідним гуру, – явленням молодим поколінням. То більш відродно було, що відродження виключулося було в усіх відгалуженнях літературного процесу. Щоправда, традиційно для нас найбільше в поезії, але досить густо й у прозі, особливо ж у критиці.

Офіційна критика того часу суворо трималася критерію «об'єктивности»: евфемізм, за яким крилася вірність літератури кожноточасним вимогам партії. На такому одноманітному пейзажі легко було помітити Сверстюка, який уже з перших виступів у літературі бачив завдання критики не в маніпуляціях зовнішніми фактами біографії, а в проникненні в «історію внутрішнього життя» письменника і, без орієнтації на якусь «об'єктивність», в умінні віддалити своє особисте враження від об'єкта обсервації. Творче бо в мистецтві, і критиці як мистецтві в тому числі, починається з суб'єктивного.

Далі постать Сверстюка-критика вияскравлювалася в друкованому на тоді півлегально в пражській «Дуклі» й остаточно – достоту в шедеврах самвидавних.

Десь по середині сімдесятих років, коли Сверстюк відбував ув'язнення в концтаборі, я дістав від нього доручення диспонувати його доробком і невдовзі уклав збірку його літературно-критичних статей під назвою «Вибране», що появилася у видавництві «Сучасність» 1979 року. І от нарешті зустріч із живим Сверстюком 1992 року в Києві.

Серед тодішнього талановитого гурту критиків особливо вирізнялися троє: Іван Дзюба, Іван Світличний, Євген Сверстюк. Дзюба був знаний з багатьох літературно-критичних статей і публіцистичних виступів, а Світличного я знав

²⁶ «Сучасність», грудень 1998, ч. 12, стор. 88-94; також цей текст, датований 1994 р., є однією з передмов до книжки вибраного Є. Сверстюка «На святі надій». – К.: Наша віра, 1999, стор. 10-20.

лише з однієї статті, «Боги і наволоч» (з приводу роману М. Стельмаха «Правда і кривда»), і її вистачало, щоб помітити живу появу в критиці.

У вступній статті до Сверстюкового «Вибраного» є моя спроба порівняльної характеристики таких яскравих і таких різних трьох критиків. Порівняльна характеристика кількох творчих індивідуальностей вимагала б ширшої нюансованої розмови. Кількох рядків тексту одного з них вистачає, щоб не сплутати його з кимось іншим, бо кожен у баченні літературних явищ і стилі вислову, сказати б, – індивідуально окремий.

Серед тих, що повстали тоді проти фальшу доби, вияскравлюється постать Євгена Сверстюка. Коли виокремити найістотніше: розуміння сили слова й уміння оперувати ним в образно точних дефініціях, у поверненні слову його первісного значення й відповідальності за нього; згадаймо його останнє слово на процесі 1973 року: «Честь, що оплачується кров'ю, гідність, що є передумовою життя, істина, до якої йдуть з безстрашністю дослідника – без гарантії повернутися. На цих поняттях я виростав і прагнув до них підноситися, вириваючися з замкненого кола порожніх слів...» Тут адекватність слова думці на тому рівні, коли патетика не сприймається як фальш, бо вірність сказаному потверджена особистою життєвою поставою письменника.

Твердження, яке деколи можна почути, ніби критика – вторинна література і як така жанр другорядний, – продукт елементарного непорозуміння: хоч і яка вона була б «учена», критика передусім мистецтво, і тим вона рівнозначна з усіма іншими жанрами. Звісно, від критика, який уподібнюється, за гострим словом Вольтера, ветеринарові, що перевіряє поросят, везених на базар, і всіх визнає хворими, годі сподіватися мистецтва; як і від іншого, якому його покликання здається в тому, щоб учити письменника, як краще писати, а читача – як правильно розуміти написане. Годі чогось сподіватися й від критика, що захоплюється модною на його час школою в критиці: уже на вихідній позиції він приміряється в чужий слід і тим відмовляється побачити обсервоване в доти не відомому ракурсі. Критик з покликанням – сам собі школа, якщо йому вистачає уяви, скажемо, вільно перефразовуючи Дідро, – помітити в баченому всіма те, чого не помітили інші. І ще важливіше: постережене належно зформулювати. Цим і відрізнялися троє названих від інших критиків.

Від першої появи «Кобзаря» проминуло понад півтора століття, і написано про його автора гори книжок і статей, виголошено безліч ювілейних промов. У тому всьому, попри полову, тенденційний фальш з підробкою його під предтечу партійного секретаря, врешті, попри залізну маску «Великого Кобзаря», є й багато слушного, розумних спостережень, ніби достатніх, щоб в уяві нащадків склався повний образ Тараса. Але велике не перестає жити в сприйманні поколінь, і складна річ побачити істотне в ньому в дусі свого часу.

Тому будемо знову й знову відкривати Шевченка, бо «в ньому різні покоління висловлюють своє» (Сверстюк). У вмінні відчутти те «своє» сучасних йому поколінь і, що важливіше, адекватно віддати його в слові – таємниця пізнавальної методи Сверстюка.

У численних працях шевченкознавців годі шукати рядків, які дали б відчутти всю велич Шевченкового генія, як це вдається Сверстюкові показати в

невеликому есеї «Остання сльоза». Суть бо не в самих фактах, а в невловно іраціональному підтексті, що від нього живим таємничим світлом спалахують ті самі факти. Відкривається неоясненне з допомогою рацію, чому люди, часом ледве письменні, що сприймали Шевченка «мудрим серцем», «плакали, читаючи «Катерину», над власною національною долею» (Сверстюк). Тому в нього часто повторюване негативне наставлення до «видимости факту» й попередження типу: «Ніякою логікою не пояснити...»

Зловживу філософуванням Паскаля, який міркував над складним питанням, з якої віддалі найкраще оглядати мистецький образ: недобре з великої, як і з надто малої, бо є лише єдине відповідне місце – інші будуть задалеко або заблизько, зависоко чи занизько. Отже, звідки треба дивитись? «Відгадайте», – закінчує філософ. Сверстюк володіє даром відгадувати ту точку, розуміється, не дослівно, а в узагальненому значенні. І з неї (у німців є добрий термін – штанд- пункт, дослівно – точка стояння), як лишатися покищо в добі його шістдесятництва, в есеї «Іван Котляревський сміється» можна побачити поета так, як ніхто до нього.

Я почав мову про Сверстюка яко критика. Час застерегтися, що це не зовсім точно. Він – есеїст, і з природи жанру поле його обсервації куди ширше від суто літературного факту. В названому есеї не тільки, а може, й не стільки Котляревський з «Енеїдою» й «Наталкою Полтавкою», як Україна початку минулого століття, т. зв. миколаївської доби, побачена через творчість поета очима нашого сучасника. Сверстюкова образна мова має сугестивну силу ставити читача на той штандпункт, на якому стоїть автор.

Ще виразніше своєрідність методи Сверстюка – через літературний твір бачити й живописати долю народу, продемонстрована за тієї ж доби у творі «Собор у риштованні». Тут таки дослівно на прив'язках до роману «Собор» Олеса Гончара образ України «доперебудовної» доби, загнаної в провінційність, зрусифікованої і доведеної до такого духового спустошення, що, перефразовуючи Сверстюка, можна посивіти з розпачу, замислюючися над її долею, на три чверті століття відданою в руки нищителів нелюдського образу:

«Вбогі, злиденні духом, вони без пуття рвуться до корита, переступаючи один одному через голови, об'їдаються й обпиваються. Раби зорового поля, вони не знають іншої поживи. Як дикунам потрібні гострі прянощі, так і їм потрібна найгостріша ситість, а потім уже ситість владою, самогон сваволі, тиранії...»

У грецькій мітології Кронос поїдає своїх дітей. Кронос – час. Тільки в мітології богиня Рея здолала перехитрити синожерця-Кроноса й урятувати найменшого з дітей – Зевса. В нашому смертному житті – час непереможний жерун, його не зупинити. Ми в першій половині дев'ятдесятих років, і колишні літературні «діти» шістдесятники вже посідають у садах СПУ почесне місце «батьків», а мурі Спілки облягають «діти» нового покоління.

З плином часу майже непомітними в критиці стали ті троє, мовою про яких починається ця стаття: Іван Світличний фізично не витримав концтабору; Іван Дзюба за велінням почуття відповідальності, як і не один інший шістдесятник, змушений був обійняти високий пост в управлінні державою. У літературі активно лишився, завжди окремих, – Євген Сверстюк; але в критиці – лише принагідно; його жанр останніх літ – філософічно-медитативний (ні, це не точне

визначення, точніше було б – експресивний) есей, серед персонажів якого виокремлюється постать «блудного сина України». Наявність цього типу людини у хворому організмі нашої держави – найболючіша рана, яка може бути смертельною. Йому присвячена остання книжка Сверстюка, видана на початку 1993 року, що так і називається – «Блудні сини України», достоту страшна анатомічними перекроями нашого суспільства в площинах – соціальної, національно-культурній, релігійній.

Цей тип блудного сина, що загрожує загибеллю нашій молодій державі, був довговічно плеканий в імперії, особливо ж інтенсивно за останні три чверті століття в соєтчині. Володарі імперії, незалежно від рівня їхнього інтелекту, навіть як це був примітив на подобу Сталіна, що прикрашав свій похмурий бункер, за свідченням його дочки Світлани, витинками ілюстрацій з «Огонька», знали просту істину: головна загроза імперії – в «національній розни». Знали вони й те, що виплекання безликого «соєтского человека» можливе лише через убивство національних культур, що називалося «викоріненням пережитків минулого у свідомості людей» і означало вбивство історичної пам'яті народу, руйнування й перетворення на зерносховища храмів, примус забути рідну мову, пісню, звичаї, обряди.

Треба визнати, що певною мірою це вдалося: виплекати тип «нової людини», зрусифікованої, визутої з національної культури, яка робиться всюди однаковим «інтернаціоналістом», і йому, якщо він за паспортом українець, ближчий – такий самий, як він, функціонер у нічийому господарстві, механізатор, обліковець, бригадир – росіянин, – ніж західній українець, який сприймається як людина ворожої культури. Моторошний парадокс: тієї самої рідної культури, яку забули вже батьки живих поколінь; вона сприймається тепер як чужа, і їм страшно, що прийдуть «бандерівці» й завоюють їх.

Психологічно тип «новой общности – соєтского народа» – споживач. Виплеканий у духовому вакуумі, він не має нічого, щоб боронити як своє; проголосував, як йому сказали, що можна, за самостійну Україну, але зайшли труднощі, стало в перебудові життя гірше, ніж було за Брежнева, і він знову готовий укласти шию в московське ярмо, як йому скажуть, що за те завтра привезуть до магазину хліб і матерію. Такий блудний син незрячий, не з своєї вини. Гірший «інтернаціоналіст» на вищих рівнях, теж виплеканий у неможливостях дикої імперії бути людиною, але тут є і свідомий перекинчик. За підвищену платню він може в Казахстані діяти як русифікатор; за дорученням Кремля може управляти Україною, коли ж вона стане самостійною – здасть депутатський мандат, бо поза провінцією імперії – не його Україна; може вибитися навіть на президента імперії й звідти підписувати укази про поліпшення викладання російської мови й витиснення нею української. Є багато можливостей перекинництва: він може бути поетом і віршувати по-українському, а як відкриється йому перспектива на високий пост у Кремлі – заспіває іншої.

Це не переказ Сверстюкової книжки «Блудні сини України», лише міркування на одну з порушених ним тем, либонь, домінуючу, сама ж книжка багатогранна тематикою нашої сучасності у всіх її перекроях, і що не есей – то новий Сверстюк, неповторний і не подібний до когось іншого.

Тут мушу дещо скоригувати сам себе: ні, не відійшов Сверстюк від

літературної критики, тільки не вкладається він у збаналізоване, як завжди буває за втрати почуття міри при зловживанні термінами, – означення «рухома естетика» (либонь, за Белінським?). У критиці він не дуже рухомий у розумінні дійовості сказаного ним не на рухливу мить, а на тривалий час, і тим окремих, що змушує наново замислюватися над ніби остаточно відомим, щоб побачити його ще раз у несподіваному ракурсі. Ось «прощання з Мадонною». Добре відомий Павло Тичина, і всі знають, що в реєстрі (саме в реєстрі, а не в творчості) його доробку після «Вітру з України» (1924) залягає тривала павза, і раптом – «Чернігів» (1931), за влучним висловом Михайлини Коцюбинської, – початок юродства. Страшно читати наступну збірку з макабричною «від середньовічного danse macabre – танок смерти» «Партія веде», надрукованою в «Правді» щойно по прибраних мільйонах трупів тридцять третього, з власним, може, ще страшнішим коментарем поета:

«...Ніколи не забуду я тієї великої, пережитої мною радости, коли я отримав номер газети «Правда» від 21.XI.33 р. і в ньому, в цьому номері, побачив свій вірш «Партія веде», видрукуваний в оригіналі! У цьому ж числі «Правди» в передовій статті – кілька слів було сказано й про мене. Це вельми й вельми допомогло мені в моїй роботі, та й у всьому подальшому житті».

І далі після «Партія веде» все отаке. Чого ще там шукати? Але Сверстюк пропонує прочитати Тичину ще раз, усього; з отаким ризикованим, як з «Чернігова»:

*Нехай Європа кумкає
у нас одна лиш думка є
одним одна турбація
традицій підрізація
колективізація*

– прочитати не як Тичинине, а як «образ загінотизованої пропагандою юрби, яка сліпо й руїнно реагує на гасла й сигнали?» Справді, може, наступні, з більшої дистанції, так його й читатимуть?

Далі. Чи в раз назавжди заштампованому юродством Тичині не переочимо проривів генія й у геть пізніших часах на подобу «Похорону друга» або «Я утверждаюсь». Це останнє цілковито укладалося в пропагандивний контекст свого часу, але

*Щоб жить – ні в кого права не питаюсь,
щоб жить – я всі кайдани розірву.
Я стверджуюсь, я утверждаюсь, бо я живу*

– укладатиметься чистим чуттям власної гідності в кожному контексті.

І врешті, геніальний поет, певно ж, і юродствував якомсь інакше, ніж звичайний графоман! Я залюбки повторюю тут Сверстюка, бо на ньому перевіряю й сам себе: чи не спрощений мій образ Тичини? Адже він, геній, – певно, і в юродстві віршував якомсь інакше, ніж той з натовпу пересічних, що укладав свої вірші в правильні строфи, пильнуючи, щоб і зміст був «правильний». Ось Тичинина «Пісня під гармонію», уже 1935 рік, про танцюристу

трактористку, що сприймається як пародія, але яка віртуозність ритмів у сполученні з неповторною, тільки тичининською образністю:

*Повне літо та переліто
медоцвітами нахиля
Дощик бором та перебором
переструнчуюни гілля
Танцюючі тучі ви не при собі
нащо вам ронити перли голубі.*

«Потяг до Європи – з кіннотою і на танках, потягом і пішки потаємно – жителі імперії відчували завжди» (перші рядки зі Сверстюкового «Європейського контексту»).

Що нас туди тягне? Адже знаємо, що в тому «багатолюдному й багатоповерховому домі» на різних поверхах є всяке: на вищих трапляються нечесні політики, хапуги великими шматками й ошуканці, по низу шиються в темних завулках мафіозі, вбивці й просто злочинці. Ніби те саме, що й у нас, і якщо нас усе таки туди тягне, значить – ми чимось відмінні, і то не таким, що промовляє на нашу користь.

Насамперед тим, що протягом століть у безглузкій імперії ми ніколи не знали свободи. Азіатська імперія, духом своїм подібна (за Плехановим) до східних деспотій, плекала тип людини, в уявленні наївного європейця, – з загадково «широкою душею», насправді – не привченої до чітких норм порядку і тим безстильної. Ось вона очима одного з наших європейців у найкращому розумінні цього слова:

«...Так уже створено нашу людину. Всім наділила її природа. І силою, й відвагою, і благородством душі, та є в неї часом одна хвороба – не скрізь вистачає їй вправности, наполегливості завершити добре розпочату справу. Немає ще в неї іноді культури розрахунку. Не любить вона точности. Не любить секунди, сантиметри. Від легкої звички до неосяжних можливостей не завжди у неї справжній годинник, і колесо, казав той, не завжди кругле» (О. Довженко).

Та найболючіше вражає в нашій людині психологія провінціяла. Нація, що чисельністю могла в Європі після Німеччини сперечатися за друге місце з Англією, Францією чи Італією, була мало не чотириста років провінцією імперії й ужилася зі свідомістю своєї неповноцінності; тільки одиниці проривалися із замкненого кола задухи. Микола Хвильовий таким винятком уважав П. Куліша, і сам з пристрасною романтикою рвався до «психологічної Європи».

Не без того, що підсвідомо прокидається відчуття своєї нижчости, і тоді, ніби для самовиправдання, можна іноді почути вигуки про нашу великість, якраз там, де це звучить смішно.

Мріяти можна про те, чого немає. Хвильовий мріяв про «психологічну Європу» тому, що жив в оточенні інтелігенції, яка «страждала і страждає на культурне позадництво. Без російського диригента наш культурник не мислить себе...» Хвильового вабила не Європа взагалі, а «європейський інтелігент у найкращому розумінні цього слова. Це, коли хочете, – знайомий нам чорнокнижник з Вюртемберга, що показав нам грандіозну цивілізацію і відкрив перед нами безмежні перспективи...»

Євген Сверстюк в есеї «Європейський контекст» не цитує Хвильового, але його Європа та сама, тільки, підкреслимо, з істотним додатком. Сверстюк не перечить, що хазяїн великого європейського дому може бути подібний до мольєрівського Журдена, який не знав, що все життя говорив прозою. Але в нього є вчитель (той самий «інтелігент у найкращому розумінні цього слова» Хвильового), який пояснить йому, що «та проза наскрізь пронизана духом і буквою християнської культури, яка викристалізувала загальнолюдські цінності». Це, власне, той істотний додаток від Сверстюка, відсутній у концепції Хвильового, без якого поняття «психологічна Європа» не може бути повним. Але продовжимо цитату: «І високі готичні собори, і впорядковані підприємства, і розкішні супермаркети виростають і зберігаються тому, що зберігаються старі поняття чести, гідності, доброї волі. Всі вони, пояснює вчитель, перейшли в поезію й прозу з вічної книги – Святого Письма. Вся етика й естетика – з християнського коріння!»

Я не маю наміру переказувати всього Сверстюка, що й не можливе в такій короткій спробі літературного портрета. Ідеться мені лише про доведення винесеного в заголовок: окремоти його на пейзажі нашої культури сьогодні. Вона, окремість, користуючись формулою самого Сверстюка, в «єдності слова і життя», якій він демонструє подиву гідну вірність. Саме вона дала йому змогу достойно витримати концтабір, та завдяки їй він окремим лишився й у теперішніх, нових обставинах життя. В його поставі є щось від осторонності, але це не значить, що він цілковито ізолювався в ній. Ні, Сверстюк активно втручається в суспільне життя, і його можна вставити в груповий портрет, але й там він стоятиме якимось осторонь.

Зі Сверстюком легко розмовляти. Якимось я був присутній, коли, промовляючи в Будинку літераторів, він висловив максимум: «Культура – це нічого зайвого». Ця прикмета помітна і в розмові з ним: уміє слухати партнера – мистецтво, яким володіє не кожна людина незалежно від її інтелектуального рівня. Сверстюк більше слухає, а як говорить – завжди конкретно – «нічого зайвого».

Як трапляється рідкісна нагода посидіти з ним на терасі при філіжанці кави, коли укладається неквапна розмова, я подумки вдаюся до порівняння і визнаю його перевагу надо мною. Я – раціоналіст і скептик; він – володіє даром образної мови. Силою емоційного впливу раціо завжди пасує перед образом.

Конкретно образні «Думки» Паскаля сприймаються легше і, головне, емоційніше, ніж «Міркування про методу» його сучасника раціоналіста Декарта, хоч перший аж ніяк не «легший» ваготою думки від другого. І образ завжди ошад-ніший у слові. Як обмежитися одним лише прикладом, сама лише Сверстюкова назва «Перебудова Вавилонської вежі» вельми багато говорить про безглуздя Московської імперії.

І ще я тоді думаю: як гарно й природно ця людина особистим стилем своєї культури вписується в європейський контекст.

1994.

ПОДВІЙНИЙ ПОРТРЕТ З ПОСТСКРИПТУМОМ*

(Михайло ОРЕСТ І Володимир ДЕРЖАВИН)¹

За того часу, з якого починається ця історія, жили ми в якості переміщених осіб по таборах, розміщених у Західній Німеччині й Австрії звичайно в колишніх військових касарнях. Це був своєрідний архіпелаг, між островами якого мандрували непосидючі переміщені особи. Як мова про Баварію, на північній межі її, над Дунаєм, у Новому Ульмі був великий табір, в якому жив з основним кадром заснованої ним Української революційно-демократичної партії (УРДП) Іван Багряний. Там був й осідок ним таки заснованої газети «Українські вісті». На протилежному кінці Баварії, над самим австрійським кордоном, у Міттенвальді було аж два табори. В одному з них жили ми з Юрієм Лавріненком. Посередині між цими двома пунктами був теж великий табір в Авгсбурзі, в якому серед інших літераторів жили Володимир Державин і Михайло Орест (Зеров).

Ми з Лавріненком, працюючи тоді в «Українських вістях», щотижня мандрували між Міттенвальдом й Ульмом, залізниця до якого пролягає через Авгсбург; іноді заїжджали до тамошнього табору. Тим робом улітку 1947 року я познайомився з Михайлом Орестом. Після того ми подеколи зустрічалися, а протягом останнього десятка років його життя працювали разом.

Сталося це так. З 1951 року я працював літературним редактором газети «Сучасна Україна» в Мюнхені і, виїжджаючи 1953 року на десять місяців до Франції, куди мене кликали обов'язки одного з редакторів «Енциклопедії Українознавства», запропонував на моє місце в газеті Михайла Ореста. Він погодився і на цій посаді залишився до кінця існування «Сучасної України», з тим самим перейшов і до «Сучасности», але десь під кінець 1961 року взяв довготривалу відпустку, щоб упорядкувати свої власні видавничі справи й потім знову повернутися до «Сучасности». Та саме коли почалися про це розмови, у березні 1963 його спостигла несподівана смерть.

Не зважаючи на обставини, які вимагали щоденної присутності в редакції, Орест, бажаючи забезпечити собі максимальну самостійність, значну частину праці виконував дома, і не щодня йому доводилося просиджувати належні урядові години. Але й так, хто знає функціонування редакційного механізму, того не треба переконувати, що працюю, яку виконував Орест, м'яко висловлюючися, не можна захоплюватись.

Тепер в Україні часто висловлюють подив з того, що українці в діаспорі не відцуралися рідної мови. Це правда, але правда й те, що ця мова не завжди досконала. Раз-у-раз у редакційній роботі доводиться стикатися з явищем, коли автор, з ім'ям ученого чи літератора, володіє кількома мовами, але найгірше з них знає матірну, українську. Писання такого автора являє собою мозаїку неприродних для української кальок з чужих мов, і редагування його означає в дослівному значенні цього слова переклад й уведення статті в норми української літературної мови. Непереборні труднощі постають тоді, коли автор калькує з невідомої редакторові мови.

* Дещо перероблений уривок з книжки «Розмови в дорозі до себе» (Мюнхен: Сучасність, 1985).

¹ «Березіль», 1993, ч. 3-4.

Таку роботу раз-у-раз доводилося виконувати Орестові, і природне, що в наших розмовах тема мови посідала одне з головних місць. Не раз ми доходили сумного висновку, що в умовах відсутності мовотворчого оточення, під тиском хаосу, що руйнує всі норми, втрачається почуття живої мови навіть у тих, хто її добре знав.

Орест був людиною методичною й виробив цілу систему опору цьому хаосові. Кожне гарне слово, що в надто вузькому оточенні давно забулося і раптом виринали в розмові, він негайно собі занотовував. Мабуть, воно мало потрапляти в належні реєстри, щоб пізніше бути вжитим на відповідному місці. А в ті дні, коли він працював над якимось перекладом чи укладав власну поезію, він, з клаптиком паперу в руках, зупиняв кожного, щоб обережно, не піддаючи власної сугестії, описовою метою розпитати, як називається той чи той предмет, як краще висловитися і т. д. Ще одним засобом мовної консультації в Ореста було листування. Листів він писав багато, і чи не кожний другий мав у кінці запитничок стосовно лексики, синтакси чи стилістики. Мушу визнати, що ця методичність була не останньою причиною того, що Орестова мова завжди була взірцева.

Але поза фаховими темами був час на розмови про різне. Михайло Костьович був людиною спартанського типу, його вимоги до життя були дуже скромні, єдине, що він дозволяв собі, – це багато палити, зате алкогольних напоїв зовсім не вживав і за кожної нагоди так категорично відповідав: «Я не питущий», що ніхто й не наслідився б далі наполягати. З безалкогольних напоїв визнавав тільки чай, але так його любив, що чаювання набирало в нього гейби культового значення. Постійно носячи при собі все потрібне причандалля для цього, він поступово привчив і всіх у редакції до того, що десь між третьою й четвертою щодня ми збиралися на годину вільної розмови при філіжанці чаю. Михайло Костьович залюбки розповідав тоді різні епізоди зі свого життя. Захоплюючися, часом зривався з місця, демонструючи розповідане в особах, з відповідними жестами й мімікою. З тих розповідей я багато чого дізнався про самого Михайла Ореста та його родину.

Михайло Костьович походив з родини, багатої гарними людьми. Кость Зеров – батько мав п'ятьох синів. Найстарший з них Микола, поет і літературознавець, так відомий, що мені й не випадає щось говорити про нього в спогаді про іншого. Другий уже менше відомий, принаймні за кордоном, – Дмитро (1895-1971), але не менш видатний: учений ботанік, член президії Академії Наук, директор Інституту ботаніки при ній, редактор багатотомового видання «Флора УРСР», засновник і голова Українського ботанічного товариства, автор великої кількості праць з систематики, болотознавства, ботанічної географії, палеоботаніки. Не пам'ятаю з певністю, чи Михайло Костьович був третім, бо, крім названих, був ще один – інженер (не знаю його на ім'я, помер молодим у Москві) і Кость – теж ботанік у Києві.

Різко склалося життя братів Зерових. Микола прийняв смерть від кулі в ув'язненні, а Дмитрові ніби більше пощастило. Не зазнавши переслідувань, він зробив велику наукову кар'єру і навіть удостоївся нагороди орденом Леніна. Та не витримав життя в почестях сам: у грудні 1971 року на якихось зборах в Академії виступив з протестом проти русифікації і під час промови від

хвилювання впав мертвий. Така чутка поширилася за кордоном. Не знаю, наскільки правдива.

Покійному Михайлові Костьовичу, що аж двома нападами зазнав ув'язнення в радянській тюрмі, довелося прожити останні півтора десятка літ на волі й померти далеко від своєї батьківщини. Життя останніх двох, мабуть, було спокійніше, бодай так може здаватися, бо докладніше про їх долю ми нічого не знаємо.

Усі, що писали про Миколу Зерова, говорять про його феноменальну пам'ять. Людина, не позбавлена трошки скепсису, не конче цьому вірить, знаючи, що коли в нас бронзують мученика, не шкодують йому всіх чеснот. Признатися, так думав і я, але знайомство з Михайлом Костьовичем переконало мене, що виняткова пам'ять чи не була рисою, притаманною всім Зеровим. Ботаніка ж ніколи не належала до об'єктів зацікавлення Михайла Ореста, і, видно, як він щось затямив з неї, то тільки з принагідних розповідей брата Дмитра, а тим часом він міг просто дивувати знанням назв багатьох рослин, ще й додати їх латинську назву.

Феномен Орестової пам'яті дивував мене не один раз. Якось при одному з щоденних «чайв» я проказав першу строфу з «Новогреческой песни» Козьми Пруткова:

*Спит залив, Елада дремлет.
Под портик уходит мать
Сок гранаты выжимать...
Зоя, нам никто не внемлет!
Зоя, дай тебя обнять!*

На цьому моя пам'ять вичерпалася, а від Михайла Костьовича послідував солідний додаток.

Тема Пруткова в дальшому стала однією з тих, до яких ми жартома поверталися. Виявилося, що Михайло Костьович знав з нього багато напам'ять і дуже виразисто деклямував. Я тоді навіть записав від нього «Незабудки и запятки», «Кондуктор и тарантул», «Пастух, молоко и читатель» і навіть прозою писану мініатюру «Два дружные генерала».

Були всі підстави вважати ці записи приблизними. Якось будучи в кінці 1962 року в Парижі, я натрапив в одній книгарні на пишню, але без смаку оформлене найновіше радянське видання Пруткова і досить дорого заплатив за нього. При перевірці записів від Ореста довелося з подивом ствердити, що в них не було жодного відхилення від оригіналу, поминаючи зовсім зрозумілі відмінності в пунктуації.

І ще одна, поруч з пам'яттю, риса, здається мені, притаманна була всім Зеровим, яка сприяла тому, що кожен з них у своїй ділянці міг видатно визначитися, це методичність, доведена до вершка досконалости, інакше сказавши – культура праці. Михайло Костьович оповідав зі своїх спостережень над працею старшого від нього Дмитра, що той, закінчуючи якийсь біологічний дослід у пробірках різної величини, мив корки від них і ставив сушити на вікно завжди у суворій послідовності: від найменшого до найбільшого чи навпаки і ніколи не стерпів би такого непорядку, щоб поставити їх усуміш. Михайло Костьович був переконаний, що й свою методичність він засвоїв від Дмитра.

Не знаю, чи так воно й було, чи вона була просто вроджена в них, але мав нагоду спостерігати, що й Михайло Костьович умів тримати свій «робочий верстат» у взірцевому порядку. У просто неймовірній акуратності його може пересвідчитися кожен, хто гляне на письмо Ореста. Усі його листи, звичайно ділові й короткі, писані дуже оригінальним почерком, який нагадує український скоропис барокової доби, завжди незмінним і бездоганно чистим, так що про них радше випадало б сказати, що вони не писані, а друковані.

Якби я хотів окреслити якимось одним словом наші довголітні взаємини з Орестом, ледве чи відповідним було б слово – дружба. Для неї він був з багатьох поглядів людиною важкою і, мабуть, взагалі неможливою. Насамперед Орест був типовим самотником. Призвичаювався до одного місця, де жив, і весь світ, що простягався за дуже обмеженим тереном щоденних виходів з хати, здавався йому чужим, мабуть, ворожим і небезпечним. Так він прожив весь час від кінця війни в Авгсбурзі, хоч усе промовляло за те, що йому зручніше було б жити в Мюнхені. До залізничної лінії Авгсбург – Мюнхен у щоденних подорожах на роботу він призвичаївся, але кожного разу ще за дня мусів повернутися до Авгсбургу, залишення у Мюнхені до пізнього вечора, хоч би й як вимагали цього обставини, було майже виключене. Так само він роками мріяв про подорож до Парижу і ніколи не наважився її здійснити, хоч я щоразу, їдучи до Франції, пропонував йому місце в авті. Але це так далеко від Авгсбургу!

Мені траплялося гостювати у всіх його чотирьох помешканнях в Авгсбурзі, які йому доводилося міняти під тиском обставин, хоч робив він це неохоче. Але його запросити до себе не пощастило жодного разу, бо його завжди тягнуло втекти до Авгсбургу.

Поза тим Орест ревно обороняв свій замкнений духовний світ, нікого до нього не впускаючи. Наша дружба з дистанцією базувалася на тому, що ми сходилися на спільному, не торкаючися різниць у поглядах, передусім на літературу (ясна ж річ – на неоклясицизм). Кожен з цих різниць міг робити свій вжиток, але не виносити їх на спільне обговорення, яке неминуче скінчилося б крахом. Якось я принагідно написав про Миколу Зерова таке, що ніяк не узгоджувалося з його поглядами. Він його читав, але ніколи ми тієї теми не порушували, наче б її не було. Трудно сказати, чи такі взаємини з пильним дотриманням демаркаційної лінії можна назвати дружною, і я не знаю, чи на тіснішій базі дружні взаємини з Орестом були можливі.

Той світ, який Орест ревно боронив, як святиню, мав назву – неоклясицизм. На еміграції він вважав себе продовжувачем справи неоклясиків і дуже багато зробив для збереження й популяризації їх спадщини, насамперед свого брата Миколи Зерова, з творів якого він видав, що можна було зібрати: «Sonnetarium» (1948), «Catalepton» (1952), «Cologarium» (1958). Крім того, перевидав з видання 1924 року першу частину історичного нариса М. Зерова «Нове українське письменство» (1960). Багато праці він уклав також у видання поезій П. Филиповича і збірника спогадів про неоклясиків. Ішлося не тільки про те, щоб познаходити авторів і здобути від них рукописи. Після того ще тривало листування з ними стосовно окремих деталей і фактів, які треба було уточнити чи доповнити. На час смерти Ореста книжка була готова, але він не побачив її в друку, і мені припало писати передмову до того збірника, що називається

«Безсмертні» (1963), про його упорядника. До речі, в цій розповіді я в основному повторюю те, що тоді написав.

Екстремне неоклясичне наставлення Ореста увело його в конфлікт з заснованою відразу по війні літературною організацією Мистецький Український Рух (МУР), який, конфлікт, набрав дуже гострих форм, потім перенісся на персональні взаємини з керівниками МУРу і далеко перетривав існування самої літературної організації.

Щоправда, сам Орест у полеміці участі майже не брав. Оборону неоклясицизму на сторінках преси перебрав на себе Володимир Державин. На цьому ґрунті вони й зійшлися з Орестом.

Я мало знаю про доеміграційне життя Державина в Харкові. Відоме мені лише, що він належав до кола літераторів, які гуртувалися навколо Олександра Білецького, був професором Харківського університету. Ерудит у питаннях класичної філології, Державин написав у двадцятих роках низку передмов до перекладів з грецьких авторів. Друкувався в журналі «Вапліте». На еміграції після ліквідації таборів оселився в Авгсбурзі й був професором класичних мов в Українському Вільному Університеті. Останні роки життя – літературним редактором газети «Шлях перемоги». Зловживав алкоголем, що спричинило параліч, а потім і передчасну смерть. Помер в Авгсбурзі 1964 року.

У практичному житті Державин був до анекдотичного безпорадний. Яюсь уже на початку п'ятдесятих років, коли життя впорядкувалося й Німеччина переживала «економічне чудо», він запитував мене, де можна дістати цукру, і був дуже здивований, коли я сказав, що цукор вільно продається в кожній крамниці. Доти він, як це властиве куріям і алкоголікам, що не люблять солодкого, обходився запасами ще з таборової доби і був переконаний, що цукор усе ще продається на картки.

Іншим разом Державин оповідав мені, що знайшовся його давній приятель, який жив у Швеції чи Норвегії і пропонував йому зустріч на рівній для обох віддалі, у Гамбурзі. Зустріч, звичайно ж, не відбулася, бо: «Як я поїду до Гамбургу, – казав Державин, – коли там говорять діалектом п'ятдойч, якого я не розумію».

Музики Державин абсолютно не сприймав, кажучи, що наймелодійніші речі діють на нього, як нестерпна какофонія. А що був короткозорий і з якоїсь примхи принципово не визнавав окулярів, не існувало для нього ні образотворче мистецтво, ні театр, ні кіно, і вся його увага зосереджувалася на літературі.

У літературі, на відміну від Ореста, який визнавав тільки неоклясицизм, зацікавлення Державина були дуже широкі, до сюрреалізму включно. У неоклясицизмі йому імпонував передусім автономізм мистецтва, протиставний народницькому утилітаризмові (у тому числі й плеканому в советчині), і, правдоподібно, ерудитія всіх поетів-неоклясиків, але найбільш імовірно, що на оборону неоклясицизму зваблювала його перспектива здобути відразу багатьох опонентів, проти яких він міг виставити свій арсенал полемічної діалектики, бо ні в чому Державин не був такий надхненний, як у запереченні чужих тез.

Ця пристрасть робила його достоту неможливим у взаєминах з іншими; він був колочий, як їжак. Перше-ліпше твердження він зустрічав запереченням: «Навпаки». А вже потім добирав аргументи на його умотивування. А разом з тим

Державин потребував товариства для розмов на літературні теми, і сталося так, що, працюючи я в «Сучасній Україні», а пізніше редагуючи «Сучасність», а він у «Шляху перемоги», ми часто зустрічалися чи то в якійсь каварні, чи ресторані, і тоді (о, незбагненна складність людської натури!) я наче б відкривав в істоті Державина дуже м'яку людину, яка, соромлячися своєї делікатности, прикривалася колючим панцирем всезаперечення.

Спільність неоклясичних позицій (чи вірніше – спільні для обох заперечники неоклясицизму) надовго зблизили Ореста й Державина. Зближувало їх також замилювання до перекладів, хоч і тут вони були різні. Державин перекладав з пристрасстю все, що його захоплювало: Гомера й Едгара По, Стефана Маллярме й Оскара Вайльда. Та й багато інших. Але переклади його були дуже своєрідні. Як у поезії він мав безпомилкове відчуття відрізнити справжнє від пересічного, так абсолютно був позбавлений слуху до власних перекладів. Єдине, чого йому вдавалося досягнути, – це близькі до оригіналу розміри й ритми. Що ж стосується мови, то це були такі своєрідні державинські винаходи, які міг розуміти, а то більше – чути в них поезію хіба тільки він сам, і то не завжди. Якось, читаючи мені щось з Маллярме, він раптом зупинився: «Тут щось незрозуміле. Мушу подивитися до оригіналу». У перекладі цих рядків:

*Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs...*

з Бодлерового «Запрошення до подорожі» (другий рядок дослівно означає: «мішаючи свої запахи») на означення суміші запахів він вжив виразу – «тху хор». Завдяки таким химерам переклади Державина набирали, очевидно, всупереч його бажанню, якогось травестійно-бурлескного звучання, як оці рядки з перекладу «Баляди про Редінгську тюрму» Оскара Вайльда, які запам'яталися мені тому, що Орест потішався ними й часто цитував:

*І в скок і в брик ми без реплік
Ішли до блазеньських парад...*

Орест, на відміну від Державина, перекладав тільки за суворим вибором; розуміється, до вибору потрапляло лише те, що було зближене до поетики неоклясицизму. Якось, коли він укладав збірничок перекладів з французької, я запитав його, чому в ньому немає нічого з Маллярме й Поля Валері? Михайло Костьович тільки багатозначно посміхнувся і сказав: «Ні...» Вираз обличчя й тон, яким вимовлений був цей один склад, вичерпно пояснювали мені, що для неоклясика французька поезія кінчалася перед Маллярме. Але переклади Ореста були завжди бездоганні.

Обидва, Державин й Орест, були один одному першими слухачами й цінувальниками їх перекладів. І перекладництво, за розмовами про яке вони провели багато спільних годин, стало причиною розриву їх довголітньої дружби. Дружби, гадаю, теж з дистанцією, оскільки поза спільним для них неоклясицизмом вони були такі різні і, за модним тепер виразом, мало комунікабельні.

Суперечка зайшла за те, що Орест мав би написати рецензію на переклад Державина з «Іліади». Припускаю, що Орест ці переклади терпляче вислухував,

але, несміливий взагалі в критиці, виступити з похвальним словом у друку, всупереч своєму переконанню, він нізащо не погодився б. Не знаю, чи таке вияснення зайшло в прямій розмові, чи якимось інакше, але розрив наступив раптово, і при їх обосторонній неподатливості не могло бути й мови про примирення. Назавжди. Це сталося невдовзі перед важкою хворобою Державина.

Належить сказати, що назовні це відбулося дуже коректно, і ніхто з них не виніс суперечки на люди, як дуже часто буває. Більше того, коли паралізований Державин лежав у лікарні вже в безнадійному стані, Орест багато клопотався, щоб організувати засоби для лікування, а що не мав успіху, то не його була вина.

Неоклясицизм має багато означень, тенденційних (як в УРСР) і більш-менш безсторонніх – в еміграційних авторів. На мій погляд, його треба приймати радше як окреслення історичне, а не стильове, тобто – означення «неоклясик» стосувати до тієї групи поетів (яку за Драй-Хмарою називали «п'ятірним гроном»), що оформилася на початку 1920-х років, і їй накінули збоку назву «неоклясиків», а вони не перечили проти того й охоче з назвою погодилися. Після того, як троє з них прийняли смерть в ув'язненні (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара), а двоє решта померли своєю смертю: Освальд Бургардт (Юрій Клен) на еміграції, а Максим Рильський у Києві, – треба вважати цей конкретний український неоклясицизм відійшлим до історії.

Чи можна назвати Михайла Ореста неоклясиком – досить складне питання, але продовжувачем справи неоклясиків на еміграції він міг вважати себе з повним правом. Уже хоча б тому, що турбувався їх спадщиною і багато чого врятував від цілковитої втрати, особливо з творів Зерова, видавши низку книжок, в яких багато чого друкувалося вперше, переховуване до того в приватних руках.

Як поет Орест визначався винятковою культурою. Кожна його поезія є у найпервіснішому значенні цього слова шедевром формального викінчення. Слово в нього так укладається у прийнятий розмір, що йому ніколи не можна закинути формальної недоробленості, що подеколи трапляється й у великих поетів. В Ореста не могло бути мови про силуваний наголос чи важкий (я сказав би навіть – ледь помітно важкий) збіг голосних чи приголосних. А далі – ясність і прецизність вислову, бездоганність стилістично-синтаксичної будови. Та понад усе – чиста, як перемита, лексика. У мові Ореста, може, не так уже й багато чистих новотворів, його мовотворча діяльність виявилася скоріше в поверненні слову його забутого чи наданні, що вичувається тільки з конкретного контексту, нового значення. А ще більше у різноманітненні семантики слова доданням у поточній мові не вживаних при ньому суфіксів чи префіксів.

Назагал можна сказати, що стосовно формальної досконалості Орест перевищує всіх неоклясиків, з їх метром Миколою Зеровим включно, хоч імовірно сам він з пошани до свого брата і не погодився б з цим моїм твердженням.

Усе сказане тут про поезику Михайла Ореста висловлене дуже стисло і за відсутністю належних прикладів та цитат може виглядати надто загальниково, а ледве чи хто з моїх читачів кинеється до Орестових книжок, щоб перевірити правильність моїх тверджень, бо поезію багато менше читають, ніж її хвалять. Саме тому я хотів би, щоб сказане мною далі було сприйняте в найбезпосеред-

нішому сенсі, а не як звичайна реторична фраза: з поезії Ореста (без залежності від того, як вона припадає кожному до смаку як поезія) можна без кінця черпати приклади для нормативної граматики чи (ще більше) для підручників стилістики. Це стосується як його оригінальних поезій, так і перекладів. До речі, Михайло Костьович був добре обізнаний з теорією версифікації. Коли я писав «Нариси з теорії літератури» (1954), він охоче постачав мені свої власні зразки особливо складних строф старогрецької поезії.

Коли йдеться про культуру мови, годиться ще сказати, що Орест видатно попрацював у цій ділянці й як літературний редактор. З його рук вийшло чимало гарно відредагованих книжок та велике число газет і журналів.

Афоризми про те, чи історія повторюється, чи ні, – і так, і так мають свій сенс. Незаперечним є, що окремі ситуації, буває, повторюються майже до тотожності. З приводу того, як у кінці 17 – на початку 18 ст. множилася віршована література, писав колись св. Дмитро Туптало до Стефана Яворського: «Бог дал тем виршописцам типографію, и охоту, и деньги, и свободное житіе. Мало кому потребные вещи на світ происходят».

Ці слова, так давно сказані, стосуються – ні додати, ні відняти – ситуації в нас у діяспорі. Не раз буває, що людина, не маючи на те жодних даних, вважає себе «фаховим» редактором, а графоман (маючи ще й «деньги») не завагається пустити у світ власним накладом том своїх писань, власним таки правописом. Трапляються журналісти, а то і вчені, які вимагають, щоб їхні статті друкували без змін, так, як вони пишуть.

Цьому мовному хаосові в діяспорі протистоїть невеликий гурт людей, і число їх після смерті Михайла Ореста зменшилося ще на одного, найбільш неподатливого. Інфаркт звалив Ореста в березні 1963 року зовсім несподівано, бо виглядав він до останнього дня здоровою людиною. Десь невдовзі перед його смертю з усією очевидністю починав валити Володимира Державина алкоголь, від живання якого він за жодних обставин не хотів відмовитися, хоч при його апоплексичній конституції алкоголь був йому смертельною отрутою.

Не можу покладатися на пам'ять, щоб сказати з певністю, коли це було, але найправдоподібніше влітку шістдесят другого року. З тоді ще зовсім здоровим Орестом невеликим гуртом ми вибралися відвідати важко хворого Державина, який лежав у лікарні поблизу Авгсбургу. Не знаючи, як zareагував би на його появу Державин, Орест не наслідився показуватися йому на очі й чекав на подвір'ї. Ми мали з розмови з хворим вяснити: вільно йому заходити чи ні.

Державину відібрало мову, і лежав він тотально паралізований, але, видно, розумів усе, що йому говорено, бо реагував лагідною усмішкою чи ствердним або заперечним рухом голови. Коли я спитав, чи вільно зайти й Орестові, який приїхав разом з нами й чекає на подвір'ї, Державин категорично захитав головою – ні!

Гоголь зі смутком підсумував колись подібну ситуацію вигуком: «Скучно на этом свете, господа!» Я не повторюю його, бо в мене мова про оригіналів, людей талановитих і цікавих, навіть у дивацтві, яке може спричинити смертельну ворожнечу з-за одного віршованого рядка...

ПОСТСКРИПТУМ ЗІ ЗРАЗКАМИ ПОЕЗІЇ МИХАЙЛА ОРЕСТА

Михайло Орест до війни в УРСР нічого не друкував, хоч почав писати поезії з юнацьких літ. Друкуватися почав щойно на еміграції. Його доробок відносно невеликий. Крім чималої кількості перекладів з європейських літератур, видав чотири збірки, п'ята вийшла посмертно: «Луни літ» (Львів, 1944), «Душа і доля» (Авгсбург, 1946), «Держава слова», «Гість і господа» (Філядельфія, 1952) і «Пізнi вруна» (Мюнхен, 1965). Початківського періоду в творчості Ореста немає, його поезії формально досконалі від першого до останнього рядку. Це переважно пейзажна лірика виразно інтимного характеру, повита ностальгічним настроєм. Подані зразки – всі з посмертної збірки. Останній вірш, що дав назву цій збірці, бажано було б репродувати з автографа.

ЖОВТЕНЬ

*Скоритись? Ні! Для почувань знебулих
Ще має силу їх передий спалах:
Я чую запах радостей минулих,
В заобрійному вирії пропалих.*

*Так Жовтень, тоскний спадкоємець Літа,
В собі його луну любовно стежить...
Коли прийдешиність холодом повита,
Лише минулий день душі належить.*

ЕВТАНАСІЯ

*День відійшов, високий і яскравий,
Погасли заходу янтарні брами –
І в парку вечір, молодик смаглявий,
Несміло бродить поміж деревами.*

*Чому вагаєшся, ласкавий друже,
Наблизитися до мого балькону?
Чому гладити невпевнено і чужо
І криєшся за віт рясну запону?*

*Я знаю: лист ховаєш ти в одежі:
Мене боїшся ти вжахнути змістом?
Ні, залишив я за собою межі,
Де тужить ще за дровом рожайстим.
Душа – за дровом, що зірвати з нього
Судилося мені замало плоду;
Твій лист покличе на нові дороги
Мене – шукати витраченого роду.*

*І буде милосердний і короткий
Розлуки біль, о друже мій надійний!
Парк зашумів прощально і так кротко.
Виходь, я жду: готовий і спокійний.*

Відомо, що неокласикам до вподоби була поезія французьких парнасців. У їх слід ішов і Михайло Орест. Як зразок його перекладацької майстерності доречно може правити переклад одного з сонетів метра парнасців:

Шарль Леконт де Ліль

СМЕРТЬ ЛЕВА

*Старий мисливець, він до чару волі звик;
Насамоті любив з горба він споглядати
Шир моря і рівнин – і свій могутній рик,
Спокоєм сповнений, в далекість посылати.*

*Тож наче мученик, в ад кинений повік,
Щоб юрбам глядачів тупу розвагу дати,
В залізній клітці він метався рік-у-рік,
Чолом міцним б'ючись об неподатні грасти.*

«ЩИРИЙ НАДІЙНИЙ УКРАЇНЕЦЬ» ПЕТРО ОДАРЧЕНКО

До 90-ліття його народження²



Ніжин середини 1920-х років після революційної руїни ожив економічно в непівському відродженні і став майже таким, як був до війни: відновився базар, і, певне, ті самі власники крамничок, переважно євреї, торгували оселедцями, шапками, кашкетами й іншим дрібним крамом, потрібним у селянському господарстві. Щонеділі й свята лунав передзвін усіх двадцятьох церков міста.

Так почати з Ніжина потягло мене тому, що ми з Петром Васильовичем мріяли колись написати книжку про Ніжин нашого часу, так цього наміру й не здійснивши.

І в інституті, тоді вже під назвою ІНО, чути ще було зв'язок з традиціями славетного Історико-філологічного (Інституту ім. князя Безбородька. – Ред.). Старий Карпо, що опалював печі північного крила будинку, називав нас, студентів, за старою звичкою, паничками, а на головному вході під колонадою стояв незмінний порт'є Шамин у дореволюційній лівреї й відповідному кашкеті. Від дореволюційних часів лишився гурт відомих професорів: В. Резанов. О. Грузинський. Є. Харлампович. О. Покровський. Діяла Науково-дослідна кафедра історії культури та мови на чолі з Володимиром Резановим і при ній було щось із п'ятеро аспірантів, серед них двоє філологів: Федір Ладухин і Петро Васильович Одарченко. Від усіх решти, що звичайно

² «Всесвіт», листопад-грудень 1993, ч. 11-12.

ходили в модних тоді невиразного кольору толстовках, цей останній відрізнявся елегантно припасованим убранням, завжди зі свіжою сорочкою при краватці, а його голову прикрашала хвиляста русява шевелюра.

Було б перебільшенням говорити про наше знайомство вже тоді: аспіранти належали до науково-педагогічного складу й зі студентами ближчих стосунків не мали, хоч трохи того знайомства й було: 1928-го відзначалося 15-ліття смерті Лесі Українки, головою комісії був Петро Одарченко, тоді вже відомий як дослідник творчості Лесі, а мені припало бути членом комісії від студентства.

Того ще відносно спокійного двадцять восьмого нікому й на думку не спало б, що ледве проміне один рік, як голова ювілейної комісії зникне раптово й для інституту безслідно. Щойно яких тридцять років пізніше зустрілися ми з ним у Вашингтоні, відтоді й почалася наша дружба. А що діялося з Петром Васильовичем протягом цього тридцятиліття – буде видно з наступного.

Петро Одарченко народився 20 серпня 1903 року в селі Римарівці Гадяцького повіту на Полтавщині, в селянській родині. Вчився в Гадяцькій земській гімназії й за тих років жив у будинку Драгоманова, де тоді жила й Олена Пчілка, яка опікувалася юним гімназистом. Петро Васильович не поривав контактів з нею й після виїзду її з Гадячого. 1926 знову зустрівся з нею в Києві й дістав подарунок: книжечку спогадів про Михайла Драгоманова з дарчим написом: «Вельмишановному землякові, щирому надійному українцеві Петрові Одарченкові – на спомин про Гадяче від Олени Пчілки». Ці гарні слова письменниці про майбутнього вченого я виношу в заголовок цієї статті. Ясна річ, що цей епізод у житті Петра Васильовича спричинився до того, що він під впливом знайомства з Оленою Пчілкою розпочав свою наукову діяльність із вивчення творчості її доньки Лесі Українки ще за студентських часів.

1926 року Одарченко закінчив Ніженський інститут народної освіти й був залишений аспірантом Науково-дослідної катедри інституту. Аспірантуру він закінчив 1929 року і за цей час надрукував десяток наукових статей, з них вісім присвячених Лесі Українці. Остання з них, передмова до «Вибраних оповідань» її, появилася у видавництві «Рух» за інерцією вже після його арешту (1930). Рівночасно Петро Васильович працював і як етнограф, посилаючи матеріали до Етнографічної комісії ВУАН.

Заарештували Одарченка 1 жовтня 1929 року за обвинуваченням у «приналежності до контрреволюційної організації, яка мала на меті повалення радянської влади й відновлення самостійної України» (такої організації, звичайно ж, не було), і Петрові Васильовичу довелося пройти по кількох колах радянського пекла: півроку в арешті плюс три роки заслання до Алма-Ати, по звільненні з якого новий арешт з піврічним ув'язненням, по якому нове заслання в Уральськ. Термін нового заслання закінчився 1937-го, але про Україну, то ж і наукову працю, годі було й думати. Щойно з кінця 1939 року пощастило влаштуватися доцентом Курського педагогічного інституту.

З початком війни Петрові Васильович пощастило уникнути евакуації на схід, і тим робом через рідну Римарівку, Київ і Варшаву він опинився на Заході.

У підсумку, як додати війну, втрачено найпродуктивніше для літератора п'ятнадцятиліття. Щойно по війні, вже в таборах переміщених осіб, Одарченко відновив літературну працю, ще інтенсивніше продовжив її після оселення в США.

Щоб характеризувати наукову діяльність ювіляра, насамперед напрошується виправдане без ювілейної патетики означення: невтомний трудівник на полі української культури і виправдане часом Пчілчине: «ширий надійний українець».. У реєстрі його публікацій на 1992 рік, уже не повному, 569 позицій: література, мова, етнографія. «Моя наукова праця, – пише Петро Васильович в автобіографії, – зосереджувалася в цей час на дослідженні творчості Шевченка і Лесі Українки». Додамо: і великою мірою літератури 19 ст. взагалі. Як також сучасників: О. Зуєвського, М. Ореста та багато інших. «Я виступав у пресі, – цитуємо з тієї ж автобіографії, – і як журналіст і публіцист. Негативні сторони радянської дійсності, репресії, тяжке становище українського селянства, соціальний і політичний гніт на Україні освітлено в багатьох статтях...»

Досить поширений тип ученого, який лишає по собі великий доробок без товстих книжок і монографій. Такий Петро Одарченко: активне втручання не тільки в літературний, а й у загальнокультурний процес, а в його випадку ще й у публіцистику, не лишало часу на спокійне зосередження на монографіях. Щоб пересвідчитися у слушності сказаного, вистачить поглянути на реєстр наукових праць Одарченка.

Щойно скінчилася війна, діаспора поповнилася значним числом лінгвістів і літераторів, які, однозгідно стали на тому, що належить триматися правопису 1928 року, спрямованого на відрусифікацію української літературної мови, але вже 1933 року забороненого під обвинуваченням у націоналізмі й заміненого зрусифікованим, укладеним за редакцією А. Хвилі. Наступні його видання систематично русифіковано далі, й еміграція вважала своїм важливим обов'язком відстоювати чистоту української мови на основі чесно укладеного правопису, свого часу затвердженого наркомом освіти Миколою Скрипником й ВУАН.

Почесне місце в цьому ділі належить Петрові Одарченкові, який уже 1946 року видав у Авгсбурзі посібник «Український правопис», і відтоді тема мови в його літературній діяльності не пригасає до цього дня. Часом це великі серії статей типу «Українська мова в Америці» (щось понад тридцять нарисів) або «Мовні поради», а то й конкретні короткі репліки чи відповіді опонентам: «Географічна назва Сполучені Штати Америки», «Як вимовляється ім'я Марко?», «Ювілят чи ювіляр», «Про слова, що закінчуються на -ат (ят)». Та такого в нашого ювіляра – годі порахувати! А могли ж бути й «товсті» книжки, і як зібрати б докупи бодай частину його мовних порад (на що Петро Васильович не втрачає надії), вийшов би прегарний пандан до книжки Б. Антоненка-Данидовича «Як ми говоримо» – Одарченкове «Як ми пишемо». На такий том, либонь, вистачило б однієї серії статей «Українська мова в Америці».

Не заглиблюючись докладніше в особливості його літературознавчої діяльності, можна бачити, що з його ґрунтовних досліджень Лесі Українки й

Тараса Шевченка набралось б не на один товстий том джерельно добре устаткованих праць.

Те саме стосується й етнографії. «Енциклопедія українознавства» завдячує Одарченкові низку ґрунтовних статей і безліч менших нотаток. У статейному тритомнику: «Пояснення термінів етнографія, етнологія. Їх обсяг і зміст. Інші терміни». Спільно з З. Кузелею – «Історія української етнографії». Бувши одним з редакторів словникового десятитомника «Енциклопедії українознавства», я часто звертався до Петра Васильовича з проханням написати більшу статтю чи нотатку, і він ніколи не відмовлявся рятуючи нас, з уваги на брак кваліфікованих етнографів на еміграції, в достоту критичних ситуаціях.

Петро Васильович повноцінно жива людина й в особистому житті, не вільному від захоплень також поза сферою науки, з яких либонь найбільше – рибальство з вудкою, якого він не зрікається й по сей день.

Пізнавши ювіляра після далекого Ніжина вже вдруге, під кінець 1958 року у Вашингтоні, я переконався, який з нього чудовий співрозмовник. Зі свого багатого досвідом життя він може розповідати безліч історій, весело й дотепно. Особливо з досвіду своєї редакторської діяльності, про яку я мало не забув. А вона варта згадки, бодай у таких випадках, як його редакція книжки О. Косач-Кривинюк «Леся Українка. Хронологія життя і творчості» (1970), бо яко редактор Петро Васильович у невеликому гуртку фахівців цього діла видатно спричинився до вироблення літературної мови діаспори, яка, м'яко висловлюючись, була далека від досконалості.

В одному з останніх листів маю від нього повідомлення: «Тепер я упорядковую свій архів. Мушу передати архів і свою бібліотеку якійсь науковій установі». Це означає й попередні підсумки майже сімдесятилітньої наполегливої праці на добро української культури. У Петра Васильовича є що підсумовувати. Зі зробленого мін має право бути вдоволеним. Хай йому щастить і далі, у десяти декаду життя ступаючи.

Мюнхен

II РОЗДІЛ

1960-ТІ, НЕЗАБУТНІ: ІМЕНА, ТЕНДЕНЦІЇ, ЗЛАМИ

ШЕСТИДЕСЯТНИКИ¹

Наймолодше покоління радянської літератури, що в моїй схемі було б четвертим, а в советчині 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 загonom 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 духовного клімату. Можна явище брати ще й ширше: вона не обмежується тільки кордонами советчини, а пов'язана з духовними 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 не 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 оточення².

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 непроникненною. 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, запозичити з Заходу вузькі штани «стиляги» чи дівочу зачіску кінським хвостом, так само не є випадковим, що

¹ Надруковано в книжці «Сучасна література в УРСР (Мюнхен: Пролог, 1964. – 378 с.). Подається (з незначними скороченнями) за передруком: Українська мова та література. Ч. 16 (80), 1998. – С. 51-66 [Додаток].

² Cartier Raymond L'étranger devant L' U.R.S.S. // Paris match – [1963]. – №. 627. – С. 53-54.

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 митців 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 Хемінгуєм або Ремарком, має для конфлікту з батьками свої особливі причини.

Це ті молоді люди, свідомість яких оформилася вже по смерті Сталіна. Вони не можуть пробачити батькам їх покірність Сталінові, як і не можуть, вирішивши 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 советчини. 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 місце, яким автор скористався, щоб оцінити своїх літературних батьків: «Спробував, – пише Мушкетик про свого героя, – 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 сховався на такі поетичні узвишшя, що говорив за цілий народ. Тоді він перевтілювався і ставав Прометеєм, Гераклом, Пророком. Минало

натхнення, він сходив з вершин і ставав похлилим 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 похлилий чоловічок змагалися між собою <...>»

Портрет поета так прозоро написаний, що читач не потребує роз'яснень і сам відразу впізнає в «похливому чоловічку» Павла Тичину. Випадок Тичини очевидно простий: скінчився сталінізм, а він, переляканий можливістю повернення терору, тільки й знає далі, що вславлє 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. У цьому основа конфлікту між старими й молодими, і вона міститься, я хочу це підкреслити, не в політичній, а в суто психологічній площині. <...>.

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.

<...>. 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 середину 1950-их років) – разило справді нечуваною свіжістю. <...>

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. Відраз ж він висунув проти молоді поетки давно випробовану зброю: обвинувачення в формалізмі <...>.

Говорити про модернізм і формалізм у поезії Л. Костенко зайва й даремна річ. Про перший тому, що вона нічого не модернізувала і в арсенал 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 домінантною 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 штучарства, 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 кожную 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, «сретично» 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 «розширення творчих меж соціалістичного реалізму», бо ж 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. <...>

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.*

<...>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 проїхала.*

*В двері стукала, селом веиталась:
– Люди добрії, дайте решето!
Ой, просію ж я біле борошно,
бо в полях іще дуже порожньо.*

*Сині пальчики – мерзве житечко.
Нема решета – дайте ситечко.
Полям їхала, 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 штурляють 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 істоти поетичної творчості. І при її фантазії та різноманітності вияву творчого натхнення продемонструвала його (розуміння) на широкій скалі від пастернаківського «нахльнут 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 відкриттів 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 Леонід 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 і потреби. Вистачить зупинитися на кількох іменах, які більш-менш виразно зафіксувалися на кіношпівці 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 у 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 західною поезією. Але насправді таке припущення було б далеким від правди, бо вона для українського поета просто неприступна. Він міг знати щонайбільше деякі фрагменти західної 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. Лорки.

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. <...>

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 – «Балада про випрані штани», жаргонний епітет – «липова» справа тощо.

Взагалі кажучи, Драч руйнує соцреалістичну систему образности, побудовану на фальшивій засаді, що вона належить до колективного вжитку всіх

поетів, і на спрощенні до загальнозрозумілості (пишеться, мовляв, для народу), сам виходячи з протилежної і єдино сприйнятної засади – неповторності 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 <...>.

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 особистости виразно відчутні в віршах Драча...»³.

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 відкриттів, 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 перетовкати,
Та од Сталіна втекти.
А я сиджу на рядні
Та рахую трудодні.
Сюди – кидь, туди – кидь,
А ти, старий діду, цить.*

Це місце перелякало й обурило одного з Драчевих критиків – М. Шеремета, який закинув поетові якусь політичну демонстрацію, мовляв, повторення куркульських співанок часів колективізації. Я одначе цілком переконаний, що Драчеві зовсім не йшлося про політичний випад. Він просто відкрив силу поетичного контрасту і в майже патетичну власну розповідь уставив наведений примітив. Речі, які я в цьому зв'язку назву, не є порівняльними, бо кожне є окремим саме в собі, близькі вони одначе 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, вишукуючи, 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

³ Цит. за: Літературна Україна. – 1962. – 18 вер.

фантастичному калейдоскопі образів і почувань потрапляє у фокус обсервації поета, він засуджує його з усією пристрасною молоді 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 незрозумілим, 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 О. 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'юнктурою 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. «Баляда про соняшник» – поетичне кредо Драча, що знайшло вислів у такій багатій, на самих несподіванках побудованій метафоричності мови <...>.

Цілу зливу самих тільки метафор становить чотиристрофний «Сонячний етюд», який наводжу 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 крапах.*

*І переливно блискотять сонця
Протуберанцями сторч головою.
Берить сонця – кладить серця,
Як мідяки, пожмакані журбою.
Я ваші душі кпином обмину,
Я не поставлю їх на п'яні крати,
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. Хіба що 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 класично 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») накликало 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 міячні перехрестя,
Підковані гомоном малахітових крапель...
Йдеш так до правди, до суті життя,
Облєтений кілометрами філософій,
Райдугами симфоній і місячних інтегралів.
Іноді тільки буваєш на відстані серця.
Від тієї, єдино озонної Правди.*

Поет не знав, що філософію 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, поки що відмовившись від поетичної творчості, вислови «добровільне» бажання поїхати на новобудови. Поети вони строєм 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 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 появилися 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 поезики, а оцей катрен ледве не з Шевченка:

*За гай ступило сонце і пішло...
У далину покликало з собою...
В туман пірнає росяне село
І повивається прозорою габою.*

Втім уже і в них є щось нове. Насамперед ця лірика не занецищена 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 поезики. 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 акцентовані 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.*

<...>Але іноді (з великою символікою) Вінграновському не таланить. 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 «натхнутися» 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 нахиливсь 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 націоналістичним наставленням, думати, що українцеві не вільно любити Ленінград. Лише є щось антиестетичне у висловах такої любови, і вони викликали б стільки ж несмаку, якби були застосовані й до рідного Києва.

Я говорю про нерівності і зриви поета, як у наведених прикладах чи ще в якихось «атомових прелюдах» (до речі, цих прелюдів у Вінграновського дуже вже багато), у яких він позує на монументальність чи на трибуна (коли ж справжньою його доменою є інтимна лірика), тільки не те, щоб звернути увагу: скільки небезпек чигає на поета в совєтчині. Але не хочу цим затінити незаперечного факту, що Вінграновський входить в українську поезію як справжній і оригінальний поет, силуета якого окреслюється вже з перших кроків.

Якби шукати найістотнішого, що є домінантним у творчості Вінграновського, то либонь чи не найбільше натхнення викликає в нього любов до батьківщини. Він у цій любові просто таки розпливається до екстази, наче чуючи батьківщину кожним оголеним нервом <...>.

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. Перекоаний, 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 із непомилкових визначників справжності поетичного хисту виявляється при дотикові 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,
Ніжні 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 вийшли 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 входив 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».

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 тихо,
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 – білизою, / Можливо – просто водою» («Запах неба»); «... чорний хліб кохання» («Ну, от і все...»); «Сонце в рами позакладало / Жовті клапти свого горіння...» («Вікна») і т.д.

* * *

Читач уже звернув увагу, що три останні поети народилися 1936 року. Це якийсь знаменний для української поезії рік, бо ним таки датується народження ще двох дуже культурних поетів: Роберта Третякова 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 може 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 поки що 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 дозрівання 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 автора: 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 «Олесь 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 В. 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». Кілька таких рецензій, ілюстрованих самим автором, появилася 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 мусив 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.ІІ.1962) з нагоди публікації кількох його новелок: «Валерій Шевчук – студент-історик Київського університету. Родом з Житомира. Двадцятидволітній. Пробоє писати новели. Мріє написати колись роман».

Перші кілька його новелок (останнім часом його перестали друкувати) явище в українській літературі безпрецедентне тим, що вони зовсім, сказати б, безтрадиційні. В них нічогісінько немає ні від української класики, ні від сучасних «метрів» прози, у яких учитися – є обов'язком молодих авторів (маю на увазі – обов'язком приписаним). 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. У 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. Хемінгуей, хоч я зовсім не маю наміру категорично твердити про вплив, бо ж 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 ілюзорності 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 сентиментальний я сьогодні. Думав, що і канікулам скоро кінець.

Тобі легше.

Я засміявся. Потягнув його на вулицю...»

(«Не співайте мені сеї пісні»).

Усі новелки 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 такі 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 молодій критиці 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

насушне, сьогочасне слово, якого так спрагли читачі в усьому Союзі – хіба не було б це щастям для всіх нас?»⁴

Цитуючи цього автора, я наражаюся на закид, що він зазнає за це репресій. Але я цитую, по-перше, такі речі, які з політикою взагалі не мають жодного стосунку, а по-друге – 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 нелояльність 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 поетики чи, користуючись його стилістичним зворотом, – справді сучасної, справді української і справді поетики.

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 силіоусту лише одного Івана Дзюби, оскільки він здається мені серед молодих найбільш виразно 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. Г. 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 натхнення виявив Дзюба на перших порах у критиці тих авторів, які невдатно підлашкуючись 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 перевернутий 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 <...>.

«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

⁴ Літературна газета. – 1961. – 18 лип.

сюжетову лінію? На допомогу поспішає Митрофан Клюква, завфермою і сумісно батько відсталого Параски, отже людина, приречена на малосвідомість. Крім малосвідомости у таких персонажів є ще один благословенний дар: вони з перших сторінок розуміють свою нескладну роль у творі і діють належним чином...»

«... Я певен, що твори, в яких мовби то немає ніяких «ідейних помилок», але в яких є найгірше – примітивізація всього дорогого нам, – заслуговують найбільшого тавра»⁵.

Ця, так би сказати, «критична» лінія в критиці І. Дзюби знайшла поки що своє завершення в синтетичній статті «Як у нас пишуть» («Літературна газета», 1961, чч. 98, 99, 100). Перебравши 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. <...>

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 бо ж 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 такої, щоб у ній не підвелася жодна яскрава індивідуальність.

⁵ Дзюба І. Звичайна людина чи міщанин. –К., 1959. – С. 262–270.

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 творчості 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 сформулювала редакція «ЛГ», – «мова йшла про поезію молодих – в основному на публікаціях «Літературної газети» і журналу «Вітчизна».

Тодішнє офіційне ставлення Правління СПУ до творчості 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 штучарство, псевдоноваторство, а декому з молодих, за давньою звичкою, уже навіть пробують 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 молодої 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...»⁶

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 непереконливо, 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 ворогів молоді поезії, якими були не хто інші, 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.⁷

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 висловлювання, 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, самотутні, оригінальні, це не чергове поповнення поезії, а явище якісно нове в ній.

«Цим і тільки цим можна пояснити суть сьогоднішніх суперечок з приводу творчости молодих, основну причину, з одного боку, активного сприйняття і схвалення її, а з другого – не менш активного заперечення: м о л о д о м у, з д о р о в о м у, т а л а н о в и т о м у, с п р а в д і т в о р ч о м у з у с і х с в о і х с и л о п и р а є т ь с я с і р е, п о - с е р е д н ь е, х у д о ж н ь о і н е р т н е, к в о л е, з а к о с т е н і л е, с т а р е; (підкреслення моє. – І. К.) творчому дерзанню –

⁶ Цит. за: Літературна газета. – 1962. – 12 січ.

⁷ Шеремет М. Непросте і штучне бути гарним не може // Літературна газета. – 1961. – 14 лист.

заспокоєність, самовдоволеність, зрештою – епігонське животіння, творчий застій, як вияв обивательщини в літературі»⁸.

Письменники, що мають літературне ім'я, чуючи, що ведеться ганебна гра, від участі в погромі молоді 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 уникати 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 молодь⁹.

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 митцями 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.¹⁰

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 цінують 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.

⁸ Бойчак І. На пульсі епохи // Дніпро. – 1962. – № 12. – С. 141.

⁹ Див.: Ільчов Л. Бути вірними великій ідеї до кінця // Дніпро. – 1963. – № 3.

¹⁰ Степаненко О. Поети, пишіть для народу // Радянська Україна. – 1962. – 23 груд.

ПІД КІНЕЦЬ 1961 РОКУ (ПОГЛЯД НА ЛІТЕРАТУРНУ ПЕРІОДИКУ УРСР)¹¹ УСЕ ПРИТЬМОМ СІРЕ

Пригадується осінь 1958 року, коли на сторінках радянської преси доводили директивних кондицій поетичне мислення Леоніда Первомайського. Його гріхом була лірика смутку в поемі «Казка», туга за чимось не здійсненим і (не знайденим у житті) назавжди втраченим. Поета наставляли на соціалістичний мажор. Як таки, мовляв, можна, проживши в соціалістичному суспільстві до п'ятдесяти років, тужити, що не знайшов того, що шукав. Чи не тхне тут наклепом на «соціалістичну дійсність»? Десь у ті ж часи Сава Голованівський карався за «Операцію», а Швеця, Малишка й ще до кого муштрували за нестатутні розмови.

Це були останні відгомони тієї короткотривалої доби, яку, за легким стилем Іллі Еренбурга, назвали «відлигою». Усього лише два чи неповних три роки над смертельно спустошеним ляндршафтом радянської літератури почувся легкий подих живого, людського (ми назвали тоді цей період «відлигою на вічній мерзлоті»). І все ж у ті роки хотілося відкрити літературний журнал чи газету з надією знайти щось з прози О. Довженка, більш одверту статтю М. Рильського з турботою за втрачене почуття краси чи ще щось таке, що свідчило, що під мерзлими пластами кількох десятиріч сталінізму людина живе й думає. Та осінь 1958 року принесла кінець ілюзіям.

Історія Первомайського була затемнена великим скандалом навколо роману Бориса Пастернака «Доктор Живаго». Хотіли бо мати лауреатом Нобеля найблищого друга Микити Сергійовича, партійно благостройного демагога Михайла Шолохова, а вийшов ерамольний Пастернак. З цього в СРСР пішла така ненависть до Шведської королівської академії, що лавреатів останніх двох років – С.-Ж. Перса та І. Андріча вся літературна періодика СРСР не згадала жодним словом, хоч обидва вони (перший у поезії, другий у прозі) є справді світовими величчями.

Однак, хоч і як неприємний міжнародний скандал з нагородою Нобеля 1958 року, далеко серйознішими були внутрішні небезпеки від потурання вільнодумству, викликаному антисталінською промовою Хрущова на XX з'їзді партії. Похопившись гамувати розбурхані пристрасті в літературі й мистецтві, Хрущов з свого штандпункту діяв цілком закономірно, бо якщо він хотів і далі будувати соціалізм (зберегти свою голову), він мусів припинити «вільнодумство». З цього погляду малопомітні історії Первомайського чи Голованівського, Малишка чи Швеця мали не менша значення, ніж міжнародний скандал Пастернака. Для нас на Заході лишилися майже не поміченими заходи, якими партія вгамувала вільнодумство: стосовано переважно самосуд, тобто цькування натовпу на непокірні одиниці, але нікого не заслали й не покарали ув'язненням, а тим часом, починаючи з 1959 року, всі письменники заговорили по-статутному. Треба припускати, що вони після важкого досвіду сталінізму не дуже той

¹¹ Сучасність, лютий 1962, ч. 2.

опиралися натискові, знаючи, як безнадійно чинити опір диктатурі, менш кровожерній, але ще більш тупій і безнадійній, ніж сталінська: якщо пережили, мовляв, Сталіна, то переживем і Хрущова.

Від того часу мало було приємности читати радянську літературну періодику, і ми, признатися, протягом усього 1961 року переглядали її хіба тільки для поверхової орієнтації. Аж тепер, коли надійшли останні числа журналів і газет за той рік, вирішили перечитати їх уважніше і дійсно знайшли в них – усе притьмом сіре. Усе той самий фальш і догматика. Та ось для ілюстрації кілька прикладів.

Єлисавета Старинкевич вмістила в «Літературній газеті» від 22 грудня статтю «Друге життя твору». Мова в статті про п'єсу Миколи Куліша «97». Авторка запевняє, що після викриття шкідливого «культу особи» «Микола Куліш і його найкращий твір «Дев'яносто сім» посіли належне місце в історії української радянської культури». Скільки прикрої неправди сконденсовано в цьому одному малому реченні! Куліш ще ніяк не посів належного йому місця в українській радянській культурі, і саме тому, що Старинкевич, називаючи п'єсу «97» найкращою, закриває нею інші, ніби вони такі незначні, що й згадки не варті. Немає сумніву, що талант Куліша потужно виявився вже в цій п'єсі, але не вона а наступні Кулішеві п'єси створили добу в українському театрі. З ентузіазмом, достойним просвітянина, Старинкевич захоплюється тим, що п'єсу Куліша поставив аматорський театр, і тим, що цих театрів так багато на Україні. Усе це таке звичайне для радянської преси, що ми й не звернули б на статтю уваги, якби автором її був якийсь початкуючий критик, а не Єлисавета Старинкевич, яка так досконало знає не тільки радянський театр, а й історію світового театру. І не їй би захоплюватися аматорським театром, ціну якого вона чудесно знає, отже й очевидячки лицемірить і стосовно п'єс Куліша, і стосовно мистецьких якостей самодіяльного театру київського заводу «Більшовик», який поставив «97». Не хочеться вірити, щоб це лицемірство було з власної волі.

* * *

Колись у 1930-их роках на обрії шевченкознавства появився Євген Шабліовський і мав такий «успіх», що скоро став членом-кореспондентом АН УРСР і навіть директором Інституту ім. Т. Шевченка. Він був одним із піонерів несвітського нудярства в літературознавстві, і чи не йому належить честь «відкриття» факту, що Шевченка виховали нам російські революційні демократи. Не зважаючи на цей сприт, він зазнав кількарічного ув'язнення чи заслання, але по смерті Сталіна його реабілітували і відновили в академіках. За цей час розплодилося багато шанувальників російської революційної демократії, і все ж Шабліовський, реабілітувавшись, не знайшов нічого іншого, як повернутися до звеличення святих революційних демократів, з тим хіба вдосконаленням, що тепер Шевченко виростає не зовсім під їх крилом, а майже (але тільки майже! Це мусить бути тонко підкреслено) поруч з нами. Між іншим, чим більша задуха, тим частіше почитують революційних демократів. І от читач має приємність знову ознайомитися з еляборатом Шабліовського, сама назва якого вже говорить за себе: «У боротьбі за ідейність і реалізм літератури.

Шевченко і російські революційні демократи» («Радянське літературознавство», листопад-грудень 1961).

Наші приклади можна продовжувати далі й далі, але навряд чи справило б читачеві приємність порпатися в цій догматиці занадто довго. А таке ж саме і літературознавство, і критика, і сама літературна творчість у переважній її більшості. І все ж спробуємо пошукати у цій сірості чогось бодай наближеного до справжнього.

«ЛУПОВИВИПОД»

Признаємося, що ми мало сподівалися на успіх цієї спроби, а однак були приємно розчаровані, знайшовши більш або менш сміливі проблески, з яких можна бачити, як чудесно розуміють, якої літератури їм треба, ті самі люди, що пишуть такі догматичні статті. Звернімося знову до прикладів. Стаття Івана Світличного (в тому самому числі «Радянського літературознавства») – «Біля початків літератури соціалістичного реалізму», в якій він обговорює повість Горського «Мати», могла б змагатися в догматизмі з статтями Шабліовського. Бо ж і твір слабкий (багата російська література зазнає кривди, коли такі бездарні речі, як «Мати» Горського підносять у ній до рівня клясики), а що вже говорити про філософування навколо того, що початки соціалістичного реалізму йдуть від цієї повісти. Хоч це, до речі, й правда: зародки соцреалістичного нудярства дійсно починаються звідти.

І як же приємно було ствердити, що той самий Світличний у грудневому числі «Вітчизни» (стаття «Боги і наволоч») так бездоганно визначив мистецькі слабості розхвалюваного понад міру роману М. Стельмаха «Правда і кривда». Його аналіза слабостей цього твору (звичайно ж після належних похвал) вкладається в кілька пунктів, що в сумі й зводять нанівець усі похвали: 1) схематичний поділ на «позитивних» і «негативних» типів, 2) літературщина і фольклоризм, 3) штучна й дешева «красивість».

Для ілюстрації за цитуємо одне місце:

«Така літературність однак виявляється не лише тоді, коли герої прямо посилаються на джерело чи літературне явище. Вона виявляється в самому складі думки і манері говорити. Скажімо, дід Євмен Дибенко говорить про те, щоб Марко Безсмертний був головою колгоспу.

«– Що ви, Євмене Даниловичу, який я вам голова, – чудуючись озвався Марко.

Не бізменний, не безрідний і не чортищо, а справжній, довоєнний, що в голові і всередині має понятіє і до землі, і до людей, і до хліба святого, і до риби у воді, і до птиці у небі, і до вдови нещасної, і до сироти безрідної».

Сама по собі це – справжня висока поезія, але самим складом вона нагадує народну думу, і літературно-фольклорне походження її очевидне.

Або хіба не від літератури такі, наприклад, закучерявлені слова Безсмертного: «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 нанизують на свої пелюстки».

Такі слова, певна річ, не приходять одразу, самі собою, їх треба спершу обдумати, приготувати, як поети створюють вірші».

Справді, так тонко аналізувати мистецькі вади твору може тільки той, хто по-справжньому розуміє, що таке література. Це тим більше важливо, що автор і не мав прикладів у сірому літературному житті радянщини, і ніби тільки вроджене естетичне почуття проломило шкаралушу соцреалістичної догматики і виявилось у всій своїй чистій безпосередності.

Стаття Івана Дзюби «Як у нас пишуть» («Літературна газета», чч. 98, 99, 100), що її хочемо взяти за другий приклад, складається з трьох частин. У першій він дотепно іронізує з графоманської повісти Павла Автомонова «Щастя дається не легко», у другій загально говорить про позем прози, що нагадує Квітку-Основ'яненка, а в третій, знов таки влучно написаній, як і попередні дві, позитивно поділяє справді відмінний від пересічного рівня твір Г. Тютюнника «Вир». Ця стаття так талановито й дотепно написана, що переказувати її неможливо, її треба було б передрукувати повністю, але ошаджуючи місце, подамо без жодних змін і скорочень тільки другу її частину:

«Отже про Квітку. Порядком застереження зізнаюся під присягою Григорія Квітку-Основ'яненка читаю і шаную не менш, ніж ті хто захищає «по ньому» кандидатські дисертації. Кому невідома його велика роль в історії української літератури. Але так само кому не зрозуміло, що писати сьогодні по-квітчиному, та ще наслідуючи при цьому не Квітку-сатирика, Квітку-побутописця, а Квітку-моралізатора, смішнувато. Більше, навіть деякі патріархальні мотиви самого Квітки викликають сьогодні легеньку посмішку (хоч, зрозуміла річ, не ці патріархально-сантиментальні мотиви визначили величезне місце Квітки в історії української літератури).

Скажімо, при всій повазі до високих чеснот Марусі Дротівни, Наумової та Настинної дочки, хтось сьогодні внутрішньо не посміхнеться (доброзичливо), читаючи таке:

«Та як вирядиться у боєву червону юпку, застебнеться під саму душу, щоб нічогосінько не видно було, що незвичайно... вже ж пак не так, як городянські дівчата, що у панів понавчилися: цур їм! Зогрішиш тільки, дивлячись на таких!

Не так було у нашої Марусі!.. Що було, то було, та як прикрито та закрито, то і для дівчини чепурніш, і хто на неї дивиться, і хто з нею говорить, то все таки звичайніш».

Пишучи цей напівгумористичний пасаж, чи думав Квітка-Основ'яненко, що зачеплена ним «тема» через 125 років стане мало не кардинальною для далекого з українських повістярів та поетів, котрим питання про контрольну ширину холош у штанях, барви сорочок та ліміти дівочого декольте не даватиме їсти й спати, мучитиме більше, ніж будь-які світові катаклізми, будь-які таємниці буття, і стане випробувальним полігоном для їхньої громадської ревности.

Через повість П. Автомонова, зокрема, воно проходить як одне з найважливіших.

На жаль, ми не можемо процитувати тут усіх авторових ціцероніад проти «куценьких штанів» та «картатих светрів», носії яких – геть усі негідники, що їх повинні виловлювати (і виловлюють!) комсомольські патрулі («... Для чого ти отак вирядився!.. Не по-комсомольському одягаєшся). У хлопців от теж не

кльошом штани пошиті (поступ! – І. Д.), але не такі вузькі, як у тебе... Скільки людей наскликав! Іди!..» (пор. – у Квітки-Основ'яненка: І сорочка на ньому – не як у людей: замість білої, як закон повеліває, вона в нього або червона, або синя, та без коміра, а з гапликом..»). Можемо тільки запевнити читача, що, гортаючи повість П. Автомонова, він не раз матиме нагоду згадати дещо з Квітки-Основ'яненка...

Та хіба один тільки П. Автомонов такий «заквітчаний»? І не лише в моралізаторстві, а й патетиці.

Ось повість Є. Долмана «Де пахнуть чебреці» («Дніпро», 1961 р., ч. 3). Немало сторінок її написано з таким сентиментальним придихом, що здаються пародією на літературу початку минулого століття.

Героїня повісті Оксана, ще будучи студенткою, приїздила до села Лебедівки допомагати колгоспникам у збиранні врожаїв і пробула там біля двох місяців. Удень працювала на полі, про що автор, проявивши такт, згадує досить лаконічно, а ночувала в клуні. Про цю останню розповідається охоче і розчулено: не встоїмо проти спокуси процитувати дещо з тих патетичних дум навколо клуні. Вона – «німий свідок безжурних студентських вечорів, сердечних розмов, звабливих дівочих мрій і гарячих зітхань...

Знала та клуня розкотистий срібнодзвінкий дівочий сміх, знала вона й приховані невтішні сльози – сльози нерозділеного чи зрадливого кохання, сльози перших у житті розчарувань...»

Десь побіля цієї фатальної клуні й започаткувалася любов Оксани та Олексія. Нагадуємо (бо цій обставині надається неабиякої ваги у повісті): Оксана – студентка, городянка; Олексій – тракторист, «селяк». Читаючи повість їхнього кохання, починаємо розуміти, що не тільки «селянки кохати вміють», а й селяни так само.

«Не раз бувало, взявшись довірливо за руки, вони неначе діти, збігали крутим узбережжям до Бугу і зупинялися там, припиняли, зацікавлені, слухаючи биття власних сердець та незрозумілий шепіт річки. Той шепіт часом ставав схожим на глухе зітхання невидимої загадкової істоти. І, чи то від навіяного отим зітханням чару чи від осінньої прохолоди, Оксану проймав дроз. Щоб зігрітися, вона горнулася до Олексія, а він несміливо, обережно клав теплу велику руку на її тремтливі плечі і заспокійливо, неначе малому дівчиськові, починав оповідати про Водяника, який ото зітхає за минулим красним літчком. Він, мабуть, уже передчуває прихід завійної, холодної зими і, видно, дуже боїться самотності. Бо що може бути страшніше неї? А коли прийде лютий мороз, то замурує того Водяника у річці або заводі товстезною кригою, відділить його від усього живого і від пташиного співу, від шелесту гаїв і верболозів, од шепоту густої, росистої трави, по якій Водяник любить поблукати у сяєві повновидного місяця, що править йому за сонце, – од всього-всього, навіть од дівочих пісень, до яких він, зеленобродий дідуган, прислухається, бо ті пісні зігрівають його старече серце...»

Кого не зворушать такі кустарні сентиментальні казочки? Тим паче що:

«Розповідав про це Олексій так же серйозно, як і про те, що того дня він скошив лише сім гектарів кукурудзи, бо чимало часу згаяв, доки лагодив трактор, який після обіду не заводився... І без усякого переходу хлопець раптом запитував

Оксану, яка зірка їй найбільше подобається і чи хотіла б вона в найблищій часі помандрувати хоч кілька тижнів по загадковій чарівній Венері?..»

Та хоч які невідпорні оце прикмети сучасності – кукурудза і космонавтика, а все одно мимоволі пригадуєш знайоме, давнє...

«...Соловейко стих... вітерець заснув, і гілочки по садках, дрімаючи, ледве-ледве колишуться; тільки й чути, що через греблю на лодках вода цідиться і мов хто нищечком казку каже... Ось і рідненький туманець пав на річеньку, мов парубок приголубивсь до дівчиноньки, і укупі з нею побігли ховатись меж крутими берегами...»

Так це – Квітка-Онов'яненко. Стиль 30-х рр. Минулого століття. А хто це ?

«Здрастуй, Докійко, моя перепілонько! З далекого Донбасу, індустріального краю заліза і сталі, посилаю тобі свій ніжний привіт і кланяюсь тобі до сирієй землі з високих риптувань нашої домни (і не боїться лоба розбити! – І. Д.). Повір, серденько, тричі кланяюсь. Коли б ти знала як я за тобою скучаю. Коли б можна, знявся і полетів, як той лелека. Сів би на вашій хаті та вдарив у калатало, викликаючи свою подружку на тиху розмову. Але розумієш, крім тебе, перепілко моя степова, полюбив я ще нашу комсомольську домну...»

Ви думаєте: це, мабуть, заговорив Квіточик Василь, той, що «як почне херувимську, так таку, що й сам дяк не умів в лад узяти», – але при чім тут Донбас та комсомольські домни?

А при тім, що це Терешко з роману Івана Цюпи «Вічний вогонь».

А як вам подобається, коли молодий поет, наш сучасник, почне бадьоро викликуватися на отакий прадавній мотив:

*Я знедолі не корюся,
смерти не боюся.
А умру – у ріднім лузі
Кленом розів'юся.
Кленом розів'юся,
З вітром обнімуся,
Ще й весною
Молодою
Квітом уберуся.
Будуть руки в мене
Гілячко зелене,
Соловей, товариш давній,
Сяде на рамена.
Пугач тугу пуга,
Бо немає друга!..
І т.д. і т.п.*

(Юрій Петренко «День починається», стор. 59).

Їй-богу, ще в минулому столітті подібна поезія вважалася не зовсім пристойною, і українцям було соромно за неї інакше, чому б Іван Франко, Леся Українка, Павло Грабовський, Михайло Коцюбинський так гостро нападалися на епігонство та хуторянство, чому б кликали до нових горизонтів та нового стилю?

А втім, повернімся до прози.

Ось іще – розгадайте, де Г. Квітка, а де Є. Доломан:

«Коли з старшим себе зустрілась, зараз низенько вклонилась та й каже: «Здрастуйте, дядюшко!» або «Здорові, тітуся!» І таки хоч би то мала дитина була, то вже не пройде просто, усякому поклониться і ласкаво заговорить».

«Вишневіська помахом руки відповіла на привітання, щиро радіючи гарному сільському звичаю: вітатися навіть з незнайомими. Цей звичай треба запровадити всюди, щоб людина людині зичила здоров'я і добра».

Ви здогадалися, що останнє Доломанове, бо в Квітчині часи не можна було «запроваджувати звичаї...»

Я зовсім не проти того, щоб вітатися з незнайомими. Будь ласка, особливо, коли вам більше нема про що дбати. Ставайте десь на розі центральних вулиць великого міста (ви ж хочете цей звичай «запровадити всюди») і вітайтеся, поки вас перехожі не помнуть.

Можете драматично обороняти свої громадянські позиції в ось такий, приміром спосіб:

*Ой не ріж косу,
Бо хорошая,
Не погань красу –
Дуже прошу я.
Не фарбуй своє
Личко фарбою...*

І т. д. (Михайло Ткач «Житній вінок», с. 62)

Можете скільки завгодно похвалитися тим, що свого часу вас не випадково купали в любистку, або тим, що ви, врешті, втямили мамине слово про святий хліб.

Закликайте до поновлення давніх обрядів, проголошуйте бабусині афоризми чи самозрозумілу, елементарну, хоч і невідомо кому тепер адресовану мораль на вірець: «справжня людина не стане ходити розфуфреною в будень, коли всі трудяться...» (Є. Доломан)

Але чи доречно при цьому ставати в позу мислителів і борців? Чи варто в такому моралізуванні бачити своє письменницьке покликання? Чи є підстави в ілюзіях, буцім-то саме такими ідеалами можна збагатити сучасну українську літературу, вести її навістрів життю, на сцену світової культури? І хіба це саме те, що найбільше болить народові, і хіба саме в такий спосіб письменник найчастіше служить своєму народові?

Слово чести, в сучасному світі є багато важливіших та докладніших проблем. І входять у нього з серцознішим ідейним та інтелектуальним багажем. І не в такому ветхому одягові.

Не забуваймо, що в українській літературі були Шевченко і Франко, Грінченко і Леся Українка, Коцюбинський і Мирний, Стефаник і Кобилянська, Тесленко і Васильченко, Яновський і Довженко...

Сподіваємося, читач не поремствує на нас за те, що ми в свою статтю вводимо чужі тексти, ледве не більші від неї самої, бо це ж тільки огляд радянської літературної періодики останніх днів минулого року, без претензій на оригінальність, та й, сказати правду, він тільки виграє від тих текстів, бо таку дотепну критику радянської літератури ледве чи й здолав би хто написати тут, де вільно писати все. Тому дозволимо собі зацитувати ще один невеликий уривок. Автор з провінції (Могилів Подільський) Станислав Тельнюк у тому ж числі «Літературної газети», в якому надруковано початок статті І. Дзюби, опублікував гумореску «Суд, якого, на жаль, не було», спрямовану проти віршованого графоманства. Він проробив цікаву операцію, склавши вірш з п'ятих строф, що всі належать різним авторам і опубліковані в різних газетах. Ось цей опус і коментар до нього С. Тельнюка:

ДО ВИСОТ

*І знов народ вперед зовуть
у трудовий похід горністи.
І, як завжди, в майбутнє путь
нам прокладають комуністи.*

*Це комунізму світлий прапор
на всі широти майорить!
Нам партія складає рапорт,
як будем жити і творить.
І як тій криці не дзвеніти
в цю благодатну літню мить –
пшениці голос, голос жита
у дзвоні радіснім звучить.*

*До сонця приведем Вітчизну,
збудуєм щастя ми своє.
Бо світла ера комунізму
на всій планеті настає!*

*Хвала від роду і до роду,
Великій Партії хвала,
що служить правдою народу,
що світові несе свободу,
що стільки щастя нам дала!*

Автор цього твору – поет ЛУПОВИВИПОД. Не чули такого комедного прізвища? Зараз поясню, що й до чого. Першу строфу написав Д. Луценко («Київська правда» за 17 жовтня), другу – М. Подолян («Колгоспне село» за 6 серпня), четверту – той же М. Винокуров, тільки вже в «Київській правді» за 17 жовтня, а останню – знову ж таки М. Подолян («Колгоспне село» за 1 серпня). А тепер візьміть по одному складу прізвища кожного з них, і ви отримаєте найвищої якості «ЛУПОВИВИПОД». Які твори, таке й прізвище.

Думаємо, що читач з приємністю познайомився з наведеними уривками, а включили ми їх у статтю на те, щоб показати, як чудесно люди розуміють, якої літератури їм треба і як недолуга та, яку подають їм за «найпередовішу в світі». Легко бачити, що обидва автори, аналізуючи літературні твори з суто мистецького боку, лишають політику на боці (і ми не виключаємо, що вони є добрими радянськими патріотами). І в цій аналізі ми з ними цілковито згодні. Наше розходження починається з застережень, якими вони обкладають свою критику. І. Світличний перед тим, як відзначати слабості роману М. Стельмаха «Правда і кривда», наче вибачаючись за свою сміливість (ми розуміємо, що їй потрібно, щоб критикувати увінчаного державними лаврами письменника), починає статтю з вихваляння, який то великий твір, та цим самим і кінчає. І. Дзюба здобуває собі право на критику графоманства, називаючи «багато визначних творів нашої прози» (перелічені в нього «Вир» Г. Тютюнника, «Правда і кривда» М. Стельмаха, «Людина і зброя» О. Гончара, «Остання шабля» М. Руденка, повісті І. Муратова, Ю. Збанацького, В. Земляка, оповідання І. Сенченка, Л. Первомайського).

Тут власне починається наше розходження з цитованими авторами, і воно неминуче приводить нас до політики. Бо хтось же зацікавлений у тому, щоб графоманські твори Автоманова друкувалися (а всі видавництва в УРСР державні), бодай тому, що він пропагує кукурудзу і допомагає переслідувати «стиляг» у ковбойських сорочках і вузьких штанцях. З другого боку, літературний талант О. Гончара незаперечний, і його ніяк не можна рівняти з П. Автомоновим. А пише він, не скажем – так само, бо мистецьке почуття міри не дозволяє робити елементарні ляпсуси, але в істоті й так: той самий типаж і ті самі мотивації приписані їм обом, і результат, якщо брати чисто мистецьку вагу твору, майже той самий. Таким є і його останній роман «Людина і зброя», а ще, може, більше – підношений тепер як вершинне досягнення радянської української прози роман М. Стельмаха «Правда і кривда». Такі результати уніфікованої естетики соціалістичного реалізму.

Так само ж і в поезії. Скільки молодих поетів, що в статистичних підрахунках ілюструють великість радянської літератури, навчилися римувати прописні банальності. Але й те треба сказати, що вчителями їх є заслужені олімпійці, бо як і вирветься колись щось свіже, то тільки від наймолодших, а ніколи не від визначних і вшанованих поетів старшого покоління, яких уже втомило життя, і вони воліють, щоб спокійніше було, топтати стежку, на яку їх уже кількадесят літ зігнав сталінізм. І даремно Станіслав Тельнюк, комбінуючи свій «Луповивипод», застерігається від узагальнення, мовляв, поезія М. Винокурова чи М. Подоляна одне, а поезія Рильського – інше. Як уже шукати чогось свіжого, то все таки в молодих, що ж стосується Рильського (і тут ми поставили б уряд ще й Малишка, Сосюру й ін.), то при всій нашій повазі до незмірених його заслуг перед українською культурою, нам здається, що в серці своєму він погодиться з нами, що те, що він пише, давно вже перестало бути поезією. Та вже коли ми при огляді останніх чисел літературної періодики, то ось увір одного з «олімпійців», Павла Григоровича Тичини, надрукований у 12 числі «Дніпра»:

ВИСОКО ЗНЯЛИСЯ МИ ВВИСЬ!

*Все, що Ленін думав, мріяв, –
мов народжене дитя,
втілюється у життя.
Мудра партія – надія
й правда нашого життя.
Людям же рішать належить
про похід майбутніх літ.
О, який думок політ!
Затаївши подих, стежить
зачудований весь світ...
Торжествуй ти, Україно:
високо знялись ми ввись!
Прямо йдемо ми – не навскіс.
Бо ще здавна воєдино
із Росією зрослись.
Настіж у майбутнє брами...
Що нам вітер! Що нам бриз!
Ленін з нами, – Ленін скрізь!
Ми з народами-братами
ідемо у Комунізм.*

Тепер поверніться до «Луповивиподу», співставте ці дві речі, і ви матимете якесь кошмарне враження: ніби втрачені всі критерії, і з двох однаково бездарних речей одну назвуть графоманством, а другу шедевром, далєбі оглядаючись тільки на імена. Олімпійці мають надійний захист від критики: звання академіка, ленінсько-сталінські лаври чи й особиста дружба з самим Микитою Сергійовичем (найчастіше все разом), і молодому поетові треба довго стажувати в передпокоях літератури, поки він хоч наблизиться до цього високого ордену. На цьому ґрунті останнім часом виразно накреслюється бунт молоді проти визнаних корифеїв, що спочили на сталінських лаврах, але не хочуть випустити з своїх рук атестата на звання почесних батьків радянської літератури. Молодь бунтує проти їх творчої імпотенції і сервілізму. Один молодий прозаїк написав сатиричний портрет сталінського одописця, наче списаний з Тичини. Часто це саме можна відчутти в поезії і в критиці. Але покищо рано ще говорити про обсяг і значення цього бунту для майбутнього української літератури. Відкладімо це на майбутнє, а тепер закінчимо наш огляд, повернувшись знову до розмови про догматику.

РЕПЛІКА ЙОСИПОВІ КУРИЛЕНКОВІ

У листопадовому числі журналу «Жовтень» за минулий рік Йосип Куриленко вмістив статтю під вельми голосною назвою: «Нові халдеї і старе шарлатанство». Наведена ним на початку історія з халдеями використана тільки як демагогічний дотеп сумнівної вартости, і її можна було б легко повернути проти самого автора. Тому дамо халдеям спокій і перейдемо до суті. Стаття написана проти Дмитра Чижевського, і коли читач «Жовтня» ознайомиться з нею і буде настільки наївний, щоб повірити Куриленкові, тоді він має дістати таке враження про Чижевського (наводимо дослівні цитати):

«У 1920 році цей приват-доцент Київського університету втік з білополяками за кордон і оселився в Празі, де й розгорнув свою «наукову» діяльність».

«Після розгрому німецького фашизму він спочатку опинився в Мюнхені, а потім переїхав до США, де й працює на замовлення нових хазяїв».

«...переплюнув своїх пронозливих попередників та заробив, мабуть, не одну похвалу від папських легатів, а то й від самого намісника бога на землі – папи римського».

«За його формалістичними схиляннями перед католицькою культурою сховалась продажна душа націоналіста, який ганьбить українську культуру в зарубіжних виданнях».

«Характерно, що Чижевський свою концепцію «українського бароко» відверто пов'язує з завданнями антирадянської пропаганди»

Хай вистачить цих кількох цитат, бо далі є ще й «диверсант» і «запроданець», якого «цікавлять срібняки», й інші вислови в цьому дусі.

Поінформовані читачі на Заході знають, яка це нісенітниця, і їх не стільки дивує стиль, скільки пригноблює свідомість того, наскільки занепало радянське літературознавство, щоб солідний історик літератури, яким є Куриленко, міг користуватися такою термінологією в дискусії з своїм колегою, який має інші погляди.

Ледве й чи доречно буде тут вжити слово «погляди», бо Куриленко не те що їх немає (ми не маємо права ображати його такими припущеннями), – він немає права на власні погляди. І це нещастя не самого Куриленка, а всіх радянських літературознавців. Це не просто наше враження, а дійсний факт, що увесь великий гурт радянських літературознавців (об'єднаних в Інституті літератури ім. Т. Шевченка чи в катедрах університетів чи педінститутів) безнастанно працює над таким зведеним до купи тлумаченням історії української літератури, в якому взагалі не мусить бути місця для чийось власних поглядів. Тим то й видаються в УРСР, як найбільш авторитетні, колективні тлумачники історії української літератури, а як виявиться, що через недогляд усе таки прорветься чиясь індивідуальна думка, тоді цей тлумачник вилучають з ужитку і видають новий. А що над знеособленням таких колективних творів доводиться більше працювати, ніж над їх укладанням, то й зрозуміла жадлива диспропорція: так багато літературознавців, а так мало наукових публікацій.

Ми навмисне вживаємо термін «тлумачник», бо хіба ж можна назвати історією української літератури «Історію української літератури», видану під маркою Академії наук УРСР у двох томах (1954-1957), що править покищо (гадаємо, що її скоро знімуть з ужитку, бо вона рясніє цитатами з Сталіна) за найновіший тлумачник? Чиї там погляди висловлені: членів редакції О. Білецького, М. Бернштейна, М. Гудзія, О. Засенка, З. Мороза, М. Пивоварова, Л. Коваленка, С. Крижанівського, Л. Новиченка, А. Тростянецького чи тих кілька десятків авторів, які писали окремі розділи? Навпаки, вони якраз і працювали над тим, щоб нічийх поглядів не було, щоб тлумачення історії української літератури відповідно не якимсь там науковим, а чисто утилітарним інтересам партії, яка, аби це тільки їй було на користь, дозволяє і зобов'язує поводитися зовсім вільно з фактами, не тільки перекручувати їх, а й вигадувати неіснуючі (приписали ж Франкові твори, яких він не писав). І так поводяться з фактами, вони обвинувачують у цьому інших, що й продемонстрував Кириленко в статті, до якої ми знову повертаємося.

З усього, що він наговорив про Чижевського, може бути правдою тільки те, що Чижевський, чи то за місцем своєї наукової праці, чи переїздом, дійсно бував у тих країнах, які Кириленко назвав. А поза тим, виїхавши після української визвольної війни 1917-21 на еміграцію, Чижевський віддався науковій праці, і ніяка антирадянська пропаганда його не цікавила, тим більш він не мав наміру бароковити «диверсіями» повалити радянську владу на Україні.

Бувши редактором «Української літературної газети», я надрукував кілька статей Чижевського, і мені легко засвідчити, що навіть у таких речах, як «Едвард Стріха і українська пародія» («Укр. Літ. газ.» за квітень 1956), у якій ішлося про автора, розстріляного більшовиками в 1934 році, він не використовує цієї теми для пропаганди, тільки побіжно зупиняючись на політичних мотивах пародії Едварда Стріхи, а зосереджує увагу на чисто літературній аналізі його пародез.

Як професор славистики, Чижевський багато працює й над історією української літератури, зокрема над літературою старої й середньої доби. Літературі українського барокко він присвятив чимало солідних студій, які багато чого з'ясовують у цій добі (XVII-XVIII ст.), навмисне, до речі, занедбаній в радянському літературознавстві з причини, зрозумілої з наступного.

Здавалося б, чого так підсакувати, та й з чим, коли в тому тлумачнику, який називається «Історією української літератури», цій добі присвячено ледве шістьдесят сторінок, а поза тим либонь нічого й не видано, вартого уваги. Хібащо ласкаво дозволено було перевидати в скороченні твори Івана Вишенського, та й то може тільки тому, що це був передрук з російського видання (ред. І. Єрьоміна).

Слово ж барокко взагалі в радянському літературознавстві проскрибоване, і тут саме причина, чому Куриленко напосівся на Чижевського саме за барокко. Розкриємо таємницю, приховану Куриленком: українське барокко в радянському літературознавстві це – «скандал в благородном семействе». Згідно з директивами, тлумачники твердять, що все «прогресивне» Україна, вже

починаючи з XVI ст., запозичила тільки з Росії. На стор. 56 згаданої «Історії української літератури» написано:

«Близько XIV-XV ст. На території Східної Європи зформувалися російська, українська та білоруська народності».

А вже на стор. 62:

«В боротьбі проти февдально-кріпосницького і національного гноблення український народ користувався (це в середині XVI ст. – І. К.) постійною підтримкою з боку братнього російського народу...»

І ще далі:

«В боротьбі проти шляхетської Польщі розвивались і зміцнювались економічні, політичні і культурні зв'язки українців з росіянами».

У цій догматичній схемі, ясна річ, немає місця для зв'язків України з Заходом. І тут звідкись на Україні барокко, і не з Москви, бо його там не було, а з Заходу, і хоч воно набрало на Україні своєрідних національних рис, незаконними батьками цього барокового байстрюка могли бути, боронь Боже, «агенти Ватикану». Тут Куриленко й знаходить зачіпку підкреслено закинути Чижевському «схилення перед католицькою культурою». Він певно не знає всіх праць Чижевського, але коли б знав, то зробив би те саме. А от, наприклад, у статті «Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України» («Арка», ч. 3-4, 1948) Чижевський висловлює застереження:

«Помилково, на мою думку, визначати барокко, як католицький культурний стиль, як стиль католицької культурної реакції тощо, – і протестанти і православні були так само «людьми барокко», знали той самий культурний стиль і в ньому творили».

З цього речення, якби Куриленко зачитував його повністю (але радянські автори виривають окремі слова, боячись навести ціле речення чи абзац, бо усе виявило б цілковитий фальш їхньої критики), читачі «Жовтня» зауважили б ще одну важливу думку Чижевського, яка дуже не до душі Куриленкові: Чижевський розглядає барокко як універсальний стиль доби, який визначав не тільки культурне, а й громадсько-політичне життя суспільства. У наступному абзаці він розвиває цю думку повніше:

«До таких самих об'єктів тяжіння барокко до надіндивідуального належить, без сумніву, нація, здебільша в формі конструктивного елементу держави... Цей бароковий національний рух ще занадто мало досліджений. Для слов'янських народів зібрано деякий матеріал (для поляків, чехів, хорватів можна такого матеріалу знайти силу), але український матеріал майже цілком ігноровано. Тим часом і окремі політичні твори (навіть принагідні панегірики, епітафії та «гербовні вірші», присвячені визначним політичним діячам), і передмови до друків з «похвалами» «словянській мові», і «козацькі хроніки» є літературними виявами барокової національної свідомости. Але ще ліпше за літературні вислови промовляють політичні чини «XVII сторіччя», яких провідні, мотиви, політичні підвалини – внутрішні та міжнародні соціальні чинники і т. д. вже досить всебічно освітлено, але – на жаль, – зовсім, здається, без того, щоб звернути хоч найменшу увагу на ідеологічні підвалини в самому «дусі» доби

барокко. Побачити підставу пробудження національної думки в тій справі абсолютного, в тому устремлінні до надіндивідуального, яке ми бачили на початках бароккової доби – це перша передумова дальшого дослідження бароккової національної свідомості».

Так Чижевський уперше поставив проблему дослідження бароккової доби у всьому обсязі і ніякої «антирадянської пропаганди» ми в цьому не бачимо. Та скільки мовиться про пробудження національної свідомості, ідею нації тощо, і то не в згоді з директивами, які йдуть з Москви, тоді Куриленкові це дійсно може виглядати, як «прапор, з яким націоналістична контрреволюція збирається боротися проти радянської культури». Але хіба тільки барокко? Так виглядатиме в його очах і кожне інше дослідження з історії української літератури, не узгоджене з радянськими тлумачниками.

* * *

Як вільно радянські літературознавці поводяться з фактами, коли це потрібно, видно ще й з наступного. Зборовши на яких двох журнальних сторінках Чижевського, Куриленко зазначає:

«Треба сказати, що Чижевський не один використовує концепцію «українського барокко» для диверсій (! – І. К.) проти українського народу. Як виявляється, у нього є помічники. Це редактори мюнхенської продажної «Української літературної газети» І. Кошелівець і Ю. Лавріненко».

Але він знову ж плутає сліди, щоб не сказати про що йдеться і не поінформувати занадто багато своїх читачів. Тому зробимо це за нього.

Юрій Лавріненко видав антологію української літератури 1920–30-их років, укладену з творів ліквідованих радянською владою і заборонених письменників. У коротких літературних портретах і кінцевій статті Лавріненко зробив спробу узагальнити стиль цієї доби і назвав його – необарокко . «В 1925-29 році, – пише він, – клярнетизм остаточно пішов дорогою своєрідного українського стилю – необарокко, що було основою і перших двох книжок Тичини. Відзначені раніш духові, мистецькі вартості «Сонячних клярнетів» і «Замість сонетів і октав» належать до підвалин необароккового стилю, що став домінантним стилем найбільших талантів 1925-29 року – самого Тичини, Хвильового, Бажана, Куліша, Яновського, Влизька, Мисика, Плужника, Свідзінського, і навіть проявився у ліпших творах Рильського та Филипівича».

Я не вважаю це узагальнення обґрунтованим і доцільним, бо воно нічого не дає для пізнання багатогранності стилю української літератури 20-их років і штучно об'єднує під однією назвою стилеві несполучні речі. У рецензії на книжку Лавріненка («Українська літературна газета» за жовтень 1959) я висловився проти вживання таких означень стилю, як клярнетизм, і далі стосовно необарокко написав таке:

«Ще більше застережень викликає спроба Лавріненка надіти на всю літературну творчість 1920-их років шапку необарокко. Уже сам перелік імен бунтує проти такого узагальнення. Що спільного є між реалістично-

натуралістичною прозою Підмогильного й Антоненка-Давидовича, з одного боку, і романтичною патетикою прози Яновського – з другого? Якими ознаками необарокко можна об'єднати Тичину і чистого імпресіоніста Плужника? Або знову такий ряд зовсім відмінних поетів, як Бажан і Свідзінський, Осьмачка і Семенко. Якими домінуючими ознаками необарокко можна тримати їх при купі? Такі питання можна нанизувати без кінця, і той, хто боронив би тезу необарокковості української літератури часів «розстріляного відродження», не здолає на них відповісти».

Прочитувати Лавріненка і самого себе я мусів от чому: із змісту статті Куриленка видно, що він мав до диспозиції правдоподібно і книжку Лавріненка і вже зовсім певно – комплект «Української літературної газети», і він не міг не помітити, що мої й Лавріненкові погляди щодо застосування терміну необарокко до літератури 20-их років зовсім відмінні, і проте це не перешкодило йому написати такий пасус:

«Як уже зазначалося вище, Чижевський назвав поетами «бароккової» традиції Шевченка й Рильського. Зараз те саме пишуть і редактори «Української літературної газети». Вони оголосили поетами «українського барокко» ранніх П. Тичину й М. Бажана. У Кошелівця і Лавріненка можна прочитати і про «бароккову віртуозність» Тичини, і про «барокково-ускладнену картину цілоти світу» у Бажана й про інші туманні синтагми».

І все ж у цій нісенітниці, коли хочете, є своя логіка: кожного, хто думає інакше, ніж цього вимагає уніфікований радянський тлумачник, належить вилаяти, і тому факти тут не мають жодного значення, різно чи однаково думають Лавріненко й Кошелівець – пощо вдаватися в подробиці, коли простіше їх вилаяти під одним титулом «барокковців».

* * *

Ми дискутували проти Куриленка зовсім умовно: що він так пише (а як він думає, один Бог знає) – це не його вина. Кожен з кілька сот літературознавців у тій країні, в якій ніхто не має права на власну думку, написав би так само, як і він.

* * *

Наш огляд стосується кінця 1961 року. Мусимо тут зазначити, що останній пленум правління СПУ, що відбувся 11-12 січня в Києві, може стати поворотним пунктом до кращого. Будемо сподіватися цього і почекаємо наслідків.

ПЕРЕКЛАДНА ЛІТЕРАТУРА В УРСР І РОМАН ДЖУЗЕППЕ Т. ДІ ЛЯМПЕДУЗА¹²

Однією з наймаркантніших ознак провінційности сучасної літератури УРСР є її майже цілковита ізоляція від процесів, які характеризують сучасну світову літературу. Як письменники цілковито позбавлені можливости нормального зближення з письменниками Заходу, так і до читачів не доходить майже ніщо якраз типове для сучасної західної літератури.

Журнал «Всесвіт» опублікував недавно повний список творів, перекладених на українську з чужих мов за останні десять років. Він становить близько 450 назв. Як порівняти Україну з приблизно однаковими щодо числа населення іншими двома європейськими країнами – Францією й Західною Німеччиною, то це число виявиться просто жалюгідним, бо в кожній з цих двох останніх появляється ніяк не менше перекладів за один тільки рік. Якісна аналіза виявляє ще більше убозство: понад дві третини названого числа припадає на літератури країн соціалістичного блоку, вони добираються не за мистецьким, а за політичним критерієм і нічим, мабуть, не різняться від «вітчизняної» соцреалістичної макулятури. З решти, близько 150 назв, що, припадають на західні літератури, переважає клясика (Бальзак, Стендаль, Діккенс і подібні), і лише декілька книжок лишається на сучасних письменників, а це, звісно, або комуністи (Л. Арагон, П. Гамарра чи А. Стіль, що з них останні два більш відомі як комуністичні діячі, ніж письменники), або «прогресисти», що чимось виявили симпатії до СРСР. Щось справді визначне, як от твори А. Сенкт-Екзюпері чи Д. ді Лямпедуза, є таким рідким винятком, що виглядає радше як непорозуміння.

І не інакше, як тільки безмірним нахабством або невіглаством можна пояснити Заяву одного автора («Радянського літературознавства» чи «Вітчизни»), який недавно запевняв, що СРСР випередив у ділянці перекладів капіталістичний світ на кілька десятиліть.

Тим часом же наявна тенденція до дальшого погіршення. У каталогах двох найбільших літературних видавництв УРСР заплановано на весь 1961 рік 11 перекладних видань. Назвемо їх усіх за порядком (дотримуючись правопису оригіналу). Держлітвидав України: 1) Ангелов Д. На життя і смерть. Роман. 2) Бабула В. Сигнали з Всесвіту. Науково-фантастичний роман. 3) Гюго В. Дев'яносто третій рік. Історичний роман. 4) Даскалов С. Своя земля? Роман. 5) Золя Е. Завоювання Плассана. Роман. 6) Лакснесс Х. Самостійні люди. Героїчна сага. 7) Мопассан Гі. П'єр і Жан. Роман. 8) Прем Чанд. Нірмала. Роман. 9) Реновчевич М. Симела Шолая. Роман. 10) Бернс Р. Вибране. 11) Шіллер Ф. Розбійники. Підступність і любов. 12) Словацький Ю. Вибрані твори. В 2 томах.

Радянський письменник: 13) Абрахамс П. Епітафія У д о м о. Роман. 14) Амаду Ж. Габріела. Роман. 15) Готе Г. Під Двома прізвищами. 16) Зегерс А. Вирішення. Роман. 17) Мунтяну Ф. Статуї ніколи не сміються. Роман. 18) Патковський М. Скорпіони. Пригодницька повість. 19) Хемінгуей Е. Через річку в ліси. Роман.

¹² «Сучасність», вересень 1961, ч. 9.

Спробуймо коротко проаналізувати цей список. За нашою нумерацією, числа 1, 2, 4, 9, 15, 16, 17, 18 (разом – 8) – переклади з сателітних літератур; числа 6, 8, 13, 14 (разом – 4) – з різних країн (також африканські) «прогресисти»; числа 3, 5, 7, 10, 11, 12 (разом – 6) – давно відомі клясики. Залишається ще одне-єдине число (19) – роман Е. Гемінгвея, який читач в УРСР може сприйняти як щось дійсно свіже. Одна книжка на цілий рік.

Загадка, чому саме на цей рік запланована бодай одна нова для українського читача книжка, і саме Гемінгвея, розв'язується просто: ще десь минулого року було відомо, що покійного тепер письменника запрошено було на відвідини до СРСР. Природно, щоб здобути його прихильність, треба було показати бодай кілька перекладів, в тому числі й на українську мову, бо ж напевно він захотів би побувати в Києві. Що ж до перекладу роману Д. Т. ді Лямпедуза «Гепард», що появився в 10-11 чч. журналу «Всесвіт» за 1960 рік і, на наш погляд, для УРСР є справжньою літературною подією, справа стоїть дещо інакше, але й на це легко знайти пояснення.

Джузеппе Томазі ді Лямпедуза (1896-1957) – останній представник стародавнього князівського роду Італії. Він бачив на прикладі свого роду згасання італійської аристократії, і єдиний його роман, написаний при кінці життя автора, ілюструє цей процес на тлі подій з часів походу Гарібальді на Сіцилію. Головний герой роману князь Фабріціо Саліна, з властивою йому інтелектуальною витонченістю і спостережливістю, стверджує це, аналізуючи події після перемоги га-рібальдійців на Сіцилії: «Коли б якийсь паліатив дозволив нам проіснувати ще сто років, то для нас це було б рівнозначне вічності. Ми, в крайньому разі, можемо ще турбуватись про наших синів та внуків, але за межами того, що ми пестимо своїми руками, в нас немає жодних обов'язків. Мене ані трохи не турбує доля моїх нащадків, які житимуть в тисяча дев'ятсот шістдесятому році...»

Правдоподібно, виявлення цієї тенденції, що, мовляв, на зміну аристократії приходить буржуазія, а далі буржуазію має змінити знову інша кляса, і спокусило перекласти роман ді Лямпедуза на українську мову, який ніби виправдує їхнє панування. Але в романі є й інша тенденція, якої не помітили або радше не хотіли помітити ті, що давали дозвіл перекласти «Гепарда» на українську мову, бо ця тенденція занадто виразна. Той же Фабріціо Саліна міркує в іншому місці: властиво, мовляв, мало що зміниться, ми «гепарди», на наше місце прийдуть «шакали», а шакалів можуть змінити «тієни» чи «барани». Стосовно советчини міркування Саліни, якби він дійсно існував сто років тому, були б пророчими. Так що переклад цього роману, хоч і як він видався їм «співзвучним», на нашу думку, був помилкою.

Не піде він їм на користь і тим, що своєю мистецькою досконалістю надто не вигідно відтіняє незугарність і мистецьку немічність сучасної літератури в УРСР. Хоч і написаний зовсім не в модерністичній манері, він з погляду соціалістичного реалізму напевно виглядає дуже «формалістичним».

Справедливість вимагає сказати, що мистецтво перекладу стоїть у них на високому рівні, ледве чи досяжному для перекладачів-емігрантів. І тому ми з приємністю передруковуємо з «Всесвіту» кілька уривків (у перекладі Миколи Мещеряка), щоб продемонструвати це мистецтво (ми поробили тільки незначні

правописні зміни) і децю познайомити наших читачів з романом, який сьогодні є загальноновизнаним шедевром світової літератури.

У першому уривкові мова йде про те, що тим часом, як князь Саліна усвідомлює собі, що діється, його спритний небіж Танкред, щоб урятувати, що можна, перекидається своєчасно до гарібальдійців. Він певний, що здобуде й за нового ладу блискучу кар'єру, і тому, не вагаючись, одружується не з рівнею йому походженням Кончеттою, а з дочкою скоробагача Кальоджеро, яка має великий посаг. Про це йдеться в другому уривку. Що ж до третього, то він окремих пояснень не потребує і буде зрозумілим з вищесказаного.

ДРАМАТУРГІЯ О. КОРНІЙЧУКА НА ТЛІ РАДЯНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПОБУТУ¹³

З нагоди його останньої п'єси

З кожної чергової п'єси О. 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 з ножами в ресторанній кухні до свіжої риби, якої ще не привезли. Але напевно всі, за винятком хіба самозакоханого автора, знають, що цей шум штучний і п'єса не варта його. Чому в такому разі це робиться? Відповідь треба шукати в механізмі тоталітарного суспільства, в якому пильно дотримуються ієрархії. Як у партійному апараті перелік починається з членів президії ЦК і 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 живе Г. Уланова, ніхто не здобуде імені в балеті, доки виступали на сцені І. Паторжинський і 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 Володимир Сосюра, стоїть не вище низькопробної графоманії, але четверте чи п'яте місце в 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, ніхто не насмілиться піднести голос проти ієрархії. А що безглуздість такого ієрархічного порядку люди відчувають, це проривається (хоч і несміло) в критиці.

Так відразу ж після прем'єри нової 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...»

¹³ «Сучасність», січень 1961, ч. 1.

Але навіть на таку скромну критику потрібно було, мабуть, не менше, як погодження в ЦК, і можна розуміти, чому обережний критик мусить зрівноважити один такий абзац цілим каскадом похвал, якщо взяти до уваги позицію Корнійчука – члена ЦК КПРС і лавреата всіх можливих нагород, який свого часу умів здобути ласку навіть самого 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 видалося за дійсне. Однак 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 новій п'єсі «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 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 – все до послуг голови. При одному з них (Македон Сом) невідлучно тримаються два колгоспні льокаї – Чапля і Квак. Вони носять за Македоном вишивку 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 послушенство їх потрясаюче. Ось так:

Квак: А я думаю...
Сом: Умри!
Квак: Вже.

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 негативний, але не до такої міри, щоб оголосити його «ворогом народу», щонайбільше він в очах Корнійчука заслуговує на партійну догану, бо на таких же тримається весь лад. І що цей колгоспний голова типовий, ми Корнійчукові беззастережно віримо.

А ось другий голова колгоспу – позитивний Родіон Нечай. Цей мріє про необмежену владу над колгоспниками. У розмові з партійним секретарем він замріяло цитує Леніна: «...Залізною дисципліною... З безсуперечним підкоренням волі однієї особи...» На зауваження секретаря, що так недобре, Родіон відповідає питанням: «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 як позитивного героя. Для нас лишається нерозв'язним питання, чи так само не помічає цього і глядач? У 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 однаково.

Ми не сумніваємося, що Корнійчук і не думав про такий кут зору. Це вийшло в нього супроти власного бажання.

Льокаї Македона Сом 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 Корнійчукові завдячує один справжній дотеп. Льокаї, зводячи під ручки «хазяїна» по трапу з катера, необережно кинули його у воду, і щоб він не простудився, Квак пропонує: «Знімайте штани, хазяїне... Ми вас ковдрою обмотаємо... І будете схожі ви на римського партійця... Колись вони так ходили, я в кіно бачив...» Це переплутання партійця з патрицієм вдалося Корнійчукові знаменито. Але це єдиний дотеп на всю комедію, чого занадто мало взагалі і скандально мало для провідного драматурга у всесоюзнім масштабі. Погляньмо отже на вартість цієї п'єси Корнійчука і принагідно на його драматургічну діяльність в цілому. Тут напрошується нам одне порівняння, заради якого ми й почнемо дещо здалеку.

У січні 1937 року нам довелося побувати на виставі останньої п'єси Івана Микитенка «Дні юности» в Київському театрі ім. Франка. У виставі брали участь кращі сили театру (до Ганни Борисоглібської включно), на афішах багатозначно стояло, що поставив п'єсу сам автор. Але, хоч це було невдовзі після прем'єри, зала була напівпорожня, 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 році 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 різко 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 у радянській літературі. Микитенко рано уславився прозою і вже в 1920-х 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 уже в zenіті. 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 поверхні вже за сталінської доби. Вільний від усього, що діялося в українській літературі 1920-х років, дуже вправно здобувши прихильність у Москві і віддавшись під опіку самого Сталіна, він зручно захопив кон'юктуру «Платоном Кречетом» (1934), і його перемога над Микитенком була вирішена вже тоді. Єшовщина тільки визначила трагічний фінал цього змагання.

Кажучи про змагання, ми не знаємо лаштунків і вживаємо цей термін не в тому розумінні, що 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 зневажити всіх підряд, вважаючи тільки себе самого генієм. 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 різних 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, тематика і т. д. і де всі письменники витягнені ніби на одну лінію. Як до цього ще взяти на увагу ієрархічну структуру суспільства взагалі, тоді зрозуміло, що при появі кількох рівнорядних обов'язково постає питання, за яким порядком старшинства їх розміщати. В цьому розумінні ми й говоримо про змагання між Микитенком і Корнійчуком за першість. Відомо, що Микитенко безжально використовував своє партійне становище, щоб валити небезпечних йому сучасників найбрутальнішими методами. Чи мало це місце й у стосунках між ним і Корнійчуком, нічого про це не знаємо. Стверджуємо лише, що Микитенко зійшов з першого місця, відступивши його Корнійчукові.

У такому змаганні перемога рішуче нічого не говорить про обдарування. Як нам 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 ми включили до характеристики Корнійчука паралелю з Микитенком.

Як сказано, Микитенко був письменником кон'юнктурним і на кон'юнктурі в'їхав у драматургію, захопившись за вирішальну у всьому житті тодішньої України тему - «знищення куркуля як кляси на базі суцільної колективізації». Така генеза «Диктатури». В 1930 році, коли різко збільшилася мережа високих шкіл і постала проблема перед партією заповнення їх «пролетарськими кадрами», Микитенко повернувся до своєї робфаківської теми, над якою працював раніше, і виготовував до постановки в Одеському драматичному театрі п'єсу «Кадри». Постанова партії про ліквідацію прориву в Донбасі надихнула його на п'єсу «Справа честі» (інша назва «Вугілля», 1931); на оголошення партією ударною будови Дніпрельстану Микитенко відповів «Дівчатами нашої країни» (1932). Не потребуємо рахувати далі, але тут же відзначимо, що цією самою дорогою пішов і Корнійчук.

Чим більше сталінізм душив і калічив людей, тим більш лицемірно говорено про «турботу за живу людину», «просту радянську людину» і т. д. Це особливо впадало в очі в політичній кон'юнктурі на Україні після голоду 1933 року, за яку вхопився Корнійчук у «Платоні Кречеті». Знову ж не потребуємо перераховувати все. Вистачить сказати, що найбільш «етапні» його п'єси завжди виходять з кон'юнктури: «організаційно-господарське зміцнення колгоспів», оголошене партією, – масте «В степах України» (1940), війна – «Партизани в степах України» (1941), «Фронт» (1942), постанова якогось там з'їзду чи пленуму ЦК КПРС – «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. Такою є й комедія «Над Дніпром».

Ми вже сказали, що трудно було б зважити, котрий з цих 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 честі» – Зануда, у «Диктатурі» незаможник – Малоштан, а бойова комсомолка – Небаба. Те ж саме робить і Корнійчук. Як і Микитенко, він любить 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 має просто «гарне» прізвисьце з традиції – Нечай, то негативний Сом обграється автором вже зовсім недвозначно, з натяком на антисоціальний характер цієї риби, що любить сидіти «в корчах».

Микитенко залюбки користувався вуркаганським жаргоном, якому в Корнійчука відповідає жаргон півграмотного апаратника, зразок якого легко знайти в кожній його п'єсі. Але наугад можемо взяти за приклад монолог Македона з «Над Дніпром», що має в задумі автора звучати ефектно: «Персонально... Слухайте всі! Слухайте!... Проникновено... Коли б... Коли б... Коли б знали там... на високій, на сіятельній вершині, скільки я цей рік видам грошей на трудовень, то приїхав би до мене сам... Персонально сам...»

Не маючи на меті докладніше аналізувати прийоми, розраховані на ефект, підкреслимо ще один улюблений у Микитенка засіб – патетика багатозначности, що в його уявленні підноситься до символіки. Ось, наприклад, репліка пораненого куркулем Чирвою 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 точнісінько ця 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 закінчимо. На підставі тільки цих кількох паралелей не можемо говорити, що Корнійчук тільки повторює Микитенка. Але, якби ми шукали чогось оригінального в нього, мали б багато труднощів, бо Корнійчук не належить до новаторів.

Сказати що Корнійчук не приніс нічого нового в радянську драматургію, – ще далеко не все, бо ж 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, сором'язливо маскуючи цю «буржуазну» назву, наприклад, – соціалістичним реалізмом.

Сталін увічнив свій псевдоклясицизм у потворних забудовах Хрещатика чи в колосальній будові Московського університету, експортуючи його й за кордони СРСР (Дім науки й культури у Варшаві), але також і... в п'єсах Корнійчука. Новатори давно були приречені на фізичне знищення чи моральну задуху, і генеральну лінію радянської драматургії очолили Микитенко й Корнійчук. Ще перший мусів пробиватися через опір театрів, які не могли перетравити його реалізму. Наприклад, змушений взяти до свого репертуару «Диктатуру», Л. Курбас не міг узгіднити її з програмою «Березоля» і модернізував у виставі, від чого п'єса багато виграла. Але пізніше й цього не міг уже ніхто робити, і врешті скінчилося на тому, що Корнійчук вийшов на драматурга-псевдоклясика.

До речі, у багатьох п'єсах він культивує і псевдоклясичну схему у вигляді трьох головних персонажів: позитивний герой і його антипод – негативний, що підступом діє проти першого, і третій – резонер, звичайно партійний керівник, що висловлює непомильні істини. За цією схемою побудований «Платон Кречет»: Платон – його антипод Аркадій – партійний резонер Берест. Збережена ця схема і в «Над Дніпром»: антиподи Родіон Нечай (позитивний) і Македон Сом (негативний). Є деяка відміна щодо резонера. Він теж є (партійний секретар Струна), але роля його в цій п'єсі мінімальна, він не поставлений під акцент. Це закидає Корнійчукові як слабкість цитований нами на початку критик Євген Кравченко: «Наприклад, хотілося б побачити більш виразну характеристику деяких персонажів, зокрема, парторга колгоспу Гурія Струни».

Критик ніби забув, що Корнійчук кон'юнктурщик. Тип партійного резонера, що вже десятиліття живе в радянській літературі і з зовсім зрозумілих причин ніколи 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 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 поетичною 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...»

До теми самохвальства, яким, здається, намагаються перекричати свою жалюгідність, ми повернемося дещо далі.

Не потребуємо доводити, що Корнійчук не сам вийшов на провідного драматурга і не з його вини його п'єси вважають вершком досягнення радянського театру. Як кон'юнктурник, він тільки зручно пристосувався виразником ідеалів і смаків свого замовця, якого легко впізнати в постаті представника панівної, за термінологією Мілована Джіласа, «нової кляси». Смаки Сталіна (який любив Корнійчука) ми знаємо з його архітектури й окремих висловлювань про мистецтво. Що ж до пересічного представника цієї кляси, то він не міг (і не смів) підноситися вище Сталіна. Це парвеню, що, доп'явшись до влади, усмакував достаток. Його невибагливі мрії – дача і «Побєда», бодай «Москвич». Щодо смаку, то його непокоїть все нове і дратує модернізм. Він воліє, як це часто буває в історії завойовників, вдоволитися надбанням переможеного, в погіршеному виданні, звичайно. Тому цього *pouveau riche* цілком задовольняє смак побороної ним у революції 1917 року дрібноміської російської буржуазії й міщанства. Інакше кажучи, у своїх уподобаннях він залишився десь у кінці 19 – на початку 20 віку. Нема нічого простішого, як окреслити цей смак у кількох фразах, але щоб нам не закинули браку об'єктивності, дамо слово комусь з тих, кого не можна обвинуватити в тенденційності, наприклад, радянському письменникові Олексію Полторацькому. У «Радянській культурі» від 20 жовтня 1960 він описує враження від пишного готелю в Харкові. Зацитуємо тільки один абзац: «Неприємне почуття охолоє 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 нам здається чисто риторичним, бо ми підозріваємо, що він не гірше нас знає, на чий смак оздоблюється весь побут в СРСР: цей готель оздоблений під смак «хазяїна», того скоробогатка, що має дачу й «Побєду», і, не зважаючи на всі протести Полторацького, цей смак лишається пануючим. Що ж стосується Полторацького, то це тільки половина справи. Друга половина полягає в тому, що, обурюючись тут, сам він як редактор журналу «Всесвіт» підробляється під той самий смак. Усе в цьому журналі – від незугарного формату, шрифтів, ілюстрований і т. д., аж до самохвального змісту, зраджує смак того самого скоробогатка, для якого устаткований готель, описаний Полторацьким.

Точнісінько це саме робить 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...» Але це тільки дешевий демагогічний трюк. І коли той самий герой мріє, щоб у його колгоспі була малярська школа, з якої мав би вийти новітний Гойя, то ми не маємо жодного сумніву, що якби цей колгоспний Гойя почав малювати так, як малює партійний товариш Корнійчука Пікассо, то Корнійчук перший кинув би в нього камінь. Сторінкою далі він зраджує свій смак вже на

прикладі поезії. Критикуючи таких самих поетів, як той маляр лози, його герой каже, яких він поетів хоче: «...тих поетів, що пишуть про рушники дівочі, про ранок у степу, про почуття, що береги ламає...». Це так прозоро сказано, що бодай трохи ознайомлений з радянською поезією читач відразу пізнає натяк на «Пісню про рушник» Андрія Малишка як найвищий зразок поезії. Ця розслинена на мільйонах грамофонних платівок сентиментальна банальність дійсно під смак півграмотного «хазяїна».

І тут увесь 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 чоботах, темносиніх галіфе, світлосірому в клітку спортивному піджаку. На голубій сорочці пов'язаний червоний галстук...»

Враження від усього цього таке, що якби ми опинилися в готелі, описаному Полторацьким, ми напевно зустріли б цих Корнійчукових типів.

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

Таким і є Корнійчуків «позитивний герой». Що він любить поезію й малярство, ще не все. Він любить і знається на всіх мистецтвах, отже обов'язково мусить говорити й про музику. Є багато підстав підозрівати його в тому, що найвищу мистецьку насолоду він має від «народних ансамблів», але 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 ми шукали музики в «Над Дніпром» і знайшли... про «Князя Ігоря».

Ці 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 впадає в око заявленість, брак хоч одного свіжого слова у всіх разом узятих п'єсах Корнійчука. Коли він розводиться про музику, то чому б уже не пригадати бодай один раз щось свіже, про що не говориться щоденно, хоча б уже про Равеля чи Дебюссі. Але Корнійчук на це не піде, він знає, що невідоме дратує «хазяїна», який не може стравити не то що чужого, а навіть і «вітчизняних» С.Прокоф'єва чи Д.Шостаковича, хоч і не від того, щоб порезонерствувати про велику музичну клясику, тоді він залюбки поговорить про Бетговена й Чайковського, хоч і не чувши ні одного такту з них. До речі, про них, мабуть, щось є у «клясиків» марксизму.

Хто читає радянську пресу, той знає, як поза всі межі безтактності поширене там самохвальство (за яким чи не криється хворобливе почуття меншевартості?), і коли представник цієї «найкращої в світі» держави виїжджає за кордон, він просто вимагає, як мала дитина, щоб його хвалили. Боже борони, не те що сказати щось критичне про нього, а просто похвалити щось 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 них (партійного секретаря Струну) була мова попереду. А ось і другий 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 цю нудотну фальш, аж крикнути хочеться, підставивши у відому фразу Тургенєва інше ім'я: «Олександр, не говори красиво!»

Чи він відчуває це сам, трудно сказати, але певно він знає, що робить, якщо уявити собі, як приємно «хазяїнові» 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.

Із сказаного читач має вже уявлення про останню п'єсу Корнійчука. Лишається небагато сказати для повноти образу. У ній ми зустріли старих знайомих з інших його п'єс, під іншими іменами: «правильний» і «неправильний» колгоспи і їх голови, відомі вже нам з «В степах України» і ще звідкись. Дія побудована на кількох сутичках цих двох типів. Але авторові бракувало динаміки: на чому герої зійшлися, на тому й розійшлися. Для пожвавлення введено в дію кілька молодих пар, що на кінець щасливо одружилися. Але невідомо, для чого все це. Як так само без жодного умотивування залишається й нещаслива любов Родіона Нечая і Марини Демченко (теж ідеал колгоспної краси: «...така сила грає, що аж намисто дзвенить...»): обоє такі ідеальні і раптом не зійшлися характерами.

Видно бракувало Корнійчукові 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 ніде не переходило меж партійних директив, але бодай з поверхні здавалося сміливим і лоскотало нерви. Публіка мала про що говорити. У випадкові з «Над Дніпром» кон'юнктура була несприятлива: десталінізація загальмована, критика сталінізму не в моді, і симулювати сміливість думки небезпечно, а постанови всіляких пленумів ЦК, які, так багато обіцяючи, нічого властиво й не принесли, та зрештою їх Корнійчук уже й 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 для нього поразкою. Хоч Корнійчука й не належить критикувати,

московська критика висловилася дуже стримано, і п'єса потонула у декадному галасі. Цим вона нагадала нам колишню виставу Микитенкових «Днів юности» і навела на думку говорити про можливість вже тепер підсумувати драматургічну діяльність Корнійчука в цілому.

Ми неухильно трималися в межах поставленої теми: Корнійчук на тлі радянського літературного побуту, бо тільки в цьому побуті й треба шукати генези такого неприродного і наскрізь фальшивого з погляду мистецтва явища.

Коли мова про підсумок його творчості, то крий Боже подумати, що ми продовжимо аналогію з Микитенком до кінця, пророкуючи кінець Корнійчукової кар'єри. На сказаному аналогія кінчається. Бо хоч механіка тоталітарного режиму виглядає суворо закономірною, і в ній процеси не повторюються з математичною точністю. Тому, в протилежність до Микитенка, Корнійчукові покищо ніщо не загрожує. Він може ще довго стояти першим у ряду драматургів і може написати багато п'єс що будуть більш або менш удалі, але завжди залежно від кон'юнктури, а не від його творчої індивідуальності, справжнього мистецького надхнення, про які в його випадкові ніколи не може бути мови. Тому Корнійчука легко підсумувати на кожному етапі його діяльності (ми навмисне уникаємо терміну творчості, оскільки він до Корнійчука ніяк не підходить). Підсумувати в нашому розумінні означає ствердити, чи є щось у його п'єсах 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 пильно підлабузнюватися перед партією. Але хтось з них, заки його «умучили» стати партійним, був сам собою і щось створив справді людське й мистецьки довершене. Інші, не витримавши нелюдського знеосіблення, здолали навіть виломитися хоч на коротку мить, заки їх знову навернули в лоно ортодоксальної партійности, 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 і навіть молодших (Л. Первомайський і С. Голованівський). У кожного це було по-різному. Одні з тих, 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 немає жодного крамольного рядка. Він увесь належить партії, як людина, що свою політичну кар'єру зміцнює славою письменника, а передову роллю в літературі забезпечує персональною підтримкою кожного 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 нічогосінько для себе і згадували б його тільки як ідеальний приклад творчої безплідности соціалістичного реалізму.

І ДОЛЯ ЇЇ АВТОРА. ІСТОРІЯ ОДНІЄЇ КНИЖКИ¹⁴

Мова йде про книжку Миколи Плевака «Статті, розвідки й біо-бібліографічні матеріали»,¹⁵ що вийшла в кінці минулого року під маркою Української вільної академії наук у США, заходами і коштом Петра Антоновича Плевака, брата покійного літературознавця. Книжка складається з трьох частин: 1) Вступні статті редактора – Григорія Костюка, що широко характеризують життя і творчість М. Плевака. 2) Основна частина – збірка праць М. Плевака. 3) Спогади про нього: Петра Плевака, Юрія Плевака-Оранського (сина М. Плевака) і Демида Бурка.

Стосовно основної частини книжки треба сказати, що в ній уміщено далеко не всі праці Плевака і, можливо, не конче ті, які упорядник хотів би вмістити, а скорше ті, які вдалося розшукати по європейських та американських бібліотеках. Увесь матеріал своєю чергою розпадається на три розділи. У першому історико-літературні статті та розвідки. З них найважливіша є велика розвідка, опублікована 1916 року «Про стиль і мову повісти Г. Ф. Квітки «Маруся»». Тут подана така ґрунтовна аналіза мови й стилю Квітки-Основ'яненка, яка й досі лишається неперевершеною щодо своєї докладности. Другою щодо важливости я поставив би розвідку «Шевченка і критика. (Еволюція поглядів на Шевченка)», опубліковану вперше в харківському місячнику «Червоний шлях» за 1924 рік. Якщо перша вражає просто великою працею над текстом (як не працює тепер ні один радянський літературознавець), то актуальність другої передусім у тому, що Плевако докладно простежив еволюцію поглядів на Шевченка, в тому числі й російської критики, навіть ворожі виступи проти Шевченка і Віссаріона Белінського й інших російських критиків, і перевидання цієї статті є найкращим спростуванням тверджень сучасного радянського шевченкознавства, яке безнастанно говорить про любов і прихильність Белінського до Шевченка, одверто фальшуючи загальновідомі факти. Вартісна стаття про Грицька Григоренка й інші. Менш важливою є стаття «Шевченко в цифрах», оскільки хронологія життя й творчости Шевченка, про яку йдеться в цій статті, дуже докладно вистудіювана пізнішими радянськими літературознавцями, і ця праця може виглядати дещо застарілою.

Своєрідне місце в цьому розділі посідає велика стаття «Економічний стан України, клясова структура її суспільства й українське письменство в першій половині XIX століття». Вона є вступом до «Хрестоматії нової української літератури» і являє собою якраз те, чого Плевако не хотів говорити і говорив з примусу, щоб марксистсько-соціологічною фразеологією закамуплювати появу великої хрестоматії української літератури. Тому автор говорить тут не так від себе, як наводить цілі великі уступи з модного тоді історика-марксиста Матвія Яворського. Редактор включив до видання цю статтю для того, щоб відтворити атмосферу, в якій ученому доводилося працювати в 1920-их роках, і, я думаю, зробив слушно.

¹⁴ «Сучасність», травень 1962, ч. 5.

¹⁵ Микола Плевако, «Статті, розвідки й біо-бібліографічні матеріали». Вибір редакція текстів, бібліографія та примітки Г. О. Костюка. Нью-Йорк-Париж, 1961, 808 стор.

У другій частині йдуть матеріяли до історії нової української літератури з названої хрестоматії та окремо велика стаття «Біографічні та бібліографічні матеріяли до вивчення творчости Леоніда Глібова». Третя частина – знову матеріяли до історії української літератури з хрестоматії від 80-их рр. Минулого до початку 20-их рр. поточного століття.

* * *

У такому випадкові, як Плевако, говорити про книжку – це насамперед сказати дещо про її автора. Поява книжки відтворює типову біографію українського вченого тієї доби з трагічним кінцем, спільним для багатьох людей того покоління. У спогадах його сина знаходимо таку розповідь:

«Тяжкий, пригнічуючий і незабутній спогад. Думаю, що було це під час зимової перерви 1936 року. Був я у батька в Києві. Зайшов Олекса Наумович Синявський. Не хотів їм перешкоджати і вийшов до сусідньої кімнати. Чув їх голоси. За якийсь час – тиша. Здалося це мені дивним. Зайшов подивитися... Друзі стояли мовчки, міцно обнявшись. На очах сльози. Зніжковіли. Останні слова прощання, і Олекса Наумович відійшов. На мій здивований і запитливий погляд батько відповів: «Ми ж не знаємо, коли бачимося востаннє. На всякий випадок – прощаємось»».

«Влітку 1937 року до нас, у село Прохорівку, де ми з батьком відпочивали, прийшов лист від Наталії Константинівни Синявської. В листі була страшна фраза: «Олекса поїхав на дачу». Фраза умовлена та очікувана. Це означало: «Олексу арештували». Синявська з дітьми негайно покинула хату і бог зна куди виїхала. Батько приголомшений докраю. Перериваємо вакації. Пакуємось. Вертаємось до Києва. Від пароплава не йдемо звичайними вулицями, а якимись стежками, безлюдними провулками. Батько не знаходить собі місця в Києві. Їдемо до Харкова. До нашої хати не хоче входити через двері. Щоб не бачили сусіди. Влазить з валізкою через вікно. Цим ще більше звертає на себе увагу. Я замикаю двері. У цей час вже хтось з сусідів прибігає і питає, чи в нас щось не сталося, бо хтось ліз у вікно».

«У Харкові ночує батько кожного разу в іншому місці. Не знаходить заспокоєння. Страх переслідування й стежі. Повертається до Києва. Відпровождаю до поїзду. Коло вагона зустрічаємо уніформованого енкаведиста. З безнадією в очах дивиться на мене. Кажу, що той, хто арештує, не ходить в уніформі. Умовляємося про телеграму. Та виявилось, що перед ним було ще кілька місяців пекельного чекання на арешт».

Заарештували Плевака у травні 1938 року. Після тортур у в'язниці його засудили на п'ять років вільного заслання в Казахстані. Там він учителював у сільській школі і жив у землянці, у якій знайшли його з розрубаною головою 25 квітня 1941 року. Докладніші обставини вбивства невідомі. Такий кінець. Але вернімося до початку.

Микола Плевако народився на Слобожанщині. Вчився в одній з харківських гімназій, а з 1930 року в Харківському університеті. Уже студентом виявив нахил до наукової праці в ділянці історії української літератури і був залишений професорським стипендіятом при кафедрі проф. Миколи Сумцова. Студентом же написав і перші наукові праці: «Григорій Квітка-Основ'яненко» і

«О стиле и языке повести Г. Ф. Квитки «Маруся»». (Обидві надруковані пізніше, в 1916 році). Революція й українська визвольна війна застала Плевака вже з солідним науковим дорібком. Перед наступом червоних на Харків він виїхав до Кам'янця Подільського, де протягом 1919-21 рр. читав в Українському державному університеті курс української літератури. Емігрувати відмовився і в 1921 році повернувся до Харкова, ставши професором при кафедрі М. Сумцова, а по смерті останнього, з 1922, очолив його кафедру.

На 1920-і роки припадає найплідніший період діяльності Плевака. У списку бібліографії велика кількість праць про Г. Сковороду, Б. Грінченка, М. Костомарова, Т. Шевченка, М. Чернявського й інших. Крім того, солідна «Хрестоматія нової української літератури» у двох томах і головна праця життя Плевака – біо-бібліографічний словник українських письменників, над яким він працював ціле десятиліття (1924-34), але вона не побачила світу, бо на час її закінчення політична і культурна ситуація на Україні змінилася далеко на гірше. Уже з початку 1930-их рр. його почали переслідувати. Перестали друкувати його твори, позбавили права викладати в Харківському ІНО, потім виключили й з Інституту літератури ім. Шевченка, де він керував Кабінетом бібліографії. Довелося переїхати до Києва, де Плевакові вдалося влаштуватися, мабуть, на випадкові заробітки в Академії наук. Праці й ім'я Плевака перестали згадувати. Що було далі – вже знаємо. Так кінчилася наукова кар'єра. І тут починається історія цієї книжки, до якої я повернуся на закінчення.

Микола Плевако був людиною українського ренесансу 1920-их років, в тому розумінні, що поклав свою працю й життя на відродження української культури. Факт його перебування 1919-1921 рр. у Кам'янці Подільському говорить сам за себе. Не відважившись піти на чужину, Плевако думав, що і в обставинах радянських він зможе працювати для української науки, заплативши за це тільки декларациєю лояльності супроти влади. Але, як виявилось, вимагали далеко більше: не тільки цілковитого знеособлення, а й зречення науки, в тому елементарному розумінні, щоб фальшувати факти і чорне називати білим. На це Плевако піти не міг і трагічно загинув разом з сотнями найкращих представників української культури.

* * *

Григорій Костюк, характеризуючи Плевака як літературознавця, висловлює думку, з якою я цілковито погоджуюся:

«Як історик і дослідник української літератури М. А. Плевако зформувався під впливом двох течій в українській історично-літературній науці, які на кінці ХІХ і початку ХХ століть були панівними. Це, з одного боку, течія культурно-історична, з виразними позначками наукового позитивізму та етнографізму (акад. Д. І. Багалій, М. Ф. Сумцов), а з другого – соціологічно-народницька, що в основу пізнання літературно-мистецьких творів клала принцип відображення історичного процесу в його триєдиному вияві: ідеї соціальної справедливості, ідеї національного визволення й ідеї народності (Сергій Єфремов). Обидві ці течії в українській дійсності мирно співіснували і часто навіть не вважали себе чимось окремим. Пояснюється це тим, що обидві вони своїм корінням виходили з драгоманівської науки про реалізм як «розумну битопись» в літературі й позитивізм як основу в науці». (М. А. Плевако, стор. 8). Автор говорить далі, що

позитивні й від'ємні риси цих течій однаково позначилися на працях Плевака першого періоду. Якщо розвинути дещо це зовсім слушне твердження автора стосовно негативних рис, то це означало б, що народницька школа в літературознавстві розглядала літературу тільки з утилітарного погляду її користи для суспільства, ніколи не розуміючи її, і мистецтва в цілому, як окремого світу в собі. А обоє разом, і народництво й позитивізм, відмовлялися розуміти іраціональне в мистецтві, тобто той підтекст, який творить зерно мистецтва, визнаючи натомість тільки такий реалізм, якого в дійсності в мистецтві не має.

Переглядаючи тексти Плевака, я дійсно подекуди знайшов у нього ці слабості. Але, на щастя, для Плевака це не мало істотного значення, бо в час його діяльності либонь головним завданням історії української літератури було збирання самих фактів, і він з уподобання був збирачем, складаючи все цеглина до цеглини. Вистачає навести один лише пасус з статті про Грицька Григоренка, щоб переконатися в тому, як любовно він працював над збиранням фактів з історії нашої літератури.

«Наш час, – пише він, – час буїного розвитку української науки взагалі, зокрема її літературознавства, становить перед нами величезне завдання щодо виявлення й вивчення нашої літературної спадщини. Ні наші видавництва, ні наша критика не повинні обминати ніяких фактів нашого літературного минулого, навпаки, – повинні видавати та всебічно й глибоко вивчати поруч із видатними, першорядними літературними явищами й так звані другорядні, що зв'язані з ним єдиним ланцюгом широкого літературного процесу й абсолютно потрібні для правильної й повної історично-літературної синтези».

Це твердження Плевака мало першорядне значення тоді і ще більше тепер, по тридцятьох роках (стаття опублікована в 1930 році), бо радянське літературознавство протягом усього цього часу працювало в протилежному напрямі, проскрибуючи кожного українського письменника, що не підходив під їхнє розуміння «прогресивної» літератури. І тільки останніми роками вони самі вжахнулися, до чого збідніла під їхньою опікою українська література, а покійний уже тепер акад. Олександр Білецький у 1957 році мусів повторити наведену нами думку Плевака про збирання всіх літературних фактів, дослівно таки пишучи, що в свій час «вульгарні соціологи намагалися звести українську літературу до десятка, а то й менше імен, називаючи всіх інших «буржуазними ідеологами»». І далі він говорить про потребу витягати на світ «забутих» і не «уникати розгляду реакційних чи націоналістичних течій та творчості окремих письменників».

Як збирач фактів, Плевако був з покликання бібліографом. В його ідеї, яку він конкретно й здійснював, будиши керівником Кабінету бібліографії Інституту ім. Шевченка в Харкові, було описати й занотувати всі книжкові й періодичні видання й опублікувати вичерпну бібліографію всієї української літератури, так щоб кожен редактор, видавець чи дослідник не розшукував кожного разу все від початку самотужки, а мав готову повну бібліографію до кожного письменника.

На шляху до реалізації цього велетенського задуму Плевако встиг зробити дуже багато. Не люблячи перебільшувати, я все ж заризикую сказати, що Плевако був, мабуть, найбільшим бібліографом української літератури, являючи в одній особі ніби цілий бібліографічний інститут. Частина цієї праці, мабуть, загинула у вигляді закінченого вже на 1934 рік біо-бібліографічного словника українських письменників. Щоправда, недавно появилася повідомлення в пресі, що Інститут літератури ім. Шевченка дістав у свої фонди архів Миколи Плевака.

Можливо, що мова йде саме про цей словник. Але частина бібліографічної праці Плевака збереглася в опублікованих ним двох томах «Хрестоматії нової української літератури» 1923 і 1926 року. Тепер вона є справді бібліографічною рідкістю, і видавці зробили зовсім слушно, включивши її майже всю в книжку, яку ми тепер обговорюємо. Я говорю майже всю, бо бібліографія деяких письменників радянського періоду, що тоді щойно були початкуючі, сюди не увійшла. Я думаю, що особливе значення цієї книжки насамперед у багатющій бібліографії. Візьму лише два приклади. Шевченкова бібліографія, що покриває в цьому виданні 39 сторінок дрібного, майже шифрованого друку, була, треба гадати, найповнішою на час публікації хрестоматії, і я не знаю, чи щось подібне могло бути видане за цей час. Не можу говорити про академічне видання творів Шевченка, але припускаю, що в нього не могло бути включене все. Другий приклад характеризує Плевака не тільки як бібліографа, а й як текстолога. Я ще не сказав, що Плевако був також знаменитим текстологом. Йому, разом з Айзенштоком, належить солідна праця над текстами Шевченка. У нашому прикладі йдеться про вміщену в цій книжці студію на 116 сторінок «Біографічні та бібліографічні матеріали до вивчення творчості Леоніда Глібова». Тут подана вичерпна і, складається враження, остаточної аналіза текстів усіх творів Глібова, з зазначенням варіантів і першодруків.

Плевако належав до того покоління вчених, яким передусім йшлося про наукову об'єктивність чи, я вжив би ще ліпше слово, – правдивість дослідження. Він міг прийняти марксистсько-соціологічну фразеологію і обставлятися нею, як щитами, але, дійшовши до фактів, мусів подавати їх такими, як вони є. Тому, наприклад, у статті «Шевченка і критика» він не потребував керуватися ніякими політичними міркуваннями, а лише стверджував об'єктивні факти, кажучи таке: «Вперше голоси критики щодо Шевченка залунали зараз же по виході у світ його «Кобзаря» року 1840. Української критики тоді ще не було, а російська однодушно привітала вихід «Кобзаря» глузуванням з самого Шевченка, з української мови і всього українського. Поезії Шевченка зустріли критики петербурзьких журналів так само вороже, як і твори Котляревського, Квітки й інших письменників».

Ясна річ, що це суперечило головній і наскрізь фальшивій настанові радянського літературознавства пізніших десятиліть, ніби українська література тільки й зустрічала дружню, «братерську» підтримку російської критики. Тому доля Плевака мусіла бути неминуче такою, як вона була. На середину 1930-их років всі праці Плевака були вилучені з ужитку й засуджені на забуття. Тут я повертаюся знову до історії цієї книжки.

На ній стоїть марка Української вільної академії наук в США, і, скільки мені відомо, видання її обговорювалося в цій інституції. Вона упорядкована і належно опрацьована літературознавцем Григорієм Костюком. Треба віддати належне редакторові – він поклав дуже багато праці на збирання і впорядкування матеріалів. Але нічого цього не сталося б, якби не заходився коло видання книжки невтомний Петро Антонович Плевако. Він не тільки фінансував видання, а й кілька років потратив на шукання редактора, поки йому пощастило з Г. Костюком, нарешті, багато праці й видатків коштувало йому назбирати матеріали з багатьох бібліотек світу. Так завдяки йому появилася ця цінна книжка.

ПОЕЗІЯ ПОЛІТИЧНОЇ КОНЬЮНКТУРИ¹⁶

Дуже хотілося б відразу окреслити цей вечір якимось терміном, який містить у собі поняття досконалости, ми вжили б навіть слово ідеальний, якби його можна було взагалі стосувати до такої події, як літературний вечір.

На гарно удекорованому подіюмі стояла молода людина з тонкими рисами обличчя і симпатичною усмішкою: поет, ім'я якого ледве кілька років появилось над першим віршем, а сьогодні популярне у всьому світі. За короткий час він при звичаївся приймати як належне овації й вияви захоплення, виступаючи на стадіонах перед п'ятнадцятьма тисячами слухачів, бо в його країні стало модним перетворювати читання поетів на своєрідні мітинги. Але він засмакував слави вже й у виступах за кордоном, бувавши в Англії і либонь ще десь, а тепер у турне по Німеччині. Газети приділяють йому цілі сторінки з такою увагою, якої не мав би жоден Нобелівський лавреат.

Тож природно, що поет був певен свого успіху і захоплення публіки. І справді мав те, чого хотів, і пішов з вечора вдоволений собою. Принаймні сам признався під кінець, що в нього чудесний настрій, і він хотів би відзначити це читанням ще одного вірша. Що й зробив, прочитавши вірш «Жінка і море».

Вибір як на закінчення не був щасливий, бо вірш виявився чистою посередністю, але публіці, що зійшлася подивитися на поета, про поезію взагалі не йшлося, і ледве чи вона це помітила, а поет мусів бути переконаний, що все писане ним досконале (інакше цього вірша не читав би). Тож, повторюємо, вийшов він з залі задоволений.

Задоволена була й публіка. Німецька частина її уже тим, що мала нагоду виявити своє, якесь аж сантиментальне захоплення усім, ще є російське. Ніби так і чулося, що от дивися, мовляв, «звідти», а поет, і навіть одягнений, щоправда, ліпше було б, якби в косоворотку, підперезану шнурком, – повніше відчувалася б таємнича російська душа, але й так добре: в модерно скроєний спортивний блузон, чисто такий, як і ми носимо.

Ледви чи дістали присутні в залі німці підтвердження, якого їм дуже хотілося, що поет є «гнівною молодого людиною», яка, як добре надхнеться, то може розхитати імперію Хрущова. Але гнівом вибухають, когось картають, взагалі йому притаманна елементарна нестримність, а наш поет виявився людиною занадто розрахованою – від і до, кожне слово його було обдумане й добре зважене, і від нього можна було почути те, що друкване чи могло бути друкване в «Правді». Не більше й не менше.

А що німцям «гніву» дуже хотілося, то хтось з улаштувачів вечора на початку розповів історію, що, мовляв, поет мав суперечку з Хрущовим за скульптора-абстракціоніста Неізнаного і на репліку Хрущова, що «горбатого могила виправить», ніби відповів, що той час проминув, коли могилами виправляли, та й взагалі (теж ніби сказав поет) від Хрущова й сліду не лишиться на землі, а Неізнаний усе ще втішатиметься славою великого майстра. При тому промовець натякнув, що сам же поет і розповість цю історію.

¹⁶ «Сучасність», лютий 1963, ч. 2.

Була така його розмова з Хрущовим чи ні, але поет виклику не прийняв. Навпаки, розпочав свою мову з того, що склав досить недоречну і нетактовну декларацію, що він єдиний у цій залі легальний комуніст (і на це дістав гучні оплески!), а щоб не було неясности щодо історії з Неізнаним, він пояснив, що суперечка скульптора з Хрущовим закінчилася тим, що вони кинулися один одному в обійми, поцілувалися й пішли випити по склянці пива. Так ідилічно, що й німці не повірили.

І все ж хоч з «гнівом» не вийшло, вони були вдоволені, бо принаймні дістали (бо хотіли його мати) враження, що такі молоді хлопці можуть уговтати Хрущова, і він перестане розмахувати атомовими бомбами.

Не можу пояснити чому, але складається враження, що й ненімецька частина публіки, емігранти з СРСР, від росіян до представників інших націй включно, виходили з вдоволеними обличчями, видно, теж почули те, чого сподівалися; пристрасті, як у таких випадках буває, не розбурхалися. І в такому розумінні хотілося назвати цей вечір майже ідеальним.

* * *

Євгеній Євтушенко (про його вечір, що відбувся в мюнхенській Софієнзаль 21 січня ц. р., і йде в нас мова) почав свій виступ із вступного слова, яке властиво так і протривало до кінця, перериване в дальшому ході вечора то авторським читанням в оригіналі, то переказом по-німецьки чи читанням перекладів, яке виконував М. Шель.

Говоривши про Євтушенка без непотрібного упередження, можна ствердити, що він мав чим заімпонувати публіці, насамперед своєю молодечею самовпевненістю і, якщо йдеться про саму поезію, часто не-підробною щирістю, але не можна оминати й того, що він протягом цього довгого монологу сказав багато політичних банальностей.

Почавши з згаданої декларації, що він єдиний у залі комуніст, він розвинув цю тезу далі: у нього, мовляв, комунізм римується з гуманізмом. Німці ж добре знають практичний вияв цього римування на тій частині їх нації, яка під Ульбріхтом, але дивним чином вкрили й цю заяву поета оплесками. І ще «вдався» Євтушкові пропагандивний випадок проти американців. Ледве чи й можна собі уявити, щоб такі льояльні союзники, як німці, будь-кому іншому дозволили це зробити в своїй хаті, а Євтушкові апльодували!

Тезу про комуністичний гуманізм Євтушенко ілюстрував віршем (не можу навести його точної назви), у якому йшлося про те, що кожна людина – велика і неповторна цінність, і як вона вмирає – забирає з собою назавжди одну з нерозгаданих таємниць.

Можна не сперечатися проти філософії, але з мистецького боку вірш знову зовсім пересічний. Місце ж, у якому говорить, що від померлої людини лишаються «... книги, й мости, картини, й художников холсты...» (цитую з поточного запису, можливі неточності) нагадало нам цитату з Маяковського: вмираючи, людина перетворюється в «... пароходы, строчки й другие добрые дела...» («Товарищу Нетте, пароходу и человеку»).

З приводу цитат, їх багато у Євтушенка. Відповідаючи на питання, поставлені в анкеті газети «Литература и жизнь», про впливи, він сказав: «Що

стосується мене, я хотів би – хоч і як еkleктично це може виглядати, – щоб у моїй поезії звучали певні риси Маяковського, Блока, Єсеніна і Пастернака. Але що з того виходить, я, звичайно, не знаю».

Це щира правда, і до названих самим поетом можна додати бодай ще двох – Северяніна і Заболоцького. Усі ці поети не просто звучать у поезії Євтушенка, він їх наслідує, іноді майже до цитування. Це, так мовити, мозаїка запозичень і, погодимося з ним, досить еkleктична. А що з того вийде, як запитує сам поет, відповісти дійсно трудно. Легко було б, якби він був пересічністю, але поза всяким сумнівом він людина талановита. Прочитана ним поезія «Град у Харкові» свідчить про тонке чуття ритму і звучання слова. У тому і в другому Євтушенко дорівнюється своїм майстрам – Пастернакові й Маяковському. Трапляються в нього такі поетичні конструкції («Тучи крапли накоплюють»), чуючи які, аж дивуєшся, що їх не відкрив сам Пастернак.

Зважмо, що російська поезія надзвичайно багата, і ті, на кого взується Євтушенко, великі поети. Саме культурне наслідування їх уже не абищо. А як йому судитиметься позбутися цієї еkleктики, з нього може вийти справжній поет. Та покищо Євтушенкова слава визначається не так самою поезією, як його занадто активним ангажуванням у політичну кон'юнктуру (ми підкреслюємо ці слова, бо вони є визначальними для сьогоденного Євтушенка, і до них доведеться ще повернутися), що якраз і заважає йому стати поетом.

Ідентифікацію комунізму з гуманізмом Євтушенко конкретизує далі і тут висловлює найбільшу політичну банальність, яку йому вдалося сказати цього вечора. Він, мовляв, мріє про те, щоб колись на землі встановився мир і гармонійний лад (сказане це у формі, яка не лишає сумніву в перемозі комунізму в усьому світі) і щоб прем'єр-міністром земної кулі стала ... «ніжність».

Непомильна асоціація відразу викликає в пам'яті один з сталінських фільмів («Клятва» чи «Битва за Берлін»?) про останню війну, який починається ідилічною інтродукцією: Сталін, саме втілення доброти й ніжності, садить у Кремлі квіточки чи деревця. Євтушенкова «ніжність» і Сталінові квіточки з цього фільму – явища одного ряду, з фальшивої сентиментальності, плеканої й досі в совєтчині, незміренну огидність якої можна уявити хіба, якщо знати, що ця гримаса ніжності заличковує монбляни підлоти, підступу й жорстокости. Це невеличкий деталь, який свідчить, як глибоко в сталінізмі сидять самі ті, що так ніби зятято десять років борються проти нього і все лишаються майже на тому самому місці.

Тезу про ніжність Євтушенко ілюстрував віршем такої ж назви («Про ніжність»): сентиментальна епітафія Маяковському. І знову, хай дарує нам читач таку одноманітність, не можемо знайти іншого окреслення на цей вірш, як – поетична пересічність.

Комічно дивитися, як поет розмахує руками, не як у провінційному театрі, гірше – як у пародії на цей театр. Комічна патетика, незмінна навіть тоді, коли читається вірш гумористичного змісту. І Бог би з ним – така в них традиція, крім того ж... так читав Маяковський!

Багато гірші безтактності, які Євтушенко дозволяє собі на кожному кроці, підкреслюючи великість своєї особи і демонструючи той тип самозакоханого совєтчика, який, виїхавши за кордон, вимагає похвали всьому совєтському і, як не дістане такої, починає брутально лаятися. Можна це розглядати як своєрідний

вияв почуття меншевартості і як критерій до цінування ситуації в СРСР: доки вони не навчаться з гумором говорити самі про себе, доти психологічно не вийдуть із сталінізму.

«Мій друг Шостакович», каже Євтушенко (між іншим, одна французька газета не без іронії подала, що такий самий молодий віком чи й молодший од Євтушенка Вознесенський, що виступав майже в цей час у Парижі, прорік таке саме: «Мій друг Пастернак»).

Або:

«У нас виробилася добра традиція прилюдного читання віршів у великих залах, на стадіонах. У вас, німців, інша традиція – ви так не робите. Добрі традиції треба шанувати, а погані – ламати. Поламайте свою традицію і робіть, як ми. А я вам допоможу в цьому» (sic!). Пропозиція допомоги була висловлена з кількаразовим підкресленням.

Ми навели в дослівному записі два зразки безтактності, демонстрованої Євтушенком. Протягом двогодинного виступу їх було далеко більше. Можна розглядати це як брак виховання, правильніше буде бачити тут вияв поганого виховання, систематично плеканого в СРСР.

Найсильніше враження з усіх прочитаних на цьому вечорі речей на залю справила поема «Нащадки Сталіна». Знову ж підкреслимо, сильна вона не поетично, а публіцистично. Це політичний памфлет, написаний щиро й схвильовано, але йому не конечно потрібні були рими й ритмічна мова.

Поет просить уряд своєї країни поставити над могилою Сталіна пильну варту, щоб не випустити його з труни. І ще здається йому, що Сталін має при собі телефон, щоб з того світу передавати накази своїм нащадкам, які є скрізь. У самому СРСР вони вже відставлені від діла і плекають на відпочинку троянди (видно, мова про Маленкова, Молотова, Кагановича), а деякі, причаївшись, сидять ще в апараті, сподіваючись, що прийде їм слухна година.

Поза СРСР Євтушенко називає ім'я сталінця Енвера Годжі, а хтось із залі додає: «І Мао». О, ні, про Мао ще рано! Але можна з певністю сказати, що як прийде час, коли можна буде назвати Мао поряд з Годжею, Євтушенко вхопить цю мить і перший напише поему, в якій картатиме китайського вождя, але тільки тоді, як буде натяк з Кремлю: «Вже можна!» І напевно ця поема буде надрукована, як і «Нащадки Сталіна», в «Правді».

Тут і вся таємниця популярності Євтушенка: він поет *політичної кон'юнктури*, який має добре чуття першим підхопити нове гасло партії і проректи його з своєї поетичної трибуни майже одночасно з тим, як це зробить Хрущов у черговій політичній промові. Може це зробити навіть так, що складатиметься враження, ніби він не йде за подіями, а випереджає їх, тільки це вже буде звичайна оптична омана. Він тільки найповніший виразник лінії партії і тому найекспонованіший в СРСР поет.

І в цьому розумінні, хоч і як цього хочуть за кордоном, Євтушенка не можна вважати речником протирежимової опозиції в СРСР. Це роблять ті, що видають такі підпільні журнальчики, як «Фенікс» у Москві (правдоподібно є аналогічні речі і в Києві). Але тих на легальні гостинні виступи за кордон не пускають, і Євтушенко з свого особливого становища допомагає партії неутралізувати їх вплив.

На цьому можна було б закінчити, розмову про Євтушенка. І все було б, здається, правильним, але занадто спрощеним. Ми пересунули акценти на негативну характеристику Євтушенка як виразника політичних настроїв радянської молоді, щоб сказати, що насправді він таким не є. І як зупинитися на цьому, можна переочити всю складність процесів, які відбуваються в СРСР під прикриттям політичних декларацій і партійних постанов. Ці процеси змушують КПРС маневрувати і пристосовуватися, йти на поступки громадській думці. Треба враховувати деякі нюанси хрущовського маневрування, і тоді, при правильності всього вищесказаного, позиція Євтушенка виявиться дещо складнішою, проблематичнішою.

Здійснювана тепер десталінізація, у якій помітне місце відведене Євтушенкові, відбувається дуже повільно, і за десять років по смерті Сталіна тільки з поверхні дещо змінила радянське суспільство, не заторкнувши його структурних основ, витворених сталінізмом (колективізація, знищення приватної ініціативи, диктатура партії, повна заборона свободи слова). В інтересі «нащадків Сталіна», не тих, проти яких пише Євтушенко, а справжніх, що стоять разом з Хрущовим при владі, здійснювати десталінізацію перманентне, щоб була видимість демократизації, і в той же час структурні основи сталінізму залишати непорушними, бо ж Хрущов в кінцевому рахунку на сталінізмі тримається. Ми не маємо змоги наводити цитати, але їх набралася б достатня кількість, щоб довести, що саме таку програму десталінізації можна вичитати у віршованій формі з творів Євтушенка, якщо хтось не зрозумів би її з політичних документів. У цьому причина популярності поета, з одного боку, і мистецької слабости його творів – з другого.

Для Хрущова, який на десталінізації зміцнює свої позиції, найголовніше питання: як далеко її можна допускати і коли застосувати методи свого вчителя, щоб її загальмувати. Хрущов досвідчений сталініст, і він безнастанно випробовує, чи гальма ще діють. Остання така проба відбулася під самий кінець 1962 року. За згодою особисто Хрущова було дозволено надрукувати в журналі «Новый мир» повість А. Солженіцина «Один день Івана Денисовича» з описом без прикрас режиму концентраційних таборів в СРСР. Щоб не подумали, що вже все дозволене, Хрущов майже одночасно з появою цього твору офіційно пішов на виставку московських мистців і заборонив абстрактне малярство, при цьому потерпів згаданий скульптор Неізнаний. Тепер усі підхоплюють гасло: «Творити для народу». Значить, гальма ще діють. Але ніколи не можна бути гарантованим, що вони не зірвуться. У цій грі з Солженіциним, Євтушенком та іншими Хрущов балянсує на лезі ножа: вистачає трохи перегнути в небажаний бік – і ці самі люди можуть відограти фатальну роль в долі Хрущова і його режиму.

Як людина експонована, Євтушенко мусить пильно стежити, щоб ніде не зробити необережного кроку. Під час його виступу в Мюнхені здавалося, що він говорить не так до тисячної публіки, як до тих кількох невидимих осіб, що сидять у залі і нотують кожне його слово. Німецька преса може писати, що їй хочеться, він буде виправданий своїми власними словами, які довірені люди пильно занотують і подадуть по належності.

Але як поет експресивний, що багатьма своїми речами радянській молоді може подобатися і захоплювати її, Євтушенко має вплив на сотні тисяч молодих людей, які, на відміну від нього, у своєму приватному житті, в товариських

зустрічах, на вулиці зовсім не зобов'язані так пильно важити свої слова, вони йдуть значно далі за Євтушенка, і він спричиняється до того, хоч персонально й не відповідає за них. Там шириться справжній антирежимовий вірус. Євтушенко друкує свої поеми в «Правді». Ті ж, що не виступають з офіційних трибун, – видають «Фенікс».

Автор мусить признатися, що й він, разом з усіма іншими, вийшов із зали задоволений. Насамперед тим, що все відбулося так, як він наперед сподівався. Можна й треба брати Євтушенка з того й іншого боку, треба враховувати не тільки те, що хоче від нього Хрущов, а й ефект, зовсім Хрущову не бажаний. Але ширені за кордоном чутки, ніби Євтушенко такий, що може піти й побити вікна в Кремлі, явно безпідставні. Він просто новий тип культурного пропагатора СРСР на Заході, що прийшов на зміну колишньому сталінському висланцеві в Європу Іллі Еренбургові. Можливо, що й цікаве було б порівняння цих двох типів.

Еренбург був у повному значенні цього слова європейцем. Вийшовши в 1907 році з Росії до Парижу, він тут, а не в Росії, став поетом і белетристом, увійшов у коло європейської літературно-мистецької еліти, і сам перерахунок його ближчих чи дальших приятелів і знайомих вкрив би цілу сторінку іменами тільки найвищої ранги. Вистачить згадати лише тих, що тримаються в пам'яті з читання спогадів Еренбурга «Люди, роки, життя»: Пабло Пікассо, Фернан Леже, Модільяні, Олександр Архипенко, Анрі Матісс, Поль Елюар, Андре Жід, Франсіс Жам, Дієго Рівера, Аполлінер, Кокто, Гемінгвей. Властиво далі рахувати нема потреби, бо й трудно згадати визначну постать європейського літературно-мистецького світу нашого століття, з ким не зустрічався б Ілля Еренбург. Він тонкий знавець і цінувальник усієї модерної європейської літератури й малярства.

Євтушенко є стосовно цього прямою протилежністю Еренбурга. Мало хто звернув увагу на один характеристичний деталь з мюнхенського вечора: якась студентка в дискусійній частині поставила єдине присутнє питання – кого Євтушенко вважає своїм улюбленим поетом на Заході взагалі чи бодай конкретно в Німеччині. Євтушенко не знав, що відповісти, бо ледве чи й відоме йому хоч одне ім'я з західної поезії, тому просто втік від відповіді, відбувшись таким загальником:

«Мені відомо, що в СРСР популярний Гайнріх Бель» (до речі, не поет, а прозаїк). Отже, Євтушенко, на відміну від Еренбурга, поет чисто російської традиції, на нього Європа не справила жодного впливу.

Ця відмінність між сталінським і хрущовським культурними амбасадорами в Європі може здаватися випадковою, нам одначе здається, що – ні. Сталін потребував людини, яка почувала себе в Європі, як дома, щоб використовувати свої зв'язки в інтелектуальних колах для організації політичних диверсій. І Еренбург був завжди при «ділі», коли йшлося про «народний фронт» у Франції чи громадянську війну в Іспанії. Він міг використовувати свої близькі зв'язки з інтелектуальним світом, щоб ширити в ньому ідеї комунізму, організовував світові конгреси культури, але так, щоб ініціатива виходила ніби не від СРСР, а від самих таки діячів культури. Заходу, і на їх запрошення приїжджали делегації з СРСР з своєю пропагандою. При тому Еренбург виступав не як офіційний представник, а персонально від себе. Так що якби й стався який прикрий інцидент, від Еренбурга можна було відмовитися. Зате Еренбург мав концесію

говорити на Заході далеко вільніше порівняно з усіма іншими, що за кордон виїздили тільки епізодично.

Місія Еренбурга на Заході скінчилася. Він ще їздить на конгреси, але культурними амбасадорами на його місце прийшли Євтушенко, Вознесенський та інші з молодшої генерації. Вони не мають завдання «іти в пролетаріат», встановлювати контакти з комуністичними партіями (навіть підкреслено ухиляються від цього) чи з лівими снобами типу Сартра. Вони приїжджають зовсім легально, і тереном їхньої діяльності є багатотисячна зала, у якій вони просто в обличчя капіталістичному світові говорять про переваги комунізму над капіталізмом. Ми, мовляв, визнаємо, що за Сталіна було погано, але тепер ліквідовано наслідки «культу особи», людина в нас найвища цінність, усі кохаються в поезії, а як завоюємо весь світ, наставимо прем'єр-міністром – «ніжність». Ця місія простіша від Еренбургової, вона не вимагає знання європейської культури, навпаки, чим більше істинно російський поет, тим більше враження. Очевидно, все обертається так, що й поезія губиться десь на другому пляні, лишається сама політична демонстрація на користь коєкзистенції. Які наслідки таких демонстрацій, не беремося судити, але публіку сантиментальні деклямації цих хлопців розчулюють.

* * *

З уваги на чисто політичний характер імпрези автор мусить признатися, що він вийшов з залі задоволеним і з тієї причини, що кількадесят присутніх українців у ході короткої дискусії, яка відбулася на закінчення вечора у формі питань і відповідей, мали такт не ставити Євтушенкові питання про українську радянську поезію. Раз що мало кого на цьому вечорі поезія цікавила, подруге, Євтушенко – це той соловей, який прислухається тільки до свого власного співу, і все інше, а зокрема ще українська поезія – річ для нього зовсім байдужа. Щонайбільше він відповів би якимось загальником.

При тому мимоволі думалося про ситуацію української літератури. От Гастролюють по Європі й Америці Євтушенко і Вознесенський, Некрасов і Еренбург, деклямують про розквіт радянської літератури, а фактично тільки російської, яка за кордоном репрезентує всіх, та власне тільки про неї й мова, наче всі останні, в тому числі й українська, взагалі не існують.

Чи могла б, наприклад, на такі Гастролі, як Євтушенко, поїхати за кордон Ліна Костенко? Ні. І не запросить її ніхто, а якби таке диво й сталося, – ні за що не пустять: нащо виносити у світ «украинский вопрос», який ми полагодимо в себе дома шляхом «злиття націй».

До речі, Ліна Костенко не поїхала б за кордон і бувши російською поеткою. Є поезія кон'юнктурна, припасована до певної політичної ситуації; вона спалахує і робить галас, а промине кон'юнктура – про неї забудуть. Це Євтушенко.

І є справжня поезія, яка є сама в собі окремим світом, незалежно від того, на що сьогодні є попит на політичному ярмарку. Вона напевно є і в сучасній Росії, але такої поезії в советчині не люблять і поетів цього гатунку за кордоном не експонують. На Україні її представляють Ліна Костенко, Іван Драч, Микола

Вінграновський, в особі яких не тільки відроджується нова поезія, а й (що важливіше) правильне розуміння її істоти.

Хай їх не пускають за кордон, щоб тут і не знали, що українська проблема існує. Найважливіше для нас, що українська поезія знову відроджується і «украинский вопрос» існує далі, хоч би й як його закривали від світу общеросійським Євтушенком.

ПОГРОМ РОЗПОЧАВСЯ¹⁷

«У боротьбі проти троцькістів, зінов'єнців, бухаринців і буржуазних націоналістів Сталін в перші роки після смерті В. І. Леніна відстоював позиції і відігравав у цьому значну роллю. Тому партія і маси йому вірили, його підтримували...»

«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 комунізмові, він був марксистом, цього не можна і не треба заперечувати...»

«Коли ховали Сталіна, то у багатьох, в тому числі й у мене, були сльози на очах. Це були щирі сльози. Хоч ми й знали про деякі особисті вади Сталіна, але вірили йому».

Ці кілька тверджень (цитуємо за «Молоддю України» від 12 березня ц. р.) висловив Микита Хрущов 8 березня (рівно десять років і три дні по смерті Сталіна) у промові на «зустрічі керівників партії і уряду з діячами літератури і мистецтва» в Москві. Вони звучать як недвозначна реабілітація Сталіна, але проти кого, проти самого себе? Відомо ж, що процес т. зв. «десталінізації» в СРСР очолював сам Хрущов. Легко собі уявити, як Хрущов ненавидить Сталіна: не за гопака, якого людина типу Микити Сергійовича легко може проковтнути, а за десятиліття страху, що й йому може статися те саме, що Тухачевському, Бухаріну, Зінов'єву, Постишеву... Розмова про «щирі сльози» над трупом Сталіна – це безодня фальшу, в якому либонь ні одна людина в світі не може змагатися з Хрущовим. Він так був загіпнотизований страхом перед Сталіном, що боявся генералісимівського картуза, який, як свята реліквія, зберігався в мавзолеї на Красній площі. Щойно як минуло три роки, Хрущов виступив з промовою перед XX з'їздом, і то на закритому засіданні, назвавши тоді Сталіна, скажемо це своїми словами, – бандитом і вбивцею. Невдовзі одначе довелося скликати XXI з'їзд, щоб на ньому проголосити реабілітацію Сталіна. Аж у 1961 році, на XXII з'їзді, Хрущов уже одверто затаврував Сталіна. І от через півтора року: «Сталін марксист», «відстоював ленінські позиції», «був відданим комунізмові»...

Чому Хрущову потрібно було аж десять років, щоб так скомпромітуватися перед світом і сісти в ті самі сани, в які його посадив Сталін? Чи справді від «щирих сліз»? Звичайно, це риторичне питання. Ясно, ні. Якби можна, Хрущов не тільки викинув би Сталіна з мавзолею, а й спалив би його труп, розвіявши попіл на всі вітри, витер би його ім'я з історії. Тільки щоб зберегти всі діла

¹⁷ «Сучасність», квітень 1963, ч. 4.

Сталіна, як святиню. Мовляв, Сталін робив перекручення, а ми все таки будували соціалізм. «Курс нашої партії, – так і говорить Хрущов у цій же промові, – на індустріалізацію країни і колективізацію сільського господарства був лєнінським курсом, його підтримувала вся партія, всі трудящі країни».

Тут Хрущов пересмикує і, забуваючи свого «отечественного» письменника Козьму Пруткову, хоче «обнять необъятное». Бо соціалізм побудував не він з своїми «колективними» керівниками, а Сталін, і коли хочеш узяти цей соціалізм у дальшу дорогу, мусиш брати з собою й Сталіна, консеквентного, з усіма його методами. Злочини Сталіна не в тому, що він убив кілька десятків «своїх», а в убивстві мільйонів колективізацією й індустріалізацією, у нєлюдскості системи, яку так бездарно консервує Хрущов десять років по смерті її творця.

Усі добре знають повість А. Солженіцина «Один день Івана Денисовича». Мільйони Іванів Денисовичів за колючим дротом будують заводи й електростанції; ті, що на волі – постачають «баланду» і «бушлати» в'язням. Не такими сенсаційними були його оповідання, надруковані в першому числі «Нового мира» за цей рік, а вони добре доповнюють попередню повість. Одне з них автобіографічне («Матрьонин двір»): автор, звільнений 1953 році з концтабору, шукає глухого закутка на селі, щоб осісти там назавжди і учителювати далеко від неспокойних центрів. Оселюється він у самотньої Матрьони, про яку між іншим каже: «Я тільки потім дізнався, що рік за роком, багато років, ні звідки не заробляла Матрьона Василівна ні карбованця. Тому, що пенсії їй не платили. Родичі їй помагали мало. А в колгоспі вона працювала не за гроші – за палички. За палички трудоднів у заяложеній книжці».

Як усе це можна розмежувати так, з одного боку, були перекручення Сталіна, а з другого – світлий соціалізм, коли все тісно з собою переплетене, і люди всі жили, як у великому концентраційному таборі.

Про своє життя у Матрьони Солженіцин оповідає: «Я спав довго, прокидався пізнім зимовим світанком і потягався, висовуючи голову з-під ковдри й кожуха. Вони та ще т а б о р о в а т і л о г р і й к а (підкреслення наше – І. К.) на ногах, а знизу мішок, набитий соломною, берегли моє тепло навіть у ті ночі, коли холоднєча добивалася з півночі в наші кволі віконця».

Що так живе народний учитель при соціалізмі, уже це говорить багато чого, але я спокусився цією цитатою заради одного деталю – «таборової тілогрійки»: з моменту, як її власник виходить з концтабору, вона стає органічним елементом соціалізму. І люди психологічно сприймають усе це як єдине ціле: колгосп в українському селі, і концтабір за полярним колом, бо там проживає багато членів того колгоспу, і тілогрійку сільського вчителя, на яку він розжився в кадеті. Як же тут відокремити: Сталін одне, а соціалізм – друге.

Логічно, що при першому сигналі, який дозволяє критикувати Сталіна, появляються літературні твори, в яких критикується все підряд, і як не загальмувати цього процесу, відбудеться «потрясение основ», разом з Сталіном полетить у прірву весь соціалізм. І Хрущову це не подобається не так заради соціалізму, як заради власної голови на плечах. Щоб її рятувати, доводиться витягати картуз Сталіна і методи терору. Це замкнене коло, в якому крутиться хрущовська «десталінізація»: раз трохи лібералізму, вдруге – поворот до Сталіна. Сьогодні – фаза сталінізації.

* * *

Обговорюючи недавно виступ Євтушенка в Мюнхені, я назвав його кон'юнктурним поетом, і тепер, останніми виступами, він підтвердив правельність цього значення. Тоді, догоджуючи Хрущову, він гастролював по Європі, демонструючи ніби свободу думки в СРСР; сьогодні знову ускочив у кон'юнктуру, першим покаявшись у своїх провинах перед партією. Як повідомляють газети, Євтушенко, включаючись у новий курс, сказав таке:

«Я поповнив непоправну помилку. Я взяв на свої плечі важку провину. Я усвідомляю тепер величезну відповідальність, яку несе кожен радянський письменник. Вірте мені, що я багато в ці дні пережив і перестраждав. Це наука для мене на все життя. Я хотів би запевнити колектив письменників, що бачу повнотою свої помилки і запевняю, що буду намагатися виправити їх своєю дальшою працею».

От вам і виразник прагнень «гнівних молодих людей» СРСР! А «Правда» на це: «Треба визнати, що виступ Євтушенка не задовольнив учасників пленуму. У його промові відчутні також тони, які свідчать, що він не зовсім усвідомляє коріння своїх помилок – як стосовно публікації своєї автобіографії, так і деяких його поезій».

Як знаменито це каяття і менторство «непомильної» «Правди» нагадує 1933 рік, ежовщину, ждановщину 1946 року чи українську декаду в Москві 1951 року. Чистий сталінізм навіть у термінологічних штампах!

Звичайно, Євтушенко і тоді й тепер цілком у своїй ролі. Він мусів дати приклад іншим, як каятися, але наслідувачів знайшлося мало. Багато трудніше змусити до самокритики І. Еренбурга, В. Некрасова чи А. Солженіцина. Для Сталіна це не була б проблема: кожного десятого – розтріляти, а з решти – кожного п'ятого в кадет, і каялися б, як чемні діти. Але Хрущова на це не вистачить, супроти сталіна він лише жалюгідний епігон. З десятилітнього досвіду можна догадуватися, що й цим разом він не втримається довго на твердому курсі.

* * *

Принагідно в своїй промові Хрущов висловив свої естетичні уподобання:

«Згадайте, як у свій час наш народ взяв на озброєння поезію Дем'яна Бедного. В роки громадянської війни, коли радянський народ у жорсткій битві з світовим імперіялізмом відстоював першу в світі соціалістичну державу робітників і селян, з піснями Дем'яна Бедного ішли в бій і червоногвардійці, і червоноармійці, і партизани. Ці пісні були дохідливі для всіх, зрозумілі кожному, навіть неписьменним селянам, які перебували в рядах червоної армії... І тепер люди мого покоління коли зустрічаються разом у святковій обстановці, з задоволенням згадують своє минуле в роки громадянської війни і співають пісні Дем'яна Бедного тому, що ці пісні і тепер звучать свіжо і сучасно...»

«Хто не знає пісень про армію Будьонного! Багато хороших пісень написали композитори – брати Покрасс. Мені дуже подобається їх пісня про Москву, написана, за нашим замовленням, коли я був секретарем Московського комітету партії...»

«... Я народився в російському селі, вихований на російській і українській народній музиці, на її мелодіях і народних піснях. Мені дуже приємно слухати пісні Соловйова-Седого, пісню композитора Колмановського на слова поета Євтушенка «Хотят ли русские войны». Дуже подобаються мені й українські пісні: люблю пісню «Рушничок», написану композитором П. Майбородою на слова Андрія Малишка. Слухаєш її і ще хочеться слухати цю пісню...»

Ще кілька подібних мистецьких захоплень є в промові Хрущова, з яких у сумі складається повний образестетичного розвитку людини нарівні ... не потребуємо уточнювати.

Уяв'ям собі кілька сот письменників і мистців, які покійно слухають оці повчання, як неухильні директиви, і можемо представити собі їх «творчий» настрій і радянську літературу й мистецтво, якби здійснилася директива Хрущова, щоб у літературі зійшло до наподоблювання Бедного, а в музиці братів Покрасс. Будемо сподіватися, що до цього всетаки не дійде. Убивчий настрій, з яким слухали літератори і мистці повчання Хрущова, відбився у вступній промові К. Федіна на пленумі Спілки письменників СРСР, який відбувся 26-28 березня. Промовець довго говорив про соціалістичний реалізм, щоб лише в останньому реченні отак невиразно згадати про Хрущова: «Значення художньої індивідуальності ще раз підкреслив Микита Сергійович Хрущов у заключній частині своєї промови...» Жодної «критики і самокритики».

* * *

Але цей погром напевно відкине на кілька років радянську літературу до її рівня доби сталінізму. Бо ледве встиг Хрущов оголосити свої «установки», як скрізь по всій країні все, що за останні роки виявилось талановитим, особливо серед літературної молоді, було віддане на самосуд графоманам. У ролі погромщиків виступають, на жаль, і такі колись заслужені поети, як П. Тичина, який каже, що він науку Хрущова «сприйняв, як перше осяяння всіх нас цією прекрасною думкою, без якої нам неможливо було б далі йти в своїй робрті з молодими».

Своє «осіяння» Тичина витлумачує як потребу розгромити усю молоду поезію шестидесятників:

«Хто ж дав право парубійкам, – пише він у «Літературній Україні» від 19 березня, – що ще й не вбилися в піря, наш великий, героїчний час будівництва комунізму передавати в своїх спробах мистецьких не методом соціалістичного реалізму, а гнилими словами, старечими музикозвуками, покривленими лініями? Чи може їх поважати народ!»

«Зараз верховоди імперіялістичного світу, – сказав він, – всіма засобами намагаються посилювати ідеологічну диверсію, зокрема їм би хотілося посварити покоління радянських людей. Тому заслуговують найсуворішого осуду спроби окремих представників творчої інтелігенції грати в «незалежність» від суспільства, нехтувати здоровими смаками народу. Викликає занепокоєння, що твори деяких наших молодих поетів охоче передруковує реакційна емігрантська преса. Це є доказом ідейної хиткості та незрілості молодих авторів, доказом хибної позиції редакцій дечких наших періодичних видань. З цього погляду заслуговує осуду січнева книжка журналу «Прапор», в якій під високим дивізом

«Живемо в сім'ї великій» знайшли місце ідейно хибні поезії І. Драча, Є. Летюка, В. Коротича та деяких інших молодих літераторів. Старих і молодих одинаків, що надто вже зарвалися, наш здоровий, могутній, багатонаціональний колектив радянських письменників застерігає: «Одумайтесь, поки не пізно. Не ганьбіть себе остаточно: радянський народ терпеливий, але всьому є край!»»

За Дмитерком слідує великий хор графоманів. Погром розпочався.

ЧИ ПЕРЕДРУКОВУВАТИ РАДЯНСЬКИХ АВТОРІВ?¹⁸

Це питання, скільки мені відомо, не дискутується одверто на сторінках нашої преси, але громадська думка віддає йому багато уваги, і висловлюються на цю тему по-різному. Люди, причетні до преси, передусім редактори й видавці, звичайно несхвальне похитують головою, коли передруковує радянського письменника хтось інший, але не втримуються і роблять те саме, думаючи, очевидно, що тільки вони роблять це правильно. Наперед скажу свою думку, що передруковувати радянських авторів не тільки можна, а й треба, і не бачу також причини, чому це питання не можна обговорювати на сторінках преси.

До розмови на цю тему спонукає мене той факт, що останнім часом у Києві, і навіть у Москві, багато про це говорять і пишуть. Я вже мав нагоду у квітневому числі «Сучасности» писати про приборкання мистецтв, яке відбулося в Москві 8 березня з промовами Л. Ільчова і М. Хрущова. Рівно місяць пізніше, 8 квітня, відбулася подібна нарада «активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників» у Києві, влаштована на той самий кшталт і з промовами, як і в Москві, двох секретарів ЦК КПУ – А. Скаби і М. Підгорного. Немає потреби переказувати ці київські розмови, бо мова йшла тільки про те, як найортодоксальніше тлумачити промову Хрущова і застосувати його настанови до приборкання української літератури. Тому я обмежуся тільки тим, що стосується нашої теми.

М. Підгорний у промові 9 квітня (цитую за «Літературною Україною» від 12 квітня) між іншим сказав таке: «Нещодавно українські буржуазно-націоналістичні контрреволюціонери за кордоном зчинили лемент з приводу творів Драча, Вінграновського, Дзюби та деяких інших письменників, опублікували окремі їх твори у своїх журналах, навіть видали книжку віршів з відповідною, звичайно на свою користь, передмовою». І кількома абзацами далі: «... У своїх мемуарах він (І. Еренбург – І. К.), зокрема, тенденційно спотворив життя українського народу, чим заслужив похвалу буржуазної преси, українських націоналістів».

Зупиняюся на цих двох висловлюваннях Підгорного тому, що вони передусім стосуються «Сучасности». Скільки мені відомо, в українській пресі за кордоном уривки із спогадів І. Еренбурга («Люди, роки, життя») були друковані лише в «Сучасності» з моїм коментарем. Взагалі кажучи, в спогадах Еренбурга

¹⁸ «Сучасність», червень 1963, ч. 6.

про Україну сказано небагато, але, добираючи, що саме взяти з нього для українського перекладу, я природно зупинився, поряд з іншим, і на ближчому українському читачеві – на невеликому уривку про Київ.

Прочитавши наведене вище місце з промови Підгорного про Еренбурга, я відшукав березневе число «Сучасности» за 1962 рік і прочитав ще раз, що написав Еренбург про Київ. Там, пише автор, він прожив дитячі роки і вважає Київ своєю батьківщиною. Далі опис київських садів, Софії, міркування про відмінність характеру південної, української людини від північної – російської; про українське бароко; жаль за зруйнованим у 1934 році Михайлівським собором і либонь більше нічого. І в чому тут, як висловлюється Підгорний, «ствотворення життя українського народу»? Хіба в неприємній згадці про руйнування Михайлівського собору. Але це не діло рук українського народу. Додам, що читач, який нормально сприймає речі, не конче знайде «похвалу» в моєму коментарі до Еренбурга.

У цих міркуваннях я зійшов на бічну, так би мовити, тему: про те, що демагогія є невід'ємною складовою частиною комуністичного світогляду. Але розвивати її не входить у моє завдання, як так само бічною є й тема Еренбурга, і якщо обидві вони порядком відступу входять у мою статтю, то все ж не без корисного висновку для нашої теми, саме про демагогію: як комуністичній партії треба когось спалювати, вона завжди знайде на це аргументи, навіть і там, де їх нема. Цей висновок потрібний буде нам у кінці, а тепер повернемося ще до першої цитати з Підгорного. Вона теж стосується передусім «Сучасности», бо ми і передруковували багатьох радянських письменників і «видали книжку віршів, – як каже Підгорний, – з від-повідною, звичайно на свою користь, передмовою». Мова йде про книжку поезій «Поети Чумацького шляху», упорядковану Богданом Кравцевим.

Виступ Підгорного за ланцюговою реакцією викликав інших. У «Літературной России» (Москва) від 26 квітня надрукована стаття В. Беляєва «Место в строю». Значна частина її присвячена «Сучасности» і персонально редакторові Б. Кравцеву, знову за передруки молодих поетів і видання книжки їх поезій. Знаючи, що цей літературний орган, поза одиничними винятками, неприступний українському читачеві, подаємо для ознайомлення відповідний уривок із статті Беляєва як додаток до цієї статті.

Хочу звернути увагу на те, що в структурі літературної преси СРСР існує всесоюзна (для всіх республік) «Літературная газета» і в кожній республіці національна газета: в РСФРР – «Літературная Россия», в УРСР – «Літературна Україна» і т.д. Читача, який ознайомиться з доданим у кінці уривком зі статті В. Беляєва, вразить несвітське великодержавне нахабство російської газети (що не має ніякого стосунку до українських справ) і її автора, з яким нахабством вони втручаються у внутрішні справи України, за їх же словами, – «суверенної» республіки. Це тим більше разюче, що, турбуючись діяльністю українських емігрантів, російська преса майже не помічає своїх «великодержавників» за кордоном, а як деколи й згадує про них, то (бодай це стосується тих авторів, яких нам доводилося читати) в співчутливо-поблажливому тоні.

За почином «Літературной России» пізніше (в числі від 10 травня) виступила з аналогічною статтею (Тарас Мигаль, «Каїн і... лірика») і київська

«Літературна Україна». Статті Мигалья передруковувати немає потреби. Раз що зацікавлений легко може її здобути, а подруге, вона є тільки повторенням статті Беляєва, хібащо Мигаль, як і належить провінціялові, в лайках далеко «міцніший».

Два автори – два типи нашого скаліченого життя. Якщо Беляєв тип споконвічного «малороса» (родом із Поділля, літературну діяльність почав на Україні, потім переїхав до Ленінграду, а звідти висланий до Львова як кореспондент російських газет і радіо, вправляється в памфлетах проти «буржуазних націоналістів»), якого самі росіяни ставлять на сторожі, щоб, боронь Боже, українці їх не образили, то Мигаль явище новішого часу: з тих галицьких неофітів, які, ставши комуністами, так пильнують сталінську лінію, що їм поздрить не один з тих, що вирости й виховалися в «соціалістичній» системі. Досі вони були представлені Л. Дмитерком, Я. Галаном, Ю. Мельничуком. Тепер з'явився ще один.

Чого хочуть обидва автори? Поминаючи звичайні лайки на адресу «буржуазних націоналістів», обидва вони збентежені підозрінням: чому декого з радянських авторів передруковують? Чи нема в них якоїсь «ворожої» ідеології? «Чого шукає, – тривожно запитує Т. Мигаль – пан Кравців у їхніх віршах?» І дає пораду: «З-під пера радянського письменника не повинні виходити твори, які взяв би на своє озброєння ворог...»

З таким самим підозрінням пише Беляєв: «Видно, відходячи від гострих проблем нашої сучасности) в містику, в опис пейзажів, молоді поети писали таке, що могло б знаходити собі застосування на сторінках бандерівських журналів».

І додає далі: «... Я уявляю собі, як обурився б на місці названих письменників Ярослав Галан, як гнівно зазвучав би його голос проти таких спекуляцій його іменем!»

З Галаном такого просто не трапилося б, бо він був, при всіх його «революційних заслугах», літературний графоман, і хто б же його передруковував! Ніхто не спокуситься передруком отаких «шедеврів», як вірш Миколи Упеніка у «Вітчизні» (ч. 4, 1963):

*Коли нагострюємо фразу,
що била б залишки старі, –
цитуєм Леніна щоразу
і додаєм коментарі...*

Тут і коментарів не треба. А от якби Павло Тичина, з-під пера якого від кінця 1920-их років не вийшов жодний рядок, який «узяв би на своє озброєння ворог», спромігся знову написати таку поему, як «Похорон друга», ми передрукували б її, хай би там нічого й не було для нашого «озброєння». Передрукували б як мистецький твір.

Тут є відповідь, чого ми «шукали», передруковуючи молодих поетів. Широ признаємося, ми радо пошукали б у радянській поезії та прозі й того, чого бояться Мигаль і Беляєв. Тільки це була б марна праця. Тоталітарний режим в СРСР такий суворий, що жоден підозрілий для нього рядок не потрапить до друку. І знову широко признаємося, що нічого антирежимного у молодих поетів

ми не знайшли. Навіть така нетямуща в поезії людина, як М. Шеремет, прочитавши поему І. Драча «Ніж у сонці», зрозуміє, що в задумі поет обвинувачує американців – вони, мовляв, зарізали сонце, а це цілком відповідає сучасній закордонній політиці СРСР. У М. Вінграновського і «атомові прелюди», і гімни на честь всесвітніх комуністичних конференцій у Москві. Те саме і в усіх інших. Ніяких супроти режимової лінії збочень.

І якщо Мигаль, не вірячи своїм очам, питає: «Чого шукає пан Кравців у їхніх віршах?» – то цим тільки засвідчує брак елементарної культури, бо, поза політичними переконаннями (вільними чи, як в СРСР, примусовими), – існує поезія. Усі знають, що Пабльо Неруда і Люї Арагон, Фернан Леже і Пабльо Пікассо комуністи, але це нікому не заважас шанувати їх як мистців і поетів. Так і ми, передруковуючи молодих, шукали в них поезії.

Повертаємося до відповіді на поставлене в заголовку питання.

Література, як процес, не є ні приватною справою, ні монопольною власністю партії. Наші життєві інтереси пов'язані з тим, що відбувається на Україні, і ми не те що маємо право, а й зобов'язані і коментувати і передруковувати, що вважаємо відповідним. Не все, досі за кордоном передруковувало, було варте передруку, і не всі коментарі до нього були розумні, але я переконаний, що такі передруки, як Ю. Лавріненка («Розстріляне відродження»), Ю. Луцького («Голубі диліжанси»), упорядкована Б. Кравцевим збірка поезій «Поети Чумацького шляху» і ще низка інших публікацій, що вже появилися, принесли українській літературі тільки користь. У нащому видавництві закінчується друком другий ваплітянський збірник Ю. Луцького, в якому зібрані документи й передруки не тільки загиблих письменників, а й живих ще колишніх ваплітян (В. Сосюра, М. Бажан), і в цьому теж: немає нічого страшного. Думаю, що треба передруковувати не лише старших, а й молодших, тільки робити це розумно, не для пропаганди, а для великого діла української культури.

Коли висловлюються проти передруків, то висувають переважно аргумент, який з обережності на сторінках преси ніколи не потрапляє: мовляв, передрук пошкодить авторів. Всіляко над цим можна розважати, але я думаю, що острах перебільшений. Ось факти. Заки ми дійшли до передруків молодих поетів, автор цієї статті в тих виданнях, до редагування яких був причетний, передруковував (наводжу лише з пам'яті) Ю. Яновського, О. Вишню, О. Довженка (ще за їх життя), М. Рильського, Л. Первомайського, С. Жураховича, Г. Тютюнника, І. Сенченка, Б. Антоненка-Давидовича, О. Ільченка. Список очевидно не повний. В антології Ю. Лавріненка є передруки з П. Тичини, М. Бажана, В. Сосюри, Б. Антоненка-Давидовича, І. Сенченка (називаю живих письменників). Як визбирати по інших виданнях, список буде значно більший. Скільки нам відомо, досі ніхто цих авторів не обвинувачував у тому, що їх передруковують «буржуазні націоналісти». Але якби якийсь новий Каганович заходився сьогодні, нищити М. Рильського, тоді напевно пригадали б йому й це. І якщо тепер тероризують молодих і колють їм очі нашими передруками, то це та сама демагогія, про яку я говорив у відступі про Еренбурга. Демагог знаходить аргументи там, де їх нема. Так Підгорний твердить, що Еренбург «спотворив життя українського народу», а «буржуазні націоналісти» його «похвалили», хоч і

те й друге неправда. Так і стосовно молодих. Їх б'ють нашими передруками, але якби їх не було, то знайшлися б інші аргументи. Справа тільки в тому, що молоді прийшли на чергу.

Між іншим, голосні розмови про передруки радянських письменників за кордоном посередньо розраховані й на те, щоб паралізувати нашу діяльність. Мовляв, не передруковуйте, бо ми будемо карати: тих, кого ви популяризуєте. Це нам цілком зрозуміле. Бо як Т. Мигаль каже: «Я зовсім не проти поширювання української літератури за кордоном», – можна йому вірити. Але Мигаль так само добре знає, як і ми, що «поширювання української літератури за кордоном» ніяк не входить у пляни «Литературной России». Вона зацікавлена в тому, щоб за кордоном знали без національного розрізнення просто «советскую» (що рівнозначне – саму російську) літературу. Це вже наш обов'язок витлумачити західньому читачеві, що «советской» літератури взагалі немає, вона складається з окремих національних літератур в тому числі й з української. Щоб вияснювати цю істину треба показати конкретні літературні твори. З чого простий логічний висновок, передрукуймо радянських авторів більше.

ДЕ НАШ ШЕВЧЕНКО?¹⁹

Редактор має хронічні труднощі, невидимі читачеві, зате останньому добре видимі хиби журналу, які з непереборних труднощів постають. Щиро признаюся: однієї з найбільших труднощів за майже чотири роки існування «Сучасности» завдало мені відзначення 150-ліття народження Шевченка. Що міг зробити в такому випадковій журнал, крім публікації у відповідному березневому числі однієї чи двох статей, присвячених ювілейній даті? У можливості (власне – в неможливості) мати такі статті полягала вся трудність. Сам редактор не вважав себе достатньо компетентним у шевченкознавстві, щоб насмілитися на ці теми писати, і, хай не погніваються ті, кому захочеться взяти це на свій рахунок, не бачив автора, який здолав би, не повторюючи чужих фраз, сказати про Шевченка щось своє і разом таке, що висловлювало б стосунок нашої доби до поета, так багато вже інтерпретованого попередниками.

Вихід з труднощі (чи – обхід її) знайшовся в тому, щоб не писати нічого, поки не скінчиться ювілейна метушня, потім її підсумувати. І надійшов на це час: ювілейні урочистості завершено відкриттям пам'ятників Шевченкові у двох столицях світу, на які уповають українці, там по команді, а тут з доброї волі, – у Москві й Вашингтоні. І тому що «уповають», за обома пам'ятниками криються самі тільки політичні комбінації. Лунають останні відгомони мамутової кампанії, що пожерла великі матеріальні видатки та багато людської енергії (якби її міряти на кіловати, вийшов би якийсь Дніпрельстан) і перетворилася (вживу децю вульгарний термін, яким любив користуватися покійний Іван Багряний) – на пшик.

У Києві, де все покривається державним бюджетом, не шкодували нічого, і ще заки до ювілейної дати дійшло, квадратів кілометри паперу були вкриті писаннями про Шевченка, від патетичних славословій на кілька газетних рядків до сотень графоманських віршів, поем, драматичних творів, повістей і романів, не

¹⁹ «Сучасність», серпень 1964, ч. 8.

поминаючи й великих монографій, устаткованих фальшивим апаратом джерельних посилань і цитат. Але всі сподіванки перевершила березнева продукція: літературні й нелітературні газети й журнали вийшли переповнені вщерть писаниною про Шевченка. І тут і там примелькалося ім'я Любови Забашти, і тут, і там, і ще інде прососюрив свою порцію рядків інший поет. А за ними легіон графоманів. І тут і всюди Євген Кирилюк, Леонид Новиченко, Євген Шабліовський. Останні три автори повторили свої варіації на одну тему бодай по два десятки разів, бо, мабуть, кожна редакція жадала від них авторитетного слова. Як була б можлива статистика, вона виявила б не десятки, а тисячі імен, які, личило це їм робити чи ні, обкадили ім'я Шевченка.

Якби можна було уявити собі людину, яка все ювілейне, що написане про Шевченка в УРСР, перечитала і серйозно його сприйняла, таку людину безпомилково можна б вважати дозрілою до лікування в психіатричній лікарні.

Але не легковажмо цього. Плян був задуманий великий, і він досконало виконаний. Ішлося очевидно про те, щоб у зливій цієї писанини утопити образ поета, який живе в людській свідомості. Вистачало не читати все написане, а лише подекуди вихопити рядок, зафіксований оком, щоб переконатися, що пропонуваній на ювілеї макет Шевченка не має нічого спільного з живим образом поета. Їх Шевченко нещадно картає своїх земляків (улюбленими об'єктами Шевченкової зневаги в літературних фальсифікатах останнього року роблено П. Куліша, М. Костомарова, Д. Мордовця) і пластом простягається в пошані перед Белінським, Чернишевським, Добролюбовим. Автори з легким серцем чи за звичкою дозволяють собі зміщення історичної перспективи, ніби й не тямлячи, що за Шевченка такого упадання перед авторитетами не було. Вони самі його засвоїли в Сталіновій школі і тепер ретроспективно накидають його Шевченкові. У понаписуваному не впізнаєте ні Шевченка «Розритої могили» й «Великого льоху», ні Шевченка «Неофітів» і «Марії». Вийшов радше якийсь прототип сучасного секретаря райкому, який у свій час готував ґрунт для комунізму, пильнував, щоб, борони Боже, який українець не скривдив російського держиморду, а якби дожив дотепер – у молитовній екстазі підписався б під дискримінаційною програмою «злиття націй».

Не можна легковажити так широко задуманої й у всесоюзному масштабі здійсненої операції з Шевченком з нагоди 150-ліття його народження. Але чи треба перебільшувати її значення? Здоровий глузд охороняє людину від перспективи стати кандидатом до психіатричної лікарні, і я переконаний, що самі автори не беруть до серця власної писанини, фабрикованої з примусу. А читачеві й поготів простіше: з одного рядка побачивши, чим пахне, він згорне зі столу ювілейний мотлох на смітник і мимоволі потягнеться до джерела – візьме з полиці (хай і підфальшований трохи) «Кобзар», в якому знайде свого справжнього Шевченка. Може, в кінцевому рахунку з ювілею й лишиться той ніде не зафіксований, такий неприємний для КППС ефект, що Шевченко буде більше читаний, ніж у неювілейні часи.

Ці кілька абзаців могли б вичерпувати підсумок ювілейних свят у Києві й Москві. Але друкований на попередніх сторінках звіт нашого співробітника Святослава Гординського про відкриття пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні вимагає ще кількох зауважень. Хай шановний автор дарує мені, що, погоджуючися з

рядом його тверджень, зокрема й з тим, що той пам'ятник має неабияке значення, я не погоджуся з ним у деяких засадничих справах.

(Можна й треба було вшанувати Шевченка не тільки пам'ятниками, бо є й інші речі не менш тривалі, ніж пам'ятники. Але я цю тему не буду поширювати. Її не раз обговорював у статтях з іншого приводу проф. В. Кубійович, але голос його не знайшов досі належного резонансу. Тож говорім про пам'ятник).

Мені незрозуміле, як, будвши мистцем, Гординський може схвалювати такий дикий вчинок комітету по будові пам'ятника Шевченкові: Олександр Архипенко запропонував подати свій проєкт пам'ятника у двох варіантах, один модерний і другий більш традиційний, при тій умові, що комітет прийме один з варіантів на своє уподобання; але комітет відмовився і оголосив конкурс, чим безапеляційно відсунув Архипенка від праці над пам'ятником. Про це рішення й інформує схвально С. Гординський. Тим часом як його мистецька душа мусіла б криком кричати проти такого блязнірства, бож ясне, як Божий день, що пропозицію Архипенка треба було беззастережно прийняти, і хай би йому вільно було робити постать Шевченка з вусами чи без них. Ім'я майстра було б достатньою гарантією того, що у Вашингтоні стояв би гідний пам'ятник Шевченкові, з тим подвійним значенням, що він був би одночасно й великим твором українського мистецтва. Мимоволі у цьому зв'язку пригадується чи не унікальний випадок у світовому мистецтві: на одному з перехресть бульвару Распай у Парижі пам'ятник О. Бальзакові, вирізьблений О. Роденом. Що рівновеликий тому український твір сьогодні не стоїть у Вашингтоні, в цьому непростенна вина комітету.

Невідомо, чого боялися нерозумні діти з комітету, – Шевченкових вусів чи оригінальності Архипенка. Зрештою, не один Архипенко, гідний пам'ятник Шевченкові міг би вирізьбити й Григор Крук; про мене, може, й той самий Молодожанин, якби він керувався власним надхненням, а не бажанням догодити комітетові. Я, мабуть, не помилюся, коли висловлю припущення, що комітетові йшлося не про твір мистецтва, а про те, щоб не дратувати чимось справжнім, що виходить із звичного ряду, господарів; щоб дотриматися тієї пристойності, яка ховається за безлику пересічність, мовляв, і ми можемо вистругати такого самого чистенького панка, які по всьому світу стоять на п'єдесталях на честь заслуженим діячам дев'ятнадцятого століття. І вийшла безлика стандартна заготовка, опридатна на всі випадки, якийсь недоросток з по-дурному випнутими грудьми, що удекоровані камізелькою в гудзиках. О, ці гудзики! Ще при житті мав поет з ними клопіт, і різьбар так любовно їх випрацював, наче б у них інкарнувався геній Шевченка. Якби надіти цій бронзовій постаті шапку з музею Фонтенебльо, можна б написати на п'єдесталі – «Наполеон»; а так, без шапки, ще простіше: з таким самим правом, як Шевченка, можна підписувати кожного – від Байрона до першого-ліпшого російського «разночинця».

Ніби хтось і відчував можливість такого закиду, і тому передбачливо виставили Шевченкові літературну посвідку у вигляді великої брили з прикутим Прометеем. І пощо? Українці вже й так запам'ятають, де стоїть наш пам'ятник; а як на чужинців, то кому з них впаде на думку пізнавати Шевченка по асоціації з Прометеем?

Годі було б легковажити і відкриття пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні як значну політичну подію, так воно було подумане і так послідовно здійснене. Про це

зайве розводитися, бо в усіх звітах політичне значення пам'ятника виразно підкреслюване. Але Шевченко є для нас далеко більшим, ніж об'єкт для політичних демонстрацій. При підході до справи, який застосував комітет, не видно, що для діячів культури не знайшлося місця при урочистості. І я знову не підтримав би претензій С. Гординського до Маланюка, чому той не виставив себе на урочистостях 27 червня у Вашингтоні. Дивно було б уявити собі людину, яка є справді репрезентантом української культури за межами України (що з віддалі Києва багато глибше усвідомлюють, ніж ми зблизька), щоб ця людина читала під пам'ятником віршики, уривки для цієї нагоди!

Якби хотілося підсумувати Шевченків ювілей тут і там з того погляду, що від нього лишиться тривале в українській культурі, довелося б щиро сказати – далі нічого (сакраментальний пшик!)

При цих підсумках настирливо нагадують про себе лише дві появи: умисне засуджена на забуття там і спопуляризована тут поема Івана Драча «Смерть Шевченка» і, навпаки, більш належно оцінена там, ніж тут, книжка Василя Барки «Правда Кобзаря». Написана з зовсім спеціального штандпункту, ця книжка так оригінально освітлює постать Шевченка, що їй надовго в шевченкознавстві буде забезпечене зовсім окреме місце. Не дарма так трудиться Леонид Новиченко, спростовуючи Барку у всіх своїх ювілейних писаннях. Алеж даруйте – обидві речі писані не до цього ювілею.

Тепер риторичне питання з відповіддю: де ж наш Шевченко? Те опудало, що в малоросійській кереї стоїть у Москві, чи вашінгтонський «піжон» у гудзиках? Ні той, ні інший. На Шевченкові напластовано стільки банальних інтерпретацій, що для справжньої оцінки його колись знову треба буде повернутися до першоджерел. Колись над свіжою могилою його П. Куліш назвав Шевченка пророком. І хоч це слово теж заялозили, воно зберігає в собі силу глибинної, щиро сказаної правди. Як національний пророк, Шевченко живе наче в іншій площині від усіх паперових і пропагандивних інтерпретацій, якими привалили його ім'я. Десь у тій площині живе його «Кобзар», який читають у кожній хаті, не питаючись офіційних інтерпретаторів, як Шевченкове слово треба розуміти.

Тому, хто, знявши з очей ювілейну полуду, подивиться на ту площину, відкриються дивні речі: в посмертному столітньому змаганні з російщиною Шевченко переміг царів. Ніколай I запроторив його на заслання, ще останній російський цар Ніколай II, ганебно сам гинучи, заборонив шанувати ім'я Шевченка, а в наші дні блюстителі царського престолу Нікіта вже не набереться сміливості на одверту заборону. Він змушений був відступитися з тих твердих позицій, на яких стояли царі, і діяти підступом, удаючи, що з гордістю носить на грудях шевченківську медалю, й улесливо кладучи вінки під пам'ятниками Шевченка. Парадоксальним способом той же Нікіта Хрущов промовив про Шевченка слова, ближчі до істини, ніж уся писанина малоросійських пропагандистів у Києві.

Поміж іншими пропагандивними нісенітницями, сказаними ним у промові на відкритті пам'ятника Шевченкові в Москві, я знайшов цілий абзац, проти якого не можу висловити спеціального заперечення. Хоч ці загальники й не становлять якогось відкриття, вони мають промовисте значення саме тому, що їх змушений був сказати сам Хрущов, бо це свідчення того, що в боротьбі з російськими царями

перемагає Шевченко: «Тарас Шевченко, – сказав Хрущов, – великий український національний поет. У його віршах звучить палка і пристрасна синівська любов до рідної України...».

У тій таки промові Хрущов сказав ще таке: «Він не зігнув спину перед царизмом, в той час коли його засудили і послали в Орську фортецю простим солдатом...»

Цю фразу я зачитував для того, щоб додати до неї те, чого автор її не сказав би ні за що на світі: не зігнувши спину перед царатом, Шевченко ще не закінчив боротьби за національне визволення проти терору й підступів російщини (яка втілюється в постаті Хрущова), і ми сподіваємося бути свідками його наступних перемог.

А пам'ятники? Цур їм, сказав би поет. Пророкам суджена вічність, і Шевченко має час дочекатися іншого ювілею.

СУМНИЙ КОМЕНТАР З ДОДАТКОМ²⁰

Кілька місяців тому в «Дніпрі» був опублікований кіносценарій Івана Драча «Криниця для спраглих». За цей короткий час доводилося не раз читати й чути схвальні відгуки на цей твір, і я не можу собі втямити, чим вони зумовлені: невже самого імени Івана Драча вже досить, щоб усе підписане ним вважати визначним твором? Як на мене, такий твір міг бути написаний у стані чорного розпачу (я не змінив би своєї думки, навіть якби сам автор хотів її заперечувати), хоч він ніби й виблискує гумором. Розпач міг бути викликаний хоча б тим, що доводиться писати стерильно чистий від змісту твір, якщо не хочеш фальшу.

Такі твори, у підтексті яких трагізм зв'язаного мистця, важко рецензувати, і я ставлю на цьому крапку, бо згадалася мені «Криниця...» з іншого приводу. Власне з того, що при читанні її я аж кілька разів натрапив на слово «приспичило»: найогидніша, яку можна вигадати, калька з російської.

Безпосереднім приводом повернутися до Драча було читання другої частини повісти Василя Земляка «Підполковник Шиманський». («Дніпро», ч. 2, 1965). Хоч цей автор не написав до пуття ще ні одного твору, він мені вельми подобається справжнім письменницьким хистом, який марнується в совєтчині не з його вини. Дійшовши до 24 сторінки названого журналу, я зупинився над тлумаченням спершу зовсім не зрозумілого мені вислову: «...найзамкнутіші д о м а відкрилися перед нами...» Тільки по тривалих роздумах, вдавшись за допомогою до російської мови, я зрозумів, що «дома» – скалькований з російської називний відмінок множини, що по-українському мав би звучати – «дома». Ще далі трапився мені такий вираз: «...але той н а в і д р і з відмовився». Калька з російського – «наотрез». А потім ще й «мнимий» (з російського – «мнимый»).

Вже з чисто спортивного інтересу з цими словами я пішов по словниках, почавши з «зеленого», або «російсько-російського» (так у Києві жартома називають дуже зрусифікований «російсько-український словник», виданий АН УРСР у 1948 році за редакцією Л. Булаховського, М. Калиновича й М. Рильського). Ясна річ, що «мнимий», «навідріз» і «приспичило» подані в ньому

²⁰ «Сучасність», березень 1965, ч. 3.

як законно українські слова. Маючи під руками випадково тільки другий том великого «Українсько-російського словника» (теж видання АН УРСР), я й там знайшов і «мнимий», і «навідріз». Останнє ще й з посиланням на вельми авторитетне джерело: на П. Гулака-Артемовського («...сказав Рябко тут наодріз»). Лишалось завершити мандрівку по словниках на Б. Грінченкові, хоч результат мені був наперед ясний. І дійсно, у Грінченка жодного з цих слів-паразитів немає. Він мав таке бездоганне чуття українського слова, що й авторитет клясика Гулака-Артемовського (що був професором російського університету в Харкові, жив у російському мовному оточенні і міг собі втяти кальку – «наодріз») не міг зігнати його на манівці.

Сумне в цій історії те, що на Україні є не тільки пляномірно ведена русифікація за директивами, а й русифікація стихійна – як функція першої. Над українською домінує російська культура, а з нею й мова. У висліді її щоденного вжитку письменник Василь Земляк не помічає неприродности для української мови в такому вислові: «...найзамкнутіші д о м а відкрилися перед нами...» (між іншим, аналогічне я зустрів у перекладі спогадів Чарлі Чапліна, що друкуються у «Всесвіті»: «...купив три тома»; мало б бути: «купив три томи»).

Я умисне взяв саме таких двох авторів, яких найменше можна обвинувачувати в мовній неохайності, але навіть у такі, як вони, неспроможні протистояти натискові російщини. А вже запопадливі укладачі «російсько-російських» словників подописують у свої картотеки відповідні слова від Драча й Земляка, щоб, посилаючися на їх авторитет, далі русифікувати українську мову.

Бідний лицар українського слова Борис Антоненко-Давидович! Багато їх бідних. Бідний і Євген Кирилюк, що наче з вітряками воює у нотатці, друкованій нижче як додаток.

Літературні журнали в першому кварталі 1966²¹

На Україні виходить чотири чисто літературні товсті журнали: три органи Стілки письменників (центральный у Києві – «Вітчизна», «Жовтень» у Львові і «Прапор» у Харкові), четвертий – орган ЦК ЛКСМУ «Дніпро». До них треба ще дорахувати п'ятий – «Всесвіт», бо хоч його головний редактор Олексій Полторацький і протестував якось проти того, що хтось назвав цей журнал літературним, мовляв, він і громадсько-політичний, але все ж в основному він присвячений літературі. Деяко місця віддають літературі й інші журнали (комсомольський «Ранок», наприклад). Наклади їх різні (від найскромнішого «Прапора» – 12 100 останнього числа за березень, до найбільшого, що його має «Дніпро»), але в середньому не такі вже малі. Я не рахую до цього числа російський журнал «Радуга». існування якого на Україні – чистий нонсенс, бо українські любителі російської літератури можуть читати московські й ленінградські журнали, з якими «Радуга» не може конкурувати якістю. Поза тим на провінції виходять ще літературні альманахи, періодичність яких, обсяг і вартість трудно було б з віддалі важити.

²¹ «Сучасність», травень 1966, ч. 5.

Все це разом взявши, що можна сказати – багато їх, журналів, чи мало? Трудно абстрактно відповідати на таке питання. Як на сорокамільйонову націю, що має спілку письменників числом щось на 650 осіб, могло б бути мало. А як зважити, яку продукцію дає ця велика которга, парадоксально буде сказати, може, й забагато. Бо всі ці журнали книжка за книжкою до лиха порожні.

Тут я побіжно міг би кількома словами вже й скінчити огляд «Прапора». Знайшов один справді добрий вірш Василя Мисика в першому числі («Ранок») і три – Вінграновського в третьому. Тільки й усього. Чи варто задля такого скупого ужинку місяць у місяць видавати товстий журнал? Хібащо для друкування неосяжно великої й безконечної продукції Ігоря Муратова, який міг би постачати всі органи Спілки письменників одночасно, чи для публікації такої прози, як повість Сергія Завгороднього «У грозову ніч» (12 ч.). Але писання одного й другого автора (обидва, до речі, члени редакційної колегії «Прапора»), як і вся решта, що в цих трьох числах міститься, речі абсолютно позалітературні. Їх без жодної шкоди можна було б ульокувати по місцевих стінгазетах. Але моторошно робиться не від того, що на журнал марнується стільки паперу, страшне те, що читачам «Прапора» (хтось же читає дванадцять тисяч примірників його накладу) на цьому матеріалі прищеплюють зовсім фальшиве уявлення про літературу як мистецтво.

Графаретне визначення на прикладі «Прапора», що українська література відкинена на стільки чи стільки десятиліть назад, було б тут зовсім не обґрунтоване: скільки не відкидай, там, у минулому, усе знайдеш щось справжнє, а тут його зовсім нема. Вона викинена просто набік, у суцільно позалітературну халтуру. Страшне те, що тут уже не має значення, скільки тих письменників: 650, більше чи менше. Просто значну частину їх (чи більшість?) нарекли письменниками безпідставно чи помилково.

Від «Прапора» таке враження, що поза СРСР література взагалі не існує: щось там «догниває», але воно не варте уваги, справжня література квітне тільки в нас. (У першому числі «Прапора» є стаття Володимира Добровольського «Роздуми про роман». Автор не має елементарного уявлення, що діється з романом на Заході. З почуттям богзна якої зверхності він відбувається отакими фразами: «Скептиків на Заході вистачає; в даному разі з ними і сперечатися не варто». І чути ж, що це повторення чужих думок і з третіх рук). Між іншим, цей комплекс власної вищости супроти всього світу (чи невігластво стосовно тих проблем, якими живе західня література) і повне відгородження від світу характеризує всі літературні журнали в УРСР, і тому при всіх інших ми до цієї теми вже можемо не повертатися.

Харків був колись центром гарних українських традицій: це місто Сковороди, школи українських романтиків 19 віку, Потєбні й Сумцова. Ще за нашої пам'яті він був столицею УРСР з інтенсивним літературним життям і такою культурно активною установою, як скрипниківський НКО. Твердять, що Харків виріс з того часу, став мільйоновим містом і ніби виріс культурно. Але що в ньому лишилося з тих традицій? Як судити з «Прапора» – нічого. Враження таке, що це велике і, на жаль, безлике місто сьогодні менше українське, ніж було за царату. Далєбі харків'янам має бути страшно ходити вулицями свого міста зі свідомістю, що сьогоднішніми спадкоємцями Григорія Сковороди є редактори й найактивніші співробітники репрезентативного «Прапора» – І. Муратов, С. Завгородний, О. Ковінька чи ще хтось інший з того самого гурту.

Якби моє слово могло дійти до читачів «Прапора», я порадив би їм припинити передплату цього журналу й читати «Новый мир» Твардовського. Не один з моїх «національно свідомих» земляків на еміграції обуриться проти такої поради, мовляв, автор намовляє українських читачів на русифікацію. Але біда в тому, що ніякої українізації з «Прапора» не наберешся, а читаючи «Новый мир», завжди маєш надію знайти щось справді літературне.

* * *

Ідучи дещо по висхідній, натрапимо на львівський «Жовтень». Спочатку кілька слів про його нове оформлення. Усі українські радянські журнали безпомічні в оформленні. Вони борсаються в еkleктиці нібито модерності й провінційної, скажемо так, кучерявості. Але особливо не щастить «Жовтневі». За попередніх років він загортався в претенсійно модерні обкладинки, а на 1966 рік раптом кинувся в фальшиво архаїчну церковнослов'янщину. Але перейдім до змісту.

Якщо я сказав вище, що «Жовтень» лежить на висхідній лінії супроти «Прапора», то це дійсне з певними застереженнями: він дещо змістовніший, але в ньому так само багато позалітературного матеріалу. Тому не буде й тут потреби зупинятися на подробицях, вистачить обмежитися загальним враженням.

«Жовтень» перевантажений політичною публіцистикою, що до літератури жодного стосунку не має. Редакція полюбить друкувати політичнопропагандивні статті секретарів обкомів і райкомів партії, голів колгоспів тощо. Типове з цього погляду число за березень зі статтею секретаря Львівського обкому КПУ В. Куцевола з перерахуванням знатних доярок і свинарок. До того ще й цілий розділ, що кінчається аж на 42 стор., під назвою, яка не потребує коментарів, – «Тобі, партіє, – пісня і праця».

Західноукраїнська специфіка «Жовтня» либонь у тому, що він більше, ніж інші журнали, присвячує уваги на поези з «буржуазними націоналістами», і треба сказати – в стилі, доведеному до непристойности: школа Юрія Мельничука. Це пригожа атмосфера для культу свого місцевого святого – Ярослава Галана, для якого є постійний розділ журналу: «Пост імени Ярослава Галана». Лишім і це без коментарів.

У прозі редакція «Жовтня» роками утримує розділ, який нічого доброго їй досі не дав: «За столом новеліста». Складається враження, що на цих сторінках містяться фрагменти рівня шкільних вправ у вмінні самостійно щось розповісти. Тут загрожує мені повторення, бо неминуче мушу сказати, що цей матеріал добрий був би для стінгазет а не для порядного літературного журналу.

Проте все ж у прозі «Жовтня» за перший квартал цього року я знайшов бодай один гідний уваги твір гарне дитяче оповідання Ю. Збанацького «Максимові штани» (ч. 2). Воно передруковане в нас на попередніх сторінках.

Дещо щасливіший відділ поезії. У першому числі є цикл Івана Драча «До джерел». На жаль, не всім що цей дуже талановитий поет пише можна захоплюватися. В останні роки він виявляє нахил до податливості і продукування таких творів, про які кажуть, що вони писані на замовлення. Це робить його творчість з погляду якості дуже строкатою. Що, мабуть, і він свідомий цього, можна відчутти з оцієї поезії названого циклу:

*А як мені слова свої пізнати,
Коли ж це не мої – чужі слова?
А як мені скараскатися знади,
Як знада – та й у прірву порива?..
Слова ж бо означальні – і до мене
Приссалися, і до моїх речей,
Хоч гонить їх життя моє шалене,
Та ними світ і скігнить, і рече...
Так прагнеться точнішим бути в слові –
Сокирою ж бо рубані слова...
А зогрієши в ланцетногострій мові –
В чад німоти пірнає голова...
Слова мої, слова...*

Проте ж Драч – поет, який навіть у слабших речах не знижується до пересічної банальності радянської поезії, і цей його цикл становить на сторінках «Жовтня» помітно позитивну позицію.

Принагідно треба зазначити, що всі літературні журнали мають погану звичку ілюструвати поезії примітивними малюнками які викликають почуття несмаку. «Ілюстровано» й поезії Драча.

Справжнім поетичним шедевром є надрукована в другому числі журналу поема про Руставелі «Палестино, Палестино!» Іраклія Абапідзе в перекладі Миколи Бажана. Тут уже не має значення, який поетичний рівень оригіналу, бо маємо Бажана – в найліпшій формі. Здається, що чуттям слова, його пов'язань ритму й звучання Бажан у цьому перекладі на тих височинах, на яких написані його кращі оригінальні поезії і на які мало кому з поетів вдається підноситися.

У цьому ж числі дуже культурна замітка Михайлини Коцюбинської про Жака Превера і її ж переклад одинадцятих його поезій із збірки «Спектакль». Така культурна подія рідко трапляється в українських радянських журналах, і це треба особливо підкреслити на користь «Жовтня».

Отже, дещо є в цьому журналі. Трапляється подекуди дещо ліпше й у критиці. Наприклад, стаття Леоніда Новиченка «Естетичні переконання Довженка» хоч вона й дуже конвенційно написана.

У кінці минулого року редакція журналу «Жовтень» їздила до Москви із звітом, який вона склала перед Радою з української літератури СП СРСР. Роля цієї Ради дуже підозріла. Виглядає на звичайну дискримінацію української літератури, яка, буди нібито рівною з іншими має ходити на поклони в Москву. Але бодай би вже українські прочани в Москві мали вислухувати повчання від російських письменників, імена яких щось значать. Алеж хто ці Є. Поповкін і Д. Седих, які очолюють Раду з української літератури і комісарствують над нею? Про першого, хоч я дещо знайомий з російською літературою, мені не доводилося чути нічого. Ім'я Седих запам'яталося з того що він, чи то з Москви чи то приїжджаючи до Києва минулого року, очолював кампанію ліквідації Івана Дзюби.

Ці два загадкові персонажі, вислухавши звіт редакції «Жовтня» в Москві нібито ствердили, що «вони не вважають журнал, «Жовтень» аніскільки

провінційним виданням, а зрілим літературномистецьким місячником всесоюзного масштабу» («Жовтень» ч. 1, 1966, стор. 152). Можливо, що для Поповкіна й Седих саме таких журналів і треба на Україні, але ми ілюзій редакції «Жовтня» не поділяємо і мусимо без вагання ствердити, що цей журнал типово провінційний, попри те позитивне, що в ньому подеколи трапляється.

* * *

Усі літературні журнали в УРСР у першому кварталі цього року помітно підупали, мабуть, тому що атмосфера перед 23 з'їздом КПРС насичена загрозою ресталінізації не була сприятливою для літератури. Це особливо помітне на тих виданнях, які раніше були дещо жвавіші. Наприклад, «Ранок» ще минулого року містив подеколи дуже цікаві матеріали, а всі троє чисел за цей рік просто порожні. Видно, що у зв'язку з арештами літераторів у кінці минулого року всіх добре прикрутили.

Найменше помітний спад на «Вітчизні». З причин зовсім зрозумілих. З того часу, як кілька років тому зміцнено її редакцію і призначено головним редактором на місце Д. Копиці Л. Дмитерка, цей останній визначив для журналу таку чорно реакційну лінію, що атмосферою ресталінізації його вже не було куди спихати далі. Тому й трудно було б визначити чи переходячи від «Жовтня» до «Вітчизни» ми справді на висхідній лінії.

Звичайно як центральний орган Стілки письменників, «Вітчизна» зовні виглядає солідніше від обох обговорюваних вище журналів: більший розміром, солідніше зовні оформлений, має дещо більший наклад: 20069 («Жовтень» – 17250). Але як на центральний орган цей наклад жалюгідно малий (наклад «Нового мира» добігає 150 000), що свідчить про те що мало є людей охочих його читати.

Редакція, бажаючи піднести наклад, всіляко реклямувала поліпшення журналу на 1966 рік, зокрема перекладами зі світової літератури. Дещо з таких перекладів появилася вже й минулого року. Це сприяло тому що наклад дещо підвищився. Але анонсований минулого року на перші числа поточного найновіший роман Андре Моруа, якого напевно читачі з нетерпінням чекали, так досі й не появилася. Гляньмо тепер коротко на зміст перших трьох чисел.

Перше число відкривається циклом поезій Леоніда Первомайського з книги «Уроки поезії». Щасливий для журналу випадок і рідка нагода для читача знайти і в цьому журналі щось справжнє. Я вважаю, що на таку високу поезію рідко доводиться натрапляти не тільки в українській а й у світовій літературі і не зупинюся на ній тут тільки тому, що маю намір про творчість Первомайського поговорити докладніше в одному з ближчих чисел.

Між іншим (чи не на бажання автора?) поезії Первомайського, на щастя, не ілюстровані. Але як виняток, бо далі в цьому ж числі й у наступних знову поезії у «Вітчизні» так розмальовані, як це могло б бути хіба в піонерській стінній газеті (знову неминуче повторення!). Поезія в решті двох чисел не становить нічого цікавого.

Проза у «Вітчизні» добирає специфічно і, я сказав би, стильно. У тому розумінні, що редактор добирає переважно без кінця довгі, що пишуться десятиліттями хроніки ушанованих старших письменників. Аж розпач бере коли

дивився на без кінця продовжувані цикли А.Головка «Артем Гармаш» й І.Ле «Богдан Хмельницький». При всьому респекті до цих шановних авторів я не вірю, щоб у когось набралось терпіння їх перечитувати. У першому числі нарешті закінчилася трилогія І. Ле «Хмельницький». З другого числа настиг на зміну з таким же романом Натан Рибак («Солдати без мундирів»). Оскільки тенденція цього роману (пропагандивна «боротьба за мир») лежить на долоні – важко його читати. Цього роду проза доповнюється менш «монументальною» – в стилі повісти «Вдова» Василя Кучера (число за січень). В цьому випадкові, як і у випадкові С.Завгороднього, згадуваного при журналі «Прапор», ідеться про елементарне незнання феномену – що таке література? І тут уже вина не Кучера чи Завгороднього, які чисто сердечно «письменствують», а тих, хто їх друкує і переконує їх, що вони дійсно письменники. Між іншим, багато цікавіший від усього іншого пригодницький роман Ростислава Самбука «Ювелір з вулиці Капуцинів», що йде через усі перші три числа.

У січні цього року на Україні відзначали 75-ліття Павла Тичини, і є про цю дату у всіх журналах. Але від ювілейних статей залишається дивне враження. «Жовтень» витягнув десь із архівів статтю Ярослава Кондри, і в ній Тичина закінчується на збірці «Вітер з України». Кондру звичайно можна друкувати. Але хіба нічого не залишилося від Тичини пізніших років? «Прапор» обмежився невеличкою нотаткою. Ще десь була стаття Семена Шаховського, знову таки про початковий період творчості Тичини. Нарешті, у «Вітчизні» той же Шаховський коротко схопив весь життєпис поета, але уникнув докладної аналізи його творчості. Враження таке, наче поета до того знищили, що ніяково вже про нього й говорити. А при цій даті він заслуговував на далеко більшу увагу.

Після ліквідації Дзюби і Світличного найталановитішим критиком по літературних журналах лишилася Маргарита Малиновська, що друкується переважно у «Вітчизні» й «Дніпрі». У другому числі «Вітчизни» є дуже дотепні її спостереження про сатиру й гумор в сучасній українській літературі («Свідомий гумор чи «лагідна» сатира»). Зрозуміло, що авторка, з уваги на обставини, не могла робити належних висновків. Зробимо це за неї.

Усі літературні журнали сатири й гуморові надають великої уваги. На ці жанри відведені окремі відділи. «Вітчизна» має так звану «Зенітку», інші якісь там «усмішки». Пишаються, що в українській літературі сатира й гумор квітнуть ліпше, ніж у російській, і з Москви, здається, на це підохочують, бо це один з потужних засобів тримати українську літературу на провінційному рівні. Не без цього підохочення українська сатира і гумор звернули зі шляху Гоголя, Яновського, Довженка і пішли у слід Остапа Вишні. Нема що винуватити за наслідки останнього, але його сьгоднішні послідовники «до усміхалися» до такого краю, що оздоровлення української літератури й очищення її від скалозубного примітивізму було б можливе тільки при застосуванні найрішучіших заходів: треба було б викинути з журналів до дідька всі «зенітки» й «усмішки», припинити друкування тих авторів, які вправляються у відумерлому жанрі байки, а байкарів і усмішкарів виключити зі спілки письменників (їх набралось б щось з півсотні) і порадити їм перекваліфікуватися, наприклад, на рахівників колгоспів.

Ми не розглядали журналу «Вітчизна» докладно. Ледве чи й була в цьому потреба. Ролі головного органу Спілки письменників він не виконує, бувши якимось

своєрідним товстим офіціозом. Таким напевно й лишиться, поки матиме редактора, який розглядає свій журнал, як орган політичної пропаганди і не підпускає до нього справді талановитих літературних сил.

Про журнал «Дніпро» і «Всесвіт», що посідають особливе місце, поговоримо іншим разом.

Літературні журнали в 1966 році²²

Продовження до попередньої статті

«Дніпро»

Рецензуючи три органи Спілки письменників України («Прапор», «Жовтень», «Вітчизна») у травневому числі нашого журналу, я зазначав, що «Дніпро» посідає особливе місце в літературному житті на Україні і відклав його обговорення на ближче майбутнє. Тепер можна говорити про ціле півріччя цього журналу.

Його окреме місце визначене тим, що «Дніпро» не офіціоз правління Спілки письменників, а орган ЦК ЛКСМУ. Цим було зумовлене, що навколо нього гуртувався молодий літературний авангард, сміливіший від старших поколінь письменників у формі вислову, у відкритті нової тематики, коротко – у всьому тому, що визначило відродження української радянської літератури за останнє десятиліття. З середини 1950-их років «Дніпро» перебрав майже монополіне право на перешодруки творів О. Довженка («Земля», «Зачарована Десна», «Автобіографія», записні книжки; останні, правда, дуже пообстригав редактор Плачинда). Це було дуже прикметне з погляду того, на яку спадщину своїх «батьків» орієнтувалося молоде літературне покоління.

Дебютуючи деколи й по інших літературних виданнях, своїм органом насамперед вважали «Дніпро» ті талановиті поети, яких названо було шістдесятниками (згодом цій назві надали негативного значення, а потім взагалі перестали вживати, не без лукавої думки – применшити значення цього руху в літературі), як і пізніші від них.

Завдяки цьому (і не в останню чергу тому, що багато років, хоч і з перервами, редакцію очолює тактовний, з почуттям міри літератор – Юрій Мушкетик, автор середніх повістей, але цікавих есеїв, наприклад, «Перо мого сучасника» в «Літературній Україні») «Дніпро» на ціле десятиліття піднявся над усіма іншими літературними виданнями, досягнувши безпрецедентно високого накладу (70000).

І після цього всього вже з початку минулого року журнал вочевидки почав занепадати. (Треба думати, це вже з вини не редактора, а обставин, що стали гіршими в останні роки). Його занепад разючий, бо інші журнали були вкрай кволі й без того, і нові обставини на них майже не позначилися.

Ілюструю конкретними фактами, що сталося з «Дніпром» за цей час. За весь 1965 рік і половину 1966 у ньому не появився жоден твір Ліни Костенко, Івана Драча, Миколи Вінграновського, Григорія Кириченка, Ігоря Калинця. Ще в 1965 один раз промелькнув Борис Мамайсур (до речі, у відділі, призначеному для початківців, з досить кумедною назвою: «Поетичний розмай») і один раз була добірка поезій

²² «Сучасність», липень 1966, ч. 7.

Василя Голобородька. У першому півріччі 1966 нема вже й їх. А вони ж усі сьогодні найцікавіші поети на Україні, і за їх віком і творчим наставленням, здавалося б, друкуватися їм у першу чергу в «Дніпрі».

Викликає подив випадок Ліни Костенко: вона член редакційної колегії журналу і роками, видно, не має права надрукувати в ньому жодної поезії. З прозаїків, видно, під забороною друкуватися в «Дніпрі» стоїть Валерій Шевчук, у бідній українській прозі єдиний автор з молодшого покоління, не подібний на інших.

Може, найгірше сталося в «Дніпрі» з критикою. Майже знищена як літературний жанр у минулому, критика висунула в останнє десятиліття ряд яскравих постатей, що всі були співробітниками «Дніпра». Назву трьох найяскравіших: Іван Бойчак (кілька років тому очолював відділ критики в цьому журналі. За статтю «На пульсі епохи», «Дніпро», 12, 1962, у якій він обороняв шістдесятників проти нападу офіційних критиків, був усунений з цієї посади), Іван Дзюба, Іван Світличний. Перший не друкується в «Дніпрі» вже кілька років. І. Дзюба мав одну статтю минулого року (про поезію В. Голобородька – «У дивосвіті рідної хати», ч. 4, 1965), за яку був гостро критикований. Після того взагалі ніде не друкується. І. Світличний теж мав у «Дніпрі» одну статтю минулого року: «Гармонія й альгебра» (ч. 3). Мало того, що він більше не друкується; редакція журналу застосувала до нього чисто сталінську методу: укладаючи в грудневого числі індекс матеріалів, друкованих у журналі протягом року, не включила названої статті, ніби її не було і взагалі немає імені Світличного. В аналогічному випадкові редактор «Нового мира» О. Твардовський повівся куди гідніше: укладаючи індекс друкованого в його журналі дослівно напередодні процесу Синявського й Данієля, він все ж таки подав обох цих авторів.

Сьогодні нічого докладніше не можна сказати про долю цих критиків: хто з них був під арештом, хто випущений, які їх умови життя і т. д. Єдине, що можна твердити, – «Дніпро» увійшов у 1966 рік без критики. Що в ньому ще подеколи пише теж талановитий критик Маргарита Малиновська, мало міняє справу.

На цьому спустошення обговорюваного журналу не кінчається, бо не другорядне значення має, наприклад, і таке, що в ньому зникли прецікаві статті на мовні теми Бориса Антоненка-Давидовича.

Що ж з урахуванням усього сказаного лишилося в «Дніпрі»? Я силував себе сумлінно прочитати шестеро чисел за цей рік, хоч і як невдячне це зусилля. До лиха багато поезії й імен. Може, з когось колись будуть люди, але покищо нема на чому зупинити ока. Проза просто пригноблююче примітивна. Така могла бути й за Сталіна. Новеля Івана Немировича «Сходинки», повість Дмитра Герасимчука «Дана», оповідання Віктора Тимчука «Зошит для пісень» і багато іншого – речі нижче всяких критеріїв. Аж дивно, що таке щось можна побачити в друку. Щось могло б бути з Р. Андріяшика. Його роман «Спадок віку» (чч. 2-4) свідчить, що цей автор людина вельми освічена і вмє писати. Але пишучи про Галичину часів першої війни й років української самостійності, він мусів усі факти натягати на добре виважену офіційну схему, у якій «учені мужі» точно визначили, як треба писати про ролі комуністів і «націоналістів» Галичини тієї доби. Так він і зробив. Чи треба говорити, що з того вийшло?

Кілька перекладів з П. Елюара й Р. М. Рільке та одна оригінальна справді цікава автобіографічна повість Вольфа Мессінга «Про самого себе» (чч. 3-5) – це по суті все, що є в «Дніпрі» за першу половину цього року, що можна вважати повноцінним. Чи не замало, щоб і надалі утримувати 70-тисячний наклад?

ПРО СОБОР ОЛЕСЯ ГОНЧАРА²³

Олесь Гончар належав досі в українській радянській літературі до вибраних: тих, про кого, з певного моменту їх літературної творчості почавши, критика в один голос говорить тільки в суперлятивно-хвальному тоні, наче б відзвичаївшись від думки, щоб у такого письменника, оголошеного втіленням досконалості, могло бути щось, не на всі смаки гоже. Як поминути покійних двох корифеїв, яких просто були піднесли понад можливість будь-що про них критично сказати, – Тичину й Рильського, то ледве можна б назвати ще когось, крім Гончара, хто міг би користуватися таким привілеєм критики, бож вряди-годи критикували навіть «державного» Корнійчука.

Мабуть, цілий збіг обставин зумовив таке становище Гончара. Передусім догматизм літературної критики, яка керується критеріями; не естетики, а політичної доцільності і через це завжди розходиться з мистецькою правдою, а тому логічно вимагає, щоб уникнути розходжень з «господствующим: мнением» (сказав би Козьма Прутков), більш-менш закріпленої ієрархії вартостей. Місце письменника в цій ієрархії визначається певними кондиціями «партійності», від розгляду яких ми утримаємося, бо це привело б до самого собою досить цікавого, але нам тут не потрібного питання: що таке соціалістичний реалізм.

Для нас важливе, що письменник, ідеально відповідний кондиціям, опиняється на вершку літературної піраміди, серед тих вибраних, кого при переліку літературних успіхів належить обов'язково називати першим. А що диктатура потребує стабільності і не визнає відхилень від директивно схвалених апробацій, ієрархія вартостей штучно закріплюється на тривалий час. Завдяки цій обставині Гончара, раз висунутого на провідне місце, бодай від середини п'ятдесятих років завжди, коли йшлося про успіхи радянської прози, називали першим, не зважаючи на те, чи це відповідало реальному станові речей, власне всупереч йому: позалітературність критеріїв зумовлює добір людини з погляду її партійно-політичного становища, а потім уже, як другорядна річ, враховується талант. Тим то талановитіший від Гончара в прозі Леонид Первомайський мусів завжди вдовольтися місцем другорядного. Ця закономірність давно спостережена і не раз уже зафіксована в літературі.

Гончар спромігся здобути особливий партійний авторитет. Ми не наполягаємо на незручному терміні *спромігся*, бож могло бути й так, що сама механіка функціонування партійного добору висунула його вгору без його власних зусиль. Досить того, що завдяки довір'ю партії він досягнув такої високої посади, як голова Спілки письменників України, на якій у царській Росії, якби

²³ «Сучасність», серпень 1968, ч. 8.

тоді дійшло до такої бюрократизації духовного життя, як у советчині, його титулували б (і, до речі, це точніше відповідало б його посаді) не нижче, ніж директором департаменту малоруської літератури.

Кон'юнктурна радянська критика мусіла зважати на це і вже призвичаїлася зустрічати кожен новий твір Гончара дитирамбами: чистий бо зиск, без жодного ризику. У січневому числі «Вітчизни» цього року появляється роман «Собор», а «Літературна Україна» вже 19 січня відзначає його хвальною статтею Маргарити Малиновської, а за нею й кожен літературний орган поспішив не відстати в похвалах. Ніхто не був підготований до несподіванки, бо за тих обставин усунення з першого місця не може відбутися природним ходом речей, а стається, як вибух, в наслідок втручання зовнішньої сили.

Вибух стався саме тоді, коли «Вітчизна» (редакторів якої останнім часом рішуче не таланить) за квітень вийшла з статтею Віктора Іванисенка «Творці і браконьери». Цей автор визначив «Собор» як твір, у якому «вимальовуються зримі обриси тієї «єдиної» книги, яку справжній письменник пише все життя».

Грім ударив з сторінок «Радянської України», яка 26 квітня надрукувала на роман Гончара розгромну статтю М. Юрчука і Ф. Лебеденка «Перед лицем дійсності!».

Що стаття появилася не в літературному, а партійному органі, і що автори її в літературній критиці зовсім не відомі – це знаменне з різних поглядів, зокрема дозволяє й на припущення, що, може, й не роман (або не тільки роман) став причиною невдоволення партії Гончарем; може, Гончар поповнив якийсь гріх супроти лінії партії, який не має стосунку до його літературної праці. Люди на Україні давно призвичаєні до того, що офіційно говориться одне, а розуміється щось зовсім інше, і вони вже можуть знати, що сталося з Гончарем; воно й для нас пізніше з'ясується, а покищо ми можемо висловлювати лише припущення, які й самі собою не позбавлені інтересу. Та насамперед занотуємо те, що не викликає сумніву.

Коли на сторінках партійної преси появляються такі зовсім не відомі в літературі автори, як М. Юрчук і Ф. Лебеденко, вони завжди користуються стандартною формулою, як зробили й ці: «Допомогти читачам розібратись у творі, в його ідейно-естетичних концепціях повинна була б літературна критика». З чого перший висновок, що вона цього не зробила і з своїм завданням не впоралася, і другий, що названі автори, будучи до літератури не причетними, вважають себе покликаними цей недолік критики виправити. Що означає, що партія цим актом висловлює недовір'я літературі і вдається до насильства над нею. Клясичний приклад рецидиву сталінізму, що нагадує атмосферу 1933-37 років.

Певно, щоб підкреслити, що стаття цих двох авторів не випадок, «Радянська Україна» двадцять днів пізніше (16 травня) дала потрійний підвал Миколі Шамоті на таку ж гостро критичну статтю проти Гончара – «Реалізм і почуття дійсності». Цей автор уже зовсім добре відомий, і для відчуття присмаку, що його має кампанія проти Гончара, варто сказати про нього кілька слів. Шамота закінчив у 1948 році Республіканську партійну школу при ЦК КПУ, а в 1953 – Академію суспільних наук при ЦК КПРС; при цих академіях він дістав вчене звання філолога і в 1958 році був обраний членом-кореспондентом АН УРСР з ділянки соціалістичного реалізму, а в грудні 1967 – дійсним членом АН

УРСР. Органами, в яких Шамота публікує свої філологічні статті, є не літературні журнали, а партійні – «Радянська Україна» і «Комуніст України». Коротко сказавши, він бере слово тоді, коли партія заходжується правити лінію літератури. Що означає, що випадкові Гончара в ЦК КПУ надають великого значення. Шамота вельми вправний і талановитий публіцист і багато приклав хисту на те, щоб довести, що «... «Собор» – не найкращий з творів Гончара. Більше того: «Собор» є творчою невдачею письменника».

Зовсім іншими міркуваннями керуючися, ми погодилися б, що роман Гончара «Собор» не є якась особлива подія в українській літературі (власне не був би, якби цінування його не перенесли в суто політичну площину. З цього моменту він уже подія); але цінуючи його з погляду суто мистецького, треба б послідовно те саме казати й про всі інші твори цього автора, в яких він, мовивши за Довженком, уже раніш показав весь «прейскурант своїх творчих можливостей». У романі «Собор» більш-менш той самий Гончар, що й у попередніх. Логічно абсолютно немає глузду, з одного боку, хвалити романи «Людина і зброя», «Тронка», а з другого – ганити «Собор», як роман, що «не вдався», тільки за те, що автор порушив у ньому деякі проблеми, які обходив раніше.

* * *

Вершинним досягненням прози Гончара офіційно вважають роман «Тронка» (1963), який свого часу (та ще й тепер) з сумнівною переконливістю називали філософічно-проблемним, а ще й новаторським (скільки ж сумнівно, бо новаторство вбачалося в сюжетній структурі: роман у новелях. При тому доводилося делікатно промовчувати попередників, хоча б Яновського). Врешті, за «Тронку» Гончар дістав 1964 року Ленінську премію. Знову ж і тут не втримаємося сказати, що на списку кандидатів на цю премію того самого року стояли імена, які нагороди більше заслуговували (Солженіцин і Первомайський). Бож і в комітеті по Ленінських преміях естетичні критерії не вирішальні.

Що партії цей твір мусів сподобатися, це читач зрозуміє з наступного. Але що критика, яка повинна б не лише дошукуватися в творі «правильних» ідей, але бодай трохи зважати й на мистецькі його вартості, жодним словом не обмовилася про слабості «Тронки» – це можна пояснити тільки її недолугістю.

Роман «Тронка» – досконалий (якщо це означення в цьому сенсі доречно) зразок соцреалістичної прози. Хоч радянські літератори вимовляють це слово про людське око зневажливо, лакування дійсності невід’ємна прикмета соціалістичного реалізму, і Гончар у «Тронці» просто таки ідеальний лакувальник. Взявши за об’єкт опису степовий радгосп, він намалював ідилію радянського життя. Маємо там чабанський рід Горпищенків, з якого виходить і «льотчик реактивної авіації», і молода чабанка Тоня. Досі це зовсім реальне, але що Тоня мріє (по закінченні десятирічки!) «організувати дівчачу чабанську бригаду» – це вже радянська ідилія. Про багато чого можна мріяти, учившись у десятирічці, але не про перспективу лишитися дояркою на колгоспній фермі. Така сама малоправдоподібна доля багатьох персонажів «Тронки»: і Ліна Яцубівна добровільно відмовляється від навчання в інституті, щоб піти на будівництво каналу. Якби ми рахували всіх молодих людей (а переважно молоді цей роман присвячений), яким отак до вподоби вдалося влаштувати своє життя, це забрало

б багато місця. Тепер усім добре відоме, які до трагізму важкі труднощі стоять перед українською сільською молоддю, що кінчає десятирічки. Що думав Гончар, пишучи такий роман-ідилію, – важко вгадувати, але напевно не був наївний, щоб сам собі вірити, і не міг вважати за наївняків своїх читачів. Певно покладався на довготривалу рутину радянської літератури, достосовувався до її течії: тільки так і можна писати, іншого не надрукують. Може, й які інші обставини змушували його не класти міри, ідеалізуючи всіх і вся. Ідеальні будівники комунізму та й годі. І молодь, і також старі: чабан Горпищенко, і голова робіткому Лукія, і капітан далекого плавання Дорошенко, і директор радгоспу, якому й до здоров'я свого байдуже, аби комунізм будувався.

А що вже оптимістичний фінал, то годі й казати – Тоня, закінчивши десятирічку, дійшла своєї радості: хоч не вдалося організувати окремої чабанської бригади, стала підпасичем при старих чабанах. Вона «одягає на себе затулянку батькову ватянку, запинається сукняною хусткою, щоботи гумові натягає і йде поряdkувати біля кошари». Там вона купає овечок у дезінфекційному розчині. Але що собі при тому думає ця позитивна Тоня! «Часом перед очима Тоні, – говорить за неї автор, – постаєте ви, міські ЖЕВЖИКИ, ледачі мамині синки, що, обкинувшись яскравими шарфиками, б'єте байди по проспектах та смочете коньяки вечорами по ресторанах на мамині гроші, а потім вихиляєтесь у рокенроллах із своїми партнерками-дармоїдками...» От у такому жанрі розв'язував проблеми радянського життя Гончар у «Тронці».

Тут хтось з тих, що читали цей роман, може перепинити мене зауваженням, що я однобоко добираю факти, не бажаючі сказати, що в «Тронці» не раз є згадки, а то й засудження жорстоких сталінських часів. А як же, є. Є й проти Берії. Це пізніше, вже за Брежнева, коли вочевидки почалися намагання відновлювати сталінські звичаї, почали осмикувати: «Ніззя!» А тоді для повноти ідилії навіть належало натякати, що от, і мовляв, ми під Микитою Сергійовичем поконали клятий культ особи і тепер будуємо ідеальне комуністичне суспільство. Є в «Тронці» ще й відставний держиморда з сибірських концтаборів Яцуба, який нібито по ліквідації таборів повернувся в рідні місця і перевиховується в радгоспі. Він декому надокучає намаганнями тримати старі порядки. Алеж це тільки сміх: ніхто його вже не боїться, та й чується, що ось тут зовсім близько, за кадром, Яцуба вже переобразився на позитивного.

Ні, «Тронка» була ідеальним твором тодішньої соцреалістичної кон'юнктури, і не дарма Микола Шамота в названій статті уболіває за тодішнім Гончарем, «поетом праці», який «з високим романтичним патосом уміє... передати трудове надхнення людини, розкрити співучу душу майстра, творця, його щедрі багатогранну красу».

Що ж сталося з Гончарем, таким в очах партії досі надійним, що вона три місяці по виході його нового роману «Собор» давала волю критикам вихвалити його і аж тоді, наче їй хто пальцем показав, зчинила крик? Ширяться чутки, що стотисячний наклад «Собору» знятий з продажу й знищений, що комсомольці в Харкові винесли з однієї книгарні кілька сот його примірників і під протиукраїнські вигуки спалили на вулиці на очах охоронців порядку. Іще кажуть, що ходить по руках захаявний «Собор», як він був написаний, без цензурних підчисток, з якими пішов у друк. Скільки правди в цих чутках і що ще

діється навколо роману, важко нам сказати, але легко відшифрувати, що в ньому партії не сподобалося.

* * *

Якщо читач, помітивши в нашій характеристиці «Тронки» іронію, віднесе її на рахунок Гончара, то в цьому буде винен автор, який не зумів належно висловитися. Ми не вважаємо правильним дешевий спосіб – почати хвалити Гончара тільки тому, що тепер його критикують, і вишукувати достоїнства в його романах з тієї самої причини. Це було б образливе для талановитого письменника, яким ми Гончара вважаємо, і слабості його романів не нотуємо на його рахунок, а відносимо на обставини, у яких талант не має змоги здійснитися в творчості. Іронію треба класти на карб суспільства, в якому декретована заборона називати речі своїми іменами, узаконений як норма людських взаємин фальш, а мистецтво фальшу не витримує.

Чи в таких обставинах варто заходитися бути письменником – це питання, на яке трудніше дати відповідь, ніж на перший погляд може здаватися. Можна висловити лише загальне спостереження, що кожен талант засуджений там на загибель, хоч міра його загибелі – річ суто індивідуальна і в кожному окремому випадкові різна. Якби Тичина починав з 1930-их років, ми могли б у нього читати тільки отаке:

*Куйся, сталь, біжи, формуйся –
перекуйся на тверде!
Скаже Сталін тільки слово –
ми готові, хай веде!*

Це 1938 рік, і хто міг би навіть припустити, що ця людина двадцять років раніше могла написати «Соняшні клярнети»? В інших випадках вплив фальшивого суспільства не такий разучий (Рильський). Але це можна спостерігати лише на тих, хто починав творчість ще до революції. Про таких, як Гончар, який увійшов у літературу за цілком усталізованого вже сталінізму, взагалі не можна нічого сказати, що з нього було б, якби ... І не можна навіть скласти уявлення про міру його таланту.

Можна загально лише з спостережень над його прозою робити висновки, що він обдарований талантом; я сказав би – рівним, який буває у белетристів, що користуються успіхом у публіки і щедро постачають їй добру лектуру. Рівним тому, що белетрист цього типу суверенно опановує техніку розповіді, сюжетна композиція не справляє йому труднощів, і він пише з певністю, яка виключає провали. Як іти за визначенням Бюффона, що стиль – це людина, можна далі сказати, що Гончар, будучи сам (у цьому припущенні, здається, не буде помилки) людиною доброї вдачі, має й замилювання до таких персонажів: щедрих на співчуття, вразливих на неправду і завсіди готових на добре діло. У цих людях Гончар хотів би бачити втілення сил добра, які явно переважають зло, носіями якого є лише одиниці, різно в нього називані (в «Соборі» – «браконьери»). Так що логічно у нього переважає оптимізм. А це саме й небезпечно в радянських умовах, бо перетранспонування під примусом вродженого оптимізму на офіційний – дає в ефекті лакування фальшивої дійсності.

Може, й буде одна з причин невдач Гончара в тому, що про таких людей, як у нього, в суспільстві з узаконеним людоненависництвом не те що не легко, а взагалі не можна писати. Якби Гончар втілював у персонажах роману свою власну візію світу, суспільної гармонії, може, вони були б живі й переконливі, алеж йому підставляють копил комуністичного суспільства, «гармонійного» у вироблених літературних стандартах і формулах партійної публіцистики, а в дійсності воно зовсім таким не є. І тоді симпатична в задумі Тоня перетворюється на неживу схему.

Взагалі, коли індивідуальне бачення світу заборонене, література поволі виробляє достатнє число штампованих заготовок, з яких можна складати цілі романи, як з цегли. Ніхто не має права виламуватися з цієї методи, і Гончар не може становити винятку з правила, будучи змушений ставити своїх героїв у штучні, не життєві ситуації. Остання ілюстрація з «Тронки» – зустріч старого чабана Горпищенка з сином, «льотчиком реактивної авіації»:

«У всеозброєнні постає перед сином старий Горпищенко... З суворою гідністю і навіть настороженістю жде він, поки син, вставши з газика, підійде до нього, зірко стежить, чи син не зробить якого промаху, чи не образить його чимось, не порушить давнього звичаю. І хоч сином його в радгоспі пишпаються, бо знають, що він льотчик не абиякий... проте батька й це не виводить з рівноваги, він стоїть і з суворістю жде належної синовій шани, а перед ним його гирлига з мідяною, рясно розгравійованою брейцарою».

Поминаючи багатослівність, не витримавши якої, ми скоротили цей пасаж майже наполовину, треба сказати, що така сцена була б можлива, якби батько й син Горпищенки були якись виродки, яким чуже почуття батьківсько-синівської любови і вони позують самі перед собою. А далі Горпищенко-чабан ще й влаштовує іспит синові: з яких частин складається гирлига.

Це абсолютно неприродна ситуація, але з якогось часу вона стала цеглиною, якою радянські літератори залюбки користуються. Підкинув її в радянську літературу, позичивши в Гоголя, Олександр Довженко (зустріч теслі Федорченка з сином-генералом у «Поемі про море»). Як і завжди буває в літературі, вдалося тільки першому – Гоголеві. Уже в Довженка, хоч і як він близький до Гоголя, зустріч Федорченків досить штучна. А в Гончара, який своєю реалістичною методою зовсім відмінний від обох названих, і поготів. Користування готовими цеглинами завжди твір знижує.

Щоб пояснити, чому Гончарева творчість особливо вразлива на лакування дійности, зацитую італійця Ріккардо Баккеллі: «Мистецтво оповідача – філософічне мистецтво, бо воно на дрібних випадках відкриває закони великих подій». Талантові Гончара не властиве це мистецтво показувати велике через мале, як не властиве й протилежне – гоголівсько-довженківська гіпербола. Він, як реаліст, усе малює в натуральну величину, що залишає мало місця для підтексту (вживаємо це слово в найзагальнішому значенні, не маючи на увазі підтексту антирадянського) і обмежує його можливості нюансувати настроєм, що міститься десь поза словом. Тому власне вразливість на лакування: кожен мазок лаку відразу помітний. І через це з «Тронки», оскільки Гончар писав її у повній згоді з прийнятими стандартами, мусила вийти – радянська ідилія. Якби не його талант і майстерне володіння мовою, вона була б пародією на радянський роман.

Дивно говорити про володіння мовою як заслугу письменника, бо ніби цю прикмету він мусів набути, заки до літератури дійшов. Але в нашому випадкові стан, у якому опинилася українська мова, великою чи, може, й вирішальною мірою визначає недолугість літератури, і питання мови для письменника – виняткове. Але про Гончареву мову будемо говорити при «Соборі», оскільки вона в нього від роману до роману не зазнає либонь ніяких змін.

І манера письма в «Соборі» та сама, що й раніше. Можна твердити, що й тут чути явний нахил автора до ідилії. Уся дія роману відбувається на Зачіплянці, робітничому селищі при великому металургійному центрі (може бути, Дніпропетровському, в якому Гончар учився). В органічному зв'язку поколінь тут виростають, живуть і працюють металурги, кожен на очах усієї Зачіплянки, за честь якої він відповідає, наче б бувши зв'язаний круговою порукою, виробленою незмінними нормами зачіплянських традицій, тяглість яких зберігається ще з часів, коли Зачіплянка була зброярнею запорожців, що топили тут метал і виробляли списи (знайдено й ківш, яким вони розливали метал).

Не знаємо, чи при теперішній міграції людности можливі такі промислові оази з незмінно традиційним, майже патріархальним життям. Може, й так. Бо дуже подібні до зачіплянців Сенченкові герої київської Солом'янки. Але ясно бачимо мудре спостереження автора, істотно важливе для існування української нації сьогодні: проходять століття, хоче він сказати, відбуваються війни й революції, міняється влада, ніби нищиться доценту все старе і перевиховуються люди; але насправді ці зміни зачіпають лише тонкий, поверхневий шар життя. Людська душа стійка проти поточних змін, бо в ній сконденсовані тисячоліття історії, і людина, що ходить по зачіплянській землі, відчуває себе не руйніником старого, а його спадкоємцем, нащадком запорожців. Вона носить у собі це почуття, навіть не будучи свідомо його. Тому дії героїв «Собору» часом здаються не умотивовані: баба Шпачиха раптом бунтується проти зруйнування собору, хоч у Бога давно не вірить. Тільки студент Микола Баглай, представник інтелектуальної Зачіплянки, ясно формулює своє споріднення з духом Запоріжжя: «А нам якраз і дорогий у ній (козацькій республіці – І. К.) отой дух вільности, патріотизму, що жив широко, весело, – за ним саме ми й зголодніли...» Бож запорожці заповіли йому цей дух, поставивши собор: «Шаблю вибито з рук, але в серці не вибито дух волі і жадання краси! Наша непогора в цім витворі стане серед степів на віки ...»

Тому власне все й відбувається навколо собору. Але й поза тим думка про незмінність людської натури здавалася авторові важливою і вартою спеціального підкреслення, коли її просто в оголеній формі декларує інший персонаж роману, скептик Ромця: «Знаєте, скільки часу треба, щоб перевиховати нас? Тисячу літ!.. Ні, тисячу літ, і не менше!» Розуміємо, як дратують такі висловлювання тих, хто за п'яти- чи семирічку плянував перевиховати всіх і дійти злиття націй. Чи думав про цей ефект автор?

Критика, як люблять казати партійні автори, не допомогла Гончареві «розібратись у творі», якщо йдеться про «Тронку», захваливши її без міри; власне сумніння письменника (і громадянина) підказало йому, що «Тронка» творчо повела його в сліпий кут, і в «Соборі», може, супроти власної волі, він став на той шлях, на якому, мовивши словами Івана Дзуби, «людська думка і людська совість противилася натискові фальшивої епохи».

У цьому відміна між останніми двома романами Гончара. У «Тронці» вийшла ідилія по горизонталі (у взаєминах між самими радгоспівцями) і по вертикалі (між ними і «вышестоящим» начальством). У «Соборі» ж є щось ідилічне в житті зачіплянців, зокрема й у не завжди умотивованій одностайності, коли йдеться про честь Зачіплянки. Але вертикаль не вийшла. Погодьмося, що Гончар ніби все зробив, щоб роман вийшов «правильний»: «мудрість» партії достойно втілює перший секретар обкому (він же ніби допомагає й врятувати собор від знищення). І є «дружба народів», бо з усіх поглядів «позитивний» воєнком – росіянин з півночі. Все передбачене, і ніби все йде найкраще в цьому найкращому з світів, навіть ми, радянські люди, допомагаємо Індії топити сталь. Але всупереч цьому всьому гармонії нема, Зачіплянка стоїть у перманентній війні за найдорожче їй: за збереження побуту, традицій, звичаїв, людських умов життя, врешті – за рідну їй культуру, що втілена для зачіплянців у козацькому соборі.

Хто по другий бік фронту? Делікатне для автора питання, і він уникає узагальнень. Ворог наче б невидимий, що втілюється раз у бюрократа-директора, що затрує місто димом заводських коминів, не турбуючись про очисні споруди; у браконьєра, що хоче запаскудити плавні, проектуючи то висушити їх, то зробити ще одне море («Отак і плондрують. Коли далі так піде, то скоро, мабуть, і журавлі не літатимуть над нашою Україною ... Вдарить котромусь у голову: давай нову ГЕС отам – і на тобі ГЕС, і вже рубають плавні, замість них гниле море смердить, густе, як кисіль...»); у колгоспного канцеляриста, який не видасть Єльці документів, і опиниться вона безпашпортною на Зачіплянці, поза законом, ховатиметься по бур'янах від охоронців порядку, які етапом можуть відпровадити її назад до колгоспу.

Годі їх і порухувати, але ще одного назвати конче треба: він бо один з центральних образів роману (найкраще автором виписаний) – Володька Лобода, «висуванець» з комсомолу, якого цінує начальство («Побільше б нам, кажуть, таких працівників»). Він «на культурі сидить», і це його ідея зруйнувати собор, а на його місці поставити кафе з шашличною і назвати б його ... «Козак Мамай». Далєбі Гончар і сам не усвідомлював, якого болючого місця торкається: партійні критики відхрещуються від Володьки, мовляв, він не наш. Тільки ж ніхто не може заперечити, що «висуванець» геніяльно зформулював партійний ідеал української культури: шашлична з малоросійською назвою.

Гончар цих явищ не узагальнює, навпаки, ще й відвертає увагу читача від узагальнень: адже собор охороняється «декретами» Леніна, мовляв, нагорі все в порядку. І якби ми підходили до роману з критеріями чистої теорії соціалістичного реалізму, йому нічого не можна було б закинути: теорія дозволяє конфлікти, негативних героїв і викриття перекручень та недоліків (навіть вимагає цього). Але тут би ми й піймалися на наївності, бо теорія одне, а застосування її в практиці – інше. І як ми звернемося до академіка від соціалістичного реалізму М. Шамоти, він нам пояснить, як його правильно розуміти: «... художникові належить не збирати, а добирати факти ...»

Так і робив Гончар у «Тронці», але його людська совість врешті збунтувалася проти «фальшивої епохи», і в «Соборі» він зробив спробу «збирати факти», з застереженнями, закругленнями, стинанням гострих кутів, що все разом піг-ло вельми на шкоду романові, зробивши його багато де в чому наївно-сантиментальним.

Сантименталізм, чомусь не помічений критикою, став прикметною рисою сучасної радянської прози. У ньому знаходить свій вираз підсвідома компенсація неможливості говорити правду. Він ніби покликаний на те, щоб наснагою розчулення неправдоподібному надати правдоподібності. Скільки доводиться читати отаких сантиментальних нісенітниць, як у «Яблуці пізнання» Юхима Мартича: «... уночі, після бою, бинтами з своїх індивідуальних пакетів радянські солдати дбайливо перев'язували яблуню, що була посічена уламками фашистської міни...» Бракувало ще сказати, що лагідна радянська міна не торкнула б яблуні. Є такі пасажі і в «Соборі».

А не допомогою. Роман попри все справляє гнітюче враження: як важко жити на Зачіплянці! Добрі там люди, зичливі, веселі й дотепні; і часом їм небагато бракує до щастя, але хтось безнастанно працює, щоб отруювати їхнє життя. Цей хтось винахідливий як у великому (занапастити плавні), так і в малому (заборонити випас кіз на пустирищах), і ніколи самі зачіплянці не бувають ініціаторами цих заходів, хібащо тоді, коли, як Володька Лобода, висуваються вгору, добиваються до «кабінетів». Там, у кабінетах «відповідальних товаришів» розробляються настанови й директиви, диктовані виключно неситимою жадобою влади. Так запевняє механік Орлянченко. Але щось подібне висловлює й поміркованіший Микола Баглай: «Отрута кар'єризму, самозасліплення, бажання будь-що управляти собі подібними... Наввипередки, як мавпи вгору за кокосовим горіхом...»

Отже вся небезпека згори, й ідилія по вертикалі Гончареві не вийшла. Він мимоволі відкрив прикмету, яка особливо вияскравилася за останнє десятиліття: що відносини між народом і партійною бюрократією – не ідилічні.

Відразу ж скорегуємо себе: першість цього відкриття не належить Гончареві. У російській літературі не раз це було помічене сміливіше й краще, і на винуватців не покладено такої кари, як на Гончара, бо російському письменникові вільно говорити багато більше, ніж українському. Але можна думати, що, з уваги на його партійний авторитет і заслуги в керівництві літературою, за саме тільки це Гончар теж не був би караний.

Є інший непростий гріх у «Соборі» – собор. Ним названий роман, і він так пов'язаний з життям зачіплянців, що все якимось чином залежить від нього – від великого й вічного до випасу кіз. Як говорити про велике: поки стоїть собор, він нагадає зачіплянцям, що вони нащадки запорожців, які втілили в нього своє питання до нащадків: «Чи є лицарі серед них? Чи самі гречкосії?» Собор – втілення їх історії й культури. До речі, й мови: «А мова як була! Який дух у ній буйнував!» Кожного, хто дивиться на нього, він надихає почуттям величчя свого народу.

Здається нічого страшного, зовсім нормальне почуття гордості своєю історією. І росіянинові ніхто за це слова не сказав би. От з появою «Собору» більш-менш синхронізується стаття Єфіма Дороша в «Новом мире» про Загорськ. Троїцько-Сергіївську лавру (під Москвою) автор вважає вогнищем ренесансу, рівним Фльоренції, а Сергій Радонежський у нього не менший від Козімо Медічі. Квасний патріотизм – аж курить. І нічого. Але українцеві – «ніззя»: у сучасній його ситуації український народ не має права на свою історію, і письменникові категорично заборонено про неї згадувати, навіть як він Гончар!

Коли студент Баглай захоплюється козаччиною, «духом вільності, патріотизму», «за яким якраз ми й зголодніли», – критик Шамота коментує: «М'яко кажучи, дивна сентенція». Зверніть увагу: він висловлюється «м'яко», бо якби твердо, то треба б сказати: природне почуття гордості своєю історією українцеві, заборонене.

Пишучи роман, Гончар це знав. А читаючи його, ми можемо стежити, як письменник вживає свій талант не на те, «щоб щось вийшло», а, навпаки, «щоб, бува, чого не вийшло» (знову за термінологією Довженка), щоб не сказати чогось на повний голос. Довести роман до друку – значить для письменника уникати гострих ситуацій, стинати їх, так би сказати, в зародку. І це свідомо робить на шкоду своєму романові Гончар.

Безпаспортна Єлька, поставлена поза законом, переховується на Зачіплянці. Без паперів їй не те що нема нікуди вступу, а й небезпечно ходити по вулиці, як злочинцеві. Коло її життя от-от замкнене, і вона готова кинутися з мосту. Ситуація трагічна, але читач її так не сприймає: знає, що автор не відважиться запламувати радянське суспільство загибеллю молодої дівчини. Він урятує її, ще й нагородить щасливим коханням. Читач, досвідчений на літературних штампах, не помиляється: так і стається.

Те саме й з собором. Коли висуванець Лобода знімає з собору охоронну таблицю (паралеля до Єльки: безпаспортний собор опиняється поза законом, і його можна зруйнувати), автор уже поспішає зняти конфлікт (хоч він основний у романі): уже біжить Вірунька до Лободиноного кабінету, щоб присоромити винуватця, і охоронна таблиця так само потайки, як зникла, повертається на своє місце. Собор урятований неправдоподібно легким коштом, а до кінця роману ще далеко, і цю решту письменникові доведеться використати на те, щоб подоточувати щасливими кінцівками бічні лінії сюжету і завершити будову оптимістичним фіналом, який звучить на останніх двох сторінках, як патетична соната: цвітуть на Зачіплянці акації, сталевари плавлять сталь, Іван і Вірунька «ідилічною парою сидять під зачіплянськими зорями», і стоїть величавий собор, «думає свою одвічну думу».

Фінал можна сприймати так, що собор, як символ невмирущості української нації, стоятиме вічно, не зважаючи на «вируючі пристрасті». І в цьому могло б бути виправдання його патетики. Але де ж можна так сказати: треба ж ще оформити його такою димовою завісою, щоб можна його було тлумачити як виправдання «епохи-мачухи»: мовляв, тепер уже, коли собор урятований, йому ніщо не загрожує. І тут буде фальш.

Сьогодні собор України (символічно висловлюючись) zagrożений більше, ніж у всі віки перебування її під Росією, бо про національно безлику шашличну на її руїні (обов'язково з назвою «Козак Мамай», на засвідчення процвітання української культури) мріють всемогутні вожді російської імперії в Москві, а не Володька Лобода, недоумкуватий висуванець. Ідентифікуючи небезпеку з собою цього останнього, Гончар зміщує перспективу і зменшує масштаби національної трагедії до карлуватих розмірів. На багато поставлених у нього питань йому не вільно відповідати, а деякі, життєво важливі в цьому сюжеті, не вільно й ставити. Одне з них поставимо за нього ми.

Місцевий учитель арифметики каже пошепки закоханим Єльці й Миколі Багласві: «Собори душ своїх бережіть, друзі.. » Але де ті собори душ? Добре, хай вони будуть у душах усіх зачіплянців. Алеж собори – великі споруди, які видно з великої віддалі. А Гончарів собор рятували люди маленькі: колишня колгоспниця, а тепер кранівниця Вірунька і місцева повитуха баба Шпачиха були найактивніші в цій акції. Шпачиха й зовсім не знала, чому їй той собор потрібен, може, наперекір тому вилупкові Лободі, що зрадив Зачіплянку? А Вірунька могла б хіба сказати, що от повернеться її чоловік з командировки, «а собору нема».

Це не того масштабу люди, яким коло собору ходити. Колись коло соборів ходив Яворницький, людина 19 віку, що й Яворницьким стала за царя. Скоро буде тридцять років, як він помер, і вже належало б бачити такого самого масштабу людей, які виростили за радянського часу. Чому їх не було при обороні собору і за них цю непосильну для них роботу мали виконати Вірунька з Шпачихою? Це питання треба доставити при «Соборі» «во главу угла». Але питання й відповідь Гончар мусів обійти, бо інакше приневолений був би сказати, що за царя умови для розвитку української культури були сприятливіші, ніж тепер, і Яворницьким сьогодні на Україні немає місця.

Ми висловлювалися досить ясно, щоб читач бачив, що жодною мірою не хочемо ображати Гончара і не кладемо на нього вини за те, що «Собор» не вдавсь. Бо так само «не вдалася» вся українська радянська проза, хоч би й які талановиті люди її робили.

Ще перед нами стоїть низка проблем мистецького й суспільного характеру, які пов'язані з «Собором», як твором, що став у центрі уваги, але їх обговорення становитиме зміст наступної статті.

ПРО «СОБОР» ОЛЕСЯ ГОНЧАРА²⁴ ЛІТЕРАТУРА Й ІСТОРІЯ, СТИЛЬ ТА ІНШЕ

Повернімося ще раз до історії. Питання стосунку української літератури до історії визначає її (літератури) сьогоднішній упадок до безвихідної провінційності. Поза СРСР немає в світі такого випадку, як український, щоб народ був позбавлений права згадувати свою історію. Література, відтята від історичного ґрунту, не може існувати, наче б висаджена в безплідну пустелю. Підкреслимо, що йдеться не про літературу з історичної тематики, а власне про всю, навіть коли вона безпосередньо до історії стосунку не має. П'ятдесятиліття, день по дню звужуючи коло, письменника примушують зрікатися свого минулого: там йому вже немає до чого доторкнутися, бо виявляється, що воно перейшло в чужу власність (російське), або «буржуазно-націоналістичне», або врешті, те, що лишилося, так спрепароване в догматичних ретортах марксизму-ленінізму, що давно втратило свою подобу (Шевченко, наприклад, чи Франко).

Ми підкреслено говоримо про останнє п'ятдесятиріччя, хоч до нього треба б ще додати й триста років під московськими царями. Але власне це півстоліття куди страшніше від царських століть: тоді історію України уневажнювано циркулярно, когось за неї засиляли, та й було по всьому; а тепер самі українці

²⁴ «Сучасність», вересень 1968, ч. 9.

зобов'язані ще й плямувати своє «націоналістичне» минуле, і письменники в першу чергу. Їм ущеплюється почуття власної неповноцінності і неповноцінності всього, що витворене їхньою історією. Вони травмовані тим, що самі ж мусять топтати ногами те, над продовженням чого їм призначено трудитися.

Це так далеко заходить, що з поверхні починає здаватися нормальним, і ніби нікого не дивує й не обурює, коли Олексій Полторацький у статті «Ким опікуються деякі «гуманісти»» («Літературна Україна» від 16 липня 1968) називає злочинцями й бандитами тих українців, які виступали в обороні свого права на історію, на національну гідність. До речі, нам здається, що саме до Гончара він звертається (не називаючи прізвища) з запевненнями, що цим людям мало Мордовії, їх треба б, мовляв, постріляти:

«От ви, наприклад, талановитий літератор (не називаю вашого прізвища, бо переконаний, що глибоко переживаєте свій вчинок), автор одної з кращих книжок про Вітчизняну війну, що скажете, довідавшись, яких, «талановитих журналістів» захищаєте?.. Чому ви тепер граєтеся в «гуманізм» і захищаєте того, хто зраджував і зраджує Батьківщину, наш народ?»

Річ нечувана, щоб висловлюватися так про того, хто захищає і твою ж національну гідність, але звичка бере своє, і Полторацький, явивши отакий приклад нищоти, напевно почуває себе далі добре в товаристві українських письменників. Він купує цією статтею право далі їздити за кордон і титул головного редактора «Всесвіту». І як ми йому все таки не повіримо, що він це пише з переконання, то не можемо заперечити, що він намагається вдавати щирого; і з статті хтось, хто не знав би обставин, міг би подумати, що його душа вібрує від обурення проти «націоналістичних» злочинців.

Хай це в публіцистиці, але й у сутій літературній творчості від письменника вимагають фальшу, і як він, бажавши побачити свій твір у друку, не хоче працювати марно, він мусить симулювати щирість, малюючи рожево фальшиве суспільство.

Так мусів робити й Гончар, з чого не одна слабкість роману «Собор», як і попередніх його творів; зокрема слабості стилю: зайва патетика, багатослівність, намагання висловлюватися «красно» там, де це зовсім зайве, і т. д. Але про це мова далі. Ці слабості до якоїсь міри зрівноважує громадянська мужність письменника, який відважився написати про сучасність так, щоб у ній було чути подих живої історії. Ніби за всіма конституціями це його елементарне право, але ні: дотик до історії свого народу українському письменникові заборонений, не зважаючи на всі його заслуги, і Гончара відразу ж осмикнули.

Розуміється, у випадковій Гончара йдеться про живу історію – в душах сучасників. Бо є «історія», якої можновладці не бояться: у офіційному препараті «Історія УРСР». У згоді з цією можна писати історичні романи, наче б годувати народ історією з консервних банок. Це навіть заохочується. Страшна для них та історія, що живе в душі людській, не цензурована й не контрольована за відповідним «курсом»: можна писати романи «Наливайко» чи «Хмельницький» (Іван Ле), які не схивлюють людської душі фальшивим зображенням минулого, але ні за що в світі не можна писати про сучасника, хай і комуніста, який думає історично. Як писав про редактора Карка Микола Хвильовий:

«Потім повернув додому. Біля нового магазину – тут тепер державну шоколяду продають – одного зимового ранку він зустрів нову владу. Згадав, як шумувала Україна – хохол упертий чоловік, а може, тут десь проходив Сковорода Григорій Савич, великий український філософ, а тепер, кажуть, могила бур'яном поросла й бджоли не гудуть біля дупла, тільки пчїлка іноді пролетить, і шумують революції, повстання на Україні знову».

Не вільно писати про такого комуніста, який згадає, «як шумувала Україна», бо обов'язково дозгадується до самостійності. Треба писати про комуніста, який свою Україну забув. Цю ситуацію знають добре обидві сторони: ті, що роблять літературу, і ті, що її контролюють. Переслідують не Івана Ле за фабрикацію історичних консервів, а письменників, які бачать сучасність через історію. І ці переслідування етап за етапом пронизують всю історію української радянської літератури: Хвильового не можна реабілітувати, бо його герої згадують, «як шумувала Україна»; Юрій Яновський взагалі не підлягає реабілітації, бо ж його ніби не репресували, але його треба канонізувати так, ніби «Чотирьох шабель» він не написав, бо й у цьому романі «шумує»; спадщину Довженка треба було перечистити, щоб зрештою накрити його прах зфальшованим п'ятигтонником, у якому ті тексти, що стосуються історії України відрізняються від публікацій, у яких вони появились дослівне кілька років перед тим.

Ми назвали лише три постаті в українській літературі з тих, кому історія не давала спокою, і здавалося, ніби з ними вже впоралися. Ціле десятиліття по Довженкові партійна бухгалтерія підраховувала успіхи «злиття націй», сподіваючися, що врешті українська література відучується думати історично. І раптом рецидив з боку людини, від якої такого найменше сподівалися: яку поставили у керівництво спілкою письменників, яка попередніми творами просто таки ілюструвала партійну пропаганду. Так що «Собор», мабуть, пустили стотисячним тиражем, заки додивилися, що в ньому крамола – рецидив історизму.

Історичні ремінісценції, якими насичений «Собор», літературно далеко слабші, ніж у Яновського чи Довженка. Ставши на тому, що про можливість письменника, який почав літературну працю за сталінізму і мусів сам себе змалювати в пристосуванстві, ми не можемо скласти собі уявлення, – утримаємося від пояснення сказаного меншим обдаруванням Гончара. Але можемо з певністю говорити про відміни, обумовлені часом. Шахай і його маршали в Яновського – наче б перенесені в двадцяте століття легендарні постаті козацьких ватажків. У романі, дія якого відбувається в шістдесятих роках, їм не було б і місця. Довженко, сам кажучи, що йому властиве було «думати образами», через будівництво Кахівської гідроелектростанції на Дніпровому низу бачив історичні події й постаті, що проходили в тисячоліттях по цій землі (скити, Святослав, Сірко). Такими історичними візіями переповнені його записні книжки, що прорвалися в друк у найсприятливіший час другої половини п'ятдесятих років. Може, тепер їх уже і не друкували б. Гончар супроти названих двох опинився в ще гіршому становищі: за десятиліття після частинної публікації Довженкової спадщини можливості дивитися на дійсність в історичному аспекті ще звузилися чи й зовсім закриті, і якщо Гончар все таки прорвався з своїм історизмом, то й це вже було сміливістю, що він всю українську минувшину

втілює у козацькому соборі, створивши з нього ніби символ. А поза ним є ще в романі більш-менш абстрактні мрії про колишні «вольності», висловлювані окремими персонажами, але вже не конкретизовані образно, як у Довженка. І оскільки їм відведено досить багато місця, вони повторюються майже в тих самих висловах, в них є щось від деклямації, бо автор боявся конкретизувати свої думки в історичних картинах чи постатях, які могли б назвати «націоналістичними». Видно, як автор озирається, щоб «чого не вийшло», і часом завдяки цьому спосіб прив'язки минулого до сучасності буває в нього до анекдотичності штучний.

Пишно говорить студент Баглай своєму напарникові, з яким його послали на село збирати хліб і звозити до державних елеваторів:

«... А нам якраз і дорогий у ній (козаччині – І. К.) отой дух вольности, патріотизму, що жив широко, весело, – за цим саме ми й зголодніли ... Може, цього вітаміну тобі й самому бракує, зачах в інтегралах, козацький нащадку!.. Твій пращур сокола бив на льоту, нежить його не валила з ніг. А мова яка була! Який дух у ній буйнував! «Я, пане кошовий, горло своє ставлю, і веліте мене на сугуби порубати, коли від правди і від товариства відступлюсь!..» Отаким штилем розмовляли колись твої хортицькі попередники. Криця в людях була. Ну, в нас вона, звичайно, теж є...»

Це гарно, і перша частина наступної фрази либонь звучить ще сильніше, коли ж раптом її закінчення все перетворює на пародію, просто неймовірну, якби читач не знав, що в радянській літературі все можливе: «Ми з тобою себе ще покажемо (!?) – наллємо пшеницею отой елеватор по вінця, еге ж?»

Гончар здавна відомий цими переходами від патетично піднесеного в пародійне (хто читав «Прапороносці», напевно не забуде історії з трофейним портсигаром і ленінізмом). У них звучить щось дослівно трагікомічне: хіба ж не трагедія, що письменник такими скачками руйнує вщент (і, мабуть, свідомо) свій власний твір. І одночасно хіба можна стриматися від сміху від того, щоб історичною героїною напам'ятовуватися і навіть «горло своє ставити» на те, щоб виконати задачу хліба державі?

Здавалося б, історія в такому ракурсі ніякої небезпеки для будівництва комунізму не становить, але Гончареві критики в один голос кричать проти неї. М. Юрчук і Ф. Лебеденко:

«Коли заглиблюєшся у зміст «Собору», то помічаєш, що картини далекої минувшини якомось протиставляються сучасності ...» «Багато місця в «Соборі» приділено козаччині. Герої роману часто звертаються до неї, безоглядно захоплюються нею».

І це, мовляв, зле. Шамота мотивує складніше. Своє ставлення до української історії він попереджає отаким психологічним міркуванням:

«Легше, кажуть, жити, якщо забути все погане і пам'ятати лише хороше. Коли говорити про окремого індивіда, то може, це в якихось випадках і справедливо. Але про народ, про народну пам'ять цього не скажеш».

Ergo: народ не сміє забувати поганого в своїй історії, а українська історія, як це далі розвиває в своїй статті Шамота, уся з поганого й складається. Дивним чином у сучасних «будівників» української культури поляризується добре й погане: перше втілюється в російській історії (там усе добре: і Єрмак «покоритель

Сибири», і Петро I, і Суворов), а друге – переповнило всю українську історію, і тому про неї треба пам'ятати, але тільки на те, щоб її ганити. Тому офіційні критики не довіряють Гончареві навіть тоді, коли він згадує добрим словом історичне минуле для піднесення ентузіазму будівників комунізму. Вони наче підозрюють його у змові з читачем: останній, мовляв, дописки про елеватори може не помітити, а душу собі спогадом про козацькі вольності роз'ятрить. От і спробуй написати роман з історичним тлом!

Можливо, а то й зовсім певно з погляду інтересів російської імперії їм треба визнати рацію: приклад з елеватором ми навели тому, що він дуже разючий; але елеватори не всюди є, іноді прив'язки історії до сучасності й зовсім немає, а зачіпляння історія турбує на кожному кроці, і він не хоче від неї відмовлятися, куди не ступить – бачить її сліди. І на цвинтарі теж. Занедбаний він тепер, «лише великодніми святами сходяться сюди якись бабусі на поминки... Для них ті, що лежать у землі, не тлін, не розкладена матерія, а наче якийсь підземельний шпиталь живих, відчуваючих... цілі династії тут поховано металургів, тих, що списи постачали на Січ та гаківниці. Ще й зараз дещо знаходять. Якось викопали на вгороді в Кінебаса ковшик крем'яний, міркували гуртом, що воно таке, для чого. А потім таки дотямили: та це ж ковшик метал розливати! Десь тут, видно, козацькі ливарні були!..

«Баглаї теж із такого роду ...»

Продовжимо за Гончара цю думку далі: вони чують свій рід і протестують проти того, щоб партійні висуванці перетворювали їх на безбатченків без історії.

Туга за живою історією навела Гончара й на тему Яворницького, яка давно його турбує. Ще на з'їзді письменників у листопаді 1966 року він нарікав, що «... не спромоглися видати спадщину академіка Яворницького ...» У «Соборі» йому відведена вставна новела – «Чорне вогнище». Літературно дуже слаба, і не тільки тому, що з автором можна сперечатися, чи такий уже важливий у діяльності Яворницького його поєдинок з Нестором Махном за собор, бож ті, що тепер при владі на Україні, куди більше понищили українських соборів, ніж Махно, якщо б останній і справді грабував церкви. Яворницький гаряча тема, і неполаковано її не подаси. Але й у такому блідому зображенні, ми певні, Гончаревим критикам не сподобається сама присутність Яворницького в романі, «бо не тільки ж пищалі він розкопував та оковиту, він видобував з небуття самий дух козацької республіки, затоптаний невігласами, які й про Марксову оцінку забули».

Це знову проблема живої історії, як і те, чому немає тепер Яворницьких, які соборами піклувалися б. Яворницький, як й інші, рівні йому, – Михайло Грушевський чи Сергій Єфремов, вирости за царя. Це були великі люди з «соборами душ», такі, що кожен де став – там і творилася установа української культури. Тепер, коли свободи менше, ніж за царя, нема їх і місця, де їм стати. Місця повизначувані бюрократичним порядком і на них посаджено висуванців. Либонь місце Єфремова зайняв цитований нами Микола Шамота на те, щоб не було українського літературознавства, Іван Білодід зайняв те місце, на якому треба гальмувати видання українських словників, а хто сидить на місці Грушевського й Яворницького з призначенням закорковувати в пляшку українську історію, це й сказати важко – така дрібнота його посіла. Це все ті

висуванці, які нищать українську культуру, як Володька Лобода в «Соборі», тільки іншого масштабу, республіканського. Вони впізнали свою подобу в Володці і тому так гостро напали на Гончара. І зробили це собі на шкоду, бо відносно слабкий роман зробили політичною подією, надали йому позалітературного значення.

За цих обставин проблеми стилю, літературної вартости твору стали другорядними. А шкода, бо питання стилю мусіло б бути в літературі першорядним, бо доки ж їй жити на чужому терені й бути «художньою» ілюстрацією пропаганди.

На жаль, і стиль визначається політикою, і це легко простежити на «Соборі». Коли, наприклад, Гончар мусить завершити екскурс в історію козаччини ентузіастичним висновком про наповнення державних елеваторів колгоспним хлібом, – це питання не тільки літературної правдоподібности, а й стилю. Бо коли письменник дає волю своєму надхненню, він думатиме лише про точність вислову, коли ж йому доводиться вдаватися до свідомого фальшу, його конечно треба прикривати пишними словесними шатами. І в цій пишній оздобі, багатослівній описовості головна хвороба стилю української радянської літератури. Зацитую Паскаля (хай читач не гнівається, що цитата буде дещо довга):

«Так само, як говорять про поетичну красу, можна б говорити про геометричну красу і про медичну красу; але так не говорять: і причиною цього є те, що об'єкт геометрії добре відомий і знають, що він виявляється в доказах; відомий і об'єкт медицини, який виявляється в лікуванні; але не відоме, в чому криється приємність того, що становить об'єкт поезії. Не знати, в чому полягає природний зразок, який належить наслідувати; і за браком цього знання навігадувано своєрідно кумедних висловів: «золотий вік», «чудо наших днів», «фатальний» і т. д. І цей жаргон називають «поетичною красою».

«Але якби хтось уявив собі жінку, одягнену на цей зразок, який полягає в тому, щоб про дрібні речі говорити великими словами, він побачив би гарну дівчину, обвішану брязкальцями й ланцюжками, і сміявся б з того, бо нам ліпше відоме, чим подобається жінка, ніж те, в чому привабливість віршів. Ті ж, хто на цьому не розуміється, захоплювалися б нею в такому строї, і є багато сіл, у яких дивилися б на неї, як на царівну. Тому то ми й називаємо сонети, зроблені на цей кшталт, сільськими царівнами» (Pascal, *Pencées*, Éditions Garnier Frères, 1964, стор. 80–81).

Хоч це написано й зовсім за інших обставин і понад триста літ тому (бл. 1658 року), воно якнайкраще припадає для характеристики сучасної української радянської прози, така вона десь на провінції «сільська царівна», обвішана брязкальцями й блискітками словесних прикрас; така ж «самобутня» (на жаль, лише в цьому), наче для неї зупинився час і не зворушують її ні новини світової літератури, ні навіть щось добре, що трапляється в «братніх» соціалістичних літературах. Усе те вона цнотливо й з погордою (ясна річ, вимушеною) відкидає, лишаячись вірною своїй провінційній (називаній звичайно «соціалістичною») естетичі.

Правда, це явище до певної міри в нас традиційне, і нашій літературі й раніше не бракувало нахилу до велерічivosti, але ніколи ця хвороба не досягала

таких розмірів, щоб тотально посідати весь організм літератури, як це розвинулося за п'ятдесятиліття радянського періоду. Наче б за неписаним законом кожен автор мусить обов'язково певну частину площі прозового утвору відвести на пейзажі, внутрішні монологи самого автора й персонажів, нудні й статичні, підбиті псевдофілософічним змістом, якого либонь же й взагалі немає. Навіть на означення дій і явищ, які можна назвати одним точним словом, «добрий тон» вимагає вживати не це слово, а обхідний опис купою «красних» слів, які називають «художніми засобами».

Це так усоталось в свідомість радянського літератора, що слово зазнало девальвації, і якби хтось почав писати без цих аксесуарів, вживаючи слово в його точній функції, його відмовилися б розуміти. Так воно й сталося, коли молодий прозаїк Валерій Шевчук на початку шістдесятих років почав писати суху прозу без прикрас і навіть без епітетів. Це так усіх здивувало, що його критика назвала (чи не парадокс!) – формалістом і стероризувала до того, що він почав губитися поволі серед інших і писати, «як усі» (теж з Довженка).

Ясна річ, знайшлося й теоретичне обґрунтування саме так зрозумілої «художности» прози, і що для нашого випадку цікаве: потрудився над цим також Олесь Гончар. Але заки до цього дійдемо, кілька слів про мову Гончара. Казати, що письменник має гарну мову – значило б ніби ломитися у відкриті двері, бо ж як йому бути письменником, не знавши мови. Але специфічно для української літератури це не так просто, і з мовою наш радянський письменник має силу труднощів. Йому доводиться жити в оточенні, де живої мови, якою він пише, не чути. Він і сам звичайно говорить чужою мовою і, сідаючи писати твір, мусить уявляти собі, як його персонажі висловлювалися б, якби говорили по-українськи. Письменники мають непоборні труднощі, щоб вдихнути в розповідь живу душу, і багатьом це так і не вдається, бо ж чути, що для них писати рівнозначне перекладати з російської.

Гончар належить до тих, які мовою панують досконало. Лексика його багата, і він залюбки пожвавлює її власними новотворами; розповідь жива і до такої міри здається природною, що, як не знати обставин, можна б подумати, що сталевари на Зачіплянці під Дніпропетровським тільки й говорять отакою чистою українською мовою. Тільки ж неминуча «художність» стилю, яку визнає (чи мусить визнавати) й Гончар, значною мірою знецінює його гарну мову. Я не знаю, де це він сказав, але не сумніваюся в правдивості слів Любомира Сеніка, який у статті «Описовість чи художне дослідження» («Жовтень», ч. 1, 1965, стор. 132), обговорюючи роман Ю. Мушкетика «Крапля крові», посилається на нього, запевняючи, що «для автора покищо залишається актуальним загальновідомий заклик Олесь Гончара про те, що проза мусить бути поетичною».

Та ні ж бо! Зовсім не це для неї актуальне. Їй, якщо мова про українську прозу, можна бути поетичною лише у виняткових випадках, коли з'являються поети в прозі, як Яновський і Довженко. Алеж їх після Гоголя й було тільки два. Поза цими винятками проза мусить бути прозою: без пейзажів (хотілося б бачити хоч один український роман без т. зв. «художніх описів природи») і нудної філософії, сумнівна вартість якої надолужується високим «штилем». Культура стилю не в напушунні голосних слів, які в своїй невідповідності до змісту

порожняють, як сковородинський горіх-свищ, а в точності дефініції, у відповідності слова до означуваної дії, в чистоті й ощадності вислову.

Радянська література наче б свідомо від цього відмовляється, і Гончар, на жаль, не становить винятку. Ось приклади з «Собору». Вірунька працює кранівницею в ливарному цеху. Замість так чи подібно й сказати, Гончар у відповідності до теорії «поетичности» прози, висловлюється «поетично»: «Мов королева, возсідає там Вірунька десь аж у піднебессі цеху, десь там торкає пальчиками залізну гриву свого велетня крана, і він, покірний найменшому її порухові, пересувається, куди треба ...» і т. д., фраза ще далеко не закінчена. Так висловлюватися не виняток, а правило. Як пояснити це явище? Не виникло ж воно ні з чого, з примхи чи моди. Очевидно, воно в природі радянської літератури. Як брати кожен Віруньку з її життєвими клопотами, пристрастями й колізіями, родинними чи суспільними, вона може стати цікавим героєм роману. Алеж у ці чисто людські речі радянська література не має права заглиблюватися. За принципом «не збирати, а добирати факти» – треба, щоб Вірунька вийшла плякатною будівницею комунізму, і до цього може пасувати тільки крикливе плякатне слово. Високий «штиль», як і згадуваний попередньо сантименталізм, теж один з засобів компенсувати відсутність чи фальш змісту вишуканою багатослівністю. Письменникові доводиться товктися тільки на вузькій площині того не особистого людського життя, на якій можна шукати «творчого ентузіазму». А як його нема, – треба створити видімість засобами красного слова. Хай би Гончар сказав просто, що сталевар Іван по закінченні робочої зміни ще ходить ніч у заводському патрулі, доглядаючи громадського порядку: йому закинули б брак «художніх засобів», бож не видно, чи ходить Іван з ентузіазмом. Тому треба написати так, як ніби бачить жінка свого Івана в ролі дружинника: «... гордість жене її в парк, душевну має насолоду дивитись, як Іван з червоною пов'язкою на рукаві, суворий та грізний, веде свій заводський патруль». Це вже «художньо».

Стиль зобов'язує, і раз узявши цей реєстр, авторові доводиться триматися його як у власній мові, так і в мові персонажів. Студент Баглай каже до Віруньки: «Зрештою, що на цій грішній землі людині ще залишається, крім усмішки неба та ласки сонця?» І ніби це Віруньці подобається: «Усмішка неба – це гарно, – каже вона. – Ти таки поет ...»

Відкиньмо сумнів, чи доярці властиво так висловлюватися. Хай би вже вона захоплювалася «словесними брязкальцями й ланцюжками», а що сказати, коли на рівні Віруньки смак і академіка-філолога Шамоти. Навівши отакий самий «поетичний» пасаж з «Собору», він стверджує: «Поетично, ніжно, привабливо... Як у Гончара».

Чи свідомий він того, що, пишучи отак, кладе свій академічний авторитет на підтвердження цілковитої втрати мистецького смаку в офіційних теоріях радянської естетики?

Приклади наведеного стилю можна черпати обома руками з кожної сторінки «Собору», як і окремі слова, які комусь можуть здаватися прикрасою твору, а воно ж – банальності: «співучі лінії», «музика сфер», «пити красу ночей», «блділиці заводські мадонни». Боже святий, ще ж Паскаль сміявся з цього жаргону, не вірячи в його поетичну красу!

Ми звернули увагу лише на деякі проблеми творчості Гончара і принагідно всієї радянської літератури. Хто прочитає «Собор», побачить їх багато більше. При тому не йшлося нам про те, щоб ухопити й висловити якусь загальну думку, яка була б усім до вподоби. Можна побоюватися закиду: не личить, мовляв, критично висловлюватися про роман, який зазнав нападу партійної критики в Києві. Так скаже той, хто дізнався про існування «Собору» з бучі, що зчинилася в Києві, і, далі таки не читавши його, апріорі зробить висновок: раз критикують, значить – роман добрий. Якби так – було б чудово: Гончар бодай знав би, за що карається. Насправді його ситуація багато чорніша: не зазнав він утіхи пишучи роман, бо йому не дали як слід його написати, а потім ще й покарали.

Нам здається також, що якби в Києві були при владі люди, яких хоч трохи турбує доля української літератури, вони мусіли б реабілітувати Гончара, бо устоїв він не захитав. А як уже й так писати не можна, як він, тоді ситуація вже зовсім безнадійна: будуть творчі наради й ювілеї, статистика в найточніших числах буде показувати зростання спілки письменників і віддрукованих аркушів (фізичних і умових, як вони пишуть, з поданням числа знаків у аркушах) – не буде лише самої літератури.

ПРО ТЕ, БЕЗ ЧОГО МОЖНА ОБІЙТИСЯ, І ЩО В КУЛЬТУРІ КОНЕЧНЕ¹

I

Коли ви книгочій до такої міри, що без книжки в руках не можете й заснути, тоді не потребуєте за цією літературою полювати: вона сама вас уполює. Трапиться, наприклад, вам під час літнього відпочинку над морем якийсь час пожити в готелі, і першого ж дня, умостившись у ліжку, ви ствердите, що нема чого взяти в руки, а перед тим ви бачили в коридорі полицку з кишеньковими виданнями для гостей, – ідіть туди і з певністю знайдете кілька томиків Жоржа Сіменона. Він заступить вам першу потребу, заки ви вийдете на променаду і там купите собі щось на ваш смак. Так мені випало прочитати бодай два томики цього автора. А якби ви й не були дуже охочі до читання, він піймає вас у кіні, і не для одного любителя кримінальних фільмів. Сіменонів комісар Меґре уявляється не інакше, як у постаті кремезного Жана Габена. Коли ж ви українець і читаєте літературні журнали з Києва, вони вас щедро познайомлять з Сіменonom (чи не прогрес!), якби ви навіть на названих вище шляхах з ним і не здибалися, бо «Справа Сен-Ф'якрів» уже третій переклад з нього в самому лише «Всесвіті» за останні роки. А крім того, були переклади з нього у «Дніпрі» і ще десь. Завдяки їм число прочитаних мною романів Сіменона зросло до півдесятка.

Це та література, навколо якої подекуди спалахують суперечки: чи це література? Вона має масового читача і писана, ми сказали б, з усіх поглядів досконало: як з погляду стилю, так і сюжетної винахідливості. Та коли це сто

¹ «Сучасність», січень 1969, ч. 1.

котрийсь за числом роман (можливо, я й помиляюся, бо вже років з десяток тому число Сіменокових кримінальних романів далеко перекрочило першу сотню. Отже, може, й двісті котрийсь), тоді важко собі уявити, щоб кожна наступна річ була продуктом надхненної творчості: її заміняє рутинна, уміння кожного разу сконструювати таку схему (це вирішальне для кримінального роману), щоб читач до кінця не міг відгадати, хто з кількох можливих – справжній убивця.

У романі, про який мова, з півдесятка тих, що могли вбити графиню де Сен-Ф'якр (тут пікантність ще й у тому, що серед них і її рідний син Моріс), вбивцею виявляється дійсно найменш правдоподібний кандидат на цей вчинок – на ім'я Еміль Готьє. Що більше скажеш про такий роман: убили графиню де Сен-Ф'якр, і таємницю вбивства розплутано.

Редакція «Всесвіту», правда, бере справу з соціального боку, мовляв, Сіменон «змальовує тип буржуа, який не зупиняється перед злочином заради особистого збагачення». Отже в прозорому натяку тут акцентується засудження капіталістичного світу, і читач догадується, що це вже й було умотивування перекладу роману на українську мову. До речі, повна відсутність абиякого проблемного підтексту рятує редактора від небезпеки обвинувачення, що він надрукував ідейно «порочний» твір.

Очевидно і тут є своя майстерність: треба вигадувати сотні схем, ніколи не повторюючися. До того ж і винахідливий комісар Мегре збунтується проти автора, коли йому накинути якусь банальну розв'язку, він мусить бути завжди на висоті, щоб розплутати інтригу злочину так, як ніхто інший не здолав би. Мусить мати власний почерк.

Сіменонові доводиться без кінця різноманітнити розв'язки, наприклад, такими випадками, в яких Мегре бездоганно все з'ясував і бачить чорну душу злочинця з непомилністю рентгенової знятки, лише що в нього не має формальних даних накласти на нього наручники, і тому доводиться залишити справу до слушного часу. Читач буде цілком задоволений, бо знає, що зло не лишиться без покари. А в «Справі Сен-Ф'якрів» виходить ще інакше: тут мудрість комісара виявляється в тому, щоб не зіпсувати справу власним втручанням: йому вистачає бути присутнім там, де треба, і спостерігати, доки самі учасники драми розплутають складний вузол злочину.

Цей комісар Мегре з біса симпатичний хлопець, і без хисту не здобудешся на те, щоб його полюбили мільйони читачів. Тому власне деколи й дискутують, чи це справжня література, чи ні. І доречно буде уточнення з нашого боку: автор не шкодує, що прочитав півдесятка Сіменокових романів, і в принципі не мав би застережень проти того, щоб ті наявні яких сім перекладів з нього на українську мову були, бо на ньому смаку не зіпсуєш: як сказано, з формального боку вони написані бездоганно.

А що на схемах у мистецтві багато чого й не здобудеш, то наявність таких перекладів була б допущенна тільки після того (чи одночасно з тим), як у перекладах появлялося б усе найпотрібніше, ліпше сказати – найякісніше, що у світовій літературі з'являється. Та коли до нашого читача ще й досі не дійшов Кафка (і, видно, не дійде, бо ним лякають читачів, і редактор «Всесвіту» О. Полторацький надрукував з нього кілька уривочків, – мовляв, «дивись, яка кака», – спеціально на те, щоб потім заявити, що читачі самі запротестували проти оприлюднення Кафки

українською мовою. А відповідні листи читачів організувати не яка штука), і таким самим способом не допущені до українського читача Джойс (Господи, колишній уже!) і Камю; коли не тільки пересічні, а й зовсім культурні люди на Україні не мають поняття про жодного з нобелівських лавреатів за останнє десятиліття (за винятком «вітчизняного» Шолохова), – тоді щедрість на Сіменона показує тому бідному читачеві світову літературу в дуже кривому дзеркалі. Побожуємося, що таке робиться й не без задньої думки: мовляв, нема за чим у тій світовій літературі так дуже й банувати.

Нас іноді дивує сміливість радянських критиків, які раз-у-раз вихоплюються з однією-двома фразами проти Наталі Саррот чи Робба-Грійє, напевно в більшості випадків їх творів в очі не бачивши, бож не вийшли вони в перекладі, як і Кафка (де вже говорити про розкіш – купити закордонну книжку в оригіналі). Та нашому рахункові й кінця не видно: на Україні заборонені навіть талановиті комуністичні автори з Заходу, і ми дуже підозріваемо, що Олесь Гончар на п'ятому з'їзді письменників України осудив Роже Гароді теж з чужих слів, сам його книжки «Про реалізм без берегів» в очі не бачивши. Або в крайньому разі нелегально прочитав її в польському або чеському перекладі, але в цьому випадкові поповнив державний злочин, бо член політбюро Комуністичної партії Франції Роже Гароді в СРСР заборонений.

Коли звести сказане до купи, тоді така щедрість на переклади Жоржа Сіменона виглядатиме щось на подобу зав'язування нової краватки на голу шию без сорочки. Взагалі складається враження, що на переклади добираються з правила периферійні речі в світовій літературі, а хотілося б, коли вже їх так мало, то хай би вибір падав бодай на найістотніше, як от для прикладу книжка, про яку мова далі.

II

Чудо повторного відкриття, неможливе в науці, є основою безконечного тривання мистецтва. Відтоді, як людству відомо, що двічі два – чотири, не можна підносити нам цю істину як відкриття, як не можна вдруге відкрити Америку чи винайти порох. А в мистецтві таке можливе на кожному кроці: той самий сюжет Тайної вечері сприймається як відкриття у Джотто, і в Леонардо, і в Гірляндайо, і не інакше як останнім невігласом здаватиметься нам той, хто відмовиться оглядати Благовіщення Фра Анжеліко на тій підставі, що він уже бачив Благовіщення Леонардо.

Хто якось орієнтується у великому світі літератури, той знає, що сюжетів і тем менше, ніж добрих книжок: за тим самим законом повторності, наново автором пережите і втілене в мистецький твір те саме, що було вже й у інших, сприймається нами як відкриття, і це враження не зменшиться, коли нам прийде на думку пригадувати, що в того й іншого автора щось подібне вже було. Нам вистачає, що цей автор ніби й те саме, але по-новому висловив і тим опщасливив нас відкриттям.

Якимось чином на думку про творчість як відкриття наводить читання найновішої книжки Андре Мальро «Антимемуари», особливо коли ви дещо знайомі з попередніми книжками цього автора. З першої сторінки «Антимемуарів» відчувається той самий Мальро, що й у давньому тепер уже його романі (1933): «La condition humaine» (у приблизному перекладі на українську мову це могло б звучати «Умова людського існування»). Той самий, бо й тут автора так само цікавлять

найістотніші проблеми людської екзистенції. Мова в названому романі про події в Китаї 1927 року, коли Чан-Кайші, за згодою зі Сталіном, протягом одної ночі винищив весь комуністичний актив. Маленький епізод, що запам'ятовується з кінця книжки, мабуть, і говорить про одну з визначальних умов людського існування: дружина одного загиблого приходить з цією вісткою до його батька й каже йому: щоб пустити у світ людину, треба дев'ять місяців, а знищити її можна в одну мить. На що мудрий китаєць відповідає: щоб людина вийшла у світ людиною, треба не дев'ять місяців, а шістдесят років, але тоді вже ні на що справжнє їй не лишається часу.

На першій же сторінці «Антимемуарів» знову майже дослівно те саме. У розмові зі священником, що був учасником руху опору і тоді ж загинув, Мальро запитав його: що він думає про людей на підставі досвіду сповіді. Той відповів: «Знаєте, сповідь не вчить нас нічому: коли слухаєш сповідь, стаєш власне іншим, бо стоїш під Божим благословенням. І все ж... Насамперед таке: люди багато нещасніші, ніж звичайно думають... І потім... І потім квінтесенція всього в тому, що немає людей, які були б дорослі...»

Що людина все життя лишається наче б дитиною і досягає зрілості щойно тоді, коли їй не лишається часу на щось справжнє, я пережив обидва рази при читанні книжок Мальро як відкриття, незалежно від того, чи багато хто сприйме це так само, як я, як також і від того, що міг би сам назвати й інших авторів, у яких зустрічалося щось аналогічне.

Це трагічна умова людського існування, і звідси, як при кожній змістовній книжці з підтекстом, вам напливають асоціації, що конкретно ілюструють висловлену правду. Порядком відхилення від теми згадаю Олександра Довженка, мабуть, найцікавіший приклад в історії нашої культури, яким можна ілюструвати думку Мальро. В одному з останніх листів Довженко писав: «Мені треба вже поспішати, друже мій, треба мені поспішати». Цей мотив у листуванні й нотатниках Довженка останніх років його життя повторюється дуже часто. У «поспішати» входило й написати одну справжню книжку, що підносилася б над усім тим, що він за своє життя зробив, як над дитячим. Та лист цей написаний 4 вересня 1956 року, коли йому минув шістдесят перший рік, а два з половиною місяці пізніше він помер.

І те, що каже Мальро, і приклад Довженка трагічне власне тим, що підводить до найкардинальнішої проблеми людського існування: смерті. Ця тема прямо чи посередньо домінує над новою книжкою Мальро, але до неї ми повернемося далі, покищо продовживши розмову про феномен відкриття вже відкритого.

Цього разу на темі нам дещо ближчій. У першій зустрічі з де Голлем (1945) Мальро викладає йому свою концепцію сучасної Європи. Зупиняємося лише на найістотнішому для нас. Внаслідок першої світової війни були приречені на загибель Австрія, Німеччина й Росія. Як імперії. Щодо перших це відразу здійснилося, але інакше пішло з Росією, і ось висновок Мальро зі спостережень над її дальшим розвитком: «І я зрозумів, що все відбувалося так, наче б Росія відкрила комунізм лише на те, щоб нарешті мати в руках засіб, який забезпечував їй місце у світі й її славу...»

Ніби це те саме, що ми всі добре розуміємо, бачивши під сучасним СРСР продовження Російської імперії. Відкриття Мальро лише в тому, що йому вдалося інакше сформулювати загальновідому істину: приречена на загибель Російська

імперія хапається за комунізм, який рятує її колоніальну суть під виглядом інтернаціоналізму. Тому не «перманентики» типу Троцького, а Ленін став на чолі російського уряду. Мальро схоплює внутрішню суть історичного процесу і глузує з тих, хто вважає Леніна просто учнем Маркса: його призначення було не в здійсненні марксової теорії на практиці, а в урятуванні Росії. І якщо він сам цього не знав і вірив у побудову комунізму і світову революцію, тоді тим гірше для нього: те, що становить істоту російщини, виявилось сильнішим за його мрії і зробило його своїм знаряддям. Комуністична термінологія лише вводила до якогось часу в оману, поки речі поволі почали ставати на свої місця: замість Інтернаціоналу – гімн Радянського Союзу, замість світової революції – радянська батьківщина і т. д. Врешті, те, що назовні виглядає кричущою невідповідністю, російськими очима бачене – зовсім нормальне, коли, наприклад, інтернаціоналізм ідентифікується з русифікацією й територіальними поширеннями імперії коштом інших народів. І якби ви вказали росіянинові на цю суперечність, не сумнівайтеся в його щирості, коли він обуриться й жодної суперечності тут не побачить: комунізм дав йому лише нову термінологію, щоб «віднайти свою душу», утвердити «російську ортодоксію» і т. д. (у лапках слова Мальро).

Це тільки два приклади, але й усі «Антимемуари» Мальро наче б складаються з відкриттів, незалежно від того, чи говорить він щось для нас цілком нове, чи відоме, бо й це останнє буде сформульоване ним настільки інакше й оригінально, що сприймається як відкриття. Власне «Антимемуари» той випадок, про який говорить Паскаль: беручи в руки добру книжку, матимеш приємну несподіванку, бо думав зустріти автора, а зустрів цікаву людину.

Сказане в першій частині про романи Сіменона, що їх легко зводити до простої схеми, не подумане як узагальнення, що легкі змістом книжки можна вкладати в схему, а місткі – ні. Може бути й навпаки. Але дуже часто трапляється, що власне до винятково змістовної книжки ніякої схеми не прикладеш. Так є з «Антимемуарами» Мальро. Він прожив містке життя і просто таки з несамовитою працездатністю здолав не як дилетант усім цікавитися, а в кожній ділянці, яка його приваблювала, доходити до основ, перед якими людина зупиняється віч-на-віч над питаннями (здебільша нерозв'язними) людського буття.

Свідоме життя Мальро (1901) почалося зі студій санскриту, китайської мови й археології, що привело його до ґрунтового знайомства з індійською, китайською й єгипетською культурою (не з книжок, а на конкретному терені). Та з молодшого віку він відомий передусім як письменник низкою романів, з яких назвемо «Завойовники» (1928), і загаданий уже «La condition humaine», що з одночасно вершиною його літературної творчості й одним з кращих французьких романів двадцятого віку. Далі суто літературна його праця поволі відходить на другий план і зовсім припиняється, натомість Мальро заглиблюється у філософію мистецтва.

Десь із середини двадцятих років Мальро пристав до комунізму (здається, до партії формально не належавши) і в 1936 році брав участь в еспанській війні по республіканському боці як організатор і командувач повітряних сил. З кінця 1930-их років від комунізму відійшов, ставши далі голлістом, в уряді де Голля 1945 року був міністром інформації, яким знову став з приходом до влади де Голля в 1958 році, з 1959 – міністер у справах культури. (Як такому вдалося йому кілька афоризмів: «єдиний член кабінету, який не знає, що таке культура», «якщо ніякої культури без

вільного від праці часу немає, то напевно є вільний час без культури»). Але це вже політична діяльність, яку залишимо на боці, оскільки нас більше цікавить те, що людина написала.

Як на наше переконання, найцінніше, що Мальро зробив, було dokonane в ділянці мистецтва: праці, що дістали світове визнання в філософії мистецтва, зокрема тритомова «Психологія мистецтва» («Psychologie de l'Art», 1947-50).

Медитації про зроблене, пережите й бачене становлять зміст «Антимемуарів», які, до речі, не належать до легкого читання. З різних причин. Раз що Мальро саме той автор, який нікого не повторює, а все наново відкриває для себе (в сенсі сказаного вище), змушуючи до того самого й читача, і тому, щоб схопити його індивідуальну проєкцію світу, потрібно великої концентрації. Подруге, автор перескакує з одного часу в інший, і то таким робом, що цей перескок не відразу помітний, так що іноді доводиться повернутися, щоб його спіймати; до того ж подеколи він говорить про речі наче б самозрозумілі (особливо це стосується мистецтва), які не кожному читачеві можуть такими здаватися, хібащо ерудитією він дорівнював би авторів. Врешті, тому що це – антимемуари.

Наше уявлення про клясичний тип мемуарів тут порушене тим, що автор не тримається хронології: почавши з середини (1940), він за аналогіями забігає вперед або повертається назад, опиняється в 1965 році, щоб далі, залежно від ходу думки, перескочити до 1948, 25 чи 30 й знову 65 року. На цій зігзагоподібній лінії не бракує суто автобіографічного матеріалу, але все ж автор говорить не так про себе, як про світ у якому живе, і читачеві сам він часом зникає з кадру або буває бачений через екзистенцію цього світу, дуже широкого в Мальро: можна б сказати, простягнутого без кінця в минуле, але вже щонайменше перетятого симетрично посередині початком нашого літочислення й заглибленого в той кінець бодай на 1965 років («Симетрія в часі, – каже Мальро, здавна заводить мене у мрії. Які були події 1965 року перед народженням Христа?») і в цей теж до 1965 (коли, до речі, в подорожі по Далекому Сходу писалися «Антимемуари»).

На тому широкому обрії важко встежити за ходом думки автора без належного зосередження. Але здобувшись на нього, матимете справжню насолоду (знову пом'янувши Паскаля), думавши зустріти автора, познайомитися з цікавою людиною.

Феномен чудесного, про який була мова вище, що сприймається нами як відкриття в кожному справжньому творі, вимагає конкретизації. Він може об'явитися тільки індивідуально у випадкові окремого письменника чи його твору. Я не буду твердити, що Валерій Шевчук чи Володимир Дрозд написали великі твори, тут це не має значення, але факту, що, не будши знайомі ні з Прустом, ні з Джойсом, вони кожен сам собі знайшли стиль, на який не було й натяку у їх попередників і сучасників, ніякими впливами не пояснити: це відкриття, шлях чудесного.

Але не може статися чуда, щоб література, як цілість процесу, ні з чого раптом здобулася на високу культуру й рафіновано досконалий стиль. На це вже треба століть, чудо не станеться.

За «Антимемуарами» Мальро ці століття чути. І багате у французькій літературі, хоч і спокійне щодо модифікацій літературного стилю дев'ятнадцяте, і поготів двадцяте, що можливості вживання слова безмежно ускладнило. Але через ці нашарування чути й далеке вісімнадцяте, без якого Мальро не можна б уявити. Бо

він – мораліст. У тому доброму значенні, в якому моралісти називають Лярошфуко, Вовнарга, Жубера й ін. Він їх спадкоємець у стилі, що бачиться в карбованості думки, часто сконденсованої до лаконічності афоризму.

Афоризм – ознака чисто раціонального мислення, притаманного французькій прозі, і як такий він становить діаметральну протилежність поезії: якщо в останній слова живуть у незвичному сполученні, яке дає в підтексті можливості для найрізноманітніших суб'єктивно-асоціативних сприймань, так що той самий твір являється кожному читачеві в іншому варіанті, афоризм дає раціональне визначення явища, з мінімальними можливостями відхилення в суб'єктивне. Іншими словами, це знайдення для загальновідомої речі формули, яка стислістю рівнозначна ще одному: двічі два – чотири. Афористичність – мистецтво точно дефініювати думку. І тому можна ще продовжити, сказавши, що як метафора є головною ознакою поезії, то афоризм – прози. Знову побіжно скажемо, що в нашій літературі проза й досі лишилася не від диференційованою від поезії, а в деяких жанрах і зовсім не існує, як от у найчистішому жанрі прози – філософічному есеї, стилем якого написані «Антимемуари» (застерігаємося, що, кажучи це, маємо на думці радянську літературу, щоб не образилися закордонні автори, яким есеї подекуди блискуче вдається).

Асоціація від Мальро до моралістів вісімнадцятого віку й виправдана передусім афористичністю його вислову. Здається, якби повиписував з «Антимемуарів» самі афоризми, вони могли б становити окрему книжечку самодостатнього значення. І автор утримується від спокуси тут таки їх виписувати, тільки боячися вийти за межі критичної статті.

Можна багато чим зацікавитися в книжці Мальро, але ніяк не лишиться поза увагою читача факт, що визначальне, на чому увага Мальро зосереджена, незалежно від того, в якій домені його думка обертається (у мистецтві, літературі, філософії чи політиці), – це *la condition humaine*, людська доля. Людина цікавить його у всеможливих площинах: і як пересічний індивід, і як виняткова особистість, покликана творити історію, і, врешті, як феномен соціальний. І завжди він ходить на тих глибинах, де доводиться зупинитися перед рубіконом, який не перекрочиш: людина – це ірраціональне рівняння, в якому невідоме вислизає з сфери намацальності.

До пізнання людини як індивіда можна підходити з різних боків, і Мальро демонструє це до парадоксу несподіваними висновками. Ось його хід думки в одному випадкові у стислому переказі: про людину можна скласти певне враження, чувши, як вона говорить, інакшою вона виглядає, коли ставить питання, що інакше (і, може, найістотніше) враження про неї буде від форми, якої вона надає своїй мовчанці.

Але в кінцевому рахунку до пізнання її ви ніколи не дійдете, бо: «Знати людину сьогодні в першій мірі означає мати знання про ірраціональне, що міститься в ній; про те, що вона тримає під своїм контролем і в тому образі, який сама про себе має, хотіла б витерти»

Коли прийняти це (а воно далі таке очевидне, що годі його заперечувати), тоді хто може сказати, що він знає навіть найближчу йому людину?

Мальро особливо цікавить людина, що творить історію, тобто велика людина, і певно це все життя спонукало його шукати зустрічі з нею. Складається враження,

що в двадцятому столітті не було більш-менш видатної постаті, з якою Мальро не зустрічався в розмові: Сталін, Андре Жід, Валері, Айнштайн, Чу-Ен-Ляй, Леон Блом, Троцький – це кілька з тих, про розмови з якими згадано в «Антимемуарах». Розмови з де Голлем, Неру і Мао – занотовані зі стенографічною точністю і становлять добру частину книжки.

Автор визнає історичну роль кожного з них: де Голль двічі врятував Францію, Неру оформив незалежну Індію, як Мао сучасний Китай; вони роблять історію світу, і він не заперечує їх великості, бачачи її зокрема в сміливості не відривати здійснення рішення, що покликане творити історію від тої миті, коли воно прийняте.

Але найцікавіше приходить на закінчення: по розмові з Мао (остання з трьох) Мальро пригадує слова священика, вимовлені з піднесеними руками: немає дорослих людей (*grandes personnes*): у французькій мові гра слів у сенсі, що сказане може означати й немає великих людей. Отже, наче б після всього виведення поняття великої людини з конкретного у сферу міту.

Як про збірний тип, соціальну істоту, Мальро приймає слова цитованого священика: «...люди багато нещасніші, ніж звичайно думають...» І сам не менш категорично додає: «Кожного разу, коли я по-справжньому вдивлявся в людину, я знаходив, що в ній відсутнє щастя» .

«Антимемуари, як сказано, дуже містка книжка, і нам, слідуючи за ним, доводиться перескакувати з політики на літературу чи мистецтво, хоч при тому наше обговорення і найменшою мірою не охоплює поставлених автором проблем. Це всього лише натяки на найістотніше, що є в книжці (чи суб'єктивно нам таким здається. Можливо, хтось зацікавиться в ній зовсім іншим).

Гаєтан Пікон вкладає характеристику Мальро як письменника у формулу: «Почуття неокресленого страху, подих безодні, що приходить з глибин часу, гіпнотична сила смерті, тінь якої простягається скрізь і все унедійсне, таке джерело (його) твору. Ще більше, ніж образ століття, Мальро пропонує нам образ людини».

Наше особисте враження, що Мальро найцікавіший у філософії мистецтва, походить не з такої чи іншої оцінки його літературної творчості, а з переконання, що його суто інтелектуальному, аналітичному способу мислення більш «сродний» (за Сковородою) філософічний есей, ніж мистецька проза, що базується на творчій вигадці, неминучій навіть тоді, коли, як у Мальро, роман будується на конкретному історичному матеріалі. Але в філософію мистецтва він переносить усі ці проблеми, які його непокоїли в літературі, і в цілковитій відповідності зі сказаним у Пікона найпосутніша характеристика мистецтва в другому томі його «*Psychologie de l'Art*» звучить так: «Все мистецтво це боротьба проти долі, боротьба проти знання про байдужість і загрозливе в космосі: боротьба проти земного й смерті» .

І ми цілком згодні з цим визначенням, розуміючи, очевидно, це так, що в різні епохи і в різних цивілізаціях ця русійна сила мистецтва лежить приспана в глибинах підсвідомого. І доки це так, вона не сприймається трагічно. Трагізм починається з її усвідомлення, і якраз це характеризує сучасну окцидентальну людину, на відміну, наприклад, від людини індуїстичного світогляду.

Неру в розмові Мальро між іншим стверджує: «Значить, ви тепер стали міністром» . І це звучить не в тому сенсі, що останньому припало виконувати такі

обов'язки. Неру, хоч йому добре відома західня цивілізація, говорить як гуру (учитель) індуїзму, і його слова Мальро сприймає як констатацію чергового перевтілення, того самого порядку, як колись надійде: в західньому розумінні смерть, в індуїстському – в незнищимому триванні вічності перевтілення, можливо, в мурашку. Тому: «...Найглибша протилежність, – констатує Мальро, порівнюючи окцидентальну ментальність з індуїзмом, – лежить у тому, що невідоме для заходу – християнського чи атеїстичного – смерть, незалежно від того, який зміст у неї вкладається, тоді як невідоме для Індії – безмежність життя в безмежності часу» .

Для західньої людини, яка дуже раціонально сприймає протяжність часу, сказане тут дійсне бодай від доби Ренесансу, і то незалежно від того, віруюча вона чи ні, бож тут Мальро не сказав нічого більше від того, що можна знайти вже в Паскаля. До речі, людини фанатично віруючої. Це ім'я на місці буде згадати й тому, що Мальро в такій самій мірі спадкоємець моралістів вісімнадцятого століття, як і Паскаля.

(Тому що жива література повсякчас відкриває себе наново і одночасно чути в ній живі джерела від Паскаля і далі вглиб, французи мають прозу, а ми не можемо мріяти про такого міністра культури, як Мальро, бо у нас Сковорода заборонений. Тому, хто крикне мені звідти, що це неправда, відповім наперед: він то існує (тепер у двотомнику, як у консервних бляшанках), і вироблені точні формули, як його в урочистих випадках шанувати, але з живої літератури його доценту витруїли партійними хемікаліями. До революції нашій літературі лише перешкоджали жити з власних джерел, а після неї – зовсім заборонили, і все до цієї межі відтате й запаковане в бляшанки «вибраного», «одно- чи двотомників», так щоб воно через бляху не могло прорватися в життя сучасної літератури. Вона живе сьогоднішнім днем, без минулого, і порівняння її з літературою, яка живе й витворюється на всю глибину, було б рівнозначне порівнянню дощової калюжі з джерельною криницею. Того ж, хто крикне нам звідти, попросимо відповісти на питання: у кого з сучасних прозаїків чути дух Сковороди, як у Мальро – Паскаля?).

Розділ про мистецтво в «Антимемуарах» починається реченням: «Тут я не сподіваюся знайти нічого, окрім мистецтва й смерти» .

Свідомо чи несвідомо людина шукає можливості продовжити життя за роковану їй межу, і їй здається, що вона знаходить цю можливість у мистецтві (як сказав інший автор Германн Гессе, – мистецтво це намагання продовжити життя).

Але в кінцевому рахунку це омана. Ідучи далі за думкою Мальро: різьблені в камені постаті фараонів мали не естетичне, а магічне призначення: в їх новій подобі зображені мали здобути вічне життя. Але кожна наступна цивілізація сприймає їх інакше. Для наступних поколінь вони нічого не значили. Наша цивілізація відкрила їх як джерело історії й як твори мистецтва, в яких втілена вічність. Але це дійсне тільки для нашого сприймання. Можливо, за наступних цивілізацій вони стоятимуть у музеях поряд з опудалами вимерлих птахів, як речі рівнозначні. Отже: «Світ мистецтва не є світом безсмертя, це світ метаморфози» .

Властиве нам сьогодні сприймання твору мистецтва як втілення вічності (продовжимо думку Мальро з іншого боку) дуже відносне, і другою своєю стороною воно наче мститься на нас, наводячи саме на думку про смерть. Оглядаючи люксорський обеліск на площі Згоди в Парижі, ви відчуваєте подих вічності і чудується, що так чітко викарбувані гієрогліфи перетривали тисячоліття; та при

цьому ви не можете позбутися думки про тих, що довершили цей твір: як вони робили, скільки їх було і, в кінцевому рахунку неминуче питання: як зник і слід по них у пісках Африки? Gogito Декарта, яким він увічнив себе, асоціюється з його черепом (таким, як і всі інші), виставленим як експонат Музею людини на Трокадеро в Парижі; а при огляданні творів Леонардо пригадується його символічна могила в Амбуазі на Люарі, порожня під кам'яною плитою, бо кості його знеособилися серед останків померлих у сусідньому монастирі ченців, де й він помер, і смерть зрівняла його з тими, хто нічим в історію не увійшов.

Так коло замикається на тому самому, що з усією нещадністю висловлене Паскалем: «...Попри свою неміч людина хоче бути щасливою; вона й не може не хотіти щасливою бути; але як їй такою бути? Щоб такою справді стати, вона мусіла б зробити себе безсмертною; але, не будши спроможна це зробити, вона ухвалила собі про це не думати» .

Андре Мальро цікавить нас як автор, який належить до тих, що на таку «ухвалу» не пристають і не відмовляються на всю глибину бачити трагічну умову людського існування. І який його висновок? Людині не лишається іншого, як жити в своєму часі, в історії. Та це вже була б та сама тема з іншого боку, і тут доцільно поставити крапку.

III

На закінчення знову про зовсім конкретні речі без філософії: ще раз про переклади. Ніяково «відкривати» істину: що не від сьогодні, а сьогодні й поготів, кожна зріла європейська література має в собі певну кількість, яку важко й обрахувати, перекладів, що органічно входять у її склад. Одну частину їх становлять більш-менш сталий фонд світової класики, переклади якої просто поновлюються, щоб повсякчасно задовольняти попит на них. Решта ж – це те, що появляється в перекладах поточних новин. Його так багато, що значна частина нотується хіба в каталогах книгарень, солідні ж журнали ледве встигають нотувати найістотніше, наявність чого вважається кінцевою в культурі. І переклади цих речей появляються відразу ж по тому, як вони з'явилися в оригіналі. До таких власне належать «Антимемуари» Мальро: вийшовши в 1967 році, вони 1968 були вже на всіх культурних мовах світу.

У нашій літературі, попри поодинокі випадки, які читачам підносяться на інакше, як виняткові досягнення, немає навіть хрестоматійної світової класики, а вже й поготів відсутні новини сучасної іноземної літератури. І ми пишемо це з почуттям гіркої свідомості, ба певності, що «Антимемуари» до українського читача не дійдуть. А шкода з браку таких книжок не лише в зменшенні кількості їх у читацькому обігу: література, що відгороджується муром від інших, однобока і кволла, наче рослина, якій у ґрунті бракує важливих поживних речовин. Бож коли чужа література фільтрується, і Сіменон дозволяється наче аж у необмеженій кількості, а Мальро – ні, це означає, що в забороненій книжці є щось таке, про що й своїм письменникам заборонено писати, а читачам думати. І якби коштом бодай половини перекладів з Сіменона появилася ще й Мальро, про нашу літературу можна було б мати багато ліпшу думку.

Пишучи це, я конкретно думаю про одне слово, вживання якого в західних літературах не помічається, мабуть тому, що тут не люблять голосних слів, зате в

радянській його збачували до нудоти: це означення літератури як людинознавства. Не хитра річ догадатися, що про нього так багато говорять тому, що в радянській літературі воно далі зовсім відсутнє. А на перекладі книжки Мальро ми саме тому й наполягали б, що вона дійсно наскрізь людинознавча, чи, за Піконом, Мальро передусім «пропонує нам образ людини». З цього погляду ми й намагалися її розглядати і дозволимо собі, порушуючи хід думки, повернутися ще раз до неї, щоб указати на ще одну її людинознавчу рису, яка, думається, була б особливо промовиста для радянської людини.

Мальро багато говорить про нещастя, зокрема про спричинене злом. Сходячи на проблему зла, Мальро корегує себе: це не проблема, а містерія. Мабуть, у розумінні ірраціональності, непоясненості цього феномену. Бож справді, хоч наївний образ світу, за яким людство в історичному процесі безнастанно вдосконалюється, сьогодні вже не має визнаців, люди, однак, не перестають говорити про гуманізм, а тим часом можуть появлятися Гітлер і Сталін. А як припустити, що явище Сталіна пояснимо, то ще трудніше пояснити, щоб країною з сотнями мільйонів населення зло управляло й по його смерті.

У життєвому досвіді Мальро немає сталінських концентраційних таборів, і про них він нічого не пише, зате він добре знав гітлерівські, як не з власного досвіду, бо двічі йому пощастило з них утекти, то з досвіду друзів, що загинули в них чи вижили. І власне на концтабірному матеріалі він говорить про зло як містерію, стверджуючи, що воно в наш вік жорстокіше, по-своєму – «вдосконалене». «...тортури, – каже він, – існують уже від століть ... але чого не було – так це цього організованого приниження людини». І ще: «Убити всіх цих нещасних – скоріше чи не так скоро, – можна було б іншими засобами; цими ж методами досягалася інша мета, до якої раніше людство не доходило, бо раніше тортурами малося на меті витягнути зізнання, провчити політичних чи релігійних єретиків. Тут же найвищою метою було, щоб людина у своїх власних очах втратила людську подобу».

Хай тут мова про Дахав чи інші гітлерівські табори, але воно точнісінько віддає й дух сталінських чи теперішніх мордовських, хібащо в них методи приниження людини ще більше витончені, бо вироблені на довготривалішому досвіді. Хто нам не хотів би повірити, хай прочитає, мабуть, єдину людинознавчу книжку в історії радянської літератури останніх десятиліть – «Івана Денисовича» Солженіцина, що появилася випадково, завдяки примхливій удачі Хрущова (Твардовський надрукував Солженіцина за його особистим дозволом).

Читаючи Мальро, радянський читач справді знайшов би в нього багато людинознавчого, співставляючи з його думками свій власний досвід. І оце, мабуть, так лаконічно висловлене, було б співзвучне досвіді радянської людини: не зважаючи на тортури, «приниження не погасить гордості» ... «Але гордість, яка виживе, гасить приниження».

Мальро не оптиміст і говорить це не як порожню фразу, а як сухий підсумок досвіду тих, що з концтаборів повернулися. Хай і це буде містерія, але людяність не можна вбити, і співставлення радянського досвіду з тим, що говорить Мальро, було б цікаве достеменно тими самими висновками: «гордість, яка виживе, гасить приниження». Бож знаємо гарних людей, які вижили по двадцять років у сталінських таборах і не втратили шляхетності душі. І тих, що зараз у таборах перебувають (Мороз, Чорновол і багато інших, кого ми перерахувати не зможемо).

І ще додамо: найлюдяніше, що за всю історію російської літератури було написано, довершила людина, яка перейшла концентраційні табори, – Солженіцин. І справді людинознавче. За це й заборонений «Раковий корпус» в СРСР. І за це саме людинознавство (хай пробачить читач, що я стільки разів зловжив цим терміном) не допустили б до радянського читача Мальро, навіть якби в нього нічого образливого на адресу СРСР не було.

І ще спростуємо самі себе: помилка буде казати, що треба б щось одне видати коштом іншого (Мальро, як ми сказали, коштом Сіменона). При вільному виборі і його задоволенні місця вистачає на всіх, на кого є читацький попит. Кожний літературний твір є сам собі і нічийого місця не забирає. Коли ж комбінують видавати одне коштом іншого, тоді включається примус, і трапляється завжди так, що повноцінне поступається перед другорядним.

ПРО «КВАЛІТЕТ» ДУМКИ І ТАКТ²

Лист до редакції

Вельмишановна редакціє, прошу не відмовити в надрукуванні на сторінках Вашого журналу наступного вияснення.

Відповідь Богдана Бойчука («Тільки про різне інше», «Сучасність», ч. 7, 1969) на мою статтю «Про переклади й різне інше» («Сучасність», ч. 4, 1969), признаюсь, зворушила мене своєю щирістю і могла б викликати мою симпатію до нього, якби не прорікав з упевненістю метра істин, які ні він сам, ні хто інший не може довести, бо насправді виявляються вони нісенітницями.

Наприклад, Бойчук має сміливість твердити, що «сонет був природною формою тільки для поета, який його відкрив. Всі інші сонети говорять про вміння наслідувати або вживатися в чужу форму, нічого більше». Це «нічого більше» стрясло б самого Бойчука, якби він знав, що «відкривач» (правельніше буде – відкривачі) сонета залишився і по сей день невідомий, а готовою його формою скористалися й уславилися такі «наслідувачі», як Петрарка, Ронсар, Шекспір. Та й ще скільки пізніше. Може, не без користі буде для наступної дискусії, коли я пораджу Бойчукові засягнути про це довідку в книжці Карла Фосслера «Форми поезії романських народів» (*Karl Vossler, Die Dichtungsformen der Romanen*, K. F. Koehler Verlag, Stuttgart, 1954, стор. 185-193), до якої гарним додатком був би есей Поля Валері «Про читання віршів» (*Paul Valery, De la diction des vers*, у кн. *Oeuvres*, t. II, *Bibliothèque de la Pleiade*, Gallimard, Paris, 1957, стор. 1254), у якому Валері запевняє, що винахідник сонета напевно писав погані вірші і був поганенький поет, але винайшов форму для інших, у якій знайшли собі мірку й найбільші.

Можна по-королівському бавитися (де вже дискутувати!) стільки ж категоричним Бойчуковим твердженням, ніби перекладна література «ніякого відношення до нашої літературної провінційности мати не може і з провінційности нашу літературу не витягне». Не лише може мати (й має)

² «Сучасність», вересень 1969, ч. 9.

відношення, а й у первій ситуації (як сьогоднішня) самою наївністю достатньої кількості (розуміється, належних) перекладів можна було б провінційність української літератури потужно переборювати. Провінційність і плекається штучною ізоляцією від світу, щоб у порівнянні з справжнім не разила ока власна недолугість. Дуже сумно робиться від потреби доводити елементарні істини, що та сама література виглядатиме інакше при наявності в перекладах Монтеня, Паскаля, Валері, Кафки, Камю... – і без них. Дякувати Богові, є на Україні письменники, які гостріше це відчують, ніж дехто з нас тут, і наполегливо домагаються перекладів.

На сумлінні Бойчука і твердження, яке, мабуть, сподобається тим, хто, не навчившись грамотно писати, хоче зажити слави поета: «Суть поезії поза квалітетом мови ...» (Стиль теж на його сумлінні).

Отак можна переходити всю Бойчукову статтю від абзацу до абзацу й дивуватися, які сміливі бувають люди без сумнівів. Та я не вважаю за обов'язок дискусанта сперечатися доти, доки буде моє зверху. Ми обидва висловилися – даймо слово іншим. Не було б і цього листа, якби Бойчукова самовпевненість не підбила його на грубу безтактність супроти людини, яка до нашої дискусії не має жодного стосунку.

Ідеться ось про що. У моїй статті є твердження, що я «знаю одного українського безпредметника, який став таким, бо взагалі предметів не вмів малювати». При елементарному такті Бойчук мав право на два висновки з цього речення: або це взагалі вигадка і ніякого такого «безпредметника» я не знаю, або, як знаю, то моя справа не називати його імені. Він же, як усі, що без сумнівів, кинувся в здогади й відгадав, що «мова про Вирсту». Ставши на цьому, він почав мене «неприємно розчаровувати», доводячи, що Вирста добрий маляр (як читач побачить далі, не знати, чому це мало б мене «неприємно розчарувати»). Далі здогадне перетворюється на безсумнівне, і Бойчук уже запрошує авторитетних людей (С. Гординського, Л. Гуцалюка і Ю. Соловія) «висловити фахову оцінку (Вирсти – І. К.) в листах до «Сучасности»».

Поспішно попередити названих, щоб вони не піддалися на виклик Бойчука: я з приємністю прочитаю оцінку малярської творчості Вирсти не тільки в листах до «Сучасности», а й у ґрунтовних статтях, але хай не роблять цього заради того, щоб мене викривати чи присоромити: при тій статті у мене й думки не було про Вирсту, бо я не знаю його творів, не розмовляв з ним на мистецькі теми і не бачив з пензлем у руках. Єдине, що я можу з певністю сказати про Вирсту: він дуже симпатична людина в товаристві. А цього замало, щоб будь-що твердити про його малярство, так що й дійсний чи уявний «безпредметник» з моєї статті не має нічого спільного з Вирстою. Певен, що й він сам при потребі підтвердить сказане тут.

Бойчук вибрався в похід проти «святих корів», та є підстави побоюватися (це на увагу редакції), чи це не димова завіса, за якою ті ж таки «святі корови» (з нью-йорської череди) загрожують стовкати пасовища «Сучасности».

ІІІ РОЗДІЛ

ДО ЛІТЕРАТУРНОЇ СИТУАЦІЇ В УКРАЇНІ: З ПЛИНУ ПОДІЙ І ВРАЖЕНЬ (1970-ті - 1980-ті - 1990-ті рр.)

З ВЕЛИКОЇ ХМАРИ... або «ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНІ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ»¹

У грудні минулого року «Літературна Україна» розпочала дискусію, яка 14–15 січня завершилася пленумом правління Спілки письменників України. Тема дискусії й пленуму: «Інтернаціональні взаємозв'язки української літератури». Знавши, що в них пишеться *конка*, а вимовляється *трамвай*, ми спочатку не надали події особливого значення, але поволі втяглися в ознайомлення з матеріалами, бож цікава не тільки конфронтація української літератури з іншими: що вона дає їм (якщо взагалі дає) і що бере від них; як вона уявляється тим, хто мав би щось від неї «брати»; мабуть, ще цікавіше побачити, як самі наші письменники бачать себе у порівнянні з колегами з інших літератур.

Виявляється, вони великі оптимісти, і, ознайомившись з матеріалами дискусії й пленуму, ми дійшли сумних висновків. Гадаємо, що читач краще увійде в атмосферу цих розмов, як ми для початку розповімо кілька анекдотичних історій.

Анекдота перша. На нараду письменників прийшла голова «Товариства дружби і культурних зв'язків із зарубіжними країнами» Віра Дмитрук і розповіла їм таке (цитуємо її зиступ на пленумі за «Літературною Україною», 20.1.1970):

«Свого часу солідне французьке видавництво «Галлімар» запропонувало надіслати йому список 20–25 романів сучасних українських письменників і самі ці романи з метою їх перекладу й видання французькою мовою в окремій серії. Відтоді минуло вже більше п'яти років, а ми не маємо відомостей, що ці списки й книги надіслані до Франції».

Можна виходити з нормального припущення, що зібрані на пленум так само були зацікавлені в «міжнародних взаємозв'язках» п'ять років тому, як і сьогодні; і тому нормально було б сподіватися, що Олесь Гончар (який і тоді вже був головою Спілки) негайно ж з'ясує справу і повідомить пленум, що Галлімарове бажання ще до кінця поточного тижня буде вдоволене. Та це було б зовсім не в стилі: завдання пленуму – похвилюватися, а віддаль від Києва до Парижу здається їм такою казково далекою, як Кафковому посланцеві китайського імператора. Та й чи можна дозволити собі таке зухвальство, як контакти з Галлімаром, без погодження з Москвою?

Анекдота друга. Леонид Горлач у статті «На аркоджих мостах» («Л. У.», 12.12.1969) пропонує на обговорення таку важливу проблему:

«Хотілося б зупинитися ще на одній формі популяризації української літератури в братніх республіках. Ідеться про видання книжки одного вірша. У нас, на Україні, здається, вийшла тільки одна така книжка – Шевченків «Заповіт». Алеж чекають на подібні випуски й класики нашої літератури пізнішого часу, й найвидатніші радянські поети».

¹ Сучасність, лютий 1970, ч. 2.

Гай-гай, скільки наших клясиків (та й радянських письменників) чекають на багато посутніше: щоб з їх (часто багатомовної) спадщини зняли заборону. Та й Шевченко в їх інтерпретації змалений до формату московського блюдолиза, який, якби йому можна було посмертно вставляти слова, заговорив би мовою сьогоднішнього парторга! А щоб закрити цю мізерію, вигадано по-китайському рафіновану форму знуцання: видання іграшок, на подобу «Заповіту» Шевченка сорок кількома мовами (а подорожі на Шевченкову могилу заборонені). Як Горлач уявляє собі цю «популяризацію української літератури»: роздавати такі граматки приїжджим гостям, як значки з «виставки передового досвіду»?

Ще одна. Виталій Коротич схвильований недоглядом: «Наступного року минає сто літ Паризькій комуні. Досі ми майже нічого не робимо, щоб відзначити цю дату бодай виданням антології» («Л. У.», 20.1.1970). Справді, яка величезна віддаль між Парижем і Києвом: поет, мабуть, і не усвідомлює собі, що сама французька література не збирається цю дату відзначати; не тому, що хтось їй це заборонить, а просто тому, що не бачить вона свого покликання у відзначенні календарних дат.

Пригадується у цьому зв'язку здивування акторів *Комеді Франсез* (при гастролях у Москві в п'ятдесятих роках) з напису повішеного над сценою: «1871–1917». «Ми розуміємо, – казали вони, – що 1917 – це дата *вашої* революції, А що таке – 1871?» «А це дата *вашої* Паризької комуні», – пояснили їм.

Анекдот можна б нанизати куди більше, та й цих буде досить, щоб переконатися, що провінційність теперішньої української радянської літератури не вигадка «буржуазних націоналістів» ... «різних недобитків і покидьків з історичних смітників» ... що «тягнуться до нашої літератури» ... щоб знайти «для себе бодай якусь поживу» (з доповіді Павла Загребельного), а сумний факт, незаперечний і для тих, що сиділи в залі засідань пленуму. Тільки ж директивно приписано, що півстоліття радянської влади позначилося самими нечуваними успіхами геть у всьому; не має права становити винятку з цього правила й українська література. Якби факти говорили протилежно, то хай буде гірше для них. Ця максима зобов'язувала кожного дискусанта починати від нагрітої «успіхами» печі, а далі вже хто як: один так і відгарцює на самих успіхах, а той, кому не чужий сумнів, між успіхами на початку і надіями на ще більші в кінці скаже посередині, щось і посутньо критичне. Досить було тих і тих у дискусії перед пленумом і на самому пленумі. Ось дещо з їх виступів.

Від початку до кінця у директивну дудку видмухана стаття Любима Копиленка «Друзья и недруги украинской литературы» («Литературная газета», 24.12.1969). «Недруги» – це «буржуазні націоналісти» за кордоном, які запевняють, що їм непомітна присутність української літератури в світі за кордонами советчини; розуміється, від злоби до рідної літератури й народу. Але легіони друзів захоплюються нею й перекладають. «І ось, – твердить Копиленко, – результат: протягом останніх двадцяти літ за кордоном видано близько 1 200 книжок майже 250 українських радянських письменників у перекладах на 42 мови».

Статистикою можна всяко маніпулювати. У препараті Л. Копиленка вона виглядає імпазантно, і ми наперед скажемо, що не сумніваємося у правильності поданих чисел. У нас лише делікатне питання: про які мови – мова? Не сумніва-

емось в солідних числах перекладів на мови соціалістичного бльоку з такими його додатками, як Монгольська Народна Республіка включно. Тільки ж переклади ці теж директивні, роблені не самі для себе, а для «дружби народів», без уваги на те, чи хтось у них зацікавлений, і тут уже ми сумніваємося, чи популярність української літератури в цих країнах відповідає числам перекладів з неї.

А вже зовсім як про безсумнівне можемо говорити, що в тому світі, який називається Заходом, українська радянська література просто невідома. Ми маємо змогу бачити це зблизька. У Франції вийшов колись переклад «Вершників» Юрія Яновського². З цього приводу було трохи галасу (не у Франції, а в нас): ми з радості збирали скупенькі рецензії, але, не зважаючи на авторитет Галлімарового видавництва, подією у французькій літературі переклад не став. Невдача мусила спостигнути його вже тому, що він зроблений не з української (як написав, скрививши душею, редактор Люї Арагон), а з російської. Французька транскрипція наступних півдесятка слів зраджує джерело, яким користувались перекладачі: *perekati-polié* (перекотиполе), *Danila* (Данило), *Danilka* (Данилко), *Andreï* (Андрій), *l'artel* (артіль), *kissel* (кисіль).

Яновський і з оригіналу був би трудний для перекладу, а що могло дійти до француза з своєрідностей його стилю через посередництво російської мови? Та й цей невдалий крок не був закріплений наступними перекладами. Так що у Франції вже встигли забути і Японського і всю українську літературу разом з ним.

Пишаються, що «на сценах буквально всього світу йдуть п'єси Олександра Корнійчука» (з доповіді П. Загребельного). Такого ми не зауважили, і я не раджу шукати його імені ні в програмах паризьких державних театрів, ні на бульварах. Там його не було й нема. Навіть не мавши жодного уявлення про нью-йоркський театр, можу це саме апіорі твердити й про театри на Бродвеї. В інших столицях те саме. Бо таких банальностей, з яких поспіль складені Корнійчукові п'єси, європейський глядач не витримає, та й не втямить, про що в них ідеться.

Щоб запобігти закидові, що пишеться це з метою «опорочити» радянську літературу, виправдаюся посиланням на доцента Київського університету Вадима Пащенко, що в «Літературній Україні» від 26 грудня 1969 сказав достоту те саме: «Якою мірою знайомий французький читач із набутками нашої літератури? На жаль, нічого втішного сказати не можна. За поодинокими винятками, нас у Франції не знають. Навіть гарного перекладу Шевченкового «Кобзаря» там немає. Вийшли в світ «Вершники» Ю. Яновського, «Помилка Оноре де Бальзака» Натана Рибак, кілька віршів сучасних поетів у періодичній пресі... Осе, здається, й усе». Виходить, у мене тільки й промовчаний Натан Рибак. Хоч цей випадок зовсім зрозумілий: до французів під'їхали на їхній темі, але вона в Рибак так неfortunно потрактована, що й цей роман у французькій літературі пішов на дно, як сокира.

Але повернуся ще до директивних авторів. У них як і нема нічого посутньо про літературу, то бодай ясно висловлена мета, з якою цей пленум скликано. Дмитро Гринько у статті «Наснага братерства» («Л. У.», 12.12.1969) отак бачить успіхи українських письменників на міжнародній арені:

² *Le cavaliers*, par Iuri Ianovski. Traduction de l'ukrainien par P. Zankievitch, Marguerite Aucouturier et Elyane Jacquet. Revue et présentée par Aragon. Gallimard, Paris, 1957.

«Їхні досягнення загальноєвропейські. Олександр Корнійчук, чий п'єси обійшли всі сцени радянських театрів і сягнули за кордон, увінчаний міжнародною Ленінською премією «За зміцнення миру між народами», автор роману «Час сподівань і звершень» Натан Рибак відзначений Радянським комітетом захисту миру золотою медаллю «Борця за мир» у зв'язку з 20-річчям руху прихильників миру., Поет-академік Максим Рильський був нагороджений командорським хрестом відродження Польщі за заслуги в популяризації польської літератури; засновник української радянської літератури Павло Тичина обраний академіком Болгарської академії наук. Поет Дмитро Білоус і перекладач Олександр Кетков указом Президії Народних зборів Народної Республіки Болгарії нагороджені орденами Кирила і Методія I ступеня. Президія Верховної Ради Грузинської РСР надала Миколі Бажану заслуженого діяча мистецтв Грузії. Це – визнання плідної й великої праці наших письменників в ім'я зміцнення братерства літератур, дружби народів» (підкреслення моє – І. К.).

Довівши цитату до підкресленого, я хотів її обірвати трикрапкою, але вчасно постеріг, що це було б перекрученням її змісту: мова, видно, не про літературу як таку, а про ордени й медалі та про «дружбу народів». Та щоб зробити остаточні висновки, згадаю ще статтю Натана Рибак «За торжество миру» («Л. У.», 30.12.1969), яка починається тим, що «...видатні діячі радянської літератури стояли біля джерел всесвітнього руху за мир...» Далі слідує перерахунок, де й хто з письменників виступав «в обороні миру», і отак пуантоване закінчення: «Що ж далі? А далі – мир і тільки мир».

Якщо так, тоді не лишається сумніву, що пленум і не був скликаний заради літератури, вона розглядалася тільки як засіб боротьби за мир і дружбу. Самі з себе це добрі речі, але бачити найперше завдання літератури в служінні цим добрим речам означає її загибель, бо іде позбавляє її свого питомого призначення – бути просто літературою. Перебуваючи колись у Москві і чувши, що там від літератури вимагають служіння революції, Андре Жід пробував переконувати радянських літераторів, що література може виконувати вельми велику службову роль, але при умові, що від неї цього не вимагають. Кияни ще пам'ятають, що дослівно те саме говорив їм і Джон Стейнбек у розмові з Миколою Вінграновським. Та все даремно: в теорії і практиці соціалістичного реалізму службова роль літератури покладена «во главу угла», і так доведено її до того, що вона ні служебкою, ні літературою бути не годна.

Сумне враження справляє й основна доповідь на пленумі Павла Загребельного, коли він підкладає як джерело надхнення для письменників тези ЦК КПРС до 100-ліття народження Леніна і документи наради комуністичних партій у Москві. Та ще сумніші його настирливі попередження проти «національної замкненості», повторені ним аж тричі: «... подолаття тенденцій до національної замкненості, свідомої чи несвідомої...»; «...ми повинні вчасно застерегти деяких авторів од спроб ідеалізації минулого, від того зміщення історичних акцентів, яке призводить до надмірної роз'ятреності національних почуттів»; «...література не повинна замикатися в межах вузько національних, їй не досить вдоволятися творенням власних образів і розробляти власні теми ...»

Отакі. Ведеться розмова про інтернаціональні взаємозв'язки української літератури, під якими ніяк не можна розуміти чогось іншого, як те, що до цих

взаємозв'язків кожен приходить з чимось питоменно своїм, *національним*, а з чим же виходити на цей міжнародний ярмарок українському письменникові, коли він не має права на власну історію, і якби звернувся до свого минулого, на нього накричали б за «зміщення історичних акцентів»; навіть мова його стала підрядною й неповноцінною. А вже зовсім годі зрозуміти, що українському письменникові не вільно «вдоволилися творенням власних образів і розробляти власні теми». А що ж йому, сараці, розробляти? Мабуть, ілюстрації в особах, діялоги до доповідей Брежнєва?

Оце ситуація, в якій точилися розмови про інтернаціональні взаємозв'язки української радянської літератури, і вона ніяк не виглядає творчою. А ми далеко не повно схопили її атмосферу, і тут таки ще додамо симптоматичний факт, що на пленумі наче б були відсутні (чи не дістали слова) саме ті, хто найбільше розуміється на літературних взаємозв'язках: перекладачі. Не промовляли там ні Микола Лукаш, ні Борис Тен, ні Григорій Кочур, ні ті з молодшого покоління, що вже мають солідний доробок у перекладництві, а це ж мусів бути їх пленум. З віддалі важко іноді зрозуміти, про що мова, коли промовці конкретні речі вуалюють загальними, багатозначними фразами. Але ми, здається, правильно зрозуміли, що перекладачами в департаменті літератури не вдоволені, і за цими словами Загребельного криються явні погрози на їх адресу: «... ми водночас повинні застерегти і всіх отих домашніх «теоретиків», яким будь-що кортить вибудувати мур довкола українського перекладництва, замкнутися у вузькому світі штучних, мертвонароджених схем, внести в нашу дружну літературну родину нездоровий дух групівщини».

Абсолютно інтригуючий факт: на час, коли пишеться ця стаття, уже опубліковані матеріали пленуму, і серед них ми не бачили промови Дмитра Затонського, єдиної повноформатної людини на Україні в цих питаннях, яка знає західню літературу не з віддалі, а з конкретного взаємнення з нею. Мабуть, говорив не про мир і дружбу, а присутньо про літературу, і його промова вносила дисонанс у загальну однотайність.

Бачачи в таких непривабливих фарбах атмосферу пленуму, ми далекі від думки образити його учасників закидом, ніби вони не розуміють суті проблеми. Якщо не його організатори, то ті, що сиділи в залі, прекрасно розуміли, про що йдеться. Тільки не ті, що розуміють, вирішують, а ті, що вирішують, як і розуміють, то керуються не розумінням, а якимись директивами, укладуваними задля пропаганди (хай дарує Олексій Полторацький, що вживаємо це слово) «миру», «братерства» чи ще чогось, а не задля кривих інтересів української літератури.

Як перейти до суті проблем, обговорюваних на пленумі, учасників його передусім турбувало питання перекладів українських авторів на чужі мови. Як нам здається, ця важка проблема покищо знайде легку розв'язку: українців, як і раніше, будуть перекладати на мови «братніх» республік і народних демократій, бо там змушені будуть робити це за пляном в ім'я «дружби народів». І це становитиме основу для дальших статистичних успіхів, хоч цим перекладам і суджена буде доля потерчат.

Щождо Заходу, то такої анемічно провінційної літератури, якою є теперішня українська радянська, він за жодних умов не спроможний сприйняти. Спеціально підкреслюю: зовсім не з якогось упередження, як подумає дехто на Україні або й думають багато українців-емігрантів, мовляв, «нас у світі не люблять». Західній видавець достоту ненаситний у гонитві за новими творами (ясна річ, з чисто меркантильних міркувань, а не якоїсь там сентиментальної дружби), і коли він переконається, що якутською мовою є роман, переклад якого гарантує йому стотисячний наклад, будьте певні, що знайде спосіб перекласти. Будьмо одверті: таких романів українська радянська література не має.

Я говорю це не з бажання «облити брудом нашу Радянську Вітчизну» (знову Загребельний), а з живого досвіду. На запрошення одного західнього видавництва порадили щось для перекладу з української я пішов з думкою, що, може, вдасться просунути збірку новель (мав конкретно на думці кілька добрих новель Л. Первомайського, децю О. Довженка і Валерія Шевчука). На жаль, відповіли мені, видавництво цікавиться виключно романами. Усім ясно, що не міг я пропонувати ні Гончарову «Тронку», ні Стельмахову «Правду і кривду», не з упередження до авторів. Я, як тут водиться, подав у письмовій формі позитивну характеристику на єдиний, як здавалося мені, гідний уваги роман – «Дикий мед». Результат був однак негативний.

Ще раз скажу: жодного упередження не було. Просто наша література так відірвана від світу, що вона має й зовсім інше уявлення про роман. У цілком доброму з нашого погляду романі Первомайського є для західнього читача багато незрозумілого, зайвого й невмотивованого.

Можете ходити по всіх видавництвах світу – результат буде той самий. І це, я підозріваю, відоме не лише тим, хто на київському пленумі не виступав, а й його організаторам, з доповідачем Загребельним включно, який тільки закриває цю мізерію голосними фразами про провінційність Заходу супроти України.

Отож, знаючи, що Мохаммед не прийде до гори, гора хоче піти до Мохаммеда. Ще від п'ятого з'їзду письменників України точаться розмови про утворення в Києві такого видавництва іноземної літератури, при якому був би «відділ друкування українських творів іноземними мовами» (Загребельний). Доповідач сподівається, що питання «вирішиться позитивно». І це може бути ще однією анекдотом на доповнення тих, що на початку.

Може, десь у світі й є подібні видавництва з дуже спеціальними завданнями, але їм у Києві, мабуть, не відоме, що кожна література в світі, яка поважає себе, організацією таких видавництв не турбується: раз що кожен вибирає собі перекладати те, що йому до вподоби, і не потребує покладатися на чужу ласку, а вдруге – перекладають за звичаєм тільки на матерню мову, якою перекладач з дитинства говорить. Годі було б собі уявити, щоб французи знайомилися з німецькою літературою в перекладах учених німців: хіба на те, щоб потішатися з дубовости стилю? Те саме було б, розуміється, й навпаки. Тому досвідчений Дмитро Затонський (як видно з виступу Коротича) висловив сумнів щодо доцільності такого видавництва.

Правда, кияни мали такий взірєць: видавництво «Прогресс» у Москві. (До речі, й нарікали на нього, що воно, будвши всесоюзним, пропагує за кордоном

тільки російську літературу, дискримінуючи українську). Можемо втішити наших земляків, що продукція цього видавництва теж не має успіху, вона розходиться десь по каналах комуністичного братерства і для тих, хто посправжньому цікавиться літературою, так якби й невідома. Зацікавлення російською літературою тут велике, і перекладають її багато. З радянських це переважно ті твори, які написані до чи всупереч соціалістичному реалізму (М. Булгаков); ті, що появляються в «Новом мире» і бувають вилаяні в «Литературной газете». Чаковського (розносна рецензія цієї газети найкраща рекомендація для західніх видавництв). Але найбільшими (дослівно мільйоновими) накладками виходять тут твори тих, кого в Москві позбавляють звання письменника (Солженіцин). Ясна річ, що цю літературу постачає на Захід не «Прогресс». А успіхи київського «Прогресу» будуть і поготів скромніші.

Так от для української літератури лишається єдиний шлях до чужинного читача: мати справді добрі твори, а той сам їх знайде. Кажучи *знайде*, я зовсім не легковажу потребою й допомогти йому *знайти*. Тільки звичайно не через якоесь товариство і не через делегації чи подорожі за кордон у туристичних автобусах. Вони так привикли існувати лише в делегаціях, що як котрий відіб'ється від гурту, то стає безпомічний, як дитина, і не знає, як взаємозв'язуватися без «указаний», а українському письменникові, щоб він не почував себе провінціалом, треба почуття свободи руху в тому світі, в якому чужа література, з якою він хоче «взаємозв'язуватися», твориться, дихати її повітрям. Бо які ж можуть бути «інтернаціональні взаємозв'язки», коли письменник дивиться на той «інтернаціонал» через ворітницю з загороди, за яку не вільно вийти. Мимоволі чужий світ виглядає йому фантастично, ми навіть підозріваемо, куди кращим і привабливішим, ніж він є в дійсності. І не вірте йому, коли він вигукує: «Наші книжки виходять на бойові позиції вже дома, нам не треба навіть виїздити на міжнародні симпозіуми, наради, дискусії» (Загребельний). Падку мій (сказав би Юрій Смолич), ще й як треба! І він це чудово знає, тільки позою прикриває своє почуття неповноцінності. Бо якби він їздив і почував себе за кордоном, як дома, приїзд Моріса Дрюона до Києва, про який з таким притиском говорили на пленумі, не здавався б надзвичайною подією, наче б явився їм бог з іншого світу; і не здався б цитованому вже Вадимові Пашенкові П'єр Гамарра «уславленим письменником», бо в себе дома нічим він не уславлений. При забороні контакту з зовнішнім світом навіть приїжджий звідти засівальник здається уславленим.

Не бачачи доцільності в організації видавництва, яке друкувало б на експорт українську літературу чужими мовами, ми не знаємо, чи доцільне й таке видавництво виключно для публікації перекладів з чужих мов. Можливо, так; бо тепер (при виключенні в радянських умовах комерційного стимулу) не видно відповідального, а тоді ним став би апарат нового видавництва. Та буде воно чи ні, треба насамперед свідомости, що так далі з перекладами на українську не може тривати, бо ж ясно, що їх умисно гальмовано. Ще недавно було в моді виправдуватися браком перекладачів, і наче б відтоді ніщо не змінилося, а раптом цей аргумент відпав. Загребельний уже запевняє:

«В непам'ять відійшла практика перекладу «з якоїсь», наші перекладачі вільно володіють іноземними мовами, від найдавніших, як старогрецька й латинська, і до найважчих, як угорська чи китайська».

Але однак перекладів і далі мало, бо бояться якогось «розтлінного» впливу з Заходу, навіть як автор комуніст (відома історія з книжкою члена політбюро Комуністичної партії Франції Роже Гароді «Про реалізм без берегів», яку критикували на Україні не бачивши її в живі очі). І з переляку ніяк не дійдуть до ясно виробленої системи добору перекладів. А як є якась лінія, то єдино в послідовній дискримінації української літератури на користь російській. Можемо довести це конкретно.

Через журнал «Всесвіт» українські читачі дістали чимало добрих перекладів, хоч його слушно критикували на пленумі за певну тенденційність, яка цікавить і нас. Але передусім нас цікавить його редактор – «подобострастний» Олексій Полторацький, який на політику перекладництва має, треба припускати, не абиякий вплив. Він наполягає на тому, що перекладати треба тільки те, «що не виходило російською мовою». Це ніби утилітарна засада, за якою, мовляв, український читач може користуватися і російськими й українськими перекладами: ліпше йому дати новий український, ніж той самий, що є вже російською. Та за цим криється щось багато важливіше. І це помітили учасники дискусії, хоч, звісно, не могли ставити крапки над і, що ми зробимо за них. Генадія Ковалю у статті «Амплітуда пошуків» («Л. У.», 13.1.1970) «бентежить у творчій практиці журналу» («Всесвіту» – І. К.) засада: «... не друкувати творів уже виданих у російському перекладі. Чи думали в редакції про те, що це значно збіднить його зміст? А український читач буде позбавлений змоги прочитати рідною мовою чимало шедеврів сучасної світової літератури».

Слушно. Національна дискримінація завжди подається в формі ошчасливлення: мовляв, ви, українці, багатші від нас; можете читати все наше, та ще й своє маєте. Але надруковані в «Новом мире» «Слова» Сартра і «Падіння» Камю вже роковані не появлятися українською мовою, а вони вважаються кращими зразками стилю сучасної французької прози.

Важить не те, що їх можна прочитати російською мовою. Я маю найповніше видання творів Антуана де Сент-Екзюпері в оригіналі, але це жодною мірою не позбавило мене приємності прочитати його вибране в перекладі Анатолія Перепаді. Бо такий письменник – це цілий великий світ, зовсім окремих. І мені цікаво, читаючи український переклад, відчувати, як цей світ удомашнюється в українській літературі і поширює її обрії. А Полторацький, будучи на лакомстві і знавши, що це сподобається завідувачеві розподільника лакомств, удає, ніби такі складні проблеми культури можна розкласти на площині арифметичних розрахунків. А головне: раз можна читати російські переклади, то чи не зміцнюється цим свідомість неповноцінності української мови, її зайвості, бо ж не вони пристосовуються до нас, а ми до них?

Друга сторона справи. У хаосі очевидячки безпланового добору перекладів і не в останню чергу тому, що кращі твори встигають перехопити росіяни, в українському перекладі появляються серії романів не першорядних письменників: Еріха Марії Ремарка, потім Сомерсета Моема, Жоржа Сіменона. Усі вони добрі белетристи, і наявність їх у нашій літературі не завдає шкоди. Говорю це на те, що наче б сам завинив супроти останнього, висловивши сумнів у доцільності такої великої кількості перекладів з нього, ще заки це стало темою обговорення на київському пленумі. Тут уже справа не в Сіменоні, а в почутті

міри. У німецькій чи англійській літературах його творів перекладено куди більше, але у них міра не перейдена тому, що в них з французької перекладається відразу після появи дослівно кожна книжка, автор якої відомий письменник. У нас таке захоплення Сіменоном не виправдане, коли наш читач не знає ніже рядка з Мальро, щойно згаданих Сартра і Камю, ледь знайомий з прозою Моріса Дрюона і зовсім не має уявлення про авторів, які, будучи добрими письменниками, ще й уміють показати, що роман можна писати інакше, ніж писано досі: Реймона Кено, Мішеля Бютора, Алена Робб-Грійє, Наталі Саррот.

Що я назвав цих останніх авторів – це можна прийняти як жарт або умисну провокацію, бо ж відоме, що в СРСР, як вогню, бояться формалізму і названих ні за що в світі не допустять розкладати цнотливу радянську літературу. Не зважаючи навіть на те, що Мішель Бютор ніби належить до «прогресивних» і зареєстрований серед відвідувачів Києва (правда, недавно согрішив, підписавши разом з Ельзою Тріоле і Люї Арагоном протест проти цькування Солженіцина). Чи не парадокс, що Робб-Грійє і Наталі Саррот, мабуть, найпопулярніші в нас імена з літератури Заходу, бо їх невтомно критикують за руйнування роману, але читати нікому не дають (у тому числі й тим, хто критикує).

Жартів у практиці радянських перекладів можна набрати безліч. Бо комічно виглядає, як намагаються будь-що не пропустити крамолу з Заходу і не помічають, що через фільтр їх пильності проривається куди небезпечніше від того, що вони зтялися не допустити. У боротьбі з формалізмом зраджує свій власний формалізм: Наталі Саррот не можна допустити, бо вона авторка т. зв. антироманів, а Антуана де Сент-Екзюпері – можна; він не хибує на формалізм і навіть писав антифашистські речі. Парадокс у тому, що якби не догматичний підхід, легко можна було б зауважити, що саме Екзюпері для них один з найнебезпечніших авторів, бо душа його творчості – людяність, що вібує в кожному його рядкові. А це ж отрута для деспотії, і то універсальна: будучи спрямована проти одних тиранів, вона з таким самим успіхом разить і всіх інших. Цитує з «Листа до закладника» (в перекладі Анатолія Перепаді):

«В наших матеріальних потребах нас могла б задовольнити і тоталітарна тиранія. Але ми не худоба, призначена на відгодівлю. Нам мало процвітання й вигод. Для нас, вихованих у повазі до людини, так багато важать прості зустрічі, що обертаються іноді в дивовижні свята».

І ще з наступного абзацу:

«Поваги до людини! Поваги до людини! Ось пробний камінь! Коли нацист поважає тільки того, хто на нього схожий, він поважає лиш самого себе. Відкидаючи творчі суперечності, він знищує всяку надію на перетворення людини і на тисячу років замість людини утворює робота в мурашнику».

Нацист роздавлений, а слово Екзюпері живе, бо вистачає на місце нациста підставити когось іншого, і воно безпомилково вціляє в яблуко. Кого підставить радянський читач – легко відгадати. Отже, логіка, здавалося б, проти Екзюпері. Натомість у таких романах Наталі Саррот, як «Портрет невідомого» чи «Плянетарій», жодної небезпеки анти тоталітарних асоціацій немає, і неже її треба забороняти тільки за те, що вона добрала цілком нового способу віддавати психологічні стани й метаморфози своїх персонажів, знайшла достоту

мереживно тонкі форми перехрещення діалогів з внутрішніми монологами й діалогами уявними?

Я не укладаю поради, як краще запобігти крамолі, яка загрожує від дотику з європейською літературою, на це в них куди кращі майстри. Але, як видно з сказаного, і їм годі впоратися з цим завданням: від дії живого слова нікуди не втечеш. І вони мали б багато більше успіху, якби просто нічого не забороняли, бо найнебезпечніший плід – заборонений.

Читачеві, а вже й поготів письменникові, треба дати вільний доступ до світової літератури на його уподобання. Хай захоплюється людяністю Екзюпері, а від Саррот, може, йому відкриється істина, що можна написати цілий роман, не змарнувавши й одного слова на нудні статичні пейзажі, якими, вважаючи їх за найбільшу окрасу свого твору, тортурують своїх читачів 99 відсотків українських прозаїків.

Ледве чи раз на століття трапляються такі самодостатні письменники, що не потребують жодного взаємнення з світом, як наш Стефанік. Це таке рідке явище, як мутації в біології. Вироблення власного стилю, поза цими винятками, вимагає двох речей: свободи вибору і взаємнення з зовнішнім літературним світом. Тому що в нас нема ні того, ні іншого і немисленна була б така розкіш, як книжка Реймона Кено «Вправи стилю»: у 99 варіантах опис випадку в автобусі, вихідний текст якого складається з п'ятнадцятих рядків (ото формалізм!), – тому наш письменник наче і в думці не припускає, що можна експериментувати; що взагалі можлива інша формальна структура роману, ніж та допотопна, яку він експлуатує, успадкувавши її від батьків дев'ятнадцятого століття і збачивши до того, що з неї сміявся б Квітка-Основ'яненко.

Проблематика «інтернаціональних взаємозв'язків» літератури така неосяжна, що, ризикуючи загубитися в ній, урву на цьому розмову про переклади і, заки поставити крапку, згадаю кількома словами питання, від розв'язання якого передусім залежатиме успіх перекладництва: питання кадрів. Щоб було кому перекладати з української на чужі мови, не можна, як думає Коротич, вивчити доморослих перекладачів, навіть не пускаючи їх за кордон, і тоді фабрикувати для чужинців не ті переклади, яких вони хочуть, а ті, які ми їм дамо. Це теж будуть потерчата. Треба, щоб зацікавлені нашою літературою приїжджали вивчати українську мову до Києва. А це, виявляється, неможливе, бо ті, що приїжджають з-за кордону учитися на Україну, української мови нечують: викладання у всіх високих школах ведеться російською. Тут замикається перше коло, а ми ще дійдем і до другого.

Щоб хтось не закинув, що це вигадка, «щоб облили брудом нашу радянську Вітчизну», застережемося, що пишемо це на матеріалах пленуму правління СП України (див. виступ В. Коротича «Несімо нашу культуру в світ», «Л. У.», 20.1.1970).

І щоб перекладати ліпше, ніж досі, з чужих мов на українську, треба, щоб перекладач діставав освіту за кордоном або принаймні довготривало там перебував. Не як турист, а при виконанні якоїсь конкретної функції, так потрібної для зв'язків з закордоном. Наприклад, «Всесвіт» Полторацького виглядав би куди культурніше, якби користувався інформацією не з третіх рук

(переважно з польських або чеських ілюстрованих журналів), а від власних кореспондентів за кордоном. Взагалі ж перекладачеві потрібно не лише знати чужу мову, а й почувати себе дома у тій країні, з літератури якої він добирає переклади. Як гарно це сказав у доповіді Загребельний: «В практиці наших мистців щоразу стверджуються слова Гете про те, що, хто хоче пізнати поета, повинен помандрувати до країни поетової». І він дуже докладно називає мандрівників по всіх союзних республіках, але ніже словом не згадує про закордон. Видно, туди «мандри» не передбачені, і слова Гете для закордону не дійсні. Так замикається друге коло, і це настроює нас песимістично щодо наслідків, які принесе цей пленум, з поспіхом названий уже «етапним».

На песимістичний лад настроює ще й інше: люди, що коло цих справ ходять. Гріх було б ображати їх, сказавши, що вони – малі. Бог ніби запроєктував їх на повний зріст, але нелюдські умови (висловлюючись терміном одного поета) змалювали їх. Візьміть вступне слово при відкритті пленуму Олеса Гончара і відразу в цьому переконаєтеся. Наче б і гарно скаже він: «Навряд чи уявити, щоб велика література нашого часу могла зформуватись в умовах самоізоляції, замкнутости, живлячись вульгарним чуттям національної пихи і власної винятковости».

А потім у цій же промові раптом вигукне:

«Буржуазний світ створює свою псевдокультуру, свою філософію гангстеризму й розвінчання людини, – ми ж, радянські письменники, прагнемо створювати літературу, яку б проймало світло гуманістичних лєнінських ідей, літературу правди, життєрадісности й віри в майбутнє».

Цей верхоглядний і фальший спосіб висловлюватися не поодиноким вилом, він характерний для всього пленуму, бо й доповідач Загребельний гукає те саме, навіть перевершуючи Гончара:

«Ті, хто здійснив велику Жовтневу революцію, хто розгромив фашизм, хто вперше в історії людства збудував соціалістичне суспільство, з повним правом розглядають світ капіталізму як ідеологічну провінцію. Це не зміщення понять, а закономірний процес розвитку людства, і література наша в своїх найвищих звершеннях чутливо відтворює цей процес».

Які «звершення»? І чи бодай самі ви в них вірите? Можна в цьому дуже сумніватися. Здається, що й ця зневага до «капіталістичного світу» не щира: скоріше це зворотна сторона прихованого захоплення ним, який у своїй недосяжності здається таким привабливим. Тільки ж обставини їх змалювали, і вони не наслідуються домагатися вільного взаємнення з ним, а свою малість прикривають образливими вигуками на його адресу. Ми їх упізнаєм з портрета, намальованого ще тоді, коли вони не робили ніяких «звершень»: це ті, що «без російського диригента ... не мислять себе», «бояться – *дерзять!*» Під їх керівництвом з великої хмари буде малий дощ.

ДО ПИТАННЯ РЕАБІЛІТАЦІЇ СТЕПАНА БЕНА³

Цінна багатими фактичними даними стаття Олександра Филиповича про Степана Бена⁴ вимагає уточнень, які я й хочу подати в цій короткій замітці. Властиво йдеться мені про одне лише речення з першого абзацу: «Під час «відлиги» деяких поетів було реабілітовано, але, на жаль, не Степана Бена».

Зasadничо це твердження було б правильне, якби мова була про всіх (чи майже всіх), але коли говорити про деяких реабілітованих поетів, тоді в їх число попаде й Степан Бен. Усе залежить від того, як реабілітацію розуміти; як так, як розуміють ті, що її здійснювали, – тоді Бен реабілітований. Те, що О. Филипович прочитав про нього у біо-бібліографічному словнику,⁵ якраз і є документом реабілітації, бо не реабілітовані у цьому словнику взагалі не згадані жодним словом. Немає там згадки, наприклад, про Миколу Хвильового, Костя Буревія, Михайла Ялового; не кажучи вже про таких, як Сергій Єфремоїв, Михайло Могілянський чи Андрій Ніковський.

Таким чином, як говорити про справжню реабілітацію, то довелось б обмежитися, либонь, чи не одним прізвищем – Івана Микитенка, якого реабілітували і все геть чисто ним написане перевидали. Доля решти більш-менш така сама, як Белова. Ще останньому порівняно й пощастило, бо, крім згадки в названому словнику, добірку його поезій уміщено в книжці «Із поезії 20-их років» (Київ, 1959): «Уже дзвенять і ніжно врунть», «День, як глибока криниця», «Чи не сніг», цикл «Тебе співаю» і «Так по-весняному ми юні». Там таки подана й (ще коротша, ніж у біо-бібліографічному словнику, що його ми назвали), біографічна нотатка. Далі, у журналі «Радянське літературознавство» була вміщена прихильна до поетової творчості стаття Володимира Капустіна. Вона починається короткою біографією, яку я вважаю потрібним навести, не вдаючися в аналіз, чи і наскільки дані Капустіна відхиляються від правди:

«Народився він 29 жовтня 1900 року в селі Лозоватка, тодішнього Звенигородського повіту. Батьки його, незаможні хлібороби, вирішили, хоч і трудним коштом, вивести сина «в люди» – дати йому освіту. Вчився він спочатку в Лозоватській однокласній церковно-приходській школі, яку закінчив 1912 року, пізніше подався до Кирилівки (тепер Шевченкове), де закінчив другу підготовчу класу вчительської семінарії, цебто чотирикласну школу. Малий достаток змушує майбутнього поета на цьому й припинити своє навчання і далі пізнавати науки самотужки. Разом з батьком він сіє, оре, добуває «хліб насущний»».

«1920 року Степан Бен вступає до лав Червоної Армії (24 залізна Самарська дивізія), стає політруком. На цей час припадають і його перші поетичні спроби. А в 1921 році у газеті «Красная Армия» з'являється перший вірш Степана Бена під назвою «Ми» ...»

«Пізніше поет друкувався в «Селянській правді», «Новій громаді», «Червоному шляху» та інших газетах і журналах. Деякі вірші передруковувались у читанці «До світла»

³ Сучасність, липень-серпень 1970, ч. 7-8.

⁴ О. Филипович, Забутий поет. «Сучасність», ч. 3, 1970, стор. 64-71.

⁵ Українські письменники. Біо-бібліографічний словник, Київ, 1965, т. IV, стор. 76.

«У 1922 році Степан Бен демобілізується з Червоної Армії і повертається в рідне село. Знову займається хліборобством. Веде також активну громадську роботу (обирався секретарем КСМУ та сількомнезаму). Багато їй настирливо працює над самоосвітою, вивчає літературу, поезію. «Цілі ночі сидить, було, пише, читає», – згадує про цей час його дружина».

«І 1924 року С. Бен вступає до літературної організації селянських письменників «Плут», їздить до Харкова на її з'їзди та засідання. Журнали «Плужанин», «Життя й революція» та інші відкривають йому свої сторінки.»

«З серпня 1925 року Степан Бен вчителює і водночас завідує Кам'яноватською школою, Шполянського району; трохи згодом працює вчителем Лозоватської школи».

«Склавши більшість своїх друківаних творів у збірку «Солодкий світ», він публікує її в 1929 році у видавництві «Плужанин». Ця книжка молодого поета була першою й останньою».

«У 30-их роках за наклепницькими доносами його починають безпідставно переслідувати. Тому в 1931 році він виїжджає до м. Ігарки, де працює завідувачим початкової школи, через рік переїздить у Медвежегорську фабрично-заводську школу в Карелії та їй тут не залишається надовго: тягне до рідних місць. 1933 року С. Бен вступає до Черкаського інституту соціального виховання, пізніше (1934 року) перетвореного у педагогічний інститут. Проте через скрутні матеріальні обставини Степан Федорович на другому курсі залишає навчання. З 1934 року працює вчителем мови та літератури в селі Княжа Звенигородського району, на Черкащині. Багато пише, але ніде не друкує своїх творів».

«У 1937 році був заарештований і загинув у засланні»⁶.

Повторюю, у мене немає даних для критичної аналізи так укладеної біографії Бена, але належить ствердити, що, як на ті обставини, вона написана у досить пристойному тоні. Так само ж присутня й характеристика творчості Бена в статті Капустіна. Автор одверто признається, що скористався для неї лише ранніми творами Бена, бо все написане ним у 1930–37 роках безслідно згинуло. Вартий уваги й такий деталь, згаданий у Капустіна: «За свідченням дружини поета, його перу належить чималенька повість, яка, на жаль, зникла разом з усіма його поетичними творами періоду 1930–37 років» (там таки).

Автор статті називає Бена «тонким ліриком і майстерним живописцем природи...», а в цілому його творчість характеризує такими словами: «Поезія Степана Бена сповнена активної дійової енергії. Все струмує, бринить, дихає, тягнеться до життя. Його творчій палітрі притаманна яскрава метафорична образність, уміння віднайти свіжі кольоритні барви... Поетичний малюнок його майже завжди конкретний, щирий» (там таки, стор. 74–75).

Закінчується стаття Капустіна таким абзацом:

«В цілому ж поезія Степана Бена – одна з цікавіших сторінок становлення української радянської поезії 20-их років. Історію літератури не можна вивчати, ігноруючи багатство і багатогранність проявів могутнього літературного процесу, відбите у творчій індивідуальності її мистців не лише «першого ряду», а й тих, що з різних причин не змогли повністю розвинути свій поетичний хист» (стор. 75).

⁶ «Радянське літературознавство», ч. 12, 1966, стор. 72.

Власне цитована стаття й дає мені підставу твердити, що Бенові навіть «пощастило» в реабілітації, бо «реабілітованими» там вважаються навіть ті, про кого лише дозволено згадувати, що він був, без зазначення, яка доля його спіткала, і без будь-якої нової переоцінки їх творчості. Наприклад, про Гео Коляду у тому самому біо-бібліографічному словнику є коротенька нотатка з зазначенням, що він «був членом літературної організації «Плут» з початку її утворення, а потім перейшов до літ. орг. «Гарт». Після переїзду до Москви увійшов до літоб'єднання «Село й місто» («СІМ»)). І ще: «Друкувався в журналах «Вапшїте», «Глобус», «Життя й революція», «Знання», «Зоря», «Культура і побут», «Нова громада», «Червоний шлях», «Червоні квіти» «.

Дому «друкувався», а не друкується тепер, чому останній твір його датований 1929 роком і де взагалі Коляда зник, якщо й дата смерти його не подана? Відповіді на ці питання залишилися таємницею упорядників словника, хоч їм напевне було відоме, що у тридцятих роках Коляда був засланий і відтоді нічого не друкував (чи й не писав) і на час укладання словника жив в Узбекистані без права повернення на Україну. Де живе, мабуть, і тепер.

Подані вище матеріали про Степана Бена є в моєму посіданні зовсім випадково, я їх міг не мати так само, як і О. Филипovich; тому пишу цю інформацію до загального відома, без наміру кинути закид авторіві, зрештою, такої цікавої статті, що він ними не міг скористатися.

ПРО ПОДЗУОЛІ, ПЕРЕГУК СЕНИ З ДНІПРОМ І ЩЕ ДЕЩО⁷

За одну з форм ідеологічної диверсії в совєтчині вважається «низькопоклонство перед заходом». Але якби дійсно радянська інтелігенція слабувала на цю хворобу, то спричинником її є сам режим, бо відгородився від світу залізною завісою, забороняючи своїм громадянам спілкування з ним. Історія нашої літератури не засвідчує цієї хвороби в минулому. Не так багато й подорожувало на Захід за царату, але не було на це заборони. Хто мав змогу, вчився на Заході, інші довго чи коротко могли дозволити собі там жити. І це не лишалося без помітного впливу на нашу літературу. Лесью Українку і Михайла Коцюбинського називали європейцями: чи то за поширення тематики української літератури, чи за вишуканість стилю на подобу європейського письменства, що сприяло переборенню провінційної обмежености, в яку заганяв нашу культуру царат. Скажемо в щирому переконанні: заганяв не так безоглядно й цинічно, як це робить теперішній режим совєтчини. Царські чиновники остільки були чесніші, що забороняли і відповідно висловлювалися: «Запретить дабы...» і т. д. За царствування генеральних секретарів ЦК заборони й дискримінація підносяться під виглядом «ощасливлення».

Те, що називають хворобливим «низькопоклонством», не що більше, як туга за справжнім, що заборонене в солдатському таборі соціалізму, але існує десь за його шанцями. Природне в таких умовах перебільшення принадности забороненого, невідомого: ми переконані, що радянським людям Захід здається кращим, ніж він є в дійсності. І винні в цьому ті, що так запопадливо його ганяють.

⁷ Сучасність, липень-серпень 1971, ч. 7-8.

Це явище – просто здоровий гін до ізоляції від світу, в якій кожна культура задихається й заникає.

І ті, що ганяють Захід, роблять це офіційно, без внутрішнього переконання, так що супроти їх волі їхнє кукурічення обертається на демонстрацію почуття власної неповноцінності.

Звичайно це виявляється в бундючних фразах: у нас, мовляв, усе ліпше, а там – гірше. Але вистачає «звідти» приїхати до них якомусь засівальникові, як вони стелються перед ним шовковою травою і згадуватимуть цю подію десятком років, не замислюючися над тим, що П'єр Гамарра, який ошчасливив їх відвідинами, у європейській літературі – ледве-ледве барабанщик.

У такому стилі десь рік тому доповідав на пленумі правління СПУ, коли йшлося про зв'язки української літератури з світовою, Павло Загребельний. На згнилому Заході, так приблизно казав він, тепер висувається – *homo ludens*, мистецтво трактується легковажно, як забава, ми ж такі поважні, що в нас визнаний насамперед – *homo faber*. Як припустити, що він не читав (що мало правдоподібно) бодай Франсуа Рабле і дійсно не знав, що творчість як забава може появляти на світ великі твори, – шкода його. Подвійна шкода, як він це знає і випорожнюється в брехні.

Незаперечно, що офіційний *homo faber* з радянської літератури при дотику з західною культурою виявляється безпомічним, як немовля, і являє зразок такого наївного провінціала, якого за царату, коли свобода руху була більша, годі собі уявити. Кажучи про радянського літератора, маємо на увазі – українського, бо російському до європейської літератури куди ближче. Нашому ж ця дистанція уявляється такою неподоланною, як імператорському посланцеві в одній Кафковій розповіді. Я з заздрістю колись дивився на знятку в «Фігаро літтерер», на якій зображений був Віктор Некрасов у розмові з французькими колегами. Ані тіні запобігання, як свідчив коментар до знятки, чи почуття ніяковістиперед людьми з іншого світу. Наче б письменник прожив усе життя в Парижі і почував себе там як дома. Називаю саме його, а не когось іншого, бо він з того самого Києва. Але годі було б уявити щось подібне з Павлом Загребельним чи навіть з Миколою Бажаном.

Переїдімо умисне до дрібненьких фактів, про які тільки й можна говорити, хай пробачить нам суворий Загребельний, – *ludorum causa*.

Український культурник (вживаємо цей термін у розумінні Миколи Хвильового), щойно дотикається до чогось з Заходу, – ламає порцеляну, як слон. І власне разуче помітне це на дрібницях. Тут немає винятку: у солідному академічному виданні можуть бути ті самі ляпсуси, що й у поганенькій газетці.

Не варто б хвилюватися з приводу таких дрібниць, як ми раз постерегли в «Перці»: якомусь авторові забаглося вжити латинське *ergo*, складач зробив з нього – *erqo*. Перевірити, видно, було нікому. Припустім, що таке може трапитися всюди, і годі вимагати, щоб Федір Маківчук, редагуючи гумористичний журнал, був ще й клясичним філологом. Але непростенна річ, коли з чужомовними цитатами (а вони, собі на лихо, люблять цитати в оригіналі) трапляється таке систематично в репрезетативному журналі СПУ «Вітчизні», яку редагує Любомир Дмитерко. Для конкретности, але й щоб не обтяжувати статті колекцією прикладів, один фактик. У квітневому числі «Вітчизни» (1971) є оповідання

Володимира Хижняка «На великому каналі». Мова ведеться про Венецію, і автор, бажавши надати місцевого кольориту, вставив кілька італійських висловів. Один з них: *buono jorne*. Ми догадалися, що це – *добридень*. Але не догадався б італієць: він прочитав би – *буоно йорне*, тим часом як сам сказав би – *буон джорно* (*buon giorno*).

Ще гірше, коли це трапляється в не менш репрезентативному та ще й єдиному в УРСР журналі, що має призначення знайомити читача з культурою світу поза соціалістичними шанцями, – у «Всесвіті», редагованому Олексієм Полторацьким. Та цим журналом ми побавимося дещо далі.

Такі недоречності, як наведені вище, трапляються і в солідних книжкових виданнях. До ліпших за останнє десятиліття належить публікація Гомерової «Одіссеї» в майстерному перекладі Бориса Тена. І як же прикро, що в ній не обійшлося без скандальних недоглядів. Між 400 і 401 сторінками цієї книжки вміщена кольорова репродукція вази з написом: «Оплакування мертвих. Малюнок на корінській вазі з *Серветрі*. Лувр». Нас здивувало українське звучання підкресленої назви. Очевидно, того, хто компопував підпис, підвела вказівка, що ваза зберігається в Люврі, і з цього він виснував, що й знайдена вона у Франції, а тому назву *Serveteri* відчитав бездоганно по-французькому – *Серветрі*. Але такого міста у Франції немає. Дещо знайомий з культурою етрусків відрізу збагне, що мова не про французьке місто, а про італійське, яке лежить сімдесят кілометрів на північ від Риму, славне етруським некрополем, на якому при розкопах знайдено багато античних пам'яток, у тому числі й вази. Тому наведену нами латинкою назву треба було прочитати не по-французькому, а по-італійському: *Черветері*.

Фактичних помилок, коли йде мова про сучасне на Заході, не бракує й у Бажановій «УРЕ». У 15 тому (стор. 382) є стаття «Французька комедія» (*Comedie Francaise*). Там читаємо: «З 1946 Ф. к. об'єдналася з театром «Одеон» і працює на двох сценах». Так було, але ще за кілька років до виходу цього тому «Одеон» був знову відокремлений від Французької комедії і відданий ансамблеві Мадлени Рено – Жана-Люї Барро. Після події 1968 року Барро мусів залишити цей театр, який покищо так і лишився без особливого призначення.

Очевидно, редакція «УРЕ» брала дані з других чи третіх рук, на той час застарілі, і цілком достатніх півдесятка літ на уточнення фактів не було кому використати, бо Київ так відірваний від світу, що в ньому немає людей, які поточно ознайомлені з тим, що діється в культурному житті на Заході.

Тут примхливий випадок приходить на допомогу редакторам «УРЕ»: саме як пишеться ця стаття, ведуться знову розмови про приєднання «Одеону» до Французької комедії, і тоді укладачі статті матимуть рацію. Їм пощастило. Але не матимуть в іншому. У тій таки статті є речення: «У театрі працювали видатні французькі актори...» Слідує п'ятеро імен, останнє з них – *Люї Сеньє*. Якщо далі йде твердження: «Тепер у складі театру актори...» (знову четверо імен, але вже без Сеньє), логічний буде висновок, що Люї Сеньє у складі ансамблю Французької комедії на час виходу 15 тому «УРЕ» вже не було. Проте автор цієї статті, знаючи поінформованість киян у таких справах, зовсім не був здивований, коли, рік чи два по знайомстві з цим томом, на власні очі бачив Сеньє на сцені Французької комедії в його коронній ролі: в «*Bourgeois gentilhomme*».

Можуть сказати, що автор надає багато уваги дрібницям. Звісно, це дрібниці, але коли вони трапляються не випадком, а як система – з них важкі висновки. Вони свідчать, що в сьогоднішньому Києві, столиці України, просто немає людей, які єднаються з західною культурою з першоджерел, немає тих, хто негайно zareагував би на нісенітницю, що друкуються щоденно і лишаються навіть не помічені.

Щоб бути редактором літературного журналу, не треба бути клясичним філологом, як редакторів «УРЕ» не конче знати, що діється сьогодні в Французькій комедії, але конечне мати чуття, яке підкаже, в якому випадкові треба поставити під сумнів щось покладене ненадійним автором, і ще треба знати спосіб сумнівне перевірити. Це ціха особистої культури. Але наш київський культурник її втратив, бо вжився в атмосферу замкненої малоросійщини (хоч цієї назви тепер заборонено вживати), став провінціалом, зате набув віртуозної здібности брехати і може безсоромно перефарбовувати цю ізоляцію на потужний «перегук» української соціалістичної культури з Заходом. Це робить редактор «Всесвіту» Олексій Полторацький. До його «перегуку» ми дійдемо далі, а покищо доведеться поринути знову в дрібниці, якими маємо змогу бавитися вже понад десятиліття. Проте залишимо давні й обмежимося останніми двома числами «Всесвіту»: за березень і квітень 1971.

У журналі є розділ «Звідусіль потроху», що має характер цікавої хроніки. Квітнєве число серед інших новин містить у цьому розділі повідомлення під назвою «Катастрофа в Пацуолі». Ідеться про італійське місто на Неаполітанській затоці, але його знову довелося підкреслювати, бо міста з такою назвою в Італії немає. Те, що автор мав на увазі, по-італійському пишуться *Porzzuoli*. Отже, по-українському, якщо подвійне італійське *z* у нас звичайно віддається через *dz* (*Mazzini* – *Мадзіні*), мало б бути написано *Подзуолі*. Та коли була б допущена вольність написати його через одне *ц*, годі зрозуміти, чому чітке італійське *o* у «Всесвіті» перетворилося на *a*?

З цією «новиною» ще не все. Її доводиться взяти в лапки, бо подія, про яку оповідається («...рівень ґрунту в місті за шість місяців піднявся на цілий метр, багато будинків розкололись, а деякі обвалились...» і т. д.), досить великої давности: європейська преса цією подією цікавилася щось півтора року тому і, заки новина дійшла до Києва, про Подзуолі забула.

І ще далі, ряд застережень вимагають твердження, висловлені в оцих двох коротких абзацах:

«Понад дві тисячі років Пацуолі було відоме під назвою «Ворота до пекла», адже місто лежить поблизу Везувію і катастрофа може статися тут будь-якої хвилини».

«І ось стоїть тепер це місто, безмовне і безпорадне, як жертва дій Везувію чи, можливо, якихось інших сил природи, ще не досліджених наукою».

Про «ворота до пекла» піде мова далі; щождо Везувія, то препарат вістки про катастрофу в Подзуолі явно несправедливий до нього. Щоправда, бувають випадки, коли виверження Везувія викликали піднесення чи зниження ґрунту в Подзуолі. Але цим разом Везувій був спокійний, і ніхто його не називав спричинником нещастя в Подзуолі. Може відтяжувати провину Везувія супроти Подзуолі ще один факт: місто лежить упритул при кратері іншого вулкана –

Сольфатара. Він не мав вивержень уже понад дві тисячі років, але під тонкою звапнілою корою, що вкриває кратер, вирує гаряча маса, що подекуди виривається на поверхню, створюючи по середині величезне плесо, над яким серпанком підноситься сірчаний дим. Ходити по гарячій корі кратера якось неутульно, бо він здається куди неспокійнішим, ніж смиренно зарослий травичкою кратер Везувія, хоч цей вибухає досить часто. Не виключене, що цим разом Сольфатара, а не Везувій є спричинником тектонічних змін на терені Подзуолі.

Подзуолі дві тисячі років тому було відоме під назвою ПUTEОЛІ. Щождо назви «воріт до пекла», то автор з «Всесвіту» висловився теж досить приблизно, м'яко сказавши. Пряма, протягнена на мапі від Везувія до Подзуолі, ітиме майже точно зі сходу на захід і ставитиме понад два десятки кілометрів. Якраз по середині її ділитиме місто Неаполь. Коли цю лінію потягнути ще кілька кілометрів на захід від Подзуолі, вона дійде до Авернського озера. Усе це терен, що має назву Флегрейські поля. Тут збереглося багато пам'яток грекоримського будівництва (дещо на північний захід від Подзуолі лежить Кума з гротом Сівілли). У вулканічному характері цього терену є щось містерійне, і не диво, що греки і римляни пов'язували з ним багато мітів. Зокрема загадкове для них було Авернське озеро, з води якого в давнину підносилися такі отруйні випари, що, за свідченням давніх авторів, птиці, пролітаючи над ним, падали мертві. З чого виникло переконання, що Авернське озеро пов'язане з підземним царством, вхід до якого веде через готи в скелястих берегах. Тут власне містилася *spelunca alta*, через яку, за Віргілієм, ходив у підземне царство Еней. Так є з «воротами до пекла», які хронікар з «Всесвіту» вибудував чомусь безпосередньо в Подзуолі.

«Всесвіт» редагується людьми, які поза соціалістичними шанцями не бачать світу, хоч сам його редактор часто подорожує, але, звісно, не з метою збирати матеріал для журналу. Журнал не має, як нормально належало б, власних кореспондентів, які інформували б про те, що бачили на власні очі. Звичайно, як ми постерегли, інформацію черпають з подібних видань сателітних країн або з ілюстрованих західних журналів, що є джерелом мудрости переважно домашніх господинь. У результаті інформація запізнюється, і читач, мало зорієнтований у світових подіях, навіть не догадується, якою «свіжиною» частує його журнал. Автори ж, що компонують подібні повідомлення, поводяться з ними тим вільніше, чим менше тямлять, про що в них ідеться. Якби той, хто ножицями вистригав з старих журналів відомості про Подзуолі, ходив власними ногами по Флегрейських полях, його вістка була б багато цікавіша і своєчасніша.

У «Всесвіті» за березень 1971 є величезна стаття Дмитра Степовика «Перегук Сени з Дніпром», у якій написано: «У Франції недавно знято фільм про фрески монастиря у місті Пуату». Увага, читачу, тебе хочуть знову обдурити: ми підкреслили назву міста, бо такого нема на найточнішій карті Франції; є провінція Пуату, головне місто якої називається Пуатьє. Чи в ньому ці фрески – один Бог знає. Та коли автор твердить, що вони «руського письма», хоч і як приємно лоскотала б ця вістка наше патріотичне почуття, – важко йому повірити: хто збреше дев'ять разів – удесяте йому не вірять.

Десь вище я сказав про провінціалізм у пов'язанні з забріханістю, і це сполучення не випадкове: єдність названих двох якостей психологічно

умотивована. Зіпхнути на рівень провінціяла означає позбавити людину власної думки, у нашому випадкові й почуття національної повноцінності, віри в рівноправність своєї культури з кожною іншою. По цій психічній травмі людина (у нашому випадку письменник) приготована повторювати чужі думки, якими її запрограмувають, що своєю чергою тягне за собою неспроможність боронити свою особистість навіть у таких драстичних випадках, коли сьогодні *належить* говорити протилежно тому, що *належало* говорити вчора. Провінціял сприймає таке перепрограмування як логічне, умотивоване вищими раціями.

Типовий приклад такої логіки уособлює дотеперішній редактор «Всесвіту» Олексій Полторацький. Десь у 1930 році його запрограмували на цькування Остапа Вишні, що він відразу й захопився виконувати (у перших числах «Нової генерації» 1930 року). А коли дійшло до арешту Вишні, Полторацький припечатав його ліквідацію статтею на 22 сторінки – «Що таке Остап Вишня» (журн. «Радянська література», ч. 4, 1934, стор. 157-179), у якій повно отаких моторошних оцінок:

«Пісенька Остапа Вишні одспівана. Літературна творчість цього фашиста і контрреволюціонера, як остаточно стає ясно, була не більше, ніж машкарою, «мистецьким прикриттям», за яким ховаючись, він протягував протягом кількох років у друковане слово свої націоналістичні куркульські ідейки і погляди».

Не на щастя Полторацького, Остап Вишня вижив, повернувся з заслання; його реабілітували й оточили улесливою пошаною. І вже по смерті його у Полторацького підвелася рука писати отаке (з приводу лиходійства «буржуазних націоналістів» за кордоном):

«От коли довелось ще раз пожалкувати, що завмерло вже гостре перо *дуже шанованого мною* (підкреслення моє – І. К.) Павла Михайловича Губенка – Остапа Вишні»⁸.

І не з одним Вишнею так повівся Полторацький: на аналогічній операції з Григорієм Косинкою утімав його інший автор «Сучасности» – Юрій Клиновий.

Нормально людина з такими моральними якостями мусила б бути вкрай скомпромітована і рішуче вилімінована з літератури. Чи, може, він у 1965 році забув, що писав у 1934, або ті, що посадили його редактором, не знали? Не забув, знали. Тільки ж брехня є складовою частиною їхньої «правди», і саме такі, як Полторацький, тримаються у них на поверхні. У них своя логіка і діалектично досконало поформульовані виправдання для таких, як Полторацький. Недавно при обговоренні роману Р. Андріяшика «Полтва» учений літератор (член-кореспондент АН УРСР) Леонід Новиченко висловив це у блискучій лапідарній формі, вартій увічнення: роман Андріяшика, за Новиченком, шкідливий тому, що автор «...намагається дати інші, ніж загальноприйняті в марксистській історіографії, оцінки...» подій у Галичині за польських часів.

Довший коментар тут зайвий: істина, право показати читачеві світ інакше, ніж його бачать інші, – заказані письменникові, воля йому лише укладати варіяції «загальноприйнятих оцінок». А що вони міняються досить часто, частіше, ніж генеральні секрктарі ЦК КППС, то Полторацький, пристосовуючись

⁸ Олексій Полторацький, Гамбурські шулери та їхні пошлентачі. «Літературна Україна» від 8 жовтня 1965.

до них і відповідно по-іншому кожного разу брещучи, у їхній логіці не компромітується, а засвідчує найпозитивніші якості партійного літератора.

Коли такий сидить на стільці головного редактора, він вимагає не дуже впадати перед правдою і від співробітників. Тут уже піде мова про дещо істотніше, ніж дрібниці.

Д. Степовик у статті «Перегук Сени з Дніпром» маніпулює поодинокими фактами від Анни Ярославни до ... Василя Порика, бажаючи довести, що «перегук» Сени з Дніпром триває й сьогодні. Це вже не дрібниці. Подивімося.

Д. Степовик провокує нас на фігурально-патетичний спосіб вислову, і мені тут хочеться в його стилі сказати, що я знаю Сену від верхів'їв до гирла, але по всій її течії мені не пощастило почути перегуку її з Дніпром. Але геть набік фігуральність: Степовик має на увазі береги Сени, на яких стоїть Париж, проте й там цього перегуку чути стільки, як і деінде. Парадоксальним чином саме з «Літературної України» ми дізналися, що років шість чи сім тому від Сени до Дніпра «гукнув» Галлімар, просивши вислати йому 25 кращих зразків української прози, щоб видати українську серію в французьких перекладах. У Києві так перелякалися (видно, боячися просити дозволу з Москви), що принишкли, не давши відповіді, поки й Галлімарів лист загубився. На тому кінчилося.

Такі факти, як те, що Анна Ярославна була дружиною Андрі I, що Боплян написав «Опис України» (який, коли не помиляємося, відомий і досі українським читачам з російського перекладу), що Василь Порик загинув у лавах французького резистансу, – ще не достатні на те, щоб француз відчував наївність якогось культурного взаємнення між Україною і Францією сьогодні.

Довести протилежне Степовикові не було легко, і він, як вправний учень свого майстра Полторацького, повизбирував не тільки те, що Павел (так було писане ім'я в французьких афішах) Вірський виступав у Франції з танцювальним ансамблем, а й такі події, як ... «грунтовна рецензія» Андре Мазона на книжку Євгена Шабліовського «Народ і слово Шевченка». Можна б сказати, що коментар тут зайвий, але ми цього не зробимо, бо нічого «грунтового» в тій рецензії не було. Андре Мазон був ввічливою людиною і сказав на адресу автора названої книжки кілька привітних, але загальних фраз. А зрештою, ця рецензія була надрукована у славістичному журналі, а це така лектура, до якої масовий читач не буде вдаватися за відомостями про Україну, а інших джерел у Франції немає. Навіть немає там спеціального кореспондента від журналу «Всесвіт».

Степовик запевняє, що «українська література» («клясична і сучасна») «знаходить свого вдячного читача у Франції». Тут його сміливість немає меж. Що французький читач вдячний, у цьому легко пересвідчитися, спостерігаючи публіку в паризькому метро: користуючися короткими хвилинами проїзду на роботу чи з роботи, парижанин витягає з кишені книжку. Але чи його «знаходить» українська література, ми дуже сумніваємося. З клясиків Степовик виразно назвав у французьких перекладах тільки одного: поезії Шевченка. А про ще одного – М. Коцюбинського – висловився туманно, мовляв, Еміль Крюба «переклав французькою мовою кілька творів» його; чи вони й надруковані – це красномовно промовчане.

З радянських авторів у статті названо аж шість. Про успіхи цих перекладів у Франції ми вже говорили при іншій нагоді і не будемо повторюватися. Можемо

тільки запевнити: «катайтеся» хоч цілий рік тунелями паризького метро – читача з книжкою українського автора в руках гарантовано не побачите.

Степовик багато розчулюється на тему шевченківських святкувань у Києві, в яких брало участь кілька французів. Це вже дещо давня подія, і пора б розвіяти міт, ніби вона послужила зміцненню українсько-французьких зв'язків. Дехто з тих французів, не знаючи ні української, ні російської мов і не орієнтуючися в специфіці адміністративного поділу СРСР (для них Росії) на республіки, може, й не зауважив, що був не в Росії, а на Україні. Ті ж, що постерегли, – постерегли добре: вони були приголомшені обставиною, що українського поета вшановано російською мовою, так що української не було й чути. Один з таких таких виявився настирливцем: він допомагав почути живу українську мову, яку знав лише з книжок і від емігрантів, до мовної культури яких слушно не мав довір'я. «Подобострастный» Юрій Смолич перелякано смикав його за рукав, попереджаючи, що таке не вільно говорити вголос. А Олесь Гончар лагідніше пояснював, що вони так полюбили російську мову і призвичаїлися до неї, що їм і не в думці говорити по-українському. Як конче хотіти української мови, то треба поїзати хіба до Львова.

Цей француз, що належав до числа небагатьох тих на Заході, які розуміють окремішність української культури, повернувся до Парижу вельми розчарований шевченківськими святкуваннями.

Звісно, ми назвали не все, що Степовик, крім «грунтовної рецензії» Мазона, перерахував з українсько-французьких зв'язків: є ще в нього про кілька ювілеїв (бо, як сказав дотепно один французький автор, радянська література черпає багато надхнення з календаря) і обіцянка, що «на Україні, як і в усьому Радянському Союзі» 100-літня паризької комуні відзначатиметься – «широко», а «пам'ять Жанни Лябурб, що загинула в Одесі за справу Жовтневої революції», була вшанована в 1969 році. У що ми охоче віримо, але це і є якраз ті події, якими годі заперечити факт відсутності якогось там живого українсько-французького «перегуку».

Сказавши стільки неприємного про «Всесвіт», мушу застеретися, що, попри все, цей журнал відограв досі й позитивну роль: у нього появилася бодай десяток добрих перекладів і була така-сяка інформація про те, що діється за кордоном; хай часто поверхова й перекручена, коли, наприклад, Фернанделя рекомендували як іралійського актора (здається, і ця перлина інформації була у «Всесвіті»), але врешті, не в останню чергу і завдяки «Всесвітові», українські читачі (бодай на час його смерті) дізналися, що Фернандель – француз. Не дарма ж наклад «Всесвіту» більше ніж у двічі перевищує наклад занудної «Вітчизни», бо це, хоч маленьке, – віконце у світ.

На закінчення хотілося ще пригадати, що колись я побіжно зрецензував «Всесвіт», і Олексій Полторацький скористався моєю оцінкою як посвідкою: раз «буржуазні націоналісти» критикують, значить – його журнал добрий. Хотілося сказати, що ледве чи він знайшов би собі таку посвідку в цій статті. Але вийшло так, що вона вже йому не потрібна: дописуючи статтю, я прочитав у «Літературній Україні» про усунення Полторацького від обов'язків головного редактора «Всесвіту» і призначення на його місце Дмитра Павличка. Як на те й стаття, призначення в первісному задумі на характеристику українського

культурника в його стосунку до Заходу взагалі, написалася головне на матеріалі «Всесвіту», наче б їй бути підсумком доби Полторацького. Щождо будучини, то, попри всі непривабливі моральні якості останнього, годі сподіватися, щоб павличкізм виніс «Всесвіт» і всю інформацію про Захід на вищий рівень.

P. S.

Без постскриптизму моє сумління не було б спокійне, бо виглядало б, ніби я бачу вади київського культурника і не хочу помічати їх в іншого. Маю на увазі того, який любить пишатися тим, що живе у вільному світі. Хай читач не подумає про наступне, що автор умисне вдається до перебільшення, це буде констатація сумного факту: українець поза соціалістичними шанцями у своїй пересічі більший провінціал, ніж київський. Він ніби має змогу щоденно причащатися окцидентальною культурою і, мабуть, не цурається її, але має ще окремо збудовану «для домашнього вжитку» непробивну мікропровінцію, в яку замикається, як равлик, щойно заходить мова про українські справи. Хай пробачить мені узагальнення та меншість, що акліматизувалася в чужому інтелектуальному світі, проте й багатьм з них (сливе більшості) не можна пробачити того дивного феномену, що, будучи нормальними людьми в чужому світі (професорами чи що), вони, повертаючися з патріотичного обов'язку в український, натягують на плечі світу провінціала.

Це наче життя на два поверхи. Те, що на вищому поверсі здавалося б немисленим, внизу сприймається як нормальне. Нагорі український діяч знає, що йому не дадуть безграмотно надруковану газету англійською чи якою іншою мовою; на українському партері усі вважають за нормальне кричати проти дискримінації української мови і одночасно друкувати, видавати й читати писане таким суржигом, що ніякий ворог української культури не спромігся б на таку її компромітацію. Тут уже доводиться говорити не про перекручення чужих цитат, а про знущання над власною мовою. Я без труда назбирав би ціле число журналу перлин безкультурності не з самих газет і журналів, а й з наукових і «наукових» книжок, у яких добрий папір не йде їм на користь, бо контрасти з нікчемним оформленням (а часто й нікчемністю) змісту.

Тут доводиться переконувати (наперед знаючи, що безуспішно!) поетів, що вправам у персифікації має передувати якийсь мінімум мовної культури. Тут доводиться ще багато чого, але це не моя тема, і я радо вітав би, якби її підхопив хтось з киян. Щоб він, замість без кінця крутити катеринку про американські долляри і продаж України усім охочим її купувати, на сторінках радянської преси ґрунтовно скритикував культуру видань тих, що «живуть у вільному світі». А чей допомгло б?

ЩЕ ДО ЛІТЕРАТУРНОЇ СИТУАЦІЇ НА УКРАЇНІ⁹

Ще заки моя попередня стаття пішла до друку, зайшли нові події, варті окремого обговорення. Явно окреслюється новий етап в історії української радянської літератури. Якщо в 1955 році Олександр Довженко визначив тодішню кон'юнктуру словами: «...я глибоко переконаний, що треба розширювати межі соціалістичного реалізму», – то теперішній стан характеризується діаметрально протилежним процесом: максимальним звуженням меж соціалістичного реалізму. На підтвердження цього є стільки даних, що їх годі було б обговорити в одній статті, тим більше, що партійні утиски, спрямовані проти літератури, тривають далі, і накопичуються все нові факти. Це стосується всіх літератур СРСР, включаючи й російську, але супроти неї національні літератури, а передусім українська, зазнають подвійного тиску. Бож ніщо не загрожує існуванню російської літератури, тоді як політика КПРС явно спрямована на те, щоб національні літератури зсадити на такий позем примітивізму, на якому вони втрачають рацію свого існування.

Для російської літератури, щоб продовжити далі цю тезу, є небезпека, що на ближчий час верх у ній візьме графоман і якісно літературна продукція занепаде, але нема загрози її існуванню. Навпаки, екстенсивно вона поширює свій терен. І то по різних лініях. Триває (і далі посилюється), не за нашої пам'яті почавшись, процес її зростання коштом перетягування інонаціональних літературних сил (звичайно, кращих). Назву лише яскравіший приклад останнього часу. Ще років з десять тому киргизький письменник Чингіз Айтматов писав рідною мовою, потім перейшов цілковито на російську. Це була голосна подія: його всіляко вихваляли в російській пресі, ставлячи усім націоналам за зразок повної «інтернаціоналізації». Очевидно, він був по-королівськи винагороджений: його зарахували до числа видатніших прозаїків російської літератури (ледве чи й заслужено), призначили на члена редакції першого за вагою літературного журналу в Москві *Новий Мир*; ясна річ, має не ті гонорари, які мав би в Киргизії.

Це яскравіший приклад. Можна б згадати, що одним з кращих сьогодні російських письменників є абхазець Фазіль Іскандер. Але годі перерахувати усіх російських письменників неросійського походження, витягнених з інших республік, у тому числі й з України.

Це лише одна лінія імперіальної агресії російської літератури. Головна підстава її – панівна роля російської над іншими мовами. При справжній рівності мов і культур перекинчичтво мусіло б поволі занепасти, а воно зростає.

Другу лінію російської літературної експансії легко бачити з оцієї цитати з промови Брежнєва на урочистому засіданні з приводу 50-ліття від утворення СРСР:

Чим інтенсивніший економічний і соціальний розвиток кожної з національних республік, тим виразніше виявляється там процес *інтернаціоналізації* всього нашого життя. Візьміть, наприклад, бурхливо зростаючий Радянський Казахстан. Поряд з казахами тепер там живуть мільйони росіян, сотні тисяч українців, узбеків, білорусів та ін. *Казахська культура розвивається і збагачується*, дедалі більше вбираючи в себе все найкраще з культури російської, української та інших.

⁹ «Сучасність», вересень 1973, ч. 9.

Інтернаціоналізацію в цитованому тексті я підкреслив, бо це не дуже вишуканий евфемізм на прикриття русифікації. Я підкреслив і слова про розвиток і збагачення казахської культури, яке твердження є вершком безсоромности, бо при наявності там мільйонів росіян вона не збагачується, а удушчується. Росіяни, поселяючися в інших республіках, не лише мають до диспозиції все, що видається в РСФРР, а й претендують на розвиток російської літератури там на місці. Ясна річ, коштом місцевої національної, тиском своєї друкованої продукції русифікуючи місцеве населення.

Це процес односторонній. Всі інші, крім росіян, таких привілеїв не мають. Таким чином зворотною стороною російської експансії є звуження інших національних літератур. Я не утруднював себе підрахунком (який на підставі довідників можна зробити) і можу лише наближено сказати, що на Україні є близько 200 письменників, які пишуть російською мовою. До їх послуг літературний журнал «Радуга» в Києві; всі українські видавництва друкують російських авторів коштом дуже обмеженого (супроти того, що дістає РСФРР) приділу паперу на республіку. Врешті, мало ким помічене явище: термін *українська література* поволі поступається перед дедалі більше вживаним географічним окресленням: *література Радянської України*. Це теж ознака «інтернаціоналізації». Мовляв, на Україні є й інші «братні» літератури. Але які, крім російської?

Тим часом близько десятих мільйонів українців, розсіяних в інших республіках СРСР, поза УРСР, не мають жодного видавництва чи журналу, ледве чи й мають змогу передплатувати літературні журнали з УРСР. Соціальна база української літератури звужена на ці десять мільйонів. Але звужена вона й на самій території УРСР – коштом витискання її з міста. Критик Григорій Сивокінь у статті «Соціальні наголоси сільської теми» (*Дніпро*, 1971, ч. 9) зважився на таку констатацію:

Деякі письменники взагалі розглядають її (сільську прозу – І. К.) як найбільше властиву українській літературі, і це переконання не таке вже абсурдне, оскільки тема сучасного міста в українській прозі натикається на природні труднощі в передачі атмосфери білінгвізму, вираженої в місті дуже чітко.

Сивокінь із зрозумілих причин висловлюється дуже обережно. Як говорити одверто, становище куди гірше. Мало констатувати білінгвізм. Ситуація насправді така, що в українському місті російська мова панівна. Спробуйте уявити собі становище письменника, який писатиме роман українською мовою, удаючи, ніби його персонажі такою мовою й говорять. І геній не здолає приховати фальш. Твір буде мертвий.

Коли мова про мову – варто на ній зупинитися докладніше, бо тут міститься кардинальна проблема існування не самої нашої літератури, а й культури в цілому.

Як повернутися думкою до двадцятих років, впаде в око, як за цей час отруйно в'їлася російщина в організм нашої національної культури. У ті ж, давні вже роки всю нашу літературу поїняло надхнення національного відродження. З нього виріс і Юрій Яновський, перечитуючи якого ми так чудуємося з його захоплення словом, і Павло Тичина, що вмів знайти в народній мові маловживане літературою слово («сила жизняна»), користуючися передусім народними джерелами рідної Чернігівщини, а то й утворити своє, і таке специфічно тичинівське, що ніхто й не поважиться вжити його вдруге, бо виглядало б це наче плягіят (*повноклектний*,

кленоклонити, далекая літана). Та й багато інших робили те саме. Навіть такий дещо неохайний у лексиці, як Микола Хвильовий, писав романтичні новелі наче б з насолоди бавитися чаром слова, сам ніби прислухаючися, як воно звучить.

Від того часу російщина взяла реванш і замилювання українською мовою стало політично гріховним; усе обернулося так, наче б українська мова й законна, але належить їй бути неповноцінною – служкою «старшої», російської. Вийшло так, що й той «скарб єдиний» (С. Єфремов) – мову, що перетривала століття царського насильства, хочуть знеславити й викинути, бо, виявляється, настали часи, гірші від царських. Хай вона, мовляв, у конституціях числиться, а ліпше користуватися однією спільною, хай і чужою. На службу цій останній поставлене все – від Інституту мовознавства АН УРСР, на чолі з Білодідом, який бачить своє призначення в тому, щоб не видавати словники української мови, а гальмувати їх, до «органів» включно.

Мова збіднюється, і наче вже не правило, а виняток, коли письменник ще не втратив смаку до слова: Микола Лукаш у перекладах, одиниці з старших письменників – Микола Бажан (теж переважно в перекладах), Леонид Первомайський, що так чудово сказав в «*Уроках поезії*» (1966):

В словах є кров. Вони живуть, слова.

Власне ж – «в словах є кров». А коли письменник у щоденному житті користується «мовою спілкування» (що є назагал типовим на Україні, і якби він занадто вдавався до української мови, його звинуватили б у націоналізмі) і тільки сідаючи до машинки, щоб писати черговий твір, переходить на ту мову, яка унормована в *Українському правописі* 1945-60 років, то де ж він почує в ній кров. У цьому правописі одверто написано, що «усунено розбіжності в спільних моментах українського й російського правописів» (див. видання 1960, стор. 4). Далєбі завдання правописів і словників не в тому, щоб усувати розбіжності, а, навпаки, в підкресленні їх, щоб дати мові вільно жити за своїми законами, рости саме в ті розбіжності, що творять національну специфіку кожної мови.

Але природна українська мова приспана в тих джерелах, з яких укладав свій словник Борис Грінченко, і власне там умирає, а як ще животіє, то в огидному суржику, яким користується (якщо взагалі користується) міський бюрократ чи колгоспний бригадир, перший – мішаючи дев'яносто слів російських з десятьма покрученими українськими, а другий – десь пів-на-пів.

Пишучи за «правописом», український письменник вживає мертвої мови, наче б латини, якою ніхто сьогодні не говорить: ні він сам, ні грототиши його персонажів, списування з життя яких він симулює. І якщо він здолає обдурити сам себе, то ніколи в світі не обдурить читача, який, з уваги на «усунені розбіжності», не хоче користуватися калькою, а звертається просто до російського оригіналу, що й дає привід російським баришням в українських книгарнях відповідати, що українських книжок немає, бо на них немає попиту.

Ні від кого з українських письменників такого не почуєш, але напевно кожен з них мучиться, пишучи мертвою мовою, якою не говорять: так би мовити, ідеально «літературною» мовою, бо така, як вона є, вона існує тільки в літературі, позбавлена того, що Довженко назвав «знаками живої мови».

У живій мові слово твориться, іноді зникає, щоб знову повернутися з новим відтінком значення, вже як нове. Його треба чути і «вставляти» в літературу. Письменник творить власні неологізми, але частіше бере нові слова, що

народжуються в народній мові. Іноді це арготизми що можуть стати паразитами, але письменник зуміє належно використати й їх, як «знаки живої мови».

Французький письменник Раймон Кено цілу повість «Зазі в метро» написав паризьким жаргоном. Українські письменники до жаргону взагалі не вдаються, бо ні в Києві, ні в Одесі чи Дніпропетровському його нема. Як є, то російський. З цієї причини вони пишуть «чистою» літературною мовою, що позбавляє живого кольориту їхні твори, а їх – можливості творити й збагачувати мову.

В українській літературі витворилася така парадоксальна ситуація, коли збагачення мови стало ділом не оригінальної літератури, а животіє покищо лише в перекладній. Причина ясна: літературним героєм оригінальної літератури є колгоспний бригадир, ударник комуністичної праці чи партійний секретар. Для їх лексикону цілком вистачає тієї дерев'яної бюрократичної лексики, якою виповнюється газета *Радянська Україна*, а для ширших обріїв перекладної літератури цього замало, і перекладачі мимоволі змушені, щоб наблизитися до адекватної віддачі змісту перекладаного твору, вдаватися до давніх джерел, передусім до словника Бориса Грінченка. А що партія не зацікавлена в демонстрації багатства й досконалості української мови, літературні цербери вже кілька років накидаються на перекладачів, бо вони, мовляв, вдаються до штучних, відумерлих засобів вислову, втікаючи від живої мови. Треба припускати, що це й було причиною на те, щоб вивести зі складу редакції журналу «Всесвіт» відомого перекладача Миколу Лукаша. Взагалі ж ця кампанія ведеться проти всіх перекладачів, нібито під приводом боротьби проти архаїзації мови.

Я міг би навести безліч прикладів на це. Обмежуся двома найновішими. Мовознавець Павло Плющ у статті про переклад книжки Армана Ляну «*Любий друг Мопсан*» (*Літературна Україна* від 27 квітня 1973) виходить з такої засади:

Вважається аксіоматичним, що сучасний український радянський перекладач у своїй повсякденній, творчій праці користується сучасною українською літературною мовою – багатющою, високорозвиненою мовою, якою вона є нині внаслідок понадпівстолітнього її розквіту після Жовтня. Про особливі, специфічні випадки художньо вмотивованого вживання елементів соціальних чи територіальних українських діалектів, просторіччя, аргі і т. ін. у мові українських перекладів говорити не будемо: взагалі в принципі це можливе...

Але це тільки знову ж евфемістичний заспів, а вже в наступному реченні автор картає перекладачів за «просто недоречне вживання окремих слів, синтаксичних конструкцій та фразеологізмів, які стали в сучасній українській мові анахронізмами і механічне вкраплювання яких у текст перекладу іноді справляє неприємне враження».

Ну дослівно ж те саме маємо в доповіді Олександра Левади, про яку далі мова докладніше:

Завершуючи ці побіжні роздуми про історичні теми в нашій літературі й мистецтві, хочу зауважити, що саме в деяких книгах на ці теми беруть початок певні лінгвістичні вправи, які зрештою відчиняють браму для запровадження змертвілих архаїзмів і штучних словотворів у сучасну українську літературну мову.

Як вони бояться, щоб українська мова, крий Боже, не була багатою й повноцінною, щоб вона не мала своїх прикмет, які відрізняють її від російської. Ця форма переслідування з газетних шпальт переходить в організаційну площину: не

один перекладач по такій критиці був звільнений з праці і втратив заробіток. Це обмеження, разом з наведеними вище, відіграє не останню роль у збідненні й провінціалізації української літератури.

Але на цьому обмеженні не кінець: є ще вони тематичного, ідеологічного порядку тощо. Згадаю у цьому зв'язку два характеристичні документи останнього часу: статтю Миколи Шамоти «За конкретно-історичне відображення життя в літературі» («Комуніст України», 1973, ч. 5) і згадану вже доповідь Олександра Левади на спільних зборах письменників і мистців у Києві 22 травня («Літературна Україна» від 29 травня 1973).

Признатися, про Шамоту мені вже ніяково говорити: я занадто багато про нього писав. Але ця постать така виняткова в сьогоднішньому літературному житті України, що годі оминати її мовчанкою й цього разу. Мені запам'ятався він рівно п'ятнадцять років тому, коли його, доти зовсім невідомого, обрано членом – кореспондентом Академії наук УРСР з «ділянки соціалістичного реалізму». Це формулювання таке багатозначне, що вже тоді, коли й не знати було, що з нього вийде, було ясне, що партія плекає його на убивство української літератури. Дійсність, однак, перевищила всі сподівання. Увінчаний тепер уже авторитетним титулом дійсного члена АН УРСР і поставлений як директор Інституту ім. Т. Г. Шевченка на чолу українського літературознавства, Шамота став партійним комісаром при літературі. Шкода, що для таких випадків не вигадано окремих мундирів.

Дуже характеристичне, що у важливих літературних справах він і виступає на сторінках не літературної, а партійної преси: над романом Олеся Гончара «Собор» він учинив у 1968 році погром на шпальтах органу ЦК КПУ «Радянська Україна», а остання його стаття в органі ЦК КПУ *Комуніст України* – це кодифікація всіх заборон, які партія накладає на українську літературу. Вона має директивне значення, і на неї залюбки вже посилаються як на авторитетне джерело.

Слід сказати, що Шамота людина обдарована від природи, але скалічена партійною догмою. Йому не бракує логіки й послідовності, він чітко формулює думку, але його логіка до розпачу сіра й у прикладанні до літератури наскрізь фальшива. Це логіка деспотичної партії, яка всіх хоче тримати на ланцюгу. Вони так мучаться над укодифікуванням – що можна й чого не можна, що зовсім забувають про істоту літератури як мистецтва і навіть не бачать безглуздя таких тверджень, як «партійність літератури і мистецтва», які повторюють на кожному кроці.

Мабуть, за звичкою вже не всі бачать, що багато тверджень, висловлюваних Шамотою, безглуздо до літератури стосувати. Наприклад, він пише: «Відомо, що там, де беруть верх настрої самозаспокоєності і благодушності, де втрачають пошану до критики і здатність до самокритики, виникає небезпека застою і створюється ґрунт для виникнення помилок і прорахунків».

Слово честі, письменникові з нормального світу буде абсолютно незрозуміло, що то за настрої «самозаспокоєності і благодушності» або що таке «пошана до критики і здатність до самокритики». А вже ніяк він не зрозумів би, що при бракові цих якостей можливі «помилки». Які «помилки», коли в мистецтві більше личить говорити про успіхи чи поразки, талановите й бездарне? А от видресуваний радянський письменник добре навчився, що «помилки» бувають тоді, коли він не відгадав чи не захотів відгадати, чого хоче від нього партія. Тому по згадці про

«помилки і прорахунки» Шамота (по-своєму логічний) попереджає: «Особливо небезпечними тут є відступи від основних принципів соціалістичної ідеології, бо в кожному випадку такий відступ є на ділі поступкою буржуазній ідеології».

Позакривати всі щілини для таких відступів у літературі й мистецтві є метою останніх партійних документів і їх інтерпретаторів – Шамоти й Левади.

Однією з таких щілин вважається замилювання в історичній тематиці. Крий Боже, щоб вона заборонялася одверто. Ні. Вони досить едуковані, щоб просто, спираючись на пужално, сказати: «Нізя!» Навпаки, будуть говорити про важливість історичної тематики, щоб потім зупинитися таки на «нізя»: «Ми не безбатченки, – твердить Левада, – і героїчні сторінки історії нашого народу, особливо історії боротьби за революцію і соціалізм завжди будуть для нас дорогими і повчальними». Як видно, їх задовольє дуже коротка історична пам'ять: десь від Леніна, «історія боротьби за революцію і соціалізм», а вже йти глибше в історію небезпечно, там чигає на письменника дракон націоналізму.

Шамота зробив перегляд найновішої літератури (історичної й ні) і всюди, де автори торкаються питань історії, знайшов цю небезпеку. Ще раз, не називаючи прізвища, пригадав Гончареві, що один з персонажів його роману «Собо» сказав про Січ: «... отам був дух вольности і патріотизму... ось за цим самим ми й зголодніли». У книжці Ю. Колісниченка й С. Плачинди «*Неопалима купина*» «... розсипані образливі для північного сусіда натяки відносно відсталості, дикості, тупости тощо. Не раз говориться, що не було ніякого воз'єднання двох народів, що просто тоді Україну поділили Росія і Польща. Про реформи, які проводилися в Російській державі, куди вже входила Україна, і мали історичне значення для всіх народів країни, герої книжки твердять незмінно: це не для України...» У романі І. Білика «*Меч Арея*» «грубо зігнорований принцип класового підходу до історичного минулого» і т. д.

Далі слідують ще й ще такі зауваження про інших авторів, аж до автора «*Розповідей про неспокій*» Юрія Смолича, який нібито недозволено реабілітує Миколу Хвильового і ВАПЛІТЕ.

Так що коли дійшло до більшої одвертості, Левада з жалем констатував, що «за останні роки твори на ці теми (історичні – І. К.) особливо ж про давній період історії нашого народу, займали неспівмірно велике місце в літературі й мистецтві. І, зрозуміло, – за рахунок творів про сучасність».

Знаючи їхню манеру висловлюватися евфемістично, це треба читати, як пряму заборону вдаватися до історичної тематики. З цим тісно пов'язана ще інша заборона: виявляти в будь-якій формі національну свідомість. Цитуючи уздовж і впоперек Брежнєва, обидва автори кричать про подолання «пережитків націоналізму», про «тривожну», «незрілу орієнтацію... у національному питанні» (Шамота). Цей таки автор ляпідарно сформулював ліквідацію національного питання: «Нема патріотизму взагалі, є радянський патріотизм».

Межує з неможливістю зробити перелік усього, що сьогодні письменникові заборонене. Далєбі, все. Окрім «сучасности». На її вузькому п'ятачку, обведений крейдяним колом заборон, задихається він у випарах «партійности і народности» (до речі, так називається доповідь О. Левади: «Під ленінським прапором партійности і народности»).

Але й не кожна сучасність задовольє партію. Критерієм бажаної сучасности, на думку Шамоти, є такі аксесуари: «Колгосп, п'ятирічки, новобудова, комсомол,

колектив, змагання, перехідний прапор, збори, місячник – скільки їх, явищ і понять, що породили нові слова, розширили функції і наповнили новим змістом інші». «Якщо в творі про сучасну радянську людину, – додає Шамота, – не відчувається цих ознак типових обставин життя, то він залишає вагомі підстави сумніватися і в його реалістичності».

Винотовуючи ці слова, я втрачаю певність, чи читач повірить мені, чи не подумає він, що я пародіюю цитованого автора. Тому для певности зазначу, що виписане це дослівно з 80 сторінки «*Комуніста України*» за травень цього року. Брак наведених критеріїв реалістичности Шамота закидає прозаїкам Євгенові Гуцалу, Григорові Тютюннику, поетові Станиславові Тельнюку і ще іншим, а потім повертається ще раз і це саме закидає критикові Григорію Сивоконеві: «У статті про соціальні наголоси прози на теми села критик не тільки не зробив ніяких наголосів на таких проблемах, як, наприклад, зображення сільського комуніста, виховання чесного ставлення до громадського виробництва, зростання культури на селі, зближення умов праці й життя сільських і міських трудівників тощо, але навіть не згадав таких понять, як партія, організація, комуніст, виробництво, плян, урожай і т. ін. Та, здається, й саме слово *колгосп* (підкреслено в оригіналі – І. К.) ні на що не пригодилося авторові в його розмові (там само, стор. 84).

Щоб узяти на такий короткий налігач письменників, не вистачить вигуків з трибуни чи з сторінок партійного журналу. Цим виступам передував солідний вклад у «партійність і народність» літератури відомих «органів», які виарештували й ув'язнили всіх, хто вимагав якщо вже не свободи творчости, то бодай т. зв. «ленінських норм». Без КГБ не обійдуться й далі. Арешти будуть підкріплювати аргументацію теоретиків соціалістичного реалізму.

З жалем треба констатувати, що лави убивць української літератури поповнюються. Знаходяться такі, що, заскочені, з одного боку, терором КГБ, а з другого – ікрою з закритих розподільників, набирають смаку до цього чорного діла. Поряд з заслуженими вже Козаченком, Новиченком, Шамотою став тепер не відомий досі з цього боку Олександр Левада. Його доповідь перед письменниками й мистцями ставить рекорд погроз на всі боки, усім, хто нібито хоче «дискредитувати перед світом сам творчий метод наш – соціалістичний реалізм». Він запевняє, ніби «нині цим спробам покладено край», але не перестає загрожувати далі. Отже, терор триватиме.

Яку ж літературу випаровують вони терором? Деякі зразки її я вже наводив у попередній статті. Цим разом приходить мені на допомогу сам Левада. Розгорнувши «*Літературну Україну*» з його доповіддю і зафіксувавши оком оці рядки з вірша Валентина Бичка «Моя сім'я», –

*Я радяннин,
Громадянин
Трудового краю Рад.
Не по крові –
По любові
Я усім радянам
Брат –*

я був переконаний, що наведені вони доповідачем з метою нищівної критики, як зразок недолугого віршування. І помилився. Левада скоментував ці рядки так: «Звичайно, це лише один з перших поетичних відгуків на цю велику тему, але й він є показовим для наших думок і почуттів у зв'язку з цим надзвичайно важливим положенням (мається на увазі всерадянський патріотизм – І. К.) доповіді Л. І. Брежнєва.

Якщо такий твір наводиться як позитивно «показовий», то ми вже й маємо уявлення про ту літературу, яку шпекатимуть у ближчому майбутньому на Україні.

ДЕЩО ПРО СУЧАСНИЙ СТАН УКРАЇНСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ¹⁰

В одній доповіді годі було б, говорячи про сучасний стан української радянської літератури, заходити аж у такі розгалуження, щоб подавати аналізу творчості окремих письменників чи й ще – зупинятися в деталях на окремих літературних явищах. Таке було б неможливе навіть у великій доповіді. А що великих доповідей назагал не люблять, і ми враховуємо це, то в нашій і поготів така можливість відпадає. Тому доповідач вважає, що вистачить визначити загальні тенденції розвитку літератури і специфіку структурних змін, що зайшли в ній останнього часу.

Хотівши говорити про сучасний стан української радянської літератури, не можна зробити це в перетині одного дня. Поняття сучасність включає в себе певний відтинок часу, характеристичний специфічно властивими йому лініями розвитку, іманентними літературі на момент такого перетину.

Для розуміння нашої літературної сучасності потрібно брати, здається нам, ціле останнє десятиліття, як говорити закруглено, а як точніше – то дванадцятиліття. Це буде зрозуміле, якщо пригадати, що березень 1963 року був датою початку погрому короткочасного посталінського відродження літератури, що настало навіть не відразу по смерті Сталіна, а щойно з 1956 року, отже і протривало ледве сім років.

Говорячи про 1963 рік, маємо на увазі нараду діячів літератури і мистецтва, скликану на 8 березня того року, на якій виступив тоді ще в силі першого серед вождів партії Микита Хрущов. Він побивав тоді «формалізм і абстракціонізм» у мистецтві, намагаючися повернути літературно-мистецьку творчість у лоно соцреалізму, і з властивою вождям плебейською зарозумілістю подавав, на його думку, гідні наслідування, зразки соціалістичного реалізму в усіх ділянках творчості. Зокрема в літературі такими він вважав віршовані агітки з часів революції Дем'яна Бедного і сучасні сатиричні фейлетони нашого Степана Олійника.

Хрущов не помилявся: це справді були найдосконаліші зразки соцреалістичної творчості, якщо усвідомлювати, що послідовне здійснення соціалістичного реалізму означає остаточну загибель літератури. Уже тоді було ясне, що саме до цього й прямує партійна політика в літературі. Саме тоді укладаючи

¹⁰ «Сучасність», червень 1975, ч. 6. Ця стаття являє собою повний текст доповіді, прочитаної 22 березня 1975 р. на з'їзді Об'єднання українських письменників в екзилі «Слово» (Нью-Йорк).

перше видання «Панорами найновішої літератури в УРСР» і бачачи, що в наступних репресіях і заборонах буде намагання пустити в небуття і те невелике, справжньо творче, що появилoся за короткі сім років, я писав у передмові (прошу дарувати, що доповідач цитує сам себе): «По свіжих слідах треба його зібрати й підсумувати цей короткий період у житті української радянської літератури».

Як бачимо, вже тоді видно було, до чого йдеться. Сьогодні ж дванадцятилітній період від зазначеної дати відсуває її в минуле, і тепер, підсумовуючи його, можемо сказати, що за цей час українська радянська література увійшла в досконало здійснене царство соціалістичного реалізму. Цей ідеальний з погляду урядової партії стан буде здефініюваний конкретніше в кінці доповіді, як підсумок огляду: що сталося в окремих ділянках літературної творчості за це дванадцятиліття.

Почнімо цей огляд з поезії, бо в нашій літературі (на жаль, а не на щастя) її належить керівна роля. Хай поети не беруть це за образу: говориться так не з погляду ієрархії вартостей за жанрами, а в тому розумінні, що в нормально розвинених літературах в авангарді поширення їх у світі йде проза. Але час її дозрівання куди довший, ніж поезії, і тому в кожній спробі літературного відродження в нас на прозу не вистачало часу.

Наше посталінське відродження не становило винятку з правила. Це був зблиск творчості шістдесятників, такий яскравий, що ми забували помічати часом дуже яскраві позначки відродження і в колі старших письменників. Саме визначення шістдесятники, з якими іменами асоціюється воно в нашій пам'яті? Передусім: Ліна Костенко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Віталій Коротич, Василь Симоненко і ще інші. І всі поети. Що серед них трапилося й кілька прозаїків, про це далі.

Парадоксальність їхньої ситуації була в тому, що, названі шістдесятниками, вони з перших таки років того десятиліття втратили право на існування в літературі. Бо впритул за московською відбулася така сама нарада в Києві, таки в березні 1963, на якій і проскрибовано остаточно творчість цієї генерації. Це були різні індивідуальності, і по різному вони вийшли з літератури, але на час, коли ми оце говоримо, – вийшли всі. Ніхто не мав змоги залишитися на тому «більшому», за висловом Довженка, на що був кожен з них «запроектований».

Найповніше глибину безнадії відчула Ліна Костенко і по кількох ще спробах друкуватися – з середини шістдесятих років відмовилася бути учасником такого літературного процесу, не надрукувавши відтоді жодного рядка. Відмінний високою напругою національного почуття, Микола Вінграновський, з властивим йому нахилом до авантури, на тій київській нараді склав декларацію, що їде покутувати свою літературну зухвалість на новобудови, а натомість зосередився за своїм фахом на кінорежисурі. Якийсь час писав, дедалі менше. Під цю пору його майже не чути. З кількома поетами, що ледве встигли засвідчити не аби який талант на кількох перших поезіях, не знати взагалі, що сталося: навколо них повна мовчанка. Це Григорій Кириченко, Борис Мамайсур, Василь Голобородько. Закинувши шістдесятникам, що вони зрадили самі себе, Микола Холодний пішов у самвидав, створив кілька циклів талановитих гостро сатиричних поезій, а тоді й сам, по арешті в березні 1972 року, виступив у «Літературній Україні» з покайним листом. Найнепривабливіший шлях обрав собі Іван Драч: опублікувавши дослівно напередодні березневого погрому 1963 року у січневому числі «Прапора» «Оду чесному боягузові», що була легально найгострішим осудом пристосуванства

старшого покоління, він сам беззастережно капітулював перед насильством і справді ліг на ті мари, що їх стругав «білоголовому метрові із чорним піднебінням». У всьому, що відтоді пише Драч, і пише багато, він підрівнявся з графоманами, і впізнати в ньому, теперішньому, попереднього Драча – не можна. Що це не довільна констатація з тенденційною метою – знайдемо підтвердження в радянській пресі, яка певно ж не зацікавлена визнати занепад Драча. Рецензуючи найновішу його збірку 1974 року, пише Петро Іванов у «Літературній Україні»: «Не буде розкриттям якоїсь кульової таємниці, коли скажемо, що поетичний голос І. Драча не в кожного викликає захоплення. Комуś він імпонує більше, комуś – менше. Цілоком імовірно, що й нові сторінки його творчої книги не дістануть однозначної оцінки. Для тих, хто рух поезії визначає тільки за її тематичними набутками, «Корінь і крона» видається, безперечно, кроком вперед у поступі поета. А для тих, хто виверить нову збірку з огляду на властивість поетичного голосу І. Драча, не пройде непоміченим те, що поет іноді порушує закони мистецтва, поспішає виконувати «голосові партії», протишприродні його можливостям».

Нам не лишається іншого, як погодитися з цитованим автором.

Укладаючи рівно по десятих роках друге видання «Панорами», я з острахом думав, чи знайдеться щось свіже в поезії останніх літ. На 1973 рік це знайшлося. Я підкреслюю цю межову для радянської літератури дату: 1973 рік. Приголомшені зблиском і наступним удушенням поезії шістдесятників, ми в більшості переочували таке унікальне явище в творчості старшого покоління, як останні збірки Леоніда Первомайського. Унікальний цей випадок тим, що єдиному Первомайському збігом обставин і особливостей його індивідуального наставлення пощастило відгородитися від облудного літературного оточення і замкнутися у власному світі наче б для медитацій про долю поета, з чого постало дві збірки («Уроки поезії», 1968 та «Древо пізнання», 1972) чистої, як сльоза, лірики, вільної (що так рідко буває) навіть і від натяку на позу, доведеної до межової простоти і ясности вислову. Потреба внутрішнього опору «фальшивій епосі» насичує лірику Первомайського громадянськими мотивами наче б позачасового, а рівночасно й конкретного для даної ситуації поета звучання, висловленого хоча б в оцьому катрені:

*Собі поети право залишають,
Всі інші відкидаючи права:
Належати до тих, кого вбивають,
А не до тих, хто холодно вбива.*

А в той таки 1973 рік лишалося, як реліктове явище, двоє ще живих поетів з покоління шістдесятників, що їх тривалий рятунок від погрому теж треба пояснювати і обставинами і своєрідністю їхнього місця в літературному процесі. Це – Ірина Жиленко і Віталій Коротич. На час розправи з шістдесятниками в 1963 році Жиленко ледь виходила з першими поетичними спробами, її суто інтимна лірика не здавалася тоді небезпечною. Та поволі з цієї специфічно жіночої лірики, з притаманними їй примхливими змінами настрою, виокреслювався виразний поетичний профіль. Інтимна лірика Жиленко знаходила адекватну їй форму у вишукано грайливих змінах ритму й виразних інтонаціях вірша. В останніх циклах – «Автопортрет у червоному» й «У дзвони серця» (1973) раптом літературним вождем

впала в око поетична індивідуальність Жиленко. Вони похопилися: як досі такого не добачили? Василь Козаченко скорегував недогляд тим робом, що на пленумі правління Спілки письменників у березні 1973 року висловив догану редакції «Вітчизни» за публікацію останнього з названих циклів Жиленко. Відтоді її не друкують.

Інше зумовило відносно триваліше (і відносно ж) творче життя Віталія Коротича. Поет з перевагою раціонального над емоційним, яким і є Коротич, завжди більше витривалий у зустрічі з дійсністю несвободи. На це не бракує паралель, а найяскравіша в нашій таки літературі – між емоційним поетом надхнення Тичиною і раціональним неоклясиком Рильським. Тоді як перший безпомічно занепав, дійшовши до автопародіювання (що я назвав би ефектом Бодлерового альбатроса), Рильський до кінця зберіг бодай формальну поетичну культуру. Так було й з Коротичем. Він був обережніший, не давав поезій у самвидав, як робили більшість шістдесятників. І коли їх удушували, Коротича лишили на показ, як політично надійного. Тепер, лишившись самотою, він почав впадати в око як культурний поет, що випадає з загальної лінії вирівнювання. Ось його вірш «Чекання»:

*Порожня церква стала горілиць
У травах перестояних по двері,
І танув час в розтріснутій печері
Розверстих Ісусових зіниць.
Його лице відкрилося у синь,
Туди, де розтікалася бездонна
Самотність стопечальної Мадонни,
В якій щойно вмер єдиний син.
У того сина рани на руках.
Та чорна кров на лобі запеклася.
Жінки у мертвій церкві тихо плачуть, –
Все так подібне, –
В страчених роках,
Занурені на душі розверсте дно,
Лежать сини, як вимерзле насіння.
Всі матері чекають воскресіння,
Але його нікому не дано.*

Це для радянської поезії пережиток хоч і недавнього, але минулого. Тепер уже так не пишуть. Тут, звісно, мульткий не сам мотив розп'ятого Христа. Ще більше несприйнятна поетична культура, якою Коротич перевищує своє оточення. І коли в соціалізмі взагалі ідея рівності розуміється, як рівняння по найнижчому, то й зокрема тут належало «підрівняти» Коротича, стявши йому голову. Цю функцію виконав Микола Дубина в статті «Що ж оспівує поет?» («Літературна Україна» від 26 липня 1974). Дубина, щоб сказати коротко, закидає Коротичеві «натяки» й «недомовки» стосовно того, що «не імпонує йому в сучасному житті». Звідси, мовляв, й «індивідуалізм», і «чорні, холодні тони». Та поряд з такими політичними пересторогами Дубина кладе наголос і на таких вадах: «В гонитві за «оригінальністю» він вдається до перевантажень асоціативністю й метафоричністю, алогізмами, однозначними (а часом випадковими) епітетами, що надто

ускладнюють образи». Тут усе ясне: соцреалізм не витримує поетичної культури, таких форм вислову, «що надто ускладнюють образи», за якими плебей підозріває політичну ненадійність.

Коротича не репресували, але так писати, як досі, йому заборонено. Тут діє її механізм імперської політики: в Росії культурна поезія, якщо вона політично надійна, все ще дозволена; для всіх інших республік – ні. Вони мусять бути на поверх нижчі, щоб видно було різницю між метрополією і провінцією. В іншому випадку посилюються б відцентрові сили, що пішло б на шкоду інтенсивно здійснюваній тепер русифікації.

Я зупиняюсь на обговоренні лише цих поетів. Є велике число, сотні інших, але то вже версифікатори, більш чи менш вправні і... більш чи менш знівельовані. Нівеляцію версифікаторів дуже прискорив березневий пленум правління Спілки Письменників України 1973 року, на якому ухвалено так актуалізувати поезію, щоб вона оперативно служила поточним завданням партії, наблизити її до, як вони висловлюються, «простой людини», робітника. Теперішній голова правління Спілки письменників Василь Козаченко так конкретизував на пленумі це завдання: «... поезій, змістовних, пристрасних, які можна було б читати з естради, не вистачає нашої самодіяльності. Озброїти її надхненним словом, віршем, піснею, які б на повну силу зазвучали з самодіяльних естрад, на будівельних майданчиках, в колгоспах і цехах заводів, – одне з найперших наших завдань» («Літературна Україна» від 27 березня 1973).

Якби не точно наведені цитати, можна б думати, що я оповідаю анекдоти. Тим часом гірка правда не лише це, а й незабарна позитивна відповідь поетів на заклик Козаченка. Рівно через місяць (27 квітня) та сама «Літературна Україна» надрукувала на першій сторінці вірш Івана Гончаренка «Міряємо час на п'ятирічки». Ось він повністю:

*Річка починається струмком.
Із струмків мільйонних – повинь річки.
Міряємо час на п'ятирічки,
повнимо, уславлюєм трудом.
Дружним кроком,
близькістю плеча,
відчуттям
биття сердець*

у строї,

*вірні
заповітам Ілліча,
сповнені наснаги трудової, –
Комунізму зводимо будову,
в спільній праці
щастя ми куєм.
Хай же буде
і поета слово
у поході армії бійцем!*

Підсумовуючи становище в ділянці поезії, можна твердити, що по смерті Первомайського й удушенні двох останніх поетів, про яких ішла мова вище, в українській радянській поезії запанувала пустка.

Стосовно радянської прози ми не завжди усвідомлюємо собі, в які вузькі жанрові рамки вона укладається. Фактично вся вона існує в трьох белетристичних жанрах – оповідання, повісти, роману, з призначенням тенденційно ілюструвати партійні настанови в економічному й суспільно-політичному житті. Є жанри, що в цьому утилітарно звуженому розумінні ролі літератури відмирають; є такі, що їм не пощастило в радянській літературі й народитися. До цих останніх належить, наприклад, есей – жанр філософічно-рефлексивної прози, що дозволяє вельми довільні форми інтерпретації предмету, а разом з тим в європейських літературах має ту прикмету, що на ньому визначається виробленість літературного стилю. Секрет відсутності цього жанру в радянській літературі криється в тому, що з природи своєї він немислений в умовах політичного утилізму. Для нього потрібна повна свобода й невимушеність вислову, як це розумів творець есеїстичного жанру Монтень, кажучи, що в своїй книжці він висловлює «себе самого» в «простому, природному й звичайному вигляді». Хай би хтось спробував так висловлювати себе в умовах деспотії! Тому й не дивина, що зародки есею якщо й появилися останніми роками на українській землі, то тільки в самвидаві. Маю на увазі літературно-критичні есеї Євгена Сверстюка («Котляревський сміється», «Собор у риштованні») і публіцистичні – Валентина Мороза («Серед снігів», «Хроніка опору»). Логічно, що радянська література ніколи не визнає ці твори за своє надбання.

До жанрів відмируючих у радянській літературі належить останніми роками історична проза. Вона здавна була бідна й обмежувалася спорадичними появами історичного роману. До речі, досить сумнівної документації джерелами.

Олександр Білецький вважав конечними для вивчення літератури дві передумови: розглядати літературу (ішлося йому конкретно про українську) на тлі інших європейських літератур (не лише сусідніх слов'янських); по-друге, вивчати її у всій повноті, не оминаючи й найдругорядніших постатей.

Розуміється, ці умови не для доповіді. Але я винятково ризикну невеликим порівнянням стосовно самої історичної прози, і то з однією літературою, з якою я більше ознайомлений: французькою. Може, на цей час і найбагатшою на історичну прозу, хоч категорично таке твердити досить важко.

Жанр романізованої біографії розвинув померлий кілька років тому Андре Моруа. Він має багато послідовників, які пішли по різних розгалуженнях цього жанру, так що, наприклад, Арман Ляну спеціалізується на біографіях письменників, Анрі Перрюшо – малярів; Жан Ор'є відомий великими біографіями Вольтера і Талейрана. Ясна річ, я не перераховую всіх: ідеться лише про спробу дати уявлення про жанрове розгалуження історичної прози. У самій біографічній прозі можна ще назвати Андре Кастльо, Франсіса Карко й інших. Але розгалуження йде далі: П'єр Гаксотт написав такий оригінальний твір, як «Історія французів» (у розумінні не нації, а французів чоловічої статі), у пандан йому Ален Деко пару років тому видав двотомову «Історію французьких жінок».

Що може протиставити всьому цьому українська література? Майже нічого. За останні роки – романи хіба одного Павла Загребельного. Українським

письменникам під цю пору історична тематика заборонена. Очевидно, не треба розуміти буквально так, що десь є ухвалена постанова про заборону. Ні, у них досконало розроблена евфемістична аргументація, жонглюючи якою, секретар Спілки письменників Олександр Левада на об'єднаній нараді мистецьких спілок у 1973 році заявив, що в літературі надмірно багато уділяється місця історичній тематиці, при якій є небезпека захоплення історичним минулим, а звідси недалеко й до націоналістичного ухилу. Тут таки Левада додав: «Ми не безбачченки, і героїчні сторінки історії нашого народу, особливо історії боротьби за революцію і соціалізм завжди будуть для нас дорогими і повчальними».

Звісно, така історична література дозволена, але тільки така. Тут, щоб не впасти в однобокість, належить сказати, що наша література в УРСР зберігає вітальну силу оживати, і саме на десятиліття, про яке мова в цій доповіді, припадає поява кількох історичних романів, талановито і на високому формальному рівні написаних, між ними це «Мальви» Романа Іваничука, «Меч Арея» Івана Білика. До них можна додати збірку біографій історичних постатей «Неопалима купина», укладену Сергієм Плачиндою й Юрієм Колісниченком. Та коли я кажу, що їм тільки й лишився, що Загребельний з історичними романами, то маю на увазі, що всі названі вище твори були майже відразу по появі розкритиковані й вилучені з ужитку.

У статті «Тени недоброго прошлого», надрукованій у «Літературній газеті» від 3 липня 1974 року, Леонід Новиченко, намагаючися спростувати мене, тільки й стверджує, що вони лишилися при одному Загребельному. Цитую: «Такі ж жалюгідні сенсаційні твердження «Сучасности» про те, що нинішнім українським письменникам «прямо заборонено вдаватися до історичної тематики». Так дослівно й написано у вересневій книжці журналу за минулий рік. А в березні цього року радянська преса і радіо повідомили, що Державною премією імені Т. Г. Шевченка відзначено П. Загребельного за його історичні романи «Первоміст» і «Смерть у Києві», які разом з раніше написаним «Дивом» становлять солідний епічний цикл про життя «верхів» і «низів» стародавньої Київської Русі».

Отож, таки й не знайшлося назвати ще когось, крім Загребельного. Цікаво продовжити порівняння його романів з тими ж французами. Прикметна особливість французької історичної прози в тому, що вона диференційована: від творів, майже наближених до історичних досліджень, типу шеститомової «Історії Наполеона Бонапарта» Андре Кастльо до також шеститомового клясичної форми роману Моріса Дрюона про заник династії Капетинів – «Прокляті королі». Але при тому, включаючи й таке легке читво, як десять томів «Любовних історій в історії Франції» Пі Бретона, – вона насичена посиланнями на документальні джерела. З цього погляду названі романи Загребельного не витримують найлегшого порівняння з французькою прозою. Вони мають суто утилітарне політичне призначення: у белетризованій формі зовсім довільно маніпулювати історичними фактами, щоб виправдати сучасні великодержавні концепції російської історіографії.

Повертаючися до типових для української прози белетристичних жанрів, спробуємо придивитися, чи на загально похмурому тлі було щось і добре в ній. Так, у десятилітті, про яке в нас мова, ще було. І те добре тим більше варто згадати, що його так мало.

Я лишаю за кадром прозу Олександра Довженка, бо вся вона ранішої дати. Але якраз у взятий мною відтинок часу ще входить єдиний великий роман в українській радянській літературі останніх десятиліть – «Дикий мед» Первомайського, датований 1963 роком. Це, щоправда, дещо підписований вимушеним підтяганням під ідеологію, але й попри те хвилюючий людяністю літопис радянського життя від середини 1930-их років до наших днів. Кладучи наголос на винятковості цього роману в українській радянській літературі, я маю на увазі і його формальну довершеність, на брак якої слабує так багато наших письменників. Три відтинки часу, охоплені романом, – від єшовщини до війни, сама війна і повоєнний час – композиційно чергуються у складному ритмі через весь роман, часом з несподіваними, але оригінально вмотивованими переходами з сучасного в минуле і навпаки, не порушуючи враження структурної цілості.

Еміграційний читач не оцінив належно роману Первомайського, надмірно захоплюючися натомість «Собором» Олеся Гончара. Можливо, тому, що для нас, вразливих на вияви національних почуттів і назагал байдужих до літератури як мистецтва, Гончар промовив більше до серця порушенням актуальних національних проблем, тоді як роман Первомайського написаний на загальносоветському матеріалі. Годі було б заперечувати заслуги Гончара в дотичному питанні, але в його «Соборі» багато більше фальшу, а формально він сиричуватий і на шкоду істоті прозового жанру надміру перепоетизований, тоді як «Дикий мед» написаний у чисто прозовому стилі в європейському значенні цього слова. Зауважу принагідно, що я розходжуся в оцінці «Собору» з більшістю тих, що про нього писали, і тому до нього більше не повертатимуся.

Щоб закінчити з Первомайським, мушу спростувати своє власне твердження, висловлене попереду, що зародки есею появилися виключно в самвидавній літературі. Насправді до тих авторів належить і єдиний з незаборонених авторів, власне Первомайський, книжкою 1967 року «Творчий будень», що містить збірку майстерних есеїв, щось на подобу прози Поля Валері.

Ціновані офіційною критикою як видатніші майстри прози, з тим таки Гончарем, Стельмахом, покійним уже Головком і ще іншими зі старшого покоління включно, насправді нічого вартого уваги за цей час у прозі не створили. Натомість лишається незаслужено промовчаним там і ще більше переоченим, ніж у поезії Первомайський, один із сеньйорів української радянської літератури Іван Сенченко.

Письменник органічно національний, він належить до тієї лінії, що через Гоголя пішла від нас у російську літературу, а в українській найповніше виявилася останнього часу у творчості Олександра Довженка. Прийшовши на початку двадцятих років ще молодою людиною до Харкова, він на все життя залишився в полоні відстояних, бозна з яких глибоких джерел живлених традицій поважного селянського роду. Знищені в огидній дійсності советчини, ці традиції живуть уже опоетизовані в його уяві, як міг тієї Червоноградщини, якої немає вже в дійсності.

Тому Сенченко з покликання письменник автобіографічний. Герої його творів того самого кореня, що й у Довженковій «Зачарованій Десні»: це дід Терентій і баба Одарка з Шахівки, батько Юхим і мати, брати й сестри, і всі шахівці, що запам'яталися з дитячих і юнацьких літ. Тому спроби Сенченка відійти у світ уяви поза ці образи не конче вдавалися, навіть не дуже щастило їй тоді, коли він ніби

таких самих, як у Шахівці, поселяв на чужий ґрунт київської Солом'янки. Тим то перша згадка про Сенченка в людей, що знали його з двадцятих років, асоціювалася з «Червоноградськими портретами» (1930). Для офіційної критики це була «ідеалізація куркульства». Обкраяний не органічною йому тематикою, Сенченко залишився на все життя творчо збідненим. Але недавно він мав сміливість повернутися думкою до Червоноградщини і дав на тлі сірої літературної офіційщини кілька справжніх шедеврів. Назву прикметний уже самою назвою нарис «Подорожі до Червонограду» і повість «Савка», друкуючі у «Вітчизні» 1973 року.

Кілька талановитих прозаїків виловилося й з гурту шістдесятників. Це натеper уже досить відомі імена: Валерій Шевчук, Володимир Дрозд, Юрій Щербак, Євген Гуцало. Були, очевидно й інші, але удушені так рано, з першого кроку в літературі, що не всіх можна було й примітити, як от, для прикладу, Ярослав Ступак, якому назавжди закрила дорогу в літературу надрукована у «Вітчизні» через недогляд Любомира Дмитерка дуже прозоро не соціалістична новела «Гордіня». Обмежений розміром доповіді, я не маю змоги присвятити достатньо уваги цим дуже цікавим письменникам, на яку вони заслуговують. Зрештою так багатонадійно, як вони проєктувалися свого часу, вони вже й не існують.

Валерій Шевчук приніс в українську новелістику цілком нову методику ошадно точного письма. Його новелі стилем нагадували більше західно, ніж радянську прозу. Були навіть спроби пояснювати це впливом Селінджера, хоч, я гадаю, безпідставно: талановитий письменник знаходить сам себе, і лише оманну подібність приписують чужим впливам. Шевчук умів побачити і психологічно умотивувати живий образ людини в площині суто інтимній, цілковито поза усталеними в радянській літературі аксесуарами, як от форми суспільної активності в радянських організаціях, трудовий ентузіазм, соціалізм тощо. Це й було головною причиною, що його перестали друкувати. Психологічно-сюрреалістичне оповідання його «Останній день» свідчило про нові великі можливості цього талановитого письменника, але воно тільки щасливим випадком і було надруковане у пражській «Дуклі».

Почавши якомсь непомітно з новельок, Володимир Дрозд виявив себе блискуче в сатиричній прозі. Об'єктом його критичної обсервації стали типи сільських і маломістечкових активістів, інтелектуально випорожнених у духовому вакуумі советчини. Маю на увазі дві його кращі, композиційно складні в психологічній багатопляновості сюжету повісті другої половини шістдесятих років: «Маслини» і «Катастрофа». Ці твори незвичністю для радянської літератури форми так спантеличили критику, що вона обійшла їх цілковитою мовчанкою; але в цьому був і знак Дроздові, що далі йому так писати не вільно. Зваживши на це, він перейшов до повістей біографічного жанру, на зразок біографії Олександра Богомольця «Ритми життя». Це твори, щоправда, чисто роблені, але з нульовим мистецьким значенням.

Варта уваги ще історія з Євгеном Гуцалом. Почавши з поезій, в яких він не дорівнював видатнішим з шістдесятників, Гуцало цілковито перейшов на прозу. І не без успіху. Запам'яталися його такі перші новельки з повоєнного життя, як «У полях». Виявившись сумлінним і культурним побутописцем, Гуцало написав кілька повістей з життя селянства й сільської інтелігенції, якими наразився на гостру критику, що звинувачувала його в «дрібнотем'ї» й униканні актуальних проблем

радянського життя. Хотівши й далі друкуватися, перейшов на «великі» теми: найновіша повість його «Тепла осінь», друкowana у «Вітчизні», ч. 9, 1974 року, написана на тему «братання» українців з росіянами. Але видно, що надхнення відмовило письменникові, і він знизився до пересічності, почав писати, за висловом Довженка, «як усі».

Попри занепад письменницької культури, реєстр українських письменників безупинно зростає і під цю пору досягає десь тисячі. Годі було б згадати їх усіх і в багатотомовому підручнику. І поготів це не можливе в одній доповіді. Тому доводиться просто оминати тих, що пишуть, «як усі», хоч саме до них належать і ті, хто на основі дійсних там критеріїв, стоїть на верхах літературної ієрархії. Підкреслюю, тут ішлося нам у першу чергу про те в літературі, що досі було з погляду мистецького варте уваги. Звертаю також увагу, що доводиться висловлюватися в минулому часі, бо тепер зайшла в українській радянській літературі лінія на тотальне усунення справжнього.

З цього погляду визначною подією став березневий пленум правління Спілки письменників України 1973 року, про який я вже згадував у зв'язку з творчим убієнієм Ірини Жиленко. Саме на цьому пленумі першим секретарем правління Спілки обрано Василя Козаченка. У цій якості він уже й виступив на пленумі з доповіддю, що називалася: «Письменник – переконаний і активний учасник комуністичного будівництва». Якщо в поезії естрадній пісні для гуртків самодіяльності він надавав переваги над інтимною лірикою Жиленко, то в галузі прози Козаченко підохочував письменників (цитую) «не... боятися «монополії» та «авангардизму» нарису в першовідкритті важливих суспільно-політичних, соціальних та морально-етичних проблем як, до речі, й пріоритету художнього нарису перед іншими літературними жанрами». Поза тим «во главу угла» в літературі мало бути поставлене завдання дати в літературі образ робітника, як будівника комунізму. Розуміється, це тема пропаща. Але й ухилитися від неї письменникам залишені дуже вузькі фірточки. Одна з них, цінована як актуальна особливо для української літератури, – це «братні зв'язки» українського й російського народів. Згадана вище повість Гуцала «Тепла осінь» не випадковість. Одночасно з нею вийшов роман Юрія Збанацького «Кують зозулі» на сюжет родичання української родини з Полісся з російською на Донбасі. І це пропаща тема. Пропащі всі – директивно приписані. І тому, перебираючи в пам'яті два роки від того, таки справді вже історичного пленуму, годі пригадати якусь появу в літературі не графоманського звучання.

Наш огляд обмежується лише поезією і прозою. Не потребуємо умотивувати, що цілковито поза нашою увагою залишається «авангардний», за визначенням Козаченка, жанр нарису. У такому вигляді, як він існує, це – низькопробна публіцистика, яка з літературою не має чогось спільного.

Не згадана тут і драматургія через те, що доповідач не дуже пильно за нею стежив, і те, що потрапляло йому до рук, на подобу п'єс Олександра Левади, не має ніякої вартости. Український театр за всю історію советчини не був у такому занепаді, як сьогодні.

Початок занепаду української радянської літератури, ясна річ, не датується березневим пленумом правління Спілки письменників України 1973 року. Це покищо кінцева виразна дата в цьому процесі, в якому на окрему увагу заслуговує

і безнастанний занепад мовної культури. Щоправда, щодо цього наша література на еміграції виглядає незрівняно гірше, але, на щастя, у мій обов'язок не входить порівняльна аналіза мовної культури радянських й еміграційних письменників, і далі мова буде лише про радянську літературу.

Зближення і злиття націй, яке тепер форсовано здійснюється, означає відмирання всіх національних мов й експансію російської мови їх коштом. Український письменник – людина міста, і під цю пору він обертається в російськомовному оточенні, та й сам уже в щоденному житті, мабуть, у більшості користується російською мовою. Сідаючи писати літературний твір, він вдається до напівмертвої мови, ніби до своєї латини. Це мова не з уст народу, а з словників, якій, як висловився Довженко, бракує «знаків живої мови». Деколи з тексту можна помітити, що письменник уже й думає по-російському, а на українську лише перекладає. Звідси – кальки не самі лексичні, а й синтаксичні. Тим більше, що калькування не те що не наражається на критику, а й усіяко підохочується, бо ж єдину людину, яка так пильно стояла на сторожі слова – Бориса Антоненка-Давидовича – саме за це видалено з літератури.

Змертвіння літературної мови спричиняє втрату її чуття і сприяє поширенню штучних витворів у лексиці, які раптово з'являються роями, часто на один копил роблені. Наприклад, останнім часом зайшла мода на потворні іменники на -ння, -ття і подібні «сьогоднення», «розмайття», «майбуття», «громадця», «безжур'я», «багатотем'я», «дрібнотем'я» і безліч подібних.

Може, ще гірше явище з погляду культури стилю – спричинена порожнечою змісту девальвація значення слова. Хтозна, наскільки цей процес свідомий чи підсвідомий: я маю на увазі той психологічний ефект, коли письменник, наперед знаючи, що приречений неухильними приписами соц-реалізму на фальш, намагається його, цей фальш, прикрити голосними словами чи тріскучими, але порожніми фразами. Так з'являються штампи не просто Шевченко, а – «Великий Кобзар», не Франко – «Великий Каменярь». Просто вугілля – не звучить, означають красним словом «чорне золото» або «соняшний камінь» і т.д.

Цією свідомістю порожнечі змісту вмотивована теза Олеса Гончара, що роман мусить бути поетичний. У сенсі наведених прикладів. І сам же Гончар нещасливо ілюструє занепад прози у фальшивій поетизації.

Не можу стриматися від спокуси проілюструвати, до чого доводить така поетизація прози. Герой одного роману оповідає, що купив запальничку, яка не загоряється. Але оповідає не просто, а «поетично»: «Я купив її в тютюновому магазині в Києві, виготовлену як сувенір: одеський приморський бульвар, поодаль рейд, перлямутрова чайка над морем. Блискуча, гарної форми, вона задовольняла найтонші смаки курців, мабуть, єдиних споживачів цього давнього, як світ, товару, але... не загорялась». Парубійко підрихтував запальничку і сподівається видобути з неї вогонь. У письменника це звучить так: «Тепер настала черга знову звернутись до приморської чайки – чи не викреше вона своїм легким крилом вогню з рожевого одеського неба». (Це з роману Михайла Чабанівського «Дорога додому»). Так виглядає «поетизація» прози.

Та що вже проза, коли звичайну газетну статтю оздоблюють начинкою з таких порожняків (цитую з передової статті в «Літературній Україні» під новий

1975 рік) «вона (земля) поважно і велично обертається, а теплі зорі лоскочуть її боки, а вітри дбайливо колисують її, як стару колиску людства...»

Читаючи таке, дивуєшся, що нема кому полоскотати боки авторові й редакторові газети, та не «теплыми зорями», а чимось більш відповідним. Колись був Іван Дзюба: він твердив, що ця газета редагується на рівні стінгазети районного відділу міліції. Але Дзюби вже немає.

Витворилася така ненормальна ситуація, що протягом останнього десятиліття жива мова відчутніша була в перекладах, а не в оригінальній літературі. Зрозуміло. Там і лексика багатша: перекладу «Прометей», або «Життя Бальзака» Андре Моруа (є такий переклад) не вмістиш у лексику повісти про змагання ланкових, і сам стиль чужого тексту не дозволяє накопичувати такі нісенітниці, як цитовані вище.

Але літературні комісари давно постерегли небезпеку звідси, і вже від багатьох літ цькують перекладачів за зовсім природне збагачення мови з-поза соцреалістичної лексики, щоб віддати лексично складніший текст з чужої літератури. До цього нечистого діла притягають навіть мовознавців а особливо трудяться головні критики: Леонід Новиченко і Микола Шамота. Бувши директором Інституту літератури ім. Т. Шевченка, цей останній у доповіді на пленумі наукової ради цього інституту сказав таке на адресу перекладачів: «... Був час, коли в мові художньої літератури почала було задавати тон група перекладачів на чолі з тандемом – Кочур-Лукаш. Під приводом збагачення мови творів були розворушені «словникові холоди» і робилися спроби витравити з літератури живу мову, особливо в тій частині, де вона природно й закономірно споріднена з російською».

Ця група перекладачів уже видалена з літератури, а перестороги проти них не вгасають. Так замикається коло й тут.

Пам'ятаючи дотепне слово Вольтера, за яким таємниця занудности криється в бажанні розповісти все, автор доповіді обмежився лише кількома головними лініями розвитку літератури, намагаючися зафіксувати те справжнє, що було ще в цьому десятилітті. Довелося при тому констатувати сумний факт, що воно вже в минулому. У сьогоденній ситуації на справжнє в радянській літературі вже немає місця. Саме тому на початку доповіді й висунута теза, що на середину 70-их років дійдено майже повного здійснення ідеалів соціалістичного реалізму. Це вимагає деякого пояснення.

У недавно виданому збірнику російського самвидаву «Из-под глыб» один із авторів Шафаревич, доводить, що остаточне здійснення соціалізму в світі довело б до вимирання людства. Його теза підтверджується тим, що в СРСР близько шістьдесяти років будують соціалізм і не можуть добудувати: доводиться все ще миритися з залишками капіталізму у вигляді решток приватної власності, бо щойно бралися рішуче її ліквідувати – починалося масове вимирання з голоду будівників соціалізму.

Те саме з соціалістичним реалізмом: його утвердження – смерть літератури. Тут боротьба ведеться проти «залишків капіталізму в свідомості людей»: проти індивідуального, суб'єктивного в творчості письменника. Кожна неповторність, що виходить за межі пересічності, розглядається як відхилення від

соціалістичного реалізму. Головне – рівність! За останнє десятиліття вирівняння посунулося значно вперед. Одну з прикмет його з тривогою занотував поет:

*Самотній місяць котиться іржаво –
Вкраїнської словесности держава
Поволі тратить гетьманів своїх.*

(Віталій Коротич).

Тичина, Рильський, Сосюра – це їх Коротич називає гетьманами «з держави слів». Хай вони нічого й не писали б – сама їх присутність у літературі свідчила про нормальну наявність більших і менших. І що більший поет – то відмінніший. За десятиліття, про яке в нас мова, це покоління вже вимерло, а підсоння соціалістичного реалізму не було сприятливе, щоб вирости рівновеликі їм. Відбулося вирівняння по нижчому. Дальше вирівняння відбулося тим робом, що кожного, що не встиг присісти до рівня графомана, присадили силоміць, як доведено вище на прикладі Жиленко й Коротича.

Василь Козаченко за два роки, від березня 1973 року, відколи очолив Спілку письменників України, довершив цей процес, і в українській радянській літературі здійснилася візія соціалістичної рівності, що її передбачив сто років тому Достоєвський: «Кожен належить усім і всі кожному. Усі раби і в рабстві рівні. У крайніх випадках наклеп і вбивство, а головне – рівність... Раби мусять бути рівні: без деспотизму ще не бувало ні свободи, ні рівності, але в отарі мусить бути рівність, і оце шігальовщина!» Так вигукував Петька Верховенський у «Бесах» Достоєвського. Для нас це не візія, а дійсність, і ми можемо додати: і оце соціалістичний реалізм.

За нашим дуже поверховим підрахунком, його дальше утвердження в цьому десятилітті супроводилося видаленням з літератури понад 25 письменників. До цього числа не зараховано тих, кого лише критиковано (В. Коротич), або чії книжки вилучено без застосування до авторів якихось репресій (О. Гончар, Д. Павличко та ін.). Пораховано лише ув'язнених, виключених із Спілки письменників України й усунених з праці та позбавлених права друкуватися.

Висловами пошани до них закінчимо цей огляд.

ПО СТОРІНКАХ РАДЯНСЬКОЇ ПРЕСИ¹¹

Колись, після березневого пленуму правління Спілки письменників України 1973 року, у статті про тодішню літературну ситуацію на Україні я ствердив, що Василь Козаченко узаконив як авангардний жанр радянської літератури – публіцистичний нарис. Чл.-кор. АН УРСР Леонид Новиченко потрактував це як образу і поскаржився на мене в «Литературной газете» (Москва). Але ось проминуло два з чимось роки, і на черговому пленумі Спілки, що відбувся в грудні 1975 з нагоди підсумків «участі письменницької організації республіки в підготовці до XXУ з'їзду КПРС», Павло Загребельний у доповіді «Письменник і п'ятирічка» стверджує щось таке, що не промовляє на користь Новиченка: «Найперше й найголовніше – це те, що ми за останнє п'ятиріччя мовби відродили художню публіцистику, вивели її з стану анабіозу, в якому вона перебувала досить тривалий час, знову надали їй того значення, яке вона повинна мати в загальному літературному процесі і в щоденному житті радянської людини. Художня публіцистика зайняла належне їй місце на сторінках друкованих органів, у видавничих плянах, у творчих плянах наших письменників, вона розвивалася бурхливо й активно як самостійний жанр. Це слід підкреслити з усією рішучістю, бо ще й досі лунають голоси про те, що, мовляв, публіцистика – це тільки заготовки, чорновий матеріал, канва для написання творів масштабних, справді художніх – романів, повістей, драм, поем...»

Голоси голосами, але доповідач стверджує великий поступ у розвитку цього модного тепер жанру. Бож: «Усвідомлення міри й почуття відповідальності було спільне як для всіх наших друкованих органів, так і для обласних письменницьких організацій і видавництв». Далі відзначається «велика робота» редакції журналу «Вітчизна» й інших, що вели на своїх сторінках «художній літопис» творення «найзначніших споруд нашого часу». Ніби оптимістичний висновок щодо процвітання нарисового жанру. Але тут відразу ж впадає нам в око непослідовність Загребельного. Наче б забувши все тут сказане, він раптом впадає в похмурий тон: «Нарис, – стверджує Загребельний трохи далі, – жанр чи не найбільш безборонний, бо кожен, хто вивчив абетку і навчився, подібно до гоголівського Петрушки, складати з літер слова, стуливши до купи кілька таких-сяких відповідних до моменту речень, уже називає це нарисом і мерщій пропонує газеті чи журналові. Внаслідок цього, з дозволу сказати, «процесу» справжні нариси безслідно гинуть у завалах так званих «актуальних» матеріалів, у видавництвах виходять часом навіть цілі книжки, автори яких під назвою нарисів маскують свої найпримітивніші письмові вправи».

Ну, Павле Архиповичу, як же це пов'язати з «почуттям відповідальності», що ціхує, як ви сказали вище, і друковані органи, і обласні письменницькі організації, й видавництва?

За ці останні два роки з нарису в радянській літературі розвинуто різновид цього жанру: белетризований нарис, що називається документальною повістю. У ньому вправляється досить багато письменників. Можемо вірити Загребельному,

¹¹«Сучасність», квітень 1976, ч. 4.

що результати цих вправ плачевні. «Впадає в око, – констатує Загребельний, – дивовижна одноманітність переважної більшості наших публіцистичних виступів. Відбувається якась незбагненна нівеляція творчих індивідуальностей. Навіть здібні літератори з усталеною репутацією, беручись за нариси, мовби втрачають свій творчий нерв, зрікаються будь-яких мистецьких амбіцій. І це стосується не тільки прози, але, що вже зовсім неймовірно, – навіть поезії. Я навмисне обминаю речі зовсім халтурні, бо вони навіть не варті розмови, та й авторам їхнім ніякі розмови не допоможуть, адже це люди, як правило, білялітературні. Але коли поєднуються для написання животрепетних картин з життя сучасного села такі дві яскраві творчі індивідуальності, як Є. Гуцало і Р. Самбук, то ждеш від них речей непересічних, оригінальних, справжнього відкриття. І що ж? Мов той мітичний кентавр, цей спільний автор багато втратив як від Гуцала, так і від Самбука, і хоч пише про речі вельми цікаві і повчальні (що треба всіляко заохочувати), але часом занадто безбарвно і, сказати б, ненатурально».

Дивна наївність чи рутинована вправність видавати фальш за правду? Очевидно, останнє. Бо як же може виглядати «незбагненою нівеляція творчих індивідуальностей», коли зводять до купи двох зовсім різних письменників для спільної праці над жанром, їм обом не властивим? Один з них, Гуцало, типовий побутописець, а Самбук – справді талановитий у пригодницькому жанрі. Спільно ж вони мають писати документальну повість про колгосп у наперед заданому оптимістичному пляні. Годі й придумати кращий спосіб нівеляції творчих індивідуальностей.

Не нове, але доведене до безглуздя перед ХХУ з'їздом КПРС: центральна тема для літератури – партія і комуністи. Власне до цього з'їзду виходять такі спеціальні збірники. У «Літературній Україні» (яка, за слушним твердженням нашого співробітника Шпорлюка, перестала бути літературною) від 27 січня ц. р. М. Слабошицький рецензує один такий збірник під назвою «Комуністи, вперед!» Це збірка поезій, що вийшла у видавництві «Радянський письменник». Починає автор з «відкриття»: «З найважливіших і соціально значущих тем усієї радянської поезії першість безперечно належить темі партії комуністів. До неї мистці, як правило, приходять у пору своєї творчої зрілості. Бо вимагає вона виняткової духовної мобілізації, глибокого проникнення в сутність соціальних процесів, справжньої мистецької майстерності. Наша література має чудову скарбницю творів, що оспівують вірних ленінців, рідного Ілліча, подвиги і звершення народу. Своєрідним підсумком, сказати б, революційним пашпортом української радянської поезії став щойно виданий збірник «Комуністи, вперед!»

Не будемо ні цитувати далі, ні коментувати. Зауважимо лише, що це не поодинокі видання, вони виходять серіями. Майже одночасно з названим збірником вийшов двотомник, що має назву, яка говорить сама за себе: «Сталь і ніжність». У вишуканості таких назв Павло Тичина був справді неперевершений.

Вияви організованого згори холуйського вихваляння всього російського не новина для української радянської літератури. І як ми про це згадаємо, то лише тому, що нас прикро вразило, що на цю стежку спихають і поетів, які досі засвідчували наче б добре почуття міри. Такий Віталій Коротич. У грудневому

числі «Вітчизни» він надрукував статтю під назвою «Столиця», в якій холоуїство сягає геркулесових стовпів. Передруковуємо уривки з неї: «Голос Москви. Пам'ятаю його у воєнних зведеннях, а батько мій пам'ятає в повідомленнях з полів громадянської, а дід пам'ятав у голосах гудків найбільших заводів, будь-коли ним чутих. Голос Москви. Світ так чи інакше чув його понад вісім століть підряд, але в останні піввіку прислухається з напруженою увагою, бо історія нашого часу прийняла в себе слово і справу Москви як один з основних складників. На тому стоїмо... Школа Москви – це школа Леніна, школа інтернаціональної соціалістичної революції, школа братерства. Школа Москви – в усьому, як у кожному ударі людського пульсу повторюються могутні поштовхи серця.

Коли ми говоримо про школу Горького в радянській літературі – це також школа Москви. І традиції революційної поезії, шляхи Маяковського починалися тут; і театри Станіславського, Вахтангова, Мейєрхольда початкувалися у Москві. Не можу назвати іншого міста у світовій історії, де за такий короткий час – першу третину нашого століття – відбулися б події, такою мірою визначальні для шляхів розвитку людства, де з такою щедрістю б закладалася культура на всі часи, де революція ішла б в усіх вимірах – суспільному, мистецькому, науковому... Хоча Москва – чіткий аргумент на користь саме того, що перебудова суспільства йде разом з перебудовою його культури.

Москва промінилася й проміниться полум'ям революції на всі континенти: Назим Хікмет і Бертольд Брехт, Дієго Рівера й Джон Рід жили з обличчями, зверненими до неї. Не можу назвати жодного помітного митця радянських народів, який не відчував би своєї причетності до процесів, що виникають та визрівають у Москві. Столичність Москви насамперед духовна, і моральний авторитет столиці ще тисячу разів учитиме й єднатиме народи, мови, мрії. Москва ворожа усякій провінційності та дрібності. Навряд чи хтось міг би обчислити, скільком людям додала вона сили й надії у боротьбі за велику мету!

Москва чудово знає всією історією, що самотність, загнаність, замкнутість, вбиває душі людей та цілих народів, і вона вміє виводити із самоти в широкий і дружній світ. Коли я пишу про Москву, то завжди бачу її щедро поєднуючу, а не розділяючу силу, силу її справедливості й мудрості».

«Бували і є на світі міста, замилувані у свою давнину (Рим), в незрівнянну свою елегантність (Париж), у свою модерність (Нью-Йорк), в своє велелюддя (Токіо), у свою незвичайність (Бразилія). Більшість згаданих тут і не згаданих знаменитих міст починають недвозначно й одноманітно нав'язувати вам себе саме з найефектнішого, з очевидного боку. Москва інша, і з нею треба довше побути разом, поспілкуватись довірливо віч-на-віч. Для того, щоб відкрилася вона. Саме дух Москви переконує приїжджих найбільше – справедливість Москви, дружність Москви, природність Москви. Але для того, щоб Москва навстіж розкрилася перед вами, треба щиро й зацікавлено до неї ввійти. Ввійшовши так – назавжди станеш багатшим душевно».

«...І звать себе москвичами актори й режисери театрів, вивчені, підготовлені, скомплектовані в повному складі в Москві – для Таджикистану, Калмикії, Бурятії, Омська. Москвичами пам'ятають себе учені в усіх кінцях світу – ті самі, хто вчора був у багатотисячному загоні столичного студентства. Більшість радянських і

чимало зарубіжних воєначальників вийшли з військових академій нашої столиці. Протягом перших десятиріч Жовтневої ери Москва стала одним з найавторитетніших міжнародних центрів, надалі лиш зміцнюючи цю репутацію. Я вже казав, що московський вітер надійно обтрушує з багатьох провінційний пил; не одного й не двох захистила Москва від місницьких провінційних буранів; широта погляду на світ і щедре бажання вчити охочих своїй справедливості й щирості – московська риса».

«Достоїнства Москви не всі звичні. Коли я скажу вам зараз, що Москва веде перед у всесоюзному виробництві ліків, точних механізмів і приладів, меблів, тканин з вовни та порцелянових чашок – причому обсяг кожного виробництва більший, ніж у деяких європейських державах, – ви можете здивуватись, але в кожному разі поставитеся до цього спокійно: ми звикли до московської трудової першості. Так звикли, що іноді забуваємо про багато вмінь Москви: про те, що тут один з центрів металургії поряд з українськими, а під Москвою майже Донецький вугільний басейн. Але знову йдеться не про те, в скількох галузях працюють москвичі, а про те, як саме вони працюють. Робітничий клас був революційним серцем двомільйонної Москви 1917 року, нині він є одним з головних осередків революційного світу. І звідки б ми не були родом – нас міряють ним. Скільки вже разів наші вороги проголошували радянських людей – естонців, українців, туркменів, башкирів – «людьми Москви»; твори Тичини, Рильського, Ауезова, Леонідзе, Смуула називали «московською пропагандою», а бойові перемоги в Прибалтиці, на Волині та в Білорусії – «московськими ударами». Москва стала синонімом ленінської революції, і вороги нестримної революції лють свою спрямовують на Москву».

«Хоч як там було б, але на планеті є дуже небагато столиць, які змогли б відстояти і зміцнити свої імена з такою гідністю, як це робить Москва. Достойно врісши в нові часи, Москва зв'язала, як завжди пов'язувала, ім'я своє з усім найпрекраснішим, що визначає наш час. Щойно всі дістали новий аргумент на користь цього: ідея наради в Гельсінкі та головні положення Декларації, підписаної цього літа главами 35 держав, починалися звідси, з Москви, з радянської столиці. Звідси ж пролунали щойно проголошені на сесії ООН радянські пропозиції про заборону розробки й виробництва нових видів масового знищення і нових систем такої зброї та про укладення договору про повну й загальну заборону випробувань ядерної зброї».

«Щодня більше п'ятисот поїздів приходить до Москви й відходить з неї: більшість міжнародних маршрутів починаються на Київському вокзалі і далі йдуть через Київ, крізь Україну, простелюючи шлях свій, впевнено започаткований у Москві. Поїзди йдуть полями кривавих і лютих битв, де монгольські зотлілі сідла поєдналися вже з тліном фашистських шинелей; понад усі минулі попели та пожежі Москва торує шляхи, якими поєднується великий наш і непростий світ. Це теж «московські удари», це теж праця Москви».

«Читаючи репортаж одного західного журналіста про нараду глав європейських країн у Гельсінкі, я звернув увагу на те місце, де газетяр здивовано пише, що Генеральний секретар ЦК КПРС Л. І. Брежнев, виявляється, особисто знайомий мало не з усіма керівниками держав континенту. «Дух Москви», –

знижав плечима незадоволений журналіст. Але який же він прекрасний, дух взаєморозуміння і співробітництва! Дух Москви, що допомагає державним лідерам зустрічатися за столами переговорів, поетам – на сторінках різномовних видань, космонавтам – на навколораземних орбітах».

«Що таке Москва! Відповідь кожного з нас буде своя, як усі слова любові, всі слова про найдорожче. А вагомість Москви визначається насамперед її моральною роллю в житті кожного з нас, бо є на світі міста з не меншим населенням, з не меншим промисловим потенціалом, з не меншою територією. Немає лише другої Москви».

«Тут живе тільки близько трьох процентів населення Радянського Союзу: більшість європейських столиць зосереджує в собі одну четверту чи одну п'яту частину громадян своєї держави і вже цим посідає в ній панівне місце. Велетенська ж Москва неосяжна насамперед своїм небаченим умінням любити і творити добро. Не нагадуватиму, скільком країнам ми простягли звідси руку допомоги, скільки угод про дружбу тут підписали, свято дотримуючись кожної їхньої літери. В нас не часто траплялися неймовірні надміри хліба, цукру чи м'яса, часом не вистачало й собі; але ніколи ще жоден друг наш не вмер з голоду й холоду, жоден друг наш не лишився беззахисним. «Рука Москви» щедра й ласкава для друзів і нещадна для ворогів, – я раптом згадав про неї. Скільки створено ворогами нашими злих міфів про ту руку! Але ж рука Москви підписує декларації про роззброєння та ухвали про допомогу, рука, спрямована Центральним Комітетом ленінської партії, що працює в Москві».

«Не думаю, що перелічиш усі головні московські заводи, навчальні заклади, скарбниці культури, театри, назвеш бодай найпомітніші з московських шкіл. Всі ми щодня торкаємо речі, зроблені вмілими руками Москви, читаємо мудрі книги, тими руками написані. Дев'яноста мовами розмовляє щоденно Московське радіо, і телевізійні передачі з Москви теж приходять до нас щодня. Це немов кола на безмежному морі; кола, що безперервно розходяться з одного центру. Кола навкруги багатоповерхового тригранника Ради Економічної Взаємодопомоги, кола навкруги Будинку дружби, кола навкруги московських видавництв, кола навкруги славних московських підприємств. Як лише в цьому столітті пішли звідси кола Революції, кола соціалістичного змагання, кола п'ятирічок...»

Читач може закинути авторові цього монтажу: чому ж бачити лише зле. Спробуй пошукати й гарне. Справа майже безнадійна, але в наступному огляді спробую це зробити.

З ПРИВОДУ VII З'ЇЗДУ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ¹²

I

Він відбувся 14-16 квітня ц. р. у залі засідань Верховної ради УРСР. Ця остання подробиця, як бачитимемо далі, не позбавлена значення.

Щиро сказавши, про цей з'їзд можна говорити як про з'їзд літераторів за званням, які одначе обговорювали наче б не літературні справи, а якісь чисто партійні. З другого ж боку, ніби негоже оминати його й мовчанкою: як-не-як на з'їзд від 922 членів Спільки письменників обрано 309 делегатів, з них узяло участь у з'їзді 295. Цей великий загін мав обговорювати важливі питання розвитку української літератури на поточну п'ятирічку (письменницькі з'їзди, за прикладом партійних, відбуваються раз на п'ять років).

Слово загін, вжите вище, може, й не зовсім личить до письменницького товариства: воно більше пасує до гурту озброєних людей – партизанський, військовий загін. Але духові радянської літератури окреслення Спільки письменників словом загін цілком відповідає. Ось ілюстрація. У статті Миколи Шамоти «Про гуманізм соціалістичного режиму», що була надрукована в пресі, а потім увійшла до п'ятого випуску неперіодичного збірника Питання соціалістичного реалізму, є таке місце:

«Кожен, хто входить нині в літературу, повинен чітко уявляти собі, що він входить не в храм, де дзвенить тиша і пахне ладаном, а в лави бійців, яким не буде демобілізації. І доля цього солдата – нелегка, але щаслива доля».

Хоч би й яка була різниця в доборі слів, дух цієї тиради дивовижно нагадує передовиці з геббельсівського тижневика Дас Райх. Так тоталітарні деспотії можуть виходити з діаметрально протилежних позицій, а сходяться неминуче в одній точці.

Ніби й говорено на з'їзді про літературу: у доповіді Василя Козаченка і в промовах делегатів серіями перелічувано письменників і їх твори, говорено про успіхи. А загальне враження таке, ніби це була одна з видозмін (якщо такі можна б уявити) партійного з'їзду, сказати б, з літературним ухилом. До речі, якщо мова про числа, то й склад з'їзду майже повнотою партійний: на 305 делегатів – 246 членів КПРС.

Щоб зрозуміти своєрідність VII з'їзду письменників України, треба нагадати, як еволюціонувало за останні десять-п'ятнадцять років розуміння соціалістичного реалізму. Десь на початку цього періоду закружляла в обігу формула (зрештою, не нова, але з притиском лянсована), що істота соціалістичного реалізму в «партійності» і «народності». Потім, щоб було ще ясніше, формулу спрощено: мовляв, «народність» і «партійність» – поняття тотожні. «Народність» і є «партійність». Так у кінцевому ефекті з соціалістичного реалізму й лишилася сама партійність. Саме це й демонстрував з'їзд різними деталями, симптоматичність яких самим його організаторам, може, й лишалася не поміченою. Захитую з щоденника з'їзду, надрукованого в *Літературній Україні* від 16 квітня:

¹² «Сучасність», липень-серпень 1976, ч. 7-8.

«Під оплески присутніх у президію з'їзду обираються керівники Комуністичної партії і уряду республіки товариші В. В. Щербицький, М. М. Борисенко, О. П. Ботвин, О. П. Ляшко, І. З. Соколов, В. О. Сологуб, О. А. Титаренко, В. В. Федорчук, В. Ю. Маланчук, а також заступник завідуючого відділом культури ЦК КПРС А. А. Беляєв, перший секретар Спілки письменників СРСР Г. М. Марков, перший заступник Голови Президії Верховної Ради УРСР В. С. Шевченко, заступник Голови Ради Міністрів УРСР П. Т. Тронько, завідуючий відділом культури ЦК Компартії України М. Г. Іщенко, визначні літератори України».

Цікаве в цій довгій цитаті – поіменний перелік самих партійних достойників, обраних до президії з'їзду, а всі «визначні літератори України» лишилися безіменні, хоч це ж і був їхній з'їзд. У списку одне-єдине ім'я літератора – Г. Маркова, неукраїнського письменника, який, зрештою, й виступає тут не як письменник, а в якості московського боярина.

Літературна Україна присвятила з'їздові троє чисел, щедро ілюстрованих. Варто вдивлятися і в знятки¹³: у них підтекст, бо вони розповідають про речі, яких немає ні в доповіді, ні у виступах промовців. У числі газети від 16 квітня знятка залі засідань разом з заголовком покриває півсторінки. Фотограф знав своє діло: він схопив у найефектнішому ракурсі трибуни і перші ряди залі. Але які трибуни! Вони наче відпиті з важкого металю чи рублені з вічного дуба і навечно вбудовані. Це апотеоза могутності партійної номенклатури. Невтаємниченому навіть годі збагнути, за якими номенклатурними Градаціями розміщується по тих трибунних лабіринтах президія (і вона ділиться на «рівних» і «рівніших»), на яких трибунах сидять почесні й почесніші гості. Дотримання ієрархії стало самоціллю. Це складна галузь партійного будівництва, докладно опрацьована в неписаних статутах.

Я не даремно повів мову про номенклатуру і залю Верховної ради УРСР. У ній улььковано з'їзд письменників, щоб прикрити порожнечу зовнішньою помпезністю. Зрештою, вся Спілка письменників становить якусь частину всепартійної номенклатури. Хто дістав від неї членський квиток, той не лише записується «в лави бійців», як каже Шамота, а й дістає номенклатурний пайок: залежно від заслуг перед партією, кому ікра, «москвич», кому «жигулі», а кому й дача. Але напевно всім «закритий розподільник», до якого немає вступу простим смертним.

Виталій Коротич, спасибі йому, – майстер точної дефініції. «У нас – державна професія», – сказав він у промові на з'їзді, очевидно ж, надаючи словам іншого значення, ніж вони насправді мають. Удержавлення літератури дало номенклатурний пайок майже тисячному загонові літераторів, але вбило літературу, перетворило тих, що мали бути творцями живого невідчуженого слова, на льокаїв партії.

«Ми – починає своє слово інший промовець, Олександр Ільченко, – завжди входимо до цього залу (функція залі, видно, не абияка – І. К.), як до храму. Але сьогодні в ньому світла більше за всі тут наші роки попередні, бо довіра до радянської літератури, що з новою силою звучала на партійних з'їздах, сяє. Ця довіра партії – в очах, які зараз я бачу в цьому залі».

¹³ світлини

Якої творчості (далебі, й слово це тут не підходяще) вимагати від цієї людини, для якої сервілізм – найвища цнота письменника.

Вимовлено на з'їзді багато голосних слів. «Любов до слова», «безкомпромісне, найсуворіше піднесення справжніх талантів», «одностаїне збуджене дихання нашої літератури і те сяяння очей», «трепетна любов до влади слова» – це лише маленька дешифрація з промови цитованого Ільченка, а в інших те саме насичення витворними загальниками. Десь не менше як п'ятигодинна доповідь Козаченка і виступи всіх промовців плавають у таких пишнотах стилю. Їх призначення – прикрити порожнечу і фальш, і звичайно ж цієї функції вони неспроможні виконати. Доповідач і промовці наподоблюють стиль партійних з'їздів, і їх словеса так цілево спрямовані повз усі справжні проблеми сьогоденної літератури, що їх ледве можна переглядати для орієнтації, про що там ідеться, але неможливо нормально прочитати: мозок відмовляється сприймати порожню тарабанщину.

За п'ятиліття від шостого з'їзду в літературі сталося багато подій, які мусли бути предметом обговорення на цьому з'їзді, а їх блискуче промовчано. Ось кілька таких проблем.

Був поет; Василь Симоненко, який користувався такою любов'ю читачів, що номенклятурники від літератури довгий час не мали сміливості піти проти течії, фальшиво вдаючи, ніби й вони шанують його. Надія була підчистити й видати за свого («мертвим не болить»), але не пощастило. Пустили в забуття. Хіба не проблема: яким чином українська література дійшла до сьомого з'їзду без Симоненка?

Правління Спілки письменників між з'їздами декого позбавило письменницького звання тим робом, що виключало з членів Спілки: як було з Іванисенком, Дзюбою і ще деким іншим? Чому зникли з літератури Микола Руденко, Олесь Бердник, Борис Антоненко-Давидович? І доповідач і промовці пишались успіхами перекладництва. А де ділися Григорій Кочур і Микола Лукаш, яких ще кілька років тому називали першими, коли мова заходила про переклади, – про це ніхто не обмовився жодним словом. Якими «успіхами» Козаченко може перекрити виведення з української поезії Ліни Костенко і ще інших з покоління шестидесятників?

Такі питання можна ставити без кінця. На них немає відповіді ні в доповіді Козаченка, ні в промовах письменників. Висловившись так категорично, я все ж мушу скорегувати себе: сказати, що про ці речі не говорено на з'їзді, буде не зовсім точно. Про дещо говорено, але з перетранспонуванням на такий регістер діалектики, що коли я наведу одну цитату з виступу Леоніда Новиченка, читач зрозуміє, чому матеріали цього з'їзду абсолютно «неудобочитаємі». Ось вона:

«Своїми, без сумніву, значно складнішими шляхами йшло формування певної частини літераторів того покоління, яке виступило в 60-их роках, хоч відразу ж треба сказати, що воно було не бідне талантами, з якими варто було працювати.

«Але не будемо вдаватися в спогади. Цікавить і радує сьогодні інше – той ступінь зрілості ідейної, громадянської і творчої, який засвідчує праця переважної більшості літераторів цього покоління. Різниця між серединою 60-их і серединою 70-их років, навіть між нашим VII і попереднім VI з'їздами (1971 рік),

у цьому розумінні надзвичайно наочна. Відразу ж скажемо, що головна заслуга в ідейному вихованні й загартуванні вчорашньої молоді, як і всіх нас, належить уважному і вдумливому, принциповому й чуйному партійному керівництву процесами розвитку української радянської літератури».

Як перекласти це на людську мову, воно означатиме: над цим поколінням, «попрацювали» так, що зникли всі талановиті критики з нього; Іван Дзюба перестав існувати в критиці не менш ґрунтовно, ніж заслані в концентраційні табори Іван Світличний і Євген Сверстюк; Ліна Костенко, Борис Мамайсур, Василь Голобородько, Микола Холодний і ще не один зникли безслідно, а Ігор Калинець, Василь Стус і знову ж ще дехто – в ув'язненні. Зате Іван Драч, що пише тепер, «як усі», і не шкодує кріпких слів, щоб плямувати «буржуазних націоналістів», сидів, удекорований якоюсь бляшаною медалькою, серед делегатів з'їзду. Оце конкретний результат, як висловився Новиченко, «уважного і вдумливого, принципового й чуйного партійного керівництва процесами розвитку української радянської літератури».

Так треба перекладати все мовлене на з'їзді своєрідним партійним кодом, щоб зрозуміти, як саме трактовано животрепетні проблеми сьогоденної літератури.

Ще про числа. Директор видавництва «Дніпро» Олександр Бандура з нагоди з'їзду опублікував у *Літературній Україні* від 14 квітня звіт, в якому подав, що за минуле п'ятиріччя у цьому видавництві вийшло 911 назв книжок. Голова ревізійної комісії СПУ Василь Минко доповів, що у видавництві Спілки «Радянський письменник» вийшло за той самий час 632 назви. Є ще інші видавництва, що видають художню літературу. Якби скласти все до купи, вийшло б імпазантне число. Але воно нічогісінько не говорить про стан літератури. За числами не видно якості.

Російський письменник Володимир Войнович, уривок з найновішого твору якого друкується в цьому ж числі нашого журналу, стверджує про всю Спілку письменників СРСР наступне:

«Я побачив, що 90 %, а то й більше членів Спілки і є неписьменники. Тобто вони описують певну кількість паперу текстом, який потім складається, друкується, оправляється в тверду чи м'яку обкладинку і перед тим, як здати в макулатуру, виставляється на полицях крамниць. Але він, цей текст, найчастіше не має ніякого змісту. Ні морального, ні естетичного, ні навіть політичного».

Якщо зважити, що це сказане про московську організацію письменників, де справи все ж куди кращі, ніж на українській провінції, тоді буде ясно, що такими голосними словами, як «безкомпромісне, найсуворіше (!) піднесення справжніх талантів», прикриті тотальне убивство української літератури.

На закінчення цікавий деталь. Після шостого з'їзду письменників України (1971) у правлінні СПУ появилася не відома доти посада: «секретаря з організаційних справ». Нас тоді заінтригував цей титул, а ще більше ім'я самого «секретаря». Ним став тоді Іван Солдатенко. Хоч прізвище з першого ж погляду було явно не «літературне», ми все ж переглянули всі можливі довідники і такого ніде не знайшли. Невдовзі виявилось, що Солдатенко, у недавньому минулому комсомольський діяч, перебрав керівництво літературою уже в якості полковника КГБ. За це п'ятиріччя він навіть написав кілька рецензій, сказати б,

трохи «облітературився». Але робота у них неспокійна, і не виключене, що Солдатенка терміново треба було перекинути на «секретаря з організаційних справ», скажімо, для нагляду над свинофермами. Ми не знаємо точно куди, але його літературна кар'єра так само несподівано скінчилася, як і почалася, бо на його місце «секретарем з організаційних справ» правління СПУ обрано тепер П. Ю. Шабатина. Ранги в повідомленні Літературної України не подано.

Так на час сьомого з'їзду письменників України легальне керівництво КГБ над літературою стало вже рутинною. Ворожіть, які літературні квіти будуть виплекані під його егідою.

ЛІТЕРАТУРА 1978¹⁴

За перших років советчини на Україні нараховують яких сто письменників. Потім це число стало швидко зростати, але по десятку років їм почали стинати голови, і то стинали кожну примітнішу, яка підносилася над пересічністю; таким робом зростання числа письменників уповільнилося, дійшовши до початку Другої світової війни ледве до двісті п'ятдесят. Стільки їх було й на 1945 рік. Тоді пропорційно до числа населення Спілка письменників України (СПУ) була найменшою з усіх республіканських спілок СРСР.

З середини п'ятдесятих років почалося знову швидке зростання, і на 1958 рік нараховувалося вже п'ятсот членів СПУ. Чисельне зростання особового складу літератури триває й далі, і на час сьомого з'їзду письменників України (1976) найновіший довідник нараховував 920 членів СПУ. Як додати до цього числа тих, що вже зробили перші кроки в літературі, але ще не дістали членського квитка чи дістали його після з'їзду, тоді число тих, що сьогодні вважають своїм покликанням працю на полі літератури, буде близько тисячі. З них, якщо мова про українську літературу у властивому значенні цього слова, треба скреслити яких триста, що пишуть іншими мовами, бо СПУ організація не національна, а територіальна. Належить додати, що цих триста, які нічого спільного з українською літературою не мають, окрім території, за поодинокими винятками письменників мови їдиш чи іншої мови, становлять росіяни, з тенденцією дедалі більшого нарощування їх питомої ваги в СПУ.

Отже, українських письменників буде близько 700. Мені важко сказати – багато це чи мало у порівнянні з країнами, що мають приблизно таке число населення, як Україна: Англією, Італією, Францією, бо я не диспоную числами для тих країн: але, мабуть, апріорі можна твердити, що літературна продукція тисячного загону літераторів (беру тепер усіх разом, бо маю сукупні числа для всієї тисячі) відносно мала: на чотириста прозаїків за останні роки припадає двадцять – двадцять три романи на рік, п'ятдесят повістей і якась кількість, яку трудно обчислити, оповідань і новель. У пересічному обрахунку на кожного прозаїка припадає один роман на двадцять років.

Ці числа подав недавно один з керівників СПУ Павло Загребельний, якому немає підстав не вірити¹⁵.

¹⁴ «Сучасність», березень 1979, ч. 3.

¹⁵ Див. його статтю «Обрії роману» в журналі «Радянське літературознавство», 1978, ч. 7, стор. 9-27. В основу статті Загребельного покладена його доповідь на пленумі правління СПУ, що відбувся 12-13 квітня 1978 р. Далі посилання на цю статтю в тексті з зазначенням лише сторінки.

Ще гірше з критикою. Той самий автор нараховує на Україні сто чотирнадцять критиків. «Та ця кількість існує мовби для того, – зауважує він, – щоб лякати невтаємничених. Бо насправді, на нашу думку, активно працює в літературі лише 10-15 критиків» (ст. 20).

Причину такої диспропорції легко відгадати. Ті, що були чи хотіли бути справжніми критиками, давно усунені з літератури, і то далеко не літературними засобами (І. Дзюба, І. Світличний, Є. Сверстюк. І не тільки названі); інші, не хотівши переживувати догми соцреалістичної жуйки, воліють мовчачи, а як хочуть висловити не стандартну думку, – дістають кляп. Той самий Павло Загребельний з властивою йому легковажністю, з одного боку, сумує з приводу мовчанки критиків, а з другого – зраджує причину такої їх поведінки, зовсім від них не залежну.

Розповідає Загребельний, що в перебігу готування до пленуму правління СПУ, на якому обговорювано проблеми роману, розіслано 150 листів з пропозицією висловитися щодо пропонованої теми. Надійшло відповідей лише десять! Серед них і така:

Один шановний критик написав нам, що має думки тільки суб'єктивні, яких на папері викласти не може, а виголосить лише з трибуни пленуму, коли його запросять на пленум і дадуть трибуну. Ми не знайшли такої можливості, хоч нас і заінтригував таємничий поділ думок цього товариша на суб'єктивні й об'єктивні... (ст. 9).

Звичайно, суб'єктивних думок вони не тільки не визнають, але й бояться і так привикли до своїх «об'єктивних», що Загребельний, мабуть, щиро дивувався б, якби хтось почав його переконувати, що справжня критика тільки суб'єктивна й буває.

Та повернімося до наведених чисел. Якщо тисячний загін літераторів дає малу продукцію відносно, то в абсолютних числах вона досить поважна: за повоєнний час яких 600-700 романів, понад півтори тисячі повістей і якість, певно, п'ятизначне число прози малих форм.

Український читач за кордоном природно цікавиться, що ж вони, ці письменники, понаписували? І тут він (та й не тільки він, а й пильніший дослідник радянської літератури) опиняється в тому безпорадному становищі, що й наївний підліток Дьомка з роману Солженіцина «Раковий корпус»:

Дьомці страшно вато робилося, що письменників так багато. У минулому столітті письменників було з якийсь десяток, і всі великі. А в цьому – тисячі, одну літеру зміни – новий письменник. То був Сафронов, а то Сафонов, здається, не один. Та й Сафронов – чи один? Прочитати їх книжки ніхто не може встигнути. А якусь прочитаєш – так ніби й не читав...

Достоту те саме і в українській літературі. Відкрийте довідник «Письменники радянської України» 1976 року: В. Логвиненко, І. Логвиненко, М. Логвиненко... Два з них прозаїки, і на рахунок одного, крім великого доробку в інших жанрах, п'ять романів. Ви їх читали? Реторичне питання. Але як теоретично припустити, що так, – чи запам'ятали хоч один яскравий образ чи ситуацію, завдяки якій цей письменник закарбується у вашій пам'яті чимось відмінним від усього, що ви читали доти? Напевно ні, бо сам факт появи на світ

цих романів означає, що автор, щоб пропхнути їх до друкарської машини, мусів відмовитися від самого себе і креслити образ видимого йому світу не так, як бачить на власні очі, а як за канонами соцреалізму належить робити і роблять усі. Ідеал соцреалізму – стандарт, один на всіх.

Тут на мене чигає правовірний марксист-ленінець, який скаже, що я з буржуазно-націоналістичних позицій зводжу наклеп на радянську літературу, яка являє собою якісно вищий етап супроти літератури капіталістичного світу, а метода соціалістичного реалізму дає письменникові найширші можливості для вияву творчої індивідуальності.

Передбачаю цей закид і відповідим своєму опонентові наперед: те, що я сказав, – не моя вигадка, а вичитане в них самих. Не одному Загребельному, трапляється часто й іншим таке: необачно візьме й вирветься з словом правди про їх літературу. Один такий інший, відомий письменник середнього віку, Юрій Мушкетик (стаття «Проза на піднесенні, але...» у «Літературній Україні» від 11 серпня 1978 р.):

Подеколи на сторінках книжок з'являються «ширвжитківські» персонажі, які і почувають, і мислять однаковісінько, стереотипно, яких не може полюбити читач.

І ще:

Наше письмо нерідко дуже й дуже схоже. Маю на увазі не якісь взаємозапозичення, не взаємовплив, а схожість гіршого татунку, схожість через брак оригінальності. Нам сьогодні не загрожує розмаїття – розмаїття, ясна річ, природне, невігадане, нефальшиве. Нам скоріше загрожує подібність, невиразність манер, зоднаковілість прийомів, ба навіть надуживання явними штампами.

Зверніть увагу на ці виразно евфемістичні подеколи й нерідко (підкреслення в тексті моє) на початку наведених цитат: як замінити їх відповіднішим – *поспіль*, можна обома руками підписатися під тим, що думає про радянську літературу Мушкетик.

Тут ми дійшли до основної прикмети літературного процесу на радянській Україні: змасовлення літератури коштом якості. П'ятдесят років тому письменників було у п'ять разів менше. Ось дещо з того, що вийшло в 1928 році: «Вибрані твори» ще живого тоді Степана Васильченка, «Смерть» Бориса Антоненка-Давидовича, збірка оповідань «Мати» Григорія Косинки, чотири томи «Усмішок» Остапа Вишні, «Вуркагани» Івана Микитенка, «Фальшива Мельпомена» Юрія Смолича...

Називаю ці кілька видань не з метою оголосити їх шедеврами, їх літературна вартість різна, але незаперечне одне: кожен з названих авторів інакший – лексикою, синтаксою, манерою висловлюватися, коротко сказавши, – стилем. Антоненка-Давидовича не переплутаєте з Косинкою чи Васильченком, Смолича з Микитенком.

І поетів тоді було менше, але «Прекрасна УТ» (теж 1928) – це виразно Яновський, цілком відмінний від Миколи Бажана в його збірках «Різьблена тінь» і «Будівлі», що хронологічно сусідують (відповідно 1927 і 1929) з «Прекрасною УТ».

Бюффонове «Стиль – це сама людина» – треба розуміти в найповнішому значенні цього слова: це те, що людина робить, чим вона є, що вона каже і як каже, коротко кажучи – це «ціла» людина, і так цілістю свого ества вона виявляється в творчості. Бажан, Тичина, Косинка писали не взагалі, знеособлено

по-українському, а конкретно по-бажанівському, по-тичининському, по-косинківському. Це був їх індивідуальний стиль як вияв окремої яскравої особистості, хоч вони й не виходили поза норми літературної мови¹⁶.

Графоман не може мати стилю, бо йому бракує індивідуальності але й талановитого поета можна зробити графоманом, як позбавити його права на власну візію світу. Цю операцію знеособлення поета і перетворення його на графомана пророблено над багатьма на наших очах, а найяскравіший свіжий приклад такої метаморфози являє нам теперішня творчість Івана Драча. Ті ж, що сьогодні входять у літературу, мусять, як хочуть побачити своє прізвище в друку, погодитися на автокастрацію, ще заки заримують перший вірш. І тут ми вже безсилі розпізнати міру обдарування: усі вони на сторінках «Вітчизни», «Дніпра» чи інших журналів і своїх окремих збірок однакові.

Теоретики від літературознавства не те, щоб соромитися, навпаки, пишаються, ставлячи знак рівності між соціалістичним реалізмом і партійністю. Сьогодні на Україні нараховують близько чотирьох сот поетів. Вони досить добре засвоїли класичні правила версифікації і вправно володіють, щоправда, досить одноманітним, переважно п'яти- чи шестистоповим ямбом. Вони добре пишуть по-українському, але жаден не має права писати по-своєму, бож імператив партійності так щільно наперед визначає, що і як писати, що на індивідуальну ноту, тембр голосу, інтонацію не лишається місця. Створюється враження чотирьох сот сіамських близнюків у поезії!

Потурбую ще раз Загребельного. В цитованій статті він називає дев'ять позитивних прикмет українського радянського роману. Це на те, щоб програти катеринку про переваги радянської літератури над буржуазною. А далі наводить також дев'ять прикмет недолугості, які він називає «гріхами» і тут маємо вже справжній образ літературного процесу сьогодні. «Гріхи» Загребельного аж просяться, щоб зацитувати їх усі, але, не хотівши зловживати цитатами, наведу лише один, третій у нього за порядком:

Описовість, ілюстративна однозначність і одновимірність. Це вже й не гріх, а пошесть, до того ж – найстрашніша. Бо в написаному є всі прикмети роману, є герої, є конфлікт, є сюжет, є зав'язка, розв'язка, діалоги, пейзажі, авторські відступи, інформація, все, як у справжньому, – і все мертво, ненатуральне, вторинне [запам'ятаймо це «вторинне» – І. К.], підробка, а не оригінальний, неповторний витвір (цит. стаття, ст. 24).

От як добре бачить Загребельний вади радянської літератури, але не хоче (і не може) назвати присутню причину їх. Виходить, наче б винні самі письменники, що пишуть усі однаково.

Але що таке вміти писати не однаково? Саме коли я заходився коло цієї статті, трапився мені гарний есей Фелісьєна Марсо про роман. Стосовно ліпше чи гірше писати є в нього таке місце:

Зрештою, що таке добре писати? Є багато людей, які пишуть дуже добре, я хочу сказати – правильно чи навіть елегантно, дотепно. Саме в оцю мить у сотні місць є

¹⁶ Ледачі українські поети на еміграції відмовляються засвоїти норми літературної мови ніби тому, що від цього устандартизувалася б їх мова і вони втратили б індивідуальний стиль. Такі міркування лише зраджують глибину неграмотності їх авторів, бо дотримання норм літературної мови аж ніяк не перешкоджає бути оригінальним у вислові, якщо на це, звісно, є належні інші дані.

чоловіки й жінки, які пишуть романи. Вони пишуть так надхненно і з такою пильністю, як і найбільш визнані письменники. Але їх ніколи не надруковують. Звідки ця жахлива несправедливість? А як і надруковують... Чим пояснити, що один роман нас цікавить, а інший не цікавить зовсім? Тим, що «ліпше написаний»? Але ліпше написаний з якого погляду? За якими критеріями, за якими канонами, бож ми бачимо, що великий письменник їх творить сам. Тому що є талант, геній? Але що таке талант? Тут ми стоїмо перед загадкою, яку можна відгадувати без кінця, не дійшовши її таємниці. Великий письменник пише не краще, ніж інші. Він пише не так, як усі, от і все. І саме це нас цікавить, цей унікальний, неповторний характер¹⁷.

У літературі завжди були й будуть графомани, і це не страшно: вони теж виконують якусь функцію, принаймні виповнюють літературний процес. Але існування літератури виправдане тільки за умови, що є в ній ті, хто пише «не так, як усі», «унікально, неповторно». Чому немає сьогодні таких у радянській літературі? Не вміють писати? Ні. Секрет цього явища у природі соціалістичного реалізму, в його найвищому принципі – партійності. Писати «не так, як усі» означає – відкривати невідоме чи вперше висловити те, що відчують усі, але не можуть його здефініювати. Це привілей письменника. Сказане – істина стара, як світ. Ще Дідро казав колись, що багато чого відбувається на очах у всіх, але «...ви його ніколи не бачите... а мистецтво поета і великого маляра полягає в тому, щоб показати вам мінливу обставину, якої ви не помітили».

Радянський письменник позбавлений привілею показувати мінливі обставини, яких інші не помічають, бо право першості у всьому, не виключаючи й літератури, монополізує партія. Візьміть першу-ліпшу критичну статтю, автор її обов'язково почне танцювати від партії: «Леонід Ілліч, (Йосиф Віссаріонович, Микита Сергійович) сказав...» «на тому чи тому пленумі, з'їзді»; «партія учить», «партія своєчасно вказала», «своєчасно викрила». Завжди «своєчасно». Письменникові не вільно «своєчасніше». Тож його право – тільки ілюструвати постанови партії і промови вождів. Тому не логічно Загребельному нарікати на «ілюстративну однозначність», вона в природі речей. Але віддаймо йому належне: як же влучно в нього схарактеризована підкреслена нами «вторинність», «підробка», замість літератури.

Особливість сучасного етапу в тому, що на підробках завершилося вирівнювання літератури вниз, по графоману, і наслідком цього вияскравилося явище, яке я назвав би аморфізацією літературного процесу, і в ній, аморфізації, все сплющилося, зникла ієрархія вартостей.

Поясню порівнянням. Ще двадцять років тому, в 1958 році, жили корифеї, і хоч нічого путнього вони давно вже не писали, заслуги минулих літ виправдували їх право на першість, За ними йшло покоління Бажана, Первомайського, на той час ще творчо активне. Правда, випадало майже поспіль пустоцвітом третє сталінське покоління, скажімо, Малишка, Дмитерка, що увійшло в літературу між 1930 роком і датою смерті Сталіна. Але підросло потенційно багате можливостями четверте – шістдесятники. У цілому це творило якусь ієрархічну структуру, в якій можна ще було розрізнати градацію вартостей.

¹⁷ Félicien Marceau. «Le roman en liberté». Париж, вид. Gallimard, 1978, ст. 154-155.

На сьогодні перше покоління радянської літератури, яке я назвав корифеями (Тичина, Рильський, Сосюра й інші) вже вимерло, а ті, що лишилися з нього (Петро Панч до кінця 1978 р; Іван Ле), вийшли в пасив, та ледве чи й були вони будь-коли корифеями. Досить швидко вимерло чи перестало бути активним у творчому процесі й друге покоління, а на початок сімдесятих років четверте (шістдесятники) вилучене з літератури силоміць або, діставши обухом по голові, знівельовалося. Лишилося ще далі активне третє покоління. Діставши добру сталінську зарядку, ці літературні кадри стали охоронцями ортодоксальності соціалістичного реалізму (партійности літератури). Вони очолюють тепер СПУ (Козаченко, Збанацький, Загребельний, Дмитерко) і програмують на свій копил уже п'яте покоління новобранців, що приходять у літературу тепер. Останнім не дано іншого вибору, як ступати у слід своїх літературних батьків. Так відбулося вирівнювання чи, за соковитішим висловом Мушкетика, – «зоднаковість», і завалилася досить довго утримувана ієрархічна структура попередніх десятиліть.

Вище я назвав це явище аморфізацією літературного процесу в тому розумінні, що зоднаковілих не можна якось диференціювати. І це найкраще видно на критиці. У найновіших загальних оглядах літератури домінує метода тематичних рядів: більш-менш неутральна (бо нема кого ані висувати над іншими, ані критикувати за осторонство, бо всі упокорені) класифікація письменників за спорідненістю тематики. Дехто називає це нове явище в критиці методом «обойм».

Спроби по смерті корифеїв будувати нову літературну піраміду на чолі вже з молодшими, передусім Гончарем і Стельмахом, не мали успіху, бо з цих не вийшло корифеїв. Справа в тому, що процес вирівнювання (чи зоднаковіння) не був би таким, якби він не проходив не лише через літературу в цілому, а й через творчість кожного письменника зокрема. У цьому процесі не було винятку. Отож, «вирівнявся» й Гончар. Найкращим його твором лишився перший – трилогія «Прапорonoсці» (1947-48). Після того він, з'їжджаючи поволі на гальмах, пише дедалі гірше.

Повернімося тепер не на двадцять, а на десять років у минуле: у 1968 рік. Тоді появився все таки примітний Гончарів твір «Собор», багато в чому спірний з мистецького погляду, але бодай примітний сміливим порушенням актуальної тематики. Усе, що він випродукував після того, – «Циклон» (1970), «Бригантина» (1973), «Берег любови» (1976), – уже безспірно, хай не погніваються на мене шанувальники Гончара за кордоном, написане, як можна вжити такий термін у цьому випадку, клясично по-графоманськи.

Але лишімося далі при 1968 році. Тоді появилися (що неможливе було б уже тепер): справжня перлина інтимної лірики – «Уроки поезії» Леоніда Первомайського; сатирична повість Володимира Дрозда «Катастрофа»; роман «Набережна 12» і повість «Середохрестя» Валерія Шевчука; хронологічно з цього року випадає, але близько до нього прилягає характеристична заява знавця західноєвропейських літератур Дмитра Затонського, який, промовляючи в середині лютого 1969 року на черговому пленумі правління СПУ, сказав: «Новелі Євгена Гуцала «Відблиски на обрії» та Валерія Шевчука «Мій батько надумав садити сад» зробили б честь багатьом французьким і англійським чи

американським авторам. Їм притаманні всі найкращі сучасні форми («Літературна Україна» від 18 лютого 1969 р.).

У цьому короткому огляді сучасного стану української радянської літератури я не маю змоги докладніше входити в характеристику творчості окремих письменників чи оперувати великими рядами імен. Згаданих вище мені вистачає, щоб на їх долі показати загальні тенденції літературного процесу сьогодні.

В умовах, за яких відхід кожного старшого письменника, що мав змогу виробити свій власний почерк за інших обставин, не компенсується появою нових яскравих особистостей, смерть Леоніда Первомайського відчутно позначилася на дальшому вирівнюванні і знеособленні літератури. З недавно померлих я беру саме Первомайського тому, що після молодняківського буяння в товаристві старшого від нього вуспівського вождя Івана Микитенка, в якому буянні він завдав немало шкоди українській літературі, Первомайський принаймні в останні десятиліття свого життя був найчеснішим ліриком і прозаїком серед письменників старшого покоління, і за теперішньої ситуації годі було б сподіватися від когось іншого чогось рівного останнім збіркам його лірики: згаданій «Уроки поезії» чи останній за його життя – «Древо пізнання» (1971).

Висока оцінка, яку дав двом молодим прозаїкам Дмитро Затонський (на мій погляд, ніяк не перебільшена принаймні стосовно до Валерія Шевчука), лишилася його власною думкою, не підтриманою від офіційної критики. Навпаки, навіть дуже навпаки: до Шевчука, як такого осторонця, який, мовляв, крокує вбік від канонів соціалістичного реалізму, ставилися завжди з недовір'ям. Справа, звичайно, і не в якихось політичних ухилах, в яких Шевчука годі було б обвинувачувати, а скорше у звичайній заздрості: графоман, як приходять до влади в літературі, тим робом і «вирівнює» її, що не дозволить іншому писати краще від нього. А на демагогічні аргументи він мастак. Так чи інак, але Шевчук після згаданих видань 1968 року опублікував у 1969 році ще збірку оповідань «Вечір святої осені» і на тому наче б зник з літературного обрію.

Інший шлях обрали Володимир Дрозд і Євген Гуцало: не захотівши зникнути в мовчанці, погодилися на «вирівнювання»; іншого при цьому виборі їм і не лишалося. Найвищим здобутком Дрозда так і залишилася згадана повість «Катастрофа». Ця сатира на містечкову радянську еліту так приголомшила критику, що верховний жрець її Леонід Новиченко, доповідаючи на пленумі правління СПУ в лютому 1969 року, змушений був визнати:

А є твори, про які їй зовсім важко сказати, існують вони реально в літературі чи ні; з одного боку, вони – як, скажімо, «Катастрофа» В. Дрозда, «Мальви» Р. Іваничука – опубліковані, з другого боку, – літературна преса обходить їх досить загадковою мовчанкою. А чому б усе таки не обговорити їх – неупереджено, вимогливо й всебічно («Літературна Україна» від 14 лютого 1969 р.)

Так сказав Новиченко, але й сам не обмовився про повість Дрозда жадним словом. При тому насправді нічого загадкового в тотальній мовчанці критики не було: обговорити цю повість в їхньому розумінні «неупереджено, вимогливо й всебічно» означало б кинути на Дрозда обвинувачення в наклепі на радянську дійсність, а вирішено, видно, що він не зовсім пропаций і варто його пошкодувати. Вони практикують і цю методу, коли є надія повернути зухвальця

на «вірну» путь. Вийшли з становища тим робом, що оголосили «Катастрофу» «реально в літературі» не існуючою: у двох довідниках, що вийшли після 1968 року, в нотатці про Дрозда згадки про неї немає. Така розв'язка з погляду літературних вождів виправдала себе: Дрозд пише далі, але тепер уже, як треба, тобто гірше, «як усі», сказав би покійний Довженко.

Лишаю на боці згаданого в цитаті Новиченка Романа Іваничука, але докладніше зупинюся на еволюції Євгена Гуцала, бо надто вона яскрава. Почавши з поезії, Гуцало швидко перейшов на прозу і вже з перших проб пера входив у літературу як майстер психологічної новелі, виявивши не абияку продуктивність. Та десь з початку сімдесятих років критика почала добачати в нього надмірний психологізм, побутовщину; особливо ж картав Гуцала за «дрібнотем'я» злий геній української літератури Микола Шамота.

Саме на той час припав важливий поворот у літературній політиці на Україні: дальший крок у наведенні літератури на партійну службу. Маю на увазі березневий пленум правління СПУ 1973 року, на якому Василь Козаченко вияснював письменникам, що партії потрібна не інтимна лірика, а пісні для виконання в колгоспних бригадах і на заводських естрадах, а в галузі прози на ПЕРШЕ місце поставив нарис. На цій базі постав новий жанр в українській літературі – документальна повість, тобто белетризований нарис більшого розміру. До речі, одним з перших зачинателів цього нового жанру був уже «перебудований» Володимир Дрозд, який на досвіді колгоспів Обухівського району на Київщині написав повість «Люди на землі» («Вітчизна», 1975, ч. 7).

Тут врешті ввіймався, наче б доти не дуже зважаючи на критику, й Євген Гуцало, написавши в супрязі з досить добрим майстром кримінального жанру Ростиславом Самбуком документальну повість «Степова родина» («Вітчизна», 1975, ч. 12). Слід нагадати, що на час директивної доповіді Козаченка новим сатрапом України був В. Щербицький, який, виправляючи лінію свого попередника П. Шелеста, дістав від ЦК КПРС завдання посилити русифікацію України і в своїх промовах з притиском наголошував, що УРСР вже не національна Українська республіка, а багатонаціональна. Цю його тезу й вирішили на прикладі степового села Сурьско-Михайлівки проілюструвати в названій повісті Гуцало і Самбук.

Такі літературні вправи скидаються на анекдоту, і щоб мені повірили, що я не оповідаю якихось вигадок, мушу вдатися до цитат. Отож, Гуцало і Самбук надхнулися на повість про село Сурьско-Михайлівку ось з якої причини:

У селі Сурьско-Михайлівка живуть і працюють у місцевому колгоспі «Комуніст» представники шістнадцяти національностей – велика сім'я трудівників.

На одній широкій, добре впорядкованій вулиці поселились поруч з українцями росіянин Геннадій Васенін, білоруси Степан Мишльон і Григорій Скугар, латиши Яніс Еглітіс, вірменин Сергій Алексанян, молдаванка Катерина Мареуца, татарка Акліма Овчаренко, циган Микола Матасай, болгарин Димитр Деньков та інші. Це шановані люди. Імена кращих не сходять з колгоспної дошки пошани. Люди різних національностей бачать одне в одному товариша, друга, працюють з великим трудовим завзяттям.

Автори симулюють захоплення не лише тим, що Україна заселюється людьми, які будуть її русифікувати, але й зворотним боком цього процесу: розсіянням українців по чужих краях. Ще цитата:

Отаким чином Сурсько-Михайлівка нині присутня і в Москві, і в Ленінграді. Живе в Дніпропетровську, Києві. У Сибіру й на Далекому Сході. Здається, в будь-якому куточку нашого неосяжного Радянського Союзу. І над цим не можна не задуматись...

Звичайно, не можна, але не в той бік задумуються автори: вони плетуть апологію вимішування населення СРСР, наслідком чого прискорюється процес асиміляції всіх націй СРСР у лоні (за їх термінологією) «старшої сестри Росії». Підлість задуму повісти «Степова родина» у зловживанні шляхетним почуттям дружби на прикриття знищення націй; моторошний парадокс: у цьому випадку саме тієї, до якої належать автори.

Хоч це речі неподільні, лишімо на боці моральний бік справи і погляньмо на явище з чисто літературного погляду: обидва автори на супрязі втратили те, що різнило їх від інших, і зсунулися на позем безликих графоманів, бо в цьому чорному ділі не було місця ні на психологізм, притаманний ранній прозі Гуцала, ні на інтригуючу вишуканість композиції Самбукових кримінальних повістей.

Аналогічні приклади можна нанизувати далі, їх не бракує, але нам вистачає й цих, щоб проілюструвати, як сповзають униз окремі письменники, а з ними і вся література в цілому до повного вирівнювання чи ще й ліпше – «однозначности й одновимірности» в термінології Загребельного або «зоднаковілости» за Мушкетиком.

Пишучи цей огляд, я ловлю себе на повтореннях, що трапляються не з моєї провини. Вони в природі самого об'єкту обсервації. Пригадаймо далекий уже початок тридцятих років: перші так звані «виробничі романи» Івана Ле, Івана Кириленка, Григорія Епіка... Відтоді про нього, виробничий роман, не перестають говорити донині. «Роман про людину праці. Творення образу трудівника, – крутить платівку в цитованій статті Загребельний, повторюючи своїх попередників, від Бориса Коваленка почавши, – людини, яка змінює світ, вибудовує нове суспільство. Найпочесніше завдання радянської літератури» (стор. 16). «Письменник і п'ятирічка», «позитивний герой», «образ комуніста в літературі», «партійність і народність» – усе те саме в безконечних повтореннях.

Тисячний колектив крутить колесо української радянської літератури на порожніх обертах, і обсерватор, пишучи раз і вдруге про неї, неминуче повторюватиметься.

Років п'ять тому я писав, що їм, вождям СРСР, література не потрібна, без неї було б багато спокійніше, бо письменники люди не надійні: довіряють йому партійне керівництво літературою, дають номенклатурну ікру й дачу, а він раптом поміняє всі «лакомства» на шістдесят карбованців платні нічного сторожа й організує Гельсінкську групу. Торкнений у болоче місце, Леонід Новиченко дуже образився тоді і «подобострастно» побіг до Москви плакатися в «Литературной газете» на зухвальство «буржуазних націоналістів», які зводять наклепи на найпередовішу у світі радянську літературу.

Біганина до Москви, що прокляттям висить над українською літературою майже два століття, – головна причина культурної провінціалізації України. Годі було б нарікати, що бракувало розуміння цього фатального явища. Ще один екскурс у минуле. Рівно сто років тому у статті «Сьогочасне літературне прямування» (1878) й пізніше «Українство на літературних позовах з Московщиною» (1891) Іван Нечуй-Левицький говорив про «непотрібність російської літератури для України»; а півстоліття пізніше, коли позви українства

з Московщиною за державну самостійність скінчилися трагічною поразкою, Микола Хвильовий картав «рабську психологію» українського культурника:

Від Котляревського, Гулака, Метлинського через «братчиків» до нашого часу включно українська інтелігенція, за винятком кількох бунтарів, страждала і страждає на культурне позадництво. Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати. Він ніяк не може втямити, що нація тільки тоді зможе культурно виявити себе, коли найде їй одній властивий шлях розвитку. Він ніяк не може втямити, бо він боїться – дерзати!

Одним з тих бунтарів був сам Хвильовий, але, заки його зацькували на смерть, у середині двадцятих років цитоване могло ще з'явитися в радянській пресі. Сьогоднішній бунтар опиниться в Мордовії, ще заки надумає бунтувати, бо як запевняють нас, національне питання вже остаточно розв'язане. Воно розв'язувалося в той спосіб, що (як брати до уваги саму літературу) основною прикметою літературного процесу за все шістдесятліття советчини було стинання голів тим, хто волав за «їй одній властивий шлях розвитку» нації, і підгодовування ікрою бігунів до Москви. Таким робом виплекано породу «культурника», який не те, що соромився б бігати туди, а вважає за честь (висловлюючись термінологією Валентина Мороза) почистити чоботи московському диригентові.

Сьогодні для Василя Козаченка і «культурників», іже з ним, українська література вже не існує як самодостатній витвір національної культури. Вперше вони зреклися її офіційно на шостому з'їзді письменників у 1971 році, на якому обговорювано стан і перспективи не української вже, а багатонаціональної літератури, яка твориться на території України. Відтоді у критиці й літературознавстві українська література – географічне поняття. І стільки разів тут цитована стаття Загребельного «Обрії роману» стосується не до українського роману як такого, ні, автор ставив собі за мету розмову про «український роман і його місце у всесоюзному літературному процесі». «Всесоюзний літературний процес» – нісенітниця, такого немає. Реально є російський літературний процес з провінційними національними додатками, які ще животіють, але приречені на відмирання.

Повторюся востаннє. Справді, вождям Радянського Союзу ніяка література не потрібна, але українська насамперед. І як теоретично припустити, що їм пощастило б добудувати комунізм, як вони його собі уявляють, то в ньому української літератури вже не було б: її проковтнула б російська, бож у комунізмі, за їхньою теорією, завершиться «злиття націй». Але не забігаймо в майбутнє, бо ніколи не можна знати, якою несподіванкою, всупереч логіці футурологів, воно нам явиться. Як багатозначно сказав колись Павло Тичина: «Іноді так: небо ясне, а з стріх вода капле...».

*Боже! ноги Ти дав нам нащо?
Ми не вміємо ними ходити.
Є протези чужі, гаращо.
Але треба ж за них платити.
Ну, нічого. Уріжем поли,
але боргу зате не матимем.
Хоч тим часом на власнім поли*

*колоски крадькома збиратимем.
Так було і так доти буде,
доки жовтень хова нас під листом...
Та коли ж наше слово, люди,
заговоре над рідним містом?!*
(Микола Холодний)

Дійшовши кінця цього огляду, автор почуває потребу в постскрипті, бо в намаганні показати загальні тенденції удушення літератури під пресом партійності він, автор, змушений був вдаватися до схеми, яка вияскравлює істоту літературного процесу, але zarazом і витискає за кадр, щоправда відсутнє в ньому, але саме своєю відсутністю й конечно для повного його розуміння: людські трагедії не здійснених у творчості талантів. Хай це здаватиметься парадоксальним, але дійсність така, що в полі трагічного опиняються не лише ті, кого за відхилення від соцреалістичного диктату репресовано і змушено мовчати чи заслано на сибірську каторгу; його вбивче проміння разить кожного обдарованого, від увінчаних лаврами державних нагород до тих, хто взагалі не дійшов будь-якого виявлення в літературі, літературних потерчат.

За приклад вінценосних візьму випадок дійсного члена АН УРСР і кавалера всіх можливих орденів Миколи Бажана: хіба можна званням героя соціалістичної праці, яким нагороджують членів політбюра, знаменитих доярок і зрідка державних поетів, погасити гіркоту свідомості того, що за півстоліття літературної праці так і не вдалося повнотою здійснитися в тому великому, на яке був запроєктований його талант? І того, що на старості літ доводиться писати віршовані спогади про Георгія Димитрова? А коли, скажуть, він це робить не з примусу, а з власного надхнення? Тоді така дегенерація інтелекту і почуттів була б страшніша від примусу.

Між двома полярними крайностями, Бажаном і літературними потерчатами, безіменними з факту убивства їх до народження, постає, вже як спогад, довгий ряд імен, які п'ятнадцять-двадцять років тому обнадіювали нас оновленням літератури, а тепер з літературного процесу виведені. Імена критиків-каторжан згадані вище. Додам до них ще Вячеслава Чорновола і поетів Ігоря Калинця й Василя Стуса. Хай пробачать ті, кого не можу тут усіх назвати. Ще десь безслідно зникли, встигнувши надрукувати кілька поезій чи в кращому випадку добірок їх: лірики Василь Голобородько і Борис Мамайсур; плутаними стежками зійшов з літературного обрію незрівняний сатирик, належно не оцінений ні тут, ні там, Микола Холодний; і замінів з кляпом в устах, здобутих за зухвалу витівку з недремним редактором «Вітчизни» Любомиром Дмитерком, автор чи не двох лише оповідань, якими виразно ступив у добрий сід Василя Стефаника, – Ярослав Ступак. Не всі названі й тут.

Є ще такі випадки: Ліна Костенко. По десятиліттю з гаком мовчанки вона видала в сімдесят восьмому році збірку «Над берегами вічної ріки». Це чиста, як сльоза, інтимна лірика, і – унікальне явище в сьогоднішній ситуації – без нотки фальшу. А проте: при віддиху на повні груди чи була б вона, ця збірка, саме така і чи тільки одна за стільки років? Та вона й так не вписується в ландшафт сучасної радянської літератури, бо критика якось не помічає її, і певно скаже колись про неї

Леонід Новиченко, як про «Катастрофу» Володимира Дрозда: «А є твори, про які й зовсім важко сказати, існують вони реально в літературі чи ні...»

Усі, про кого я тут згадую, правом таланту мали б бути в авангарді літературного процесу, але там їм не відведено місця. І в огляді сучасної радянської літератури, щоб вона виглядала, якою є, у своїй непривабливій наготі, довелося виокремити їх у постскриптумі.

ВОСЬМИЙ З'ЇЗД ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ¹⁸

Під час однієї дискусії про сучасне становище на Україні зайшла мова про брак паперу й обмеження накладів української періодичної преси. Дехто з дискутантів аргументував свої висновки посиланнями на промови делегатів VIII з'їзду письменників України. Я мав враження, що такі посилання досить ризиковні і, з запізненням перечитавши матеріали останнього з'їзду письменників, утвердився в цьому переконанні.

Доба Брежнєва прикметна такою уніфікацією духовного життя, в якій усе живе душиться в чітко вироблених стандартних формах вияву тільки офіційної ідеології. Економічні труднощі, соціальні конфлікти, глуха чи явна опозиція, рух опору – усе це, прикрите шапкою – «партія і народ єдині», назовні наче б не існує. Партійні з'їзди, які відбуваються щоп'ять років, фактично не відіграють жадної ролі, вони призначені тільки на демонстрацію «єдності» партії з народом і благоденствія. Той самий стиль панує на письменницьких з'їздах, що відбуваються, на подобу партійних, теж за п'ятирічками. Як зважити, що всі доповіді наперед заготовані й пильно сконтовані партійно-кагебістським апаратом, наперед визначені особи, яким надано право взяти участь в обговоренні доповідей, врешті, пильно профільтована і надрукована в скороченому вигляді стенограма, якщо зважити все це – можна уявити, чого вона, та стенограма, якщо зважити все це – можна уявити, чого вона, та стенограма, варта і скільки небезпек чигає на того, хто хотів би вичитувати з неї якусь живу думку.

Що в СРСР хронічно бракує паперу (а чого там не бракує?) – річ давно відома. Що в розподілі паперу Україна дискримінована, бо коштом усіх інших республік, крім РРФСР, забезпечуються в першу чергу видавництва й періодична преса Москви, – це теж не таємниця. (Віктор Корж на V з'їзді письменників України 1966: «Очевидно, що організації, які розподіляють папір, виходять з якихось суб'єктивних переконань. Ми хочемо, щоб це питання було докладно вивчене, щоб папір розподілявся по союзних республіках відповідно до загальної кількості населення...»). І ясна річ, що обмеження накладів літератури й преси – хронічне явище, але не таке просте, як здається на перший погляд.

Є велике число науково-дослідних інститутів, які видають свої журнальчики накладом 150-300 примірників. Правдоподібно, їх ніхто не обмежує; просто такого накладу вистачає для внутрішнього вжитку й вузького кола зацікавлених фахівців. Існує сатиричний журнал «Перець» який виходить тримільйоновим накладом. Його, гадаю, теж не обмежують. З утилітарних міркувань: власть імущі гадають,

¹⁸«Сучасність», липень - серпень 1981, ч. 7-8.

що він допомагає боротися з труднощами, викривати розкрадачів державного майна, порушників трудової дисципліни тощо. До речі, «Перець» має великі заслуги в обгавкуванні «буржуазних націоналістів» і діячів українського опору. Очолоє його протягом кількох десятиліть злий, як павук-тарантул, Федір Маківчук. Як же його обмежувати!

Такі щодо накладів полярні крайнощі. А як справи з літературними журналами? Говоритиму тільки про центральні. Їх чотири. Наклад головного органу Спілки письменників України (СПУ) «Вітчизни» коливається віддавна навколо 25 тисяч примірників. Хтось із учасників дискусії, з якої я почав мову, посилаючися на виступ Івана Драча на останньому з'їзді письменників, висловив припущення, що наклад «Вітчизни» примусово обмежують. Я в цьому дуже сумніваюся. Гадаю, навпаки: низький наклад журналу – давній клопіт правління СПУ, але піднести його трудно не з браку паперу, а з простої іншої причини: журнал нудний, його ніхто не хоче читати. Як же пояснити, що поруч, у Києві, виходить теж літературний журнал «Дніпро», наклад якого сягає вісімдесятьох тисяч, а він нічим не гірший, а може, й гірший від «Вітчизни»?

МОЖНА ОДВЕРТО?¹⁹

В останніх числах жовтня минулого року відбувся другий незалежний з'їзд письменників України і перший після встановлення живого контакту між літературами – континентальною й діаспорною, і тепер бачиться ясно, що ми, літератори діаспори, таку неабиякого значення нагоду прогавили; може, ліпше відразу одверто признатися: не так прогавили, як під ту пору література діаспори зайшла в смугу такої немочі, що неспроможна була тією доброю нагодою скористатися. Господарі з'їзду запросили нас до участі в ньому, а ми спромоглися з'явитися в скромній кількості, на яку забагато пальців однієї руки, і просиділи на зїзді як пасивні спостережники, хоч мали право й конечну потребу виступити з окремою доповіддю. Поясню докладніше.

Я не схильний перебільшувати здобутки діаспорної літератури, навпаки, за кожної нагоди висловлюю застереження проти надмірного захоплення всім, що з'являється на літературному континенті з архіпелагу діаспори. Графоман – неминучий супутник літератури, і годі сказати, де його більше. Та се зовсім не означає, що зроблене нашими письменниками не варте заслуженого визнання. Тут створено значний внесок, який чекає систематичного дослідження, тепер уже в єдиному процесі розвитку української літератури.

Візьмімо саму тільки поезію. Якщо обмежитися останнім півстоліттям від кінця другої світової війни, ще діяльні в нас були поети уенерівської й міжвоєнної еміграції. Не вдаючися до оцінок й подробиць, назву імена лише з поверхні пам'яті: Євген Маланюк, Юрій Клен, Олекса Стефанович, Оксана Лятуринська, Наталя Лвицька-Холодна... З наступної еміграції – тих, що вийшли на Захід уже дозрілими поетами: Тодось Осьмачка, Богдан Кравців, Іван Багряний, Михайло Орест, Василь

¹⁹ «Сучасність», жовтень 1997, ч. 10.

Барка, Олег Зуєвський... І ще молодші, з покоління тих, що вирости й стали поетами вже на еміграції. З самої т. зв. Нью-йоркської групи, чи тих, кого до неї зараховують, набирається теж не малий гурт: Емма Андієвська, Женья Васильківська, Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, Юрій Тарнавський... У всіх трьох групах названо далеко не всіх, але всі названі – виразно спрофільовані індивідуальності, між якими не знайдете двох однакових за стилем й манерою вислову. На поетів ми завжди були багаті, і такої й стільки поезії вистачило б на середню європейську державу.

Можна б називати ряди імен у всіх інших жанрах літератури – у белетристиці, у жанрах мемуарної літератури, есеїстики, критики. Нема чого тим хизуватися: у нас були незрівнянно кращі умови для плекання літератури, ніж дома в Україні, отож усе сказане варте було окремої доповіді на другому незалежному з'їзді письменників. Не так заради підсумку зробленого (хоч теж потрібного), як ще важливіше: для вияснення спільного й відмінного в наших уявленнях про істоту літератури й особливості літературного процесу. Адже, якщо мова тільки про повоєнне півстоліття, ми жили за різних соціально-політичних обставин, і вони неминуче позначилися на ментальності письменника радянського й діаспорного.

У простоті, яка межує з божевільям, Володимир Сосюра признавався, що боролися в ньому «два Володьки». Кожен радянський письменник мав своїх «володьок», гадаю, до ортодоксального Корнійчука включно, але, на відміну від Сосюри, з одним, справжнім, мусив критися й виставляти назверх фальшивого, що й визначило обличчя радянської літератури. Тоді як Євген Маланок і кожен інший з діаспори міг вільно говорити, що йому захочеться. Ніхто в істоті не ліпший, ніхто не гірший, але чимось відмінні. Добре так чи зле? Звісно, добре: що більша різноманітність, то багатша культура. І шкода було б очевидне замовчувати.

Ні в кого нема сумніву в одностайності стосовно спільного прагнення до утвердження й збереження від імперських зазіхань державної України. Не просто державної, а й, як влучно формульовано на з'їзді письменників, – української України. Але в деталях і нюансах не бракує розходжень; і про них, замість обосторонніх компліментів, належить одверто говорити.

До ілюстрації наявності непорозумінь мимоволі спричинився я сам. Вихопившись необережно з невдалим, бо не підготованим виступом на з'їзді письменників, запротестував проти плекання культів, на прикладі Олеся Гончара й Івана Багряного, на що почув вигуки в залі: «Не треба так про Багряного!». Ті, що вигукували, усім попереднім досвідом призвичаїлися до абсолютизації явищ: як біле – то біле, як чорне – то чорне, без урахування такої важливої для повноти оцінки явищ мозаїки розмитої середини. В такому наставленні вони створили уявний образ Багряного, зліплений з усіх можливих людських чеснот, мало не на подобу Франческо з Ассізі (як нотував один автор: «Відзначався Іван Павлович високою порядністю, добросовісністю, якоюсь душевністю і людяністю, добротою, ввічливістю і коректністю...»).

Мій намір спростувати, що ті янгольські прикмети нічого не дають для уявлення про живого письменника, своєрідної, яскраво спрофільованої індивідуальності, з позитивами й негативами живої людини; до речі, досить шорсткої й важкої у взаєминах з оточенням, – був сприйнятий не менше, як

блоснірство. І та сама реакція на мій протест проти захвалювання романів Багряного, для яких корисніша твереза критична оцінка, ніж порожні вигуки захоплення. Наведений інцидент, на моє переконання, стався у висліді живучости рецидивів з минулого, й одним з них є нахил до плекання культів. Та про це далі. Набула широкого визнання формула, ніби в Україні відбулася безкровна революція, проте важко сформулювати: що відбулося насправді? Революція у нас наростала, коли Київ стрясали демонстрації під жовто-блакитними прапорами, але столиця не дістала підтримки периферії, й революція пригасла, виродилася в затяжну й болочу еволюцію, з дивним, часто потворним сполученням нового зі старим, яке гальмує процес національного відродження й загрожує закріпленню державної самостійности: є всі аксесуари незалежної держави, законно обраний президент, нова конституція, навіть власна валюта, а в парламентах більшість тих, хто мріє про відновлення імперії з поверненням України на попередній статус колонії, і влада на місцях у руках тих, хто тримав її до т. зв. «безкровної революції». Звідси парадокси, й один з найяскравіших: русифікація України триває куди інтенсивніше, ніж до проголошення самостійности.

Нам з діаспори (мене ніхто не уповноважував говорити від імени всіх, а як переходжу на множину – це означає, що так думаю не я один) здавалося б нормальним: якщо вже мова про революцію, хай і безкровну, мусила б бути прокладена виразна межа між там, що діялося в літературі до 24 серпня та 1 грудня 1991 року, і після названих дат.

Доти була література соціалістичного реалізму. У ній, попри справжнє як виняток, нагромадилося багато отруйного, вона бо мала право на існування лише за умови, що буде вірно служити зміцненню Російської імперії, яка, щоправда, так не називалася, але всі добре знали, що криється під червоним прапорцем з написом – СРСР, яким і тепер демонстративно вимахують депутати самостійної України. Те отруйне належало б відповідно називати, як воно є, а між тим складається враження, ніби для багатьох письменників (наперед застерігаюсь проти обвинувачення в узагальненні: не всіх, але багатьох) ніщо не змінилося істотно: ніби літературний процес триває далі, як органічне продовження попереднього; ті самі авторитети з попередньої доби й незмінно позитивні оцінки літературних творів з виразною апологетикою советчини. За інерцією чиниться опір переоцінці минулого, без чого годі зрозуміти позицію літератора в сучасному.

Прикметне явище: усі беззастережно за утвердження української мови як державної, але голоси проти зрусифікованого правопису лунали переважно з діаспори. Те саме з термінологією, неохайністю в користуванні якою, то більше прикро, грішать навіть автори, яких годі було б запідозрити в симпатіях до минулого. Я мав нагоду подякувати Іванові Ільєнку за кілька днів до його смерті за добре написану біографію Максима Рильського («Жага»). Але термінологія! Тільки два приклади: «Перебуваючи в братній країні, Рильський...» і т. д. (мова про Польщу). «До Москви їхав як делегат І зїзду письменників, до Ленінграда – як посланець України для братніх контактів з російськими поетами...» (в обох випадках підкреслення моє – І. К.). Цитати з книжки, друкованої 1995 року, але автор за інерцією не помічає безглузлого анахронізму у вживанні прикметника «братній»!

Ще до питання термінології. Радянське літературознавство було наставлене розглядати розвиток літератури за фальшивою засадою: ніби в процесі безупинного її досконалення. Так «непомільний» Микола Шамота міг запевняти, що радянська література вища, досконаліша від буржуазної, бо твориться за вищої суспільної формації. Якби так було, спробуйте уявляти, якої досконалости досягла б поезія від Гомера, скажімо, до... Миколи Шеремета. У дійсності література, як і мистецтво взагалі, не досконалігся прямолінійно, на подобу технічного прогресу, а зазнає метаморфоз, тобто робиться інакшою. Те саме з нашим сприйманням літературної спадщини: кожне нове покоління відкриває її по-своєму. Радянське літературознавство під партійним диктатом цієї елементарної істини не визнавало, Воно працювало за фальшивою засадою: ніби можна раз назавжди дійти остаточно правильних дефініцій літературних фактів, потрібних для партії. І щоб назавжди. Це наставлення на остаточність втілюється в безглузких налічках, теж назавжди: Великий Кобзар, Великий Каменяр. Чом не називати б, як у людей: просто за метрикою! В метрополії умови розвитку літератури були все ж кращі, і там нікому не спало б на думку назвати, наприклад, Пушкіна – Великим Негроїдом. Коли я кажу щось подібне, одні з подивом здвигують плечима: мовляв, як гарно, а сей дивак хвилюється; інші поблажливо усміхаються: хай буде, як комусь так подобається. Так воно ж не так просто: термінологія зраджує провінційну ментальність!

Як ми вже при літературознавстві. «Літературна Україна» подає звіт про ювілейні урочистості з нагоди сімдесятиліття Інституту літератури ім. Т. Шевченка. Що там говорилося, годі мені, читачеві, знати, але з тексту звітлення, якщо обмежитися загальною формулою: тривала «...нелегка, часом до драматизму складна, але насичена великим змістом творча діяльність...», – виглядає, все було якнайкраще, бо далі той «драматизм» уже зникає.

«Біля колиски Інституту, – нотує автор, – в роки українського літературного відродження стояла ціла плеяда славних учених: С. Єфремов, А. Кримський, В. Перетц, П. Зайцев, Д. Багалій, І. Айзеншок, О. Дорошкевич, П. Попов...». Тут звітодавець виявляє елементарну непоінформованість: Павло Зайцев таки справді стояв «біля колиски», але зовсім іншої, того інституту, що... у Варшаві. Та головне інше: решта таки стояли чи могли стояти, та хоч і ювілей, але належало додати, що невдовзі дехто сів (С. Єфремов, О. Дорошкевич), а інших розігнали й передали Інститут у руки надійних партійців. Як мовчати про таке – виглядатиме, що все йшло якнайкраще.

Хоч і ювілей, а належало згадати, що по кількох роках на чолі Інституту став (1934) незвично для такої посади молодий чоловік, ще перед тридцяткою, а вже член-кор. АН – Євген Шабліовський. Чимось мав заслужити такі високі позиції? Та от чим: за три роки (1932-34) уклав три монографії про Шевченка, щороку – книжка, в тих книжках переманіпулював поета на підписича російських революційних демократів. Чи не звідти й відтоді сучасних українських письменників почали записувати в учні російських? Варто було б дослідити.

Гарно написав звітодавець: «Багато років колектив науковців очолював учений із світовим ім'ям, видатний літературознавець академік Олександр Білецький». Сам короткочасно був його учнем у тому ж Інституті, і назавжди в

пам'яті мені світлий спогад про зустрічі з Олександром Івановичем. Але чи його імени вистачало для забезпечення «насиченої великим змістом творчої діяльності»?

Далебі, належало не забувати й те, що після Білецького майже стільки років очолював Інститут Микола Шамота. Шановні панове, які тепер становлять основне ядро Інституту, самі діставали від нього докторські дипломи і гаразд знають, які дисертації допускав до захисту й публікації!

Сказане – не закид комусь із них персонально чи звітодавцеві «Літературної України», лише констатація небезпечної тенденції забуття: чи не заскоро починаємо бачити таке недавнє моторошне минуле в надто рожевому світлі, мало не на рівні оптимізму Вольтерова Пангльоса?

Хотілося б, аби по тих датах, наведених вище, по яких утвердилася самостійність України, можна було випростатися й скинуте із себе тягар провінційної залежності, впоюваної десятиліттями советчини. Виявляється, не так просто. Я далекий від узагальнення, але наслідком твердити: багато письменників залишаються в полоні інерції, для них те, що діялося й робилося під тиском імперської деспотії, – усе наше, і та сама література продовжує рухатися в старому річищі. Кілька прикладів. З наголосом на зачаруванні росішщиною.

Один автор пише спогад про дачі на Кончі Озерній, коли там ще жили клясики радянської літератури, під особливим наголосом на дачі Василя Минка, бо її опщастивив своїми відвідинами... Михайло Шолохов. Так і чути, що «високий гість» зійшов з вищого поверху великої, справжньої літератури й дозволив собі попанібратствувати з молодшими братами.

Інший автор звітує в «Літературній Україні» про свою роботу. Повідомляє, що захоплюється перечитуванням творів Олеся Гончара і мріє написати роман, подібний до... «Тихого Дону» Шолохова. Знову Шолохов. Чом би не мати амбіції написати роман, ні на чий не подібний? А як уже хочеться прикладу, не мати на оці романи Іво Андрича, Маргарита Юрсенар, Альберто Моравії чи Моріса Дрюона? Ні, автор у полоні великості російського, хоч уже ось скільки років нема примусу ходити до російської літературної школи!

З цими прикладами я повторююсь і не можу втриматися від поширення ще одного, надто вже яскравого. Мова про досвідченого літературознавця з великим стажем, недавно відзначали його 85-ліття. Уже за «перестройки», здавалося б, було ясно й одверто говорено, що ярмо соціалістичного реалізму треба скинути, але він далі наполягав на тому, що, як його підправити, – метод не такий уже й поганий. Проминули перші роки самостійності, й автор врешті погодився з утратою доброго методу, але в спеціальній статті, друкованій у «Літературній Україні», зажадав виробити новий метод, щоб письменники не помилялися й знали, як треба правильно писати. На думку літературознавця, під цю пору є три ідеологічні можливості письменникові до вибору: комуністична, націоналістична і релігійна. Комуністична добра, як її трохи підчистити, націоналістичної він не може сприйняти, бо вона тоталітарна (а комуністична?), особисто для нього відповідна була б релігійна, але, вихований у комуністичній вірі (його власне визнання), він не вірить у безсмертя душі. Таке теоретизування звучить достоту анекдотично, і сумно

не лише від того, що подібне з'являється на сторінках літературної преси, ще страшніша байдужість літературної громади до появи таких анахронізмів.

Давно те було й забулося, що неокласики, належно цінуючи талант Пушкіна, якого й перекладали, воліли орієнтуватися на французьких парнасців. Та, як сказав поет: «То було колись, а зараз і баби змінилися...». Поети теж. Заганяли нашу літературу в провінційні суточки й наказували орієнтуватися не на «гнилий» Захід, а на авторитети імперії: Пушкін, Маяковський, Шолохов... Примус відпав, але тепер виявляється, що інерція має велику силу й діє далі.

Максим Рильський, нещасний у тодішньому літературному оточенні, ні, не вголос, а бодай у приватному листі висловив свої уподобання, не назвавши жодного російського імени. Лист до російського автора повісти про Лесю Українку «Ломикамень» О. Дейча:

«Да, поэтесса в «Ломикамне», как вам, друзья мои, близка мне, и люб Верлен, и мил Бодлер, и по нутру Аполлинер» (цит. за кн. Івана Ільєнка «Жага»).

Останній з неокласиків, що пережив терор і помер своєю смертю, добрий Максим Тадейович не забув себе, і сприймається його лист в атмосфері запаморочення російщиною як релікт з забутого минулого.

Зміна теми: в особистій справі, але й не тільки. Проблема поцінування спадщини Олесь Гончара. Мої непорозуміння, які виникають на цьому ґрунті з речниками культу письменника, пояснюються почасти тим, що я пишу з віддалі й не знаю авторів, які здобули літературне ім'я після війни; їх постава супроти офіційної лінії в літературі, клопоти змагання з цензурою – мені не відомі. Тут я у вигідному становищі: ім'я автора мені нічого не говорить; переді мною голий факт – літературний твір, і я можу вільно висловлювати свою думку про нього.

Як доходить до мене роман «Правда і кривда» (М. Стельмаха. – *Ред.*), під закінчення якого з'являється добрий секретар ЦК (відгадується не названий на ім'я Микита Хрущов), і під його легкою рукою правда перемагає кривду, аж до тієї міри, що громадяни якогось там міста вирішують розвалити в'язницю за її непотрібністю й на тому місці закласти вишневий сад, – я сприймаю цей твір як пародію. Час лише зміцнює моє переконання, бо ж невдовзі Євген Сверстюк, Валентин Мороз, Іван Світличний, Василь Стус і ще скільки їх сядуть не під вишнями в цвіту...

З іншого боку – моє невідне становище. Мені не відомо, що той самий автор, добра й чесна людина, виготовляє черговий роман з наміром відкрити читачеві бодай крихту правди про недавно пережите народом лихо. Але цензуру не обдуриш. Друк роману загальмовується: від автора вимагають поступок. Він, як і більшість, за малими винятками, улягає тискові. Його змагання з добре натренованими цензорами й редакторами тривають роками, аж поки роман доводять до відповідних соціалістичному реалізму кондицій. Нарешті він з'являється в журнальному варіанті.

Я був свідком трагедії 1933 року, бачив на вулицях Кременчука й Харкова трупи померлих з голоду хліборобів. Були випадки, що на Полтавщині до одного вимирали цілі села. В моїй ближчій родині були вивезені на Північ, а четверо померло з голоду. Вони не були глитаєм і ніколи не визискували чужої праці, а на час, коли прийшла до них смерть, були смиренними колгоспниками. І над тим

моторошним пейзажем смерти витала зловісна постать Постишева, висланого з Москви, особисто від Сталіна, доглядати, щоб вони померли.

Під тим незгаслим враженням я читаю роман Михайла Стельмаха «Чотири борода». Багато захоплювалися, захоплюються й тепер мовою письменника. Не без підстав: він, либонь, найкращий знавець народної мови свого часу, хоч багато, до наївної інфантильності зловживав мовними прикрасами, які обтяжували розповідь. Та не про це тепер річ. Оповідає Стельмах, що на селі за колективізації була нужда. З якої причини? Бо колишній гетьманський карател, а тепер глитай Магазаник, замаскований посадою лісника, невідомо яким чином зібрав збіжжя з усього села й закопав його в лісі. У висліді трудно було людям виживати, але до вимирання не дійшло, бо добрий комуніст Данило Бондаренко викрив глитайську схованку й роздав хліб селянам. Коли я таке читаю – мені знову роман сприймається як пародія: не було таких Магазаників, не було добрих Бондаренків!

Власне, тут моє невідганне становище: я вступаю в конфлікт з авторами, які добре знали живого Стельмаха, були йому друзями й свідками його мук з переробками роману, і їм моя критична постава здається бездушним очорненням чесного імени письменника. По-людському їх біль за добру людину не важко зрозуміти, але від того оцінка роману не міняється: пропаганда «Чотирьох бродів» сьогодні як визначного твору української літератури шкідлива, бо через неї прокладається стежка до того «доброго» часу, коли під виглядом неіснуючих Магазаників нищили чесних хліборобів і здобували світлі перемоги в затінку добрих Бондаренків. Не було Магазаників, не було Бондаренків. Був Постишев!

Так я читаю й Олеся Гончара. І виступаю не проти нього, а проти фальшем підтримуваного культу. Як громадський діяч, він заслуговує на найвищу пошану. Не просто було письменникові, вшанованому від партії найвищими нагородами й титулами, побачивши онуку серед голодуючих на майдані Незалежності, віддати партквиток й авторитет першого на високостях української літератури покласти на вівтар державного відродження України. Тут йому припало стати в передній лаві й достойно утвердитися на одному з перших місць.

За тодішніми критеріями (підкреслю: тодішніми) Олесь Гончар блискуче стартував у літературі трилогією «Прапороносці». На те випала добра кон'юнктура. Обидва ЦК, КПУ й КПРС, у висліді війни були вельми занепокоєні відродженням в українській літературі почуття болю й відповідальності за долю пограбованої й знесиленої гнобленням України (Довженкове: «одвічна моя полонянка»), що було тавроване як націоналізм. І то в творах визначніших письменників: того ж Олександра Довженка («Україна в огні») і Юрія Яновського («Жива вода»). Либонь, не тільки їх двох. А тут раптом так потрібне для них монументальне зрівноваження, і то саме з тієї, враженої націоналізмом української літератури: бравурна епопея перемоги радянської зброї – в руках простих радянських людей. Без яких-будь ознак впадання в націоналізм!

Трилогія, як не зважати на підсолоджені банальності, прикметні для всіх наступних творів Гончара (та вони властиві й усій радянській літературі, до них призвичаїлися), написана вправно, легко читається. В атмосфері радості з закінчення важкої війни вона відразу набуває великої популярності.

«Прапорonosці» виносять ще молодого автора на вершок літературної піраміди України. Гончар пише й публікує багато – оповідання, повісті, романи; і далі все, вже апріорі, відзначається преміями, нагородами, орденами. Так починається творення культу.

Випишую з останнього радянського довідника, виданого 1988 року: «Олесь Гончар – кандидат у члени ЦК КПРС, член ЦК Компартії України, Депутат Верховної Ради СРСР 6-11 скликань, депутат (великі й малі літери, як в оригіналі.– І. К.) Верховної Ради УРСР 4-5 скликань, голова Українського республіканського комітету захисту миру з 1973 р., член Всесвітньої Ради Миру, академік АН УРСР (з 1978 р.). Удостоєний звання Героя Соціалістичної Праці, нагороджений трьома орденами Леніна, орденами Жовтневої Революції, Трудового Червоного Прапора, Вітчизняної війни 1-го ст., болгарським орденом Кирила і Мефодія 1-го ст., Член КПРС».

Був лише один радянський письменник з українців, який міг рівнятися нагородами з Гончарем, і той – Корнійчук. То що ж: в обох ЦК сиділи лопухи, які отак щедро нагороджували б письменника за твори, які працювали не на них, в яких було б щось проти того ладу, на священній недоторканності якого вони правили імперією? Риторичне питання.

Годі тепер сказати, до якої міри щиро все те було писане. Як інтелектуально нормально людина, якій не чуже було почуття відповідальності перед своїм народом, Гончар не міг бути у згоді з політикою партії, особливо в національному питанні. Набувши великої слави, що означало й сили, міг завдавати немало клопоту можновладцям, десь там на верхах влади сперечатися, і напевне сперечався, але не належав до тих, що ставлять на карту життя, і знав міру: що можна. А як ішлося про друк – стояла незрушна стіна: друкувати суперечне політбюро ЦК не вільно нікому, і цекістам також.

Декому з реномованих письменників, не всім, дозволялося критикувати «отдельніе недостатки», мовляв, існує ж свобода слова. І на честь Гончара належить сказати: те право він використовував сповна, до крайньої межі, часом здавалося – аж до її перекрочення. Наприклад, у «Соборі». Се декого вводить в оману, а речниками культу письменника, схильним до перебільшень, дає підстави твердити, ніби роман антирежимний, хоч усе в ньому відстоєне й виважене в межах дозволеного, і той-таки «Собор», якби не Ватченкова образа за честь облсекретарського мундира, лишився б у ряду, і цілком слушно, як послідовно радянський роман.

Багато трагічного залишила нам у спадщину советчина, й одне з яскравіших, бо всім на виду, – доля письменника Олесь Гончара. Під впливом жерців його культу він повірив у власну, підкреслимо – духом радянську, творчість, як непорочну на всі часи, й тим увійшов сам з собою в суперечність, якої не помітив: ставши твердо на ґрунт будови незалежної держави, вважав за можливе й кінцеве – принести в нову Україну творчість, якою прославив той лад, який за останні роки життя сам беззастережно заперечив. Звідси всім добре відомий його трагікомічний вигук:

– «Прапорonosців» нікому не віддамо!

Складається враження, що пропагатори культу Гончара уже давно його не читають, лише стоять на сторожі витвореного їхньою уявою фантома, щоб, ледве

хтось відважить на критичне слово, вигукнути: ніззя! Якби у них відкрилися очі тепер по-новому прочитати все зі спадщини Гончара, самі вони переконалися б, що то – апологія совєтчини. Але легше триматися за течією, ніж спростувати самого себе.

Щоб не виглядало, ніби я з якоїсь примхи затаївся порочити добре ім'я уславленого письменника, візьмим кілька проб для прикладу.

«Вітчизна» (1, 1976). Роман «Берег любови». Апотеоза у фіналі – перший день жнив у колгоспі: «І ось він прийшов, цей день. Музикою починається, співом. Вся Кураївка висипала у степ на свято першого снопа. Люди вбрані у святкове, світяться радістю обвітрені обличчя степовиків: діждалися. Стоять пшениці, засмаглявлені сонцем, похилялись важким колоссям, гарячим духом самого життя віє від них. Дівочий хор у барвистих стрічках стоїть на свіжій помості, звернувшись лицем до хлібів, співає гімн урожаєві, хвалу праці людській...»

Чи так було насправді? Починали співом, а не матюками? І дівчата на полі в «барвистих стрічках», а не в кұфайках невиразно сірого кольору? Дуже сумнівне. А як повірити авторові, що було так гарно, а людині властиво вірити в друковане слово, навіть всупереч власному досвідові, особливо коли хочеться вірити, коли пекельне минуле починає забуватися, а в сучасному стільки клопоту, отож, як повірити – чи не ліпше повернутися з кимось вигаданої самостійности з її труднощами в той, нерозумно втрачений, блаженний рай? На такий висновок орієнтують свіжо перевидавані твори Олєся Гончара.

Інший приклад. Та сама «Вітчизна» (1-2, 1985). Роман Гончара «Твоя зоря». Широке епічне полотно від початку тридцятих років до сучасности, і серед іншого мова про колективізацію і конечно для здійснення її потрібну ліквідацію чесного українського хлібороба під наличкою куркуля. Як виглядають жертви «будованого соціалізму» в зображенні автора? «Хутірські очкурі», «ті, що хліб гноять у ямах, що постачали коней махнам, посилали синів своїх у банди, а тепер з вилами кидаються, коли хтось прийде описувати або доводити їм план до двору», «жмикрути хутірські». От таких і вивозять на Північ: «Все це були ті, що донедавна володіли найкращими землями довкола Тернівщини, і, вічно ворогуючи з нею, з слобожанами не родичалися, й ні з ким їм було тут сьогодні прощатись. Мовчуні, ще хутірської погорди не втративши, ні до кого словом не хотіли обмовитись...» Не треба коментаря, і досить цитат. Такого можна напитувати з кожного Гонча ревою твору.

Але будьмо справедливі: попри схвалення політики партії й рожево зображених досягнень, Гончар залюбки вдається й у критику «отдельних недостатков». Негарно, що на ліквідацію куркулів посилали дітей. Були лівачькі перекручення. Треба так розуміти автора, ніби «мутирів» вивозили правильно, але в захопленні одного прихопили незаконно: хутірського Романа Винника. Та зрештою все вийшло на добре: «Могла бути й «промашка», як дехто зі старих визнає, але які ж, мовляв, великі події відбуваються без промашок?» Та й справді, тому Романові врешті теж вивезення пішло на добре; щойно на засланні виявив свій талант: «Аж за Полярним колом помідори та огірки в теплих вирощує, без сонця, при світлі Північного сьйва!»

Повторюю: таким на виправдання й прославлення советчини пересичені всі твори Олеся Гончара, від «Прапороносців», через «Тронку» й аж до останнього його роману, цитованого вище.

Коли впадають в око назви типу «Комісія для роботи з молодими» чи інші подібні, я не сумніваюсь у добрих намірах старших письменників, у їхній щирій турботі за майбутнє літератури, але не викликає сумніву й те, що досвід не завжди учить. За стільки десятиліть советчини ми забули, що поетичне ремесло не вивчається в школі. Поети, як влучно вжив це слово в назві однієї статті Іван Дзюба, «засвічуються» самі від себе. І чому б не пам'ятати, що не було ні кабінетів молодого автора, ні комісій для роботи з молодими, була заборона на українську мову, а з чогось засвітилися дві зірки першої величини: Павло Тичина і Максим Рильський. З сімнадцятого року впали заборони, але все ще не знали, ніби на поета треба вчитися, а «засвітилися» Євген Плужник, Володимир Свідзінський, Микола Бажан... І всі такі різні! Кинулися навчати, коли зайшла потреба не на різних поетів, а на однакових. Не випадково ж створення Літературного інституту ім. Горького в Москві синхронізувалося зі сталінською постановою ЦК ВКП(б) про зотарення всіх у єдиній Спілці радянських письменників СРСР.

Ще ж зовсім свіжий у пам'яті досвід шістдесятників, а ми вже його забули. Казали їм: маєте славні приклади – Тичина, Рильський, Сосюра, Бажан... От і пишіть, як вони, пощо мудруєте. Вони ж не захотіли бути епігонами й на намовляння старших відповіли «Одою чесному боягузові». Якби ж послушали добрих порад – такої яскравої сторінки в історії української літератури не було б.

Недавно те діялося, а забули чи не хочуть пам'ятати, бо любо так говорити: тоді, мовляв, старші письменники підтримали шістдесятників. І знову той самий ряд корифеїв. Крий Боже було згадувати конфлікт між поколіннями. А неправда. Не підтримали. Як поминути простакувату партійну ворожість до незвичного, нового в особах Миколи Шеремета, Михайла Чабанівського чи їм подібних, а було їх немало, за великих у своєму юродстві (термін запозичений від Михайлини Коцюбинської) слово про шістдесятників мовив Павло Тичина: «Та от лихо наше, що з-поміж молодих поетів є ще й такі, які й самі не розуміють, що значить бути новатором. Ні теми в них нема, ні форми, ні настрою, а так, немов те викрутасне ковзання на коньках по льоду. Крім цього, є ще й псевдоорли, що й підлетіти не годні: вони часом підштовхують своїм дзьобом: то з одного боку – одне покоління, то з іншого – покоління інше. Щоб посварити їх...» («Дніпро», ч. 3, 1963).

Тепер повторюється те саме. Я не виступаю, юна їм і не потрібна, на оборону молодих, вони для мене – terra incognita. І не мені знати, чим вони «засвітіться», але певне, що вони створять свою літературу, на яку спроможуться всупереч намовам. Ще одне певне: вони не захочуть учитися на радянській літературі, а їм за найвищий зразок досконалості підставляють Олеся Гончара.

Нещодавно один автор, скрушно з того вболіваючи, що частина літературної молоді не визнає авторитету метра, і втрачаючи почуття міри, вшанував Олеся Гончара означенням – титан! Терміном, досі не вживаним до жодного письменника, хіба що подеколи так називають Шевченка. Тим робом культ підноситься на той

ступінь безглуздя, де починається запаморочення. Воістину, мовлячи за незабутнім Хвильовим, – ефект загончареної психіки. Здається, протестів не надійшло...

Культу – явище, притаманне деспотичним режимам. А чому квітнуть вони в нас? Парадокс доби після «безкровної революції».

І ми з діаспори теж не сплюхували: подарували Україні готовенький культ Івана Багряного, і ніхто, либонь, не помітив, що він в'їхав до Києва на партійному коні. Та до реабілітації Багряного, талановитого письменника й полеміста, заяложеного культовими чеснотами, я сподіваюся повернутися іншим разом. Закінчу спостереження над доморослими.

Досить виразно вилюнюється ще один культ – Євгена Гуцала, бо на кожне непоштиве слою на його адресу лунає той самий сакраментальний вигук – ніззя! А чому б? Гуцало прегарно стартував молодечими оповіданнями. Справжнє не забувається, і мені досі в пам'яті маленький шедевр «У полях». Потім прийшла рутинна, Гуцало писав багато й нерівно, як і взагалі в радянській літературі не було практиковане те, що називається в галицькій мові гарним словом – цизелювання, тобто доведення без поспіху твору до досконалого вивершення. Часом траплялося Гуцалові, мабуть, свідомо, публікувати речі, угодні партії. Імовірно, так треба було, щоб утриматися у числі тих, кого друкують. Не берім йому того за зле, але й не поспішаймо, як і з творами Михайла Стельмаха й Олеся Гончара, все написане ним за радянської доби зараховувати в той фонд літератури, який варто передруковувати й пропонувати читачеві тепер.

Так появилася 1976 року написана спільно з Ростиславом Самбуком повість «Щаслива родина». Мова в ній про те, як дружньо живуть і дружню працюють (такі – щаслива родина!) в одному українському селі люди різнонаціонального походження. Така повість могла бути написана й на пряме партійне замовлення: як апологія пляново здійснюваної політики перемішування населення, перетворення України на безлику «багатонаціональну республіку».

І про таке не вільно згадувати? Що ж стосується Гуцалової публіцистики останніх років його життя – вона варта передруків і всілякої популяризації.

З більшості письменників, особливо прозаїків, мало хто зберіг написане й опубліковане в чистоті від данини чоботів (пардон – сандалі) кесаря. Та цих останніх ніколи не виставляли наперед, і на об'єкт культу вони чомусь не годящі. На той рівень ушанування підносять (і тепер!) типово радянських. Академічні перевидання їхніх творів – знак стагнації літературного процесу. Вони закаламучують перспективу, бо безальтернативно орієнтують читача на «райське» минуле.

IV РОЗДІЛ

ЗБЛИЗЬКА І З ВІДДАЛІ: СТУДІЇ РІЗНИХ ЛІТ

МИКОЛА СКРИПНИК¹

Шляхом «професійного революціонера»

У 1921 році, з нагоди партійної «перевірки» (більш-менш синонім чистки), М. Скрипник написав автобіографію, у якій стисло, але й досить докладно виклав свій життєпис до поданої дати, тобто дещо далі від тієї, від якої його діяльність на Україні нас цікавить. Вона і становить основне джерело про діяльність Скрипника до 1917 року. Не без того, що з усяких нагод (особливо до Скрипникового 60-ліття, з приводу призначення його наркомом освіти, обрання у дійсні члени ВУАН, у енциклопедичних словниках, у тодішніх нарисах історії КП(б)У тощо) стисло подавалися дати з його біографії. Але ледве чи в них було щось більше від того, що подав сам він про себе.

Те, що було друковане після реабілітації Скрипника десь від середини 1950-их років, не заслуговує жодного довір'я, бо це фальшивки, в яких муміфікований Скрипник виглядає так, як його тепер хотіли б показати людям, які до джерел доступу не мають і мусять вірити (чи вірять?), що він думав достеменно так, як з доручення Брежнєва думає тепер Петро Шелест. Не становить винятку і єдина монографічна праця <...> (яку ми вже цитували і будемо ще згадувати далі) Ю. Бабка та І. Білокобильського «Микола Олексійович Скрипник» (Київ, 1967, 202+2 стор.), що являє собою набір белетризованих банальностей, потягнених рожево-сентиментальним зафарбленням, прикметним для теперішньої стадії соціалістичного реалізму.

<...> Батько Скрипника був службовцем залізниці, спочатку телеграфістом, а потім помічником начальника станції. Мати – акушеркою (бодай, за його свідченням, вчилася на акушерських курсах). Вони були типовими представниками тієї соціальної верстви, яка вже з першої половини 19 віку постачала Росії різночинну інтелігенцію, потім з неї виходили діячі народницького руху, а під кінець століття – поповнювалися революційні партії, зокрема й соціал-демократична, – тобто з середовища дрібних і середніх службовців і чиновництва різних відомств. Звідси й російський термін «разночинство».

Микола Скрипник народився 13 січня 1872 року в селі Ясинуватому на Катеринославщині. А що батько за характером служби безнастанно переїжджав з одного місця на друге, освіту його синові доводилося здобувати, міняючи школи: спочатку він учився в слободі Барвінківій, а далі в Ізюмській реальній школі на Харківщині, якої не закінчив, бо був виключений за революційну пропаганду.

Далі, як він каже: «Розвивався самотою, за вихідний пункт мого розвитку було вивчення української літератури та історії України. Впливали тут і родинні перекази про пращів-запорожців, особливо про одного з них, що його польські шляхтичі посадили на палю за участь у повстанні Залізняка та Гонти у XVIII сто-

¹ Фрагменти з книжки І. Кошелівця «Микола Скрипник» (Мюнхен: Сучасність, 1972.– 342 с.).

річчі. Вірші Тараса Шевченка розбурхали в мене охоту до читання з історії взагалі, зокрема з історії України, особливо про епоху визвольних повстань, війни й руїни, де я надібав і на Чорну Раду, і на повстання клясового характеру пригнічених проти козацької старшини; це зміцнило моє критичне ставлення до панування заможних, а разом з тим спонукало до читання з історичних та економічних питань. З другого боку, цікавість, що її збудила українська література, штовхнула мене послідовно захопитися фолкльором, лінгвістикою, первісною історією, антропологією, геологією, теорією розвитку космосу»².

Далі буде цікаве свідчення, що його шлях розвитку «цілком відрізнявся від розвитку російських інтелігентів-революціонерів». Мабуть, тут мається на увазі, що його шлях до російської соціал-демократії почався все таки з українського соціалістичного руху. <...>. І твердить, що з 1897 року став марксистом соціал-демократом, хотівши цим сказати: російським соціал-демократом. Ця дата дещо важить, як згадати, оцо російська соціал-демократія існувала тоді ще в порізаних гуртках, бо перший з'їзд, від якого формально починають історію партії, відбувся в Менську 1898 року. На цій підставі Скрипник увійшов до невеликого числа тих партійців, про яких у наступні роки, уже за радянського часу, у списках делегатів з'їздів, де належало поставити дату вступу до партії, писали: «основоположник партії».

<...>Захоплення революційною діяльністю затримало оформлення середньої освіти, до якої Скрипник дійшов аж у 1900 році (склавши екстерном іспит за реальну школу в Курську). Тоді ж таки він вступив до Петербурзького технологічного інституту, в якому йому не довелося довго вчитися, бо 1901 року його заарештовано під час демонстрації і вислано до Катеринославу, звідки він, правда, скоро повернувся, але 1902 року його знову заарештовано і заслано на Сибір.<...>

Правдоподібно, він став російським соціал-демократом від арешту 1902 року, коли до українства перестав «признаватися», і пішов туди, звідки українці звичайно не повертаються: раз ставши на службу загальноімперським справам, вони стають для України «пропащою силою».

Згадка про початки революційної діяльності Скрипника в українському русі, як побачимо далі, була тим важлива, що він по-своєму таки повернувся до українства. Щождо «пропащої сили», то було б односторонньо й несправедливо пояснювати це якимись своєрідними слабостями українського національного характеру, бож будівничими російської імперії у такій самій мірі, як і українці, були й є представники інших народів, так само ж завойованих і гноблених росіянами, до грузинів і вірмен включно, для яких не дійсний один з улюблених мотивів, стосований на виправдання ренегатства українців, – ідея слов'янської єдності. Скоріше пояснення на це треба шукати в особливостях російської імперської методи завойовувати народи й володіти ними. Та це побічна тема, до якої не будемо вдаватися³. Коли ж мова про українців, то байдуже, було це кілька століть тому, коли вони робилися «блосгителями патріяршого престолу», чи сьогодні – президентами держави, названої СРСР, вони завжди йшли на пропажу. Навіть можна постерегти загальну тенденцію: чим ближче до нашого

² Микола Скрипник, Статті й промови, т. I, стор. 5-6.

³ Цій темі багато уваги присвячує в кн. «Інтернаціоналізм чи русифікація?» Іван Дзюба.

часу, тим пропажа тотальніша. Як бачимо, туди пішов і Скрипник, але він з цього правила становить своєрідний виняток і власне з цієї причини цікавить нас і сьогодні.

З 1900 року почалися для нього безнастанні арешти й заслання, з яких він, буди енергійною людиною й досвідченим революціонером, умів утікати, щоб потрапити під наступний арешт. Останній раз за дореволюційного періоду він побував на Україні 1905 року, від якого аж до кінця 1917 працював виключно в Росії, висунувшись там у число керівних діячів Російської соціал-демократичної робітничої партії (більшовиків). Вистачить згадати, що напередодні війни він увійшов до редакції газети «Правда», поруч з такими діячами партії, як Б. Каменев і М. Ольмінський, а з 1914 року якийсь час редагував її сам, що з початком війни скінчилося ще одним арештом. У дні більшовицького перевороту в Петрограді Скрипник належав до найвищого керівного органу революції – Петроградського військово-революційного комітету, до якого входили також: В. Ленін, Л. Троцький, Й. Уншліхт, М. Урицький, Ф. Дзержинський.

Революція була його стихією: «Мені дуже важко дати особисті спогади про жовтневі дні в Петрограді, де я тоді був. Не того, що всі найважливіші події тої боротьби проходили повз мене – щасливі обставини зробили тоді мене, як кандидата ЦК РКП, як члена Центрального революційного комітету в Петрограді, не тільки глядачем, а й безпосереднім та близьким учасником усіх вирішальних дій та постанов оцих днів, і через це ж саме мені так важко дати свої, особисті спогади».

«Мені багато довелося пережити на своєму революційному віку, але на протязі жовтневого тижня стільки збіглося дій, подій та постанов, стало до боротьби й прийшло вкупі зі мною стільки осіб, і потрібне було таке неувяленне напруження усіх сил докраю, що все це горить у пам'яті одним загальним, могутнім, як те пекуче сонце, спогадом»⁴.

<...> При такому тотальному захопленні подіями в Петрограді телеграма, що викликала його до Харкова, як і відрядження особисто від Леніна, могла бути для Скрипника дійсно цілковитою несподіванкою. Характеристичне, що на той час на Україні від березня відбулися великої історичної ваги події, яких Скрипник далєбі не бачив.

<...> Цілковито втративши ґрунт у Києві, більшовики не багато більше мали шансів закріпитися й у Харкові. І там їм пощастило короткочасно затриматися тільки завдяки збройній допомозі з Москви й Петрограду. Достеменно так і написав це у пізніших спогадах Скрипник (тоді ще писали одвертіше): «... І тільки спираючися на силу харківської робітничої Гвардії та червоноармійські загони тов. Антонова-Овсієнка, що прийшли з Петрограду та Москви для боротьби з Калєдіном, тільки спираючись на озброєну силу робітників, Перший всеукраїнський з'їзд рад мав змогу проголосити українську радянську державу, утворити перший робітничо-селянський уряд України й повести наступ за визволення Києва з-під влади дрібнобуржуазної Центральної

⁴ М. Скрипник, Статті й промови, т. I, стор. 123.

Ради. Але, проголосивши та здобувши радянську владу на Україні, ми не могли її удержати»⁵.

Два пункти належить спростувати в цій цитаті. По-перше, селянство не було представлене на цьому з'їзді жодним делегатом, і з'їзд змушений був зарезервувати певну кількість мандатів для селянства, представництво від якого плянувалося обрати десь пізніше. Таким чином цей уряд робітничо-селянським не був.

І друге. Цей новостворений уряд, всупереч твердженню Скрипника, не міг «повести наступ за визволення Києва»: з причини, вказаної самим же Скрипником. На Київ повели наступ, ігноруючи харківський уряд, війська Антонова-Овсієнка з Петрограду. Це був саме той похід, у якому заступник Антонова-Овсієнка М. Муравйов відзначився терором і масовими розстрілами українців у Києві, що також не могло сприяти зміцненню влади харків'ян. Сам же харківський уряд ніякими збройними силами не диспонував, і саме з тієї причини, що, прийшовши на Україну як російські окупанти, більшовики не могли розраховувати на підтримку місцевого населення. Є свідчення й на це.

<...> Так ефемерно виглядав перший більшовицький уряд у Харкові, коли до нього з ленінським мандатом прибув Скрипник і посів у ньому спочатку пост народного секретаря праці, а потім торгу й промисловості. З 4 березня 1918 його призначено головою уряду. Але це вже припало на час утечі з Харкова. Смерть цього уряду приспівив Берестейський мир (3.3.1918), по якому запрошені Центральною Радою на допомогу німецькі війська швидко окупували територію України, очищаючи її від більшовиків. Так що харківський уряд у середині березня був уже в Катеринославі. Там ще він устиг відбутися до другого з'їзду рад (17–19 березня), на якому була схвалена позиція Леніна щодо Берестейського договору. А на кінець березня Скрипників уряд опинився в Таганрозі, де й перестав існувати. На його місці було створене Бюро для боротьби проти окупантів, т. зв. «дев'ятка»... <...>.

При такій карколомності подій Скрипник ледве чи встиг зробити щось у дусі ленінських настанов, бо наразився на повний розбрат у поглядах серед своєї партії. <...> в загальному, при більш-менш одностайно ворожому наставленні до ідеї державної самостійності України, партія розпадалася на кілька течій, які порізно бачили шляхи до встановлення радянської влади на Україні. <...>.

Врешті, ще одну точку погляду відстоював сам Скрипник, маючи за своїми плечима авторитет Леніна: перенаголошувати національне питання аж до визнання конечности об'єднання всієї української території в її етнографічних межах, навіть з урахуванням Дону й Кубані, що сприяло б на цих теренах боротьбі проти Каледіна. Лише щоб не наголошувати питання самостійности, розуміючи собі в думці, що Україна лишиться під Росією.

Для людей, які не хотіли й чути про Україну, було нестравне саме визнання права на її національне самовизначення (навіть як вони й розуміли добре другу сторону медалі в ленінській національній політиці). До того ж, хоч

⁵ М. Скрипник. Потрійний ювілей радянської влади на Україні. «Вісті ВУЦВК», 12.12.1924, ч. 283 (1276).

Ленін був і тоді авторитетом для всієї партії, – він ще не був «святий», і непогодження з ним не вважалося блюзнірством.

Це й дає нам підставу робити висновок, що Скрипник за час від Харкова до Таганрогу ледве чи міг мати успіх з привезеною з Петрограду концепцією Леніна: ніхто на його намову не давався.

Злам на користь Скрипника стався вже в Таганрозі, з причини зовсім ясної: повна втрата української території, на якій, хай і з допомогою німців, установилася влада Центральної Ради, яка могла остаточно закріпитися, і навіть найтвердолюбішим великодержавникам стало ясно, що без перегляду національної політики їм ніколи на Україну не повернутися. Цим скористалися націонал-комуністи Ю. Лапчинський та В. Шахрай, і в їх особі Скрипник дістав міцну підтримку. Так що врешті довелося визнати потребу окремого уряду й окремої партії для України.

Це позначилося й на ухвалах т. зв. «Таганрізької наради» (19–20.4.1918), що вважається початковим кроком до утворення Комуністичної партії (більшовиків) України. <...> Прийнята була Скрипникова пропозиція, як компромісна.

Тут варто звернути увагу на тодішню схильність Скрипникову до компромісу, у ґрунті ніби суперечну і не властиву його свавільній і амбітній натурі. Компромісна назва партії, як він її запропонував, істотно підтинала самостійницький її характер: та, що пропонували націонал-комуністи Шахрай і Лапчинський, клала наголос на національну істоту партії, у Скрипниковій же наголос стоїть на територіальному її характері, що прокладає місток до підпорядкування її РКП, і Ленін зумів це належно використати.<...>.

Ухваливши постанову про створення Комуністичної партії (більшовиків) України, Таганрізька нарада обрала організаційне бюро для скликання її першого з'їзду. Головою бюро став М. Скрипник, серед його членів називають В. Затонського, Я. Гамарника, А. Бубнова, С. Косіора. А що своєї території не було, з'їзд відбувся 5–12 липня в Москві.

<...> Засадничо дискусії на московському з'їзді точилися навколо тих самих питань, що й у Таганрозі, але атмосфера була вже зовсім інша: партія була створена під тією назвою, що була ухвалена там, тільки вже не самостійна, а підпорядкована РКП. Звичайно, коли тепер говорять, що ніде й ніщо не відбувалося без уваги Леніна, це сприймається як загальник і порожня фраза, але першим з'їздом КП(б)У він дійсно керував, делегати з'їзду ходили до нього на консультації, і він здобув усе, чого хотів.

Підпорядкована РКП і тим робом керована з Москви КП(б)У йому нічим не загрозувала, а була доконче потрібна в тих умовах не тільки з відомих уже причин (щоб принадити українців видимістю самостійності), а ще й тому, що Берестейський мир в'язав йому руки: вирушити з одвертою інтервенцією на Україну він не міг, бо німці витракували б це порушенням договору і відновили б воєнні дії, проти чого квола комуністична Росія не встояла б <...>.

Тут цілком ясно, що потреби проголошення самостійного уряду України, як і організації КП(б)У, були диктовані не національними інтересами України, а «логікою боротьби і відношенням класових сил», щоб рятувати радянську владу

в Росії. Достоту це й сказав Скрипник у тій же доповіді, зовсім не криючися: «Казавши про стосунки між Росією й Україною, ми вже зазначали, що свій революційний і партійний досвід ми черпаємо тут, у Росії... Нормально, певна річ, утворюється такий стан, що наша партія виділяється, але там є формальний бік – він для нас, прихильників революційного Інтернаціоналу, ваги не має <...>»⁶.

<...>

Усе, що говорив Скрипник на з'їзді, лягло в основу діяльності новоствореної КП(б)У. Єдине, в чому Скрипник ішов дещо далі, ніж того хотілося Ленінові, – це його пропозиція на Таганриській нараді, щоб КП(б)У була окремою партією, пов'язаною з РКП через III Інтернаціонал. Але Ленін це відхилення скорегував, і Скрипник на своїй таганриській пропозиції щодо незалежності КП(б)У від РКП у Москві вже не наполягав <...>

Але, попри все, Ленін волів, щоб новостворена партія опинилася в руках тих, які парадоксальним чином були проти її утворення; припускаючи, очевидно, що Скрипник, як людина, яка знає вагу національного питання, і до того ж дуже амбітна, може, засмакувавши влади, захопитися (тільки покищо) порожніми фразами про окремішність України і піти по лінії протиставлення її Росії. Можливо, що це його побоювання й не було безпідставне. У всякому разі він повів справу так, щоб Скрипник не те що не увійшов до керівництва КП(б)У, а й був обраний лише кандидатом до її ЦК. Навіть більше, його на деякий час відірвано від українських справ і надіслано на роботу до Всеросійської ЧК («Чрезвычайная комиссия»).

<...>Читавши тепер промови й писання Скрипника того часу, легко переконатися в його непохитній вірі в світову пролетарську революцію, таку величну, що їй треба підпорядкувати все, у тому числі й національне питання, яке буде розв'язане побіжно в ході революції. На першому з'їзді КП(б)У Скрипник говорив про таку революцію як про реальність поточного дня: «<...> Питання про те, як нам погодити в часі масову боротьбу на Україні з пролетарським рухом у Німеччині й інших країнах, треба буде передати майбутнім центральним установам нашої партії...» І трохи далі: «Така загальна моя позиція. Вона основана на тій засаді, що ми стоїмо перед революцією пролетарською, що ми маємо завдання боротися за соціалістичну революцію, отже всякі розмови про те, що в нас революція має по суті селянський характер, треба категорично відкинути. Питання, що стоїть у нас на Україні – боротьба за соціалістичну революцію на Україні, як частину всесвітньої боротьби»⁷.

При таких гльобальних масштабах перетворення світу, яке знесе дотла все старе і встановить нові взаємини між людьми й народами, беззастережно вірячи в нього, Скрипникові легко було стати лєнінцем і в національному питанні, в тому розумінні, як твердив Ленін, що національне питання завжди мусить бути підпорядковане соціальному. Пристаючи на таке, Скрипник далекий був і від думки, щоб пов'язувати це з негацією національного питання чи національною

⁶ З доповіді Скрипника на першому з'їзді КП(б)У «Про партійне будівництво на Україні». Статті й промови, т. I, стор. 82.

⁷ Там само, стор. 70-71.

зрадою. Як прийняти тезу, що світова революція відбувається більш-менш одночасно принаймні на терені всієї Європи, чи була потреба замислюватися над такими частковостями, як тимчасове порізнення чи, навпаки, поєднання з Росією. Це були б усього лише тактичні маневри, найближчим результатом яких Україні ніщо не загрожувало знову опинитися віч-на-віч з Росією. Навіть як Скрипник знав імперіальну захланність її щодо народів, які попередньо були під нею, то й тоді світова пролетарська революція знімала остаточно й назавжди ці відносини, оскільки після її перемоги Україна нарівні з Росією мала увійти у рівноправний союз народів бодай цілого континенту і над цим новим утвором мав стати III Інтернаціонал, як єдина партія. У ньому навіть не буде поділу на окремі партії, бож програми їх тотожні. Тому то «тепер усі комуністи цілого світу становлять фактично одну партію» (там само, стор. 79).

< > Безпощадність в очах ортодоксального лєнінця Скрипника була одною з найвищих чеснот революціонера, і він напевно без вагання попросився з українськими справами і прийняв призначення на роботу у Всеросійській ЧК, куди його послали безпосередньо з першого з'їзду КП(б)У у перших числах липня 1918 року. <...>

У ЧК Скрипник працював під безпосередньою зверхністю Ф. Дзержинського: як завідувач найголовнішого її відділу – по боротьбі з контрреволюцією. Далі в його послужному списку рясніють дати швидких переходів від одного доручення до іншого, але, як придивитися уважніше, у них є одна спільна лінія: на початку 1919 року з ЧК він повертається знову до українських справ і дістає призначення на пост народного комісара державного контролю, улїтку того ж року очолює боротьбу проти Зеленого на Київщині, а коли розпочався наступ Денікіна на Україну, його призначено було начальником Гомельського укріпленого району і особливого (тобто карального) відділу Південно-Східного (Кавказького) фронту. У квітні 1920 року, по розгромі Денікіна, Скрипник знову повернувся на Україну і був призначений народним комісаром Робітничо-Селянської Інспекції УРСР. З липня 1921 він очолює народний комісаріят внутрішніх справ, а з квітня 1922 стає народним комісаром юстиції УРСР і на цьому посту залишається аж до початку 1927 року.

<...> З цілком зрозумілих причин, тому що пізніше Скрипник увійшов в історію своєї доби як оборонець суверенних прав України проти великоруського шовінізму, цей період його діяльності залишився поза увагою і не знайшов у літературі більш-менш докладного наświetлення. Усі писали про нього у першу чергу як про наркома освіти.

Крім коротких загальників в офіційній радянській пресі, варта уваги стаття, цілком присвячена цій темі, Олександра Семененка: «Наркоміст Скрипник» («Сучасність», 1961, ч. 6). Написана почасти на тих матеріялах, якими диспонуємо й ми, почасти з власних спогадів автора, для нас вона була особливо цінна тими самими висновками, до яких, спираючися на власні свідчення Скрипника, доходимо й ми: до Наркомісту він прийшов як переконаний чекіст, яким психологічно став раніше, ніж появилася сама ця назва. З революції 1917 року він керувався неухильно засадою: немає такої жорстокости, яка не була б виправдана великими ідеалами революції. Пізніше, у спогадах «Основні питання українського Жовтня», він писав: «Я мушу покаятися тепер, що в мене

саме в листопаді та в грудні 1917 року був де в чому певний ультралівий ухил, а саме: я вважав за потрібне, щоб наша лінія до наших ворогів була гостріша і непримиренніша. <...>»⁸

Немає жодних даних, щоб півроку пізніше, на час переходу його до, ЧК, в наставленні Скрипника щось змінилося, і в підписуваних ним вироках це слово – «розстріляти» напевно не викликало в нього вагання. Бо й ще раз, пишучи вже тоді як нарком юстиції про п'ятиріччя ЧК на Україні, він не тільки виправдував її, а й розглядав діяльність органів юстиції як продовження метод ЧК, хоч тоді вже закони воєнного часу втрачали свою силу й відбувався перехід до т. зв. «мирного будівництва» <...>.

Скрипник не володів вишуканим стилем, але висловлювався ясно, і наведене не залишає сумніву, що важко було б спростувати О. Семененка, який твердить, що М. Скрипник навіть тоді, коли від політики військового комунізму партія перейшла до НЕП і на місце законів воєнного часу вводилося нормальне судівництво, прийшов до Наркомюсту як: чекіст: «На тлі цієї лібералізації судового життя, яка була запроваджена і в інших республіках, впадало в око одне важливе явище. Наркомост залишив на провідних посадах судової системи і прокуратури здебільшого старих трибуналістів і чекістів – людей низької культури, але жорстоких виконавців волі партії за часів військового комунізму»⁹.

<...> Так можна б вивести хронологічний перегляд революційної діяльності Скрипника і його портрет як будівничого перших років радянської держави, названої УРСР. У його накресленні ми утримувалися від будь-яких суб'єктивних оцінок і не потребували вдаватися до інтуїтивних припущень, що було тим легше, що Скрипник свідчив сам за себе, і то в більшості випадків кожен його крок у практичній політиці тут таки супроводився умотивуванням у статті чи промові, бо, не будучи талановитим промовцем і не завдаючи собі клопоту пошуками за тонкощами стилю, він, як людина темпераментна й амбітна, залюбки виходив на трибуну й постачав газети й журнали (не раз сам будучи, їх редактором) статтями на теми дня. Так що преса тих років рясніла його підписами. Навіть неповна бібліографія його писань на 1932 рік становила 811 позицій.

Звісно, коли ми говоримо про зневагу до тонкощів стилю, то це ніяк не ідентичне з твердженням про безстильність. Зовсім навпаки, навіть і в таких випадках (до речі, досить частих), коли Скрипник, здавалося, ходив навколо теми, ніби й не сягаючи до її ядра, він міцно укладав кутасті брили своєї аргументації, так що з них вилонювалася ясна думка, виведена особливим (сказав би пізніше О. Довженко) почерком, тільки цій одній людині властивим.

Так накреслений досі образ, додамо ще, вийшов досить прямолінійний, у чому передусім винен і сам Скрипник: революційний фанатизм, йому властивий, укладається тільки в незаперечні істини, які не лишають місця для сумнівів, і свої істини Скрипник викладав з безапеляційною впевненістю й нетерпимістю до іншої думки. Єдиний для нього незаперечний авторитет був Ленін. І щождо інших, то в крайньому разі він з ними міг погоджуватися, та й то чи не кожного разу з застереженням, що інший говорить тепер те, що він,

⁸ М. Скрипник. Основні питання українського Жовтня. «Вісті ВУЦВК», 20.12.1925, ч. 291.

⁹ О. Семененко, Наркомост Скрипник, «Сучасність», ч.6, 1961, стор. 93.

Скрипник, сказав уже куди раніше. Він належав до небагатьох тих, хто насмілювався перечити й Сталінові ще в другій половині двадцятих років, коли той виростав уже на небезпечного диктатора. І є, мабуть, щось від правди в тому, що він єдиний з керівників КП(б)У не боявся їздити до Москви, щоб сперечатися з Сталіном за інтереси УРСР.

У стилі більшовицьких вождів – жити в недосяжній і таємничій замкненості від народу, яким вони правлять, панічно боячися його.<...>

Скрипник, хоч і так само змушений жити за глухою стіною, на відміну від інших був дивовижно рухливий, бож, либонь, без його участі не міг відбутися жоден з'їзд у Харкові, конференція, нарада в будь-яких питаннях чи урочистість і, samozрозуміло, без його промови. І появлявся він усюди, теж на відміну від інших, без супроводу умундурованих постатей з пістолями при боці. Але й про його особисте життя, крім хіба анекдот про друге одруження, годі було б щось певне дізнатися¹⁰. Так ніби образ монолітного більшовика виповнював усе його ество докраю, не залишаючи місця для чогось людського.

А тим часом, якби ми на цьому закінчили розповідь про Скрипника аж до кінця його урядування в наркоматі юстиції, що скінчилося на початку 1927 року у зв'язку з переходом його до наркомосу, це була б наче схема у двох вимірах <...> Щоб виповнити його образ третім виміром, треба повернутися від цієї дати знову до першого п'ятиліття його перебування на Україні, до того часу, коли закріплювалася радянська влада й уконституювалися нові взаємини між народами колишньої Росії у переході від тимчасової форми РСФРР до Союзу Радянських Соціалістичних Республік, у якому уконституюванні Скрипникові припадає помітна роля.

<...> Співставляючи теперішні відносини з добою Скрипника, я не маю на мислі сказати, що тодішніх вождів цінувала скромність. Вони ж були узурпаторами влади, а не обмежена демократичними інституціями влада паморочить голови. І якщо йдеться про тодішніх вождів – вони (м'яко буде висловитися) не були байдужі до влади. Зокрема ж Скрипник реагував достоту хворобливо на вияви недостатньої пошани до нього. Але тодішні відносини у партійній верхівці були лябильніші, функційність була ще далека від теперішньої перфекції, і Скрипник «апаратника» в теперішньому розумінні нічим не нагадував. Він не був обставлений муром інструкцій, йому вільно було виходити поза функції наркома юстиції, і цим правом він широко користувався. При його темпераменті й енергії народний комісаріят юстиції був просто тісний для нього. А надлишок його енергії знайшов застосування у чітко визначеному напрямі: пильнувати, щоб партійна «програма і постанови з'їздів у національному питанні не лишалися на папері, а реалізувалися в дійсності. Це охоплювало як широкий комплекс національних взаємин у всьому СРСР і на

¹⁰ Уперше М. Скрипник одружився 1906 року в Петербурзі. Його дружина, Марія Межева, була з курсисток, що працювали в більшовицькому підпіллі. У роки революції вона працювала в секретаріаті Леніна, про що пізніше написала спогади, цитовані нами вище. Деяк по революції Скрипник розійшовся з нею і одружився вдруге у двадцятих роках з секретаркою наркомату юстиції Раїсою Петровою і з нею мав сина, опікуном якого по смерті Скрипника був призначений начальник управління ДПУ УРСР В. Балицький. Дружину заарештовано в 1938 році, а сина віддано до дитячого будинку, по чому за обома пропав слід. Див. про це у цитованій праці О. Семененка.

Україні, так і питання культурно-національного будівництва в республіці, у державне керівництво якою висунула його революція.

Рівно півроку по смерті Скрипника, у січні 1934, на сімнадцятому з'їзді ВКП(б), Сталін назвав національний його ухил «гріхопадінням». Скрипник поринув у своєму «гріху» так глибоко, що дійшов, чим далі – більше, до пристрасного оборонця національно-суверенних прав України, а «гріхопадіння» його почалося як не з перших днів по приїзді до Харкова в 1917 році, то вже напевно від самого початку закріплення радянського уряду в тому ж Харкові <...>.

«ГРІХОПАДІННЯ» НАЦІОНАЛ-УТОПІСТА

Що ми не помиляємося в даті, коли почалося «гріхопадіння» Скрипника, легко дасться умотивувати його ж свідченнями. Та насамперед треба обернути спрямування вини в «гріхопадінні» на сто вісімдесят: «гріх» був не Скрипників, а самої партії, бо вона відійшла від засад, які сама проповідувала, а Скрипникова вина в тому, що він на них залишився. І це легко пояснити. <...>

Скрипник становив ще інший різновид утопіста – національного. <...>

Теоретичне розуміння національної проблеми йому, як українцеві родом, не було чуже й тоді, коли в грудні 1917 року Ленін виряджав його до Харкова на більшовицьке завоювання України. Але власне теоретичне. Як російський соціал-демократ, він тоді ще не замислювався над тим, що національне питання стане його особистою кровною справою. <...>

Та одна річ теоретизування в Смольному, а інша – на власні очі бачити, як на Україні в перипетіях громадянської війни і не думає здавати своїх позицій російське великодержавництво. І що важливіше: немає різниці між поведінкою військ білого генерала Денікіна, з одного боку, і загонів Муравйова з більшовицьким совнаркомом Кривдонбасу – з другого. Таж пам'ятав він своє походження <...>

Людина, що у вирі тодішньої боротьби не забувала про родинні перекази, і про Шевченка, і про історію України, не могла бути байдужою до витівок кривдонбасівців. Мабуть, тоді мусило прокинутися в ньому щось від почуття «блудного сина». Не слід легковажити й суто особистими мотивами: як уже події висунули його спочатку на голову радянського уряду на Україні, а потім на одного з керівних її діячів, Скрипник, як людина вельми амбітна, волів стояти на чолі справді суверенної республіки, а не маріонетки московської.

Тому доручення Леніна «перенаголошувати» національне питання напевно припало Скрипникові до серця. <...>

На 1922 рік доходила кінця громадянська війна і починався період господарської відбудови, але на обмеженому терені колишньої Росії: світова пролетарська революція не відбулася. Скрипник ще якийсь час не втрачає надії на неї. <...>

Але це вже інерція, яка тривала оце й далі, бо ще довго вигукувано на закінчення урочистих доповідей: «Хай живе світова пролетарська революція». Перестали це робити вже по смерті Скрипника, коли, замість світової революції, наголос перенесено на – «побудову соціалізму в одній країні».

Скрипник мусив це важко пережити: бо й надія на те, що буде знята національна проблема і Україна стане нарівні з Росією в світовому Інтернаціоналі серед інших націй, не справджувалася. Вона знову опинилася вічна-віч з-захланною Росією, в якій по громадянській війні ще більше пішли зростати шовіністичні настрої.

Сприяла цьому і введена з 1921 року *нова економічна політика* (НЕП), що для відбудови зруйнованого господарства допускала вільний ринок і приватний капітал. Результатом її було зміцнення міщанства і дрібної буржуазії, яка по українських містах була російська і не хотіла визнавати ніякої України. На початку двадцятих років ворожий усьому українському міщанин і обиватель став часто згадуваною постаттю в українській літературі; проти нього кричав Микола Хвильовий, і Скрипник у дальшій своїй українізаційній політиці щокроку наражався на його опір.

Та не в самому російському обивателі була небезпека, а в тому, що, як помітив саме на той час, про який у нас мова, Микола Хвильовий, він претендував на ролю «регулятора» громадської думки в українському місті. Тисячами ниток зв'язаний з колишньою імперською адміністрацією, він просякав у радянський апарат і, коли треба, міг прикриватися лівою революційною фразою. Його, обивателя, мав на увазі у геть пізніших спогадах Юрій Смолич, кажучи, що в пролеткультгах загноздилися «на Україні ще й звичайнісінькі мілкотравчаті великодержавники»¹¹.

Обиватель прекрасно знав і те, що він буде непереможний, коли говоритиме устами партії. І справді виявився безсмертним: сьогодні він навалом з Росії колонізує Україну і руками партії запроваджує русифікацію, нищить українську культуру, зневажливо називаючи її «бандерівщиною».

Та вже й на початок двадцятих років він мав ґрунт, щоб впливати на партію, власне опановувати її. Відразу по закінченні громадянської війни в партії почали набирати сили переродженство й шовіністичні настрої, і те, що діється на Україні тепер, почалося тоді.

Перехід до т. зв. «мирного будівництва» ніс у собі зародки термідора: замість аскетичної ідеї світової революції, у партії зростала жадоба влади на тій території, яку вона завоювала. На носія цієї властолюбної тенденції виростав Сталін, що взяв у свої руки керівництво партією ще за життя Леніна. <...>

Скрипник мусив бодай підсвідомо відчувати початки термідоріанського переродження, що для України означало знову таки небезпеку зміцнення російського шовінізму. Про це свідчить характеристичний факт, наведений у цитованій статті О. Семененка: на появу книжки Марка Алданова «Дев'яте термідора» (1923) Скрипник відгукнувся статтею в «Коммунисте». «За спокійним тоном статті, – каже Семененко, – уважний читач міг почути жагучий зойк

¹¹ Юрій Смолич, Розповідь про неспокій. Київ, 1968, стор. 17. Пролеткульти – масові організації, що появилися у роки революції і під виглядом революційного перетворення пропагували знищення всієї культурної спадщини, як буржуазної, по знищенні якої мало починатися творення пролетарської культури на голому місці. На Україні пролеткультівці належали до найзапекліших русифікаторів.

Скрипника: «Ні! На цей раз більшовицький Робесп'єр не помре на гільйотині»¹². Геть пізніше з'ясувалося, що Скрипникові йшлося не про Робесп'єрову, а про Дантонову голову.

Але вже тоді він мусів побачити, що справи з його пролетарською революцією в світі укладаються зле, і якби він був типовим націонал-комуністом, тут надійшов би момент на «розкол» його власного «я».

Це термінологія Миколи Хвильового, який з різючою яскравістю цей тип націонал-комуніста описав. Такий у нього редактор Карк, який мучиться, що революція його підвела, і поглядає на бравнінг у шухляді стола. Якби Скрипник став на цей шлях, – тут би йому й кінець: ці люди брали свою поразку надто емоційно і врешті прикладали цівку бравнінга до скроні.

Скрипник, найменш податливий на емоції і затятий у своєму партійному догматизмі, замість «розколюватися», твердо лишився на своєму пролетарському інтернаціоналізмі, не зрушившись з ортодоксально-більшовицьких позицій, але прийняв той варіант інтернаціоналізму, в якому, як бачиться з цитованої вище статті «Національна політика малих народів», має бути цілковито усунений національний гніт і покладено край поділові народів на «державні і недержавні».

Немає сумніву і в тому, що тоді вже він добре розумів (на це є безліч його висловлювань <...>), що йому протистоїть інший тип «інтернаціоналіста» – російський, який під інтернаціоналізмом розуміє (до глибин підсвідомости) збереження неподільности старої імперії. Це був небезпечний ворог, ментальність якого живилася столітніми імперськими традиціями. Але чим важча передбачалася боротьба, тим з більшим запалом Скрипник поринув у неї, поклавши в основу своєї тактики агресивну наступальність. Суттю своєю (хоч напевно особисто ним не усвідомлена) це була боротьба проти РКП з її середини, з ортодоксально програмових її позицій.

Такий Скрипник прибув у березні 1922 року до Москви як делегат XI з'їзду РКП(б) від України. <...> Виступаючи в обговоренні доповіді Леніна про перші підсумки запровадження нової економічної політики, Скрипник звернув увагу на те, що Ленін говорить про два «кити» партійної політики (а їх же звичайно має бути три): «питання про взаємовідносини партії й кляси та питання про взаємовідносини пролетаріяту й селянства у нас на поточний період пролетарської революції». «Я дозволю собі, – сказав далі Скрипник, – говорити про третього кита, що на нім повинна триматися тактика нашої партії в сучасний період пролетарської революції. Я маю на думці відношення розвинених країн до країн відсталих»¹³. Тобто питання національних взаємин.

Далі варто навести більшу цитату, як прикметну для тодішнього Скрипника: «На жаль, тов. Ленін у цій доповіді по цьому питанню нічого не сказав. А сказати треба також, як і треба підкреслити, що тепер, як і за попереднього періоду, партія тримається тої самої лінії, себто партія залишається представником звільнення всіх трудящих мас по всій земній кулі, вона є іскрою, що кидають у пороховий льох Сходу, всіх колоніальних країн. Але проводячи цю лінію поза радянською територією, ми цю свою роботу можемо виконати лише у тім випадку, коли ми повністю провадитимемо цю політику й у нас, на

¹² «Сучасність», ч. 6, 1961, стор. 99-100.

¹³ Статті й промови, т. II, частина 2, стор. 5.

радянській території... Ось чому для мене має деяке показове значення кинута мимохідь т. Леніном заява, що Україна, між іншим і на щастя, є самостійною державою»¹⁴.

Варте тут уваги те, що, попри визнання Леніном самостійності України, Скрипника занепокоїло, що Ленін національне питання у доповіді оминув.

Та ледве рік пізніше, у квітні 1923 року, на XII з'їзді РКП Скрипник одвертіше у цьому самому питанні виступив проти Сталіна. Цей з'їзд важливий був тим, що на ньому, як головне, обговорювалося національне питання, і всі ті, хто вимагає справедливого розв'язання його (від Скрипника аж до Івана Дзюби в шістдесятих роках), посилаються на його постанови. Доречно буде зауважити, що посилення на постанови XII з'їзду виправдані хіба з тактичних міркувань: автори їх, боячися наразитися на репресії, діють у рамках легальності, жадаючи здійснення постанов, ухвалених самою ж партією. Та вірити в реальність резолюцій XII з'їзду було б наївно, бо ні тоді, ні поготів пізніше партія й не думала їх виконувати. Бо саме на тому з'їзді в доповіді з національного питання Сталін розпочав ту діалектичну гру в дефініції боротьби на два фронти (проти великоруського шовінізму й місцевого націоналізму), якою партія послуговується й по цей день: гноблячи неросійські народи, проти великодержавного шовінізму вона бореться лише на словах.

Виступаючи по доповіді Сталіна, Скрипник уже тоді назвав цю тактику «подвійною бухгалтерією»: «Так чому ж ми практично в національному питанні топчемося на місці й при правильному принципіальному його розв'язанні залишаємося на ділі безсилими? Справа в тому, що ми весь час балянсуємо в галузі національного питання. Деякі весь час намагаються знайти середню лінію. Кожну вказівку на великодержавний шовінізм завжди вважають за необхідне компенсувати вказівкою протилежною на шовінізм народностей недержавних, і завжди маємо тут подвійну бухгалтерію»¹⁵.

Скрипник відгадав і «головного бухгалтера» в особі Сталіна <...>

Не бувши певний реального здійснення постанов XII з'їзду ВКП(б) в національному питанні, Скрипник поспішав закріпити більш-менш задовільні на словах гарантії суверенних прав національних республік не лише розбудовою національно-культурного будівництва в самій УРСР, а й широкою програмою задоволення національно-культурних потреб тих українців, що лишилися за її межами. Його промова на XII з'їзді РКП(б) кладе початок його діяльності в тій ділянці, якій він з властивою йому пристрасстю віддавався до самої смерті: у ділянці боротьби за збереження національного ества тих мільйонів українців, які, розкидані у більш чи менш компактних масивах по РСФРР, були наражені на небезпеку асиміляції.

Стосовно цього питання його пляни були дуже широкі, і, зазнавши не одної поразки, він не здолав їх усіх реалізувати. Та все ж багато чого зробив, і якби партія русифікаторською політикою по його смерті звела все зроблене ним нанівець, то й тоді його праця не була б марна: на досвіді Скрипника діячі національної самооборони шістдесятих років підносять ті самі питання культурного обслуговування українців на території інших республік.

¹⁴ Там само, стор. 5-6.

¹⁵ Там само, стор. 12.

На XII з'їзді РКП Скрипник так окреслював ці завдання. Поза кордонами УРСР, за його даними, в РСФРР, у Киргизькій, Татарській та інших республіках, було на той час понад сім мільйонів українців¹⁶. Обслуговування їх було вкрай незадовільне, бо на таку кількість було лише 500 шкіл з українською мовою навчання (з них тільки два технікуми типу середніх учбових закладів). Та й ці школи були під загрозою закриття (тепер, до речі й немає жодної).

Побачивши, що партія ніяк не зацікавлена в реалізації його задумів, Скрипник поклав наголос на обвинуваченні її самої в байдужості й намаганні саботувати справедливі вимоги обслуговування національних меншин. З промови на тому ж з'їзді. «Подивіться, однак, як обслуговуються нацменшості по партійній лінії. Я маю дані, що в одній лише Саратовській губернії у губкомі є єдина в Росії українська секція. У деяких губерніях у окремих Наросвіт є робітники, що спеціально проводять роботу серед тамтешньої людності близькою людності мовою, але ці всі робітники позапартійні. Аджеж Сибір має 1200 000 українців, Кубанський край 2273 000 тощо. Партійну роботу серед них ми зовсім не ведемо. Коли Агітпроп ЦК РКП запитав Губкоми, то лише Саратовський і Самарський губкоми визнали за необхідне провадити таку роботу на українській мові. А що говорять інші? Воронізький заявляє, що організувати українську секцію недоцільно, Царицинський: «непотрібна, недоцільна», Курський: «цілком зайва», Кубанський: не дав зовсім ніякої відповіді. Треба вказати, що такі ж відповіді про непотрібність вести роботу українською мовою давало багато з парткомів і на самій Україні. Говорять, можна вести роботу й на російській мові. Але 7 мільйонів українських селян на терені РСФРР, – це число показує, що нам необхідно в цій галузі вжити заходів для того, щоб провадити роботу на рідній мові людності»¹⁷.

Значення XII з'їзду РКП для Скрипника, як нагоди викласти у всьому обширі вимоги України в національному питанні, не було б висвітлене повно, якби не згадати, що тут він зажадав припинити русифікацію українського населення через армію: «Ми провадимо мобілізації. За останню мобілізацію взято до армії 60 тисяч українських селян, що пішли в Росію. А на якій мові ведуть серед них освітню роботу? Проводиться культурно-освітня робота на українській мові? Ні! Армія досі лишається зняряддям русифікації української людності і всіх інших національностей...»¹⁸

Цей самий 1923 рік дав нагоду Скрипникові ще раз у всій повноті викласти свою національну програму на всесоюзному форумі: на партійній нараді відповідальних робітників національних республік і областей при ЦК РКП в Москві 9-12 червня <...>. Ясна річ, що сам настрій цієї наради не давав сприят-

¹⁶ В інших випадках Скрипник закруглює це число на рівно вісім мільйонів. Цікаво, що це саме число подають і сьогодні С. Караванський, І. Дзюба та ін. Як зважити, що значна частина з того контингенту українців, про який говорив Скрипник, уже русифікувалася, а числа однак не змінилися, це означає, що партія політикою вимішування населення систематично винародовлює Україну: на місце тих, що асимілюються, вона під виглядом освоєння цілинних земель, обміну кадрів тощо вивозить нові й нові контингенти українців за межі республіки, наслідком чого протягом кількох десятиліть Україна не має приросту питоменно свого населення: загальний його приріст відбувається головне коштом зростання відсотка росіян.

¹⁷ Там само, стор. 10.

¹⁸ Там само.

ливої нагоди для оборони національних інтересів, її радше могли використати великодержавники проти націоналів. Але Скрипник виявив тут блискучі здібності вправного політика, зумівши протиставитися тенденціям ліквідації національних республік, на тій, мовляв, підставі, що вони стають огнищами націоналістичної контрреволюції. <...>

Так що на 1923 рік за Скрипником уже закріпилася слава речника новостворених національних республік, і на цій таки нараді сам він повторював у жарт слова, сказані про нього Д. Мануїльським: як є комуністи, яким не до смаку існування національних республік, то «це в усякому разі не тов. Скрипник» (там само, стор. 18).

Так оформило Скрипника щодо розуміння національної справи перше п'ятиліття його перебування на Україні. У дальшому ніщо в його поглядах не змінилося, і вже тоді його можна б назвати в числі «перших серед тих, хто, бачивши, як партія «відходить від Месії», з дон-кіхотською впертістю протистояли цій тенденції і стягли на себе обвинувачення у відступництві чи, словами Сталіна, – «гріхопадінні» <...>.

СКРИПНИКОВА ТЕОРІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ПИТАННЯ

Падіння Скрипника в 1933 році потягло за собою загибель тисяч української інтелігенції, яким закидали пряме чи посереднє слідування за ним у національному питанні, тобто – «буржуазно-націоналістичний ухил». Серед них було кілька десятків людей, які найменше провинилися і зазнали репресій тільки за те, що були викладачами у високих школах дисципліни, введеної у програми ВИШів з ініціативи Скрипника. Вона так і називалася: «Національне питання».

Ці кілька десятків, що найменше на кару заслуговували, вербувалися з того кадру півосвічених партійців, які у високих школах обслуговували викладання політичних дисциплін: діямоту, політекономії, історії партії тощо, і їм часто національне питання припадало випадково, як додаткове навантаження. Бувши відданими партійцями, вони прийняли доручення викладати національне питання, як директиву згори, і вважали, що з погляду партійного обов'язку беруться за почесне діло. Покарати ж їх з погляду партії належало за те, що вони мусили користуватися в першу чергу працями самого ж Скрипника і тим самим ніби заразилися вірусом націоналізму. Що при тому вони черпали й від Леніна – це їхньої провини не зменшувало.

Та заки дійшло до введення у високих школах національного питання як окремої дисципліни (це, мабуть, сталося десь наприкінці 1920-их років), Скрипник ще багато раніше почав працювати над розробленням теорії національного питання, яка його цікавила вже від початків праці на Україні. Але впритул до цієї проблеми він підійшов десь коло середини 20-их років. І то, з властивою йому амбіцією, претендуючи не менше, як на керівного теоретика в цьому питанні у всесоюзному масштабі.

Це виглядало так: бувши на той час народним комісаром юстиції, Скрипник явно виходив за межі своїх комісарських компетенцій, наче б

поклавши собі утворити окремим народний комісаріят національного питання і самому ж його очолити. Фактично воно так і було, хоч такий наркомат не був зареєстрований ні в якій конституції формально. Але на ділі пізніше він існував під назвою народного комісаріату освіти, власне був прикритим цією назвою.

Зародок його появився 1926 року, коли Скрипник заснував при Українському інституті марксизму (організатором якого також був він сам) катедру національного питання і сам її очолив. Завдання катедри він бачив у тому, щоб поставити на наукові рейки вивчення, як він любив говорити, «третього кита» Ленінової «теорії й практики визвольної боротьби пролетаріату». Вивчення перших двох (взаємини партії з пролетаріатом і пролетаріату з селянством), на його думку, було поставлене в багатьох партійних науково-дослідних установах, а от на черзі дня було третє – національне питання. І щодо нього, казав Скрипник на відкритті катедри 29 червня 1926 року, треба виходити з Ленінових засад і «ставити це питання, щоб науково його розробляти і студіювати». Сам цей виступ може бути цікавий як спроба довести, що національне питання може становити окрему науку, яка має свій предмет і методу дослідження.

За повних сім літ існування катедри сам він багато разів виступав як з власними, так і при обговоренні чужих доповідей. Діяльність катедри по смерті Скрипника пішла в забуття, а напевно могла б бути цікавою темою окремого дослідження. Не абияке значення вона мала бодай у двох пунктах. Поперше, Скрипник домігся від Всесоюдної комуністичної академії, щоб катедра була визнана як центр для вивчення національного питання для всіх національних республік, оскільки Україна була найкращою лабораторією стосовного питання, бо, з одного боку, була віками гноблена російським царатом, з другого ж, – ставши тепер окремою республікою, мала своєю чергою національні меншини, яким треба було забезпечити нормальні умови їх економічного і культурного розвитку, насамперед мову, школу, пресу і т. д., над чим, як побачимо далі, Скрипник дуже уважно працював <...>¹⁹

Друге значення катедри національного питання було в тому, з чого ми почали цей розділ: у підготовці кадрів і опрацюванні програм для викладання національного питання як окремої дисципліни у високих школах, яке запровадив Скрипник в обов'язковому порядку, ставши народним комісаром освіти.

Сам же предмет дослідження у пляні праці катедри мав розглядатися «відразу в трьох напрямках, а саме – теорії національного питання, політики національного питання і національної статистики»²⁰.

Щодо другого і третього з названих напрямів, політики національного питання і національної статистики, як їх розумів Скрипник, – то вони не потребують окремого в'яснення, бо цьому присвячена вся наша книжка. Можна хіба побіжно зауважити, що Скрипник, поклавши наголос на статистику в теорії,

¹⁹ «Коли перед нами стала справа науково студіювати цю галузь науки, – говорив Скрипник у тій самій доповіді на відкритті катедри, – коли з кількох пунктів колективна думка ленінців підійшла до цього питання, Всесоюзна комуністична академія наук визнала, що його розробка повинна йти тут, на Україні, в оцій практичній лабораторії перевить національного питання» (Статті й промови, т. II, ч. 1, стор. 6).

²⁰ Там само, стор. 12.

залюбки користувався і вправно оперував нею у всіх практичних заходах національно-культурного будівництва. <...>.

Щождо теорії, то, розуміється, він хотів будувати її на основах ленінізму і тим самим ставав на хисткий шлях, бо навіть з тих коротких уваг, які ми висловили вище про Ленінові погляди на національне питання, можна бачити, що ніякої теорії його у Леніна не було: це було лише тактичне маневрування, щоб привабити національні меншини колишньої Росії на свій бік, не допустивши до розвалу імперії²¹.

З нашого погляду, будувати теорію на такій основі – щонайменше наївність. Але пам'ятаймо при цьому, що ми, поперше, не є прихильниками ленінізму, яким був Скрипник, а подруге – за п'ятдесят років від того, як він заходжувався будувати свою теорію національного питання, ми були свідками і краху лінінізму в його теорії світової пролетарської революції, і еволюції тлумачення його в національному питанні, аж до повної ідентифікації з політикою царату (далебі ще в брутальнішій формі).

Як послідовникові Леніна, Скрипникові півстоліття тому все це помітити було куди важче. До того ж, навіть і йому не все було відоме з намірів Леніна. Такі суто провокаційні методи, які відкрилися в листах Леніна до Інесси Арманд, були заховані в кремлівських архівах і стали відомі щойно в 50-их роках, коли тлумачі Леніна остаточно втратили почуття різниці між брехнею і правдою, беручи кожне Ленінове слово не менше, як за об'явлення Божої благодаті, і не тямлять уже, що, підносячи українцям Ленінові листи до І. Арманд у збірниках типу «В. І. Ленін про Україну», самі ж викривають свого вождя як великодержавного шовініста.

Скрипник цього всього не знав і, приймаючи в грудні 1917 року інструкції від Леніна, він чув від останнього запевнення не лише права України на самовизначення, а й обіцянки об'єднати в єдиній державі всі українські етнографічні території, до Курщини, Вороніжчини й Кубані включно.

Ще одна обставина промовляє на виправдання Скрипника: коли Ленін був уже важко хворий і позбавлений можливості тримати в руках керівництво партією і радянською державою, він зауважив, що Сталін (якого не любив і Скрипник за його великодержавні тенденції), не чекаючи його смерті, все прибирає до своїх рук, і в низці листів попереджав партію перед диктаторськими апетитами останнього. Зокрема у Леніна було розходження зі Сталіном і в питанні національному: Сталін був одвертий єдинодержавник, і Ленін, як не з переконання, то бодай з почуття політичної доцільності кілька разів задокументував своє непогодження з ним у цьому питанні. <...>

Так що в сумі Скрипник мав досить цитат з Леніна, щоб ними підкріплювати саме таку національну політику, яку він на Україні хотів здійснювати, а що йому добре було відоме, що й його противники так само устатковані ленінськими цитатами проти нього, це тільки збільшувало його запал довести, що його розуміння Леніна єдино правильне.

З Леніна він в основному і брав цю знамениту тезу про «право націй на самовизначення» аж до відокремлення. Але особливо гідне уваги при тому, що

²¹ Систематичний виклад зигзагів ленінської тактики в національному питанні читач знайде у студії Григорія Костюка «Теорія і дійсність».

він делікатно, але виразно підкреслював, що Ленінова теорія національного питання не опрацьована остаточно (як це твердять тепер), її треба розробляти й удосконалювати, і власне себе він вважав покликаним до цього. З цитованої промови на відкритті катедри національного питання: «В галузі національного питання ми маємо покищо лише перші засади, що їх сам Ленін склав. Нам, учням Леніновим, прийдеться брати це завдання, виходячи із залишених Леніном засад, і ставити це питання, щоб науково його розробляти і студіювати».

І ще кілька разів: «Нашим завданням буде виявити, вияснити, удосконалити і поставити національне питання, з погляду цієї Ленінової науки, на належну наукову височину».

«Ми підходимо обережно до нашої нової роботи. Перед нами нове незоране поле. По ньому пройшов тільки вперше плуг Ленінових думок, і нам доведеться довго й важко працювати для того, щоб зорати та засіяти його»²².

Так розумів Скрипник завдання своє і новозаснованої катедри щодо розробки теорії національного питання: не повторювати Леніна, а розробляти його теорію далі.

Та коли говоримо про Скрипникову теорію національного питання, то це не значить, що він опрацьовав і систематично виклав її в окремому науковому творі. Коли мовиться про більшовицьких вождів щодо їх теоретичних праць чи наукової розробки окремих питань, то ці поняття слідувало б брати в лапки, бо звичайно мається на увазі висловлювання (здебільша) в публіцистичних статтях чи промовах.

І те ще слід сказати, що тип більшовицького «теоретика» еволюціонував за якоюсь закономірністю до цілковитої дегенерації. Уже Ленін пішов далеко нижче від Маркса, бо хоч і сидів по європейських бібліотеках і деякі його ранні праці мають ознаки наукових студій (наприклад, «Развитие капитализма в России»), у дальшому він зійшов на те, що, називані тепер теоретичними, його праці були звичайною газетною полемікою.

Чим далі тривав процес відходу від марксизму, тим більше теоретик поступався бюрократові. Сталін не висиджувався по бібліотеках, але ще не зрікався амбіції укладати суто «теоретичні» праці, хоч уже й сам бачив, що вони пародійні. А почавши з Хрущова, виробився тип партійного вождя, який не утруднює себе не те що якимись науковими джерелами, а й не цікавиться самим марксизмом, «двигавачи» вперед цю науку в самих лише промовах на з'їздах і пленумах, що є просто добре виваженими інструкціями: що партія дозволяє і що заборонене.

Скрипник належав до партійних теоретиків ще типу Леніна: не чуже йому було покопатися в джерелах, як і бажання подеколи вдаватися до чисто наукової аргументації, і не бракувало йому на це ерудиції. Та попри це його теорія національного питання вироблялася в поточній партійно-політичній боротьбі. «Ми ставим, – сам він казав, – національне питання не лише академічно, і в усякім разі не абстрактно. Ми беремо національне питання в його значенні для

²² Усі цитати з ст. «Національне питання як окрема наукова дисципліна». Статті й промови, т. II, ч. 1, стор. 5-11.

визвольної боротьби пролетаріату, де вона розпалює до вогню, де гаряча кров клясових взаємовідносин характеризує ціле життя»²³.

Тому Скрипникової теорії національного питання треба шукати у виступах на теми державного будівництва України, що тоді конкретно хвилювали його. А що на його шляху в ті перші роки важкою колодою лежала «теорія боротьби двох культур», на побороення її у середині двадцятих років він і спрямував усю свою увагу. На ці роки припадають і його головніші праці, національному питанню присвячені. Серед більших з них назвемо: «Про укапізм» і «Зліквідувати люксембургіянство» (1925), «До теорії боротьби двох культур» і «Підсумки літературної дискусії» (1926).

«Теорію боротьби двох культур» у її великодержавній інтерпретації, сформульованій Д. Лебедем, Скрипник викладав і спростовував дослівно кільканадцять разів не тільки в ці роки, а й пізніше. А оце найповніший варіант його викладу:

«... на Україні міська культура є російська, сільська українська. Майбутність промовляє за пролетарську культуру, тобто за міську культуру, тобто за російську культуру. Шляхи майбутнього ведуть до злиття української культури з російською культурою, до цього приведе саме життя. Саме життя приведе до злиття української мови й російської мови, до об'єднання пролетарської й селянської, міської й російської культури в єдину культуру, а саме в культуру російську. Індустріальний розвиток країни проказує підвищення ваги культури міської пролетарської, а, значить, російської. Тому, допомагаючи тепер селянинові розвивати його сільську, українську культуру, комуністична партія, на думку прихильників цієї теорії, повинна в цій боротьбі двох культур, маючи на увазі майбутню перемогу міської пролетарської культури, свою працю поставити під знаком неминучої перемоги російської культури в цій боротьбі, що лежить у самому житті країни»²⁴.

Так виглядає у викладі Скрипника ця теорія Д. Лебеда, а фактично й усіх великодержавників з ВКП(б) та значної частини верхівки КП(б)У. Вона виявляє різочу подібність з теперішньою політикою русифікації, здійснюваною на Україні.

Опонуючи Лебедеві, Скрипник не заперечував наявності боротьби двох культур, але інакше тлумачив її і робив діаметрально протилежні висновки. Національну ворожнечу між містом і селом він розглядав як наслідок колоніального становища України за царату, при якому українське село душилося в перенаселенні, але не мало виходу до міста, бо містом володіла російська або зрусифікована буржуазія, під впливом якої був по суті ворожий селянству і міській пролетаріат. Звідси: «... мало організована і не звільнена остаточно з-під впливу буржуазії робітнича кляса повинна була засвоїти собі від буржуазій й поміщицької кляси високомірне, гордовите ставлення до української мови і до української культури» (Статті й промови, т. II, ч. 1, стор. 24).

Таким чином, і для Скрипника безсумнівний був російський характер міської культури на Україні, але також безсумнівне було для нього, всупереч Лебедеві, що в тій російській культурі не було нічого пролетарського. У тій самій

²³ Там само, стор 12.

²⁴ До теорії боротьби двох культур. Статті й промови, т. II, ч.1, стор. 102-103.

статті «До теорії боротьби двох культур» Скрипник стверджує, що наполягання на підтримці російської культури на Україні «річ зрозуміла для кожного буржуазного ідеолога, надхненого російським шовінізмом. Звісно, українська мова – це не мова, а тільки «наречіє», діалект російської мови. Це річ цілком зрозуміла для кожного російського буржуа, тим паче для кожного ідеолога російської свідомої буржуазії» (там само, стор. 101).

Але так не сміє бути, за Скрипником, далі, після перемоги пролетарської революції:

«Треба кінчати з тим. У наших лавах не може бути жадного моменту, жадної хвилі для існування проявів і заяв, що виявляють націоналістичну боротьбу під прапором лексичного або лексикологічного оцінювання тієї чи іншої мови. Ми не припустимо повертати колесо історії на десятки років назад, до часів, коли Щоголеви й інші україножери та москвофіли говорили про «українське наречіє», про права на існування «полтавського нареччя», як діалекту російської мови, і про штучність вигаданого «галицького нареччя» тощо. На цьому Жовтень поставив велетенську крапку»²⁵.

Щоб не втратити ходу Скрипникової думки, нагадаємо, що оборона української культури перед агресивною російською у нього мотивується не як самоціль, а як запорука перемоги пролетарської революції. Бо, мотивує він, як стати на підтримку російської культури міста, воно, місто, не знайде спільної мови з селом, наслідком чого селянство піде не за пролетаріатом, а за націоналістичним за своєю природою куркульством і націоналістичною інтелігенцією сільською, а почасти й міською, серед якої є значна частина учительства, професури й учених (тодішня УАН), як це було в 1917 році, коли селянство пішло за українськими соціал-демократами й есерами, який процес поставить під загрозу спілку міста з селом, яку тоді вважали запорукою утвердження радянської влади.

Сьогодні, з півстолітньої віддалі, ця аргументація може здаватися позбавленою ґрунту, бо в нашій свідомості закріпилася думка, що радянська влада так міцно тримається терором, що їй легко впоратися з будь-якими внутрішніми заворушеннями. Але не так було до середини двадцятих років, а то й пізніше: на Україні ще живі були відгуки селянських повстань, і радянська влада тоді ще боялася не те що Америки, а навіть Польщі, і якби на польському кордоні пролунало кілька гарматних пострілів, вся Україна могла спалахнути вогнем повстання проти ненависної влади, навіть і в 1929–30 роках, коли почалася колективізація. Скрипник говорив про це не лише теоретично, а й конкретно показував рукою на Захід (зокрема на Польщу), мовляв, загроза інтервенції проти СРСР у першу чергу спрямована на Україну.

Тож спілка міста з селом за всяку ціну, і схема на це така: «Шлях свідомого пролетаря: перше – український селянин має піти за донбасівським пролетарем і СОЦІАЛЬНО стати на бік донбасівського пролетаря, а друге – донбасівський пролетар повинен стати на бік українського селянина в національній справі» (там само, стор. 103).

²⁵ Там само, стор. 101.

У кінцевому висліді боротьба двох культур має бути знята перемогою однієї – української, але й пролетарської культури над тими, що боролися тоді – російською й українською, обома буржуазними. Звідси, всупереч Лебедеві, Скрипникове гасло: «Не боротьба двох культур, а боротьба на два фронти», з тим постійним наголосом, що з двох буржуазних культур – російська агресивніша і становить головну небезпеку з уваги на 300-літнє поневолення України Росією, наслідком чого великодержавний шовінізм на Україні живиться постійною підтримкою з Росії, і то по всіх каналах: з преси, яка продовжує говорити мовою царського чиновника, називаючи українську мову «наречием» (Скрипник багаторазово наводив на це конкретні приклади з партійної і комсомольської преси в Росії), з кіл інтелігенції, з літератури, врешті, з кіл самої партії у виступах її діячів типу Б. Ларіна.

Порядком відступу заризикуємо висловити переконання, що серед читачів цієї книжки не буде такого, хто сьогодні щиро перейнявся б Скрипниковою теорією світової пролетарської революції (включаю сюди й тих, хто з обов'язку, але без внутрішнього переконання буде офіційним критиком нашої праці в Києві). Більше того, догматизм його соціалістичної теорії викличе в сьогоднішнього читача непоборну відразу. Але разом з тим не можна не перейнятися пошаною до людини, яка, пішовши на спілку з дияволом (за висловом Юрія Лавріненка) у питаннях соціальної революції, так нещадно оголосила йому ж війну в питанні національному, б'ючи по великодержавному шовінізму, де тільки він виявлявся, починаючи з самого керівництва ВКП(б).

Та ще більше заслуговує нашої пошани той Скрипник, який іде далі оборони самих засад партійної програми в цьому питанні і проголошує такі теоретичні тези, які залишаються для нас актуальні вже без залежності від того, з яких соціальних позицій вони висловлені, бо здійснення їх так або так означало б здійснення суверенності української нації. Ось що мається тут на увазі: попри весь притиск, з яким Скрипник наголошував агресивність російщини, як головну небезпеку, його не менш глибоко турбувала якість самої української культури, далеко не подолана її провінційність і нахил багатьох її діячів не вірити в її силу й оглядатися на культуру в їх очах вищу – російську.

Скрипник боляче відчував ці комплекси і, наче хочаби сам себе переконати, що такий стан буде подоланий, як тимчасовий, заявляв: «Для нас нема назавжди вищої культури. Височінь, історичне значення, внутрішня вартість культури з погляду соціального розвитку для нас залежить найперше не від внутрішніх якостей цієї культури й не від тих досягнень, що до них дійшла в ті чи інші моменти та чи інша культура». Шукаючи аналогії в інших народів, він вказував на приклад Чехії 70–80-их років минулого століття, твердячи, що «німецька культура в Чехії була в ті часи вища, з погляду матеріальної культури, за культуру тих соціальних верств, що їх вона опановувала ... І все ж таки майбутнє було тоді не за німецькою, а за чеською культурою, бо за чеською культурою стояла тоді динаміка економічного розвитку»²⁶.

З нашого погляду, це знаменне місце в аргументації Скрипника: нам здається, що йому йшлося не стільки й не так про те, щоб ствердити, а що і в

²⁶ Там само, стор. 106–107. Підкреслення в обох випадках Скрипникове.

нашому випадку сама «динаміка економічного розвитку» веде до перемоги української культури над російською, як про вирішально важливий висновок з цього: щоб так сталося, треба одноставно повірити в історичну роль своєї національної культури, позбутися комплексу меншевартості супроти російщини, без чого годі розраховувати на успіх у боротьбі з нею. Це буде лейтмотив Скрипникової теорії національного питання, в якому він був однозгідний з передовими діячами українського відродження двадцятих років: М. Хвильовим, Ю. Яновським, М. Кулішем у літературі, Л. Курбасом у театрі, М. Бойчуком у мистецтві й іншими. Скажемо так, що тут у нього не було розходження а з тими діячами, кого він вважав своїми політичними ворогами, такими, як М. Грушевський і С. Єфремов.

На умотивування тези, що українська культура самодостатня і не потребує опіки з боку якоїсь іншої, мовляв, вищої, Скрипник запропонував свою власну схему періодизації українського культурного процесу нової доби, якою хотів проілюструвати невинне прямування до уповноцінення й усамостійнення української культури за нової доби. Скільки нам відоме, досі ніхто не звернув на неї належної уваги, ніхто не повторив її, як також і не спростовував. Та якби вона виявилася й хибною – її значення зовсім не в цьому.

Згідно з цією схемою, українська культура від Котляревського до революції 1917 року розвивалася під знаком усамостійнення від російської, поділяючися на три періоди.

За Котляревського і його епігонів вона була провінційна, культура «гопака, горілки, дяка й куми», ніби регіональний додаток до російської, бо й визначніші українські сили йшли тоді в російську культуру, як Микола Гоголь, який «відзначає свій зв'язок з українською дійсністю лише епіграфами в «Сорочинському ярмаркові». Не пододала вона цього стану й за Шевченка, Куліша, Марка Вовчка. Не з браку бажання усамостійнитися: ці останні вже були свідомі цього прагнення, а з вузької бази її чинности – вона ще не охоплювала цілого українського життя.

У цій схемі, зокрема для другого періоду, Скрипник надає великого значення Галичині, яка з культурним осередком у Львові правила «за український П'ємонт» (його власний вираз), особливо ж Франкові, так і називаючи другий період нової української культури «франківським». Відміна цього періоду ось у чому: «Коли в перший період українська література фактично орієнтувалася на російську літературу, то лише в другому, львівському періоді українська література, можна сказати, змогла стати на свої власні ноги».

Мова тут, правда, лише про літературу, але не буде перекинуттям Скрипникової думки, коли перенесемо її й на культуру в цілому. Проте, конкретизує Скрипник, хоч українська культура й змогла «стати на свої власні ноги», але й не зовсім, бо все ще була вузька її соціальна база: ґрунтом для неї було лише селянство й інтелігенція. Місто впливом української культури не було охоплене: у Галичині воно було великою мірою польсько-німецьке, на Наддніпрянщині – російське.

Тому (і це буде третій період) «будування самостійної української культури» почалося лише в третьому періоді: від 1905 року і вже остаточно від жовтня 1917. «Це доба, – каже Скрипник, – будування самостійної української культури, але підтриманої силою пролетаріату», тобто міста.

Коментуючи цю схему і визначаючи стосунок української літератури й культури в цілому до російської, Скрипник явно ухиляється від засадничо прийнятої вже тоді, пізніше лише до огиди переяскравленої тези, ніби українська культура походить від російської і все, що в ній є тривалого, їй завдячує.

Пристрасно прагнучи подолати комплекси провінційної меншевартости, що виявилось, сказав би Хвильовий, в огляданні на «російського диригента», Скрипник обмежує впливи російської культури до обсягу, який може мати й кожна інша європейська велика культура, бо основне джерело української культури у її власній історії. Отже, як поставити питання, чи повинна нова українська культура «шукати шляхів свого розвитку й виводити свою спадщину в такому ж розмірі, в такому обсязі, як російська література виводить її із старої російської культури 60–80-их років?» – відповідь, за Скрипником буде така: хоч і не можна заперечувати впливу російської культури в різні періоди, «проте ми не можемо фактично визнати значення першєнського впливу російської літератури на українську літературу».

І ще рішучіше: «Треба визнати, що нова українська література своє літературне коріння має у своїй власній попередній історії, хоча й російська література мала в один із періодів і дуже великий вплив поруч із іншими впливами на українську літературу». Але брати від неї тепер можемо рівно стільки, «як і з інших», бо це тільки одна з літератур, «що має всесвітнє значення».

І на закінчення, як крапка над і, ще одна цитата: «... Українська література, як прояв культури українських трудящих мас, виступає на арену міжнародної пролетарської творчости не як учень, що повинен лише шукати поводиря або допомагача, але як справжній чинник спільної співпраці... Погляд, що в оцій спільній культурній роботі культура якогось одного народу може бути гемомом – чужий нам»²⁷.

Така в загальному Скрипникова концепція національного питання і культурного будівництва у застосуванні до конкретних українських обставин, викладена ним, як вія сам сказав, на «незораному полі», у статтях і виступах на партійних з'їздах і пленумах, перед письменниками, діячами культури й освіти тощо. З неї він не поступився до кінця життя ніже одним пунктом, свідченням чого може бути ще одна, остання з його праць у цьому питанні, що припадає на 1931 рік. Вона цікава ще й з ряду інших причин: раз що це одна з Скрипникових студій найбільш теоретичного характеру, а подруге – вона стосується питання, яке в наші дні поставлене партією на порядок дня, і то в інтерпретації, діаметрально протилежній Скрипниковій. Мова про доповідь Скрипника на Комісії національного питання при ВУАН 23 лютого 1931 року: «Зближення і злиття націй за доби соціалізму».

Щоб правильно визначити, умовно скажемо, теоретичні координати цієї доповіді, треба виходити з колишніх Марксових слів про те, що перемога комунізму у всесвітньому масштабі приведе, через поступове зближення їх, до злиття націй. Слідом за Марксом Ленін, уже не стільки з міркувань теоретичних, як конкретно політичних, досить часто вживав ці терміни. Бо якщо у Марксовій

²⁷ Усі цитати, де не позначено джерело, з статті «Підсумки літературної дискусії», журн. «Більшовик України», ч. 1 (липень), 1926; або: Статті й промови, т. II, ч. 1, стор. 120–145.

соціалістичній утопії злиття націй було абстракцією, щоб вивершити схему всесвітнього комуністичного устрою, Ленінові «злиття» було потрібне для боротьби проти національних соціал-демократичних організацій, що хотіли бути незалежними від РСДРП. Бувши централістом, він доводив, що вже капіталізм веде до зближення націй і асиміляції малих великими, а СОЦІАЛІЗМ доведе до остаточного злиття їх. Так він дійшов до твердження, яке тепер залюбки цитують: «Метою соціалізму є не лише знищити роздрібленість людства на дрібні держави та всяку відокремленість націй, не лише зближення націй, а й злиття їх».

Марксова доктрина практично нездійненна тому, як це зауважила Сімона Вейль, що Маркс хотів поєднати дві непеєднальні речі: «одна з них то культ науки, друга то утопійний соціалізм». Щоб їх сприйняти разом, каже та сама авторка, він «надав їм фікції одности при допомозі формул, які, як пошукати за їх змістом, не виявляють в кінцевому рахунку жодного, поза станом чуттєвості».

Утопія може мати найпривабливіший вигляд, та коли від теорії переходять до її здійснення на практиці, виходить щось монструозно нелюдське. Початок практичної реалізації Марксової утопії припадає на кінець двадцятих – початок тридцятих років. Тоді вже ясно було, що годі чекати світової пролетарської революції, і мало б виглядати так, що марксо-ленінська теорія побудови світового комунізму скрахувала. Партія більшовиків стала перед дилемою: або одверто визнати це, і тоді не лишалося іншого, як повертатися до капіталізму, або скорегувати теорію Маркса відповідно до непередбаченої ситуації. Та, засмакувавши влади, ніхто її добровільно не зрікається, і Сталін «розвинув» теорію Маркса додатковою тезою про «можливість побудови соціалізму в одній країні».

Цей головний «вклад» Сталіна в науку марксизму-ленінізму був вагітний важкими наслідками: з нього пішов нечуваний терор і криваве народовбивство, бо Сталін не обмежився самим проголошенням теорії побудови соціалізму в одній країні, а й негайно заходився її здійснювати. Хотівши побудувати прискореними темпами «фундамент соціалістичної економіки» в країні, індустріально слабо розвиненій, він міг це здійснити (і так зробив) тільки коштом пограбування села, при одночасній колективізації його, бож побудова соціалізму вимагала одночасної ліквідації приватної власності і ліквідації «куркуля як кляси».

Сталінський експеримент найболючіше вдарив по Україні, що була не тільки зруйнована економічно, а й утратила кілька мільйонів населення, виселеного на Сибір (виселення почалося вже з 1930 року) і вимореного голодом у 1933 році. Це була така несвітська катастрофа, що й сьогодні лише приблизно оцінюють число її жертв..

Та для України «побудова соціалізму» несла ще одну небезпеку: адже в теорії Леніна соціалізм означав «зближення і злиття націй». А великодержаний шовініст, поєднуючи цю тезу з сталінською теорією побудови соціалізму в одній країні, дістав аргумент і на негайне «злиття» націй в одній таки країні будованого соціалізму, зовсім ясно – на базі російщини.

Уже в 1927 році появилася книжка В. Ваганяна «О национальной культуре», в якій названий автор бив на сполох, що розвиток національних культур не зближує, а різнить нації. Конкретно в національно-культурному будівництві,

що тоді розгорнулося на Україні, він бачив «початок походу на інтернаціональну культуру 'Московії'». «Мова, – твердив Ваганян, – це не є щось відокремлене від культури, а це її складова частина. Народні маси Радянської України розвивали свою мову і свою культуру під впливом і пліч-о-пліч о великоросійським пролетаріатом. Боюсь, що якраз це і злякало націоналістичну інтелігенцію, яка, не маючи інших шляхів відірвати трудящі маси України від пролетаріату Великої Росії, свідомо чи несвідомо вдається до останнього засобу – мовної відокремленості»²⁸.

В уявленні озлобленого великодержавника Ваганяна розвиток і збагачення української літературної мови були усього лише переходом на галицько-український «діалект» і, отже, злісно підтасовує він, віддаленням від «мови Жовтневої революції» (російської) з «орієнтацією націоналістичної інтелігенції на буржуазну культуру Заходу».

Як же добре відома нам ця аргументація, похмуро одноманітна і все та сама! Її, слово за словом, висунуто проти Скрипника в 1933 році устами Павла Постишева, а сьогодні вона служить для запровадження того «інтернаціоналізму», який Іван Дзюба викриває як одверту русифікацію. Для російського великодержавника тоді, як і тепер, великоросійське було ідентичне з «інтернаціональним».

Та тоді, в 1931 році, про який у нас мова, Скрипник був, можна б так висловитися, на вершці своєї могутності, і авторитет його був незрушимий. Бачивши, що «побудову соціалізму» великодержавники хочуть використати, як аргумент проти національно-культурного будівництва в неросійських республіках, він вирішив дати їм бій на тому самому терені, з якого вони виступають, – на терені теорії національного питання. Це й було метою його доповіді на Комісії національного питання ВУАН: «Зближення і злиття націй за доби соціалізму».

Як урахувати тодішню вже дуже складну для нього ситуацію, треба визнати, що йому вдалося це зробити з великим політичним тактом і вправністю. Складність ситуації ж полягала в тому, що на той час уже утвердився культ особи, як тепер сказали б, Сталіна, і Скрипникові в своїй аргументації оборони прав України треба було раз-у-раз на нього посилатися, знаючи, і в цьому весь парадокс ситуації, що Сталін уже тоді одверто ненавидів Україну і кував підступні пляни спустошення й винародовлення її.

Почавши доповідь низкою цитат з Ваганяна, Скрипник викриває його як великодержавного шовініста, який, «розглядаючи настанови національного питання з переходом до нової доби, говорить, що економічний розвиток Союзу веде до економічного зближення народів і республік, а це має вести до культурного й мовного зближення під ознакою гегемонії російської мови, як «мови Жовтневої революції»».

Далебі ніщо так не обурювало Скрипника, як спроби великодержавників під одним чи другим претекстом уґрунтувати право Великої Росії на гегемонію щодо інших народів. Ваганянівську тезу про російську мову як «мову Жовтневої революції» він беззастережно відкидає, «бо мовами Жовтневої революції були

²⁸ Ця і далішні цитати з Ваганяна, як також і з Скрипника, даються за доповіддю останнього «Зближення і злиття націй за доби соціалізму». Журн. «Західня Україна», ч. 6, червень 1931, стор. 72-92.

мови тих трудящих, що в ній брали участь, а в ній брали участь і росіяни, і татари, і українці, й інші трудящі інших національностей Союзу...». Що ж до «збоченців» типу Ваганяна, то це вони, «виступаючи в дійсності як представники насильства й подавлення культурного розвитку інших народів бажаною для них гегемонією старої російської культури, саме вони висували питання злиття націй, як актуальне питання сьогоднішнього дня».

На подобу російського великодержавника Ваганяна виглядали б сьгодні керівники УРСР і КПУ, якби вони мали сміливість до століття народження Скрипника перевидати його твори, але саме з цієї причини годі від них такого й сподіватися.

Ваганянові й сьгоднішньому Шелестові Скрипник протиставляв іншу теорію: визнавав загально тезу «зближення і злиття націй», тільки ж бачив це в далекому майбутньому. А якщо те майбутнє з переходом до «соціалістичної реконструкції» наближається, тоді тим більше треба прискорювати темпи національно-культурного будівництва, щоб подолати відсталість національних республік, бо мова про злиття може бути лише по тому, як буде ліквідована нерівність між народами. Дослівно:

«Звідціль завдання пошвавити темпи піднесення культурного стану, економічного добробуту й господарського становища народів СРСР постало перед нами гостріше, аніж будь-коли до реконструктивної доби. Реконструктивна доба широко ставить перед нами нові завдання господарські і культурні і вимагає нових пошвавлених темпів для ліквідації залишків старої культурної й економічної нерівності... Перед нами стоїть завдання господарського розвитку Союзу темпами нерівномірними, з натиском на найвідсталіші і найменш розвинені в господарському й культурному відношенні країни нашого Союзу».

Конкретизуючи цю думку, Скрипник бачив покищо не злиття націй, а господарсько-культурне їх піднесення на базі власне національної культури. І якщо «соціалістична реконструкція» вносила щось нове, то власне в поглибленні й закоріненні національної культури: на відміну від колишньої України, національна проблема якої «була проблемою й питанням етнографії, музики, української пісні, кооперації і т. д.», тепер ставало питання про надання українського змісту й економіці – промисловості й сільському господарству, для чого потрібно в прискореному темпі підготувати мільйони українських фахівців у всіх ділянках господарського будівництва і цим робом дійти до поглибленого розуміння рівноправності народів: «Рівноправність народів, право на самовизначення, це лише перший крок, це лише юридичний одяг, потрібний нам для здійснення рівноправності народів». Ішлося Скрипникові про те, щоб у висліді т. зв. реконструкції українці повнотою взяли в свої руки не лише культурне, а й державне, господарське і т. д. будівництво своєї республіки.

Отже, на той час для Скрипника ніщо не було таке далеке, як «злиття націй». Щоправда, він його визнавав, але суто теоретично, як справу такого далекого майбутнього, що його терміни годі й приблизно передбачити. Воно, за Скрипникам, мало здійснитися тоді, коли остаточно переможе у всьому світі не соціалізм, а цілком вивершений комунізм. Не від речі буде занотувати ще один випадок, коли він дозволяє собі корегувати Леніна у контексті, який свідчить, яке для Скрипника «злиття націй» було далеке: «Зрозуміло, що наша прогноза тут

зараз не може бути достатня, ми не зможемо сказати – чи відмирання держави буде одною із найважливіших передумов (підкреслення Скрипника – І. К.) злиття націй. Це, очевидно, буде взаємно обумовлено, і не можна розуміти буквально тезу Леніна, яку я наводив, що, мовляв, спочатку злиття націй, а потім відмирання держави» (тут підкреслення моє – І. К.).

Наш виклад Скрипникової теорії «зближення і злиття націй» не був би повний, якби ми не згадали того центрального її питання, на якому він б'є сучасних русифікаторів: питання мови. Либонь, заради неї так і поспішають ці останні з «злиттям націй», бож вони вже не мовчазно, а одверто поклали собі, що спільною для (всіх мовою буде російська, і цим робом зворотно «злиттям націй» узаконюють русифікацію.

Теоретично і Скрипник визнавав, що в далекому майбутньому виробиться якась спільна мова, але нею, на його погляд, не могла бути жодна з теперішніх живих мов. У довгих теоретичних міркуваннях на цю тему він зважає, наприклад, такі перепони до швидкого витворення єдиної мови, як у наслідок теперішнього порізнення народів відмінна звукова система й артикуляція азійських і африканських народів, що виключає можливість, щоб світовою мовою майбутнього стала будь-яка з теперішніх європейських мов. На його думку, потрібен буде довготривалий процес ще й після перемоги комунізму, в такому процесі поволі зникатимуть не тільки мовні, а й расові відмінності, щоб виробилася єдина для всіх мова. Кожна інша концепція, за якою одна чи кілька розвиненіших націй накидали свою мову всім іншим, – «ця концепція, – ствердить Скрипник, – своєю підосною – імперіялістична». Якщо вже єдина «мова, то така, що об'єднає всі, достоту всі мови світу: «Отже, справа (нової єдиної мови, яка об'єднає всі мови, що тепер існують, а їх існує багато сотень, навіть кілька тисяч, це справа довготривалого розвитку людства. Вона прийде на базі, нам покищо навіть не відомій не тільки в усіх своїх деталях, але навіть в усіх важливих основних рисах нової комуністичної людської спільноти».

Як знаємо, що врешті з того соціалізму й комунізму вилонилася диктатура Пришибєєва, не можна без посмішки читати так серйозно викладуваний ідеал комуністичного майбутнього. Воно нездійсненне, як нездійсненна кожна утопія. Але наївній утопії, якою нам тепер здається Скрипникова теорія єдиної на весь світ мови, не можна відмовити шляхетности її основи: як уже комунізм на весь світ, то хай же не буде в ньому скривджений ніже один негр чи папуас.

Та парадокс у тому, що наївність – чи така вже наївність, коли вона, підкріплена посиленнями на комуністичних святих Леніна і Сталіна, була використана як теоретична зброя проти навали єдинонеділимства на Україну? 1931 рік... колективізація, а разом з нею і знищення основної субстанції українства – селянства, досягає вершка, переддень голоду, під музику фраз про побудову соціалізму пропагується злиття націй на основі «мови Жовтневої революції», і проти цього *danse macabre* підводиться на весь зріст людина, щоб заплямувати «зливальників» націй як імперіялістів! Доповідь Скрипника «Зближення і злиття націй за доби соціалізму» була, скільки нам відоме, останньою його спробою перекрити дорогу великодержавному шовінізмові на Україну.

«ПЕРШІ ХОРОБРІ»²⁹

На зорі свого зародження радянське літературознавство на Україні обрало своїм центром столичний Харків, на протигагу, як його називали – «буржуазному» літературознавству, що в основному отаборилося навколо Української Академії Наук у Києві. Тим часом як кияни в особі Сергія Єфремова й інших літературознавців його покоління й академічного профілю зосередили свою увагу на вивченні й виданні клясиків української літератури, «пролетарські», скажімо так, харків'яни почали робити перші кроки в напрямі усвідомлення шляхів розвитку радянської літератури. І насамперед заходилися навколо питання, поставленого нами вище: з кого і як вона починається? Питання не так уже й просте, як зважити на складну боротьбу течій і напрямів за революції й перших років по ній.

Один з активних тоді літературних критиків і літературознавців Володимир Коряк висунув тезу, що зачинателями української радянської літератури був гурт «перших хоробрих», революційних поетів, названих так за рядками відомого вірша Василя Еллана-Блакитного:

Ми тільки перші хоробрі,
Мільйон підпирає нас.

Спочатку теза Коряка мала успіх. Однак, висуненим на вершок літературної піраміди «першим хоробрим» далі не пощастило, не щастить і по цей день. Їх то оголошують зачинателями радянської літератури на Україні, першою її фалангою, то знову скидають з п'єдесталу, і, здається, цього звання таки остаточно за ними не визнають.

Щоб з'ясувати цю складну гру з «першими хоробрими», що триває вже півстоліття і не втрачає на актуальності, навпаки, якраз останнім часом заговорили про них знову, отже, щоб з'ясувати цей цікавий феномен, мусимо вдатися до сфери політики в найбезпосереднішому розумінні цього слова. Що вважаємо цілком допущенням, бо ж у нас і мова про політику партії в галузі літератури.

У середині 1919 року, в розпалі боротьби за владу на Україні, з лівого крила Української партії соціалістів-революціонерів виловилися група, що назвала себе Українською комуністичною партією, більше відомою під назвою боротьбистів: від назви лівоесерівської газети «Боротьба», редактором якої був той самий Еллан-Блакитний.

Боротьбісти вважали (і цілком слушно), що Комуністична партія (більшовиків) України є частиною Російської комуністичної партії, і тому не вона є виразником інтересів українського народу, а незалежні від російських більшовиків самі боротьбісти. На цій підставі вони домагалися права комуністичного представництва України в Комінтерні. Але ж Комінтерн був лише прибудовою до Російської комуністичної партії, і командував у ньому Ленін. Він постеріг, що партія боротьбистів, хоч і називає себе комуністичною, живить самостійницькі настрої на Україні, і зажадав засудити й ліквідувати цю партію. І слухняний Комінтерн від-

²⁹«Сучасність», листопад 1977, ч. 11 (Розділ з незавершеної книги «Література і політика»).

мовився навіть прийняти її в своє лоно. Але підступному Ленінові цього було мало: щоб цілком неутралізувати їх впливи, він вирішив розчленувати боротьбистів – активнішу частину їх прийняти до КП(б)У, щоб решта просто розпорошилася. Цей маневр теж удався Ленінові, бо партія боротьбистів була слабша від КП(б)У: і чисельно менша і політично невиразна. З одного боку, активні діячі її належали до Центральної Ради, але вони ж і руйнували її з середини, вимагаючи то союзу з більшовиками, то хоч і незалежної, але радянської України. Після здійсненого Леніном розбиття і переходу енергійнішої частини боротьбистів до КП(б)У решта справді розпорошилася, а Сталін докінчив Ленінову справу, ліквідувавши їх пізніше майже без остачі.

Хоч із партії боротьбистів вийшло кілька видатних радянських діячів – серед них Панас Любченко, Григорій Грицько, Олександр Шумський – її можна б назвати також і партією поетів і письменників. Справді бо, на час революції і наступних років громадянської війни активні були в Києві поети і письменники: Василь Еллан-Блакитний, Василь Чумак, Гнат Михайличенко, у Чернігові – Андрій Заливчий. І всі вони боротьбисти. До них же належав, тоді ще не відомий, майбутній кінорежисер і письменник Олександр Довженко. Тим часом більшовики натоді в літературі не мали чим похвалитися: єдиний поет з їхньої партії Іван Кулик жив в Америці, щойно на час революції повернувся на Україну і як поет був тут зовсім не відомий.

На відміну від нього, лідер боротьбистської літературної групи Василь Еллан-Блакитний на 1918-19 роки був дуже активний і в поезії і в прозі, зокрема його вірш «Ударом зрушив комунар» був популярний – наче б революційний гімн.

Другим за популярністю серед поетів-боротьбистів був розстріляний у листопаді 1919 року денікінською контррозвідкою в Києві на дев'ятнадцятому році життя Василь Чумак. Цей юнак за останній рік у Києві устиг написати й опублікувати коло тридцяти поезій, низку критичних статей і оповідань. Критика вже тоді пророкувала Чумакові велике майбутнє, яке трагічно перекреслила рання смерть.

Тоді ж був розстріляний у Києві Гнат Михайличенко, автор поезій у прозі, новель і головного в його літературній спадщині твору – «Блакитний роман». До речі, Михайличенко деякий час (1919) був народним комісаром освіти УРСР.

Менше відомий теж невеликою літературною спадщиною, натепер майже забутою, Андрій Заливчий, що загинув при повстанні проти гетьмана й німців у Чернігові. Натоді смерть цих трьох боротьбистів оповила їх авреолею революційної слави, і цей настрій майстерно віддав Блакитний у революційно-романтичному триптиху «Повстання Андрія Заливчого»:

*Де оспіваний задуманим поетом
Сивий морок звис над сонним містом,
Кинуту Революційним Комітетом
Наче іскру в порох терориста.*

*Наказ дано (коротко й суворо):
Вдарити й розбити ворогів.
Спало тихе місто і не знало –*

*скоро звідкись грізний гримне стріл.
Легко так дісталась перша перемога:
Ворога змішав безумно смілий напад.
Панцирник здобуто... Ах, не йде підмога...
І серця тривога стисла в чорних лапах.*

*Затремтів напружено мотор,
Мов приріс наган до пальців.
Ох, уже стискає міцно коло ворог,
Кулі чітко лучать в панцир.*

*... А надвечір – все укрит туман.
Сніг лягав (так м'яко-м'яко танув...)
На заціплений в руках наган,
На червоно-чорну рану...*

Так романтично зображує смерть свого співпартійця Заливчого Василь Еллан-Блакитний. І хоч революційна романтика в більшовицькій дійсності швидко блідла, на середину двадцятих років вона все ще живила міг про поетів-боротьбістів, що полягли за справу революції.

І склалося так, що на час об'єднання боротьбістів з більшовиками з названих боротьбістських поетів серед живих залишився один Еллан-Блакитний. Тоді як інші вкрили себе славою борців, Блакитний був винагороджений за злуку з більшовиками тим, що дістав відповідальні пости в радянсько-партійній ієрархії: його обрано членом ЦК КП(б)У, членом Всеукраїнського і Всесоюзного центральних виконавчих комітетів. Врешті, його вшановувано як фундатора газети «Вісті», що була урядовим органом УРСР від 1919 року до початку другої світової війни.

Навколо «Вістей» Блакитний розгорнув велику роботу в ділянці організації літературно-мистецького життя в тодішній столиці радянської України Харкові. І коли він у 1925 році передчасно помер на хворобу серця, на одній з площ Харкова йому поставили скромний пам'ятник.

Нічого дивного, що цій активній когорті поетів-боротьбістів спочатку й було надане почесне звання «перших хоробрих». Та в цьому відіграла не абияку роллю ще одна обставина: на початку двадцятих років у літературній критиці й літературознавстві в Харкові чи не перша ролля належала Володимирові Корякові, тому самому, що й пустив в обіг термін «перші хоробрі».

Сумнівна вартість його хаотичних літературних досліджень у цьому зв'язку нас мало цікавить, зате важливо буде сказати, що й Коряк вийшов з боротьбістів. Природно, що творчість колишніх співпартійців йому лежала близько до серця, і він своїм авторитетом утвердив їх у званні «першої фаланги» пролетарської літератури.

Так і протрималося аж до початку тридцятих років, коли політика остаточно запанувала над літературою, і в тодішніх політичних комбінаціях боротьбістам не лише відмовлено в званні перших, а й викреслено їх зовсім з літератури. Сталося це так.

У січні 1933 року, за постановою ЦК ВКП(б), а точніше – за наказом Сталіна, до Харкова на пост другого секретаря ЦК КП(б)У прибув Павло Постишев, фактично

в ролі необмеженого володаря підзвітного лише особисто Сталінові. Постишев дістав завдання упокорити Україну тим робом, що селянство примусити працювати в колгоспі голодом, а національне свідому інтелігенцію, яка ідейно живила самостійницькі тенденції й опір сталінській деспотії на Україні, винищити розстрілами чи повільною смертю в концентраційних таборах.

Виконання цієї другої частини завдання Постишев почав з ліквідації прибулих у різний час на радянську Україну галичан і тих, що більше або менше активно були причетні до українського визвольного руху за доби Української Народної Республіки; особливо членів колишніх партій, що входили до Центральної Ради. За логікою монопартійної диктатури, інші партії зазнають тим більшого переслідування, чим ближчі вони програмою до панівної партії. Природне, що серед перших на оці Постишева були колишні боротьбісти. Належало в його пляні не лише ліквідувати рештки живих, а й погасити в людській пам'яті легенди, за якими боротьбісти мали якесь заслуги перед революцією.

Однією з цих легенд і була теорія «перших хоробрих». Більшовики такі справи полагоджували кардинально: разом з теорією вони скреслили з літератури й імена письменників, яких вона стосувалася. Завершенням цієї історії була подія, що збагатила репертуар чорного гумору тих років: одного ранку, того самого 1933 року, харків'яни зауважили, що пам'ятник фундаторові «Вістей» і організаторові літературного «Гарту» Василеві Елланові-Блакитному безслідно зник, а в газетах появилася повідомлення на кілька рядків, що пам'ятник Елланові ушкодило вантажне авто і його тимчасово зняли для реставрації. Насправді ніхто його відтоді не бачив і по цей день.

Так зникли з літератури «перші хоробрі» на повне двадцятиліття. Щоб довести вже їх історію до кінця підемо наперед аж до наших днів. По смерті Сталіна почалася реабілітація, як тоді говорено, «несправедливо потерпілих від культу особи». Почали появлятися канонізовані курси історії української літератури, яких теж не було протягом двадцятиліття, від часу вилучення нарисів О. Дорошкевича й В. Коряка. Окрім, звичайно, з поспіхом роблених і конечно потрібних для шкільного вжитку.

У другому томі «Історії української літератури», що присвячений радянському періодові і вийшов саме на вершці реабілітаційного розгону в 1957 році, знаходимо імена воскреслих боротьбістів, реабілітованих чи то повністю, чи з більшими або меншими застереженнями. Про збірку поезій Василя Чумака «Заспів» читаємо там: «...Це був справжній заспів української радянської літератури. Цій невеличкій книжечці судилося разом з «Плугом» Тичини, «Червоною зимою» Сосюри, «Ударами молота і серця» Еллана розпочинати історію української радянської літератури»³⁰.

Оцінка і Чумака і Еллана беззастережно тут позитивна, але вже без почесного титулу «перших хоробрих» і лише в товаристві інших, яких у першому варіанті В. Коряка не було. А по-друге, стосовно решти боротьбістів, поетів і прозаїків, є застереження. Кількома сторінками далі про Еллана-Блакитного сформульовано так: «...Таким піонером пролетарської поезії на Україні (як і Чумак – І. К.) був і сам Еллан. Проте, даючи пролетарські за своїм змістом твори, Василь Еллан у цей час

³⁰ «Історія української літератури», т. II, «Радянська література» (Київ 1957), стор. 64-65.

іноді припускався окремих помилок націоналістичного характеру. Це було наслідком його боротьбістських збочень...»³¹ Про Заливчого і Михайличенка є лише побіжні згадки, при тому характеристичне, що про останнього послідовно негативна.

На 1963 рік хвиля реабілітації вже пішла на спад, і роллю боротьбістів у літературі теж почали обмежувати виразніше. У збірнику матеріалів для вивчення історії української літератури, що вийшов саме цього року, Євген Адельгейм виключає категорично можливість повернення до первісної концепції В. Коряка, кваліфікуючи її як націоналістичну: «Приреченими на поразку, – пише Адельгейм, – виявилися і спроби застосувати до Еллана націоналістичну теорію «перших хоробрих», за якою вся українська радянська література виводилася з творчості письменників, так чи інакше пов'язаних з дрібнобуржуазною партією боротьбістів»³².

Огляд історії з «першими хоробрими» можна підсумувати твердженням, що їх справа стала ніби чутливим сейсмографом на вимір сили утиску, скерованого на українську літературу: при послабленні його – Чумака, Еллана й інших реабілітують і відмірюють їм більше значення в розвитку радянської літератури. При посиленні – починається ревізія реабілітації і нагадування про приналежність їх до «націоналістичної» і «дрібнобуржуазної» партії боротьбістів.

Саме це останнє спостерігається від початку сімдесятих років, і в літературній пресі почали з'являтися статті, що вимагають перегляду оцінки літературного процесу 20-30-их років. У статті «Про висвітлення літературного процесу 20-30-их років» Степан Крижанівський писав у 1974 році: «При всьому бажанні правильно висвітлювати історичний процес, у 6, 7, 8 томах «Історії української літератури» помітні певні помилки та хиби, зокрема суб'єктивна оцінка ряду літературних творів, на що вже вказувалося в нашій пресі. До не відзначених раніше хиб віднесемо поблажливе ставлення до окремих літераторів, вихідців з дрібнобуржуазної, націоналістичної партії «боротьбістів» (В. Блакитний, В. Чумак, а особливо А. Заливчий, Г. Михайличенко), перебільшення ролі декого з них у літературному процесі»³³.

Те саме наголошує і партійний ортодокс у літературі Шамота у статті «Актуальні питання сучасного радянського літературознавства»: «То тут, то там дає свої рецидиви боротьбістська ідея «перших хоробрих»: і в мемуарах, і в літературознавстві. Одні, говорячи, наприклад, про Чумака, називають його трибуном революції, зачисляють у заспівувачі, піонери радянської поезії. Інші видають справу так, ніби зв'язки Блакитного з боротьбізмом не були органічними, ніби сам факт належності його до цієї партії відноситься до історичних непорозумінь.

Від подібних захоплень, перебільшень, а подекуди й помилок, кажучи самокритично, не вільна й академічна «Історія української літератури». Так, наприклад, А. Заливчого зачислено до тих, що «очаровані процесом життя і революцією і складають йому дитирамби...» Не був Заливчий в числі тих, хто

³¹ Там само, стор. 67.

³² «Матеріали до вивчення історії української літератури», т V, ч. 1, стор. 246.

³³ «Радянське літературознавство», 1974, ч. 1, стор. 44.

складав революції дитирамби, кого надихав і чарував Жовтень. Тому в його творах нема чого шукати ознак революційности»³⁴.

Це вже зовсім категорично, і ми бачимо, як на наших очах відродився і знову зів'яв міт «перших хоробрих».

Дивний феномен ця політика партії в галузі літератури: залежно від кон'юнктури ті самі явища, відстояні вже в багатолітній давності, то оголошуються основоположними в літературі, то раптом відкидаються як контрреволюційна контрабанда. Пікантне в цьому випадку, що той самий С. Крижанівський, який у шостому томі «Історії української літератури» підносив роллю боротьбістів, чотири роки пізніше сам себе спростовує.

ПОЧАТКИ РАДЯНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА УКРАЇНІ ТА ПЕРШІ ЇЇ ОРГАНІЗАЦІЇ³⁵

Твердження, що аж до захоплення влади більшовики літературою взагалі не турбувалися і про політику в галузі художньої літератури, яку їм доведеться вести, ставши при владі, не мали уявлення, тож і не завдавали собі з нею клопоту, можна підкріпити документом геть пізнішої дати: 18 червня 1925 року ЦК ВКП(б) ухвалив резолюцію під назвою «Про політику партії в галузі художньої літератури».

Резолюція констатує, що комуністична партія ще не опанувала літератури і щойно ставить собі це як кінцеве завдання на майбутнє. В пункті шостому резолюції стверджується процес «проникнення діалектичного матеріалізму у зовсім нові галузі» і висловлюється надія, що це станеться й у літературі. Дослівно: «Завоювання позицій у галузі художньої літератури так само рано чи пізно повинно стати фактом».

Пункт сьомий конкретизує це саме докладніше: «Треба пам'ятати, однак, що це завдання – нескінченно більш складне, ніж інші завдання, що вирішуються пролетаріатом, бо вже в рамках капіталістичного суспільства робітничка кляса могла підготувати себе до переможної революції, підготувати собі кадри бійців і керівників і виробити для себе чудову ідеологічну зброю політичної боротьби. Але вона не могла розробити ні питань природничо-наукових, ні технічних, а так само вона, кляса придушена, не могла виробити собі художньої літератури, своєї особливої художньої форми, свого стилю. Якщо в руках у пролетаріату вже тепер є безпомилкові критерії громадсько політичного змісту будь-якого літературного твору, то в нього ще немає таких же певних відповідей на всі питання щодо художньої форми».

Отже, на 1925 рік були покищо критерії для оцінки громадсько-політичного змісту літературних творів, але партія ще не була спроможна укласти письменникам директиви щодо мистецької форми і стилю. Тобто ще не була готова запровадити ясну політику в галузі художньої літератури, але сам цей термін уже

³⁴ «Радянське літературознавство», 1974, ч. 3, стор. 54-55.

³⁵ «Сучасність», червень 1984, ч. 5 (Розділ з незавершеної книги «Література і політика»).

пустила в обіг. До речі, вперше в цитованій резолюції вжито термін радянська література.

Але факт, що політика партії в ділянці художньої літератури ще не була сформульована до 1925 року, аж ніяк не означає, що партія не втручалася в літературні справи. Зовсім навпаки: тоталітарна держава тому й тоталітарна, що не залишає жадного вияву життя поза впливом уніфікованої ідеології. Лише в ці перші роки по революції партія діяла суто емпірично, експериментувала в ділянці літератури, і ці експерименти, особливо на Україні, де справа ускладнювалася національною проблемою, завдавали літературі важких утрат.

На відміну від Росії, на Україні радянська влада установилася геть пізніше, фактично щойно в 1920 році. До того часу більшовики то насакували на Україну, то мусіли залишати її, а їх наскоки супроводилися червоним терором, спрямованим насамперед проти української культури, бо тодішня Комуністична партія (більшовиків) України складалася з різнонаціонального елементу, серед якого українці становили меншість. Це були люди байдужі, а то й ворожі до українства. Вони були переконані, що українські національні інтереси протистоять пролетарському інтернаціоналізмові, і тому вони, ці інтереси, ворожі пролетарській революції. Пролетарськість й інтернаціоналізм уже тоді ідентифіковано з ідеологією російського великодержавництва. Видатний діяч комуністичної партії того часу Микола Скрипник уже пізніше, у статті «Основні питання українського Жовтня» (1925) стверджував: «... Для більшості членів нашої партії – України, як національної одиниці, не існувало. Була Малоросія, нерозривна частина єдиної неподільної Росії, щось невиразне як особливим характером своїх стосунків до Росії, так і щодо самої своєї території та навіть мови...»³⁶.

Тепер так одверто говорити давно відвикли, але щось подібне прорвалося й у сучасного автора Івана Золотоверхого, який у книжці «Становлення української радянської літератури» (1961) стверджує: «Що ж стосується питання про ставлення до української культури, то воно для багатьох лишалося особливо складним, а подеколи й болючим». Бо, продовжує свою думку автор, – на Україні серед комуністів панували погляди Юрія П'ятаківа, Євгенія Боца, Дмитра Лебеда, за якими українська національна культура – ворожа пролетаріятві.

За панування таких настроїв серед вождів комуністичної партії нічого дивного, що більшовицькі війська, які склалися з червоногвардійців Москви й Петрограду, під командуванням, до речі, царського офіцера на службі у більшовиків Муравйова, захопивши вперше Київ на початку 1918 року, влаштували кривавий погром. Вони розстрілювали тих, хто озивався до них українською мовою, розстрілювали за портрет Шевченка чи книжку українською мовою. Такий був перший епізод більшовицької політики в галузі літератури на Україні, розуміється, не єдиний, але найяскравіший.

І зміцнившись при владі, більшовики аж до 1925 року, доки на чолі КП(б)У стояли Еммануїл Квірінг і Дмитро Лебедь, насаджували російську культуру, не визнаючи української. Лебедь був автором горезвісної «теорії боротьби двох культур», за якою на Україні точилася боротьба між українською і російською культурами. А що російська, мовляв, міська, прогресивніша від української,

³⁶ Микола Скрипник. Статті й промови. Т. 1. Харків, 1930, стор. 291.

сільської, то українську безглуздо підтримувати: переможе однак російська. Лебедь твердив, що партія не повинна втручатися в цю боротьбу, а насправді стояв по боці російської культури. Стосовно цього названа книжка І. Золотоверхого «Становлення української радянської культури» – просто таки копальня матеріалів, що підтверджують нашу думку: автор називає десятки газет, заснованих більшовиками в перші роки по революції на Україні, і серед них жадної української – самі російські.

Значної шкоди розвитку української літератури у перші роки по революції завдали й експерименти так званих пролеткультів. Це були культурно-освітні організації, засновані ще перед Жовтневою революцією колишнім більшовиком Олександром Богдановим. Вони ставили своїм завданням цілковите заперечення і знищення усієї попередньої культури. Щоправда, Ленін уже в 1920 році попереджав перед небезпекою руйнівської праці пролеткультів. Але, попри це, партія в ділянці культури і далі спиралася на них, як на надійні масові пролетарські організації. Формально пролеткульти були підпорядковані народним комісаріатам освіти, а фактично діяли цілком самостійно.

Це були такі безплідні організації, що від них, крім шкоди, нічого не лишилося. А проіснували вони на Україні аж до кінця 1920-их років, будучи тут особливо шкідливі своїм національним нігілізмом. Керівники пролеткульту в тодішній столиці України Харкові – П. Петніков, З. Невський, С. Радугін. Г. Коренєв – видавали російський літературний журнал «Зори грядущего» і навіть домагалися заборони української мови.

Це, щоправда, в дещо евфемістичній формі, змушений був визнати й один з авторів восьмигомової «Історії української літератури» Степан Крижанівський, кажучи таке: «... Деякі керівники пролеткульту (З. Невський) висували вимоги, що не відповідали ні значенню, ні завданням цієї організації. Зокрема, своїм національним нігілізмом, нерозумінням основних принципів ленінської національної політики ці вимоги могли тільки зашкодити справі пропаганди ідей комунізму рідною мовою»³⁷.

Усе це разом – і терор, і зневага, а то й переслідування української культури – заманіфестувало перші кроки більшовицької політики великими спустошеннями в українській літературі. Значна частина письменників, бачачи в особі більшовиків ворожу силу, разом з діячами Української Народної Республіки виїхала на еміграцію. Серед них належить назвати такі відомі імена, як Володимир Винниченко, Микола Вороний, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Володимир Самійленко і ще інші. Лише дехто з них пізніше повернувся на Україну.

Ті ж письменники старшого покоління, що залишилися на Україні, бачивши ворожість більшовиків до всього українського, не визнали радянської влади і, скільки це було можливе, трималися осторонь від неї. Серед них: Грицько Григоренко, Дніпрова Чайка, Агатангел Кримський, Олена Пчілка, Микола Чернявський, Любов Яновська, Степан Васильченко. Усі вони коротше чи довше жили за радянської влади, дехто дожив до другої світової війни, але радянськими письменниками вони так і не стали, їх несприйняття радянської влади було так очевидне, що упорядники біо-бібліографічного словника «Українські

³⁷ «Історія української літератури», т. 6. Київ, 1970, стор 21.

письменники» занотували їх до дореволюційного, а не радянського періоду української літератури.

Ледве чи треба казати, що радянська влада ставилася до них з великим недовір'ям, майже нікому з них не давала можливості друкуватися, зате щедра була на репресії: одні з них, як Сергій Єфремов, були ув'язнені ще в кінці 20-их років, в ув'язненні й загинули, інші померли в загадкових обставинах на початку війни, якщо пощастило дожити до того часу.

Назагал треба ствердити, що перші кілька років більшовицької влади радянської літератури ще не було. Була українська література, але вона не відразу стала радянською. Коли саме вона такою стала і яким роком датувати її початок – це теж стало питанням літературної політики.

Сучасне радянське літературознавство розв'язує це питання дуже просто: на 1917 рік кладеться початок радянської влади, цим самим роком датують і початок української радянської літератури. Роблячи критичний огляд пізніших дат, на які клали початок радянської літератури її дослідники, і заперечуючи їх, сучасний літературознавець Арсен Іщук твердить, що «починається українська радянська література... з 1917 року, з історичного моменту перемоги Великої Жовтневої соціалістичної революції»³⁸.

Цю саму дату визнали й пізніше автори 8-томового курсу «Історії української літератури». Правда, обережніше Вони вважають, що поезія 1917-18 років ще не була радянська. «Більшу частину того, що тоді друкувалося, ще не можна назвати поезією революційною, радянською»³⁹. Зате, кажуть вони, вже з 1917 року була т. зв. поезія пролетарських мас. Очевидна натяжка. Таке явище було, але до поезії воно не належало і зникло разом із газетами, в яких було друковане. У чому не лишає сумніву й оце визнання Степана Крижанівського в тому самому підручнику «Характерним явищем масової поезії була її анонімність, безіменність. Поети не надавали особливого значення власним іменам, головне було висловити почуття пролетарів і селян»⁴⁰.

Ми розуміємо бажання за всіх обставин підкреслювати магічну силу числа 1917, але прив'язувати до нього початки української радянської літератури цілком безпідставно. По-перше і насамперед, тому, що радянська влада утвердилася на Україні щойно в 1920 році, на три роки пізніше, ніж у Росії. По-друге, як це ми ствердили раніше, всі українські письменники, уже відомі на той час, або вийшли на еміграцію, або, не прийнявши радянської влади, лишилися у внутрішній еміграції.

Але, можливо, письменники молодшого покоління, що входили в літературу перед революцією чи разом з нею, може, вони відразу прийняли радянську владу і поклали початок радянській літературі на Україні, ще заки нова влада встановилася? Також ні. Щоб говорити конкретно, можемо перейти поіменно тих, кого тепер вважають головними творцями української радянської літератури.

Загальноновизнаний тепер метр її Павло Тичина перший вірш надрукував 1910 року, першу збірку видав 1918. Жадного радянського вірша в ній немає. Зате у поемі «Золотий гомін» Тичина патетично вітав проголошення Української Народної

³⁸ «Матеріяли до вивчення історії української літератури», т. V. ч. I. Київ, 1963, стор. 8.

³⁹ «Історія української літератури», т. 6. Київ, 1970, стор. 96.

⁴⁰ Там само, стор. 95.

Республіки – головного ворога радянської влади. Тим то Леонід Новиченко зовсім слушно першу збірку Тичини «Соняшні клярнети» не вважає радянською. «У цій книжці, – каже Новиченко, – вже з повною силою проявились і самобутній талант, і тонка художня майстерність автора, – і разом з тим вона була лише передісторією, лише прологом до його дальшого шляху»⁴¹. Ясно. Ще ясніше зі збіркою «Замість сонетів і октав». Новиченко категорично збуває її таким твердженням: «На сьогодні ця книжка майже повністю вмерла для читача, тому немає потреби докладно її розглядати». І ще: «... в цілому книжка говорила про нерозуміння поетом революційної дійсності з її гострою клясовою боротьбою. Головним предметом непорозумінь для Тичини, як і для деяких інших представників старої інтелігенції, виявилось питання про революційне насильство...»⁴².

Ми категорично не погоджуємося з Новиченком, бо «Замість сонетів і октав» – одне з кращих поетичних досягнень Тичини, воно належить у літературі до явищ невмирущих: але знаємо, чому Новиченкові не хочеться «докладно» його розглядати, бо одна з антистроф закінчується питанням, чи прийняти радянську владу, і то висловленим у такій несприйнятній для теперішнього радянського літературознавства формі: «Хіба й собі поцілувати пантофлю папи?» Дата виходу в світ збірки «Замість сонетів і октав» – 1920 рік. Натоді Тичина лише ставив питання про радянізацію, позитивно розв'язав його дещо пізніше.

Зовсім просто було з Максимом Рильським: до ув'язнення в 1931 році він ухилився від політики і зовсім демонстративно від радянізації, так що зарахування його до основоположників радянської літератури треба вважати найбезпідставнішим.

Син поміщицького прикажчика з Полтавщини, один з найпопулярніших письменників двадцятих років – Остап Вишня (справжнє ім'я й прізвище – Павло Губенко), хоч і відбув десятирічне ув'язнення, теж вважається тепер одним з головних творців української радянської літератури. Але відколи він до неї пристав? У всякому разі не відразу. У його автобіографії читаємо: «Як ударила революція – завертівся. Бігав з Центральної Ради в університет, а з університету в Центральну Раду. Тоді до св. Софії, з св. Софії до «Просвіти», з «Просвіти» на мітинги, з мітинга на збори, зі зборів в Центральну Раду, з Центральної Ради на з'їзд, із з'їзду на конференцію, з конференції в Центральну Раду. До того було ніколи, що просто страх...».

Це аж ніяк не подібне на радянську діяльність. Як активний діяч УНР, Вишня опинився з її урядом 1919 року в Кам'янці-Подільському і там написав перший фейлетон і надрукував його в газеті «Народна воля» за підписом Павло Грунський.

Далі з автобіографії: «Жив я в Києві. У Харків «мене переїхали» 1920 року, в жовтні місяці, а в квітні місяці 1921 року почав я працювати у «Вістях» з Вас. Блакитним». Розшифровується це просто: органи ЧК заарештували його в Києві в жовтні 1920 року й перевезли до Харкова. Звільнив його з ув'язнення в квітні 1921 року Василь Еллан-Блакитний і взяв на роботу до «Вістей». Так виглядає формальна дата перетворення Остапа Вишні на радянського письменника.

⁴¹ Леонід Новиченко, Поезія і революція, Київ, 1956, стор. 18.

⁴² Там само, стор. 53, 54.

Досі була мова про письменників не пролетарського роду. Тож, можливо, раніше стали радянськими письменниками й поети робітничо-селянського походження: такі, як Андрій Головка і Володимир Сосюра? Ні, не інакше було й з ними.

Андрій Головка, якого цитований довідник «Письменники радянської України» називає «одним з основоположників української радянської літератури», теж починав з перебування в петлорівській армії, з якої десь у 1920 році перейшов до Червоної, а з 1923, коли появилася друком перша збірка його оповідань «Дівчина з шляху», можна вважати Головка радянським письменником.

Про такі біографічні подробиці, як перебування письменників в армії УНР, сучасні радянські літературознавці ніяк не люблять говорити, і коли вже немає виходу, то висловлюються так туманно, що годі зрозуміти. Наприклад, про 1918 рік у біографії Андрія Головка «Українська Радянська Енциклопедія» говорить: «Сам він вважав, що перебував тоді осторонь великих революційних звершень». Отакий енциклопедичний стиль, і спробуйте за цією димовою завісою, розгадати, що йдеться про перебування в армії УНР. Але випадково зраджує істину інше джерело, в якому про Головка читаємо: «1918 рік: мобілізовано в петлорівську армію, протягом півтора місяця працює секретарем військового армійського видавництва в Кременчуці. Тікає звідти і стає бійцем Червоної армії...»⁴³.

А вже з пролетарем Володимиром Сосюрою ніяк не виходило заховатися: сам він опублікував у журналі «Червоний шлях» (1925) спогади, в яких і розповів, що понад рік перебував у Петлорі. Щирий у своїх висловлюваннях лірик, він згадує про це й у поезії, мовляв, пішов до Петлорі, бо в нього «штанив не було». В тих самих спогадах є розповідь і про вірші, призначені для уенерівської преси, які відомий поет Володимир Самійленко чомусь не схвалив до друку. Так і вийшло, що перший радянський вірш Сосюри «Червона зима» датується щойно 1921 роком.

Варто підкреслити ці дати: як перейти по одному всіх письменників, яких сьогодні зараховано до основоположників радянської літератури, скрізь виявиться дата їх пізнішої радянзації – десь по двадцятому році. Правда, є гурт революційних поетів, які визначилися ще перед двадцятим роком. Це – т. зв. «перші хоробрі». Але їх радянськість така сумнівна, що й ортодоксальні літературознавці визнати їх зачинателями української радянської літератури ніяк не хочуть. Але про них далі.

Радянські літературознавці й самі відчувають, що, поклавши початок радянської літератури на 1917 рік, їм доводиться потрапляти в труднощі, а то й суперечити самим собі. Наприклад, Леонид Коваленко стверджує таке: «В період громадянської війни на Україні радянським критикам довелося працювати в надзвичайно важких умовах. Внутрішня й зовнішня контрреволюція довгий час не давали можливості організувати більш-менш сталі літературне життя, зокрема видання книг, журналів та газет...» «Фахівці-філологи старої школи майже всі працювали в буржуазній пресі (здебільшого націоналістичній)...» «У незрівняно кращому – щодо умов праці – стані перебувала буржуазна критика. Вона мала великі й усталені організаційні та видавничі традиції... досвідчені кадри, широкі можливості для друку...»⁴⁴.

⁴³ «Матеріали до вивчення історії української літератури», т. V, ч. 1, стор. 201.

⁴⁴ Леонид Коваленко. На світанку української радянської критики. «Радянське літературознавство», 1962, ч. 4, стор. 48-49.

Ледве чи за таких умов можна говорити вже в 1917 році про початки української радянської літератури. Та не відразу ця дата була й прийнята. Не маючи змоги встановити коли саме її прийняли, можемо лише ствердити, що її кладе в основу перший канонізований «Нарис історії української радянської літератури» 1954 року.

Усі попередні підручники, давно визнані шкідливими й вилучені з ужитку, особливо перші, писані по живих слідах, точніше і, на перший погляд, правильніше датували зародження української радянської літератури. Наприклад, Володимир Коряк клав цю дату на 1919 рік, знову ж таки керуючися тенденційними міркуваннями: хотівши право називатися основоположниками радянської літератури закріпити за своїми однопартійцями-боротьбістами, які того року саме активізувалися в літературі. Микола Плевако йде ще далі і в «Хрестоматії нової української літератури» (1923-26) говорить про 1920 рік. І цю дату ми вважаємо найближчою до істини.

Перші літературні організації.

Ця книжка починається з заперечення тверджень офіційного літературознавства, які стали вже втертими штампами: ніби комуністична партія вже з перших днів революції піклувалася клясичною літературною спадщиною і відразу заходила коло творення нової, пролетарської літератури.

Дійшовши до теми постанови перших літературних організацій, мушу ще раз повторитися і заперечити вже канонізовані твердження подібного типу: «Відразу ж після перемоги Жовтня, коли на шостій частині плянети перемогла робітничка кляса і її спільник – трудяще селянство, почався процес формування нової художньої інтелігенції. Почалося творення мистецької культури, проїнятої ідеями марксизму-ленінізму, ідеями революційного перетворення світу»⁴⁵. Або ще далі: «Літературному життю, друкованим органам, вихованню молодих письменників Комуністична партія, організатор і керівник будівництва нової радянської культури та мистецтва, приділяла постійну увагу».

«У важких умовах громадянської війни і перших років відбудови, ще до створення масових літературних організацій, партія і уряд докладали величезних зусиль, щоб донести до широкого читача твори українських клясиків і революційних письменників. Поряд з агітаційною літературою видавалися твори Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського...».

Ми вже бачили, що муравйовці в 1918 році не «доносили до широкого читача твори українських клясиків» у Києві, а просто стріляли за українське слово чи Шевченків портрет у хаті. Властиво більшовикам не було коли замисловатися і над творенням своєї пролетарської культури: на це у боротьбі за владу їм не вистачало часу. «Піклування» літературою траплялося їм виявляти хіба в тих окремих випадках, коли вона ставала їм уперек на дорозі до влади, наприклад, у постаті українського поета Грицька Чупринки, якого вони розстріляли 1921 року.

Насправді було зовсім інакше. Наслідком Лютневої революції і проголошення Української Народної Республіки в Києві упали всі царські заборони з українського слова і почалося стихійне самовизначення і буйне відродження української

⁴⁵ «Історія української літератури», т. 6. Київ, 1970, стор. 6.

літератури. Це був своєрідний і неповторний у своєму динамізмі період літературного Грюндерства: як гриби по дощі, з'являлися і в умовах калейдоскопічних змін влади й пересування фронтів, так швидко зникали періодичні й неперіодичні журнали, альманахи, літературні угруповання, які не мали нічого спільного ні з марксо-ленінською ідеологією, ні тим більше з соціалістичним реалізмом, зародки якого хоче там бачити офіційне радянське літературознавство.

Одним з прикметних явищ того часу був журнал «Книгар» (1917-20), редактором якого спочатку був Василь Королів-Старий, а потім Микола Зеров. Співробітники: Д. Дорошенко, М. Садовський, Л. Старицька-Черняхівська, М. Сріблінський, П. Зайцев, П. Филипович.

Вистачає цього переліку імен. щоб переконатися, що «Книгар» до тих журналів, якими «піклувалися» більшовики, не належав. Зрештою, ось йому сучасна характеристика: «У вступній статтейці до першого номера («Книгаря» – І. К.) проголошувалося, що журнал, власне, має займатися «виключно справами видавництва», буде «спокійним і безстороннім літописом нашого письменства...» Однак, як і всі породжені, керовані і підтримувані буржуазними групами, партіями та організаціями, а відтак й урядами, журнали, він насправді об'єктивним і аполітичним не був... За все трирічне існування «Книгаря» (а він виходив щодо кількості номерів систематично) в його «безсторонніх» матеріалах не знаходимо жадної не те що прихильної, а хоч би сумлінної оцінки більшовицького видання. Ці видання явно і ретельно обходяться, замовчуються. Коли ж вони й рецензувалися (як було, наприклад, з відгуком на щомісячник Укрраднаргоспу «Народное хозяйство Украины», поданим до «Книгаря», до речі, «ще за панування комуністичної влади» – як зазначається в примітці від редакції), то тут робиться все, щоб протягти свої ворожі до народної влади ідеї, показати «безперспективність», перевернути факти на догоду націоналістичним уподобанням»⁴⁶.

Читач легко переконається, що ця довга цитата може бути найкращим доказом «від противного», що «Книгар» аж ніяк не слабував на прихильність до «народної влади» більшовиків. Ще одне не позбавлене інтересу в цитованому уривку – як легко, жонглюючи стереотипними фразами, радянський автор зраджує сам себе: виходить, до «Книгаря», який сумлінно реєстрував усі видання, надійшло лише одне більшовицьке, і то російською мовою. Чи не чудова ілюстрація, як більшовики піклувалися українською культурою?

Більш-менш того самого напрямку, що й «Книгар», трималися журнали: «Літературно-науковий вісник», «Шлях», «Універсальний журнал», «Літературно-критичний альманах». Цей самий автор називає їх просто «буржуазними».

Очевидно, лівіші були видавані боротьбістами В. Чумаком і В. Елланом-Блакитним «Червоний вінок» (1919) і «Зшитки боротьби» (1920), але вже з попереднього ми бачили, що в основоположні документи радянської літератури їх не приймають.

Також у 1919 році Михайль Семенко заклав організацію футуристів, що спочатку мала назву «Флямінго». Десь тоді почали згуртовуватися неоклясики.

⁴⁶ Леонид Коваленко. На світанку української радянської критики, «Радянське літературознавство», 1962, ч. 4, стор. 49.

Символісти того щедрого на творення літературних організацій 1919 року об'єдналися в угрупованні «Музаге» і видали журнал тієї ж назви (перед тим «Літературно-критичний альманах» 1918). Але недобре висловлюється про «Музагет» цим разом «УРЕ»: «... літературно-мистецьке угруповання. Виникло в Києві 1919 року і об'єднувало поетів та мистців різних напрямів, переважно естетсько-символістичних тенденцій (Я. Савченко, Ю. Меженко, Д. Загул, В. Ярошенко та ін.). Плутианість ідейно-творчих засад (намагання поєднати символізм з громадськими мотивами) визначила нежиттєвість угруповання...».

Отак ми перейшли майже все, що появилoся в ті неспокійні 1918-20 роки і покищо не натрапили на видання чи організацію, що без закиду могла б назватися пролетарською чи радянською. Може, врешті, таким був тижневик «Мистецтво», орган уже радянської установи – Всеукраїнському, що виходив у 1919-20 роках? За твердженням «УРЕ», цей журнал «об'єднував передові мистецькі і літ. сили після перемоги Великої Жовтн. соціалістич. революції на Україні». Але ні. Поперше, «УРЕ» утаїла, що редагували його боротьбісти Гнат Михайличенко і футурист Михайль Семенко, а подруге, про нього висловлюються недобре історики літератури. Кажуть вони, що не було в ньому однастайности поглядів: «майже поряд висловлювалися абсолютно різні, протилежні погляди». Звичайно, унітарна ідеологія не любить такого. Але цитую далі: «У першому номері «Мистецтва» за 1920 рік вміщені статті В. Чумака «Революція як джерело» та М. Бурачека – «Коллективна творчість і шляхи національного мистецтва». Чумак, спираючись на перші зразки пролетарської літератури надхненно стверджував її велике майбутнє. «Революція, – писав він, – є джерелом і творчим об'єктом сучасного мистецтва, бо заховує в собі, у величі свого процесу, невичерпні художні вартості». А десятьма сторінками нижче художник М. Бурачек, щиро помиляючись, але глибоко переконаний у своїй правоті, намагається доводити, що «як нема пролетарської таблиці множення, так і не може бути пролетарського мистецтва»⁴⁷.

У цій тираді нам не зрозуміле, чому Бурачек «помилявся» і чому «щиро»? Останнє, мабуть, на те, щоб заднім числом реабілітувати маляра, який пізніше був визнаний радянським. Щож до «помилявся», то на це годі було б шукати вияснення в науковому літературознавстві: адже він просто висловлював своє переконання (до речі, підтвержене дальшим розвитком подій), тим часом як автор цитати, в цьому випадку С. Крижанівський, куди в гіршому становищі: він висловлює не власні, а накинені йому думки.

Та, абстрагуючись від цього, мусимо ствердити, що в цій строкатості літературних журналів і угруповань досі так і не бачимо чисто пролетарської появи. Чи справді таки нічого не було? Ні, одне таки знайшлося: шостий том «Історії української літератури» усьому цьому протиставляє «Вісник українського відділу Народного комісаріату справ національних», що виходив 1918 року (з 23 липня)... в Москві. Друкувалися в ньому Іван Кулик і ще кілька пропагандистів-версифікаторів. Отак виглядає насправді більшовицька опіка українською культурою за перших років революції.

На цьому закінчимо огляд першого по сімнадцятому році періоду гуртування літературних сил. Його можна обграничити 1917-20 роками.

⁴⁷ «Історія української літератури», т. 2: «Радянська література», Київ, 1957, стор. 59.

Два висновки здаються нам тут важливими: 1) аж до двадцятого року включно все ще відсутня пролетарська чи (пізніша її назва) радянська література; 2) помітний занепад літературного життя, почавши з 1921 року. Тут ледве можна назвати з нових появ Поліщуків «Вир революції» (Катеринослав) і «Шляхи мистецтва» (Харків).

Можна так зрозуміти, що посереднє пояснення на це дає шостий том «Історії української літератури» (стор. 64): перехід центру літературного життя (разом зі столицею) з Києва до Харкова і післявоєнна господарська руїна. Нам напрошується ще одне пояснення: закінчилася громадянська війна, більшовики зміцнилися при владі, і урвалося літераторам вільне козакування. Хоч більшовики ще не мали позитивної літературної політики, вони вже мали негативну: заборонене все, що проти нас (з включенням того, що не визначилося: хто не з нами, той теж проти нас), ми ще не маємо поняття, якої літератури хочемо, але дозволяємо існувати лише тій, яка декларативно висловлюється за нас. Так приблизно можна формулювати перші емпіричні кроки народження більшовицької літературної політики. Накладаються перші гальма, і звідси пригасання літературного життя. Відтепер, хто хоче заснувати літературну організацію, яка розраховує на підтримку влади, той мусить її реєструвати у відповідних органах.

І ось перший приклад. У квітні 1922 року Головополітосвіта Наркомосу затвердила статут першої офіційно визнаної владою літературної організації «Плуг». Засновник її Сергій Пилипенко Це початок нового етапу. У статуті нової організації було записане: «Спілка «Плуг» ставить собі за мету об'єднання розпорошених досі селянських письменників, що, ґрунтуючись на ідеї тісного союзу революційного селянства з пролетаріатом, ідуть разом з останнім до утворення нової соціалістичної культури і ширять ці думки серед селянських мас України без різниці національностей».

Крім С. Пилипенка, до «Плугу» спочатку входили: Д. Бедзик, С. Божко, М. Биковець, В. Гжицький, А. Головка, Г. Епик, Н. Забіла, І. Кириленко, О. Копиленко, А. Панів, П. Панч, І. Сенченко, В. Таль, П. Усенко, В. Чередниченко, І. Шевченко, В. Штангей та ін. Пізніше «Плуг» розростався, і відбувалася флюктуація членства між ним й іншими організаціями, власне поповнення інших коштом «Плугу», головне – «Гарту» й пізнішої ВАПЛІТЕ. Сам же «Плуг» розрісся до розмірів масової організації. До нього приєдналося чимало талановитих письменників і велике число початківців з усієї України. Для їх охоплення були потворені філії «Плугу», які провадили культурну роботу на селі. У цій масовості була сила і слабкість «Плугу». Позитивним було те, що плужани на селі вели масову культурно-освітню роботу, ширили національну свідомість; слабкість була у великій кількості малоталановитих і малокультурних людей, що йшли в літературу, і «плужанство» стало символом просвітництва, літературного примітивізму, графоманства.

Але добрий організатор Сергій Пилипенко, як голова «Плугу», має незаперечні заслуги. Саме завдяки йому до активізації літературного життя спричинилися літературні вечори, так звані «понеділки», влаштовувані в Селянському будинку Харкова. Пилипенко всіма приступними засобами боронив членів своєї організації від несправедливих нападів чи політичних обвинувачень, яких не бракувало вже й тоді. За це його величали почесним прізвиськом «папаша».

Хронологічно другою з визнаних партією літературних організацій була Спілка пролетарських письменників «Гарт», заснована в січні 1923 року. До неї

належали, крім засновника й керівника її Василя Еллана-Блакитного, визначніші на той час українські письменники: І. Дніпровський, О. Довженко, М. Йогансен, П. Тичина, М. Хвильовий. Були такі, що одночасно належали до «Плугу» й до «Гарту»: О. Копиленко, І. Сенченко, В. Сосюра та ін. У затвердженому 26 січня 1923 року Головополітосвітою статуті «Гарту» значилося (пункт 2): «В основу своєї праці спілка «Гарт» кладе марксівську ідеологію й програмові постулати Комуністичної партії».

Рік пізніше у статті «Без маніфесту» В. Еллан-Блакитний цю політичну заангажованість конкретизував ще виразніше: «... «Гарт» є передусім організацією громадською, що в основу своєї праці кладе марксизм та його прогартоване в революційній практиці видання лєнінізм. Програма «Гарту», його загальні громадські завдання – програма Комуністичної партії, на принципових рішеннях котрої він будує свою політику в галузі культури».

Тих письменників, що не визначили себе ні пролетарськими, ні селянськими і не декларували вірності радянській владі, але й одверто не виступали проти неї, – називали тоді попутниками. З них у периферійному на тоді Києві вже існувало на той час не оформлене організаційно товариство неоклясиків й утворене в 1924 році об'єднання «Ланка», перейменоване 1926 на «Марс».

До неоклясиків належало, за терміном, запозиченим з сонета М. Драй-Хмари «Лебеді», «П'ятірне гроно»: визнаний усіма метр цієї групи Микола Зеров, Максим Рильський, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара, Освальд Бургард. Близькими до них були ще кілька письменників (Віктор Петров, Борис Якубський).

Основну групу «Ланки» творили Борис Антоненко-Давидович, Михайло Івченко, Яків Качура, Григорій Косинка, Тодось Осьмачка, Валеріян Підмогильний, Євген Плужник, Яків Савченко.

Під датою 10 квітня 1925 року появляється перший директивний партійний документ стосовно літератури «Про українські художні угруповання». Постанова констатує, що «ні одна з існуючих літературних організацій, у тому числі й «Гарт», не можуть претендувати на єдине представництво партії в ділянці художньої літератури і на монопольне проведення партійної лінії в цій ділянці».

У цих словах ще чути ліберальний дух середини двадцятих років, як і в наступній констатації Політбюро, якою воно (цитую дослівно) «визнає за шкідливе агітацію проти «Гарту», начебто організації націоналістичної, ворожої партії та інше».

Це останнє твердження вимагає деякого пояснення. Саме тоді в КП(б)У переборена була русофільська лінія нігілістів у національному питанні Е. Квірінга і Д. Лебеда. Їх усунуто з керівництва партії і розпочато українізаційний курс. У плані цього повороту Політбюро ЦК КП(б)У і боронить українську літературну організацію від нападів російських шовіністів, що сиділи там само в Харкові й були організовані в Пролеткульті чи у Всеукраїнській асоціації пролетарських письменників, що складалася з росіян.

Назагал Політбюро оцінювало «Гарт» позитивно за те, що він «за час існування виконав велику працю щодо об'єднання навколо партії і радянської влади найбільш живих і талановитих сил сучасної української літератури та поезії».

Так само позитивно цінувало Політбюро і працю «Плугу». Тут, до речі, буде зауважити характеристичний деталь: у цій постанові висловлена недвозначна

претенсія партії на керівництво літературою, і один пасус має вже чисто директивний характер: «... Місцеві осередки «Плугу» можуть виникати тільки там, де є партійні організації, що можуть керувати їхньою роботою. ЦК пропонує організаціям взяти на себе ці завдання і ні в якому разі не допускати відриву місцевих груп «Плугу» від партії»⁴⁸.

Щодо попутників, то в цій постанові цікаве лише те, що до них зараховано київську «Ланку», що гуртувалася навколо журналу «Життя й революція». Докладно ж політика партії стосовно попутників була сформульована місяць пізніше в резолюції ЦК КП(б)У від 18 червня «Про політику партії в галузі художньої літератури»: «Щодо «попутників», – говориться в резолюції, – необхідно мати на увазі: 1) їх диференційованість; 2) значення багатьох з них як кваліфікованих «спеціалістів» літературної техніки; 3) наявність коливань серед цього прошарку письменників. Загальною директивою повинна тут бути директива тактичного і бережного ставлення до них, тобто такого підходу, який би забезпечив усі умови їх переходу на бік комуністичної ідеології. Відсіваючи антипролетарські та антиреволюційні елементи (тепер дуже незначні), борючись з ідеологією, що формується, нової буржуазії серед частини «попутників» зміновіхівського толку, партія повинна терпеливо ставитися до проміжних ідеологічних форм, терпеливо допомагаючи ці неминуче численні форми зживати в процесі все тіснішого товариського співробітництва з культурними силами комунізму»⁴⁹.

Таке толерантне поводження з попутниками було лише в офіційній резолюції, насправді, особливо на Україні, попутники, бодай більшість їх, такої благодаті «толерантного й бережного» ставлення тоді вже, а й поготів у наступні роки, не зазнали. Багато правдивіше ставлення до попутників зформульоване у спогадах Юрія Смолича: «... Харків – тодішня столиця України – був пролетарським центром України, а Київ – колишній одвічний столий град – уважався в ті роки (мова приблизно про 1926 рік – І. К.) осердям українського міщанства; тож і ми всі, харків'яни, якщо не почували, сказати б, клясової ворожості до киян, то дивилися на них принаймні зверхньо, зневажливо. А по-друге, ми, «гартованці», члени взагалі єдиної натовді організації письменників, котрі проголошували себе пролетарськими, до групи київських літераторів ставилися з неприхованою неприязню, вважаючи їх у масі (принаймні в організаціях «Ланка», пізніше – «Марс») не «на сто відсотків» радянськими, частково – антирадянськими, а в окремих особах – просто контрреволюційними. І виявлялась така наша позиція не лише в затаєних особистих антипатіях, але й – агресивно – в наших виступах на різних частих тоді диспутах та дискусіях, а також і в критичних опусах у пресі»⁵⁰. У цих словах точно охарактеризована ситуація попутників того часу.

Можемо зробити попередні підсумки. Насамперед можна ствердити, що групування літературних сил другого періоду, що починається з утворення «Плугу» в 1922 році, відбувалося на ясніших і мистецьких і політичних позиціях, і це назагал забезпечувало їм відносно тривале існування. Але немає правила без винятку, і в нашому випадку цим винятком став пролетарський «Гарт», в якому ледве по двох

⁴⁸ Усі цитати з постанови Політбюра ЦК КП(б)У «Про українські художні угруповання» за збірником «Культурне будівництво в Українській РСР», т. I, Київ, 1959. стор. 279-280.

⁴⁹ Там само, стор. 294.

⁵⁰ Юрій Смолич. Розповіді про неспокій немає кінця. Київ, 1972, стор. 99-100.

роках існування зайшла глибока криза, яка швидко закінчилася його розвалом. З цим пов'язані дві важливі події в історії української радянської літератури двадцятих років: початок літературної дискусії й утворення ще однієї літературної організації – ВАПЛІТЕ. У цих подіях головну роль відіграли три визначні постаті: керівники «Плугу» і «Гарту» Сергій Пилипенко і Василь Еллан Блакитний та Микола Хвильовий.

Спочатку про перших двох. Очолоюючи дві різні соціальним призначенням літературні організації – одна для обслуговування села, друга – міста, – Пилипенко і Еллан у певному розумінні були конкурентами і часто сперечалися, але наставлення до літератури, розуміння її ролі у них було засадничо однакове. Зрештою, їх єдиною спільною минулою: обидва раніше належали до Української партії соціалістично-революціонерів. На час революції Пилипенко був членом, а Блакитний кандидатом у члени її ЦК. Пилипенко в 1918 році розійшовся з есерами і вступив до КП(б)У. До того самого, але дещо іншим шляхом дійшов і Блакитний: ставши спочатку одним із творців партії боротьбістів, що вийшла з лівого крила есерів, він був ініціатором ліквідації цієї партії і з групою інших боротьбістів на початку 1920 року перейшов до КП(б)У. Однакова у них була й газетна практика: Пилипенко, будучи в есерах, редагував газету «Народна воля», а в двадцятих роках у Харкові – «Селянську правду»; а Блакитний, будучи редактором боротьбістської газети «Боротьба», у Харкові очолював урядову газету «Вісті ВУЦВК».

Можна думати, що це не лишилося без впливу на їх уявлення про роль літератури: як газетярі й партійні діячі, вони насамперед клали наголос на масовість літературних організацій, головною метою яких мало бути ширення культури взагалі, літературної зокрема, в широких масах робітництва й селянства.

У принципі це була корисна думка, і не так «Гарт», як «Плуг» відіграв значну роль в активізації інтелігентських чи напівінтелігентських шарів села, що тяглися до відроджуваної української культури і цим сприяв зміцненню позицій української мови за тодішньої політики українізації проти агресивних тенденцій великодержавного шовінізму. Видно, й партія так само пізніше цінувала роль «Плугу», розстрілявши його керівника одним з перших у терорі 1933 року.

Але ці добрі наміри й корисну культурну діяльність належало відокремити від літератури в якихось відповідніших масових організаціях, бо масовість загрожувала зниженням літературних критеріїв, а тим самим прирікала українську літературу на животіння на провінційному рівні.

Ці думки вже по короткому існуванні літературних організацій дозріли в їхньому середовищі. Але якщо в «Плузі» беззастережно визнавано авторитет «папаші» – Пилипенка і цим збережена була єдність організації, зовсім інакше було в «Гарті». Тут виходить на сцену третій персонаж нашої історії – Микола Хвильовий, що виніс з революції романтичні ідеї нового відродження культури, яке він назвав «азіатським ренесансом». Україні, за його концепцією, в «азіатському ренесансі» випадала винятково важлива роль, як і всім країнам, що за попереднього колоніального становища не встигли себе виявити, а тим самим і мали ще не зужиті творчі потенції для цілком оригінального їх вияву. Можна сперечатися, наскільки ці ідеї були дозрілі і філософично обґрунтовані. Не це істотне: головне було в тому, що для виконання своєї місії Україна мала воздвигнути власну

національну культуру на рівні всіх її, культури, європейських досягнень. Для цього література мала почати з того, що попроситися з масовізмом.

Хвильовий почав з того, що без згоди і навіть без відома амбітного Еллана, який через «Гарт» хотів зосередити у своїх руках керівництво усім культурним процесом, заснував у середині 1925 року з членів цієї ж організації вужче товариство письменників під назвою «Урбіно», яке видало одне число альманаха «Квартали».

Варті уваги самі назви. Урбіно мало подвійний сенс: по-перше, це назва італійського міста, батьківщини Рафаеля, чим підкреслювалося прагнення учасників гуртка до мистецької досконалості, символом якої на той час звично було вважати саме Рафаеля, а не котрогось іншого з майстрів італійського ренесансу; по-друге, Урбіно своїм звучанням асоціювалося зі словом урбанізм і засвідчувало прагнення цього гурту письменників до творення урбаністичної, міської культури, так важливої для на той час в основному селянської України. Цим самим мотивовано й назву альманаха «Квартали».

Про наявність у «Гарті» внутрішньої організації «Урбіно» Еллан Блакитний довідався щойно по появі «Кварталів», і це загостило його конфлікт з Хвильовим, фактично стало причиною ліквідації «Гарту». Смерть Блакитного, що сталася 4 грудня 1925 року, лише довершила те, що неминуче й так наближалось до кінця. Два тижні пізніше, 20 грудня гурт письменників опублікував у додатку до «Вістей» «Культура і побут» листа в якому повідомлялося, що вони виходять з «Гарту», «Плугу» і «Жовтня» (київське угруповання споріднене з «Гартом» – І. К.) щоб утворити нову літературну організацію Всеукраїнську академію пролетарської літератури, скорочено – ВАПЛІТЕ Насправді це повідомлення було зроблене заднім числом, бо ВАПЛІТЕ була утворена ще за життя Блакитного 20 листопада 1925 року⁵¹. До ВАПЛІТЕ за короткий час її існування належало, як свідчить Юрій Смолич, двадцять сім чоловік Бажан, Вражливий, Громов, Демчук, Дніпровський, Досвітній, Епік, Іванов Павло, Йогансен, Квітко, Куліш, Коцюба, Копиленко, Лейтес, Любченко, Майський, Панч, Сенченко, Слісаренко, Смолич, Сосюра. Тичина, Фельдман, Хвильовий, Шкурупій, Яновський, Яловий. У цьому Смоличевому переліку лишився забутий ще один з організаторів ВАПЛІТЕ – Олександр Довженко.

Першим президентом ВАПЛІТЕ був обраний Михайло Яловий (псевдо – Юліян Шпол), віце-президентом – Микола Хвильовий, секретарем – Олекса Слісаренко.

Утворення цієї організації, що, протиставивши себе іншим масовим, літературним організаціям, поставивши головну вимогу перед літературою – якість, визначило хід літературної дискусії 1925-28 років.

⁵¹ «Історія української літератури» (т. 6 стор. 36) помилково кладе дату утворення ВАПЛІТЕ на січень 1926 року. Насправді нам відоме з архіву Аркадія Любченка, що організаційне засідання ВАПЛІТЕ відбулося 20 листопада 1925 року у приміщенні ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління), в якому працювало багато майбутніх ваплітян (див. «Легкосиня даль. Ваплітянський збірник», упорядник Юрій Луцький. Нью-Йорк, 1963. Малюнок з написом «На засіданні 20.11.25 у ВУФКУ утворення ВАПЛІТЕ намалював О. Довженко проект жетону для академіків».)

ПРО ПЕРЕКЛАДИ Й РІЗНЕ ІНШЕ⁵²

Ім'я Миколи Лукаша (нар. 1919) з'явилося, будучи зовсім до того невідоме, в українському перекладництві в 1955 році і відразу запам'яталося: переклад «Фавста» Й. В. Гете (того самого року появилася в його перекладі роман Г. Фльобера «Мадам Боварі»). Усі, що писали про перший з названих перекладів, сходилися на тому, що Лукашева робота перевершує попередні спроби перекладати «Фавста» і настільки досконало виконана, що ляже в основний фонд перекладів, в якому складаються лише речі, що будуть взірцями на тривалий час. Цей фонд у нас мізерний: там ще лежить Тенова «Одіссея» (лежить умовно: ні «Фавста», ні «Одіссеї» на ринку й сліду немає); певно ж, щось там і ще є, але вже починайте думати – що? «Божественна комедія» в перекладі П. Карманського й М. Рильського, на жаль, туди не лягла. Можливо, їй пощастить, як упорається з повним її перекладом Євген Дроб'язко.

При такій мізерії виконанням перекладу лише одного «Фавста» М. Лукаш прислужився українській літературі куди більше, ніж не один з тих, що видали по десятку виробничо-колгоспних романів. Фавст був лише початком: як твердить І. Сергєєва (див. передрук її статті «З двадцяти мов» у лютневому числі «Сучасности») Лукаш перекладає з двадцятьох мов. Якби це число здавалося підозріло закругленим, то й подане в довіднику «Письменники радянської України» (вісімнадцять) буде не менш переконливим. Крім Гете, в активі перекладів Лукаша з німецької стоять Гайне і Шіллер, з французької до «Мадам Боварі» треба додати поезії В. Гюго і П. Верлена. З еспанської він перекладав п'єси Льюпе де Вега і «Дон Кіхота» М. Сервантеса (переклад ще не закінчений), з італійської «Декамерон» Боккаччо. Тут припинимо рахунок, бо ще треба б назвати низку перекладів з слов'янських мов. До того я переочив назвати англійців. Здається мені кінцевим додати, що Лукаш працює над фразеологічним словником української мови, видання якого вважає своїм першочерговим завданням.

Доводиться шкодувати, що півтора десятка років такої інтенсивної праці не викликали досі в нашій еміграційній літературі жодної серйозної спроби оцінити перекладницький дорібок Лукаша. Можемо пояснювати це тим, що навіть у наших, багато сприятливіших, ніж для радянських письменників, умовах живого стосунку до західних мов ледве чи знайшлася б людина, яка сполучала б знання стількох мов з таким самим знанням поетичного мистецтва, щоб мати сміливість цінувати роботу Лукаша всебічно: з якої мови й що (проза чи поезія) вдається йому ліпше, що гірше, чи, може, десь він зазнав невдачі, бо й найліпшому майстрові таке трапляється. Далєбі на таку роботу треба було б цілого гурту людей, що, беручи зворотню, виправдувало б наше твердження, що Лукаш в одній особі теж виконує роботу за цілий гурт. Це заслуговує на велику пошану, і якби ми тепер почали з того, що заходилися підглядати: а, може, він десь нам на втіху поковзнувся, щоб ми відчубучили танок перемоги навколо свого літературного вогнища було, – це б актом елементарної несправедливості.

⁵² «Сучасність», квітень 1969, ч. 4.

Власне це нещастя нам сталося: стільки часу мовчавши про нього, ми відкрили розмову про Лукаша статтею Юрія Тарнавського «Під тихими оливами, або Вареники замість гітар» (див. «Сучасність», ч. 3, 1969).

Такий заголовок можливий, коли мова йшла б про останнього партача або коли б автор керувався сліпим почуттям помсти. Перше припущення відпадає, бо, як видно, далекий від нього й Тарнавський. Лишається друге – помста. І читач це відразу побачить зі статті Тарнавського, яка по кількох вступних рядках починається так: «Відомо, що Микола Лукаш не погоджується з метою перекладання Льорки, як його практикує Нью-йоркська група ...». Видно, ще болочіше вразило, що Лукашеві ці переклади здаються «схожими на підрядники». Твердити, що Лукашеві не подобаються ньюйоркські переклади, як про «відоме», – справа такту, бож Лукаш ніколи про Нью-йоркську групу і її переклади не писав. Тарнавський посилається на розмову Віри Вовк з Лукашем. І це теж: справа такту: він несправедливий до авторки, яка, вільно переповідаючи те, що сказав Лукаш, і в думці не мала, що її словами скористаються для дискусії з останнім. Якби вона цю евентуальність передбачала, напевно постаралася б слова Лукаша записати точніше. Справа такту й такий початок статті: а якби, закрадається сумнів у читача, Лукашева думка про переклади Нью-йоркської групи Тарнавському не була відома, може, він статті зовсім не писав би? Або: може, вона, не диктована почуттям помсти, інакше була б сформульована, без «тихих олив» і «вареників»?

Мовиться в Тарнавського про переклади Лукаша з Федеріко Гарсії Льорки. Застережуся, що я позбавлений змоги визначити, наскільки справедливі його закиди Лукашеві по суті, бо в оригіналі Льорка мені не приступний. Знайомство з перекладами його навіть на різні мови не дає на це права, бо немає до чого порівнювати, і коли я сказав би, що мені найбільше до вподоби переклади Леоніда Первомайського, то може бути, що якраз вони найдальші від оригіналу. Тому буду виходити з наскрізь умовного припущення, що закиди Тарнавського слушні. Та це не позбавляє мене трава сперечатися з Тарнавським щодо самої методи його критики, яка здається мені в багатьох пунктах фальшивою, і тому якби навіть його була правда, він сам себе позбавляє можливості це довести.

Першу його методичну помилку бачу в цитованих уже словах, що Лукашеві не подобаються переклади з Льорки, як їх «практикує Нью-йоркська група». Річ елементарна, що оцінювати переклади доводиться конкретно, як й оригінальну творчість: вдалий переклад Б. Бойчука може стояти поруч з невдалим Ю. Тарнавського, чи навпаки, я говорю суто теоретично. Тарнавський, видимо, виходить з протилежного: Нью-йоркську групу треба брати як щось ціле, і оцінка кожного поета, зокрема, визначається вже тим, що він до цієї групи належить. У Тарнавського це могло б бути випадкове, але можна попередити, що й інші з групи думають так само. Один з них якось писав мені: «Я знаю, що ви не любите нашої творчості». Скажу те саме: можна любити творчість конкретного поета, іноді лише частину її, а то й один-однісінький вірш. Але не можна вимагати, щоб хтось любив творчість цілої організації, бож тоді він ризикує «полюбити» й графомана, який може притертися до товариства (часом будучи для нього дуже корисним), а воно лянсуватиме його тільки тому, що він їхній. Зрештою, це не така вже істотна річ: вияв групової агресивності, навіть похвальної при умові, що не приналежні можуть боронитися проти неї.

Багато істотніше, бо воно стосується основи основ літературної творчості, буде далі. Зрештою, воно теж у перших рядках статті Тарнавського. Ощаджуючи місце, наведу лише уривок фрази, для цього випадку цілком достатній: мовиться про «метафоричні картини... ряд відношень між парами слів – «розуміти парфуму», «парфума магнолії», «магнолія лона», – які можна відтворити будь-якою мовою і які існують поза мовою (і які, тим самим, від читача незалежні)...» Підкреслення моє – I. K.).

Хто не знає, як оцінюють поети Нью-йоркської групи ролю мови в поетичній творчості, той не здолає розшифрувати зацитоване. Що названі метафоричні пари (чи довільно взяті інші) можна «відтворити будь-якою мовою» – ніхто не буде сперечатися. А от чи вони «існують поза мовою» – це інше питання. Можливість метафори може існувати у свідомості (чи підсвідомості) кожного індивіда, але метафорою вона стане щойно тоді, коли окремий індивід (але не кожний, лише той, хто поет) втілить її у слові. З миті цього втілення, тобто своєї появи на світ, – метафора поза мовою не може існувати. І то йдеться про мову не взагалі, а якусь конкретну, живу мову, не штучно вигадану: мовою есперанто поезії немає.

Виводячи можливість існування метафори поза мовою, Тарнавський (з бажання завуалювати думку чи з невміння висловитися) туманно сказав, припускаємо, ось що: мова в поезії не має ніякого значення, поет може писати будь-якою, а то й вигаданою для себе, бо ж можливості поетичного вислову «існують поза мовою».

Маємо справу з можливим тільки на еміграції специфічним явищем, коли поет, не будучи спроможний (чи й не хотівши) досконало опанувати мову, якою пише, своє нещастя підносить до чесноти: я, мовляв, можу писати своєю власною мовою. Отож, коли хтось учився в німецькій гімназії, а університети кінчав у Нью-Йорку і все це напластувалося на українську мову, живий зв'язок з якою у нього обірваний, його індивідуальна мова буде сумішшю цих трьох не лише лексично, а й психологічно: стилем укладання думки.

Виводячи поезію «поза мову», Тарнавський поповнює самогубство як поет, але стається гірше, коли критик, беручи й на себе кримінальну відповідальність (бо штовхає поета на шлях самогубства), підводить під згубне рішення теоретичну базу. Критик, про якого мова, вельми талановита людина, критик з покликання, але з небезпечним нахилом: доводити те, що довести не можна. Це – Богдан Рубчак.

Статтю про Ю. Тарнавського «Поезія антипоезії» («Сучасність», ч. 4, 1968) він починає з характеристики української мови як «мови барокових складностей, лябіринтичностей, вензелів, синтаксично-лексичних пригод». Поет може йти двома шляхами: або ці риси «згущувати, затінювати й ускладнювати» (скажемо від себе: як у Тичини чи Бажана), або йти супроти цієї течії: мову «до меж; випрозорювати, спрощувати, неутралізувати». І ще більше: «... відводити її від її природи, від її центру, і так її інтернаціоналізувати».

Усе це правда, за винятком терміну «інтернаціоналізувати», який може мати дуже довільне тлумачення. Але як побачимо далі, саме він потрібний Рубчаківі. Більш-менш у згоді з Рубчаком скажемо, що українська радянська поезія йде в основному першим шляхом: за небагатьма винятками, вона перевантажена непотрібними т. зв. «художніми засобами», і то якби ж з народної, а то псевдонародної, штучно олітературної мови.

Та незалежно від того, на який цілях поет ступить, він мусить мовою володіти. І якщо йому захочеться її «випрозорювати, спрощувати», а вже й поготів відводити мову «від її природи», він мусить наперед знати її, як знали Тичина й Рильський чи знають Бажан і Первомайський. Дехто з поетів Нью-йоркської групи дуже далекі від цього, але чомусь (чи саме тому) висловлюються про неї зневажливо, мовляв (за Рубчаком, який, до речі, володіє нею ліпше, ніж інші), се справа гімназійних учителів, й інші люблять казати, що мова – то справа гімназії. Воно б і так, якби не траплялися в нас поети, які мови в обсязі гімназійного курсу не знають і матури з неї не склали б, але не вагаються казати, що мову треба м'яти, як глину.

Йдучи по першому з накреслених Рубчаком шляхів, Тичина й поведився з мовою, як з глиною: він витягав далеко забуті лексеми з народної мови, зокрема з чернігівських говірок, вигадував такі новотвори, які після нього ніхто не відважився б повторити, віртуозно виробляв власну синтаксу, але насильства над мовою не чинив.

Хай і поодинокі, але успішні є спроби піти й по другому шляху (їх одначе не захотів помітити Рубчак, щоб видати патент на відкриття Ю. Тарнавському). І ось вам приклад граничного спрощення й випрозорення української мови в Леоніда Первомайського в останній період його творчості. Оце в перекладі з Льорки:

*Чорним важким залізом
підковано чорні коні.
Чорні плащі облиті
плямами воску й чорнила.
Сльози і жаль невідомі
цим черепам свинцевим,
цим полірованим душам,
що стругоняють по дорозі.
Згорблені і похмурі,
з'являються – й жах заляже
в тиші з-під гумових палиць
в морок піску дрібного.
А коли схочуть – пройдуть,
в намірах темних сховавши
постріли, що, як зорі,
сплять іще в пістолях.*

(«Романс про еспанську жандармерію»)

А оце ще красномовніша оригінальна мініатюра:

*Стань біля мене, стань, мій сину,
Я прикрию долонею твої очі,
Щоб ти не побачив своєї смерти,
А тільки кров мою в пальцях на сонці,
Ту кров, що й твоєю стала кров'ю
І зараз вилитись має на землю.*

(«В Бабинім Яру»)

Коли хочете «відпетизування» мови, досягнуте тут граничною ощадністю вислову, з повним функційним навантаженням кожного слова і вилученням фатальних для української поезії «художніх засобів», назвати «інтернаціоналізацією» її в тому розумінні, щоб вона була такою самою в формах вислову, як і мова сучасної західної поезії, то оце був би її досконалий зразок, досягнутий без потреби відводити мову «від її природи».

Спробуємо тепер уявити, що вийде з мовної глини, коли м'яти її заходиться сарака, який не вмiє провідняти особовий займенник вона (маю на увазі зовсім конкретного поета з Нью-йоркської групи). Або що вийде, як він почне українську мову «інтернаціоналізувати», виходячи з засади (за Рубчаком), «що українська мова, особливо народна мова, може бути більш або менш загальною рамою для власної мови». Не тільки лексично, а й у стилі це буде складання на механічну купу натяганого з різних мов. «Інтернаціоналізація» тут лише маскує явище, що має іншу назву – макаронізація. Логічно, що Лукаш сприймає поезію, писану цією мовою, як сирий підрядник.

Над уявленням про глиняну природу мови тяжить довготривала традиція: мабуть, не було в Галичині поета, який усвідомлював би собі, що геніяльність його вірша на відповідальності Бога (бо від нього – іскра), його ж завдання скромне: досконало свій вірш оформити. За цією течією ішла й перша еміграція, і найяскравіший представник її Євген Маланюк знецінив свою творчість, будучи прикро неохайним і неухажливим до форми. Від 1945 року щось істотно змінилось: на еміграцію вийшли поети зі знанням норми літературної мови. Знавши її пружність і вмівши вигинати її (не ламавши), вони творять свою власну мову далеко переконливіше від тих, хто трощить її, як слон порцеляну, і показує череп'я, мов би наймодерніші форми кераміки. Беру сорок п'ятий рік як межу, по якій явище мовної неохайности мусіло б зникнути, хоча б з уваги на присутність на еміграції таких поетів (назву тільки двох), як Барка й Зуєвський.

Ці речі прикро говорити; розумію, що ще прикріше їх читати тому, кого вони стосуються, але доводиться їх сказати. Бо як мовчки погодимось на запевнення Рубчака, що, при такій його мові, «з усієї групи своїх друзів і ровесників Тарнавський має найменше попередників (бо, мабуть, ніяких) в українській чи загальнослов'янській літературі», і що «він українську літературу доповнює ще однією, цілком новою, рисою», – тоді ми з фальшу ніколи не виборсаємося.

Взагалі, проблема мови (як ідеться не просто про гімназію, а про таке чуття її природи, яке поетові конечно потрібне) по суті трагічна для молодого людини, що поза живим мовним оточенням відважується стати поетом. Юрій Лавріненко колись, на початках діяльності Нью-йоркської групи, висловився про цих поетів, що вони чужі мови знають, як свою, і свою, як чужі. Можливо, вони прийняли це за комплімент, а треба було прийняти як пересторогу. З того часу проминуло понад десять літ, і в світлі досвіду парадокс Лавріненка можна доповнити афоризмом: як не здолаєш опанувати своєї мови, ліпше пиши чужою, яку знаєш, як свою.

Я відхилився від теми перекладів, але, як свідчить заголовок статті, й не обіцяв її триматися, бо з темою дискусії Тарнавського проти Лукаша в'яжеться ряд проблем, життєво важливих для української літератури на еміграції, і серед них на першому місці – проблема мови. Але повернуся до техніки перекладу, як її розуміє Тарнавський.

Оце висловлена ним незаперечна істина: «... що гелленська краса не є абсолютна і що негритянські маски та анатомія Пікассо можуть сприйматися як щось естетичніше від Мілоської Венери чи Бельведерського Аполлона; або як у музиці, де загально прийнято, що східноазійські гармонії чи композиції в дванадцятитоновій скалі можуть сприйматися як щось приємніше, ніж Чайковський...» Далі повернуся до цього місця з сумнівами, чи не фальшиво цю істину Тарнавський інтерпретує, а тепер додаю його висновок, що на підставі сказаного – «важко погодитися, що мелодійність катеринки абсолютна».

«Катеринкою» він називає більш-менш усе, писане правильними розмірами. І зовсім (послідовно запевняє: «Я особисто не можу повірити, що, скажімо, трохей має таку абсолютну вартість, що передати його в перекладі якимось іншим, хоч навіть і «приємним» ритмом знизить серйозно вартість твору; якщо є такі твори, я думаю, що не варто їх перекладати, і, зрештою, як покажу нижче, не треба».

Це сказане дуже категорично, і можна б опитати автора, яким «приємним» іншим ритмом він пропонував би перекладати «Осіньну пісню» П. Верлена. Він може сказати, що це й є «катеринка». Добре, а як уявляється йому застосування іншого ритму до сонетів Ш. Бодлера, бож вони – сонети? До поезій Маллярме? Можна довго називати твори зі світової поезії, які свого часу були писані якимось правильним розміром, і їх не можна перекладати, наприклад, верлібром. Якби ми послідували за резолютною ухвалою Тарнавського, що їх перекладати «не треба», ми лишилися б дикунами з нашим наймодернішим стилем.

На цій підставі напрошується припущення, що, на думку Тарнавського, Пікассо уневажнює мистецьку вартість Венери. Очевидно, Джакометті не міг наслідувати якубудь з відомих Венер давнього часу, бо наше сприймання мистецтва з того часу зазнало багато метаморфоз: сьогодні нашим уявленням відповідає анатомія Джакометті й Пікассо (що було б абсолютно неможливе, наприклад, для доби Ренесансу), але ми не позбавлені здібности сприймати Венеру як мистецький твір своєї доби саме в її анатомії і не відчуваємо потреби розбити її чи «переанатомувати» під Пікассо, як були б радше здивовані, ніж захоплені, якби хтось заходився перебудувати ритмічну анатомію «Божественної комедії» і почастував нас нею у верлібровому перекладі.

Послідовно йдучи далі, Тарнавський пропонує друкувати переклади паралельно з оригіналами, так це розуміючи: якщо читач цікавиться тільки мелодикою, «він може преспокійно прочитати собі оригінал і відчутти кожний нюанс стопи і рими». А як він цікавиться ще й змістом, «тоді, якщо існує й «змістовий» переклад, він може прочитати собі і його і матиме приблизно правильне уявлення про цілий вірш ...» Тут помилки в інтерпретації його думки не може бути: переклад може бути вільний від формальних ознак оригіналу і має давати лише уявлення про зміст. Такий переклад називається – підрядником. І якщо перекладницька практика Тарнавського відповідає його теорії (бо чого б же й бути інакше), тоді чого ж ображатися на Лукаша, який саме цим терміном називає переклади Нью-йоркської групи?

Метода друкувати переклади паралельно з оригіналами тепер загальноновживана, і можна тільки шкодувати, що її досі не практикують на Україні. Треба лише уточнити: переклад дається не у вигляді приблизних підрядників, як

пропонує і робить Тарнавський, а в максимальному наближенні як змістом, так і формою до оригіналу.

Ще дещо про заключний розділ статті Тарнавського – «Куди українська поезіє?», в якому звучить щира стурбованість майбутньою долею української поезії. Для турбот є багато підстав: кожного дня можуть записати (і записують) на індекс заборонених творчість кращих поетів, можуть заборонити (і забороняють) писати поетам, і саме справжнім; можуть, нарешті, їх виарештувати й заслати до Мордовії. Тарнавський бачить небезпеку ще й у тому, ніби самі українці, конкретно ті, що роблять літературу, вважають, «що Україна не може існувати поза селянською культурою». Ця думка в нього повторюється, і він знову говорить про «ототожнення української мови й поезії з селянською культурою». Щоб цю обмеженість перебороти, він вважає потрібними такі радикальні заходи: «Даймо молоді електричні гітари замість бандур, вузькі штани замість шараварів, міні-спідниці замість плахт, і скажімо їм, що це українське! І тільки тоді матимемо шанси на збереження України!»

Це дуже зворушливе, тільки не знати, до кого цей заклик у статті про переклади Лукаша. Чейже не він і взагалі не письменники стягають міні-спіднички з дівчат, а дружинники-гунвейбіни, уповноважені на це від партії. І, мабуть, поради Тарнавського треба було б скерувати до конкретного адресата – першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста.

А от щодо української поезії, то узагальнене обвинувачення її в селянськості буде несправедливе. Звичайно, як відкрити перший-ліпший літературний журнал з кінською дозою поезії на дванадцять сторінок, вісьмох авторів, імена яких зовсім не відомі (див. «Дніпро», ч. 2, 1969), – важко спростовувати Тарнавського. Але ж ця римована бігунка (умисне підохочених до віршування випускників десятирічок: мовляв, он як у нас квітне поезія. Часом і літератори на еміграції ловляться на цей гачок: он скільки у нас молодих поетів!) розрахована на те, щоб залічкувати адміністративне усунення від літератури тих небагатьох, що є справжніми поетами.

Цих останніх підганяти під загальну селянськість було б кривдно. Вистачає читати з живих ще старших Бажана й Первомайського, щоб переконатися, що й українська поезія є така сама, як західня. А з десятків молодших, які, своїм шляхом пішовши, виробили дуже оригінальну поетику, цілком не селянську, спокійно можна рівняти з європейськими; чого ж боятися.

Тарнавський, як мешканець Нью-Йорку, мислить приблизно так: у нас тут усе сучасне й модерне, там, на Україні, – провінційне й селянське. Засадничо маючи рацію, він не бачить небезпеки такого узагальнення, бо як речі диференціювати, то правильне буде й таке: український поет з Нью-Йорку може бути більшим провінціалом від київського чи й житомирського (до речі, переклад «Одісеї» виконаний у Житомирі).

Цілком поділяю турботи Тарнавського і щодо прози: за окремими спробами, які теж не гоже забувати, але тільки за окремими (Л. Первомайський, В. Шевчук, В. Дрозд), вона безнадійно провінційна, і мова її вкрай примітивна. Та відразу ж: розійдуся з ним, коли йдеться про винуватців: не на Лукаша клав би я провину за це, як робить Тарнавський, і тут показав би на ту саму адресу, подану вище, бо гадаю, що все зло не в слабостях мови, її вистачило б і на добру літературу, а в політичних утисках. А в Тарнавського й тут Лукаш: «Знову ж, – твердить він, – не хочу плямити

блискучих досягнень Лукаша в перекладі «Декамерона», та признаюся, що сам я (відай, єдиний серед сорока мільйонів – чи скільки там нас), хоч і читав цей переклад напевно не з меншою приємністю, ніж хто-небудь інший, виніс від нього певне розчарування. Відкриваючи цю книжку тому, що я чув уже стільки похвал про неї, я надіявся знайти в ній розроблений прозовий стиль, який можна було б застосувати для розв'язки сучасних літературно-прозових проблем (не для мене самого, а для покоління, що виростає на Україні), та, на жаль, те, що я знайшов, було тільки стилізацією під українську селянську культуру – ще одна «Енеїда», на мужицький лад перелицьована».

Прошу вибачити: ця цитата мусіла бути довгою, бо сказане викликає мої заперечення по багатьох пунктах. Горе Тарнавського в тому, що він не відрізняє трагедії від перекладу і настільки не чує мови, що вона в Лукашевому «Декамероні» здається йому просто селянською.

Я застерігся на початку, що не сперечатимуся з Тарнавським, чи слухні його закиди Лукашевим перекладам з Льорки, бо зовсім не знаю еспанської мови, і тому умовно прийняв, що вони слухні, обмежуючися запереченням його методи. Щож до «Декамерона», то, ледь-ледь щось знаючи з італійської, я поклав поруч оригінал і переклад, щоб перевірити, чи вмотивоване розчарування Тарнавського. При цьому мав приємність приглянутися до перекладу пильніше, сказати б, через люпу, помічаючи ті деталі, які при звичайному читанні можна переочити. Певно, що при такому обсязі праці і той, хто не здолає її виконати, постереже щось не так. Десь я зауважив пропущене речення, подеколи міг би вжити інше слово; врешті, постеріг і те, що закидає Тарнавський в перекладах Льорки: часом відхилення від дослівної передачі оригіналу. І все ж я вважаю, що Лукашеві (як Юпітерові з латинської примовки) вільно це робити, бо це той випадок, коли мовлячи за Рубчаком, для письменника українська мова «може бути більш або менш загальною рамою для власної мови». Цілком власна вона й є в Лукаша, а не «перелицьована». При досконалому збереженні розповідної манери Боккаччо.

Тому, не зважаючи на вигуки Тарнавського (він – «єдиний з сорока мільйонів!»), приєднаюся до одного з решти 39 999 999-ох («чи скільки там нас»), який методу Лукашевого перекладу виправдує. Це знавець українського слова і авторитет для всіх українських перекладачів – Григорій Кочур.

У його передмові до «Декамерона» читаємо: «Переклад цей, як побачить читач, позначений рисами архаїзації і в лексиці, і в синтаксичних конструкціях...» «Проте шлях, який обрав М. О. Лукаш, хоч найскладніший, але найбільш доцільний...» «Перекладач, який би хотів осучаснити мову «Декамерона», допустився б спрощення й спотворення стилістичного обличчя твору».

Я додав би до цього конечність враховувати обставини, в яких роблено переклад. Немає сумніву, мова сучасної української літератури фатально бідна і лексикою, і можливостями її стилістичного застосування. Її треба і збагачувати, і, слушно, – модернізувати. За пригожих обставин це робилося б одночасно. Тільки треба знати специфіку сучасного стану української мови. Тим часом, як мови, що не зазнають утисків, ідуть у своєму розвитку нормально вперед, бож те, що в них позаду, є нормальною їх живою резервою, нам перекритий шлях уперед такими пересторогами, як «формалізм» і «низькопоклонство перед Заходом», і одночасно

наша мова відтята від джерел: там «націоналізм». Як порівняти лексику сучасної літературної мови лише з словником Грінченка – яка вона бідна. Чи значить це, що зібране Грінченком вийшло з ужитку як нормально застаріле? Ні. Але в лексиках «норм» Білодідового інституту ним, м'яко кажучи, не рекомендується користуватися. Практично це досягається просто: повною відсутністю словників. Отож при прийомах умов, про які ми мріємо, нам треба дивитися одночасно вперед і назад, до джерел.

І якщо, з одного боку, дивно звучать слова Тарнавського, що в «Декамероні» він сподівався «знайти... розроблений прозовий стиль, який можна було б застосувати для розв'язки сучасних літературно-прозових проблем...» (чому саме від одного Лукаша, коли такі розв'язки даються всією літературою в її кращих зразках. Та ще й при перекладі «Декамерона!»), то з другого – так само ж дивно не бачити, що «Декамерон» для Лукаша був дуже зручним засобом збагачення української лексики названим нами вище ходом «назад». Ніби парадокс: архаїзацією мови оновлювати й збагачувати її.

Лукаш оживляє з мертвих багатющу лексику, що вимірюється, мабуть, тисячами позицій, до нього давно забутих. Очевидно, деякі самі собою дуже кольоритні в перекладі старого твору слова (каштелян: управитель дому, баніта: вигнанець, жолдак: жовнір), виконавши тут функцію архаїзації розповіді, ледве чи затримуються в лексиці живої мови. Але цілий ряд інших слів (город: забутий у нашій мові синонім міста; ганджовитий, горопашний, угрущати і безліч інших) можуть здаватися архаїзмами лише тому, що надовго випали з ужитку, а виправний у мові автор може користуватися ними в наймодернішому тексті. І вже користуються, і саме в модерного автора я натрапив на ніби ризиковане слово (шкилювати: глузувати, у «Катастрофі» В. Дрозда), запозичене як не безпосередньо, то під впливом Лукаша, і стоїть воно цілком на місці. Із спостережень над мовою сучасної прози я зауважив, що багато письменників, у Лукашів слід ступаючи, дістали смак до збагачення мови з тих самих джерел, і в лексиці, і в стилістиці. Так що можна говорити про «подекамеронівський» період української літературної мови.

Знову ж важко наперед угадувати, який успіх може мати така смілива реактивізація тепер цілком зниклих форм, як, наприклад, перенесення підмета в дієприслівниковий зворот (Бачивши Річардо, що вона така роздратована вирішив... і т. д.), але знайдеться у стилістиці Лукаша багато й такого, що знову оживе в літературній мові, бо умертвлене воно штучно, під тиском уштампування й наближення української мови до російської.

І чи справді народна мова заслуговує зневаги, щоб гребувати її засобами? Сам Тарнавський, цитуючи Льорку, погоджується з ним, що еспанська народна мова багата на образні вислови (на означення солодощів – небесне сало, зідхання черниці. Або такий метафоричний вираз: Лоза завжди любить триматися язика води). А чим гірші форми української народної мови, якими користується Лукаш: у тропі йти (вжите мною вище у слід ступати – запозичене мною від Рильського), возити попа в решеті (ошукувати когось), пришити квітку (засоромити)?

Передбачаємо наперед заперечення, що йдеться зовсім не про це, а про те, що, дивлячись на мову Лукашевого «Декамерона», не можна собі «увияти Рембо чи Пруста, чи Наталі Саррот, чи Робба-Гріє в перекладах Лукаша» (Тарнавський). Але

цього й не треба уявляти. Правда, ми не знаємо Лукашевих можливостей аж так добре, щоб твердити щось з певністю. Я, наприклад, переконався вперше в його майстерності не на «Декамероні», а на перекладах з Гюго, стиль яких зовсім відмінний. А що як здолає й Робба-Грійє? Проте, якщо його стихія стара клясика, хай при ній і лишається. Кінчає тепер переклади «Дон Кіхота», і дуже приємно, що плянує перекладати Рабле: може, матимемо ще один шедевр, по-справжньому перещеплений на український ґрунт.

Як повернутися ще раз до мови Лукашевого «Декамерона»: можна помітити, що він використовує багатющу синоніміку української мови, різноманітнішу в порівнянні з оригіналом (на означення чуми, наприклад: пошесть, моровиця, помор, неміч та й ін.). Мені зрозуміло, чому це робить Лукаш: не відбігаючи в істоті від оригіналу, він демонструє багатство української лексики, викликаючи смак до свіжого слова, на протигагу псевдонародному убозтву мови багатьох авторів. І якщо не звучить воно модерно в «Декамероні», то зазвучить у іншого автора чи в того, хто перекладатиме щось сучасне. Не побоюся вдруге твердити, що «народність» слова сама собою не означає, що його не можна вжити в модерному тексті, і пошлюся на приклад, який, мабуть, буде переконливіший (тому що чужий): колишній сюрреаліст Раймон Кено не відмовляється користуватися народною мовою, і його найпопулярніший твір «Заї в метро» (хоч завдає багато клопоту перекладачам) ніяк не виглядає провінційним.

А все ж, запитають, як бути з Роббом-Грійє? Відповім з переконанням: напевно знайшовся б хтось інший, що зумів би його перекласти. Чому ж обов'язково вимагати його від Лукаша? Та, мабуть, Гарновський поєднує сумнів щодо якості евентуального перекладу Робба-Грійє руки Лукаша з неможливістю взагалі віддати цього автора українською мовою, як для цього недостатньо розвиненою. Бож закликає: «Розробімо українську мову так, щоб жодний чужий письменник не звучав у нас незвично...»

Тут знову буде спрощенням утотожнювати розвиненість української мови з тим її рівнем, який демонструється в нашій прозі. Якщо він провінційний і примітивний, то, з другого боку, українська мова достатньо розвинена для справжньої оригінальної прози і для всіх можливих перекладів. І жоден чужий письменник і зараз не звучатиме у нас незвично. Недосвідчене око не постереже цього тому, що хтось не хоче, щоб досконалість її вочевидки демонструвалася в літературі. Цей «хтось», що його ми добре знаємо, перекрив її живу течію багатьма шлюзами, поставивши на них своїх людей: Білодіда в мовознавстві, правління Спілки письменників України і дирекції видавництв, до начальника КГБ Нікітченка включно.

Зніміть ці гальма – і матимете зовсім пристойного Робба-Грійє. Що це твердження не безпідставне, пошлюся на найкращого знавця західних літератур в УРСР Дмитра Затонського, який на пленумі правління СПУ сказав: «Новелі Євгена Гуцала «Відблиски на обрії» та Валерія Шевчука «Мій батько надумав садити сад» зробили б честь багатьом визначним французьким і англійським чи американським авторам. Їм притаманні всі найкращі сучасні форми» («Літературна Україна», 18 лютого 1969).

Мені особливо приємно наводити ці слова, бо про Шевчука я майже дослівно сказав це років з п'ять тому. Не знаю Гуцалової новелі, але замість неї можу поставити поруч з новелями Шевчука роман Володимира Дрозда «Катастрофа». Цікавий деталь щодо останнього: на тому ж пленумі СПУ в доповіді Леоніда Новиченка, що є тлумачем партійних директив у літературній критиці, сказано, що появився роман Дрозда, а критика про нього – ні слова, наче б його й не було. І сам Новиченко ухилився від його оцінки мовляв: спробуй похвалити (там же формалізм!).

Я переконаний, що люди, які вміють так писати, як Шевчук і Дрозд, могли б зладити український переклад Робба-Грійє, адекватний оригіналові. І як його немає, то справа не в нерозвиненості української мови, а в тому, що цей автор на Україні заборонений.

У сказаному нема якихось аж надто складних нюансів, які важко було б зрозуміти. Але нащо в них порпатися, коли Тарнавському так приємно думати, що вони там загрузли в своїй «селянськості», а я, мовляв, їм з Нью-Йорку дам зовсім нову, «інтернаціоналізовану» поетичну мову. А як повірити Рубчакові, то він уже й дав їй (з цитованої статті останнього): «... Тарнавський один з перших інтернаціоналізував українську мову, позбавивши її притаманної їй кучерявості, пісенності, трудності, прикметниковості. У ранній поезії Тарнавського зникають майже всі труднощі перекладу української мови на інші мови...» «І ще що важливе: тепер уже (після Тарнавського – І. К.) можна говорити не тільки про виключно пісенних, музичних, але й виключно образних українських поетів».

Розуміється, якщо в Лукаша виникне сумнів щодо наших спроможностей, і ті твори Тарнавського, які легко перекладати «на інші мови» здадуться йому сирими підрядниками, ми накриємо його варениками.

Признаюся, мені навіть подобається ця зухвалість Нью-йоркської групи, але я не можу стриматися від сумніву, чи з належними засобами й почуттям відповідальності вони беруть на себе важку місію. Сумнів викликає насамперед легковажне ставлення до головного в поезії – мови, своє незнання якої вони підносять до принципу (виведення поезії поза мову, чи «інтернаціоналізація» її, чи ще як там). Як не висловити цей сумнів, чи не возитимуть вони нас у решеті (мовляючи за Лукашем)?

На закінчення кілька слів про «різне інше» (як анонсовано в заголовку), зі згаданого Робба-Грійє почавши. Йому в нас пощастило (чи навпаки): в УРСР його залюбки лають (не читавши, з чужих слів), тут підозріваю, частіше хвалять, ніж читають. Ті лають, а інші хвалять, не турбуючися суттю його творів: просто за модернізм. До речі, не лише він і Наталі Саррот (я обмежуюся лише французькою літературою, бо знаю її ліпше від інших) репрезентують новий роман. Не менш модерні згаданий Раймон Кено і Мішель Бютор. Та й ще не один. Я їх усіх залюбки читаю, і останні два названих належать до моїх улюблених авторів. Не за модернізм, а, за хист, як так само складає мені приємність читати теж зовсім модерних у поезії – Сен-Жона Перса й Анрі Мішо. Але мене засмутила б повна «роббізація» французької літератури (та такої загрози, дякувати Богові, й нема): шкода було б відмовитися від таких авторів, як Моріс Дрюон, хоч ступенем модернізації він і не може змагатися з іншими. І навіть П'єр Даніно. Взагалі жажливі в мистецтві крайності: хапатися за когось одного, наче тільки й світла, що в вікні, – навіть як він Л'юрка.

Жахливий модернізм заради модернізму, коли його фетишизують: це фіртка для підшивання під мистецтво графоманів і шарлатанів. Можна дивуватися, що Пікассо часом повертається до анатомічно бездоганно виведеного малюнка, якому позаздрив би найвправніший «предметник». А воно має свій сенс: мистець виставляє орієнтири, для себе й глядача, і доки цей останній бачить їх, він зміцнюється в довірі до уподобаного майстра. Те саме робив і Анрі Матісс. А може, їх тягне на такий малюнок, щоб перевірити себе? Те, що я хочу цим сказати, може бути вразливим пунктом з погляду евентуального опонента, а все ж: як добре було б, якби Тарнавського деколи потягло, якщо вже не на фантастично вишукану строфу Тичини, то бодай на сухіший клясичний сонет Зерова.

У мистецтві завжди є передсуди. Один з них у сучасному: переконання, що модерна поезія може бути писана тільки верлібром; крий Боже, допуститися якоїсь ритмічної організації вірша: це вже «катеринка»; і що в малярстві модернізм утотожнюється з абстрактним. Я ж хвилини не сумніваюся, що якби Яків Гніздовський дістав надхнення малювати абстрактно, ніхто з тих, що шанують його тепер як маляра, не втратив би до нього довіря, бо нікого не треба було б переконувати, що, вмючи малювати всіляко, він відчув внутрішній потяг до вислову в абстрактних формах. Але я знаю одного українського «безпредметника», який став таким, бо взагалі предметів не вміє малювати. Цьому нічого втрачати, і він модернізмом перекрыє всіх. У мистецтві все змінне: бувають часи, коли в мистецтво, не маївши чого в ньому сказати, можна увійти найвитонченішою технікою. Так було від Ренесансу аж до імпресіоністів. У наш час, навпаки, вдається декому стати найавангарднішим, – нічого не вмівши. І не завжди слухні нарікання, що публіка упереджена проти модерного тільки з консерватизму. В її упередженні є інстинктове почуття оборони проти ошуканства: спробуйте недосвідченим оком розрізнити справжнє на контрастно замальованих полотнах Міро, по яких скачуть чудернацькі гієрогліфи, від куди модернішого шарлатана, який висить поруч! А вони так висять не лише в галеріях, а й у добрих музеях: у цьому можете пересвідчитися, походивши по музею модерного мистецтва в Нью-Йорку.

Ще один передсуд є в тому, що багато хто переконаний, ніби модерне обов'язково має бути потворне. Очевидно, не можна уявити собі красунчиком-піжоном св. Йосифа чи євангелиста Матея, що був убогим рибалкою (як його й малював Караваджо), але даруйте, я не можу зрозуміти, чому на малюнках Юрія Соловія святі обов'язково мусять виглядати такими потворами?

Врешті, мабуть, найпоширеніший передсуд: думають так, ніби мистецтво прогресує, як техніка. Тобто, що новіше, то досконаліше, і воно, логічно, мусіло б унедійснювати все попереднє. Оце найпримітивніший вияв його: у дискусії про критику, яка тривала на сторінках «Літературної України» щось три місяці, один з авторів, говоривши про «Молодняк», дійшов висновку: «Від тих днів нас одділяє майже 40 років. Мистецтво слова з цей час зросло незрівнянно ...» (О. Велико-родько «З досвіду літератури і критики». «Літературна Україна», 3 січня 1969. Підкреслення моє. – І. К.). Якби ця нісенітниця була правдою, то наскільки більше мистецтво слова мало б зрости за сто років від Шевченка і наскільки недолугим мусів би він виглядати у порівнянні з сучасним київським «піснярем» Олексою Ющенком!

Я далекий від думки підшити такий примітивний погляд Юрієві Тарнавському, але щось від цього «прогресу» є і в нього, коли він (грубо формулюючи) вважає, що всю поезію можна перекладати верлібром, а

«Декамерона» треба було б підтягнути до стилю Робба-Грійє. Чи звідси не виходить, що італійці мали б переробити застарілий оригінал під «досконалішого» П'єра Паоло Пазоліні?

Стаття Ю. Тарнавського надрукована як дискусійна, і це спровокувало мене висловити ці кілька думок заради істини: що мистецтво з природи своєї ціхване неозорою різноманітністю (навіть у межах одного стилю), і його не можна примірювати на один копил якогось ексклюзивного напрямку.

РОМАН ЯК ЖАНР⁵³

Рівно два роки тому організаторам тодішнього вечора, тим, що й тепер, обіцяв я цю доповідь але якось вона тоді мені не пішла, пролежала, не зазнавши істотних змін, два роки, і тепер я маю приємність, сподіваюся, майже перед тією самою аудиторією, сплатити свій борг.

До теми, як вона сформульована, я дійшов посереднім шляхом. Було так, що зацікавило мене питання про «новий роман» (*nouveau roman*), маю на увазі конкретно той, що виник у Франції по Другій світовій війні. Піонером його була Наталі Саррот, яка почала писати багато раніше від авторів, яких зараховують до числа творців «нового роману». В цьому жанрі був написаний її роман «Тропізми» (1932), але тоді ніхто її не підтримав і навіть не пощастило їй знайти видавця, так що перший її «новий роман» «Портрет невідомого» з'явився щойно 1947 року і то завдяки Сартрові, який написав до нього передмову. До речі, Сартр запропонував ще одне означення для «нового роману» – «антироман». Пізніше у слід Наталі Саррот пішли Мішель Бютор, Ален Робб-Грійє, Кльод Сімон і ще кілька інших письменників. Це вже був рух, який викликав зацікавлення публіки.

Отож, зацікавившись що таке «новий роман» – я спочатку вирішив постудіювати: а що таке роман взагалі? І тут я потонув у морі літератури, яку можна було подолати лише вибірково.

Зацікавлення теорією роману починається з праці П'єра Данієля Гює (*Huet*), який 1670 року отже понад три століття тому опублікував книжку під назвою *Traité de l'origine des romans* («Трактат про походження романів»). Після нього теоретичні праці про роман почали множитися з особливим прискоренням як і слід сподіватися, за нашого століття.

Уже з дев'ятнадцятого віку усе частіше до розважань на тему, що таке роман, поруч з теоретиками-літературознавцями почали вдаватися самі романісти. У першій половині 19 століття Стендаль запропонував визначення роману як дзеркала, в якому на всю широчінь відбивається життєва дійсність, дзеркала, що рухається уздовж вулиці й відбиває в собі з однаковим успіхом як бруд калюж, так і синяву неба.

Симптоматичне, що саме з середовища романістів почався опір проти професорських спроб замкнути роман у раз назавжди визначені й усталені форми. Протестуючи проти Сент-Бева й Тена, які воліли розглядати роман з погляду якоїсь усталеної композиційної структури, Мопасан вигукував: «Хіба існують

⁵³ «Сучасність», листопад 1981, ч. 11. Текст доповіді, прочитаної на літературному вечорі 7 листопада 1981 р. у Нью-Йорку.

правила, як робити роман? Що то за дивовижні правила? Звідки вони походять? Хто їх установив? Силою якого принципу, якого авторитету й яких аргументів?»

Що стосується романістів нашого століття, які одночасно виступають і теоретиками роману як жанру, їх годі було б навіть перераховувати. Вистачить, як я назву в німецькій літературі Томаса Манна й Роберта Музіля, у французькій – Фелісьєна Марсо й Жака Льорана чи ще Раймона Кено, який один зі своїх романів написав за наперед теоретично виробленою структурою.

Частину з того, що зачепнув з деякого знайомства з великою літературою про роман, я й хочу поділитися з шановними слухачами.

Побачивши оголошення про тему моєї доповіді, не виключене було вам подумати: роман є роман, усі ми добре знаємо, що це таке, і що можна сказати про нього, окрім загальновідомих речей. І як хтось з вас так подумав, то й справді не помилився. Я буду говорити звичайні, загальновідомі речі. Власне й почну з виправдання права на розмови про загальновідоме.

Поперше, хочу звернути вашу увагу на те, що щастя відкривати нове, говорити щось досі зовсім не відоме, трапляється нам дуже рідко, і говоримо ми, свідомі того чи ні, краще – як свідомі, навіть у вельми наукових викладах про загальновідоме. Хто думає протилежно, той впадає в небезпечну гординю.

Подруге, те, що ми звичайно називаємо загальновідомим, буває підступно невловне, і на нього корисно часом вказувати, щоб воно не лишилося непомітне. На закид, що письменники говорять загальновідомі речі, засновник літературної критики у Франції Дені Дідро казав приблизно таке, бо цитую з пам'яті: кажете, що письменники говорять про щоденні явища, які стоять на наших очах. Так, але ви їх не бачите, треба, щоб прийшов поет чи мистець, який зверне на них вашу увагу.

Те, що я говоритиму далі, ще не набрало виструнченої логічної структури і являє собою покищо накопичення окремих спостережень.

Отож, що таке роман? Найлегше дає собі раду з відповіддю на це питання, як це звичайно буває в усякому ділі, простий консумент, у нашому випадку читач. Імовірно на поставлене питання він відповість так – це товста книжка з більш або менш цікаво вигаданими персонажами й подіями, викладеними в повній послідовності. Зрештою, на титульній сторінці й так написано, що це роман.

І це визначення буде в основному правильне. Але вчені люди, маю на увазі тут виключно літературознавців, як заходяться докладно з усіх боків розглядати явище, то дійдуть висновку, що жанр роману взагалі не піддається визначенню.

Щоб з'ясувати, як вони до цього доходять, почну з історії. Роман почав своє існування *avant la lettre*, тобто задовго перед тим, заки дістав цю назву, віку йому яких дві тисячі років, як визнати за романи (а на це є всі підстави) прозу старогрецьких авторів, писану по заникну гелленізму, тобто коло нульової дати нашого літочислення. Багато з того загинуло і відоме лише з посередніх згадок чи фрагментів, але кілька романів збереглося в цілості: «Херея та Калліроя» Харитона (1-2 ст.), «Дафніс і Хлоя» Лонга. (2-3 ст.), «Етіопіка» Геліодора (3 ст.). Останній, мабуть, найтипівіший для своєї доби любовно-пригодницький роман, побудований на ланцюгу пригод, яких випадає зазнати закоханим, перш ніж вони щасливо сходяться. Римська література, на відміну від грецької, розвинула сатиричний роман, найпопулярнішими зразками якого є «Сатирикон» Петронія й «Золотий вісюк» Апулея.

Далі залягає смуга мертвих для роману століть, коли європейські народи писали свою історію переважно в камені церковних й оборонних споруд, замків. Щойно тоді ж, за добре тисячоліття після його народження з'являється й назва роману. Спочатку для відрізнення мистецької прози, писаної народною мовою (*lingua*) від вченої книжності, для якої обов'язковою лишалася далі *lingua latina*. Так на кінець 13 століття прищепився у вжитку термін роман, спочатку у Франції, а потім з більшим чи меншим запізненням і в інших країнах. У Німеччині, для прикладу, щойно з 17 століття.

Тут своєрідний парадокс якщо роман появився у грецькій літературі, не мавши собі назви, то тепер навпаки, з'явилася назва за кілька століть, заки роман у повному сенсі цього слова від-родився, бо середньовічний роман ще багато чим не той, як ми його тепер уявляємо. Для середньовічного роману прикметне підпорядкування твердо визначеній концепції з одного боку, вірність сюзеренові, а з другого – віра в Бога. Тим часом, як той роман, який ми знаємо і до якого звикли, не має жадних концепційних обмежень, і тому він міг з'явитися, знайти свою стихію в суспільстві, не зв'язаному догмами, кожен член якого б'ється над питанням, відповіді на які може одержати не від кого іншого, як від себе самого.

Легко відгадати, що це за суспільство, яке, з прикметним йому індивідуалізмом, могло з'явитися тільки за поренесансової доби, тобто це суспільство капіталістичне.

Що роман саме за капіталізму стає панівним жанром у літературі, побачимо з простого порівняння як називати визначніші імена у французькій літературі доби Людовіка XIV – це будуть Расін, Корнель, Ляфонтен, Боссюе, Паскаль – жадного романіста, а в дев'ятнадцятому столітті першими впадатимуть воко Стендаль, Бальзак Жорж Занд, Гюго, Фльобер, Золя, Мопасан – самі романісти.

Але з того факту, що роман – породження доби капіталізму, зовсім не виходить, що головним об'єктом зображення в літературі стає буржуа. Ні, висловлюючися за Стендалем, дзеркало роману таке широке, що в ньому знаходять відображення всі прошарки суспільства, від найвищої аристократії до прасувальниць білизни, які запам'ятаються нам пізніше з малюнків Дега. Не без того, що є й буржуа, вже від Бальзака, і пролетар з міським люмпеном, наприклад, у Золя. Але кардинальна зміна заходить в іншому у соціальному становищі письменника, зумовлена переходом влади в інші руки від короля-суверена до власника капіталу⁵⁴. Якщо раніше король чи інший багатий меценат вшановував письменника пенсією, тобто синекурою, що становила кілька тисяч люїдорів чи дукатів на рік, він вшановував талант огулом. За капіталізму ця форма винагороди відпадає. Тут письменник, ніким не протегований, стає ніби робітником на власному верстаті, який продає продукт своєї праці. Роман є об'єктом купівлі-продажу; його купує видавець, платячи за сторінки чи рядки більше чи менше – залежно від популярності автора. У кінцевому рахунку покупцем роману є читач. Звідси цілий ряд нових понять, пов'язаних з авторським правом.

Якщо тепер придивлятися, коли ж саме по-справжньому відроджується роман за поренесансової доби, при всій умовності схем, можна вважати, що першим

⁵⁴ І цілком природно міняється соціальна орієнтація письменника. Характеристичне спостереження автора біографічного роману «Любий друг Мопасан» Армана Ляну кинуте з іншого приводу: «Товариство, що його відвідує Мопасан у zenіті слави –це скоріше світ фінансистів ніж доми аристократів».

романом в еспанській літературі буде «Дон-Кіхот» Сервантеса (1605-15), в англійській століття пізніше – «Робінзон Крузо» Данієля Дефо (1719). Десь посередині між ними з'являється далеко менш примітний перший роман нового типу у французькій літературі, в якій до останньої третини сімнадцятого століття панівною була клясична драма. 1677 року з'являється «Федра» Расіна. Цей й був фактично кінець клясичної драми, бо власне наступним (1678) роком датується роман Мадам де Ляфайет «Принцеса Клевська», поява якого на літературному кону загрожувала зруйнувати всі усталені правила клясичної поетики.

Між іншим, ця загроза лишилася спочатку не поміченою. Бо перші кроки роману за його вже справжнього відродження були досить сором'язливі. Як та кляса, народження якої знову покликало до життя роман, буржуазія – походила з простого люду, так жанр роману, що не дотримується жадних поетикальних норм, вважався спочатку плебейським, і було звично виправдуватися авторам: мовляв, я ж пишу не роман, а тільки записую дійсну історію з життя.

Ще в другій половині вісімнадцятого століття Дені Дідро, пишучи «Жака-Фаталіста», раз-у-раз переривав розповідь запевненнями: «Зовсім же ясно, що я не пишу роман, бо не хочу вдаватися в те, що не завагався б використати романіст». Він має на увазі фікцію, вигадку. Той самий Дідро, пишучи «Похвалу Річардсонові», ніяк не хотів погодитися, щоб твори улюбленого йому англійського письменника називати романами.

Але ситуація швидко міняється. Як буржуазія достоту революційним кроком здобувала собі панівне становище в суспільстві, так породжений нею роман став домінуючим у літературі. І вже запершої половини дев'ятнадцятого століття Бальзак мав сміливість порівнювати себе, автора Людської комедії, з завойовником світу імператором Наполеоном.

У швидкому розвитку роман виявив тенденцію стати універсальним жанром у розумінні всеохоплення життєвих проблем. Історія, філософія, наука, поезія, музика, малярство, політика, скрупульозна психологічна аналіза – усе, що стосується людини в цьому світі й у космосі, стало об'єктом обсервації романіста. Кожен романіст – це письменник, що вирушає в пошуки світу, який він моделює на свою вподобу. Можна ризикувати твердженням, що від його зародження історія роману – це історія романістів, в якій, суворо кажучи, ледве чи можна говорити про школи й напрями. Звісно, ніколи не бракує наслідувачів, але в такому випадку вони не романісти, бо кожен справжній романіст – творець свого окремого світу.

Тому чистий нонсенс ходячі фрази типу: «Після Джойса і Кафки не можна писати романи на подобу Бальзака». Нонсенс, бо справжній романіст ніколи не писав так, як Бальзак, і не буде писати, як Пруст. Коли ж писатиме, то буде епігоном, а епігони в історію літератури не входять.

Роман завжди й виключно живе не повторенням, а безнастанними змінами. З розвитком людства й змінами світосприймання розвивався й зазнавав перетворень роман. У цьому розумінні й означення «новий роман», з якого я почав мову, – теж алогізм. Бож роман у своєму розвитку весь час новий: Фльобер писав новий роман 1860 року, Пруст – 1910, а Кафка десяток літ після нього. Так само на свій час зовсім новий роман писав Достоевський.

Динамізмом жанру пояснюється його агресивне опанування літературного терену. Роман достоту паразитує на всіх інших жанрах: ніщо не заважає йому користуватися формами опису, розповіді, есею, монологу, історичної хроніки, до

газетного стилю включно. З новелею він поводитьсь, як сам хоче: може й складатися з самих новель («Вершники» Юрія Яновського, «Тронка» Олеся Гончара), так само часто явище – вставна новеля («Капітан Копейкін» у Мертвих душах Гоголя).

Але чи не найбільше роман визискує драму. На цю його особливість ще в двадцятих роках звернув увагу російський формаліст Борис Ейхенбаум. У статті «Лесков й современная проза» він зауважив, що є тип роману, для якого прикметне «широке користування описами й характеристиками, з одного боку, й діялогами – з другого». «Тим самим, – продовжує Ейхенбаум кількома рядками далі, – роман цілковито пориває зв'язок з розповідною формою й перетворюється на сполучення сценічного діалогу з розвиненою ремаркою, яка коментує декорацію, жести, інтонацію й інше. Цілі сторінки й розділи виповнюються розмовами, в яких розповідачеві належать тільки пояснювальні ремарки типу «сказав він» – «відповіла вона»...»

Отак само зухвало, як з опануванням інших літературних і, можна додати, публіцистичних жанрів, роман поводитьсь з об'єктом свого зображення – реальною дійсністю: може її досконало, до фотографічної точності описувати, деформувати, змішувати пропорції, вдаватися до ракурсів, які до невпізнання змінюють зовнішній вигляд обсервованих явищ, утверджувати її, дійсність, чи негувати, пародіювати чи надавати їй цілковито фантастичного вигляду.

Зі сказаного ясно, що перша й вирішальна умова існування роману – свобода індивіда, вільне суспільство, з перших кроків погноблення якого тоталітаризмом роман умирає. Атмосфера советчини для нього смертельна, і все те, що визнане там за зразки літератури соціалістичного реалізму, схоже на роман тільки зовнішнім виглядом, а не внутрішньою істотою.

Фраза, яку я кинув десь вище, що кожен письменник, пишучи роман, вирушає в пошуки світу, який він моделює на свою вподобу, звучить майже банально, але у зв'язку з теорією соціалістичного реалізму я не можу обійтися без її повторення, бо соцреалізм дає письменникові готовий модель образу світу, позбавляючи його права на свій власний. Тому в советчині кожен письменник, який не погоджується зректися права на творчість, автоматично стає дисидентом. Його або засуджують на різного ступеня ізоляцію: від (дослівно) заборони писати до ув'язнення в концтаборі, або викидають за межі СРСР.

Очевидно ж, коли мова про повну свободу творчості як конечну передумову існування роману, мистецтво письменника полягає в інтуїтивному почутті міри, яку йому не вільно переступити. Момент міри закладений у природі літературної творчості, зокрема у властивій усім жанрам конденсації. Багатократно більший у поезії, ніж у романі. Але конденсація (у німецькій термінології на означення поетичної творчості – *Dichtung*) очевидна й тут. Жаден романіст, і Пруст у тому числі, який так докладно випишує найдрібніші деталі, неспроможен записувати все життя своїх персонажів без скорочень, бо тоді читання одного роману вистачало б на ціле життя. Якби уявити собі повний запис конверсації пересічно балакучої людини за три-чотири тижні, це, правдоподібно, становило б том на яких триста сторінок – розмір пересічного роману. А романіст у цей самий розмір може убити ціле життя кількох персонажів.

У різному ступені конденсації відміна між ліриком і романістом. – Тим часом, – зауважує дослідник природи роману Жак Льоран, – як поет дозволяється віддачею своїх емоцій, романіст потребує довір'я, бо його завдання полягає в тому,

щоб змусити нас сприймати світ, який він створив, за так само дійсний, як кожен інший, як той, в якому читач звично живе.

Мистецтво роману в тому, щоб створювати ілюзію, ніби між тим, що оповідається, й автором, тобто й читачем, не було дистанції, щоб читач сприймав його так, наче б це діялося з ним.

Тут відбувається своєрідна метаморфоза контакту автора з читачем від перших несміливих кроків роману сімнадцятого, а почасти й вісімнадцятого століття до його утвердження в літературі, почавши з дев'ятнадцятого. Якщо тоді романіст, виправдуючися, ніби він нічого не вигадує, лиш тільки переповідає дійсно бачене ним у реальному житті, хотів, щоб читач йому щиро повірив, то тепер уже всім ясно, що роман – фікція, але автор, і в цьому його мистецтво, змушує читача забувати це і сприймати фікцію як дійсність.

Та заки продовжити мову про взаємини автора роману з читачем, звернімося до визначення: що таке роман? Клясичний Лярусс формулює стисло так: «За середньовіччя оповідь у прозі чи віршах, писана романською мовою. Сьогодні – твір уяви, розповідь у прозі вигаданих пригод, скомпонованих так, щоб зацікавити читача».

Це більш-менш типове визначення, від якого засадничо невідбігають й інші енциклопедії. Далі до нього повернемося, а покищо поставимо під наголос твердження: «роман – це твір уяви». В оригіналі – *imagination*, яке на нашу мову можна перекладати як уява й фантазія. Але як сказати тільки це й зупинитися – відкриється дорога для хибних висновків з самої можливості різно тлумачити роллю фантазії в романі. Спрощено можна б припускати: чим більше буяння фантазії, тим кращий роман. Тоді історії з Тарзаном, в яких набагато більше фантазії, ніж у романі Мадам Боварі, довелось б поставити над прозою Фльобера; а перед романом радянського письменника Володимира Владка. Аргонавти всесвіту, про існування якого напевно ніхто з присутніх тут не має уявлення, а йдеться в ньому про аргонавтів, які вирушають у подорож на Венеру і зазнають багато пригод як при подорожі, так і на тій планеті, отож перед цим романом, в якому занадто багато фантазії, мусив би явно капітулювати з своїми великими романами Томас Манн.

Як придивлятися уважно, фантазія мистця слова романіста – особливого роду, та її наявність не пропорційна майстерності твору. Читач охоче сприймає вигадку, навіть карколомну; він немає нічого проти того, щоб автор вигадував місце дії, уявних персонажів чи несподівані ситуації, але відразу ж постереже анахронізм і виявиться чутливим на кожен фальшивий деталь. На це в нього є давно вироблена формула: «Так у житті не буває». Обов'язково щось мусить переконувати читача, що в романі діється, «як у житті».

Це означає, що коли мовиться, що роман – витвір фантазії автора, то належить ствердити, що вигадка, фантазія, виступає в романі якимось чином у супроводі конкретної реальності чи, ліпше сказати, виходить з її ґрунту. Для прикладу, роман Стендаля «Червоне і чорне» був надхнений автором конкретною подією, його ж «Пармський монастир картезіанців» написаний на основі однієї італійської хроніки. Велике число романів світової популярності постало на конкретному автобіографічному матеріалі. І якщо, скажімо, в Пруста автобіографічне годі відрізнити від вигаданого, то взагалі в прозі автобіографічного багато більше, ніж ми спроможні це зауважити.

Аналогічні приклади легко зауважити й в українській класиці. Роман Анатолія Свидницького «Люборацькі» чисто автобіографічний. За основу найбільшого українського роману дев'ятнадцятого століття «Хіба ревуть воли, як ясла повні» Панаса Мирного править справжня історія про відомого в шістдесятих роках минулого століття на Полтавщині розбійника Василя Гнидку, яку історію Панас Мирний спочатку розповів у нарисі «Подоріжжя од Полтави до Гадячого», а пізніше розвинув у роман. Можна відгадувати реальні історичні постаті, що послужили прототипами літературних персонажів Нечуя-Левицького, та й не його одного. А вже що стосується автобіографічного, то тільки дослідники полюють на нього, і то вишукують далеко не все. А про звичайного читача годі й говорити.

Отак виглядало б, ніби можливості фантазії в прозі доволі обмежені. Але цей висновок вимагає коректури, бо зворотним ходом думки можна з таким самим успіхом твердити, ніби можливості фантазії в романі взагалі не обмежені, бо ж у творчості маємо справу з феноменом ірраціональним. У мене не опрацьована ця проблема докладніше, але гадаю, що для фантазії годі ставити межі бодай у двох випадках.

Перший: коли найфантастичніша вигадка проектується на реальну дійсність не супроти, а в згоді з лініями тривання дійсності в русі. Тоді навіть у без міри перебільшеному пізнається реальність. Це конкретний випадок Франсуа Рабле й Джонатана Свіфта, до яких нормально інтелігентний читач ніколи невисловить претенсії, що в них – «не так, як у житті».

Другий випадок пов'язаний з чудесними візіями мітотворчості, коли людський геній на свій час доходить до несамовитої вигадки, наче б інтуїтивно відчуючи, що десь у далекому майбутньому лінії фантазії й дійсності зійдуться й накладуться одна на одну. Одним з разючих прикладів незбагненої сили інтуїції, яка протинає передбаченням тисячоліття, є грецький міт про Дедала й Ікара. Для античної Греції це чиста фантазія; тільки апостеріорі ми бачимо, як міт через уже зовсім реальні креслення Леонардо да Вінчі наближається до здійснення і в нашому столітті реалізується в збаналізованому сьогодні повітряному транспорті.

Такі чудернацькі ходи взаємин між фантазією й дійсністю, і якщо мова про межі фантазії, то вони поставлені тим, що сам письменник є частиною реальної дійсності, з якої вискочити, цілковито відірватися від неї не може.

Тут знову проблема взаємин між автором і читачем. До певної міри вони виступають як антиподи: читач, як споживач літературного твору, своїм звичаєм висуває слухні чи не слухні претенсії до автора-продюцента, а цей останній найбільше боїться закиду в догоджанні публіці і тому всіляко демонструє свою незалежність від читача, проте, очевидно ж, не може на нього не зважати. Можна б погодитися з твердженням, що вони назагал на чомусь сходяться, тобто між читачем й автором, як каже Алан Робб-Грійс, укладається мовчазна угода, за якою письменник запевняє, що він розповідає чисту правду, а читач удає, що вірить йому.

Тут у письменника ціла гама можливостей, висловлюючися грубо, симулювати правдоподібність. Без претенсії вичерпати їх назву лише кілька.

Уведення фіктивного посередника між автором і читачем. Цитую для прикладу з «Одинаків» Монтерляна: «Коли годинник ударив дванадцятую ночі, запізнений перехожий зауважив би літню жінку, що вийшла з вулиці Ешпode».

До чого в цьому реченні запізнаний перехожий, який далі не відіграватиме жадної ролі? До речі, поставлений в умовному способі: якби він нагодився на той час, то побачив би ту жінку. Цей умовний перехожий виступає, однак, в ролі авторського свідка: він має переконати читача, що та жінка не вигадана, а дійсно о дванадцятій ночі вийшла з названої вулиці.

Подібні прийоми переконувати читача в правдивості розповіді, висловлені з невимушеною простою, трапляються на кожному кроці. Ось за сто літ до Монтерляна в романі Марка Вовчка «Живая душа»: «Дуже голий молодий чоловік, у бекеші з бобровим коміром й у світло-брунастих рукавицях, з'явився на вулиці. Уважний спостережник відразу зауважив би, що молодий чоловік перебував у якомусь нерішучому стані душі: він то йшов дуже швидко, то багато повільніше, то надзвичайно повільно, то середнім розсудливим кроком». Тут достоту та сама третя особа в умовному способі, що виступає свідком автора, тільки названа не «перехожим», а «спостережником».

Манцоні в «I promessi sposi» («Заручені») користується ніби наївним, але дійовим засобом: розповівши спочатку, що робив його персонаж, далі, щоб читач повірив у правдивість його розповіді, додає: «Зрештою, не можна знати докладно, що він робив, бо був він сам-один». Аргумент фальшивий, але позірно переконливий, бо автор ніби сказав тільки те, що напевно знав.

Чехов у «Палата № 6» ніби запрошує читача до співтворчості, мовляв, разом будемо бачити, що діється. «Як ви не боїтеся, – каже він до читача, – обжалитися кропивою, ходітьте опцією вузькою стежкою, яка веде до павільйону, і подивімося, що там діється». Як же йому не повірити, коли читач іде вже разом з автором й обоє бачитимуть те саме!

Одним з загальноживаних способів творити ілюзію правдоподібності розповіді є граматичне перенесення дії з минулого в теперішній час. «У перший понеділок квітня місяця 1625 року...», – читаємо на початку роману Дюма «Три мушкетери». Далі йде розповідь про появу д'Артаньяна на плохенькій конячині в Парижі. Дистанція між початком сімнадцятого століття й серединою дев'ятнадцятого, коли роман був написаний, досить велика, ще більша, коли ми читаємо роман сьогодні. Але читач непомітно втрачає відчуття її, бо автор переносить дію з минулого в теперішній час, і ми вже є свідками, як перед нашими очима ганяють по Франції непосидючі мушкетери з д'Артаньяном, тобто наче й ми гальонуємо разом з ними й чаркуємо по шинках, до яких залюбки заглядають наші герої. Все вже діється в теперішньому часі.

Нарешті, останній (не взагалі, а в моїй розповіді) спосіб управдоподібнення описаного розповідь не від третьої особи, а від першої, від – Я. Це Я – гарант автентичності. Тут можливі два випадки: або Я – це сам автор, або його персонаж, але ефект більш-менш той самий.

Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» починається так: «Сиве волосся до чогось зобов'язує. Старечі ноги йдуть уже просто до могили. Багате досвідом життя лежить передо мною, як рельєфна мапа моєї Республіки. Скільки то води утекло з того дня коли я молодий зелений юнак, окунувся в життя! Зараз мені – за сімдесят, мене тормосить іноді ломота, руки дрижать і на очі набігає сльоза. Тоді я наказую розтопити кану, кладу на підставку ноги і слідкую за вогниками над деревом. Це такий архаїзм зараз – топити дровами але не нарікайте на мене – я згадую свою давню юність».

Це То-Ма-Кі (не дивне прізвище на китайський кшталт, а абрєвіатура: Товариш Майстер Кіна) ніби згадує на початку першого розділу свою давню молодість, на якій буде побудований сюжет роману. Другий розділ усе ще йде в минулому часі: «До кінофабрики я приїхав молодий і простий, як салдат з булавою маршала в наплечнику...» Але в третьому розділі Яновський переносить читача з минулого часу в теперішній. Цитую його початок: «Заля першого в Республіці оперового театру вся в червоному оксамиті. М'які крісла стоять трохи на підвищенні, між ними проходи, встелені килимами. Льожі бенуару, бельєтажу й ярусів червоніють оксамитом і сяють електрикою. Амфітеатр чинно сидить, чекаючи початку...» Тут читач наче б уже безпосередньо запрошений співдіяти.

Методом розповіді від Я залюбки користувався Андре Жід. Ось початок його «Школи жінок»: «Пане. Після довгих вагань я зважуюся послати вам ці зошити – переписаний на машинці щоденник, який лишила мені моя мати. Я дозволяю вам публікувати ці сторінки, якщо ви побачите, що читання їх могло б принести користь комусь із молодих жінок». Як не повірити в реальне існування покійної матері, коли вона залишила матеріальний доказ у вигляді щоденника, а безпомічна донька, логічно ж, не знала іншої ради, як звернутися до компетентної людини – письменника. А він тільки й усього, що надрукував готове.

Останній приклад який потрапив мені в руки, коли я саме працював над цією темою, цікавий тим, що в ньому застосовано розповідь від подвійного Я: це «Театральний роман» російського письменника Михайла Булгакова, який здобув популярність на Заході романом «Майстер і Маргарита».

Цитую вступні уваги до Театрального роману: «Попереджаю читача, що до написання цих нотаток я не маю жадного стосунку, і дісталися вони мені за дуже дивних і сумних обставин. Саме в день самогубства Сергія Леонтійовича Максудова, яке сталося в Києві на весні минулого року, я одержав завчасу надіслану самогубцею бандероллю й листа. У бандеролі виявилися ці нотатки, а лист був дивного змісту. Сергій Леонтійович заявляв, що відходячи з життя він дарує мені ці нотатки з тим щоб я – єдиний його друг – скорегував їх, підписав своїм ім'ям і пустив у люди. Дивна але передсмертна воля!

Протягом року я розшукував рідних чи близьких Сергія Леонтійовича. Марно! Він не збрехав у передсмертному листі: нікого в нього не лишилося на цьому світі. І я приймаю подарунок».

Як бачимо, ілюзія достоту безвихідної ситуації письменник був приречений виконати волю покійного й опублікувати рукопис. А подвійне Я тут у тому, що далі справжній, мовляв, автор рукопису, покійний Максудов, теж веде розповідь від першої особи, і починає так: «У сірому новому своєму костюмі й досить пристойному пальті я йшов однією з центральних вулиць столиці...»

Прошу пробачити довге цитування. Але цей випадок цікавий ще з іншого погляду. Якщо нормально властиве кожному авторові наполягати на правдивості своєї розповіді, що, зрештою, як видно з цитованого, робить і Булгаков, то цей останній ще раз парадоксальною методою заходить від протилежного, ніби заперечуючи правдивість рукопису, який він публікує, й у своєму вступі ще додає таке: «Записки Максудова являють собою плід його фантазії на жаль хворої. Сергій Леонтійович мав хворобу, яка має дуже неприємну назву – «меланхолія».

Я, що добре знаю театральне життя Москви, беру на себе відповідальність за те, що ні таких театрів ні таких людей, які виведені у творі покійного ніде не було.

Справа ж у тому, що це сатира на Московський художній академічний театр (МХАТ), на чолі якого стояв Станіславський, критикувати його було (та так є й тепер) категорично заборонено. Тому ніби запереченням правдивості рукопису Максудова Булгаков посилює в читача переконання, що це справді його спостереження над театром Станіславського.

Трудність стислого визначення роману, як це видно вже з вище сказаного, в самій природі жанру. Традиційно роман зараховують до епосу. Але від самого початку свого народження уже в старогрецькій літературі він з епосом у клясичному розумінні цього слова має мало чого спільного. Супроти суворо визначеного концепту людської долі в Гомера чи й у грецькій драмі з її трьома єдностями роман виявляє дивовижну свободу в розгортанні фабули в аристотелівському її розумінні – як сполучення фактів і розвитку подій, що становлять основу літературного твору.

Зовсім по-сучасному звучить, наприклад, в «Етіопіці» Геліодора кохання з першого погляду: «...тієї ж миті, як двоє молодих людей побачили одне одного, вони закохалися, наче б душа з першої зустрічі впізнала споріднену душу». І за цим іде примхливе нанизування пригод з корабельними аваріями, нападами піратів, викраденнями дієвих осіб тощо, щоб дійти в фіналі до happy end.

Роман Геліодора вільним буянням фантазії такий близький європейській ментальності поренесансової доби, що від кінця п'ятнадцятого до середини шістнадцятого століття він поширився в перекладах на всі мови Заходу і мав вплив на розвиток барокового роману. Та відтоді жанр роману розпросторився таким багатством форм, що немає спромоги убгати їх в одну стислу формулу.

Поставмо питання, що є спільне в романах близьких у часі російських письменників Достоевського й Толстого, німецьких – Томаса Манна й Франца Кафки, Марселя Пруста й Андре Жіда у французькій літературі, Джеймза Джойса й Сомерсета Моема в англійській? І що може бути спільного у всіх них, взятих разом? Ставлячи це питання, я умисне беру для конфронтації явища найменш споріднені з погляду стилю й усіх інших прикмет, щоб однак відповісти на нього позитивно: є щось спільне в усіх романах світової літератури від Харітона й Геліодора до белетристів наших днів. Але, либонь, тільки одне те єдине, що в загальних рисах спільне для роману всіх часів, – це *la condition humaine*, як і назвав свій кращий роман Андре Мальро, що у вільному перекладі означає – ситуація людини в світі. Хоч і про кого ішла б мова в романі, завжди це будуть питання як він реагує на події навколишнього життя, вистаює проти його небезпек і перемагає життєві труднощі. Але ця констатація така загальна, що її занадто мало для дефініції роману. Справді бо, що нам дає визначення Лярусса «Твір уяви, розповідь у прозі про вигадані пригоди».

Перше ж застереження виникає в нас до – «розповідь у прозі». Щоправда, мені трудно пригадати якийсь європейський роман у віршах після середньовіччя. Але нам і не треба так далеко ходити бо ледве два роки тому появився у віршах роман Ліни Костенко «Маруся Чурай». Це як брати поняття поезії у вузькому розумінні слова з римами, віршовими розмірами тощо. Але поняття поетичної мови далеко ширше і романи Юрія Яновського «Чотири шаблі» й «Вершники» так само належать до прози як і до поезії.

Друге застереження до – «вигадані пригоди». Вигадка може варіювати від безмежного буяння фантазії як у Рабле чи Сервантеса, до мінімальних її вкраплень у

так званому документальному романі. Маю на увазі передусім біографічні романи для прикладу про Шеллі, Дюма, Жорж Занд, Андре Моруа і багатьох інших, написані на суворо перевірених історичних джерелах. Ближчий нам приклад роман Валерії Врублевської «Соломія Крушельницька» (1979), в якому як і є вигадка, то хіба вимушена на те, щоб надати йому бодай трохи соцреалістичного забарвлення.

Тут таки проблема історичного роману. Звичайно його легко відрізнити від історичної монографії. Проте і в ньому широка амплітуда коливань від досить вільного поводження з історичними фактами, як у романах Александра Дюма до майже точного відтворення їх. Читаючи, наприклад роман Моріса Дрюона «Прокляті королі», я мав враження, що він дає краще уявлення про зник династій Капетингів ніж суто історичні джерела.

Як піти далі: філософія, публіцистика, політика – все є в романі. Особливо публіцистика й політика. Уся соціалістична Росія виховувалася на романі Чернишевського «Что делать?» Популярність німецького письменника Еріха Марії Ремарка зумовлена політичним спрямуванням його романів. Так само згадка про Артура Кестлера асоціюється в першу чергу з найпопулярнішим його романом про московські процеси тридцятих років. Але тут сам перелік, навіть як лишити зовсім поза увагою наскрізь просякнуту політикою радянську літературу, завів би нас у безконечність.

Так розпливається роман у безмежну неохопність, і кожне стисле визначення його правильне саме з себе мало чого нам говорить без розгорнутого коментаря з застереженнями й доповненнями.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС ДЕЩО З ВІДДАЛІ⁵⁵

Вийшовши на еміграцію, Кошелівець з 11 року пристав до видавництва «Сучасність», в якому спочатку був членом редакції газети «Сучасна Україна» в якості редактора літературної сторінки, 1955-60 був редактором «Української літературної газети» а з січня 1961 – довголітнім головним редактором журналу «Сучасність», який за його редагування набув значної популярності, й на Україні.

Ще раніше, з кінця сорокових років, Кошелівець став співробітником, а пізніше й членом редакції «Енциклопедії Українознавства», що виходила за редакцією Володимира Кубійовича. Бувши редактором відділу літератури у словниковій частині «Енциклопедії», він написав і більшість статей з цієї ділянки.

На еміграції Кошелівець здобув звання доктора філософії й став професором Українського Вільного Університету, дійсним членом Української Вільної Академії й Наукового Товариства ім. Т. Шевченка в Європі. У цьому останньому, підкреслимо, Кошелівець належав до кола найближчих співробітників і друзів покійного засновника й президента – Володимира Кубійовича.

Жуковський,
голова НТШ в Європі

⁵⁵ Текст друкувався окремим накладом: «Літературний процес дещо з віддалі» (Накладом Наукового Товариства ім. Шевченка в Європі: Париж, 1991. – 94 с.). З цієї книжечкою І. Кошелівець прийїхав 1992 р. в Україну – уперше через півстоліття розлуки.

Спочатку пояснення до назви чи, ліпше сказати, попередження й вибачення перед читачем: з віддалі все бачиться дещо інакше, ніж зблизка. Автор може якось незвично для безпосередніх учасників процесу формулювати думки, а то й мимоволі бути несправедливим в оцінці окремих явищ, тобто, сам того не помічаючи, когось образити. Та й те сказати: він не аж так добре орієнтується в повноті літературного процесу, бо зданий майже виключно на знайомство з ним з літературних журналів та «Літературної України». Тому й вибачення. Тема, як дивитися на заголовок, неосяжно велика, і доводиться обмежуватися лиш кількома її аспектами; написане може розчаровуюче не відповідати обіцяному. Тому ще одне вибачення.

А пориває мене почати, хоч і з острахом, про те, що як і згадують, то якось у півголосу, бо ніби й ніяково, як не личить згадувати мотузку в хаті вішальника. А тим часом тут потрібна одвертість на весь голос: маю на увазі проблему провінційності української літератури.

І ось найновіший живий приклад. Журнал «Слово і час» (10, 1990) закінчив публікацією низки реплік дискусію проти твердження Віталія Ковалю, ніби рецензія Бориса Антоненка-Давидовича на тритомник «Усмішок» була доносом на Остапа Вишню. З усією ясністю очевидно, що опоненти Ковалю мають рацію. Донос як літературний жанр почали практикувати взагалі пізніше, і клясичні зразки його явив випадками проти того ж таки Остапа Вишні Олекса Полторацький. Та я не про це.

Хочеться подякувати редакції журналу за публікацію при тій нагоді й самого об'єкту дискусії – Давидовичевої рецензії, бо вона свіжо актуальна й сьогодні. Під нею можна підписатися. Антоненко-Давидович був, якщо таке означення, вживане свого часу в літературних колах діаспори Юрієм Шевельовим, зручне, – органічно національним письменником, абсолютно щирим у всьому, що випускав з рук до друку; він ніколи не хизувався (на подобу В. Поліщука) європеїзмом, але в цьому випадку зовсім природно на аргументації від західноєвропейських зразків доводив (та довів!), що «вишневі усмішки» – продукт явно провінційної ментальності. На жаль, його аргументація зависла на десятиліття в повітрі, не була підхоплена бодай побіжно і в цій дискусії, бо за наступних десятиліть творчість Вишні канонізовано як одне з найвищих досягнень української літератури доби відродження двадцятих років. Що ж, не випадає мовити критичне слово про потерпілого? Алеж пошана до пам'яті скривдженого репресіями й оцінка літературного факту лежать у зовсім різних площинах!

У творчості Остапа Вишні дійшов свого вершка гумор малоросійських «кумедій». А тим часом знаємо добре письменників, з усіх боків у критиці обписаних, але без належного наголосу на тому, що саме вони, а не Остап Вишня творці того справжнього гумору, який іде не з джерела малоросійщини, а від Гоголя. Маю на увазі Юрія Яновського («Чотири шаблі»), Івана Сенченка («Подорож до Червонограду», «Савка») і, розуміється, Олександра Довженка.

Я говорю загальновідомі істини, а то й насмілююся знижуватися до дрібниць, бо провінціалізм лізуть в очі не тільки у великому, а й у досадних дрібницях. От чужомовні цитати: у мене вже виробився павловський умовний рефлекс, і я здригаюся, коли в літературному творі бачу наведені латинкою цитати з французької чи німецької, бо з досвіду знаю, що напевно будуть помилки. Для

пересвідчення прощу поглянути бодай на перші сторінки журнальної публікації роману Р. Андріяшика «Сторонець». Таку неохайність може дозволити собі лише провінція. У російських виданнях подібного не траплялося бачити. І справа не в тому: знає, в цьому випадку технічний редактор чи хто там відповідальний за випуск числа журналу, чужі мови чи ні. Культура не у всезнайстві, а в умінні знайти потрібне, а в нашому випадку належної миті засумніватися й попросити на допомогу знавця відповідної мови, яких у Києві чи Львові не бракує.

Діяли фактори довголітнього приниження, щоб прищепити переконання, ніби українська література продукт нижчого ґатунку (і свої ж часом говорили: «для домашнього вжитку») та й взагалі завдячує своє існування російській: Тарас Шевченко – учень М. Чернишевського й ледве не М. Добролюбова (якому було на час появи першого «Кобзаря» чотири роки), також В. Белінського, ворожі висловлювання якого про українську літературу й про самого Шевченка ніби й не існували.

Твердження про таку залежність застосовувалися послідовно до всієї історії української літератури і впоювалися в свідомість читача й молодої людини, яка початківцем виходила на поле літератури. А хтось же й вірив! Незаперечною істиною вважалося, що Павло Тичина – учень Маяковського, хоч елементарно освічена людина могла знати, що поетика Тичини не має нічого спільного з Маяковським.

У цьому ділі сумну роллю призначено було виконувати критиці, бо хто ж, як не вона, випрацьовував одіозний ритуал, який так в'ївся в свідомість, що ніхто не хибив, щоб його порушити навіть при простому перерахунку і сказати, наприклад, – Шевченко і Пушкін: це було б блюзнірським порушенням ієрархії вартостей. Треба було пильнувати, щоб так не траплялося, треба було, щоб – Пушкін і Шевченко.

Випрацьовуючи стереотипи на подобу: «партиїність і народність», «позитивний герой», «правда життя» тощо, критика впадала в той гріх, що, прикладаючи літературний твір до цих і подібних констант, мотивувала свої оцінки посиланнями на ніби найвищий і неспростовний аргумент – об'єктивність. А тим часом об'єктивність у літературі, як і в творчості взагалі, як і в критиці – нонсенс. Найвищий критерій у мистецтві індивідуальна неповторність, ні з якою фікцією об'єктивности несполучна.

А проте, парадоксальним чином аргументація від об'єктивности мала (і має) свій своєрідний фіктивний сенс у літературах, які животіють в умовах несвободи: тобто неминуче виробляються приписи нормативного порядку: як писати (витвором цього типу були канони соціалістичного реалізму), й «об'єктивність» виявлялася в перевірці – чи літературний твір витримує іспит співставлення зі встановленими нормами. Саме для цього його (соцреалізму) теорії присвячено стоси томів; дехто вважав розробку її призначенням свого життя й здобував на цьому титул академіка (М. Шамота, наприклад). І вся така велетенська витрата праці звелася на пшик: геніальному Довженкові на дефініцію соцреалізму вистачило трьох слів: писати, як усі. Чи не страшно, що стільки зусиль і паперу пішло на визначення непотрібного? Тим часом, повертаючися ще раз до т. зв. «об'єктивности»: хоч критика містить у собі й елемент науковости, домінантним є в ній творче, тобто суб'єктивне, і нам цікаво читати літературно-критичні статті Івана Дзюби чи Галини Гордасевич

виключно тому, що вони не шукають якогось спільного знаменника об'єктивності, схопити який мали б прагнути «всі», а висловлюють своє особисте, індивідуальне, тобто суб'єктивне. Чи не той самий протест проти фальшивого об'єктивізму в соцреалістичному мистецтві висловив той таки Довженко (переказую з пам'яті): збагатіть мене вашим особистим баченням світу!

Передбачаю закид: автор говорить про те, що вже позаду, соцреалізм ми вже списали. Та ні, не так легко і просто перебороти інерцію, доводиться спостерігати й тепер волення до об'єктивності там, де це зовсім зайве. Діє й далі узвичаєння укладати колективні підручники з історії літератури, за якою методою писане окремими авторами потім обговорюється колективно. З якою метою? Та для знеособлення, для «об'єктивності»! Тоді як курси історії літератури мають бути писані окремими особами з виразно спрофільованим поглядом на предмет дослідження.

Повторно видаються історичні огляди не лише для збагачення нововідкритим фактажем, головне: кожна доба бачить ті самі явища в іншому світлі, і тим виповнюється, збагачується розуміння загального процесу. І важить тут не так колективне, як своєрідно індивідуальне. Не дарма ж Олександр Іванович Білецький мріяв написати САМ історію української літератури дореволюційного часу, а щоб історію радянської доби написав (теж сам) хтось інший. Як важливе це – сам, якого прагне кожна творча особистість!

У цьому зв'язку пригадується мені нарікання на самого себе Оскара Вайлда (в переказі Андре Жіда):

«Грішив я не надмірним індивідуалізмом. Мосю найбільшою оманною, помилкою, якої я собі не можу пробачити, було те, що я з якогось часу перестав утверджуватися в своєму індивідуалізмі, вірити в нього; прислухаючися до інших, перестав вірити, що мав право на свій власний спосіб життя, – почав сумніватися в самому собі».

Який же тут коментар? Та просто констатація факту, що українському письменникові стократ важливіше, й трудніше, утверджуватися у власному індивідуалізмі, ніж було естетові Вайлду! По стількох роках наступного «єдиномислія» аж неймовірним здається, що в українській літературі колись могли існувати такі оригінали, як Михайль Семенко чи Кость Буревій (Едвард Стріха). Або Валеріян Поліщук, який мав зухвальство писати (і друкувати!): «В одному кінчику вашого нігтя закопано стільки мудрости, що її не охопити Айнштайнові з Леніном укупі». Тягар «єдиномислія» усе ще тяжить над нашою літературою. То гірше, що підсвідомо.

Я проголошую очевидні до банальности істини, але не скреслю написаного, бо, повертаючись до згадки про О. Білецького, за інерцією діє ж і далі тенденція тлумачити історію української літератури колективно; наче б з наміром дійти остаточної досконалости, яка заперечить й унедійснить усе дотогочасно написане і вже закрие назавжди можливість іншої думки. А насправді: критикували й будуть більш чи менш слушно критикувати «Історію українського письменства» Сергія Єфремова, але без його присутности в літературознавстві розуміння предмету було б збіднене.

Інерція має страшну силу. От і тепер, коли українська література випростується з-під психологічного тягаря неповноцінності, чомусь у

недоторканості існує й діє адміністративно-чиновницька структура Спілки письменників СРСР. Чистий витвір сталінського «генія» убивчої уніфікації. Як же клопітно було йому керувати літературою за наявності в кожній республіці такого багато літературних організацій та угруповань, кожне з яких претендувало бути єдиним речником «пролетарської» літератури! Таж найпростіше було ліквідувати їх усіх і створити «єдину» спілку письменників з комуністичною фракцією в ній, а на чолі новоствореного державного департаменту поставити якого-небудь «подобострастного» Фадеева. Та ще послати Жданова, хай дасть їм єдину «творчу методу», і хай її зформулює творець соціалістичного реалізму – М. Горький.

Скажуть мені: це вже історія. Тоді чому ж шостий рік триває «перестройка» (це не русизм, а інтернаціоналізм, засвоєний уже всіма головними мовами світу), а витворена Сталіном структура діє в повній силі й СПУ підлягає центральному Правлінню в Москві? Це ж окрема національна література, яка не може нормально функціонувати під шапкою якогось понаднаціонального керівного органу. І ще гірше: при Правлінні СП СРСР існує Комісія в справах української літератури. При нагоді зустрічей у Парижі спитав одного російського письменника з Москви й одного українського з Києва: який сенс існування такої комісії, образливої з самого факту її наявності? Обидва не зрозуміли мене; одностайно, хоч у різний час і кожен окремо, відповіли те саме: дуже корисна інституція, покликана тільки допомагати, але не втручатися у внутрішні справи української літератури. У друге, що не втручатися, – з трудом повірив, але не розумів: чому українській літературі потрібна допомога ззовні? Та ні, пощо прикидатися, добре зрозумів: нормальний ефект взаємин між метрополією й провінцією. Остання мусить відчувати на собі ласкаву опіку першої, хоча б у вигляді такої одіозної комісії. Жодна ж література суверенної країни, навіть такої маленької, як тримільйонова числом населення Норвегія, якихось зверхніх допомогових комісій не потребує.

Ще один ефект дії інерції: кон'юнктурна література. Її ж плекали від самого початку двадцятих років, хоч ми й схильні ідеалізувати тодішнє відродження. Переглядаючи недавно скромний двотомник Івана Сенченка, я з сумом зауважив, що талановитий письменник, знаючи добре село і так люблячи його, писав оповідання, всупереч своєму відчуттю, з ворожих до села класових позицій. І все далі, не тільки про село, писане в тій самій тональності. Так що з того двотомничка тільки й лишилось, що кілька майстерних дитячих оповідань та ще один достоту шедевр – «Кінчався вересень 1941 року». Кажуть на це, що винна в тому була вульгарно-соціологічна критика. А могла вона в тоталітарній системі бути інакшою?

До теми двадцятих років я ще повернуся. Тут згадка про тодішнього Сенченка тільки на те, щоб ствердити, що на кон'юнктуру радянська література була зорієнтована від самих її початків; чи ж дивно, що десятиліттями плекану традицію нелегко перебороти? От уже й перебудова, а оглядання на кон'юнктуру триває досить виразно. Одна з заборонених тем – сьогодні дозволена й уже увійшла в моду: А. Рибakov видав у Москві «Діти Арбату», і ми явимо світові на ту саму модну тему терору й кацетів романи «Два кольори» і «Коні воронії» (обидва 1988). Обидва автори писали, як і личить за умови

оглядання на кон'юнктуру, на міру тоді дозволеного. Та події розвиваються так швидко, що заки романи були написані, вони вже застаріли, а як вийшли з-під друкарської машини – явили ефект анахронізму. Та й те сказати: не та для цих авторів тема. Не пережита в особистому досвіді й психологічно з тих позицій, на яких вони стояли й лишилися, глибоко не сприйнята, вона схоплена поковзом, по поверхні. До того ж вони не зважили, як високо піднята планка: після Солженіцина писати про ГУЛАГ дуже трудно й не менш відповідально.

І досі трапляється (якщо мова про ефект інерції) термінологія типу: «братні літератури». Звідки вона? Ніде в світі такого означення немає. Та генезу поширення цього солодко-сахаринового терміну легко визначити: при братерстві нема де дітися від старшої літературної сестри, на критерії якої мають орієнтуватися й до неї пристосовуватися молодші.

Поза СРСР існують просто національні літератури й не люблять вважати себе «братніми», навіть як вони одномовні (німецька, австрійська й німецькомовна швейцарська, наприклад). І є ще зовсім ясно окреслене поняття: світова література, до фондів якої входять ті вершинні здобутки окремих національних літератур, які обов'язкові для засвоєння в перекладах всіма розвиненими іншими. Не можна вважати літературу розвиненою, повноцінною без Рабле, Вольтера, Гете, Данте, Шекспіра. Читач розуміє, що це лише приклади з клясики; а ще існує поточна література на рівні світової, зразки якої звично на другий день їх появи мати в перекладах іншими мовами. І тут досить чітко визначене коло імен; такими в німецькій літературі є Гайнріх Бель, у французькій Жан-Поль Сартр чи Альбер Камю, в італійській Альберто Моравія. Знову ж таки лише приклади для ілюстрації.

Як з цього погляду з «братерством» літератур? Риторичне питання. Либонь, ще й досі у повній силі діючий приклад інерції: недоброї слави Олекса Полторацький, розпочинаючи видання журналу «Всесвіт», декларував, що, з огляду на доцільність, перекладатимуться лише ті твори з світової літератури, яких немає в російських перекладах, бо ж українці вільно читають по-російському. Дещо згодом нам відкрилося ще страшніше: за наявності російського перекладу, Україна не буде читати українського! Так що: російська література буде обирати на переклади другорядне, щоб молодшим сестрам лишити головне?

Банальності, скажете, говорить автор. Так, але з гірким присмаком, бо ця тенденція діє й далі, усе ще у повній силі, і, як автор не помиляється, нещодавно (1990 року!) на Україні вийшов російський переклад роману А. Дюма «Две Дианы». Та й славнозвісна з кампанії збирання макулатури «Королева Марго» теж в українському перекладі не відома. Так тоді знову ж риторичне питання: яка мова з літературою вкупі буде домінувати на Україні як головна? Відповідь читай у двох статтях М. Грушевського, писаних під одним заголовком «Ганебний пам'яті» (1906 і 1926) до річниць Емського указу. І 1926 року (як і донині) ніщо не змінилося супроти національної політики царату, бо така залізна логіка функціонування імперії, діяло й далі Діє прагнення «...закріпити на вічні часи те підрядне становище, на яке звели українську культуру царські заборони, – ту дистанцію, яку вони витворили між державною великоруською культурою і культурами провінціальними, і в першій лінії – найбільш претенціозною і

небезпечною між ними – культурою українською. Забезпечити за великоруською культурою абсолютну гегемонію. Дати великоруській мові, літературі, історії і т. д. під різними аспектами ролю обов'язкових і пануючих предметів у шкільнім 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, свідомості і вжитку «менших народів» (зайвість перекладів на українську й інші мови, коли всі ці провінційальні народи можуть користуватися перекладами російськими...).

Хай дарує читач довгу цитату, вона бо так яскраво ілюструє сучасну ситуацію, наче б писана не 1926 року, а котрогось вісімдесятого. Але обірвемо її по живому саме на мові про переклади і поставимо ще одне риторичне питання: якщо в літературі немає в перекладах того, що, як сказано вище, в розвинених літературах появляється в перекладах достоту на другий день після появи оригіналу: маю на увазі, наприклад, бодай один роман Франца Кафки «Процес», майстерний зразок літературного стилю «Слова» Жан-Поля Сартра, «Мемуари Адріяна» Маргарита Юрсенар, «Антамемуари» Андре Мальро і т. д., і т. д., якщо в літературі відсутні такі конечні речі, як романи Моріса Дрюона, – то як кваліфікувати таку літературу у пробі на провінційність?

Передбачаю знову закид: автор з діаспорного далека чи не дозволяє собі забагато вдаватися до повчань? Ні, не маю й близько на мислі чогось подібного й намагаюсь зовсім безсторонньо викладати вголос свої довголітні спостереження.

Я знав ще людей старої, дореволюційної школи; вони чимось відмінні від нас, але й їх треба сприймати диференційовано. Мій учитель В. І. Резанов їздив до Парижу слухати лекції знаменитого проф. Сорбонни Лянсона, його листування з німецькими вченими, казали мені, зберігається в архівах Мюнхенського університету, і був він просто європейцем, ніколи своїм європеїзмом не хизуючися. А от наш діаспорний Леонід Білецький, проживши стільки років в Європі, а потім у Канаді, лишився супроти справжнього європейця, який за кордоном, здається, ніколи не був, Олександра, теж Білецького, звичайним провінціалом.

Провінціалізм – категорія не географічна, а психологічна. І як я спостерігаю вже літературні покоління молодшого віку, почавши від такого талановитого грона шістдесятників, і далі, аж до наймолодших, які виходять тепер на літературний кін, талановитих, енергійних, вільних від комплексу неповноцінності, слово чести, схилиюсь до думки: чи в діаспорі відносно не більше провінціалів, ніж на Україні?

Ми ще не забули, як багато хто з нас, опинившись по війні на Заході, зловчився тільки поміняти знаки на обернені: соц- на нац (реалізм), наприклад, і вже на цій підставі вважати себе інтелектуально й ідейно вищим супроти безнадійно «спорченого» брата, який лишився на Україні.

Я знав одного хвильовіста, який, і опинившись на еміграції, чесно вигукував гасло свого вчителя: «Дайош Європу!», не помітивши того, що Європа стояла перед ним і готова була віддатися йому без опору, але він її не брав, не перестаючи волати: «Дайош Європу!». Такі бувають парадокси: хвильовіст, проживши майже сорок років у центрі ніби жаданої ним Європи, до скону лишився провінціалом.

Я міг би наводити далі не менш яскраві приклади, але мушу ошаджувати місце, бо ця розмова мені розростається, а хочеться ще не одне в неї вставити. Зокрема ось про що: вже кілька років триває процес засвоєння українським континентом літературних здобутків діаспори, процес, який переплітається тісно з іншим явищем: виповненням т. зв. білих плям. Обидва ці потужні струми вливаються в літературу республіки й специфічно зафарблюють її. Потужність їх вистачає засвідчити тільки таким прикладом: одне число журналу «Дніпро» (9, 1990) віддало Володимирові Винниченку, Миколі Вороному, Борисові Олександрову й Іванові Багряному вісімдесят три (83) стор. з усіх 144, понад половину. Наступне, 10 число, тим таки Багряному й Винниченкові та поетові Олексі Стефановичу трохи менше, але не так і мало – 66 сторінок. Подібно виглядають і наступні числа журналу.

Усі названі, за винятком Вороного, по-різному близькі мені люди: з Винниченком я листувався й побував у його знаменитій оселі Закутку, коли там ще все було нерушене, як за його життя. При тій нагоді багато довідався про нього з уст його дружини Розалії Яківни. Інші – мої добрі друзі, й я радий їх посмертній реабілітації.

Особливо тішить мене подвійний тріумф Багряного. Ось чому подвійний: поперше, за життя як він міг сподіватися, щоб його роман дійшов до радянського читача на сторінках органу ЦК ЛКСМУ! А подруге: ще за сорокових років блюстителі непорочности національних риз у діаспорі переслідували Багряного обвинуваченням у радянофільстві, бо він мав сміливість твердити, що кадри майбутнього відродження України є не тільки поза, а й у самій КПУ та комсомолі. Роки перебудови й народження РУХу засвідчили рацію Багряного.

Радісний процес злиття двох течій української літератури, континентальної й діаспорної, вже ставить на часі й першу потребу застереження, яке, либонь, ліпше нам висловити звідси: застереження проти некритичного захоплення всім, що приходить з діаспори до Києва.

Я стежив, скільки це можливе з віддалі, за перебігом фестивалю поезії Золотий гомін, і при цій нагоді пригадався мені афоризм відомого французького біолога й літерата Жана Ростана: «Колись легше було відрізнути поета від версифікатора, ніж тепер поета від містифікатора». Перше – різниця між поетом і версифікатором, гадаю, не потребує пояснення. Щождо другого, то Ростан має на увазі ту форму віршування, поширену в світі не від учора, а тепер уже відому й в українській поезії, яку умовно назвемо вільним віршем. Він завоював законне право на існування та й явив світові високомистецькі зразки поетичної творчости. Щоб бути конкретним назву бодай одного майстра цієї форми – Жака Превера.

Але цей вірш у примітивному віршуванні містифікатора (за термінологією Ростана) перетворюється на аморфний: мовляв, не треба клопотатися ні ритмом, ні римою, вистачає розставляти слова короткими рядками (ще оригімальніше, як без розділових знаків). Головне ж, на його думку, – несподівані й загадково алогічні словосполучення, чим симулюється, ніби глибина думки. Коротко кажучи: містифікатор – це замаскований графоман.

Так от, стежачи з віддалі за перебігом фестивалю, можна було постерегти, як там, поруч, звісно, зі справжніми поетами, пописувалися й представники обох цих типів: версифікатора й містифікатора. Та, либонь, були й більш на видноті, бо спритніші.

А був серед гостей з Канади поет високої культури – Олег Зуєвський, не тільки майстер оригінальної поезії: він подолав повний переклад Стефана Маллярме. Хто пробував перекладати цього поета – знає, що це значить. А переклад Зуєвського якістю адекватний оригіналові. Так от, даруйте, як помиляюсь, складається враження, наче він на фестивалі лишився майже не помічений.

Належить пам'ятати, що у нас, у діаспорі, ніщо не заборонене, можна робити добре діло, а можна вигадувати й таке, що ні в тин, ні в ворота. І вигадують. Можна вигадати навіть нову релігію, і є така: РУНВіра. У колах діаспори вона не виходить за межі анекдотики, а «Літературна Україна» їй – підвал. Радісно бачити на сторінках радянської преси передруки В. Винниченка, Ю. Клена, І. Багряного, навіть, здавалося, за сімдесят років навіки згн'ябленого Є. Маланюка; радісно спостерігати, як у Києві достойно приймають заслужених діячів культури Ю. Шевельова, Г. Грабовича, І. Шевченка, і не тільки названих, хоч майже всіх ще недавно плямували «ворогами народу». Але досадно, коли в одному ряду та сама шана й заїжджому графоманові. Тепер на Україну їдуть масово, і то добре, хай пізнають живу Україну. Зле тільки, як на панелях української столиці появляється, за влучним французьким виразом, маленьке ніщо, бо воно шустре й ухитряється з виглядом знавця брати участь у важливих нарадах, оббігає всі редакції, щедро роздаючи інтерв'ю, і прикро бачити, що йому всюди гостинно відкриті двері. А позує воно так, наче є речником сумніння всієї діаспори.

Процес злиття двох культур триватиме далі, будуть писатися на цю тему не тільки статті, а, дасть Бог, і фундаментальні розвідки. Мій же короткий відступ у дотичну тему – лише пересторога: приймайте нас диференційовано, придивляючись, хто є хто, пересторога перед викривленим дзеркалом. І тепер повернуся далі до проблем літературного процесу.

І насамперед обіцяне повернення до двадцятих років, які живим струмом вливаються в сучасність у вигляді виповнення білих плям. А ще більше до десятиліть наступних.

Якщо мова про двадцяті роки, то в теперішньому захопленні ними, що, зрозуміло, зумовлене насамперед часовою віддаллю з властивою їй прикметою – живити ідеалізацію чогось доброго в минулому й затирати в пам'яті зле, не забуваймо: відродження двадцятих років не було безхмарне й починалося з пролиття крові. Уже на його порозі загинуло троє з тих, що їх Володимир Коряк назвав «першими хоробрими»: Андрій Заливний, Гнат Михайличенко, Василь Чумак. Двоє останніх з руки денікінської контррозвідки. І двадцяті роки починаються з розстрілу Григорія Чупринки (1921), вже з руки нової влади, і з виходу на еміграцію тих, що сьогодні вже вважаються клясиками української літератури: Володимир Винниченко, Микола Вороний, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко і ще інші, а як хто з них пізніше повернувся, то хіба на те, щоб на батьківщині померти (Володимир Самійленко) або бути убієнним (М. Вороний). А ті, що лишилися? Степан Васильченко, наприклад. Лишився, але радянським письменником не став, бож як анемічний «Авіаційний гурток» чи «Олив'яний перстень» можна вважати радянськими, то вони рішуче не васильченківські. Чому так сталося? Та просто тому, що лагідної душі письменник не міг адаптуватися до суворого режиму нової влади і, як затворник, прирік себе на згасання в скромній комірчині при одній з київських шкіл. Такий був початок, але й далі не було рожево, як з-понад столітньої давности може здаватися.

Пригадаймо Миколу Скрипника, перед пам'яттю якого ми схилиємося з вдячності за відстоювання суверенності української культури й наполегливу українізацію. То більше, що його світла постать так виграє в порівнянні з сучасними володарями України, які відписали себе на вірну службу імперіальній Москві й під виглядом демократії й інтернаціоналізму шурують безсоромно русифікацію далі. Але не забуваймо й того, що, одержимий ідеєю «світової пролетарської революції», Скрипник і визнавав право на існування лише т. зв. пролетарської літератури, а «громадян Зерових» (його власний іронічний вислів) толерував, але вважав залишком минулого, як і М. Грушевського та інших, що лишилися радянській владі у спадок від Української Народної Республіки. І те слід пам'ятати, що на засновану в кінці 1925 року ВАПЛІТЕ вже в двадцять шостому нацькували Андрія Хвилю й ледве по двої роках існування її ліквідували, а з січня двадцять сьомого вже діяла в душі партійних настанов (тепер пробують це заперечувати, але аж ніяк не переконливо: партія одверто підтримувала цю організацію) ВУСПП.

Це я на те, щоб внести ясність: радянську літературу від самого початку взято в лещата, щоправда, інструмент натовді ще не досить досконалий, так що можливе було бодай неповне й короткочасне відродження, але поволі й методично він досконалівся, а з 1934 року дістав собі й назву: соціалістичний реалізм. А вже на добу брежневської задухи його так удосконалили, що, здавалося, через його задротовники у вигляді багатоступневої цензури не протиснетися жадне живе слово: сам автор пильнував, щоб «пройшло», його недогляди корегували редактори, заки твір дійшов до цензури, а як і в цій останній дивовижним чином вкинувся недогляд, тоді останнє слово належало критиці, судом якої могли не допустити до читача готовий наклад, зняти його з полиць книгарень (пригадаймо ситуацію: Микола Шамота і «Собор»).

Але не поспішаймо з Шамотою, повернімося ще до початку тридцятих років. Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 (про ліквідацію всіх літературних організацій і створення єдиної спілки письменників) для російської літератури була сигналом перед дальшим затиском, для літератур інших народів у ярмі Російської імперії – інтродукцією до нищівного погрому. Властиво, ні, я ледве не забув, що справжній розгром почався з арештів СВУ 1929 року, і далі тривала його інтенсифікація.

Уже в січні 1933 у столиці Харкові був намісник Сталіна Павло Постишев, у якості формально другого секретаря ЦК КП(б)У й секретаря Харківського обкому, фактично необмеженого диктатора, підвладного тільки Сталінові. Сатрапа, жорстокішого від Постишева, Україна не знала за всю свою історію колоніального животіння під Москвою. Лише оптично він опинився у виграшній позиції тим, що сам став жертвою сталінського божевілья, і ще тим, що після нього «Україну правив» Л. Каганович, чим і запам'ятався більше від Постишева. Але я, як живий свідок тридцять третього в Харкові, й тепер здригаюся від обурення, коли натрапляю в пресі твердження про ніби гуманні вчинки Постишева на Україні. Таж під його безпосереднім доглядом вимирало українське село, а рівночасно відразу ж почалося масове винищення діячів української культури, а він дослівно лютував у своїх промовах з кожної нагоди.

У мене збереглася відбитка з «Правды» від 22 червня 1933 року з промовою Постишева «Мобілізуймо маси на своєчасну доставку зерна державі». Ось цитати з неї:

«Візьмімо культурний фронт, культурне будівництво на Україні, цей винятково важливий фактор здійснення ленінської національної політики має найпряміший і найбезпосередніший стосунок до всієї нашої щоденної боротьби. І на цьому найсерйознішому факторі засіло немало петлорівців, махновців, агентів іноземних Контррозвідок, що пустили глибоке коріння, відігравали керівну роль на окремих ділянках культурного будівництва.

«Ці шкідники і шпигуни, всі ці Яворські, Бадани, Максимовичі, Ерстенюки, Шумські, Солодуби, попри агентурну роботу, яку вони вели за вказівками деяких держав, керуючи окремими ділянками культурного будівництва, насаджували, зрозуміло, не нашу національну за формою і соціалістичну за змістом українську культуру, а культуру націоналістичну, культуру Донцових, Єфремових, Грушевських, ворожу ідеології й інтересам пролетаріату і трудячого селянства».

І ще:

«Адже та ділянка, якою до недавнього часу керував тов. Скрипник, – я маю на увазі Наркомос і всю систему органів освіти України, – виявилася найбільш засміченою шкідницькими, контрреволюційними, націоналістичними елементами. Бож саме в цих органах шкідницькі елементи розперезалися на всю, розставивши своїх людей на керівних ділянках ідеологічного фронту...».

Отак, доглядаючи вимирання села з голоду, Постишев не «занедбував» й опіки над «культурним фронтом»: заганняючи Скрипника в самогубство, скеровував КП(б)У (і вона, належить це визнати, старанно поставлене їй завдання виконувала) на винищення української інтелігенції. Арешти й розстріли помножилися відразу в 1933 році по прибутті Постишева на Україну. З часом ми запам'ятовуємо тільки помітніших: М. Яловий, С. Пилипенко, О. Вишня... а їх було багато більше, у тому числі й усі названі вище в наведеній цитаті з Постишева. Перехід столиці України до Києва позначений, під керівництвом того ж Постишева, фізичним знищенням неоклясиків (за винятком одного М. Рильського), групи Ланка-МАРС і знову ж багатьох інших.

Люди мого покоління, занепокоєні долею української літератури, вже з перших тридцятих років стали перед моторошним питанням: чи не поглине цілі десятиліття її чорна діра? Виявилось, література не переставала існувати. Але яка? Письменники, якщо мова про прозу, швидко «перебудувалися» на виробничий роман, якого І. Кириленко, Г. Епік, І. Ле, М. Ледянка й інші з ними напродукували досить, а поети – на «пісні про Сталіна». І все це пішло, за малими винятками, в чорну діру, але лишилося в бібліографічних довідниках, а часом і передруковувалось (див. «Вибрані твори» Т. Кириленка, 1960).

Так було – трохи ліпше, трохи гірше – до самої війни й після неї, аж до середини вісімдесятих років. Скажімо одверто: не без рецидивів ще й досі. Веду це до того, що все створене за яких сімдесят років у радянській літературі (за малими винятками) під впливом вимушених поступок мітові «світової пролетарської революції», ідеології КЛЯСОВОЇ боротьби, засадам соціалістичного реалізму, «партійності і народності» і ще бозна чому – більше чи менше несе на

собі позначки фальшу. А тим часом воно існує не тільки в довідниках і бібліографічних показниках, а й на бібліотечних полицях, отож і в дії на свідомість читача. Існує навіть, як щось позитивне в фонді культури, поняття – клясика радянської літератури. Вона так чи так живе й має вплив на сучасний літературний процес, і від ставлення до неї залежить, як піде далі розвиток нашої літератури. Гадаю, в завдання сучасної критики, рівночасно з формуванням живої літературної атмосфери, входить і переоцінка тієї клясики.

Я не перший підношу це питання. Спостережлива Наталя Околітенко в одній з недавніх журнальних публікацій довела, що О. Копиленко в романах «Дуже добре» і «Десятикласники» фальшивив свідомо. Спробую продовжити почате нею на прикладі ще одного письменника, який вважався і вважається досі одним з визначніших клясиків радянської літератури. Маю на увазі Михайла Стельмаха.

Цей письменник, бувши також і фолкльористом, досконало знав народну мову, але орудував нею якимось, сказати б, з присмаком інфантилізму, так що його твори сприймаються наче б автопародії. Та не в цьому головне. У книжці «Сучасна література в УРСР» я подав текстуальну аналізу двох його творів: «Велика рідня» й «Кров людська – не водиця». Перший роман був «підписаний до друку 13.XII.1955», невдовзі перед доповіддю М. Хрущова на XX з'їзді КПРС (тим увага до цієї дати дуже важлива), а вийшов 1956, вже після доповіді, і явив густо розсипаними в ньому дитирамбами Сталінові, коли культ диктатора вже був розвінчаний, скандальний анахронізм. Тож, ледве з'явившись на світ, пішов у макулатуру. І що зробив автор? Повикреслював усюди Сталіна і два роки пізніше видав той самий роман під новою назвою: «Кров людська – не водиця». Дивовижа в тому, що так вони й фігурують у довідниках, як два окремі твори.

Це зовсім не закид авторів: так робили всі, і Стельмах був ще відносно сміливіший від інших. Але колись мусить бути одверто поставлене питання: чи це література, та ще й клясика?

З великої кількості його творів звернімо увагу лише на кілька романів Стельмаха. 1961 року вийшла його повість «Правда і кривда». Прощу вибачення, що цитуватиму сам себе. У романі – українське село 1945 року, виснажене колективізацією й уцент знищене війною. Люди голодні й обідрані, живуть у землянках, нема чим зорати облоги. І от на весні головою колгоспу стає позитивний герой Марко Безсмертний. До жнив він устиг і всіх своїх ворогів поконати, і всіх людей зробити щасливими. В апотеозі приїхав сам секретар ЦК (на ім'я не названо, але з усього видно – Хрущов) і все похвалив. І це ще не все. Толлом зірвали міську тюрму, і те місце, де вона стояла, засадили черешнями. Непотрібна стала – немає в'язнів. Це в сорок п'ятому році? Ой як вона ще придалася б і на наступні десятиліття! Та можемо заспокоїтися: тюрма лишилася неторкана. Зфальшивив автор.

І ще останній великий роман Стельмаха «Чотири броди». Кількома словами. Перші його частини – доба колективізації і тридцять третій рік. Зображений так: куркуль Магазаник, замаскувавшись під лісника, якимось чином згромадив з усього села зерно і закопав його в лісі, і село почало голодувати. Але позитивний комуніст Бондаренко вислідив куркуля і знайдений хліб роздав селянам. З голоду не мерли. Яким чином у куркульську схованку

було звезено стільки хліба – письменник не пояснює. Ні, не було такого куркуля. Кожен порядний хазяїн, навіть зовсім і не куркуль, натоді вже був вивезений у сибірську снігову пустелю і кинутий там на вірну загибель. І такого Бондаренка-партійця не було. Партійці «викачували» останній ворочок пшона й перекидали в печі горщик, як щось там могло ще варитися, а піч розвалювали. Обидва персонажі – вигадка письменника.

Чи це закид Михайлові Стельмаху? Ні, так робили всі, і Стельмах був, повторимо, сміливіший за інших, бо все таки згадав про голод і, звичайно, як «окремі перекручення», не зовсім схвально, поцінував дії місцевого начальства, в особі окремих його представників. Трапляються в «Чотирьох бродях» і такі деталіки, кинуті ніби між іншим, як згадка «про криваву різанину в старовинному Львові, яку вчинили фашисти й націоналісти». Чи вірив сам Стельмах у такі нісенітниці? Припускаю, ні. Але треба було, бож скільки потім писалось, як трудно було пропхнути роман до друку.

Не треба ні виправдувати Стельмаха й усіх інших письменників, що так чинили, ні ганити. Навпаки, їм треба співчувати й бути вдячними за те, що на їх долю випав обов'язок підтримувати існування літератури, свідомо змушуючи себе фальшивити. Це було невблаганне приречення, як у грецькій трагедії. Але воно не знімає проблеми: що робити з тією клясикою?

Є тенденція брати, так би мовити, середнє арифметичне: як у письменника є плюс і мінус, але добре переважає над поганим, то це останнє сором'язливо забути й цінувати того письменника позитивно. У такому пляні дискутує проти Олекси Ющенка Федір Сарана, виступаючи на оборону доброго імені Миколи Бажана, і ставить питання в фальшивій площині. При тому ж вимагає улюбленої «об'єктивности» (див. «Осмыслити об'єктивно», «Літ. Україна», 21 лютого 1991). Людина з такими заслугами, як Бажан, не потребує виправдання, але чи це значить, що треба забути, ніби не існували, виступи проти Юрія Яновського і «Людина стоїть в зореноснім Кремлі»?

Дехто йде далі, але тим більше нелогічно ставлячи проблему не в ту площину: будь-що виправдати усе створене видатним улюбленим письменником чи поетом, навіть як він, улягаючи тискові деспотії, фальшивив і славословив режим гноблення. Сьогодні маємо ще живий відгомін такого бажання «обнять необъятное» в намаганні покійного Станіслава Тельнюка реабілітувати «всього» Павла Тичину. З людського погляду добрий намір цілком зрозумілий: захистити поета від несправедливого очорнення огулом, якого автор так любив і знав особисто як людину. Тут важко бути безстороннім. Але це не конечно зобов'язує стирати грані між контрастними кольорами – чорним і білим. В одній зі статей, друківаних у «Літературній Україні» (не маю змоги цитувати її, але добре пам'ятаю зміст) Тельнюк навіть пробував виправдати «Партія веде», мовляв, її писав той самий Тичина, що й у «Соняшних клярнетах», і вона правильна й точно адресована кому слід. Адресована то адресована, але 1920 року Тичина писав: «Приставайте до партії, де на людину дивляться як на скарб світовий і всі як один проти кари на смерть», а 1933 – «будем, будем бить!» Що моторошно страшно: гімн партії був надрукований підкреслено в оригіналі на сторінках «Правды» 21 листопада 1933, коли ще не захолили трупи 6-7 мільйонів українських селян, убитих тією партією. І це той самий Тичина?

Звісно, людиною, захованою в душі, поет був той самий, але перше писав як вільний поет з усією щирістю, а друге – на смерть переляканий нелюдським терором.

І пояснення цього феномену зовсім просте: воно в слабості людської натури. Тільки одиниці з мільйонів спроможні свідомо приректи себе на долю смертника, як це зробив Василь Стус. Звичайно ж у безвиході людині властиве улягати насильству. Загартовані революціонери ленінської Гвардії перед судом Вишинського признавалися в шпигунстві на користь Німеччини й Японії; ув'язнені письменники на допитах – у намірі вбивати вождів партії, хоч, крім кишенькового ножика, ніякої зброї не знали; а ті, що на волі, поспішали упередити арешт «піснями про Сталіна». Це саме робив і Тичина.

Я свідомий слабости своєї аргументації, надто раціональної, а насправді за всієї ясности вона не враховує безодні психологічних імponderабілій. Еспанський філософ Ортега-і-Гассет якось писав, що людина, сказавши А, вже не та, що була перед тим. А Тичині довелося сказати всю болочу абетку до кінця. Й у все сказане, з власної волі чи з примусу, треба було вкладати частку своєї душі, а то пізніше й боронити його, виправдувати, що й маємо у моторошній своїм змістом збірці статей і нотаток Тичини «Читаю, думаю, нотую» (1972), яку впорядкував С. Тельнюк: «...Ніколи не забуду я тієї великої, пережитої мною радості, коли я отримав номер газети «Правда» від 21.XI.33 р. і в ньому, в цьому номері, побачив свій вірш «Партія веде», видрукований в оригіналі! У цьому ж числі «Правды» в передовій статті – кілька слів було сказано й про мене. Це вельми й вельми допомогло мені в моїй роботі, та й у всьому подальшому житті» (стор. 7).

Там є й таке: «І я пишаюся, що мені у дні Великої Вітчизняної війни довелося саме з Москви виступити в центральній пресі зі статтею проти українських буржуазних націоналістів у Канаді, які хотіли продати Україну німецьким фашистам» (стор. 16).

Тож той це Тичина, що в «Золотому гомоні»? Звісно, і той, і, у згоді з Ортегою кажучи, не той, бо сказав не одне А.

Пізніше Тельнюк знайшов інший, зручніший аргумент на апологію «всього» Тичини. Цитую з останньої друкованої посмертно його статті «Містифікація генія в тоталітарному пеклі»: «Народ, позбавлений інтелігенції, перетворений у натовп сліпців, цей народ силою, брехнею, голодом, демагогією та репресіями примусили повірити в те, що над ним яскраво і ласкаво сяє сталінське сонце соціалізму. І цей народ життєрадісно співав «О Сталине мудром, родном и любимом...» чи «Із-за гір та з-за високих», цей народ захоплено деклямував «Людина стоїть в зореноснім Кремлі...» чи «Мы так вам верили, товарищ Сталин, как, может быть, не верили себе...»; цей народ захоплено аплодував, коли у фільмі Ромма «Ленін у Жовтні» чи на сцені в п'єсі Корнійчука «Правда» поряд з Леніним з'являвся Сталін...

«І саме тоді пишуться рядки Павла Тичини з його – теж! – «Пісні про Сталіна»:

*Корабель пливе рікою –
що йому глибокий вир?!
Любимо тебе ми, Сталін, –
дужий богатир!»*

І висновок Тельнюка: «...це ж елементарна пародія на тодішні славословні вірші та пісні про Сталіна. Що таке пародія? Це іронічне використання тем та ідей того чи іншого автора (чи групи авторів, чи цілої літератури) з метою висміювання...» («Дніпро», 1, 1991, стор. 185).

Тут не одне викликає заперечення. І насамперед, хоч і не безпосередньо до теми: несправедливість супроти народу. Він, народ, не був «натовпом сліпців» і ніколи у великій своїй більшості (а селянство в цілості) не прийняв комуністичної советчини, інтуїтивно відчувши, що та влада від диявола. Та й тими засобами, які перераховує Тельнюк, годі було примусити його в будь-що повірити. Пісні про Сталін він співав, але з примусу, а не «життєрадісно», не «захоплено деклямував» і не «захоплено аплодував», як для чогось запевняє Тельнюк. Це легко спростувати тим, що народ з чорним гумором щиро складав: «Ні корови, ні свині; тільки Сталін на стіні».

Тепер безпосередньо до теми. Так само ж не захоплено komponував свою «Пісню про Сталіна» Максим Рильський, як і Тичина писав наведені рядки. А от щоб Тичина вважав свої славословні пісні як «елементарну пародію» «для висміювання» – у таке годі повірити. Для того потрібно було б не абиякої сміливості, якої переляканий Тичина напевно не мав. Навпаки, зовсім певно: намагався komponувати так, щоб не запідозрили в нещирості, і не його провина, що виходило смішно. Це був просто ефект Бодлерового альбатроса, відкритий поетом майже за сто років до Тичининого «Партія веде», тільки що ситуація Тичини стократ трагічніша, ніж Бодлер у середині дев'ятнадцятого століття міг собі уявити, але суть та сама. Його альбатрос – володар небесних просторів, який велично ширяє в безмежній блакиті, – упійманий і приборканий грубою матроснею, – безпомічно тягає по чардаку підрізані крила, як безладно опущені весла. Він безпомічний і смішний, матроси знуцаються з нього. Й остання строфа Бодлерового «Альбатроса» у вільному переказі: поет подібний володареві грозових хмар, він звичний до бур і зневажає озброєного; та як притиснуть його до землі в брутальному натовпі, крила велетня заважають йому рухатися.

Геній, з його особливо вразливою психічною структурою, у намаганні декларувати льюальність супроти деспотії безпомічніший від звичайної людини і тим смішний. Надто могутні крила, висловлюючись за Бодлером, йому підтято, і тому Тичинині славословія партії й Сталінові дійсно звучать пародійно, чим викликані (часто дотепні) пародії на нього. І в цьому немає нічого злого. Даремно покійний Тельнюк обурювався: у пародіюванні Тичини був тільки добрий знак, що народ у моторошних обставинах терору не втрачав гумору, то був знак його живучості.

Тельнюкові чомусь здавалося так, ніби іншим сучасникам «усе простилося: і оті пісні, що всенародно співалися десятиліттями, і грубезні книги про Сталіна, і неодноразові нагородження Сталінськими преміями, – одному Тичині це не пробачилося» (цитована стаття, стор. 183). А воно, може, й так, що більш виразна тенденція навпаки: менших можна костилити й забути, а великих, саме через незабутність, будь-що виправдати, щоб зберегти в клясиці радянської літератури.

Насправді ж не треба нікого ні виправдувати, ні ганити, треба просто людському розуміти межу ситуацію, в якій опинився поет, і говорити правду. На те цей довгий відступ про Стельмаха й Тичину. По смерті останнього вже

виросло покоління, котрому байдуже, якою людиною був Тичина в приватному житті: доброю, злою, уважною чи байдужою до інших. Воно, а поготів наступні покоління стоятимуть перед незрозумілим феноменом: «Золотий гомін» і «Партія веде» під ім'ям одного автора. І як ми будемо викручуватися в апології того й другого чи в запевненнях, що перше писане поважно, а друге жартома, як пародія, – в обох випадках буде фальш.

Те саме стосується М. Стельмаха: якщо це «клясика» й як така буде передруковуватися, хто майбутньому читачеві скаже, де правда: у «1933-ій – голод» Володимира Маняка чи в «Чотирьох бродах» Стельмаха?

Наталя Околітенко ствердила фальш у прозі О. Копиленка і переадресувала проблему літературознавцям: що з ним робити? Можна тільки приєднатися до неї, і то в розумінні потреби такої переоцінки всієї радянської клясики (либонь, не знята з бібліотечних полиць «Переяславська рада» Натана Рибак, а вона ж належить до «клясики»?). Визнана такою, вона якось сором'язливо зберігається недоторканою. Певно, зі звички вдоволитися півправами. Вони, ці півправа, зумовлені не тільки покищо відповідною їм півсвободою, а в багатьох випадках і небажанням у людей старшого покоління переглядати свої власні позиції. Тим, кому належить, час на це зважитися.

Покищо до цього не дійшло, а хочеться, щоб нарешті узвичаїлося за всіх обставин говорити повну правду, навіть як вона, вголос висловлена, – надто болюча. І ще однією з таких правд є визнання, що наша література бідна, навіть дуже.

Ні, я не належу до негаторів, бо люблю українську літературу в її кращих зразках, багато й охоче читаю. Для повноти уявлення про загальний процес навіть те, що не вартє витрати часу. А то трапляється й таке, що, за визначенням А. Платонова, «якби ще трохи гірше, то було б зовсім добре». А такого в українській літературі, признаймося щиро, досить багато, і часто, розгорнувши свіже число журналу, дивуєшся: нащо воно надруковане, коли ніхто з такої сірятини втіхи не матиме.

Зрештою, чому тут дивуватися, як усвідомити, що всі три чверті століття, від самого її початку (і за двадцятих років, якими ми захоплюємося, теж) українська література не була вільна. Від самого початку її привчали харчуватися з корита. Хай буде мені вільно вжити цей термін, бо запозичив я його з доповіді Володимира Дрозда «Чи бути завтра українській літературі?» («Літературна Україна», 14 січня 1991). А сказав він дослівно таке: «...Опинившись біля корита, яке порожнім для офіційних літераторів не було ніколи, навіть у найтяжчі для держави часи, «інженери людських душ» потроху перетворювалися на інженерів ідеологічної машини. Саме це, в першу чергу, поряд, звичайно, з мовними проблемами у республіці, призвело до втрати офіційною українською літературою довір'я широкого читача».

Якщо це правда, а, либонь, так воно й є, бо, скільки мені відоме, Дрозда ніхто навіть не пробував спростовувати, – то треба не дивуватися тому, що українська література бідна, а чудуватися: як вона взагалі утрималася та ще й спромоглася на зразки високої художньої якості навіть за найчорніших часів брежневського терору, евфемістично званого періодом «застою».

Справді бо, йшов 1968, четвертий рік царювання Брежнева, і раптом появився «Собор» Олеся Гончара, який уже тоді почав переростати понад значення просто літературного факту. На той таки рік припадає й поява

журнального варіанту роману В. Дрозда «Катастрофа», так несподіваного, що критика зацікавилася, ніж словом його не згадавши. Тільки на черговому з'їзді письменників Л. Новиченко згадав про це, але й сам жадного слова критичної оцінки роману не висловив. Попри ув'язнення багатьох з них (І. Світличний, Є. Сверстюк, В. Стус, двоє Калинців та ін.) та на десятиліття змушених мовчати (Л. Костенко, В. Голобородько, мабуть, назавжди втрачені для літератури Г. Кириченко й М. Холодний, з усіх боків скомпромітований, але свого часу найталановитіший сатирик в українській поезії), чим завдано невідшкодованих втрат українській літературі, але попри те не були остаточно удушені шестидесятники, про що свідчить не тільки їх поезія, чи тоді таки друкована, чи тепер легалізована з самвидаву. Навіть колись похмурий сповіданням войовничої ідеології вуспівщини Л. Первомайський саме за Брежнева явив досконалі зразки чистої лірики.

Та з поезією у нас завжди було куди краще, прикметні, проте, зразки й не остаточно вмерлої прози. Чарує нашу пам'ять чесно незламна постава покійного Бориса Антоненка-Давидовича, але й достоту мученик в українській літературі, якого, щоправда, не саджали, але й не допускали прорватися до справжнього, Іван Сенченко, якщо мова про старших письменників, саме за Брежнева спромігся опублікувати «Подорож до Червонограду» й повість «Савка». 1932 року появилася оригінальною формою роман П. Загребельного «Я, Богдан» і вже майже під завісу (1984) повість (не помітив, як її оцінює критика, а вважаю її шедевром свого часу, в якому відбито порочні прикмети брежневщини) Юрія Мушкетика «Обвал».

Та в цьому короткому огляді я не претендую бути істориком доби, щоб називати і се докладніше, й обмежуюсь тільки прикладами, тож хай вибачають мені ті, хто того заслуговує, але не згаданий тут, хоч ніяк не можна оминати тих, хто, боронячи честь літератури, пішов на десятки літ ув'язнення або, не зазнавши ув'язнення, були піддані іншим репресіям, але не ступили ні кроку проти свого сумління. Такими були загнаний за це в самогубство яскравий представник «розумної битопіси» Григорій Тютюнник і майстер психологічної прози Валерій Шевчук, у поезії Ліна Костенко. Звичайно ж, не тільки названі. Ледве не забув речі, які конечно треба згадати: зарізаний роман Р. Андрияшика «Полтва», біографічний роман В. Врублевської й досконалої майстерности оповідання Ю. Щербака «Маленька футбольна команда».

І хоч перелік цей можна значно продовжити, не буде парадоксу в твердженні, що українська література бідна. Спробую це довести далі, але заки до того дійду, зачитую ще раз В. Дрозда, з тієї самої доповіді:

«...Отже, заняття літературою стає своєрідним хобі у вільний від основної роботи час. Можемо втішити себе тим, що така ж картина у більшості розвинених країн, на які ми сьогодні так старанно рівняємося».

Тут Володимир Григорович помиляється: картина зовсім не така. Насамперед, «у більшості розвинених країн» література з пелюшок існує в нормальних ринкових умовах і повсякчас до них природно пристосована, а українського письменника раптом відривають від корита і безпомічно кидають у зовсім інші економічні відносини. Та, може, головне не так у цьому раптовому стрибку, як в особливостях того ринку. Ринок на Заході – функція приватновласницької економіки, і найперша його особливість – він не знає дефіцитів, навпаки, має

постійну тенденцію до перепродукції, і ніщо так не втішило б приватника, як дефіцит: бо він відразу ж поспішив би його заповнити. Його можна назвати й капіталістичною акулою, бо зробить він це не з якихось гуманних міркувань, а заради заробітку. Та від того всім добре: і власникові капіталу, і споживачам. Споживачам паперу теж.

Ті економічні обставини, в яких опиняється український письменник – зовсім не ринок, а карикатура на нього, бо який може бути ринок за державної гласності на засоби виробництва і плянового розподілу? Він уже, як хтось висловився, й «показує свої гримаси»: дефіцити не зменшив, а збільшив і кількостю помножив ціни. До речі, про розподіл. За панування Московської імперії, яку новий президент хоче закріпити навечно, тільки тому, що йому хочеться необмеженої влади над великою державою, дорозподілялися до того, що на одного росіянина припадає пересічно 12,7 примірника книжок, а на українця – 1,9-1,7. Число з доповіді Павла Мовчана «Закон про мову та беззаконня» («Літературна Україна», 31 січня 1991). І ще цитата з тієї ж доповіді: «Маючи три потужні паперові фабрики, які виготовляють 320 тисяч тонн паперу за загальної потреби в 120 тисяч тонн, ми цього року недоодержимо 60 тисяч тонн, вважай, власного національного продукту. Та ще коли додати до цього централізоване майже десятиразове підвищення цін на папір, то ми вже тепер приречені дегранти, тобто біороботи...».

Такий ринок, такий розподіл (чи таке воно, як «у більшості розвинених країн»?) і такий на додачу... державний суверенітет. Та повернуся до обіцяного.

Без потреби точніше цитувати нагадаю, що недавно десь була мова: чи не забагато українських письменників? Й Іван Дзюба з конкретними числами в руках доводив, що аж ніяк не забагато, бо рівна числом населення Україні Франція має їх у скількись разів більше. Добре, що Дзюба для порівняння взяв Францію, бо саме французьку літературу я знаю трохи краще від інших і можу говорити про відносність чисел.

Щодо Франції – згоден з Дзюбою: там письменників не забагато, та й питання – забагато чи замало – не може стояти. З тієї простої причини, що там, в обставинах вільного ринку, тільки те друкується, на що є попит. Приватний ринок стихійно виповнює всі щілини, але видавець не друкуватиме книжки, якої не куплять.

І ось перший шар літератури, невідомий в обставинах неповороткої плянкової економіки: велика продукція зовсім дешевих видань у формі зошитів на дешевому папері, й ціна їм копійчана. Це переважно дешеві кримінально-пригодницькі романи, які не належать до тієї літератури, де виробляються літературні смаки, існує критика й запам'ятовуються імена письменників. Їх пишуть літературні ремісники, які не претендують на літературну славу, вони просто заробляють, але це не значить, що пишуть погано. У містах Німеччини існують крамнички-кіоски, в яких можна купити таку книжку, з малою доплатою поміняти на іншу чи перепродати. Хто читає цю позалітературну літературу, я не знаю, ймовірно домашні господині й підлітки.

Поодинокі з цих авторів виринають і на літературну поверхню. Це вже вищий прошарок літератури. Тут трапляються й відомі імена. Такий Жорж Сіменон, якого читає весь світ, хоч мистецька вартість сотень його романів не висока. Він достатньо представлений навіть в українських перекладах. Гадаю, більше, ніж треба, якщо брати до уваги брак кращих перекладів.

Поруч з цією книжковою продукцією досить велике поширення, якщо мова про Францію, має література, присвячена загадковим, не з'ясованим явищам, переважно в історії. Сюди належить тема алхімії, тільки паризькому алхімікові Ніколя Флямелю присвячена не одна книжка; загадки Готики й таємничих знаків на Готичних соборах; історія ордену тамплієрів, що його 1307 року вибив до ноги французький король Філіп IV, прозваний Уродливим, і їх скарбу, який зник безслідно і тим непокоїть досі не самих тільки шукачів його, а й літературу. Це дуже цікаве читво, і його читають масово. Признатися щиро, літературу цього жанру залюбки читаю і я. У ній, до речі, багато пізнавального.

Далі буде широко розгалужена історична література, почасти на межі між історією й літературою, почасти чиста белетристика.

(Тут і далі я змушений буду вдаватися в подробиці, які вибачить мені поінформований читач, бо сам перелік тематики читачеві в Україні, відірваному від світу, ледве чи буде цікавий і зрозумілий).

Тут, в історичній тематиці, на перше місце висувається романізована біографія, найвидатнішим майстром якої в французькій літературі був, певно, відомий принаймні з російських перекладів й українському читачеві Андре Моруа. Але вже напевно невідомий сучасний автор, крім іншого, серії «великих біографій» (Ляфонтена, Вольтера, Талейрана, Катерини Медічі) Жан Ор'є; з трохи раніших прецікавий літописець Парижу Франсіс Карко. Далі з невідомих українському читачеві сучасних авторів назву Андре Кастельо, автора шеститомової «Історії Наполеона Бонапарта»; члена Французької академії Алена Деко: серед іншого «Історія французьких жінок» у двох томах, написаним в пандан до «Історії французів» (у розумінні чоловічого роду) П'єра Гаксотта. І на закінчення, як говорити про лише помітніші приклади, згадаю дотепного Гі Бретона («Любовні історії в історії Франції», десять томів). Усе це надзвичайно цікава література, й її читають теж масово.

Так виглядає більш чи менш белетризована історична література, щойно далі слідує історичний роман у властивому значенні цього слова, але з переліку прикладів з уваги на трудність вибору з великого числа доведеться утриматися.

І далі, продовжуючи мову про тематичну розгалуженість французької літератури, хай уже буде тільки згадка про на високому інтелектуальному рівні мемуаристику (бодай, крім уже згаданих вище Сартра й Мальро, хай будуть ще названі багатомові спогади Сімони де Бовуар) та на останньому вже місці – про багатющу літературу на теми з історії мистецтва, приналежну, маю сміливість твердити, таки до літератури в звичайному розумінні слова, бо вона має не абиякий вплив на досконалення стилю письменника, збагачення мови, поширення обрив літератури, та й пишеться часто тими ж письменниками. Для прикладу романіст Андре Мальро був ще синологом й істориком мистецтва, дослідження якого надовго лишаються визначальними в цій ділянці, а Сартр був романістом і філософом.

На цьому закінчу перелік того, що фактично відсутнє в українській літературі. З додатком ще однієї особливості західнього книжкового ринку, невідомої в нас: тут кожна книжка, на яку є попит, видається в нормальному (і тим дорожчому) форматі й разом для масового читача в дешевому кишеньковому. Якщо мова про французьку літературу, кишенькові видання в серіях «Фоліо» має славнозвісне видавництво Галлімар, і не буде перебільшенням сказати, що в цих серіях за приступною ціною читач знайде все найкраще, що

існує в світовій літературі. Те саме можна сказати й про видавництво, яке так і називається – «Кишенькова книжка», з якого, до речі, свого часу виокремився Галлімар зі своїм «Фоліо». «Пресе Поке» й «Академічна книгарня Перрен» спеціалізуються переважно на історичній літературі, а Загер – на мистецтві. Під цією маркою, до речі, вийшла багато ілюстрована книжка Б. Амангваля «Довженко». Літературу нижчого гатунку, для зацікавлених інтригуючою тематикою продукує кишенькове видавництво «Я прочитав». Усі видавництва цього гатунку годі було б порохувати.

Цей довгий перелік жанрової різноманітності французької літератури і видавництв розрахований на непоінформованого українського читача, поставленого в парадоксальну ситуацію: його запевняють, що він читає пересічно найбільше в світі, а дають на рік... 1,7-1,9 друкованої книжки; і ще на коректуру до твердження В. Дрозда: чи справді український письменник, раптом відірваний від «корита», потрапляє сьогодні в ту саму ринкову ситуацію, що й західній?

Коли ж хтось заявся б спростувати твердження про відсутність всього переліченого вище в українській літературі, я готовий на компроміс: воно ніби й є, але хронічно не виходить з зародкового стану. До того ж, у переважній більшості отруєне фальшем. Це легко довести на прикладі історичного роману.

З роману Дрюона «Прокляті королі» можна зовсім добре, не боячись перекручень, засвоїти історію середньовічної Франції перед початком Столітньої війни. Чогось подібного аж ніяк не можна сказати ні про трилогію Івана Ле «Хмельницький», ні про роман Петра Панча «Гомоніла Україна» (а вони теж, либонь, клясика?), бо і той і другий мусіли «во главу угла» покласти припасування до панівних натовді фальшивих історичних концепцій тлумачення Переяслава. А блюзнірське зображення історичних постатей Української Народної Республіки в романах Юрія Смолича, присвячених тій добі, взагалі за межами пристойності. Можна тільки шкодувати, що цей мотлох ще не викинений з бібліотечних полиць. Що ж стосується багатих фактажем і майстерно написаних «Розповідей про неспокій» Смолича, гадаю, ніхто не буде перечити, що їх, на жаль, теж треба уважно читати з поправками на вкраплення підступної отрути.

Така ситуація з історичним романом: його мало, і той «порчений». Децю на більшу увагу заслуговує написаний на кшталт «Мемуарів Адріяна» Маргарет Юрсенар роман Павла Загребельного «Я, Богдан». Цей до біса талановитий автор має необережність писати легко й багато, через це – нерівний і з ганджем, який колись делікатно визначив Л. Новиченко, як «багато зайвої інформації». Щодо «Я, Богдан», то був би він великим успіхом письменника, якби... Темпераментно написаний на рівному піднесенні надхнення від початку до кінця, блискучий стилем і багатий добірною мовою, дотепними знахідками, роман міг би стати визначним здобутком української літератури, якби... був писаний бодай п'ять років пізніше! А так: той самий проклятий Переяслав зіпсував усе; ще й перестраховка закидом Шевченкові, мовляв, «не зрозумів» великого Богдана.

Залишімо на якийсь час тему жанрового розгалуження літератури, щоб продовжити її пізніше, й повернімося до питання відносності чисел: багато чи мало письменників? Як мова знову про Францію: як там? Хто-зна. З поверхні не видно, бо письменники не згуртовані з «єдиній спілці» (беру в лапки, бо так значиться в знаменитій постанові від 23 квітня 1932). Не знаю аж так добре тих відносин, але апріорі переконаний, що невідомі такі речі, як з правильними

інтервалами (на подобу, до речі, партійних з'їздів) скликувані з'їзди письменників, реєстри членів Спілки, сам факт приналежності до якої вже ніби дає право на певні привілеї. Письменник живе й працює на власну відповідальність і видавців шукає на власну відповідальність.

В. Дрозд якщо не зовсім помиляється, то принаймні вельми перебільшує, кажучи в цитованій доповіді, ніби багаті західні країни виробили різні способи допомоги культурі, якщо думає, що кожен письменник може з тієї допомоги, на подобу «корита», користуватися. Якщо подібними благами й користуються, то власне ті, що виробили вже собі літературне ім'я й такої допомоги не потребують. Нормально ж, поки його книжки почнуть продаватися великими накладками, письменник мусить жити з іншого заробітку. Як пощастить, а як ні – то й ціле життя. І Золя починав з того, що працював в одному з видавництв скромним клерком, і перейшов, як у нас кажуть, «на творчу роботу», коли добре пішли в продаж його романи.

Приватний видавець, замість редакторів у ролі цензорів, має фахівців-лекторів, які визначають: матиме книжка попит чи ні? У добрих видавництвах це те саме: чи має вона мистецьку вартість? Так діє природний добір, загорода перед графоманом. Він же, графоман, – геній влізливости, може й тут прориватися на книжковий ринок, та все ж як виняток.

А як у нас? Саме тепер література стала на гострому переломі, і покищо не знати, на які рейки в т. зв. «ринковій економіці» вона стане. Але знаємо, що було в минулому, і з певністю можна говорити в минулому часі. Цей огляд пишеться напередодні чергового з'їзду письменників, на якому повідомлять нові числа, трохи більші: за п'ять років СПУ зросла. Але в нашому випадку не має великого значення, як будемо оперувати числами, які оголосив Павло Архипович Загребельний на попередньому з'їзді. Ще зовсім недавно, шість років тому, визначальною була єдина творча метода – соціалістичний реалізм, за якою в засаді, при всіх заклинаннях про необмежені можливості методи, кожен письменник повинен був писати (даруйте, знову Довженко!), «як усі». Звичайно, з правила є винятки, і я їх мірою можливості в цьому огляді згадую.

Може, не треба про це згадувати, бо література підводиться з колін і нема до старого вороття? Ой, треба. Хоча б тому, що інерція далеко непереборена і літературний ландшафт мало змінився, що засвідчує хоча б функціонування все ще на старих засадах СП СРСР, сам факт приналежності до якої вносив у взаємини між письменниками момент зрівнялівки: членський квиток в засаді дає рівні права, і хоч визначніших (а хто визначніший? Часто той, хто на визначнішій посаді) друкували частіше, кожен правом члена Спілки претендував на свою чергу, і його треба було друкувати, навіть коли наперед буває відоме, що видрукований наклад приречений на макулятуру. Бож усе нічیه, і ніхто не покриває збитків з власної кишені. У цій зрівнялівці, за винятком одиниць, більшість виглядали читачеві однаковими. І в цьому розумінні декому здавалося, що письменників забагато.

У стилі двадцятих років, коли літературний процес тривав бурхливо й точилися гострі баталії між окремими угрупованнями, не вагалися називати конкретні імена не лише в позитивному контексті, а й у гостро негативному. І нічого страшного в тому не було, їх сучасники, французькі сюрреалісти, вдавалися до витівок, куди зухваліших. Ще пригадується, як десятків зо два літ

тому Іван Дзюба, не вдаючися в делікатності, нещадно громив графоманів, й Олесь Гончар колись у доповіді на з'їзді письменників загрожував графоманству гербіцидами. Досить невдала назва «застій» стосовно літератури остільки виправдана, що за його років все «застоялося», і боротьба проти графомана пригасла. Відтоді звігодавці-доповідачі на з'їздах чи пленумах стали дуже цнотливими, і як мова про досягнення, вони нанизують ряди імен, коли ж ідеться про негативне, тоді вже анонімно: «...на жаль, трапляється ще...» і багато подібного, та вже без імен.

Веду до того, що й мені доводиться згадувати імена, але признаюся: не порушу культивованої у Спільці цнотливості, і як тут згадую декого, то не хотів би, щоб це звучало образливо, бо не знаю їх, і ідеться мені лише про числа. От для прикладу в «Довіднику» занотовано аж шість Бойків. Дорогий читачу (реторичне звернення до пересічно активного читача, і то на Україні, а не в діаспорі), що тобі говорять ці шість прізвищ? Чи ти чув коли про них? Це саме питання можна поставити про п'ятьох Логвиненків чи про чотирьох Омельченків (прозаїк, поет, прозаїк, поет). І в останнього збірка поезій «Вінок цибулі». Цей «вінок», читачу, відомий тобі? Слово честі, я повів мову про нього не заради сміху...

Абстрагуючися від того, що й сам літерат, запропоную погляд на поезію звичайного читача. І відразу наспивають напоготові відомі імена: усі ми знали старих П. Тичину, М. Рильського, М. Бажана, яких любили за створене, коли вони були молодими, але не надто захоплювалися В. Сосюрою і, як на мене, ніяк не могли зрозуміти, чому в цей ряд вставляли куди нижчого А. Малишка. Єдиний зі старших не в молодості, а під кінець життя дав прегарні зразки інтимної лірики – Л. Первомайський. Далі йдуть передвісники шістдесятництва – Д. Павличко й Л. Костенко й самі шістдесятники: І. Драч, М. Вінграновський; мав чимало прегарних поезій, поки не зіпсувався на отруйно-публіцистичній прозі (маю на увазі «Лице ненависти» й «Трава біля порога») В. Коротич, вельми талановито дебютувала І. Жиленко (особливо майстерні її поеми, які чомусь роздратували В. Козаченка).

Це ті, кому пощастило: вони були чустрені, але не зазнали важчих репресій. (У дужках варто зазначити: й чустрені були тільки за те, що справжні поети). Василя Симоненка не встигли почустрити, зате підфальшували посмертно, виявивши в цьому ділі виняткову вправність: наприклад, гострі інвективи проти сучасних «убивць» і «лакуз» у вірші «Гранітні обліски, як медузи...» переадресували в минуле, додавши віршеві назву, якої в Симоненка не було: «Пророцтво сімнадцятого року». Не одну таку операцію проробили й з іншими; дещо й зовсім не втрапило до друку. Так Симоненко й не явлений досі читачеві, як можна так висловитися, в чистому вигляді.

Додаймо до названих (прошу вибачення за повторення) двох на добру чверть століття вилучених з літератури виключно за невідповідну Стагутові Спільці письменників оригінальну форму: це В. Голобородько й І. Калинець. І ще не знати, яким робом, вилученого з літератури вельми талановитого поета Григорія Кириченка. Мій покійний друг, паризький критик Еммануїл Райс, якого я посвячував у таємниці української поезії, потім усе запитував мене: де подівся Кириченко? А що мав йому відповісти, коли від середини шістдесятих років про поета не було жадної чутки, і щойно тепер стало відоме, що він мовчазно згасає десь на провінції. Ще загадковіше зник Борис Мамайсур. Так набирається два чи й три десятки поетів, усім відомих.

Тут моя слабкість, в якій мушу одверто признатися: зосереджений більше на прозі і приголомшений великою кількістю поетів, після шістдесятників я перестав належно стежити за поезією. Лише з відгомону в пресі знаю, що з'являються все нові талановиті поети з молодших, та й не конче знаю все, варте уваги, старших. Література таке багатооб'ємне й багатогранне явище в безперервному процесі, що застосування до неї прямолінійних оцінок має сумнівну вартість. І коли я, сам себе ніби спростовуючи, поведу мову далі в протилежному напрямі, буде не суперечність – лише свідчення про складність об'єкта обсервації. Ні, талановитого в українській поезії більше, ніж нарахую відомих я чи хтось інший два-три десятки. І ось приклад: з великим запізненням, на жаль, я вперше тепер познайомився з творчістю Павла Мовчана. Мова про його збірку «Сіль», і перше знайомство з його поезіями переконує, що вони витвір майстра поетичного слова високої культури. Надаючи вислову – висока культура поетичного слова – найширшого значення, наполягаю насамперед на важливості в нашому випадку і просто культури мови. Саме з цією метою збірку «Сіль» я прочитав ще й виключно з погляду мови. І пересвідчився, що вона в Мовчана багатує й чиста від засмічення непотребом. Українська мова, попри все, досконало розвинена, і хто її знає, як Мовчан, не потребує вдаватися до сусідів за позичками.

Передбачаю наперед іронічно примруженого опонента: мовляв, як він поет, то культури мови йому не мусить бракувати, – і поспішаю його спростувати: справді, досконале опанування мови в літературах за нормального розвитку – явище самозрозуміле; але не в нас. Та до питання мови ще дійдемо далі, а тепер повернімося до поезії.

Отож, я собі нараховую два-три десятки відомих поетів. У когось іншого небереться два-три десятки у дещо іншому складі Мало? Гадаю, як на звичайного читача, любителя поезії, – досить. У великих дозах поезія, як і все, що високої концентрації, – нестравна. А їх же, поетів, за звітом Павла Архиповича на дев'ятому з'їзді письменників, з загального числа 1095 – майже половина: 483 (тепер, певно, більше)! Як бути з тією великою рештою, яка в перші два-три десятки (мої чи чийсь інші) не входить? Я не сумніваюсь, що межі ними є люди талановиті, а вже безсумнівно – всі вони володіють досконало правилами версифікації. І все ж, таки більшість з них виглядають для читача однаковими. Так привчив їх писати, а нас дивитися на них соціалістичний реалізм. І тому здається: забагато їх. Сама тільки похмура атмосфера радянського життя виключає можливість такої гри зі словом, на якій побудована вся поезія Жака Превера чи, либонь, уся літературна творчість такого оригінала, як Раймон Кено.

Повернуся до прози, щоб закінчити огляд жанрової різноманітності французької літератури, взятої для порівняння з українською. Тут, властиво, цьому оглядові й кінець, бо після того всього, що було назване як відсутнє в українській літературі чи з поправкою, що воно як й існує, то хронічно в зародковому стані, йде нарешті те, що домінує в українській літературі: белетристика – оповідання, повісті, романи з поточного життя. З тією поправкою, що в західних літературах поняття повість не існує, просто – оповідання чи новеля й роман.

Не хочу, щоб у читача склалося враження, ніби я схилиюся перед Заходом. Йдеться мені просто про перерахунок відмінностей з кінцевим зазначенням, що

й тут друкується багато пересічного, не самі шедеври. Але в умовах живого зв'язку з широким світом поза кордонами своєї країни в західніх літературах куди багатша тематика, до екзотики включно, тоді як український письменник, замкнений у кордонах своєї країни, обмежений тематикою досить таки похмурого оточення: колгосп, завод, життя інтелігенції, ще світ науки. У нього просто немає живих стимулів до виходу за межі цієї тематики.

І що ще важливіше: в умовах ніколи не гальмованої свободи творчості західньому письменникові, невдоволеному узвичасним, відкриті можливості шукання нових форм художнього вислову, експериментування. Тільки тому тут можливі такі оригінали, як Марсель Еме з його дотепно фантастичною тематикою або подібний йому в німецькій літературі Курт Кузенберг; знову в французькій Жан Еффель (мальовані історії «Сотворення світу») чи згаданий вище Раймон Кено, який, окрім багато іншого, висунув оригінальну концепцію реформи французької мови і написав своєрідним жаргоном прецікавий роман «Зазі в метро».

Боюсь зловживати екскурсами у французьку літературу, на які спровокував мене Іван Дзюба, і на завершення обмежуся лише згадкою про «новий роман» у французькій літературі, знайомство з яким було виключене для цнотливо соцреалістичної української, і радянський читач хібащо з посередніх згадок натрапляв на імена Наталі Саррот, Алена Робб-Гріє чи Нобелівського лавреата Кльода Сімона, якщо згадуваних, то тільки порядком засудження.

Задушлива атмосфера «партійної і народної» благопристойності протягом десятиліть виключала пошук нового й експеримент; однією з останніх гримас експерименту перед 23 квітня 1932 був «Чернігів» (1931) П. Тичини, аж до першої половини вісімдесятих років, коли література, перша відчувши підземні поштовхи того, що пізніше дістало назву «перестройки», на знак протесту проти «застою» явила зухвалий, навіть як і не завжди вдалий, але явно антисоцреалістичний «хімерний роман»: «Позичений чоловік» (1981) Є. Гуцала, «Балада про Сластьона» (1983) В. Дрозда, «Вигнання з раю» (1985) П. Загребельного. Дати в дужках говорять самі за себе.

Тепер, коли література підводиться з колін, на скромний погляд автора цього огляду, перед нею вириває найскладніша проблема – проблема стилю. Не якогось стилю доби, чогось на заміну безславно похованого соціалістичного реалізму, а стилю індивідуального, гранованого кожним письменником для себе, в розумінні цитованого на початку Оскара Вайлда чи Бюффонового: «Стиль – це людина», в розумінні його оригінальності й неповторності.

Щонайбільш убивчою для літератури доби «застою» була дезіндивідуалізація, уніфікація стилю, наче б спільного для всіх, з витворенням назавжди викорисаних стереотипів мови типу тієї ж «партійності і народності» чи з жахом згадуваних, ще й досі не викорисаних, наче навечно заклепаних означень – «Великий Кобзар», «Великий Каменярь» тощо.

Несправедливе було б огульне узагальнення. Література повсякчас дивує нас чудом можливості відродження. І таким була поява грона шістдесятників на тлі вже запрограмованого «застою» з свідомо виробленим новим стилем, що поставав на мертвотно голому пейзажі тодішньої літератури, і в кожного талановитого поета – індивідуальним.

Без перебільшення буде сказати, що й конфлікт – «батьки і діти», наявність якого намагалися вперто заперечувати, виник у першу чергу саме на ґрунті стилю. Не кажучи про вкрай примітивну ворожість до «незрозумілого», висловлювану М. Шереметом, П. Вороньком чи М. Чабанівським, навіть визначніші з «батьків» не могли стравити нового в поезії шістдесятників. Доброзичливий М. Рильський відмовлявся зрозуміти, «що воно таке у Драча – «лаконічність штиблет»», його дратувала «нестримна потреба говорити неясно». А колись сам геніяльно винахідливий у неповторності стилю П. Тичина впадав просто в розпач:

«Та от лихо наше, що з-поміж молодих поетів є ще й такі, які й самі не розуміють, що значить бути новатором. Ні теми в них нема, ні форми, ні настрою, а так... немов те викрутасне ковзання на коньках по льоду...»

Це був опір інерції проти виняткового на загальному тлі, нового. Та винятки лишаються винятками, вони тільки підкреслюють глухе тло, на якому з'являються наче екзотичною квіткою. Воно, тло, покищо не зрушене, і проблема стилю, його власного, стоїть у всій гостроті перед кожним письменником. Перша й найголовніша тут трудність – катастрофічний стан української мови.

І видатні майстри слова навіть за нормальних умов порядком переборення «опору матеріялу» завжди надавали першорядного значення мові. Фльобер ніби не міг нарікати на невиробленість мови, а признавався: «у кожному рядку, при кожному слові я відчуваю брак мови, і недостатність запасу слів така, що я дуже часто змушений міняти деталі».

Що ж має сказати український письменник, який живе й працює, й укладає свої твори в умовах відчуження мови, ледве чи відомих ще десь, поза есесерією? Наша мова, ніколи не дійшовши остаточної перемоги над російщиною, з кінця двадцятих років повільно, а після війни з прискоренням переставала бути живою, не відтворювалася й не реагувала в самозбагаченні на процеси поточного життя. Письменник обертається в оточенні чужої мови, далєбі, й сам у побуті нею користується, як не моторошним суржилом, який стихійно лізе в живу мову чи, власне, нею є; й переходить на чисту українську, коли сідає при машині до писання. Тоді вона буде досконало літературна, але чи жива? – коли нею забули говорити й вона уподібнюється до мертвої латини, а персонажі нашого письменника, від колгоспника до академіка й генерала (обидва останні, звичайно ж, взагалі українською мовою не володіють), говорять тільки чистою літературною мовою, чим неминуче вбивається правда розповіді. А як бути письменникові, коли побутовий жаргон – елемент живої мови – не твориться? Пробують для оживлення розповіді зарадити собі позичками з живої чужої мови, тільки ж кальки з «как штык» чи «чокнутый» в українському перекладі («як штик», «цюкнутий»). Приклади вичитані з літературних текстів) втрачають емоційне навантаження й звучать анемічно.

Олександр Довженко, хоч як боляче реагував на навалу русифікації, не міг, проте, писати мертвою, «дистильованою» мовою й «навмисне залишав русизм», як «знаки живої мови», в оригіналі (див. його лист до директора видавництва «Радянський письменник» О. Дяченка від 4.9.1956). Те саме робив Григорій Тютюнник. І Гелій Снегірьов. Заради правди розповіді. Це було б не так страшно, якби воно не було тільки частиною засмічення української мови русизмами, які стихійно витісняють питоменно українські слова.

Якщо я застерігся, що не зовсім добре орієнтуюся в повноті літературного процесу, то мої джерела зовсім достатні для спостережень над мовою, щоб бачити, як слова-паразити втискаються в українську мову. Достоту на моїх очах таке гарне слово, як «ластовиння», витіснене з ужитку «веснянками» («веснушки?»), «поганин» – «язичником» (з незугарним прикметником «язичеський»); зовсім свіжі «витоки» (їх не встиг ще занотувати «Словник української мови») цілковито витіснили прегарне слово «джерела». Українські письменники залюбки «пересікають» вулиці й площі й полюбують, замість «штанив», «брюки» (по-панськи, чи що?), замість «категорично» чи «рішуче», воліють вживати «навідріз»; слово «школа» дістало незугарний, який дедалі частіше вживається, синонім – «училище». І замість здавна узвичаєного «відділ», тепер – «відділення» («отделение»?!), і замість «черевики» – «туфлі» (хоч у нас ще з апокрифічної літератури відомі – «чревії»). Цей реєстр можна продовжити. Можна б не одне сказати й про невластиві українській мові фразеологізми, як це робила свого часу Олена Курило і ледве чи хто так прискіпливо робить тепер.

Відчуження рідної мови мститься втратою чуття питомої їй органічної своєрідності. Звідси незугарні словотвори: «сонцедення» (мабуть, замість аж двох наявних у мові: «сонцеворот», «сонцестояння?»), невідповідне зловживання словом «огром». А що таке «думкувати»? Усі наведені приклади не вигадані, а принагідно виписані з літературних текстів.

Не знаю, як тепер, а за двадцятих років, коли в розгоні була українізація, якої годі дочекатися тепер, мовознавці пильно реагували на лексичні й фразеологічні огріхи в літературній мові, аж до таких нюансів, як т. зв. правило милозвучності: залежно від збігу голосних чи приголосних перехід сполучників і, у в й, в. І як тепер я натрапляю частіше на подобу отакого: «як й всім», – мені здається, що автор, в якого це відписане, пише по-українському, але не говорить, бо вимовити вголос таке неможливо.

Ще раз повертаючися до збірки П. Мовчана «Сіль», хоч за характером загального погляду на літературний процес докладніше обговорення її сюди не належить, скажу, що уподобав її за досконало вироблений стиль й уміння орудувати словом. Як брати його, слово, в розумінні Шевченкового «Ну що б, здавалося слова...», тобто як саме втілення поезії, то Мовчан орудує ним настільки віртуозно й неповторно, що, мабуть, кілька десятиліть тому його вважали б трудним і незрозумілим, як було за двадцятих років з Тичиною. Здається, проте, наш сучасник вже навчений читати поезію вдумливо, і така небезпека відійшла в минуле.

Іноді Мовчан витягає з забуття рідко вживані слова («ручий»), частіше вживає новотвори з допомогою незвичних для дотичного випадку флексій («білість воскресальна»), відіменникових дієслів («крейдяніти»); стільки ж влучні його несподівано оригінальні епітети («лійкуватий пісок»). Читаючи поверхово, можна переочити в Мовчана інтелектуально витончену афористику («...на все своя міра – з переситу і втіха кисне»).

Усе це особливо важливе з того погляду, що, читаючи сучасну белетристику, з сумом доводиться констатувати бідність лексики багатьох письменників. Пишучи переважно з поточного життя – колгосп-завод-науково-дослідний інститут, – вони часто вдоволяються лексикою й фразеологією «Радянської України». Узвичаюється заяложений лексичний штамп, якого легко

було б уникнути поверненням у вжиток забутих слів, зг маркованих у словнику Білодіда означенням – «застаріле». Спостерігається також брак уваги до використання невичерпного джерела діалектів, як свого часу делікатно і влучно вмів виносити на літературну поверхню соковиті лексеми з діалекту Чернігівщини П. Тичина.

Втрата стимулів до відсвіження лексики пояснюється, окрім всього іншого, припущаю, відчуженням літературної мови від народу. Обертаючись сама в собі, відірвана від джерел, вона «обкатується» з тенденцією – від конкретної предметности до заміни конкретного абстрагованим. Ставши перед трудностю умотивування сказаного, пошлюся на приклад, який, власне, навів мене на висловлену тезу.

На похороні Степана Васильченка поет Микола Вороний сказав: «За життя любив небіжчик українське сало й перед смертю його бажав, та, на жаль, – не дали й перед смертю йому хоч кришеник того українського сала».

Прочитавши таке у свіжому числі «Літературної України», я був вражений незвичністю вислову: сучасний письменник ледве чи висловився б так; він радше сказав би: «голодував», «жив надголодь» й інше подібне, з нахилом до узагальнення; у Вороного ж, який жив ще в стихії живої мови, вирвалося точне предметне окреслення: «кришеник сала».

У висліді притуплення стимулів до конкретної предметности вислову спостерігається ненормальне явище, не мною першим спостережене: інтенсивніше, ніж в оригінальній, збагачення мови в перекладній літературі. Пояснення цього феномену дуже просте: перед перекладачем кожного разу постає інший світ: невідомі замкненій у собі буденності явища, факти, предмети, соціальні взаємини. Йому не вистачає узвичаєної лексики, і він змушений вдаватися до відновлення у вжитку архаїзмів, слів, що вийшли з ужитку й забулися, – того, що в словнику називається «застарілим», до новотворів, а то й просто чужих слів, що залюбки робив покійний М. Лукаш.

Не дарма ж ще недавно співробітники Інституту мовознавства АН УРСР, який, складається враження, поклав собі як головне завдання – охорону української мови від збагачення, картали «тандем Лукаш-Кочур» (іронічний вислів директора іншого інституту – М. Шамоти) й усіх перекладачів огулом за ніби перевантаження української мови непотрібною лексикою.

І вже рішуче останнє зауваження до проблеми стилю, про те, чого справді українському письменникові варто повчитися від Заходу: уникати непотрібного перевантаження розповіді зайвиною, яка в українського письменника засмічує сторінки твору насамперед у вигляді довжелезних описів природи. Певно, не один переконаний, що саме в них втілюється найпоетичніше, те, що вводить читача в душевний настрій героїв твору, а насправді в тих пейзажах зчаста зайва симуляція філософування, як також і в занудно довгих медитаціях автора чи його персонажів, теж з претенсією на філософічність, хоч її там – ні на макове зерня.

Сказане вище не претендує на відкриття Америки: перестороги проти словесної зайвини в прозі подеколи прориваються й у радянській пресі, хоч і не часто. Запам'ятався, наприклад, давно висловлений афоризм Олесь Гончара (у переказі з пам'яті): роман, як ракета: десять зайвих грамів – і не полетить. Та подібним пересторогам досі не надано належної уваги, певно, з вини критики, неухважної до суто теоретичних проблем.

А є ж і чудові приклади розуміння ваги слова й належної уваги до нього, такого шліфування стилю, де словесна зайвина виключена. Вартий з цього погляду наслідування в останніх його збірках («Уроки поезії», «Древо пізнання» і посмертна «Вчора і завтра») Леонід Первомайський. Таки він же і в прозі. Маю на увазі його «Розрізнені записи», в яких «осмисленому слову» надано належної уваги. Не втримаюсь від спокуси зачитувати:

«Таємниця мови подібна до скарбу, закопаного на невідомій глибині. До неї спроста не докопаєшся. Можна ходити роками довкола, придивлятися, вслухатися, вивчати – і знати тільки поверхню цього чуда, яке вперто не пускає тебе в свої глибини. Здається, ти вже близько, пройдеши один штих, одкинеш верхній шар, затоптаний, порослий спорихом, – і скарб відкриється розсипом золота і коштовного каміння. Але твої зусилля даремні – знову копаєш, і знову нічого: якесь череп'я, іржавий дріт, півзогнилі тріски.

«Коли раптом таємничий скарб починає озиватися в тобі – його магія розкривається сама собою, не з словника, не з розкопок, а з твого живого існування, думання і єднання з світом: шукаєш назви для всього, що бачиш, і сам починаєш розсипати скарби, і чим більше їх кидаєш, то більше їх стає у тебе.

«Не знаю більшої радості, ніж вільне володіння словом...»

Тут явлено приклад, уже дещо призабутий, але повсякчас вартий наслідування.

Сьогодні українська література переступає поріг крутого зламу. Узвичаєний плин літературного процесу зазнає струсів, котрі невідомо який ефект дадуть завтра. Якби він, процес, переходив на нормальні ринкові лейки, за нормального функціонування української мови й можливості перекрити потужну конкуренцію російщини, що плине з Москви, – усі зміни можна було б тільки вітати як оздоровлення літератури, бо прикоритник не може бути чесним письменником, він неминуче, як влучно сказано, перетворюється на «інженера ідеологічної машини», яку крутить той, хто дає корито. На жаль, тих якби немає, і в ситуації, в якій опинилася українська література, зовсім не риторично постало, як невблаганне мане текел фарес, питання: чи бути завтра українській літературі, винесене Володимиром Дроздом на назву його доповіді на зборах київських письменників.

На цьому відкритому питанні так зручно було б поставити останню крапку, але автор, мимоволі переакцентовуючи з безпечної далечіні негативне, свідомий своєї несправедливості супроти тих, хто стоїть на передньому краї, відстоюючи кожен цаль рідного ґрунту під ногами. І ще хоче признатися, що, попри весь свій скептицизм, він буває, а ще більше хоче бути оптимістом. (Не один, гадаю, радянський письменник знає цю болочу антиномію з власного досвіду). То більше, що бажання бути оптимістом стимулюється фактами піднесення України й її літератури з колін (не привласною: улюблений вираз Івана Драча).

Те вже відійшло в минуле, але завжди треба пам'ятати, що на першому місці в цьому процесі історія поставить імена тих, хто, не чекаючи «перестройки», поклав на карту життя (й не один офірував його): В. Стус, В. Марченко, Ю. Литвин, О. Тихий, Г. Снегірьов, І. Світличний, Є. Сверстюк, С. Караванський, В. Чорновіл, Ігор Калинець, Ірина Калинець-Стасів, Ю. Бадзьо, М. Руденко. Цілий загін письменників, завдяки чийому стоянню на смерть, у

першу чергу стало можливим пізніше легалізова не гласністю відродження української літератури.

Свіжі парості його вже проклонулися в низці появ останніх літ: вільно розкуті, без закаламучення будь-якою ідеологією оповідання Ю. Андруховича «Зліва, де серце», на весь підглиб чесна повість А. Дімарова «Самосуд», «Безголов'я» Є. Гуцала, «Фарисеї» М. Черничука, посмертні публікації Б. Харчука. Це лише приклади. Багато нового в поезії.

І ще на окремих абзац винесу і могому сприйманні виняткове, що підтверджує висловлену десь вище тезу: провінціалізм – явище не географічне, а психологічне. Маю на увазі новий роман «Великі поминки», надрукований минулого року у «Вітчизні». Новий підкреслене тому, що стилем і структурою він нагадав мені романи визначнішого представника згаданого вище авангардного «нового роману» у Франції – Наталі Саррот. І написав його не столичний письменник, а сільський учитель Феодосій Роговий. У відродженні експерименту побачився ще один знак переборення провінційності.

Відхід від провінційності в напрямі усамостійнення від імперського центру бачиться й у виповненні білих плям заходами повернення в літературу, либонь же, з наказу «московського диригента» плямованих донедавна націоналістами, та ще й, як мова про Винниченка, всупереч ненависницьким випадкам проти нього самого Леніна. Те саме з визнанням діяльної літератури рівноправно українською нарівні з континентальною. Багато в цьому напрямі вже зробили М. Жулинський, І. Дзюба й усі інші, що пішли на контакти з діяльною. Психологічний ефект «перестройки» тут очевидний.

Та, попри все це, на фатальне питання – чи бути завтра українській літературі? – годі було б відповідати з рожевим оптимізмом, коли повсюдно, за винятком Галичини й трохи Києва, відсутня українська школа, могутній апарат влади цинічно саботує закон про мову, і вже половина України не знає, що вона Україна, й готова під водійством команди партійних секретарів знову вставити шию в московське ярмо.

Є другий бік справи, вже знову для оптимізму: СПУ – потужна когорта передових людей, які пристрасно прагнуть відстояти своє право на існування, і саме з цією метою, принаймні в керівній своїй верхівці, вона стала на шлях боротьби за самостійність України. СПУ була ініціатором і виділила з себе керівний апарат масових організацій, що діють під тим самим гаслом: РУХ, Товариство української мови «Просвіта», «Зелений світ». З її лав вилонився гурт діячів державного рівня: О. Гончар, І. Драч, Ю. Мушкетик, Д. Павличко, В. Яворівський, П. Мовчан, Ю. Щербак, Л. Танюк, С. Плачинда. Багато письменників здобули перемоги на виборах і стали депутатами Верховних рад СРСР й УРСР.

Чи ж така динамічна організація в облозі президентських указів, референдумів і ще бозна яких підступних заходів може погодитися на пасивну капітуляцію? Годі повірити. Ми з віддалі не знаємо, як вона розв'язуватиме найактуальнішу тепер проблему матеріальної допомоги літературі чи, як висловлюються, меценатства, але знаємо, що одним з колективних меценатів може стати Об'єднання українських письменників еміграції «Слово», як зосередить свої допомогіві зусилля виключно на підтримці літератури.

І ще точаться розмови про відхід письменників у політику, ніби на шкоду літературі. Це не зовсім так. Доповіді, промови, статті на актуальні теми Драча,

Яворівського – з погляду літературного стилю – прегарні зразки публіцистичної прози А. С. Плачинда, почавши з «А мова, як море ..», своєю публіцистикою став куди популярнішим письменником, ніж всіма дотеперішніми літературними творами у звичайному розумінні слова. Чи треба йому нарікати? Гадаю, ні. І якби Ю. Мушкетик мав сумнів: чи не відходить він від літератури, пишучи нав'язаний актуаліями портрет «Петро Дорошенко», – була б його помилка. Цим твором він явив відродження не зфальшованої історичної прози, і якби уклав цілий том таких портретів – був би то, насмілюсь на зухвальство сказати, найкращий його твір.

Цей огляд пишеться напередодні десятого з'їзду Письменників України. Він буде важливішим від усіх дев'яток попередніх, бо ж перед жодним з них не стояло так гостро питання: чи бути завтра українській літературі? СПУ спроможна буде позитивно відповісти на поставлене питання, якщо вийде з залі з'їзду в докорінно оновленому вигляді. Для цього конечне: перестати їй бути республіканським державним департаментом літератури, підлеглим всесоюзній структурі. Вивільнитися з-під опіки центру з його принизливою комісією допомоги українській літературі. Усамостійнитися. Виборсатися з «культурного позадняцтва», яке так боляче сприймав М. Хвильовий, тепер усіма нами легально люблений, бо висловив те, що актуальне й тепер: «Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, малпувати. Він ніяк не може втямити, що нація тільки тоді зможе культурно виявити себе, коли найде їй одній властивий шлях розвитку. Він ніяк не може втямити, бо він боїться – дерзати!» (підкреслене в оригіналі).

Конечна потреба Спілки письменників – докорінно перебудуватися. З подібними колективістичними утворами зчаста трапляється так, що душа їх, у розумінні ідеї, рації існування, – в обставинах зміни суспільних відносин відмирає раніше, ніж сама організаційна структура, яка продовжує існувати й перетворюється на гальмо.

Сталін теперішній організаційний уклад Спілки вигадав на те, щоб загнати письменників у тісні суточки, де всі були б на видноті й самі з допомогою комуністичної фракції пильнували ідейну непорочність літератури.

За теперішніх обставин обважнілий апарат Спілки, з її правлінням, президією, секретаріатом, різними комісіями, – зайвий. Усі ці аксесуари свого часу були потрібні для опіки над письменниками, щоб тримати їх в ідеологічній єдності. Хіба не дивина – комісія роботи з молодими? Наче з молодої людини зусиллями якоїсь комісії можна зробити письменника?! Єдність, до якої й тепер слушно волають, має бути зовсім інша: потрібна тільки для оборони професійних інтересів письменників, поза цим обов'язком Спілка повинна звільнити їх зі своєї опіки. Молода людина, наділена іскрою Божою, сама природно відчує, коли їй робитися письменником, як курчаті приходять час вилупитися з яйця. Годі повірити, щоб автор таких несподіваних для української літератури оповідань, як «Зліва, де серце», Ю. Андрухович потребував ходити за надхненням до комісії, призначеної від правління Спілки. Звичайно, не один, випущений з оранжерейної опіки на свіже повітря літературної конкуренції, зрозуміє, що записався в письменники помилково, та в його прозорині не буде втрати для літератури. То буде лише знаком її оздоровлення.

Спілка не має права бути власником всіх органів літературної преси. Тільки ненормальними обставинами володіння Спілки можна пояснити факт, що в Києві існують три літературні журнали (за винятком четвертого, «Всесвіту», присвяченого іноземній літературі), – і всі різняться тільки назвами й обкладинками, бо ті самі автори правом членів Спілки мігрують з одного в другий. Журнали мають видавати приватні особи, наділені виразно спрофільованим літературним смаком, чи, як у «ринкових» умовах без ринку приватник усе ще страшний, – редакційні колективи окремих творчих угруповань. За такої диференціації журнали можуть бути тонші, але їх мусить бути куди більше – і щоб усі різні, як було за живого літературного процесу двадцятих років.

Те саме з «Літературною Україною». Я читаю її з 1927 року і можу переконано засвідчити, що ніколи вона не була такою справжньою живою, як за останні кілька років, за дедалі певнішого ставання на засадах самостійності України й суверенності її культури. Тим здобула читача й нечуваний досі наклад. Був би він куди більший, якби не рафіновані засоби утиску від владущих сил. Та от, користуючись уже «свіжими» штампами: перекося, збої? На її сторінках появляються автори одверто ворожі програмі газети. І в теперішній ненормальній ситуації – це норма: бо газета – орган Спілки письменників, і кожен член її має однакове право на газетні шпальти. Ще з хибного розуміння плюралізму, який ніби вимагає друкувати всіх. Тим часом плюралізм полягає в тому, що всі мають право друкуватися, але в «сродних» їм органах. До речі, О. Левада й має їх: його залюбки друкують «Радянська Україна» і «Правда України», які мають зовсім здорове розуміння плюралізму і на свої сторінки Драча чи Яворівського не пустять. Коли б же Борис Рогоза редагував «Літературну Україну» не з доручення Спілки, тільки за своїм уподобанням, а в Левади тих його органів не було – його право на свою, скажімо, «Українську літературу», аби лиш вистачало йому співробітників і читачів. Оце й усього з плюралізмом.

І останнє:

3. Час би скинути сталінський картуз, натягнений на всі голови всесоюзно: назву Спілка, перейменувати її на Товариство письменників України, Об'єднання чи ще інакше. Часом забуваємо, що слово має велику силу, і сама його зміна отут говорила б про крок до усамостійнення української літератури.

Автор має сумнів, чи його осторожницькі пропозиції сприйнятні і взагалі можливі під цю пору до реалізації, але певен: тільки на шляху такої перебудови – оздоровлення й виборсання літератури з тенет провінціалізму.

V РОЗДІЛ

МАГНЕТИЗМ ІМЕНІ

ГОЛОС СУМЛІННЯ¹

У січні цього року Ілля Еренбург виступив у Москві з читанням своїх спогадів. Оголошення про його виступ викликало таке зацікавлення, що багато тисяч охочих заля не могла вмістити. Еренбург відповідав також на питання, поставлені слухачами. Одне з них було зформульоване приблизно так: як він пояснює, що цьому пощастило пережити сталінізм? Відповідь звучала: бувають періоди, коли життя нагадує лотерію. Він, Еренбург, вийшов живим з доби сталінського терору тільки тому, що йому випав щасливий лотерійний квиток. Чому – він не знає.

Можливо, не всі, до кого дійшли ці слова, знають, що Еренбург раз уже сказав те саме років два перед тим. Це стоїть на початку першої книги його спогадів «Люди, роки, життя», опублікованої в журналі «Новий мир» (чч. 8-10) за 1960 рік. Ось третій абзац спогадів від початку:

«Багато з моїх ровесників опинилися під колесами часу. Я вижив – не тому, що був сильніший чи прозорливіший, а тому, що бувають часи, коли доля людини нагадує не розіграну за всіма правилами шахову партію, а лотерію» («Новий мир», ч. 8, 1960, стор. 24).

Еренбург відомий в світі, і спогади його викликали велике зацікавлення. І сам автор, треба припускати, задумав їх, як книгу свого життя (в розумінні найвищого творчого підсумку). За понад півстоліття літературної діяльності Еренбург видав більше двадцяти книжок поезії, прози, публіцистики. Його стиль ефектний і захоплюючий – своєрідна еренбургівська «скоромовка» з несподіваними парадоксами, вишуканими порівняннями й афоризмами. Перший його роман «Хуліо Хуреніто» обійшов світ у перекладах на багато мов. У нього сатира не тільки на повоєнну Європу, а й на перші роки соєтчини в Росії. Стільки ж влучні типи партійної комісарщини перших років революції в романі «Життя й гмбель Николая Курбова».

Але дивна доля цих творів, як і їх автора: враження таке, що хоч як вони були популярні в своїй безпосередній появі, згодом вони зникали з обігу, і складається враження, що їх ніхто й ніколи не буде перевидавати. Сам Еренбург каже, що писав завжди з поспіхом, не зводячи кінців з кінцями, часто сам себе заперечуючи. В цьому, можливо, відіграла вирішальну роль його власна доля, його літературна й громадська позиція, якщо не сказати – двозначна, то у всякому разі позначена постійною роздвоєністю. Що раз-у-раз підкреслює він сам у спогадах.

У неповних вісімнадцять років, виключений з гімназії за підпільну діяльність, Еренбург (як більшовик) виїхав до Парижу, щоб там зустрітися з Леніном. Зустріч відбулася, але молодий революціонер відчув потяг до мистецтва і, залишивши революційну діяльність, прожив аж до революції 1917 року в оточенні славнозвісної «Ротонди» на Мопарнасі, де зосереджені були люди, чії імена стоять на першому місці в історії світового мистецтва 20 віку (Пікассо, Модільяні, Архипенко, Леже, Дієго, Рівера, Вламінк, Аполлінер, Кокто і багато ін.).

¹ «Сучасність», березень 1962, ч. 3.

Ці й багато інших були його близькими друзями. Революція 1917 року потягнула його в Росію, але вже в 1921 році він знову в Парижі, де лишається аж до 1930-их років. Ціково, що, декляруючи себе прихильником більшовизму, Еренбург завжди (і досі) лишається непартійним, а постійні вирази симпатій до СРСР поєднувалися в нього з так само постійним утіканням на Захід.

У результаті російські емігранти вважали його більшовицьким агентом на Заході, а радянська критика дивилася на нього як на емігранта. У «Малой Советской Энциклопедии» про Еренбурга написано:

«Вигодуваний деклясованою богемою, Еренбург дотепно висміює західний капіталізм і буржуазію, але не вірить у творчі сили пролетаріату. Стверджуючи безсилля науково-соціалістичного плянування життя перед лицем стихійного біологічного первня людини і пророкуючи безсилля комуністичних плянів перед лицем стихії власництва, Еренбург виступив як один з найяскравіших представників новобуржуазного крила літератури».

І в спогадах він, ніби намагаючись бути цілком одвертим, говорить про свою роздвоєність між західною свободою і московською диктатурою, вказуючи одночасно на невдоволення тією й другою:

«Не знаю, чи це в моїй натурі, чи властиве всім, але в Парижі і в Москві я до багато чого по-різному ставився. У Москві я думав про право людини на складне духовне життя, про те, що мистецтво не можна натягнути на один копил; а в Парижі кінця двадцятих років я задихався – аж надто багато було словесних ускладнень, навми-сних трагедій, програмового відокремлення».

Це зізнання подібне на щирість і виглядає близьким до правди. Але візьмім до уваги, що спогади писані й друквані в Москві 1960–61 років, де свобода думки лишається під заборорою, як і за Сталіна. І пишучи їх, Еренбург всієї правди так і не міг сказати.

Пасус з «Малой Советской Энциклопедии» про Еренбурга належить до кінця 1920-их років, а «Большая Советская Энциклопедия» щось подібне повторила про нього в 1934 році. Еренбург знав, що про нього там думають, і тому тим більше дивно, що він не побоявся на початку 1930-их років повернутися до Москви. Сталінський терор набирив дедалі більшої сили, а Еренбург все частіше пересиджував у Москві, навіть у роки ежовщини, а від початку війни й досі перебуває там постійно. Чи справді тільки льотерійний квиток?

Думається, що витягнути цей квиток допомогла Еренбургові та обставина, що його, доброго промовця й талановитого публіциста, використовував і Сталін, і Хрущов як експонента радянської комуністичної ідеї на Заході. «Українська Радянська Енциклопедія» (автор статті О. Корнійчук) виразно це підкреслює: «На багатьох міжнародних зустрічах діячів культури, політичних і громадських діячів країн Заходу, на конгресах прихильників миру Еренбург виступав і виступає як полум'яний радянський патріот, невтомний борець за мир і дружбу народів в усьому світі». Такі послуги московські можновладці вміли цінувати, навіть якщо це стосувалося людини, до якої вони не могли мати повного довіря.

Усе це повне суперечностей, і в них мусіла загубитися творчість навіть такого талановитого письменника, як Ілля Еренбург. Сьогодні це вже людина похилого віку (на 72 році), коли її тягне до підсумків, а свідомість поразок усього життя прагне втілитися в такому мемуарному творі, який став би тривалішим від усієї попередньої спадщини. Крім того, Еренбургові спогади – це розмова з

власним сумлінням, що обтяжене відповідальністю за всі криваві злочини сталінської диктатури. Нелюдський механізм її він чудесно знав і все ж підтримував Сталіна своїм авторитетом вільного письменника на Заході. Вірністю комуністичній ідеї клянеться Еренбург і тапер, пишучи свої спогади, але, здається, тільки для того, щоб розповісти багато правди про те, що діялося в СРСР за сорок років після більшовицької революції. І треба йому віддати належне: він сказав стільки, скільки досі ніхто з радянських письменників не насмілювався сказати.

Про зацькованого Бориса Пастернака, ім'я якого заборонено згадувати, Еренбург написав: «Я переконаний, що в задумах Пастернака не було наміру завдавати шкоди нашій країні...» А закінчується цей розділ так:

«В той час, про який я тепер оповідаю, коли я ходив розгублений, неприкаяний, Борис Леонідович був для мене і порукою живучості мистецтва і містком до живого життя. Молодий, веселий, уродливий, подібний на надхненного араба – таким він мені запам'ятався назавжди; хоч я його й бачив постарілим, сивим.»

«Так уже піввіку – раптом починаю сам собі бурмотіти вірші Пастернака. Із світу їх не виженеш: вони живуть» («Новый мир», ч. 2, 1961, стор. 91-92).

Боронячи ім'я Пастернака чи російського емігранта Ремізова, майже забуто тепер (теж емігранта) поета Бальмонта чи розстріляного Сталіном Бабеля, Еренбург робить це з почуття відповідальності за долю російської культури. І українського читача при читанні цих розділів невідступно турбує питання, чому ми не чуємо такого мужнього голосу з боку українських письменників у Києві? Ми навели з Еренбурга, для прикладу, уривок про Київ не заради банальних фраз про «співучість» української мови чи лагідність українського гумору, про ці солодкі речі залюбки сантиментальничать і наші країни. Нам ішлося про те, що протест проти зруйнування Михайлівського собору в 1934 році ми вперше почули з уст російського письменника, а з киян ніхто й досі не писнув про цей злочин. Вони ж втратили на Україні більше дорогих їм людей, ніж Еренбург у Москві, але хто з них писав з такою теплою й щирістю про Скрипника, Хвильового, Зерова чи Куліша, як Еренбург про Бабеля?

Дехто з наших письменників (маємо на увазі Тичину, Рильського, Бажана й Корнійчука) так обвішані почестями й титулами (вони академіки, лавреати, депутати, члени як не московського, то київського ЦК), що виправдання, яке ми часто для них знаходимо, мовляв, українським письменникам не вільно говорити того, що може сказати російський письменник, навряд чи обґрунтоване. Скоріше їм бракує такого почуття суверенності української культури, яке властиве росіянам стосовно своєї.

Спогади Еренбурга ще не закінчені. Найцікавіші розділи про шал сталінізму за ежовщини й пізніше мають бути опубліковані в 1962 році. Але вже на підставі того, що опубліковане, видно, що Еренбург своєї мети досягнув: його спогади залишаються справді найтривалішим твором супроти всіх попередніх. Бо правда про злочин більшовизму, хай і прикрита постійними запевненнями у вірності режимові, хай і не повна, але сказана в живі очі, – важить більше від повної правди, яку висловлюють нічим не ризикуючи.

Нам лишається тільки чекати такого ж мужнього слова, продиктованого їм власним національним сумлінням, і від українських письменників.

АКАДЕМІКИ І ВЕЗІРИ²

Цьогорічна нагорода Нобеля, що дісталася Михайлові Шолохову, мимоволі викликає в пам'яті осінь 1958 року, коли шведські академіки (вісімнадцять членів Шведської академії літератури, які щороку ухвалюють нобелівські нагороди, тримаючи процедуру голосування в непроникненній таємниці) почали довготривалу гру з кремлівськими везірами, яку цієї осені блискуче програли.

Нагороджуючи тоді Бориса Пастернака, академіки зробили дві помилки. Перша була в тому, що вони піддалися на політичну кон'юнктуру. Річ не в тому, що Пастернак на таку високу нагороду не заслуговував, ще й як. І якби він був ушанований нобелівською премією два-три роки перед тим за поетичну творчість, усе було б на своєму місці. Але шведська академія ухвалила нагородити його саме тоді, коли Захід безсоромно жирував на політичних комбінаціях навколо роману «Доктор Живаго», не рахуючися навіть з тим, що цим ставить під загрозу саме життя письменника. Очевидно, академіки в своїй ученій наївності не сподівалися, що реакція Москви буде така гостра (і це їх друга помилка): звідти сказали, що єдиний їх кандидат – Михайло Шолохов, і поки цей не дістане Нобеля, Шведська академія літератури буде вважатися таким самим ворогом советчини, як і покійний уже тепер Пастернак. Академіки якнайшвидше поспішили з третьою помилкою: думаючи, що в Москві сидять справді інтернаціоналісти, яким досягнення комунізму однаково дорогі, де б вони не були засвідчені, вони вже наступного року нагородили італійського комуністичного поета Сальваторе Квазімодо. І з Москви одержали ту саму відповідь: наш єдиний і найперший кандидат – Михайло Шолохов. Тепер належить похвалити шведських академіків за витримку: вони протрималися аж шість років, заки повною капітулювали і цього року, на бажання Москви, ушанували лаврами Шолохова.

Інакшого пояснення цієї події при всьому бажанні не знайдеш. За заповітом Альфреда Нобеля, нагородами належить відзначати кращі літературні твори «ідеалістичного напрямку». Шолохова нагородили за «Тихий Дон» (1928-40). Буду обережним в його оцінці (щоб не скривдити) і скажу, що золота для нього ціна – середньо добрий. За чверть століття від його появи у світовій літературі була щонайменше сотня багатьо ліпших, і справедливість вимагала б нагородити одного з тих авторів, які найвищої в світі літературної нагороди заслужили і не можуть до смерті її дістати тільки тому, що добрих письменників більше, ніж одна нагорода на рік.

Щодо самого Шолохова, то після «Тихого Дона» він ще написав «Поднятую целину», «ідеалістичне» спрямування якої виявляється хіба в тому, що, мабуть, найкривавіший в історії людства злочин – колективізацію письменник зобразив, як найсвітліше гуманне діло. Поза тим, Шолохов так і не закінчив цілковито безвартисну річ – «Они сражались за родину», його оповідання «Судьба человека» не належить до шедеврів, а публіцистика явно фальшива до кінця.

² «Сучасність», листопад 1965, ч. 11.

Якби вже конче треба було нагородити радянського письменника, то я щиро вважаю, що найкращий радянський роман за останні пару десятиліть – «Дикий мед» Леоніда Первомайського. Але оскільки я в його оцінці можу бути тенденційний, а, з другого боку, оскільки на Заході справжнім у советчині визнається тільки російське і хай би й на який шедевр здобувся український письменник, йому нагороди не дадуть, – лишім Первомайського на боці і, ставши на позицію шведа, пошукаймо в самій російській літературі гідного нагороди автора. І відразу, без жодних вагань і сумнівів, наш вибір зупиниться на єдиному достойному в усій російській літературі авторі – Солженіцину. Зберігши чисте як сльоза сумління, він ніде не скривив душею, і одночасно повість «Один день Івана Денисовича» разом із циклом інших оповідань – це справжні літературні шедеври, а не витвори політичної кон'юктури, як їх звичайно прийняли на Заході.

Якщо вже шукати «ідеалістичного наставлення», то тут воно й є. А який же «ідеалізм» у Шолохова, якщо взяти до уваги ще й його політичну роллю. Ніколи Шолохов мене спеціально не цікавив, і наведену далі цитату я знайшов готовою в журналі «Frts» (ч. від 20-26 жовтня 1965). З нагоди 70-ліття Сталіна Шолохов написав у «Правді» статтю, що закінчувалася словами (подаю в перекладі з франц.): «Батьку наш! Наша славо! Наша гордосте! Наша надіє й наша радосте, живи ще багато років!»

Звичайно, кожен міг таке писати за Сталіна. Але коли він був Сталіновим улюбленцем і першим лавреатом його нагороди, а по смерті Сталіна знову став найліпшим приятелем Хрущова, а й по усуненні останнього лишився своєю людиною в Кремлі, – тоді немає сумніву, що з сумлінням цієї людини щось не в порядку. І мені було приємно знайти бодай одну статтю в західній пресі з приводу нагородження Шолохова (у названому «Arts»), яка з дивовижною точністю підсумувала цю подію: Сталін помер, Хрущов у неласці, соціалістичний реалізм опускає крила, і саме в таку пору шведські академіки зупинили свій вибір на Шолохову. Справді новина, яку радянська літературна молодь сприйме як несподіванку.

Зі скромних сторінок «Сучасности» смішно звучали б поради академікам, але прогнози нам вільно висловлювати: крий Боже, шведським академікам ушлутуватися в політичну гру з московськими везірами. Щойно таке станеться, як вони, не змигнувши оком, увінчають лаврами ...Константина Сімонова.

ПОВІСТЬ ВАСІЛІЯ БИКАВА³

Коли в «Новом мире» за січень-лютий цього року появилася повість Василя Бикава «Мертвим не болить», на Заході вона викликала сенсацію, в дослівному значенні слова – як вибух. Усі «советологи» в один голос скричали, що Твардовський не випадково розпочав шістдесят шостий рік цим багатозначним твором: він, мовляв, припасував повість Бикава на передз'їздівський період, щоб цим висловити протест проти реабілітації Сталіна, якої всі чекали, боялися її, і вона, попри виразні протести суспільства, на 23 з'їзді своєрідним чином таки відбулася.

Є багато підстав так оцінювати наміри Твардовського, бо повість Бикава – безкомпромісово антисталінська. Але є один деталь не другорядного значення для характеристики вартостей сучасної західної «советології»: заки повість «Мертвим не болить» дійшла до сторінок «Нового мира», вона була надрукована в 7-8 чч. (липень-серпень) 1965 року в білоруському літературному журналі «Маладосць», що виходить у Менську. Рівно півроку раніше. І за цей час про неї на Заході й пес не гавкнув. Популярним Бикав став щойно з-під руки Твардовського.

Так і з кожною іншою національною літературою в СРСР, з українською в тому числі. Великий роман Леоніда Первомайського «Дикий мед» не взяв жоден західній видавець до перекладу тільки тому, що він не дістав апробати Твардовського: не був передрукований у «Новом мире».

Василь Бикав народився 1924 року в с. Чараповщина Вітебської області. Сімнадцятирічним юнаком він потрапив на фронт і пройшов усю війну, будучи то командиром взводу автоматників, то взводу протитанкової артилерії. Був двічі поранений. По війні став журналістом і на час появи повісти «Мертвим не болить» працював у редакції газети «Гродненская правда». Друкується з 1956 року переважно в названому журналі «Маладосць», у якому, крім цієї останньої, появилися ще повісті «Журавлиний крик», «Третя ракета», «Альпійська баляда» та низка оповідань.

Перше знайомство з російським варіантом повісти «Мертвим не болить» в «Новом мире» вразило мене незвичайністю, яка, парадоксально буде сказати, просто в тому, що це рідкий зразок прози в найбезпосереднішому й найконкретнішому значенні цього слова. Це твердження вимагає пояснення, бо не один з читачів здивується: і що ж тут особливого, коли прози взагалі є так багато. Річ у тому, що є проза тільки за назвою і є справжня проза. Останньої багато менше. І в радянській, а зокрема в українській радянській прозі – дуже мало прози. Те, що пишуть усі наші прозаїки (виключу з цього числа двох: Л. Первомайського і з молодших – В. Шевчука), не проза, а документальне засвідчення того, що вони не знають свого жанру. Це стосується й тих, кого зараховують тепер до найбільших мастаків прози, наприклад, О. Гончара й М. Стельмаха.

Усі вони переконані, що проза тим краща, чим більше вона розводнена псевдопоетичними прикрасами. Розгорнім повість Михайла Стельмаха «Гуси-лебеді летять»: «... вода розгойдано гралась у піжмурки з сонцем, хмарами, тінями і

³ «Сучасність», червень 1966, ч. 6.

вітерце». «На човнику й веслі до нас приїхав травень, він прихопив із собою сині дощі, зелений шум та солов'їний спів і в село через тини заглянуло літо». «Я не стямився, як вечір осів на ліси і почав укладати на ніч квіти, з них то тут, то там звисали сонні метелики».

З «метеликами» вся й біда. Автор пнеться висловлюватися якнайкрасивіше, занечищує текст непотрібним. У результаті динаміка розповіді уповільнюється, контури архітектонічної будови затираються і виходить (автор здивується, як йому це сказати) – не проза (і не поезія, очевидно).

Бикав обходиться без «метеликів», його розповідь суха й ощадна на слова, власне – проза. Точна й досконала в дефініціях. Прочитавши російський переклад його повісти, я кинувся на розшуки оригіналу, який потрібен був не тільки для перекладу, бо інтригував ще підпис: «Авторизованный перевод с белорусского М. Горбачева». Що могло означати, що добрий перекладач, поводячися вільніше з текстом, міг витиснути воду і цим багато уліпшити твір. Порівняння перекладу з оригіналом дійсно виявляє скорочення, зміни й перестановки, але я з приємністю встановив, що це було роблене з якихось інших міркувань, без уваги на якість, яку треба зарахувати виключно на карб автора.

Ще одна риса повісти Бикава – безпощадність. До самого себе. Вона потрібна в мистецтві всюди, щоб не впасти у фальш. У радянських умовах вона рівнозначна з мужністю: не боятися переслідувань за мистецьку правду. У радянській друкованій прозі мені відомий єдиний до Бикава приклад такої безпощадности – «Один день Ивана Денисовича».

Не з писань уславлених, К. Сімонова, М. Шолохова чи О. Гончара, а з повісти В. Бикава читач уперше й найповніше відчує жах минулої війни. І самим цим уже виправданий український переклад її. А не менше й тим, що це зразок досконалої прози.

А. СОЛЖЕНЦІН - НОБЕЛІВСЬКИЙ ЛАВРЕАТ 70⁴

Можна б сказати, що російській літературі від 1958 року таланило, як ніякій іншій: за цей час аж три нагороди Нобеля. Колосальний стрибок, як зважити, що від 1901 року до названої дати вона мала лиш одного лавреата, і то емігранта: Івана Буніна в 1933 році. (Легенда про Л. Толстого, ніби він дістав нагороду Нобеля, але відмовився від неї, не відповідає правді: його кандидатура була висунена на 1901 рік, але не дістала більшості голосів. Того року нагороду дістав французький поет Сюлі Прюдом. Пізніше кандидатура Толстого ніколи не стояла на обговоренні).

Можна б так казати, що поталанило, – якби не подвійний конфуз: двох лавреатів (Александра Солженіцина і Бориса Пастернака) офіційна російська література, представлена Спілкою письменників СРСР (у термінології царату їй ліпше відповідала б назва – державний департамент літератури), – не визнає своїми письменниками; а третього (Михайла Шолохова) соромиться жива російська література, не доbita (знову висловимося в добрій царській термінології) «третьим отделением», що тепер іменується КГБ, бо він скомпромітував себе як сталініст.

Членів Шведської академії літератури (число їх вісімнадцять), на подобу французьких академіків, називають іноді безсмертними, але їх ніяк не можна назвати непомилковими. Помилитися їм тим легше, що у світовій літературі є багато достойних, а нагорода видається лише одна на рік, і вже вибір з кільканадцятьох котрогось одного, а не іншого викликає несхвальні відгуки. Гірше буває, коли внаслідок різних комбінацій між академіками вони не можуть зійтися на кандидатурі вартого нагороди і увінчують лаврами маловідомого. Власне з такого випадку почалася Нобелівська історія 1901 року, коли першим лавреатом став згаданий Прюдом. Загальнопоширена пізніше думка, ніби він бездарний поет, – звичайно перебільшення, але незаперечно, що порівняно з іншими тодішніми кандидатами він був маловідомий, і це викликало низку протестів.

Цікавіший випадок був у 1945 році, коли на списку киндидатів стояли такі імена (вони були й нагороджені пізніше), як Андре Жід, Вільям Фолкнер, Герман Гессе, а ще – Жюль Ромен і Бенедетто Кроче, а нагороду дістала нікому не відома тоді чілійка Габрієля Містраль, тому що один з академіків (єдиний, що її знав) наполегливо перекладав її твори і публікував у Швеції, доводячи своїм колегам (і переконавши їх), що вона велика поетка.

Та все це невинні речі порівняно з конфузом, що стався при виборі в лавреати, всупереч усім нобелівським критеріям, – сталініста Михайла Шолохова. Генеза цього випадку приведе нас знову до жовтня 1958 року.

Тоді шведські академіки ухвалили нагородити Бориса Пастернака. Трудно було б на той рік зробити вдаліший вибір: Пастернак поза сумнівом належить до видатніших поетів двадцятого століття. До того ж, саме тоді вийшов на Заході (заборонений в СРСР) його роман «Доктор Живаго». Одначе громадська думка часто буває не на висоті. Таке сталося з нею й тоді. За її невловними примхами Пастернака якимось забули як поета (хоч нагороди Нобеля видаються не за окремий твір, а за всю творчість) і всю увагу зосередили на романі. А що поява його на Заході супроводилася позалітературними сенсаціями і політичними ажіотажем, видимими

⁴ «Сучасність», лютий 1971, ч. 2.

й невидимими каналами попливло, як поговір дона Базіліо, переконання, що роман невдалий. Писав його, мовляв, не прозаїк з покликання, а поет-лірик, і тому вийшла не струнка будівля, а аморфна купа будівельного матеріялу, і як окремі пасажи можна визнати за добрі, то цілість – невдала. Ergo: Пастернака нагородили, керуючися не мистецькими критеріями, а в наслідок чисто політичних комбінацій.

Ніщо не могло бути так далеке від правди, як це переконання (до речі, воно пішло на користь тим, що доїдали ізольованого від світу в Переделкіно Бориса Пастернака). Громадську думку творять люди, які не конче розуміються на тонкощах мистецтва. Пересічний читач, хоч любить виставляти безапеляційні оцінки, призвичаєний до клясичного роману з прозорою архітектонікою, і «Доктор Живаго» виявився для нього важкий: хоч і написаний у традиції клясичного російського роману, він композиційно дуже складний. Так що при першому його читанні може скластися враження, ніби автор не опановує матеріялу: наче б уводить персонажів, які десь невмотивовано зникають, або заводять про щось мову і потім залишає кінці, одведені вбік, і вони губляться, ніде автором не підхоплені. Але це враження поверхове. Як читати роман удруге і втретє, його структура випрозорюється, і виявляється, що в ньому немає нічого зайвого, усе міцно вбудоване на своєму місці. До речі, й факт, що роман витримує одне й друге повторне читання, є свідченням його великості.

Так що й не в самій структурі роману суть, а в його ваговитому вмісті. Мені треба скорочувати цей вступ, щоб дійти до теми, і не випадає тут говорити про роман «Доктор Живаго» докладніше. Та вистачить, як я обмежуся двома прикладами, що свідчать про шляхетний гуманізм автора. Цей роман – крик творчої індивідуальності проти отарності, що піднесена до найвищого принципу в країні, в якій він написаний. Як каже один з його персонажів: «Кожна отарність – притулок бездарности, байдуже – чи це вірність Соловйову, чи Кантові, чи Марксові. Істину шукають тільки одиниці і поривають з усіма, хто любить її недостатньо».

Взагалі кажучи, сила мистецтва не в тому, щоб відкривати нові істини, а в умінні подати відоме – як нововідкрите. Або, як сказав колись Дені Дідро: мистець показує вам те, що відбувається на ваших очах, але самі ви його ніколи не побачите. Здібність наново відкривати чи показувати не бачене оком звичайної людини – прикметна риса Пастернакового роману. На це буде другий приклад: він твердить, що людина сучасності живе не в природі, а в історії, яка починається від Христа. До нього «було сангвіністичне свинство жорстоких, побитих віспою калігул, що не мали уявлення про те, як бездарний кожний гнобитель». Людська історія (як історія людяности) починається з Христа. Справа не в тому, що хтось побожний чи атеїст, а в історичній конечності: і той і другий не може поставити себе поза історією, зміст якої визначила Христова Євангелія: «Це, по-перше, любов до ближнього, ця вища форма живої енергії, що виповнює серце людини й вимагає виходу і віддачі її. А потім – це головні складні частини сучасної людини, без яких вона не мисленна, а саме – ідея вільної особистості й ідея життя як офіри».

Це істини вічні і завжди нові, власне як нові умів їх подати Пастернак, витримавши роман у своїй концепції гуманізму. У цьому внутрішня його стрункість, поверховим читачем не бачена. У романі Пастернака ці відкриття на кожному кроці, зформульовані в його власному стилі. Наприклад, окреслення сучасних деспотій як варварського анахронізму і упередження проти революцій і

переворотів, «які тривають тижні, щонайбільше – роки, а потім десятиліттями, віками поклоняються обмеженості, що привела до перевороту, як святині».

Щоб нарешті скінчити з Пастернаком і дійти до Солженіцина: гуманістична наснаженість «Доктора Живаго» підносить його на рівень кращих творів двадцятого віку, і як би шукати аналогій, то можна б назвати хіба творчий внесок у світову літературу Альбера Камю, так само увінчаного нобелівськими лаврами у молодому ще віці.

Мабуть, цього переконання були й шведські академіки, коли нагороджували Пастернака, але громадська думка зробила своє, і їм почало здаватися, що в історії з Пастернаком вони дали себе втягнути в політичні комбінації. Логічним наслідком цього було їх фатальне рішення зрівноважити, 1958 рік протилежною і вже справді політичною комбінацією: нагородити сталініста Шолохова, щоб той їм на глум уже не просто як член ЦК КПРС, а увінчаний нобелівськими лаврами повів боротьбу проти свободи думки, гльорифікуючи отарність і жадаючи «не допускати до пера» (достоту його слова) Солженіцина. Цей миколаївський стиль нам так добре знайомий з історії з Шевченком («С запрещением писать и рисовать»), що ми не втрималися від спокуси назвати Спілку письменників СРСР відповіднішим її духові миколаївським окресленням: державним департаментом літератури.

Після цієї сумної події мусліло проминути кілька років, щоб Шведська академія прийшла до тями і нарешті вирівняла сумний інцидент з Шолоховим – нагородою Солженіцина. І знову скажемо: трудно було б у 1970 році зробити вдаліший вибір. Варто, щоб історія зберегла з цієї події два документи. Мабуть, цим разом 18 академіків були одностайні і не мають підстав вагатися: п'ятдесят діячів французької культури, серед яких не один міг бути сам достойним кандидатом на нагороду Нобеля, що висунули Солженіцина, і одностайна підтримка всього культурного світу зміцнюють їх у переконанні правильності їх рішення, що чути й з їхньої телеграми Солженіцинові. Це буде перший документ: «Визнаючи епічну силу, з якою Ви утриваєте традиції російської літератури, і зокрема й особливо цінуючи Ваші романи «Раковий корпус» і «В колі першому», як й інші Ваші твори, присвячені обороні ідеалів гуманізму. Шведська королівська академія має приємність повідомити Вас, що сьогодні присуджена Вам нагорода Нобеля з літератури за цей рік ... Щирі поздоровлення».

Говорячи про другий документ, вартий збереження для історії, ми мали на увазі не достойну відповідь на це повідомлення самого Солженіцина, а ту безіменну, укладену, мабуть, у погодженні з усіма департаментами імперії, що появилася в «Известиях» від 9 жовтня і була повторена в «Літературной газете» від 14 жовтня 1970. Цю подаємо в повному перекладі: «За відомостями закордонних газет і радіо, Нобелівський комітет присудив свою премію з літератури А. Солженіцину». У зв'язку з цим у секретаріаті Спілки письменників СРСР повідомили: «Як уже відомо громадськості, твори цього літератора, нелегально вивезені за кордон і опубліковані там, давно використовуються реакційними колами Заходу з антирадянською метою. Радянські письменники неодноразово висловлювали в пресі своє ставлення до творчості і поведінки А. Солженіцина, які, як зазнавалося секретаріатом правління Спілки письменників РСФРР, зайшли в суперечність з принципами і завданнями добровільного об'єднання радянських літераторів. Радянські письменники

виключили А. Солженіцина з лав своєї спілки. Як ми знаємо, це рішення активно підтримала вся громадськість країни.

Доводиться шкодувати, що Нобелівський комітет дозволив втягнути себе в недостойну гру, задуману ніяк не в інтересах розвитку духових вартостей і традицій літератури, а продиктовану спекулятивними політичними міркуваннями».

Вольтер сказав: «Служка залюбки користується термінологією свого стану: кожному своя мова». У цитованій заяві «Известий» фактотум став ніби в позу ображеної гідності. Але тут таки зірвався з тону і в доданому «Коментарі «Літературної газети» перейшов на «свою мову». Він знайшов тих, які зголосилися, ніби вони висунули кандидатуру Солженіцина: це редактор білогвардійського журналу в Брюсселі «Часовой» – «пан Орехов» і «якась мадам Баскен», що подорожувала до СРСР з «дорученнями вельми сумнівного характеру», принагідно купуючи старі російські ікони (для перепродажу, ясна річ). «Доручення вельми сумнівного характеру» відгадали відповідні органи й перекрили тій дамі дорогу до СРСР. Тоді вона, змагаючися з «паном Ореховим» за першість, вирішила висунути Солженіцина на нагороду Нобеля.

Можна б прийняти, що це говорить як жарт. Але ні. Це на те, щоб зовсім серйозно на рівень цих невідомих персонажів поставити і «Нобелівський комітет», бож: «Нобелівський комітет дозволив утягнути себе в недостойну гру», беручи до уваги головне «антирадянське спрямування» творчості Солженіцина.

Це, висловлена «своєю мовою», безсоромність вірного служки режиму. На кого розрахована, і хто їй повірить? Захід – ні. Бо має всю творчість Солженіцина в мільйонних накладах всіма мовами. Радянський читач? Поготів – ні. Бож і він знає Солженіцина, і як йому трудно добитися до «Ракового корпусу» чи «В колі першому», то вистачає й «Один день Івана Денисовича», на щастя, надрукованого в листопадовому числі журналу «Новый мир» за 1962 рік.

На другий день після появи цього журналу в кіосках нікому доти не відомий Солженіцин став найулюбленішим письменником російської літератури від часу «воцарення» Сталіна. Визнаний одностайно. Віктор Некрасов, що невдовзі по тому був у Парижі, висловив загальну думку, заявивши французьким колегам, що з Солженіцина починається нова доба в російській літературі, і далі письменники не можуть писати так, як писали досі. Це авторитетне свідчення достатньо промовляє за те, що справа не в «політичній грі».

Але в останньому Некрасов помилився. Висловлюючись стилем Солженіцина, можна сказати: можуть і пишуть. Апарат пригноблення працює далі бездоганно, і замість кожного Солженіцина, якого «не допускають до пера» (і того ж Некрасова), можна висунути десять Кочетових, і можна хизуватися невинним зростанням літератури на підставі статистики: число задрукованих аркушів рік-у-рік зростає. Хоч читати нічого. Цей моторошний стан майстерно віддав Солженіцин через сприймання наївного Дьомки з «Ракового корпусу»: «Тоді він узяв дещо легшу книжку – «Жива вода» якогось Кожевнікова, що зірвав сталінську премію. Це був А. Кожевніков, а то ще був і С. Кожевніков. Дьомці робилося страшнувато, що письменників так багато. В минулому році письменників було чоловіка з десять, і всі великі. А в цьому – тисяча, одну букву зміни, – і новий письменник. То був Сафронов, а то Сафонов, здається, не один. Та й Сафронов – чи один? Прочитати їх книжки ніхто не може встигнути. А яку прочитаєш – так ніби й не читав.

Письменники виринали нікому не відомі, діставали сталінські премії, як у воду зникали».

Щоб актуалізувати тему: той самий (далебі – гірший) стан і в українській літературі. Намість творчо убитих півдесятка справжніх поетів (Л. Костенко, І. Драч, Г. Кириченко, Б. Мамайсур і ще кілька), достоту десятками виганяють нових і нових на сторінки кожного числа «Дніпра». Вони відразу й зникають, так що й прізвища їх годі запам'ятати. Дехто й на еміграції захоплюється числами: мовляв, щороку сотні нових поетів, на час п'ятого з'їзду (осінь 1966) реєстр Спілки письменників України доходив числа 800, а тепер перевищує тисячу. Я ж того переконання, що це замасковане убивство поетичного мистецтва: один талановитий небезпечніший сотні ніяких. І як є щось відрadne в цій масовості, то хіба показник: як багато молодих людей ще не соромляться віршувати українською мовою.

Головне обвинувачення Солженіцину – антисовєтчина. Воно ніби обґрунтоване, але не так просто, як здається. З застереженням: якщо теперішня влада ідентифікує себе зі сталінізмом, тоді – так. Солженіцин виразно здекларований антисталініст.

Він належить до письменників, що пишуть виключно про особисто пережите, можна б сказати – письменників «автобіографічних». Роля фантазії в нього обмежена до витворення типажу, на якому він конкретизує свої спостереження в образному втіленні. Коло його обсервації обмежується замкненими суспільними середовищами, типовими утворами його доби.

Математик за освітою, командир батареї в останній війні, Солженіцин був схоплений (за непоштивий вислів про Сталіна в приватному листі) з фронту, вже під Берліном, і відправлений до концтабору. Так сама система терору вставила його в специфічно сталінське замкнене середовище, визначивши тематику його творчості. «Один день Івана Денисовича» – пережитий у таборі суворого режиму. Це, мабуть, дев'яте коло Дантового пекла. Працювавши якийсь час у привілейованому таборі, на «шарашці» під Москвою, де в'язні-фахівці трудилися над винаходами таких «корисних» речей, як підслухові апарати, спеціальні фотокамери для шпигунів тощо, і за це мали привілей діставати навіть цигарки й масло. Солженіцин описав це середовище – як перше коло Дантового пекла. Звідси символічна назва роману.

Солженіцину закидали не тільки і не так те, що він зосередив свою увагу на неприємній темі концтаборів, як те, що його концтабір ніби в мініятурі є образом усього радянського суспільства. Але цей закид явно не на ту адресу: Солженіцин не винен, що воно так і є. Не з літераторів один український в'язень у листі з Мордовії, не вдаючися до мистецьких форм вислову, узагальнив враження: концтабір не такий страшний, як здається; у ньому життя те саме, що й на волі, тільки на волі «зона» більша (територія табору, обведена колючим дротом).

Подібна до попередніх і генеза роману «Раковий корпус». Захворівши ще в таборі на рак шлунку, Солженіцин уже по виході з табору, але на засланні, добився на лікування до ракового корпусу лікарні, і хворі з його оточення стали героями роману. Коли на засіданні правління Спілки письменників СРСР обговорювалося питання публікації роману в «Новом мире», Константин Федін виступив категорично проти, бо, мовляв, роман сутерує думку, що все радянське суспільство, на подобу ракового корпусу, невиліковно хворе, ракове. Солженіцин категорично й

зовсім щиро боронився: нічого більше не було йому в думці, як віддати ситуацію людей, приречених на смерть. Обидва по-своєму мали рацію й не мали. Могло так і бути, як твердив Солженіцин: ніяких узагальнень у його задумі не було. А це так вийшло. Та чи знову вина його в тому, що Сталін збудував таке суспільство, яке уподобилося раковому корпусові? А Федін, констатує цей об'єктивний вислід, не мав рації, бо не хотів повірити, щоб таке сталося саме собою. Наче б забув, що в мистецтві все можливе, бо уріс у систему, в якій письменники пишуть тільки на замовлення.

У радянській критиці зловживають кумедною формулою: «письменник оспівує». А як замислитися, то вона має свій зміст: вони ж справді «оспівують» партію, комунізм, героїв комуністичної праці – усе, що за директивою і статутом їх спілки належить оспівувати. Солженіцин не оспівує своїх персонажів: він різьбить. А читач наче б присутній в ательє майстра і бачить, як той з камінної брили на першій сторінці «Ракового корпусу» починає витягати персону сталініста Русанова. Коли цей останній у кінці роману переступає поріг ракового корпусу, щоб повернутися додому, образ його готовий до останньої рисочки, як уміли різьбити майстри ренесансу. Перед вами живий служка сталінської системи, що «любить свій великий народ», «готовий життя віддати за народ», але ненавидить ... «населення», якому ніколи не можна довіряти, його треба тримати в лещатах анкет за дерматиновими дверима «особливих відділів», щоб кожен знав, що на нього завжди готовий маршрут до Мордовії. А взагалі «народ» – він любить.

Цілу галерію типів вирізьбив Солженіцин: невинних, як Іван Денисович, що повернувся з німецького оточення до своїх, не бачивши живого німця, і дістав десять років як німецький агент; інженерів і винахідників (серед них і така дивина як Рубін, що карається в концтаборі, але не може зректися Маркса); і сексотів з самих же в'язнів; і генералів із сталінських міністерств терору, і самого Сталіна. Мистецькою і людською правдою, піднесеною до рівня, коли між обома стоїть знак тотожності, ці образи безсмертні, бо в майбутньому ніколи з постанов з'їздів і пленумів (і з промов Брежнєва на них) не можна буде уявити нашу дійсність так пластично, як з прози Солженіцина. Тоді збудеться речення в анекдоті, за якою на питання: хто такий Брежнєв, будуть відповідати – мабуть, якийсь політик з доби Солженіцина.

Той «ніякий» із ста проти одного, що хочуть закричати Солженіцина, не тільки надійний для влади, а й агресивний з особистої заздрости: заздрий він, що йому бракує і обдарування й сміливості, щоб бути самому індивідуальністю і сказати, як Пастернак: «Я один, все тане в фарисействі». Він душить усе живе в літературі, показуючи пальцем на кожного, хто підноситься вище. Він ще раз задушив відродження на Україні шістдесятих років. Він і кричатиме, щоб Солженіцина стягнути вниз, утопити в отарності. Він говоритиме про «політичну гру» у випадку нагороди Солженіцина, вимагаючи знову для зрівноваження нагородити когось із своїх, такого, як Шолохов. Цим разом з погляду цього «ніякого» першим кандидатом був би Константин Федін, який очолив переслідування Солженіцина і домігся його заборони в СРСР. Але будемо сподіватися, що правило, за яким історія не повторюється, – цим разом буде дійсне.

ВИПАДОК ОЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦИНА⁵

Ось уже протягом кількох місяців постать Олександра Солженіцина стоїть у центрі уваги світової громадської думки. У кінці грудня минулого року появилось російське видання його книжки «Архіпелаг ГУЛаг» і майже одночасно пішли видання в перекладах, що, певне, досягнуть мільйонових накладів. Німецьке видання на кінець лютого розійшлося в кількості 500 тисяч; сподіваються, що наклад досягне 800 тисяч. У відповідних пропорціях не менший успіх матимуть англійське й французьке видання.

Тим часом, як світова преса повнилася коментарями й уривками з «Архіпелагу», раптово на Заході поширилася чутка про викинення Солженіцина за межі Радянського Союзу, що в дійсності й сталося. Важливість цієї події важко переоцінити, бож це один з неймовірно яскравих причинків до складної історіософічної проблеми – ролі особи в історії: колосальна машина деспотизму, що протягом півстоліття досконалілася на нищенні людей і перемолола мільйони людських життів, пролила ріки крові, – раптом капітулювала перед однією людиною. Можна уявити собі, з якою насолодою вони просто убили б Солженіцина або згноїли в концтаборі чи в домі божевільних. Але злякалися і знайшли найкращий для себе вихід: викинути його за межі країни, чим і підписали капітуляцію.

Не до речі тепер говорити, яка буде дальша доля Солженіцина і що для його таланту означатиме відрив від рідного ґрунту. Можливо, ця кара виявиться страшнішою від тих, яких хотіли б йому вожді СРСР, бож не дарма він ні за що не погоджувався виїжджати за кордон, навіть на урочисте вручення нагороди Нобеля. Але це справа майбутнього, в яке не будемо забігати. Натомість можемо дещо говорити про його найновіший твір, як нищівне свідчення перед судом історії проти верховодів ленінсько-сталінського соціалізму. Щоправда, маємо покищо лише дві його частини, і повніше можна буде про нього говорити аж по появі решти п'ятох.

Історія не в усіх ділах людських рук – об'єктивний і справедливий суддя. Вона має слабкість одне забувати, про інше творити міти й легенди. І, не вельми перебірлива в доборі свідків. А буває, що й великі, мудрі люди, оточені славою борців за справедливість, не вільні від слабости свідчити легковажно. Не зі злої волі, а з довір'я до слова. Ми чудово знаємо деспотизм Катерини II, а в історії вона має дуже прихильних свідків, і не абияких: наприклад, Вольтера і Дідро. От і спростуйте їх перед світовою опінією! А здобути їх їй нічого й не коштувало: вистачало гарних листів, в яких вона ніби захоплювалася ідеями просвітительства. Та що там Катерина, коли вже Ленін і навіть Сталін мають прихильних свідків. Був такий письменник Анрі Барбюс, що їздив до Москви й написав біографію Сталіна, в якій зобразив кровопивцю найбільшим гуманістом світу. І це в 1935 році, коли на руках Сталіна була кров мільйонів. Тепер не та кон'юнктура, призабута книжка припадає порохом на бібліотечних полицях, але книжки не пропадають, і хто може ручитися, що не прийде час, коли її витягнуть і покличуть Барбюса на суд історії в ролі свідка оборони, щоб оголосити, що Сталін, попри все, був «прогресивною» постаттю.

⁵ «Сучасність», травень 1974, ч. 5.

Солженіцин чудово знає примхливі оцінки історії, і, мабуть, без помилки можна сказати, що головна думка його нового твору – це руйнування мітів і легенд, уже створених навколо короткої історії російського соціалізму.

Насамперед він розбиває міт, однаково поширений і в СРСР і на Заході, що, мовляв, Ленін був демократ і гуманіст, а все нещастя почалося від Сталіна. Це блискучі сторінки «Архіпелагу», в яких розвінчано постать «доброго» Леніна. Ленін відразу по революції бачив, що російське суспільство в такому вигляді, як воно дійшло до сімнадцятого року, негодяще, занадто засмічене, щоб вести його в соціалізм, і тому ледве два місяці по захопленні влади, у січні 1918 року, у статті «Як організувати соцзмагання» пропонував «очистку землі російської від всяких шкідливих паразитів» (в оригіналі – «насекомых» – І. К.). Це й було головним призначенням ЧК, а ГПУ, НКВД, КГБ були вірними продовжувачами її справи. Солженіцин цитує записку Леніна до наркома юстиції: «Товаришу Курський! Пом'яну треба розширити застосування розстрілу... (з заміною висилкою за кордон) до всіх видів діяльності меншовиків, есерів і т. п.: знайти формулювання, що ставить ці дії у зв'язок з міжнародною буржуазією» (підкреслення Леніна).

Навіть і терміни ті самі, хібащо тепер частіше вживають, замість буржуазії – імперіялізм. Ні, нічого не вигадав Сталін. Цей кровопивця від себе додав лише потворне славолюбство, а в останньому йшов у слід, який показав йому Ленін. І ненависть до інтелігенції, яку Сталін винищував з такою садистичною насолодою, теж від Леніна, бож Ленін прищеплював партії зневажливе ставлення до неї, ще з його часів походить епітет до слова інтелігенція «гнила». А то й міцніше умів висловитися Володимир Ілліч. Відповідаючи Горькому, що був заклопотаний арештами в 1919 році, Ленін про інтелігенцію висловився, що «це не мозок нації, а гівно». Достоту так. Це виписане з 51 тому творів, стор. 48, видання 5. Чи, бува, це не той самий том, над гуманізмом якого розчулювався один з культурних українських поетів – В. Коротич. І навіть висловив своє захоплення ним у заримованій формі, за що й дістав похвалу як такий, що найкраще відзначив століття народження вождя.

З цим пов'язаний другий міт, який розбиває Солженіцин: ніби двадцять років – це був рай земний, а щойно з вибуванням «культу Сталіна», з тридцятих років, почався терор. Але це друга сторона тієї самої медалі, і коментар тут зайвий, та й трудно було б перераховувати безперервний потік масових розстрілів, одиничних і групових процесів, розкриття (з усіма наслідками) т. зв. «центрів», «партій», а то й ліквідації цілих клас (під назвою, наприклад, куркулів і підкуркульників), що виповнює всю історію радянської влади, від 1917 року почавши. З цього погляду студія Солженіцина справді піонерська.

Признаюся, з великою втіхою знайшов я в Солженіцина руїну ще одного міту, так дбайливо плеканого на Заході. Тут не люблять пам'ятати про речі несенсаційні чи, сказати, «нецікаві». Хто, наприклад, згадує тепер про мільйони чесних українських хліборобів, що загинули від голоду в 1933 році (їм немає й обчислення; американська преса того моторошного року клала їх число на шість мільйонів. І, мабуть, мало помилялася), і тих (скільки мільйонів?), що вигинули на виселенні до Сибіру. Вони не були цікаві для Заходу, мабуть, тому, що, як висловлюється Солженіцин, – не лишили по собі мемуарів.

А от загибель пари десятків Сталінових соратників у процесах 1936-38 років не давала й не дає Заходові спокою. Мабуть, тим, що їх поведінка на процесах здається тутешнім наївнякам нерозв'язаною таємницею. Як могло статися, щоб гартовані революцією й царськими тюрмами, неустрашимо бійці могли так безславно гинути, самі себе обкидаючи калом. Треба було конче щось вигадати, щоб боягузи виглядали героями. І вигадували. Найбільший успіх мала гіпотеза, за якою сталінські трибунали ніби переконали підсудних, що, зводячи на себе наклепи й гинучи безславно, вони прислужуються справі соціалізму. Це, мовляв, була історична конечність, і вони померли героїчно.

На Заході напевно знайдуться такі, що будуть розчаровані й невдоволені Солженіцином, бо він з нищівною іронією розбив цю гіпотезу і головне – позбавив наївних такої гарної таємниці, яку тут вишлекали з вигаданої ж таки, але теж принадної – загадковості російської душі.

А справа була зовсім проста і геть прозаїчна. Ні Бухарін, ні Риков, ні Зінов'єв, ні всі інші не мали ніякого революційного гарту. Цю славу вони позичили у своїх попередників-народників і по сусідству – від есерів. Самі ж вони всі мали або багато дрібних і легких арештів (Бухарін), або не просиділи в царській тюрмі і трьох місяців (Зінов'єв). Це ж були дитячі іграшки навіть супроти долі «пацанів», яким у сталінську добу ліпили п'ятку чи десятку років (червінець) за стриження колосків! Який же тут гарт! Ні, вони померли як боягузи, які погодилися об'юшуватися власним калом за обіцянку: як будуть слухняно виконувати ролі в запланованому спектаклі – їм подарують життя. Але Сталін обіцянки не дотримував. А вбивати інших (бо й на їх руках кров мільйонів) – не означає гартуватися самим.

Тут разюче цікава збіжність двох свідчень, хоч між ними лежить, кругло взявши, 150-річний інтервал. Свідок іншої кривавої революції Шатобріян у «Мемуарах з могили» записав: «... не можна навчитися вмирати, вбиваючи інших». Зовсім певно без жодного впливу від Шатобріяна Солженіцин, стверджуючи, що Троцькому грізність дісталася дешево, додає: «... хто багатьох велів розстріляти – ще й як скисає перед власною смертю!»

Так і з мітами. Тут лише три приклади. А в книжці Солженіцина під ударами його вбивчої іронії не лишилося мокрого місця від багатьох і багатьох інших мітів. І саме цим на суді історії «Архіпелаг ГУЛаг» буде з російського боку свідченням число один проти верховодів російського соціалізму. Звичайно ж, постать Солженіцина підноситься високо над національно-російськими рамцями, але з певного погляду залишається дійсним вираз про його свідчення саме з російського боку, і він вимагає підкреслення. Ось чому. Несправедливо було б говорити, що Солженіцин ігнорує національне питання в СРСР чи вороже ставиться до визвольної боротьби неросійських народів. По книжці розкидані згадки про переслідування на національному ґрунті, але в циклопічному нагромадженні інших обвинувачень режимові побіжні згадки про процес СВУ, переслідування «бандерівців» чи виселення татар або інших народів мають маргінальний характер і далеко не відбивають справжньої ваги національної проблеми в СРСР.

Це не закид, на який ми не маємо жодного права, як не можемо претендувати на те, щоб росіяни свідчили на нашу користь проти... Росії. Це лише констатація факту, потрібна для нас самих.

«Архіпелаг ГУЛаг» – твір своєрідного жанру: це не роман, з белетристикою він не має нічого спільного. Це документальне дослідження, але написане з дуже своєрідною і високою майстерністю, на яку здібний автор «Івана Денисовича». У цьому його переконлива сила, але їй непоборна трудність для перекладу. Найліпше читати Солженіцина в оригіналі. Щоправда, це правило дійсне для кожного автора, але не для кожного однаково, для Солженіцина ж у найбільшій мірі. У його образності велику роллю відіграє зовсім оригінальна синтакса, своєрідність якої зберегти в перекладі неможливо. І ще в Солженіцина його власна лексика: для соковитої кольоритності, що є органічною властивістю його стилю, йому тісно у виробленій російській лексиці, і він щедро творить нові слова, що, здається, і не справляє йому жодних труднощів. Це не такі новотвори, що він, раз знайшовши, користується ними повторно. Є, звичайно, й такі, але в переважній більшості вони призначені для одноразового вживання, для вислову однієї думки. Кожна інша матиме свої нюанси, і для них він легко знайде по-особливному вивернені слова відомого кореня. Вивернені так, як нікому іншому не впало б на думку. Знаходити цій зливій новотворів відповідники в перекладі було б марне зусилля. І тому читачі, що матимуть Солженіцина в перекладах, не зможуть відчувати на всю потужність переконливої сили його стилю.

Радянські громадяни дізналися про викинення Солженіцина за кордон в останню чергу: з короткого повідомлення ТАРС. Ось його повний текст: «Указом Президії Верховної Ради СРСР за систематичне вчинення дій, які не сумісні з приналежністю до громадянства СРСР і завдають шкоди Союзу Радянських Соціалістичних Республік, позбавлений громадянства СРСР і 13 лютого 1974 року видворений (sic!) за межі Радянського Союзу Солженіцин О. І. Сім'я Солженіцина зможе виїхати до нього, як тільки визнає за потрібне».

По цій публікації в пресі масовано появилися вислови обурення проти Солженіцина, нехитро, ясна річ, організовані. Українські провінціали подали їй свій глек на капусту. Спочатку «організовано» підписалися чиновники з літературного відомства на чолі з Козаченком і вкупі з Солдатенком, невідомо з чиєї руки явленим останнього часу в керівництві української літератури. За ними почали виливати організований гнів письменники індивідуально; серед них і «неудобозабиваємий» Олексій Полторацький. Після його провокацій ще з тридцятих років проти Остапа Вишні (і безсоромного вихвалювання того ж Вишні в 50-их роках), проти В. Чорновола, С. Караванського й інших у 60-их роках не дивина такий виступ Полторацького і проти Солженіцина. Дивне інше: як людина не розуміє, що вона має таку репутацію, з якою неспроможна нічого довести, хібащо може демонструвати свою малість. Хоч і це теж історіософічна проблема: як входить в історію велике і поруч безконечно мале, бож і Полторацькому (хоч цього йому ніхто не позаздрить) своє місце в історії уготоване.

З-ПІД ЯКИХ БРИЛ?⁶

Перша стаття – Солженіцина: «На возврате дыхания и сознания» («На поверненні дихання і свідомості»). Це полемічний виступ понад чотирилітньої давности з нагоди появи трактату Андрія Сахарова «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе» («Міркування про прогрес, мирне співіснування й інтелектуальну свободу»). Первісно стаття була призначена персонально для Сахарова, без поширення в самвидаві. Тепер, зазначає автор у примітці, Сахаров пішов далеко вперед у своїх поглядах, і ця стаття його вже мало стосується, але вона і далі потрібна тим, хто ще не позбувся «надій, ілюзій і помилок» стосовно соціалізму. Солженіцин не згоден з Сахаровим, бо той не послідовний у критиці соціалізму: валить одних «ідолів» і делікатно оминає інших, наче б ідучи на компроміс з верховодами советського соціалізму.

На цьому можна б і закінчити згадку про цю статтю, бож солженіцинська критика теорії і практики соціалізму, його ідеології добре відома вже з інших його творів. Можемо тільки додати, що не лише ми повнотю згодні з ним у цьому пункті, а й не можемо з дива вийти перед невичерпністю його аргументації. Тут Солженіцин достоту недосяжний, його геній створив такий монументальний пам'ятник ганьби есесерівському соціалізмові, який лишитья ніким не перевершений. Справді, як не дивуватися: після «Одного дня Івана Денисовича»⁷ був «Раковий корпус», і «В колі першому», «Архіпелаг ГУЛаг», а однаково – кожна нова стаття вражає свіжістю й неповторністю аргументації, як цвях, забитий з одного удару.

Непримиренна послідовність у викритті антилюдської природи соціалізму – перший і основний пункт, на якому сходяться всі автори «Из-под глыб». Другим стосовно цього пункту, поряд із Солженіцином, слід назвати чл.-кор. АН СРСР, математика Ігоря Шафаревича. У великій статті «Соціалізм» Шафаревич піддає аналізу теорію і відомі в історії випадки практичного застосування соціалістичного ладу і приходять до страшного висновку, який йому здається незаперечним: «Здається очевидним, що життя в якому повнотю втілюються соціалістичні ідеали, повинне довести до вимирання всього людства, його смерті» (Из-под глыб, стор. 66, підкреслено в оригіналі).

На відміну від художнього дослідження в Солженіцина Шафаревич теоретик. Але й теоретично він приходять до тих самих висновків, які стосовно соціалізму зробив інший геніяльний (знову ж, як і Солженіцин, художній) дослідник – Ф. Достоевський, понад сто років тому, коли про шаленство «побудови соціалізму в одній країні» ніхто ще не мав і здогаду.

Згадка про Достоевського буде тут до речі не лише тому, що його цитує й Шафаревич. Гадасмо, що українським читачам (декому, може, й уперше) цікаво буде познайомитися з поглядами цього письменника на соціалізм. Та про нього доведеться згадувати ще й далі, хоч уже й з іншого приводу. Тож, вдаючися не раз до критики соціалізму, Достоевський присвятив йому найяскравіші сторінки в «Дневнике писателя» і романі «Бесы». В останньому творі засади соціалізму

⁶ «Сучасність», травень 1975, ч. 5.

⁷ Український переклад цієї повісті був надрукований у ч. 1 й 2 Сучасности за 1973 рік.

формулює персонаж на прізвище Шігальов, звідси популярна назва його теорії «шігальовщина». Ось вона в короткому викладі: «...Він пропонує у вигляді кінцевого розв'язання питання – поділ людства на дві нерівні частини. Одна десята частка дістає свободу особи і безмежне право над рештою дев'ятьма десятиями. Ті ж мусять втратити особистість і перетворитися ніби як на отару і при безмежному послухові дійти рядом перетворень до первісної невинності, ніби б первісного раю, хоч, зрештою, і будуть працювати. Заходи, пропоновані автором для позбавлення дев'яти десятих людства волі і перетворення його на отару, засоби виховання цілих поколінь, дуже прикметні, побудовані на природних даних і дуже логічні»⁸.

Так викладає «шігальовщину» один з її послідовників. Інший розгортає далі: «В нього кожний член суспільства наглядає один за одним і зобов'язаний доносити. Кожен належить усім і всі кожному. Всі раби і в рабстві рівні. В крайніх випадках наклеп і вбивство, а головне рівність... Ціцеронові відрізують язика, Копернікові виколоють очі, Шекспіра побивають камінням – оце шігальовщина! Раби мусять бути рівні: без деспотизму ще не бувало ні свободи, ні рівності, але в отарі мусить бути рівність, і оце шігальовщина!»⁹

Я дуже скорочую виклад «шігальовщини» в Достоевського, але мушу ще дати слово й самому Шігальову, бо він, як чистий теоретик, складає визнання, яких уже не могли собі дозволити вожді «будованого в одній країні соціалізму»: «Я, – каже Шігальов, – заплутався у власних даних, і мій висновок прямо суперечить первісній ідеї, з якої я виходжу. Виходячи з безмежної свободи, я завершую безмежним деспотизмом. Додаю, одначе, що крім мого розв'язання суспільної формули, не може бути ніякого»¹⁰.

Чи не геніяльне це, і зверніть увагу: сказане в 1871 році! Своєю аналізою автори «Из-под глыб» блискуче підтверджують прогнозу Достоевського, а він сам в особі Солженіцина дістав конгеніального продовжувача. Та підімо далі.

Другий пункт, на якому, як бачиться, теж одностайно сходяться всі автори обговорюваного збірника, – це суттю таке саме негативне ставлення до капіталізму на Заході, як і до соціалізму на Сході. Наставлення Солженіцина до капіталістичного Заходу і його демократичного устрою добре відоме вже з «Листа вождям Радянського Союзу». В його статтях у збірнику «Из-под глыб» немає нічого нового, та й писані вони, мабуть, ще перед «Листом». Тут, у збірнику, він окреслює капіталізм і соціалізм, як «двоє суспільств, хворих на невиліковні вади» (в оригіналі – «пороки» Стор. 20).

Його молодший і, мабуть, дуже послідовний учень (Солженіцин залюбки цитує його) М. Агурський характеризує обидві системи майже тими самими словами, що і Солженіцин: «Обидві системи глибоко порочні і навално тягнуть людство до катастрофи, якщо не буде знайдено засобу її попередити» (стор. 78).

На тезі тотального заперечення соціалізму ми цілковито сходимося з авторами «Из-под глыб», але вже ніяк не можемо погодитися на те, щоб покласти на одну дошку соціалізм і капіталізм. Крий Боже, не з якогось бажання проспівати апологію капіталізму, лише з логічно ясної відміни обох систем. Що й капіталізм далекий від

⁸ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений, т. VII, «Бесы», Москва, 1957, стор. 422-423.

⁹ Там само, стор. 436-437.

¹⁰ Там само, стор. 421-422.

ідеального устрою (а чи взагалі не утопія – ідеальний устрій?), не будемо перечити. Але і те треба сказати, що сьогодні так уже вподобана критика капіталізму, що оборонці його соромляться й слово сказати вголос: не модно. Ми, однак, насмілимося твердити, що капіталізм багатьма рисами корисно відрізняється від соціалізму. І найперша відміна в тому, що умови людського існування в ньому незрівнянно ліпші. Як мова про розвинені капіталістичні країни, то хто буде перечити, що тут забезпечена повна свобода думки й пересування, а що вже й сказати про вищий добробут. Та й Солженіцин (чи помічає, що суперечить сам собі?) на твердження Сахарова, ніби «щодо забезпечення високого рівня життя... капіталізм і соціалізм вийшли так на так» – реагує іронічним вигуком: «де вже там!» стор. 11.

Друга відміна між соціалізмом і капіталізмом у різному способі їх утвердження у світі. Не знайдемо того пункту, на який можна було б указати, що отут силоміць накинута людству капіталізм. Скажуть на це, що утвердженню капіталізму сприяла Французька революція. Кривава, розуміється. Якщо це й так, то, поперше, капіталізм народився в цілком природному процесі розвитку далеко раніше, та й ті, що робили революцію, самі не знали, що з того вийде, і людство довідалося, що воно живе в капіталізмі, щойно тоді, як почав просвічувати його Маркс.

Соціалізм, навпаки, зовсім точно починається з Жовтня сімнадцятого року (маємо на увазі початок його практичного здійснення), і то встановлюється свідомо, як нова система на зміну капіталізму, встановлюється криваво і протягом усієї своєї історії тримається на розстрілах і в'язницях. Певне, ніде в світі за мирного часу продукція колочого дроту не розквітала так, як в СРСР.

Ці, очевидні для елементарно грамотної людини прикмети соціалізму аж ніяк не прикладаються до капіталізму. У тому світі, що називається капіталістичним, є всяке: і хунти, і криваві полковники, й диктатори. Часом такі ж криваві, як і вожді соціалізму. Але я сумніваюся, чи так уже ясне, що їхню діяльність треба і можна покласти на карб капіталізму, бо ж у великих (та й не лише у великих) розвинених країнах Заходу капіталістична система трималася і тримається на вільному виборі більшості населення і демократія дозволяє тут проголосувати на всяку систему, до комунізму включно, якби у Франції чи Італії комуністи на виборах дістали більшість.

Світлі цього незаперечного факту нам здаються щонайменше несерйозними паралелі М. Агурського в статті «Современные общественно-экономические системы и их перспективы», (Сучасні суспільно-економічні системи й їх перспективи), з яких виходить, ніби соціалізм з певних поглядів має й переваги над капіталізмом, а оцей висновок із співставлення двох систем просто таки легковажний: «Можна зробити висновок про те, що існуючі системи як з погляду економічного, так і з погляду політичного устрою володіють великою кількістю вад, а перевагу однієї з них над іншою можна розглядати лише як менше зло» (стор. 88).

Що між цими системами різниця не просто кількісного виміру (більше чи менше зло), а й якісна, слідує ще з однієї відміни. Соціалізм по ліквідації приватної власності і суцільній колективізації (тобто, за твердженням його вождів, після його побудови в тридцятих роках) зайшов у сліпий кут і втратив здібність еволюціонувати. Його вожді можуть собі дозволити лише зміни в дозуванні терору,

але будь-яка економічна реформа, спроба структурної зміни завжди наражається на їх страх перед небезпекою втратити владу. У цій безвиході соціалізм залишиться до свого кінця: найліпше для них, щоб лишилося так, як є. Нічого не міняти (див. про це в Амальрика).

Не те з капіталізмом. Він виявив подиву гідну здібність пристосовуватися до змінних обставин, і то по таких кривих, рух яких годі передбачити. На цьому ошукався, встановлюючи закономірності розвитку капіталізму, такий блискучий аналітик, як Маркс: зокрема не сповнилися його закони класової поляризації суспільства (на одному полюсі дедалі менша купка великих власників, на другому – спролетаризована решта, що дістає у вигляді заробітної платні прожитковий мінімум, конечний для утримання працездатності і родини, щоб не припинилося постійне відтворення робочої сили) й абсолютного зубожіння робітничої класи (для непосвячених у таємниці політичної економії: дедалі нижчий життєвий стандарт пролетаріату). Всупереч Марксові, середня верства не спролетаризувалася, і багатство не концентрується в руках дедалі меншої купки багатіїв. Ті, що живуть сьогодні з зарплати (серед них зникла різниця між службовцем і робітником чи дрібним власником), ніяк не подібні на пролетаря в Марксовому розумінні. Далєбі кожен з них має змогу щолїта відбути вакаційну подорож на південь власним автoм і часто живе у власному, непогано влаштуванoму помешканні.

Це не замилювання в парадоксах, а констатація реального факту, хоч може, й не цілком ще усвідомлюваного, що на відміну від диктатури в СРСР, яка є пролетарською лише номінально, пролетаріат (властиво верства, що живе з зарплати) у розвинених капіталістичних країнах фактично вже дійшов своєї диктатури: об'єднана в профспілках, ця верства щoдалі домагається вищих платень (і дістає їх), які зростають швидше ніж продуктивність праці. У результаті суспільство починає жити понад свої можливості, що і стало причиною сучасної інфляції, яку тільки оптично приписують тепер енергетичній кризі, хоч ця остання довготривалу інфляцію лише підсилила.

Веду це до того, що демократія великих капіталістичних країн, проти якої так упереджені автори «Из-под глыб» забезпечує завжди волю більшості. І якби зібрався гурт людей, чи, хай буде, партія, яку осяяла б ідея досконалого суспільства (про таке і йдеться авторам «Из-под глыб»), достатньо переконлива для більшості, то нічого не було б легшого, як таке суспільство встановити більшістю голосів. Але чомусь воно так не сталося.

Автори «Из-под глыб» розходяться з нами на тому, що для них обидві системи однаково «порочні», але, мабуть, і однаково придатні до еволюції в напрямі вдосконалення (що ми стосовно соціалізму заперечуємо). І коли це так, то факт дотепер не здійсненого досконалого суспільства, за авторами збірника, можна пояснювати і тим, що людство не доросло до його (такого суспільства) свідомості, і тим, що досі ніхто не запропонував переконливого моделю.

Тут ми підходимо до сфери утопій, бо власне такий модель і пропонують автори збірника «Из-под глыб». Маємо його в статті Агурського. Упоравшись з критикою існуючих систем (цікаве, що Агурський ставить наголоси на вадах капіталізму), він накреслює загальні обриси можливого нового суспільства. Оце головні його прикмети:

1. Мета його не зростання продуктивності праці і споживання, а підтримання «оптимального рівня продуктивності, продукції і споживання» (з урахуванням «обмежень, що накладаються інтересами суспільства і реальними ресурсами»).

2. Перехід від великих до малих підприємств і децентралізація промисловости.

3. Передача підприємств у посідання громад і муніципалітетів (отже, ліквідація приватної власности).

4. Ліквідація різниці між фізичною і розумовою працею.

5. Значне зменшення добувної промисловости (з шляхетною, розуміється, метою заощадження природних ресурсів).

6. Врешті, «великий соціальний прогрес» автор бачить у «багато нижчому виробленні сукупного продукту».

Ми зупинилися на проєктах Агурського, бо він ідеал майбутнього суспільства викладає найдокладніше. До цього можна хіба додати конкретизовані проєкти Солженіцина (цього ж гатунку) для Росії: перенесення основного економічного (значить – і людського) потенціалу на Сибір, так би сказати, найчистіше повітря. З побудовою таких міст, у яких муніципалітети, що володітимуть децентралізованою малою промисловістю, дозволятимуть будувати не більше як одно- чи двоповерхові будинки і поставлять шляхбавми на в'їздах, щоб не пускати в міста транспорту з двигунами внутрішнього згоряння (Солженіцин не вдається, чи будуватимуть взагалі авта і коли так, то для якого вжитку).

Ці проєкти, як і кожна утопія (а вони виразно утопійні), можуть виглядати дуже шляхетно в задумі, але які можливості їх конкретного здійснення? Признаємося, нам від них робиться дещо страшно, хоч нас і заспокоюють тим, що всі прихильники такого соціально-політичного перетворення категорично проти насильства.

Агурський: «Що стосується насильства, то воно, як показує досвід російської й інших революцій, здібне довести лише до погіршення хиб попередньої системи» (стор. 89). У цілковитій згоді з Агурським твердить і Соженіцин: «Привілеї можна усунути лише всезагальною перебудовою свідомості, щоб вони для самих посідачів не привабливими стали, а морально огидними. Усунення привілеїв – завдання моральне («нравственное»), а не політичне...» (стор. 21).

Тут усе високі моральні принципи, без насильства навіть супроти несправедливо упривілейованих. Бож не звертався б же Солженіцин до вождів Радянського Союзу, пропонуючи їм добровільне самозречення від диктаторських привілеїв, якби не вів у таку силу моральних аргументів.

Помітили цей наголос авторів «Из-под глыб» на моральному («нравственном»), гуманному способі переходу від недосконалих, «порочних систем» до ідеального суспільного устрою західні коментатори і в один голос захоплюють «високу етичну напругу» збірника.

Ми, признатися, буди дещо ближче ознайомлені з історією російської громадянської думки, сприймаємо все це з роздвоєним почуттям. З одного боку, хто ж буде перечити проти «високої етичної напруги» чи сумніватися в щирості авторів! Але з другого: як на самій «високій етичній напрузі» перейти від одного устрою до другого, на зовсім нових засадах побудованого? Ось ще і третій автор: Шафаревич, переконує нас у потребі морального вдосконалення відмовою бід речей зайвих:

орден, наприклад, «не годує, не гріє», «новий дорогий костюм гріє не ліпше старого і полатаного», «дороге авто» не витримує поганих доріг, та й знайти для нього місце в переповнених автами містах важче.

Усе це гарно переконливе. Але як дійти, щоб усі раптом пішли на пропонувані Шафаревичем обмеження? Бож «слаб человек»: самому якось не випадає. Щоб уже зовсім бути конкретним, автор цих рядків признається, що він пристрасний автомобіліст і любить їздити в можливо більш комфортабельному з приступних, ясна річ, йому ціною, авт. Але припустім, що Шафаревич його переконав, і він уже готовий пересісти з свого «пежо 504» до скромнішого «R 4». Тільки як і коли це робити? Мусів би бути для охочих на таке самообмеження сигнал чи що? Людська слабкість не дозволяє, а наші вдосконалювачі світу не хочуть на це зважати. А там десь пізніше доводиться констатувати, що люди не дозріли до висот нового суспільства і доводиться застосовувати примусову моральну «доводку».

Ось ізнов Агурський, щоправда, заспокоює нас: «Політичний уклад майбутнього суспільства ще в більшій мірі, ніж його економія, мусить ґрунтуватися на духових і моральних цінностях. Це мусить зробити його зовсім не подібним на тоталітаризм, але в той же час не подібним і на сучасне демократичне суспільство. Суспільство майбутнього мусить бути демократичним, але, поперше, з високою самодисципліною, здібною звільнити його від багатьох конфліктів, а подруге, щоб уникнути помилок минулого, деякі, ключові ділянки громадянського життя мусять бути підпорядковані контролеві, але такому, що не матиме тоталітарного характеру» (стор. 92).

Хоч автор так високо підносить моральні цінності і заспокоює нас не тоталітарним характером його досконалого суспільства, ми, одначе, пам'ятаючи, що товариство «Из-под глыб» поллюбає тверду владу і не доцінює західного типу демократії, почуваємо себе ніяково при згадці про конечність «високої самодисципліни» і «контролю» над деякими ділянками громадянського життя. І, зваживши все це, – не віримо. Ні, боронь Боже, припустити образливу підозру! Ми абсолютно переконані в інтелектуальній чесності і Солженіцина й Агурського. Але ми так само переконані, що жоден з авторів збірника не буде прем'єр-міністром у тому новому суспільстві, якщо йому судилося б здійснитися. Вони лише теоретики. Ті, що практично здійснюють теоретичні постуляти приходять пізніше. І тут, власне, ми не віримо, щоб і вони вдоволилися високою мораллю й «етичною напругою». Не дарма Сахаров з приводу Листа Солженіцина висловив побоювання, що ті пізніші не будуть такі делікатні. Ми тієї самої думки; і як зважити на постульовану теоретиками конечність твердої влади, – не знати, як практики тлумачитимуть «високу самодисципліну» і «контроль» над громадянським життям. Уже до чого високо цінувалися в соціалістичній теорії Леніна такі поняття, як етика, соціалістична мораль, ну й, звісно, «демократія нового типу». А де воно все поділося у здійсненому соціалістичному суспільстві?!

Ні, ми рішуче проти утопій, що здійснюються, як показує практика, далеко не рожево. Досвід двадцятого століття вчить бути недовірливими до всіх уліпшувачів світу. Особливо небезпечно, що хочуть ошчасливити не менше, як весь світ. Що бачитимемо ще виразніше й далі.

Досі мова йшла про справи, сказати б, загальнолюдського значення. Перейдімо тепер до питання, порушених в «Из-под глыб», що стосуються більш чи

менш безпосередньо і наших, українських, справ. Тут доведеться говорити *pro domo postea*. І на цих темах ми зустрінемося з Шафаревичем. Але заки до нього дійдемо, вкажемо на ще один пункт, на якому сходяться автори обговорюваного збірника. Нагадаємо для послідовності викладу, що перші два пункти – це заперечення як соціалізму, так і демократичного західного капіталізму. А оце третій пункт – Росія.

Усі автори збірника або послідовно уникають теперішніх назв – СРСР чи Радянський Союз, – або як і вживають їх, то в контексті, з якого видно, що вони ці назви вважають несприйнятними для себе. Росія – те, що було до 1917 року, і те, що є тепер під іншою назвою, і те, чому бути на місці цього утвору в майбутньому.

Тут наше кровне зацікавлення: що включає та майбутня Росія, за яку вони змагаються? В яких кордонах вони її мислять? Зовсім ясне (далі буде на це цитата), що вони не схвалюють панування Росії над тими країнами, що тепер називаються сателітами. Щодо тих територій, які входять до теперішнього СРСР, прямої відповіді на поставлені нами питання (гадаю, з тактичних міркувань) вони уникають. Проте, деякі висновки з їх міркувань можемо робити з цілковитою певністю. Для Шафаревича, наприклад (що видно з його статті, про яку мова далі), ідеальне було б, якби під Росією лишилося все, що тепер входить до СРСР.

Солженіцин кордони майбутньої Росії готовий дещо звужити. В одному з варіантів «Листа вождям Радянського Союзу», говорячи про конечність перенесення «центру державної уваги і центру національної діяльності» на Північний Схід, він додає таку примітку: «Звичайно, таке перенесення рано чи пізно повинне привести до того, щоб ми зняли свою опіку зі Східної Європи, з Прибалтики й Закавказзя, можливо, й з частини теперішньої України. Не може бути й мови про насильницьке утримування в межах нашої країни якоїбудь окраїнної нації»¹¹. Ця примітка не те що здивувала, вона приголомшила нас. І тут яскрава ілюстрація відносності моральних вартостей, які так часто відмінюються на сторінках збірника. З примітки ще не зовсім ясне: чи Україна в Солженіцина належить до «окраїнних націй», хоч сумнівів щодо цього лишається й мало. Але з першої його статті в «Из-под глыб» їх уже не лишається: не належить. Говорячи тут про насильницькі дії більшовизму від початків його панування, Солженіцин закидає йому застосування «воєнної сили для пригноблення національних окраїн (Закавказзя, Середня Азія, Прибалтика)»¹².

України в переліку немає: вона, на думку автора, інтегральна частина Росії. Отож, такі акції, як кривавий похід М. Муравйова на Київ у 1918 році в рахунок не входять. Але це не найгірше в примітці Солженіцина. Ось воно: він припускає, що Росія може дозволити собі відмовитися від «частини теперішньої України». Ясно нам, якої саме частини. Поцінуймо цей плян полагодження українського питання за їхніми ж критеріями. У статті Шафаревича «Обособление или сближение?» («Відокремлення чи зближення?») сказано (неістотно тепер з якого приводу), що для німців помиритися з теперішнім поділом на дві держави означає не менше, як «помиритися навіки з поділом своєї країни, тобто визнати смерть німецького народу» (стор. 100). Яку ж мірку жорстокого убивства української нації прикласти нам до пропозиції Солженіцина поділити Україну: одну частину залишити під Росією, а другу – кому? Знаємо ж – яку? Певно, віддати полякам? Чи треба

¹¹ Див. Сучасність, 1974, ч. 7-8, стор. 196.

¹² Из-под глыб, стор. 14.

коментувати, наскільки жорстокішу долю готує Солженіцин Україні порівняно з поділом Німеччини?

Щоб підійти врешті ближче до Шафаревича, закінчимо спочатку з Солженіцином у поставленому тут питанні. Друга його стаття в збірнику має назву «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни» («Каяття і самообмеження як категорії національного життя»). Складається враження, що стаття почасти спровокована журналом «Вестник Русского Христианского Движения» (ч. 97) і вміщеними в ньому статтями, автори яких твердять, що Росія мусить каятися перед іншими народами за заподіяні їм кривди. Солженіцин згоден, що всім народам є за що каятися перед сусідами, але саме так, як він вважає, а не інакше. Ті автори (зацитуємо їх за Солженіциним) переконані, що «переборення національної месіянської спокуси – першочергове завдання Росії...», що «російська ідея є головним змістом більшовизму...», що «більшовизм є органічним породженням російського життя...» і т. д. Признаємося, ми цілковито поділяємо ці думки, але Солженіцин – ні. Цих вад він на карб Росії не кладе, вважаючи навіть, що й за советського часу вона шкодила собі більше, ніж іншим, і ця обставина до якоїсь міри звільняє її від каяття.

Проте, як уже всім каятися, Солженіцин не від того, що за щось слід каятися й Росії. Зокрема от перед Польщею: за три поділи її, за придушення повстань 1830 і 1863 років, за русифікацію, за небажання в 20 віці дати Польщі самостійність; врешті, за двозначну поведінку російського керівництва в 1914-16 роках. Ми сумлінно перерахували все. Але тут таки в Солженіцина додається абзац: «Але зате: скільки ж і звучало з російського боку каяття, починаючи від Герцена, і яке ж єдине було співчуття полякам від усього російського освіченого суспільства, так що в колах Прогресивного бльоку польська незалежність не вважалася меншою метою війни, ніж сама російська перемога» (стор. 138).

Отже, за те все ніби вже каяття відпадає. Я був би необ'єктивний, якби не навів оцієї цитати в цілості про заподіяне полякам в останній війні, і тут проситиму в читача пробачення за великі цитати, без яких годі було б обійтися. Ось цитата: «Коли ж за найновіші події таке каяття в Росії не прозвучало, то лише з уваги на обставини нашого пригноблення, а пам'ятають усі, ще будуть нагоди назвати вголос: високошляхетний удар у спину 17 вересня 1939 року Польщі, що конала; і знищення цвіту Польщі в наших таборах; і окремо Катинь; і зловтішне холодне наше стояння на березі Вісли у серпні 1944 року, спостереження в біноклі, як на тому березі Гітлер давить повстання національних сил – щоб їм не підвестися, а от ми знайдемо, з кого поставити уряд (я був там поруч і говорю впевнено: при динаміці нашого тодішнього руху форсування Вісли не становило нам труднощів, а змінило б долю Варшави)».

Я ще раз прошу вибачення за довгі цитати, але безсилий так соковито й кольоритно віддати, як у Солженіцина, і тому тут ще будуть довгі цитати – якого зла поляки нарobili Росії: «За попередніх віків квітуча, сильна, самовпевнена Польща не коротше в часі і не слабше завойовувала і гнобила нас (14-16 віки – Галицьку Русь, Подолію. У 1569 році за Люблінською унією приєднання Підляшшя, Волині, України. У 16 віці – Похід на Русь Стефана Баторія, облога Пскова. В кінці 16 віку придушення козацького повстання Наливайка. На початку 17 – війна Сігісмунда III, два самозванці на російський престол, захоплення Смоленську, тимчасове

захоплення Москви; похід Володислава IV. У ту ж мить поляки ледве не лишали нас національної незалежності, глибина тієї небезпеки була для нас не слабша від татарської навали, бо ж поляки зазіхали на православіє. Й у себе всередині систематично гнобили його, заганяли в унію. У середині 17 придушення селянського повстання під Гуманню). І що ж, прокотилася хвиля співчуття в польському освіченому суспільстві, хвиля каяття в польській літературі? Ніколи ніякої. Навіть аріяни, наставлені проти всіх війн взагалі, нічого такого не висловили проти підкорення України і Білорусі. За нашої Руїни («Смутное Время») східня експансія Польщі польським суспільством сприймалася як нормальна і навіть гідна хвали політика. Поляки уявлялися самі собі вибраним Божим народом, бастионом християнства, з завданням поширити справжнє християнство на «півпоган» – православних, на дику Московію, і бути носіями університетської ренесансової культури. І коли у другій половині 18 віку Польща зазнала занепаду, після поділів її, публічно висловлювано міркування про це, жалі мали характер державно-політичний, але ніяк не етичний»¹³.

Терпіння, читачу, коментар буде далі, бо для повноти образу потрібна ще й оця цитата: «Але, може, польське каяття виявилось в ділах? Понад століття зазнавши гіркоти розділеного стану, ось Польща дістає за Версальським миром незалежність і немалу територію (знову коштом України і Білоруси). Перша зовнішня дія її – в 1920 році напасти на Советську Росію – напасти енергійно, взяти Київ і мати за мету вийти до Чорного моря. У нас у школах учать (щоб було страшніше), що це був «Третій похід Антанті» і що Польща координувалася з білими генералами, щоб відновити царат. Дурниця, це була самостійна дія Польщі, що перечекала розгром усіх білих сил, щоб не бути з ними в мимовільному союзі, а самостійно грабувати й шматувати Росію в її найбільш розтерзану годину. Ця мета Польщі не зовсім удалася (але контрибуцію з СРСР узято). Тоді друга зовнішня дія її, 1921 року: незаконне відібрання Вільни зі всією областю від Слабої Литви. І ніяка Ліга Націй, ніякі заклики й умовляння не вплинули: так і протримала Польща захоплений шматок аж до самих днів свого падіння. Хто пам'ятає її національне каяття у зв'язку з цим? (До речі, сталися агресії від соціаліста Пілсудського, учасника спільного процесу з Олександром Ульяновим). На українських і білоруських землях, захоплених за договором 1921 року, велася неухильна польонізація, по-польському звучали навіть проповіді і викладання закону Божого. І горезвісного 1937 року (!) по той бік кордону теж валили православні церкви (понад сто, серед них – і варшавський собор), заарештовували священиків і мирян (стор. 140-141).

Отож, хід думки такий: ми, росіяни, хоч і чинили кривду полякам, зате й покаялися щиро (може, полякам від цього легше?), а як і ні, то під советським гнітом не мали як. А вони завдали нам, росіянам, куди більше кривди – і не каються. Я підкреслюю, що кривда діялася нам – росіянам».

А як же бути з нами, українцями? Нас тут наче б і зовсім немає. І як же воно, що вже в 14 віці Галицька Русь і Подолія були Росією? Це за триста років до Богдана?

Таж у тому, що Солженіцин так сумлінно вираховував на карб польських злочинів, Росії тільки й те стосується, що «два самозванці на російський престол» та «тимчасове захоплення Москви», а вся решта мала б належати до порохунків

¹³ Из-под глыб, стор. 139-140.

українців і білорусів з поляками. До чого ж тут Росія і повстання Наливайка у 16 віці і вся решта аж до придушення селянського повстання під Гуманню у 18 віці? І в унію поляки заганяли росіян?

Як це розтлумачити? Дуже просто: України не було (і в 14 віці теж!) – була Росія. Та й у двадцятому віці немає. У 1920 році поляки напали на «Советскую Россию», прийшли «грабигь и кромсагь Россию». І за польонізацію українських і білоруських областей у 1921-39 роках треба каятися полякам перед... росіянами. Цікаво, що поляки на це?

Лишилося одне не з'ясоване питання. Розсудив гарно Солженіцин: кому й перед ким по-сусідськи каятися. А не сказав: чи є кому каятися за русифікацію України останніх 40 літ?

Але пощо ці коментарі. Ліпше, читачу, повернися і перечитай ці дві великі цитати ще раз.

Аж тут ми дійшли до Шафаревича. Одна його стаття називається «Обособление или сближение?» («Відокремлення чи зближення?»). Як росіянин ставить таке питання, то ми вже наперед знаємо його відповідь: зближення! Так що можна б і не вдаватися в дальшу розмову. Тільки ж Шафаревичева аргументація рішуче варта окремого розгляду.

Тут я мушу сказати, що, при однаковості їх поглядів, між Солженіцином і Шафаревичем є істотна різниця. І хоч для нас від цього не легше – занотувати її належить. Солженіцин – людина-велетень, моноліт, такий не може фальшивити, і як щоразу буває з геніями, великість в одному не заважає їм бути найвними дітьми в іншому. Отож, коли він говорить так, наче б українців і зовсім немає (не спростуйте: я знаю, що він слово українці вживає, але в іншому розумінні: як різновид росіян), то в щирому переконанні, від заслїплення великоросійською ідеєю. Як дальтоніст не розрізнить червоного від зеленого, так для Солженіцина і українці й росіяни – всі однаково любі діти великої Росії. Щож до Шафаревича, то від усієї його аргументації відгонить демагогією.

Хід його думки в названій статті такий. Доки була царська імперія, національне почуття неросійських меншин було приспане. Внаслідок зруйнування імперії пробуджений національний сепаратизм виповнив вакуум, «який витворився в душах знищенням почуття загальноімперської єдності, високої об'єднуючої мети» (sic!). Це вже мова великодержавного шовініста, гідного нащадка Хом'якова, Каткова й Достоевського.

Далі, на його думку, було так, що за перших років советського режиму був дискримінований російський народ, коштом якого плекалися «тенденції до відокремлення» неросійських націй, коли ж ці тенденції розвинулися до «нетерпимого, радикального націоналізму», цей останній вступив у конфлікт з тією силою, яка його виплекала: з соціалістичною ідеологією.

У цій фальшивій софістиці все навиворіт. Насправді сепаратизм неросійських націй виявився найсильніше ще перед запануванням соціалістичної ідеології: коли, по поваленні царату, пригноблені Росією народи здобули самостійність: одні назавжди, інші тимчасово. Советська Росія придушила останніх силою. Але й злякавшись потужности цього руху, пішла йому на поступки. Обдурила його. І далі, всупереч софістиці Шафаревича, советський режим не плекав місцевого (як тоді говорили) націоналізму, а режим не плекав місцевого (як тоді говорили)

націоналізму, а гнобив його, поступово зводячи нанівець пороблені йому поступки, а вже з початку 1930-их років перейшов до посиленої русифікації.

Погодимось з Шафаревичем, що на початках советчини великодержавний шовінізм росіян був оголошений «головною небезпекою» в партії, але не за згодою російської частини РКП(б), а всупереч їй, під тиском переважаючої більшості інших національностей, та й лише на словах. На ділі ось як характеризував ситуацію на той час (1923) український більшовик Микола Скрипник на партійній нараді в Москві, кажучи що треба «поставити як основне, таке завдання партії – подолати ще й досі не переможене великодержавництво, що потвору «облу, величезну, сторогу й гавкучу». Вона живе, й віку їй не меншає на території цілого Союзу РСР»¹⁴.

Зрештою, теза про великодержавний шовінізм як «головну небезпеку» і на словах протрималася лише до XVII з'їзду ВКП(б) на початку 1934 року, на якому Сталін відкликав її, оголосивши «головною небезпекою» український націоналізм.

Насправді ж від самого початку соціалістичний інтернаціоналізм у сутичці з великодержавною імперською ідеєю зазнав поразки. З їх схрещення виник огидний гібрид у вигляді советської імперії з її витворами на подобу «нової якості» – «радянського народу». Щось ніби понаднаціональне. Але цією термінологією можна дурити хіба малих дітей: під шапкою «радянський народ» криється російська нація, що ковтає всіх інших. Та й не дуже криється, коли в усіх містах поза РРФСР (і в столицях національних республік) немає жодної національної школи, самі російські.

А дехто з авторів «Із-под глыб» квилить, ніби націоналісти їх так утиснили, що попередимували навіть вулиці в Москві. Що ті вулиці! Ми й слова вже не кажемо, що університетові в Харкові надано ім'я україножера М. Горького, та ще й велено шанувати його, як великого приятеля українського народу. Нам ще в 1929-33 роках виморено голодом цвіт українського селянства (де в Росії був такий голод? Хоч Шафаревич має сміливість твердити, що був), так що й досі не підрачуємо своїх утрат: тодішня американська преса клала число жертв голоду на Україні до 6 мільйонів. Та тоді ж таки і згодом 1934 року вистріляно українську інтелігенцію, поки в Москві задовольалися перейменуванням вулиць. Щойно ежовщина була спільна для всіх.

Ми згодні з твердженням Шафаревича, що росіяни в імперії живуть не ліпше від інших національностей. Але аж ніяк не можемо погодитися, щоб з констатації цього факту робити висновок, ніби цього «приємного» почуття має вистачати, щоб лишатися всім іншим під російським національним гнітом. На цій самій фальшивій логіці побудоване також твердження, що російський народ не несе відповідальности за національну дискримінацію і русифікацію інших народів. Так просто поставлена теза формально ніби правильна, але суттю демагогічна. Звичайно, кожен росіянин зокрема, наприклад, якийсь тверяк, може бути не те що не винен, а й не мати жодного уявлення про існування національної проблеми в СРСР. Та коли його посилають порядком «братньої допомоги» (це практикується навмисне) на якусь українську будову, він привикає вимагати (так діє механіка імперії), щоб навколо нього говорили на «общепонятном» і дали його дітям російського школу. За тією самою механікою, українець, переселений у Росію, має переходити на російську мову і посилати дітей до російської школи. Жодної української школи поза межами

¹⁴ Микола Скрипник, Статті й промови, т. II, ч. 2, Харків, 1931, стор. 18.

УРСР немає, а українців там до десяти мільйонів. Те саме з Білоруссю й усіма іншими націями. Що персонально кожен росіянин може бути не винен у цьому, це важливо констатувати лише на те, що безглузда й спіла була б ненависть до кожного росіянина тільки тому, що він росіянин, але це не може бути аргументом на те, щоб і далі лишатися в «братерстві», в якому Росія поїдає інші нації.

Улюблений аргумент російських великодержавників, до якого вдається й Шафаревич: доводити, що малі народи завжди наражені на небезпеку втратити свою самостійність під ударом зовнішньої агресії. Тут підозріле вже те, що самі малі народи чомусь не бояться цього, а їх інтереси дорожчі від власних ідеологам великої Росії.

Та й ще не все: що таке малі народи? Коли тепер Об'єднані Нації і світова громадська думка респектують волю кожного африканського племена, що заявляє своє право на самостійність, то чому росіяни сумарно зараховують до «малих» і Україну? Тут вони однакові, незалежно від кольору. Солженіцин твердить, що Росія (у нього те, що й СРСР) утратила за доби советчини сімдесят мільйонів населення. З цього числа добрих двадцять мільйонів припадає на Україну. Якби нас у 1917-20 роках не завоювали більшовики (з допомогою царських офіцерів, до речі) і ми лишилися «малими», то були б тепер 50-60-мільйонною нацією і ділили б з Францією й Італією третє, четверте і п'яте місце на європейському континенті.

Але Шафаревич іде значно далі від інших великодержавників, що й дає нам підставу назвати його логіку демагогічною. У своєму великодержавному нарцисизмі він і не помітив, як уклепався: сказав у голос таке, що протверезило б навіть і тих, хто слухав би його, розвішавши вуха. Зійшовши на тему, що «співробітництво різних народів породжує культуру, якісно вищу, ніж міг би створити один з них» (стор. 109), він доходить висновку, що геній (знову ж таки «малого» народу) «досягає загальнолюдського значення» тільки через причетність до могутнішої спорідненої культури. Прикладом на це є Гоголь. «Хоч і який грандіозний його геній, – продовжує Шафаревич, – думаю, що він не зміг би розкритися в такій глибині, досягнути аж самого вершка людських можливостей, якби не був збагачений російською культурою» (стор. 110).

Отож, не лише генії рівних нам за величиною націй (як Франція чи Італія), а й таких малих, як скандинавські, чомусь обходяться без «світла» російської культури, а нам «ніззя». І треба, мабуть, нам не нарікати, а радіти, що були колонією Росії і тим робом Гоголь вийшов у російські письменники. Припускаємо, що так само «тішаться» вірмени з того, що Хачатурян пішов на Захід як російський композитор, бо якби лишився вірменином, – балет «Гаяне» звучав би геть глухіше.

Шафаревичеві належить подяка за відкриття нової сторінки в шевченкознавстві, висловлене ляпідарно однією фразою: «Такий напрям (як у Гоголя: до «світла» російської культури – *І. К.*) можна помітити і в поглядах Шевченка, про це свідчить його російська проза, бажання бути також і російським письменником» (стор. 110).

Це достоту могло бути списане з офіційних радянських підручників. Але, мабуть, досить про Шафаревича. Все це ті самі, без кінця повторювані, аргументи з їхнього боку і контраргументи – з нашого. Шафаревич вартий уваги лише тому, що це голос російського руку опору. І занадто вже одвертий, багатючий на висновки. От, наприклад, вихідна теза його статті «Обособление или сближение»: «Не раз

уже – і не одному мені – доводилося чути в наших середньоазійських містах вигук: «ось китайці прийдуть, вони вам покажуть!» Говорять це звичайно не зовсім некультурні люди, які не можуть не знати, що для них буде і значити прихід китайців хоча б на прикладі киргизів, які відбулися ще щасливо – пограбовані і вигнані з Китаю. (Про тибетців, наприклад, радіо повідомило, що їх піддають масовій кастрації). Знають – і тим не менше, говорять» (стор. 97).

Хтозна, як тут з «високою етичною напругою», коли за нею невинно прихована антропофагія: не маєте іншого вибору, як лишитися з нами, ми вас не кастрованих...

Тепер уже таки останнє з Шафаревичем. Його аргумент, що всі й далі мусимо триматися разом, бо ми «злитовані спільною історією», – лишимо на боці і не будемо вдаватися в подробиці: що то за історія. А от продовження цього аргументу наведе нас власне на відповідь на поставлене в заголовку питання: з-під яких брил? Продовжуючи про спільну історію, Шафаревич пропонує зберегти цілість імперії для оцієї великої місії: «Ми зараз спроможні побачити і сказати світові те, на що ніхто інший не спроможний. У цьому я бачу історичну місію тих народів, які населяли Росію, а зараз – Радянський Союз. Вони можуть указати вихід із лябіринту, в якому сьогодні заблудилося людство» (стор. 108).

Це нагадало нам дослівно так само сказане іншим російським автором. І дивна ця схожість, якщо зважити, що між одним і другим пролягає ціле століття. Цитую: «Чи ж їм, гордим (європейцям – І. К.), вченим і сильним, зрозуміти і припустити бодай би в фантазії, що Росія призначена і створена, може бути, для їхнього ж рятунку і що тільки вона, може бути, вимовить це слово рятунку». Не буду інтригувати читача: це з «Дневника писателя» Ф. Достоевського за квітень 1877 року¹⁵.

Як походити по сторінках «Из-под глыб», постережемо дивовижне явище: хоч ціле століття, що пролягає між «Дневником писателя» і цим збірником, спростовує всі політичні концепції Достоевського, автори нашого збірника достоту багато в чому пішли у його слід.

Геніяльний письменник, Достоевський у своїх історіософічних концепціях був речником найчорнішого російського слов'янофільства, що вибувало напередодні і під час російсько-турецької війни 1877-78 років.

У тому ж щоденнику за липень-серпень 1877 Достоевський висловив свою слов'янофільську profession de foi: «Я багато в чому переконань чисто слов'янофільських, хоч, можливо, і не цілком слов'янофіл. Слов'янофілів до цього часу розуміють різно. Для одних, навіть і тепер, слов'янофільство, як і в давнину, наприклад, для Белінського, означає лише квас і редьку. Белінський дійсно далі не заходив у розумінні слов'янофільства. Для інших (і, зауважмо, для дуже багатьох, ледве не для більшості навіть самих слов'янофілів) слов'янофільство означає прагнення до звільнення і об'єднання всіх слов'ян під верховною рукою Росії – рукою, яка може бути навіть і не суворо політичною. І, нарешті, для третіх слов'янофільство, крім цього об'єднання слов'ян під рукою Росії, означає і включає в собі духовий союз усіх віруючих у те, що велика наша Росія, на чолі об'єднаних слов'ян, скаже усьому світові, усьому європейському людству і цивілізації його своє

¹⁵ Цитую за Сочинения Ф. М. Достоевского, издание 7-е, т. XI, СПб, 1906, стор. 112.

нове, здорове і нечуване в світі слово. Слово це буде сказане на благо і воістину для об'єднання всього людства новим, братнім, всесвітнім союзом, початки якого лежать у генії слов'ян, а переважно в душі великого народу російського, що так довго страждав, так багато віків був засуджений на мовчанку, але завжди містив у собі великі сили для майбутнього роз'яснення і розв'язання багатьох гірких і найвирішальніших непорозумінь західноєвропейської цивілізації. От саме до цього гурту переконаних і віруючих належу і я»¹⁶.

Надто довга ця цитата, але годі було її переривати чи скорочувати. З уяви про таку духову перевагу Росії над Заходом зневажливе ставлення до європейської цивілізації: переконання, що Європа – гниле цвинтарщище; католицизм гірший атеїзму; і він же, католицизм, ніби породив соціалізм і т. д. Цитати можна було б наводити без кінця, але все це занадто добре відоме.

Послідовно за Достоевським ідуть і автори «Из-под глыб». Пригадайте апологію слов'янофільства в «Листі вождям Радянського Союзу» Солженіцина і там таки і в «Из-под глыб» не тільки його, а й інших, упередження проти всього західного, замість якого пропонується щось своє, специфічно російське, хай і не так категорично висловлене, як у Достоевського, але суттю те саме.

Така ж дивовижна збіжність поглядів і на те, що Захід захланний, а Росія, мовляв, з якогось «ідеалізму» діяла на добро людству і на шкоду сама собі. Після Достоевського було досить прикладів російської агресії, але однак – Солженіцин і його послідовники твердо стоять на його тезах. Порівняймо.

Достоевський: «Справді бо, в Європі кричать про «російські загарбання і російський підступ», щоб налякати свій натовп, а самі крикуни аж ніяк тому не вірять, та й ніколи не вірили. Навпаки, їх бентежить тепер і лякає в образі Росії скорше щось правдиве, щось занадто вже безкорисне, чесне, що гидує і захопленням і взятком. Вони прочувають, що підкупити її неможливо і ніякою політичною вигодою не зтягнути її в корисливе чи насильницьке діло... До речі, цей погляд на непідкупність зовнішньої політики Росії і на вічне служіння її загальнолюдським інтересам навіть на шкоду собі, виправдується історією, і на це особливо треба б звернути увагу. В цьому наша особливість і порівняно з усією Європою»¹⁷.

Солженіцин: «... Навіть вигравши велику європейську війну проти Наполеона, вона (Росія – І. К.) ніяк не поширила своєї влади на східню Європу. Вона бралася придушувати угорську революцію – на користь Габсбургів, забезпечувала пруський тил у 1866 і 1870, нічого за це не взявши, тобто безкорисно підносила німецькі держави. Навпаки, саму її вони ж уплутували в балканські й турецькі війни, вона програвала і при велетенських ресурсах і замаху так ніколи й не дійснила мрії своїх керівних кіл про протоки, хоча ж і в останню погибельну для неї війну вступила з цією головною метою. Росія часто виявлялася виконавцем чужих завдань, зовсім не своїх. Безліч промахів її зовнішньої політики ставалося від браку практичного розрахунку на верхах, від бюрократичної незграбної дипломатії, – але почасти, очевидно, й від деякої частки ідеалізму в уявленнях керівників, що заважало їм послідовно здійснювати в житті національний егоїзм» (підкреслення моє – І. К.)¹⁸

¹⁶ Там само, стор. 226-227.

¹⁷ Там само, стор. 51.

¹⁸ Див. Сучасність, 1974, ч. 7-8, стор. 183-184.

І в тон йому Шафаревич: «Англіїці могли будувати найвільніше в тодішньому світі суспільство, торгуючи неграми і тримаючи в рабстві Індію. Ми цього не можемо (sic!) і довели це хоча б і негативно: хоч і яких нещастя завдавала Росія іншим народам, своєму вона завжди несла ще більше»¹⁹.

З такого глибокого переконання – в шляхетності російського духу – ми гарні, Захід підлий – народилася віра в особливу місію Росії, і то не менше, як супроти всього світу, віра фанатична оповита містикію і тим страшна. Зловживу ще востаннє цитатами. Персонаж з роману Достоевського «Бесы» Шатов (який, до речі, висловлює погляди автора) френетично виголошує: «Чи знаєте ви, – почав він (Шатов – І. К.) майже грізно, пригнувшись вперед на стільці, блискаючи поглядом і піднісши перст правої руки вгору перед собою (Очевидно, не помічаючи цього сам), – чи знаєте ви, хто тепер на всій землі єдиний народ «богоносець», що гряде в ім'я нового Бога і кому єдиному дано ключі життя і нового слова... Чи знаєте ви, хто цей народ і як йому на ім'я?»²⁰.

Очевидно, знаємо, хто цей народ: Росія. І ще кількома сторінками далі той самий Шатов: «Але істина одна, а отже, тільки єдиний із народів і може мати Бога істинного, хоча б інші народи й мали своїх окремих і великих богів. Єдиний народ «богоносець» – це російський народ»²¹.

Це 1871 рік. Гадаєте, що через понад сто років уже б так ніяково було висловлюватися? Не поспішайте. Ось Шафаревич: «Усе людство зайшло зараз у глухий кут, стало очевидним, що цивілізація, заснована на ідеології «прогресу», доводить до суперечностей, які ця цивілізація не може розв'язати. І здається, що шлях воскресіння Росії той самий, на якому людство може знайти вихід із безвиході, знайти рятунок від безглуздої гонитви індустріального суспільства, культу влади, мороку безвір'я. Ми перші дійшли до точки, звідки видна єдиність цього шляху, від нас залежить стати на нього і показати його іншим. Такою уявляється мені можлива місія Росії, та мета, яка може виправдати її дальше існування»²².

Тут, врешті, поставимо на цитатах крапку. Бо можемо дати відповідь на поставлене в заголовку питання: з-під яких брил? Кажуть автори збірника, що з-під брил важкої деспотії советчини. Ми встановили й геологічні формації далеко раніших епох: брили достоевщини. Автори «Из-под глыб» залюбки цитують Достоевського, але не помилімося думкою, що начиталися і повторюють його. Очевидно, й читали, але не від нього дійшли до саме таких думок, а, ставши на цих думках, побачили спорідненість душ із Достоевським. Це не гра поняттями, а висновок принципового значення: Солженіцин і його послідовники простягають руку в минуле Достоевському тому, що вони і цей останній творять вузлові пункти на безперервній лінії тривання споконвічної ідеї російського месіянства (пригадайте «Третій Рим»), оповитої фанатичною до містики вірою в божественне призначення Росії врятувати світ. Ця ідея то пригасає, то відроджується з новою напругою, як за Достоевського з нагоди російсько-турецької війни. З властивими для Росії вулканічними струсами вона (ідея) може навіть вироджуватися (як виглядає з поверхні) у свою протилежність: у вигляді, наприклад, соціалістичного

¹⁹ Из-под глыб, стор. 275.

²⁰ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений, т. VII, Москва, 1957, стор. 261-262.

²¹ Там само, стор. 267.

²² Из-под глыб, стор. 275-276.

інтернаціоналізму, але в підглибному процесі просякає в соціалістичну ідеологію, робить її своєю служкою; тоді всі діаметрально протилежні течії російського суспільства сходяться на одній великодержавній меті, на виправданні імперського мислення. Отак є й тепер.

Саме тому моторошно такі речі читати. Ми не знаємо, як велике число прихильників цієї течії, але знаємо, що не було досі такого росіянина, який турбувався б не нашими (мовляв, ще й на шкоду собі), а своїми власними інтересами і сказав би нам, націоналам: «Ідіть собі здорові з своїми претенсіями й наріканнями на колоніяльне поневолення, влаштууйтеся, як хочете, з своєю самостійністю. А нам вистачить клопоту при впорядкуванні своєї Росії. Коли ж переконаєтеся, що самостійно жити гірше, самі прийдете на розмову про братній союз».

Але, видно, такий росіянин ще не народився, і, читаючи «Из-под глыб», доводиться зміцнюватися в переконанні, що відстоювати самостійність нам, запряженим у російське ярмо, знову доведеться зброєю.

Не поспішайте обвинувачувати автора в кровожерності. Це сказав не я; думка про неминучість застосування зброї сформувалася під «високою етичною температурою» збірника «Из-под глыб» і в інших висловлюваннях тих таки авторів.

Читаємо в Шафаревича на сторінці 113: «...В добу руїни клясова ненависть, ймовірно, не зможе стати тим сірником, який підпалить наш дім. Але національна – цілковито може. З підземних поштовхів, які чути тепер, можна судити, якою руїнницькою силою вона здібна стати, вирвавшись назовні. Наївно думати, що хтось зуміє ввести цю стихію в бажані для нього рамки – сили злоби і насильства підлягають своїм власним законам і завжди пожирають тих, хто їх розв'язав».

І Солженіцин у стокгольмському інтерв'ю з нагоди одержання нагороди Нобіля на питання журналіста, чому він відкидає західню демократію, відповів, що вона негодяща для Росії. На випадок зміни режиму Росії потрібна сильна влада: інакше неминуча «міжнаціональна війна».

З чого б «міжнаціональній війні» постати? Гадаєте, хтось (і Солженіцин з Шафаревичем у тому числі) може припустити, щоб вірмени чи білоруси пішли завоювати Росію? Такий намір був би ідіотичним безглуздям навіть для найбільшої республіки – України. Якщо може хтось розпалити «міжнаціональну війну», то це зробить сама Росія проти тих, хто захоче національної самостійности. Як і було в 1917-20 роках.

Я перечитав усе, що написав Солженіцин, від «Одного дня Івана Денисовича» (що його тоді ж і переклав на українську мову) до останніх його виступів у пресі: схиляюся в пошані перед його генієм обличителя, вважаючи, що й у великих літературах такі появляються, можливо, раз на сто років. І саме з пошани до нього наслідуюся, ставлячи всі крапки над і, висловитися проти його політичних концепцій, з якими не можу погодитися. Слушно сказав з цього приводу М. Михайлов, що Солженіцина-письменника треба відрізнити від Солженіцина-політичного мислителя. Зрештою, я тут лише ступаю в добрий слід Солженіцина, наслідуючи його: і він непримиренний навіть до своїх друзів у випадках розходження з ними. Приклад на це – його дискусії з Сахаровим.

VI РОЗДІЛ

СУЗІР'Я МУЗ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ МЕРИДІАН

НА ПОТОЧНІ ТЕМИ¹

У січні закрилася в Мюнхені виставка, що мала назву – «Мистецтво наївних». Назва дещо умовна. Може, точніше було б її назвати «Мистецтво самоуків». Але, певно, ця назва звучала б не так гарно. Насправді ж до категорії мистців, про яких тут мова, власне й зараховують самоуків, людей простого звання, які малярство не вважають за професію і щоденний хліб здобувають іншою працею, але, одержимі стихійним потягом до мистецтва, малюють у вільний час. Але й назва наївні теж великою мірою виправдана. Світосприймання цих людей, обдарованих Божою іскрою таланту, не підточене інтелектуальним раціоналізмом; у них, як сказав би Карл Густав Юнг, активніше, ніж пересічно, діють стимули уяви з глибин підсвідомого. З цієї причини їхнє малярство має мітичну основу, і це виявляється в мітично-казковій тематиці і зумовленій цим своєрідності рисунку, композиції і навіть кольористики, що з погляду сучасної людини сприймається як наївне.

Але очевидні й межі умовності: уся фантастично-мітична творчість Марка Шагала без остачі вкладається в наше умовне визначення наївного, але на виставках наївних його ніколи не побачите, бо Шагал маляр професійний. Ближчий до нас протилежний випадок: Катерина Білокур із села Богданівки на Київщині, незвичайність життя якої в тому, що, народившись сільською дівчиною, вона наче б не могла й помислити про інший життєвий шлях, як вийти заміж і стати статечною господинею, а вона, замість того – самотужки навчилася грамоти й почала малювати! Оце дуже типова біографія для тих малярів, що їх називають наївними. А тим часом творчість Білокур у наївне малярство повністю не вміщається. Щоправда, її картини рослинної тематики такі самі фантастичні, як і французької малярки Серафіни. Тут подібність до того разюча, що якби картину Білокур «Буйна» повісити в паризькому Музеї модерного мистецтва поруч з творами Серафіни – годі було б їх відрізнити. А з другого боку (і звідки воно могло взятися в сільського самоука!), в її виразно трагічного настрою автопортретах нічогосінько наївного немає: що насамперед в них впадає в око – це досконала малярська техніка. А вже й поготів далекий від наївного натюрморт «Сніданок». Таке міг намалювати професійний маляр тієї величини, що Поль Сезан, Анрі Матісс чи Андре Дерен. Як комусь це порівняння здається перебільшеним, хай не поспішає іронічно посміхатися, не побачивши названої картини.

Так умовність означення у висліді може довести до спокусливого парадоксу: трудніше визначити, кого зараховано до наївних за творчістю, легше – за біографією, бо життя кожного, названого наївним, – це життя простої людини, виповнене щоденними турботами, далеко не пов'язаними з мистецтвом, часто до трагізму важке. Як у випадку згаданої Катерини Білокур: батьки, за твердо усталеним селянським звичаєм, ростили дівчину, щоб видати за хазяйського сина, а вона, де вхопить клапот паперу – кидається малювати. І хто на нашому селі таку взяв би!

¹ «Сучасність», березень 1975, ч. 3.

Вона й прожила життя в злиднях, а під старість, коли почали опадати хвороби, й у важкій самотності.

Інші біографії чи то українських, чи інших майстрів наївного такі самі характеристичні своєю незвичністю для мистця. Анрі Руссо – прожив життя як скромний митний урядовець. Так його й прозвали – Митником. Та цей уже занадто відомий, щоб про його життя говорити докладніше. Хіба додати, що як помер – не було за що поховати, і на могильну плиту склалися його друг Робер Дельоне і господар дому, в якому жив Руссо, – Кеваль, а Г. Аполлінер вивів на ній грифлем епітафію:

*Любий Руссо, ти чуєш нас
Ми вітаємо тебе
Дельоне, його дружина, пан Кеваль
і я
Пропусти наші валізи без мита через
небесні брами
Ми принесемо тобі пензлі, фарби і полотно...*

Згадана вище Серафіна, переважно тільки так на ім'я й znана, мало хто називає її за прізвиськом – Люї, частіше кажуть: Серафіна з Санліс (за назвою невеликого міста на північ від Парижу). Там Серафіна працювала прибиральницею і померла в притулку для старих. Поховати не було за що. А її картини, як і твори Анрі Руссо, прикрашають тепер світові музеї, і нема їм ціни.

Не такі трагічні, але не менш типові біографії таких, як Андре Бошан, городник з Шато Рено (на південь від Парижу), що до останнього дня свого життя працював на городі і малював лише у вільні години.

Це вже клясики наївного малярства. Список таких чи менш відомих з їх цікавими біографіями був би без кінця. Та чи не найкольоритніша з усіх буде біографія ближчого нам майстра – єдиного на виставці українця: Никифора (також без прізвиська),² названого – Никифор з Криниці, курортного містечка на Лемківщині. Там коло 1895 року він народився як син глухонімої жебрачки. Як і мати, вражений дефектами слуху й мови, Никифор мандрував по українських селах Лемківщини і за милостиню платив малюнками. Малював на шматках паперу, картону, на цигаркових коробках. З цієї причини його малюнки – переважно мініатюри: фантастичні міські пейзажі, архітектурні композиції, зовсім не подібні на існуючі в дійсності; для прикладу – церкви з приростими до них будинками і з димарями на банях, з яких густо валує дим. Залюбки малював Никифор святих, часом і себе в їхньому товаристві, й автопортрети, очевидно, не менш фантастичні, ніж усе інше. Никифора вивозили на захід Польщі, як і всю українську Лемківщину після другої світової війни. Відкривши його, польські мистецькі кола намагалися забезпечити йому кращі умови праці. Але на всі ці втручання в його життя, нормальне в його розумінні, Никифорова відповідь була одна: він утік до жебрачого життя в Криниці. Коли з 1950-их років почалися його виставки, спочатку

² «Енциклопедія Українознавства» подає аж двох прізвиськ Никифора: Дровняк і Криницький. Докладніше про життя і творчість Никифора див.: Вадим Лесич. Никифор з Криниці (Мюнхен «Сучасність» 1967).

в Польщі, а потім і в широкому світі, це нічого не змінило в житті Никифора. Та він і не мав уявлення про свою власну світову славу. Жебраком і помер 1968 року в Криниці. Сьогодні Никифор уже теж клясик наївного малярства. Знають його всюди, але найменше на Україні; тут – ледве з чуток, з віддаленого відгомону крокування Никифорової слави по світу. Один з парадоксів підневільного життя нації.

Наївне мистецтво – старе, як світ. Але справжнє зацікавлення ним так званої освіченої публіки явище досить недавньої дати. Спричинився до цього передусім геній незаперечного короля наївних – Анрі Руссо, зокрема його тропічні пейзажі з неіснуючою в природі фантастичною рослинністю, серед якої можна бачити досконало намальованих левів, а іноді й тварин цілком фантастичних. Де в чому Руссо випереджав геть пізніших сюрреалістів. Він помер 1910 року, але вже на кінець минулого століття припадає його знайомство і дружба з найвидатнішими малярами того часу (Тулюз-Льотрек, Гоген, Сера, Піссарро) і систематична участь у виставках сальонів «Незалежних» й «Осінньому», що свідчить про зростаюче зацікавлення наївними. Це не заважало, однак, Пабльові Пікассо ще в 1908 році влаштувати ніби вшанування Руссо, щоб поглузувати з нього. Пікантність улаштування полягала в тому, що Пікассо кпив собі, а Руссо церемоніял ушанування сприймав серйозно. Проте, Пікассо помилився, і Руссо був куди ближчий до істини, коли, звертаючися до Пікассо, сказав: «Нас тільки й є що двоє справжніх майстрів у малярстві: ти та я».

Натоді ледве чи хтось сприйняв би цю заяву поважно, але сьогодні ніхто не сумнівається в геніяльності Руссо, як і ніхто не буде заперечувати мистецькі якості малярства наївних взагалі. Навпаки, зацікавлення ним дедалі більше зростає. Може, тому що в професійному малярстві останніх десятиліть навіть добре ознайомленому з мистецтвом важко відрізнити шарлатанське від справжнього. У радянських умовах роля наївного більша й поготів, бож усе офіційне малярство, об'єднане в т. зв. «творчих спілках», замотеличилося там на варіяціях ленініяни чи індустріально-колгоспних пейзажів. Справжнє, либонь, ще й лишилося тільки у творчості наївних чи, як там називають – народних (чи не єдиний випадок, коли цей термін, у край там збаналізований, вживається до якоїсь міри слушно) мистців: Катерина Білокур, Марія Примаченко, Ганна Собачко, Олександр Саєнко з Борзни, Макар Муха, Тетяна Пата. Список цей може бути довгий. Є на Україні села, славні як школа народного мистецтва: Петриківка на Дніпропетровщині. Щось зовсім подібне до того, як геніяльний з теперішніх югославських наївних малярів Іван Генераліч з села Глебіне заснував там малярську школу, яка тепер так і відома в світі, як «Глебінська школа».

Ходячи по залах мюнхенської виставки, ми з жалем констатували, що натовпи глядачів не юрмилися перед шедеврами українських майстрів. З тієї простої причини, що на виставці були представлені мистці з усіх континентів, також з соціалістичних країн-сателітів. Цим шляхом потрапив сюди і щедро представлений аж трьома десятками творів той самий українець Никифор: як маляр з Польщі. Не було лише з того похмуро ізольованого острова, якому на ім'я – Радянський Союз. Байдуже, яка на це конкретно причина: звідси, за звичкою, що то інший світ, могли навіть забути запитати, чи в них є щось на таку виставку; звідти, як і було таке питання, могли не відповісти. Кажу, що конкретна причина мало важить. Головне власне в тому, що то зовсім інший світ. Його володарі не зацікавлені ні в якому

мистецтві, вони радше воліли б мати в себе духовий вакуум. Тим більше вони бояться духових контактів з Заходом, навіть на терені наївного малярства.

*В словах є кров. Вони живуть, слова.
Твоє життя – не вигадана повість.
Не вбити пам'ять. І вона жива,
І поруч з нею не вмирає совість.*

Це з Первомайського. Аж ніяково (за котрим уже разом?) нагадувати так відоме усім нам, що наші великі – і Шевченко, і Франко, і Леся Українка – таку вагу клали на силу живого слова. Але ось поет нашого часу знову, в 1968 році, з такою ж простою, як і глибинною силою висловлює те саме, пов'язавши живе слово з невмирущию пам'яті й совісти. Чи не тому це, що наше слово так і не звільнилося й досі від загрози вбивства? І тільки доки воно живе – жива наша пам'ять і совість.

На початку 20-их років, після нашої поразки у війні за національну суверенність, здавався безсумнівним бодай один здобуток її: узаконення рідного слова. І літератури теж. Пізніше виявилось, що не зовсім так: остаточне утвердження слова закінчиться десь у майбутньому, разом з перемогою у війні за суверенність. Але тоді, мабуть, це не так було видно, як тепер. І письменник жадібно кинувся до джерел, надхнений тим самим, що прорік йому ще живий тоді його попередник: «І тільки один лишився йому, чудному цьому народові, скарб од далеких прадідів. Цей скарб єдиний – то рідна мова і рідне письменство, тією мовою писане: обоє – як вираз його духової істоти, як символ його опрірчності, як пам'ятка од минулого й надія на прийдущі, треба сподіватися – недалеко вже часи...»

Ці слова належать Сергієві Єфремову («Історія українського письменства», т. I, 1919, стор. 10), якого ми називаємо сьогодні застарілим народником; але тут він, у передчутті нового відродження і в страху за його долю, був надхнений і висловлювався патетично, майже як Гоголь. До речі, ще раз про ту саму чудодійну силу слова. Це надхнення поїняло у двадцятих роках усю нашу літературу. З нього вийшли і Тичина, і Яновський, і, хай дещо неохайний у лексиці, Хвильовий, що писав романтичні новелі наче б з насолоди впиватися чаром слова, сам ніби прислухаючися, як воно звучить. І ще інші, що як і лишилися живі, то так і не дійшли повноти творчого вислову і доживають віку, усунуті десь на літературну периферію, як, наприклад, людина великого таланту – Іван Сенченко.

Юрій Яновський помер у молодому віці, але ще далеко раніше почав занепадати як майстер слова. Саме на його творчості можна бачити й зник культури слова в першій стадії після погрому українського відродження. Його вершина – «Чотири шаблі» (1930). Не диво, що саме цей твір у спадщині Яновського належить до заборонених. Я переконаний, що причина заборони не лише в невідповідності змісту роману з офіційними тлумаченнями історії того часу. Чи не важливіше ще те, що це була апотеоза торжества українського слова, і літературні вожді нашого часу хочуть витерти це з пам'яті сучасників.

Цю силу роману Яновського (не замислюючися над його сюжетними слабостями) інтуїтивно розуміли й люди, не спокушені в тонкощах літературної науки, прості шанувальники слова. Ще й сьогодні можна зустріти перейнятих надхненням Яновського, що можуть напам'ять цитувати оцей знаменитий пасаж з

«Чотирьох шабель»: «На пісках росте вощанка менша; на водах конюшина біла, ситник ясноплодий, осока; на скелях перстач альпійський, шоломниця хмелювата, нечуй-вітер, тонконіг і миколайчики; на степах – чистотіл, чебрець, деревій голий, ковила, хизується грудниця жовта, щиряця, серпій променястий та любочки осінні, похитується зміячка – жовта, як кульбаба, тільки висока, головатень степовий; а слава людська росте з єдності та відваги».

Ще й у «Вершниках» (1935) чути того самого Яновського, хоч твір і більше приписаний вимушеною тенденцією. А вже в «Київських оповіданнях» (1948) Яновського «Чотирьох шабель» немає. Хібащо відчуєте, що їх писала людина доброї вдачі, сердечна, і тому навіть фальшиві постаті й ситуації опромінені в них душевною добротою. Та ще можете знайти десь поодиноке слово, яке Яновський, як чаклун непомітно для звичайного ока чар-зілля, умів знайти в занедбаних теперішніми літераторами мовних скарбах і перший вставити його в літературу. Ось характеристичний приклад. У «Київських оповіданнях» трапилося мені бозна відколи не вживане в літературі слово «чарунка» – на означення чашечки в щільнику (Б. Грінченко, за рукописом І. Нечуя-Левицького на те саме означення дає термін – «чарупка», рос. – «ячейка»).

Але повернімося від екскурсу в минуле до сучасності. Наша теперішня література не милується вишукуванням свіжих слів, щоб вставляти їх у літературну мову, радше витрує специфічно українські слова, замінюючи їх кальками з російської. Не тому, що письменники не хотіли б цього робити: їм це заборонене. Вірцем літературної мови для них править лексика органу ЦК КПУ «Радянської України», усе ж інше, шукання слова свіжого, не уштампованого, літературні вожді презирливо плямують копірським у «словникових холодилах» (термін, запозичений ними у Павла Тичини).

Мушу застерегтися проти спрощеного розуміння висловленої тут думки. Справа не в самому слові: добірне чи ні, саме собою воно нейтральне, не добре й не зле; влучно воно дібране чи ні – перевіряється в його природній функції: висловлювати думку. Як ця остання фальшива, найдобріші слова нічого не зарадять, навпаки, – нададуть їй ще більшої карикатурності. Безвихідна біда літератури соціалістичного реалізму і є в тому, що їй приписано брехню видавати за правду.

Відчуваючи свою безпомічність, письменник борсається в намаганні надати переконливості фальшивій думці, накопичує голосні і, на його думку, красиві слова, впадає в патетику, а досягає протилежного: порожнечі, в якій вражає втрата чуття живого слова. Тут джерело занепаду культури мови.

Щоб не говорити абстрактно, ось приклади. Для ілюстрації лише два, хоч їх можна черпати без кінця з кожної газетної, журнальної і книжкової сторінки. Поет, що появився в друку разом з шістдесятниками, але в тому стислому розумінні, в якому ми цей термін вживаємо, шістдесятником не став, і саме тому вибився тепер на помітне місце в літературній номенклатурі, – пише в «Літературній Україні» статтю з приводу нагородження Миколи Бажана званням героя соціалістичної праці. Вона починається словами: «Так доречно над осіннім садом Миколи Бажана, де віти гнуться під вагою потужних (sic!) плодів, зійшла Зоря (з великої букви в оригіналі – І. К.) високої урядової нагороди...».

Можна допустити, що завжди знайдеться «подобострастний» автор, який висловиться в отакому торохтійському стилі. А редактори, а інші, що читали, і сам Бажан? Невже глухота на слово стала такою загальною, щоб ніхто й не зауважив, що ця фраза і ще слова з тієї ж статті на подобу того, що Микола Бажан (далі дослівно) «належить до тих мистців, які віддали свої кращі роки і рядки (підкреслення моє – І. К.) утвердженню»³ і т. д. – перетворюють високу патетику авторового задуму на словесну карикатуру? Таж це впритул сусідує з славнозвісним «На городі бузина...»

Другий приклад з художньої літератури. Уже кілька років методично, не даючи йому віддихнути, гноблять Євгена Гуцала, якому сам директор департаменту літературознавства Микола Шамота закидає «дрібнотем'я», брак актуальної проблематики тощо. Що ж лишалося письменникові, який, видно, будь-що хоче друкуватися, як не перейти від «дрібнотем'я» до «великих» тем? Він і взяв собі в теперішній кон'юнктурі – найбільшу і «найсвятішу»: братання з росіянами. Що з цього вийшло, читач дізнається, прочитавши у «Вітчизні» (1974, ч. 9) повість Гуцала «Тепла осінь».

Це сантиментальна історія відвідин «руського побратима» з Курщини в українському селі Бережани. Тема порожня й безплідна, як євангельська смоківниця. Усе в ній приречене потонути в фальшу. Слово реалізм ніби зобов'язувало б писати про реально існуюче. Але в соціалістичному реалізмі друга частина цього означення далеко ширша: не лише можна, а й конечно писати про речі не так дійсно існуючі, як бажані, щоб вони були. Саме така особливість «реального» матеріялу повісти Гуцала. І як тут набереш друківаних знаків на повість, не зловживаючи розтягнутими пейзажами й описами іншого гатунку, підсолодженними сантименталізмом?

Та це не Гуцалів винахід: у зловживанні довгими пейзажами і сантиментальними розумуваннями він має багатьох попередників, зокрема й серед таких «великих», як Михайло Стельмах і Олесь Гончар. Щоправда, ці два, наче втомлені такими вправами, за останні роки якось відійшли на задній плян. На їх місце висунувся уже остаточно позбавлений почуття міри Павло Загребельний.

Щож до Гуцала, то досі він не претендував на «велику» літературу і не виходив за межі «розумної битопісі», в якій його творчість була ціхована почуттям міри й культурою, відповідальним ставленням до слова. Тепер, як зігнали його на «велику» тему, – «спортився» хлопець. Набираючи друківаних знаків, пішов він у довжелезні пейзажі. І на лихо отакі торохтійські (чи хто сприймає їх як зразки майстерного стилю?): «Десь за перевеслом горбатого обр'ю, що весь видимий світ ізв'язав у тугий та дозрілий сніп, зводилося сонце...» і т. д.

Читаючи таке, з острахом запитуєш себе: чи в цитованих зразках уже дійдено межі занепаду словесної культури, чи тут межі взагалі немає?

³ Обидві цитати з статті Бориса Олійника «Зоря високої нагороди» («Літературна Україна» від 1 жовтня 1974).

ПАВЛО ВІРСЬКИЙ, БАЛЕТ КИЇВСЬКОЇ ОПЕРИ ТА ІНШІ В ПАРИЖІ⁴

Від середини жовтня до середини грудня минулого року в Парижі (почасти і в інших містах Франції) відбулося ряд репрезентативних мистецьких виступів з України, що їх розпочала солістка Київської опери Б. Руденко, бравши участь виконанням кількох арій у фестивалі, який відбувався в залі Плейель. Авторів не пощастило її послухати, але йому відомо, що виступи нашої солістки викликали загальне захоплення. Так само мені не вдалося побачити й колишню солістку балету Київської опери Галину Самсову. І тут не пощастило аж двічі: у грудні 1963, коли вона протягом кількох тижнів виконувала заголовну роллю в балеті С. Прокоф'єва «Кагляночка», і в листопаді 1964, коли вона вже виступала як солістка Лондонського фестиваль-балету на другому міжнародному балетному фестивалі в Парижі. Тому, якщо про неї буде мова в цій статті, то тільки на підставі паризької преси. На цьому ж таки другому фестивалі протягом двох тижнів (30 листопада – 13 грудня) показав дві свої програми (кожна тривала тиждень) балетний ансамбль Київської опери. А ще перед ним (середина жовтня – кінець листопада) у паризькому Палаці спорту з великим, як і завжди, успіхом виступав з дещо оновленою програмою балетний ансамбль Павла Вірського.

Як бачить читач, назва статті, яка обіцяє цілу купу подій, зовсім виправдана, і аж дивно робиться, що советчина, пишаючись звичайно тільки імперсько-репрезентативними ансамблями Москви й Ленінграду, цим разом випустила в світ аж так багато киян (поминаючи Г. Самсову, виступи якої з советчиною вже нічого спільного не мають).

Заскочу наперед: якби хтось подумав, що всі ці виступи в Парижі будуть записані на рахунок України, того треба розчарувати. І не в тім річ, що ніби Захід не поінформований про Україну чи «не любить» українців (бо й поінформований, і любити не зобов'язаний), а в тім, що в Парижі українського посольства немає, і киян так само, як і всіх інших, репрезентує російське (я не вживаю означення радянська, бо це в нашому випадкові було б тільки фальшивою ширмою) посольство Віноградова, яка постаралася, щоб виглядало так, ніби кияни демонстрували не мистецтво України, а просто – загальноімперське. Видно, в цьому ж напрямі працювали й радянські урядовці ЮНЕСКО (з українськими включно).

Хтось може подумати, що моїми устами говорить вразливість українців на національні кривди. Але чому ж не було того (а це обов'язок офіційних установ), хто вияснив би паризьким газетам, які називали київський балет «російським», що російське й українське – не те саме? Навпаки, видно, пильно опрацьовано було все так, щоб парижанам не впадала в око відмінність українського від російського; все, до таких подробиць, як імена: Вірський у офіційних програмах не Павло, а «Павел»; солістка балету не Калиновська, а «Калиновская» і т.д. А вже зовсім приголомшуючим був у другій програмі київського балету при танці «Гуцулка» напис: «Musique populaire russe». Коли я показав це керівникам ансамблю, вони ніби так здивувалися, що вхопилися за голови (може, і справді бідаки не знали, що їх коштом утинають «старші братове»).

⁴ «Сучасність», січень 1965, ч. 1.

Оця специфіка, коли йдеться про українське мистецтво з Києва, хоч і як це прикро, не дозволяє мені лишатися в межах сутого мистецтва і зобов'язує виходити поза них, без чого ситуацію українського мистця в совєтчині годі було б зрозуміти. Тож хай читач пробачить мені ці конєчні відхилення, коштом яких видовжується стаття.

ЗУСТРІЧІ З ПАВЛОМ ВІРСЬКИМ

Цей підзаголовок дуже умовний. Я бачив виступи ансамблю Вірського двічі: у квітні 1959, коли він виступав там таки, в Парижі, в залі «Альгамбра», і тепер у Палаці спорту. І якщо мова про зустрічі, то пощастило мені тільки один раз, але не з Вірським, а з покійним Анатолем Галактіоновичем Петрицьким. Ми просиділи з ним при невимушеній розмові якусь годину, і вона залишила в мене незабутнє враження. Та це не до теми. Між іншим, ще й тепер видно руку Анатолія Галактіоновича на костюмах ансамблю, які він умів проєктувати, як, мабуть, ніхто інший, і там, де їх замінили вже новими, це, на жаль, не пішло на користь ансамблеві.

Але з Вірським зустрічі не вдалися. Того першого разу я встиг перекинутися з ним кількома словами за кулісами після вистав одного й другого вечора. Обидва рази це тривало по яких десять-п'ятнадцять хвилин. За такий час, коли щомиті хтось заважає, можна було обмінятися лише уривчастими фразами, нічого доладу не сказавши. Від того першого вечора у нас так і залишилася одна не закінчена тема, в обговоренні якої ми, здається, не зрозуміли один одного, а в дальшому не мали часу її докінчити, бо й при останніх гастролях Вірського знову знайшлося часу лише на десяток хвилин за кулісами.

На недокінченій темі зупинюся тут довше, бо вона має безпосередній стосунок до оцінки хореографічної творчості Вірського. А поза тим: якби Павло Павлович якимось випадком міг прочитати цю статтю, тоді бодай у цей незвичний спосіб закінчився б наш діалог.

Мова ось про що. Я висловив Вірському перше своє враження, що властиво неслухно було б називати його балет народним, бо це – мистецька стилізація. Вірський якось насторожився, чи не почувши в моєму твердженні закид у псевдонародності. Чого я, звичайно, не мав і в думці. Справа тут всього лише в термінології. У моєму розумінні до т. зв. «народного» мистецтва може бути два підходи. Перший з них полягає в наслідуванні чи намаганні копіювати його. А що мистецтво, як щось у кожному своєму вияві одноразове і неповторне, не можна ні наслідувати, ні копіювати (в межах мистецтва лишаючись), то мистець, який намагається це робити, є звичайним епігоном. І коли йому здається, що він от-от уже зовсім наблизився до «народності», тоді без помилки можна сказати, що він демонструє вершок бездарности. У радянських умовах, де т. зв. народність фетишизують, маємо безліч таких прикладів: від псевдонародної поезії й прози ушанованих майстрів на самих верхах до безлічі тих самодіяльних ансамблів, у яких не погребують «вичинити» стародавню колядку, щоб проспівати на її мотив сучасну агітку.

А разом з тим творчий дотик до народного мистецтва, якщо це робить людина з іскрою Божою, може вичарувати геніяльні твори. І цей другий випадок, на відміну від наслідування чи копіювання, я умовно називаю стилізацією. У цьому ви-

падкові маємо М. Леонтовича. Або мені відразу виринає в пам'яті строфа з Тичининою «Зразу ж за селом»:

*Випала ж зима! –
Що тепер всім воля,
врізали вам поля,
в головах тополя,
а голів нема.*

Або й це:

*А я у гай ходила
по квітку ось яку
а там дерева люлі
і все отак зозулі
ку
ку.*

Лексика й стрій мови тут ніби ж зовсім народні, і простакові вільно думати, що це в Тичини й є «народність». Але той, хто хоче трохи тямити в мистецтві, хай бережеться підступу. Підступ є й у мистецтві. Бо хоч у цитованому є «гай», «люлі» та інше, ці поезії не більше народні, ніж майже сюрреалістичні «Пастелі», писані, до речі, того самого року, що й «А я у гай ходила». Ось одна з них:

*Пробіг зайчик.
Дивиться –
Світанок!
Сидить, грається,
Ромашкам очі розтулює.
А на сході небо пахне.
Півні чорний плац ночі
Вогняними нитками сточують.
– сонце –
Пробіг зайчик.*

І в перших двох і в останньому прикладі однаковісінько той самий – оригінальний і геніяльно неповторний Тичина.

Щось адекватне Тичині поезії творить Павло Вірський у хореографії. Тут «підступ» полягає в тому, що його ансамбль одягнений у народні строї і танці мають народні назви, будовані на народних кроках. Але це тільки зовнішні аксесуари, і хоч як розчулює «національне свідомого» українця на еміграції широка матня шараварів, ці аксесуари є річчю другорядною. Застережусь, що їх значення я ніяк не схильний применшувати: український народний стрій, незрівняний у багатстві кольорів і естетичній формі крою, особливо коли до нього прикладе руку такий майстер, як А. Петрицький (знову ж стилізація!), – вже сам собою творить незвичайне видовище. Але Вірський під цією феєричною декорацією, як хитрий чаклун, витчаровує (ніби ж завжди на кроках народного танцю) свої власні танці, такі ж поетичні й неповторні, як і поезія Тичини.

З історичних джерел маємо досить відомостей про одяг, побут, звичаї й забави запорожців. Микола Гоголь з сугестивною силою, властивою генієві, оформив наше романтичне сприймання усіх цих речей «Тарасом Бульбою». І хоч після нього всіляко перепробовано відтворити романтику Запорозжя в танці, мусів прийти саме Вірський, щоб створити таку хореографічну композицію, як «Запорозькі козаки». Дивлячись на це видовище, ви відчуваєте, що мистець ходить тими самими стежками, якими вмів пройти тільки Гоголь, та ще Тичина, та ще Довженко. Як і в Гоголя, в цій композиції чарує мистецька таємниця поєднання монументальної історичної патетики зі справжнім гумором, що все разом завершується віртуозним масовим танком у шаленому ритмі.

Здається невичерпною винахідливістю Вірського у демонструванні найрізноманітніших настроїв: раз це буде монументальна патетика, як у названому танці «Запорозькі козаки»; в іншому випадкові чиста, як сльоза лірика («Подоланочка»), або знову чистий гумор у «Повзунці» чи «Чумаках»; потім нічого більше – тільки сам вияв радості змагання в танці («Танець козаків»); знову ж натрапляєш на танок, створений наче тільки на те, щоб демонструвати поетичну грацію дівочого руху в праці («Ткалі». На жаль, у цьогорічній програмі їх немає). І так далі. Здається, без кінця. Бо коли ви дивитеся в очі цієї людини, втомлені і zarazом хитрувато усміхнені, вони мовлять до вас за свого власника, скупого на слово: «Це ж тільки дециця, бо ніяка програма не вмістить того, що я можу зробити».

Вірського звичайно цінують за цей, умовно беручи, народний танок. Але подеколи він злегенька прохиляє завісу, щоб тільки показати, що в нього лежать покищо без ужитку, лише ледь випробувані, але не використані можливості в інших жанрах. У попередній програмі таким був побутово-жанровий образок «Шевці». І що один, просто разючий оригінальністю танок – «Ляльки», побудований на стародавній вертепній драмі.

Пишучи тоді, в 1959 році, про «Ляльки» Вірського, я пробував поставити його в цьому жанрі десь посередині між балетом Роліяна Петі і пантомімою Марселя Марсо. Ледве чи це вийшло в мене переконливо, але я й тепер тієї думки, що коли творчість цих останніх треба вважати вершинним досягненням у світовому балеті й пантомімі, то на тому ж рівні стоять цілком оригінальні лялькові креації Вірського. Цьогорічною програмою він тільки зміцнив мене в цьому переконанні: виконанням ще однієї лялькової композиції на тему пісеньки з «Наталки Полтавки» – «Ой, під вишнею...»

Якось не привернула до себе належної уваги, якої вона варта, ще одна нова хореографічна праця Вірського в останній програмі – «Пам'яті солдатів, що не повернулися з останньої війни». Чи не здалося декому, що це звичайна пропаганда? Коли б так, то це було б прикрою помилкою, бо насправді ця річ має вселюдське звучання. У ній можна подивляти саму техніку, коли група щось коло двадцяти осіб, наче застигла в бронзі пам'ятника, раптом з блискавичністю, просто непомітною для ока, опиняється на передньому пляні сцени вже в танечному рухові і по закінченні так само блискавично застигає знову в композиції бронзового пам'ятника. Та не в самій техніці справа. Тут явився глядачам ще один Вірський, з незнаним досі у нього кроком і ритмом масового дійства. У нестримному рухові, в кутастих, асиметричних перебуваннях, з раптовими змінами напрямку це монументальне видовище протягом

кількох хвилин змушує пережити всі жахи війни. Щодо стилю ця річ могла б бути зарахована до наймодерніших у світовому балеті, і ті на Заході, що кохаються в таких масівках і часто зазнають у них поразки, мусіли б дуже заздрити Вірському.

У одній розмові вже з іншим діячем радянського балету я якось згадав Вірського, на що мій співрозмовник відповів дуже короткою фразою: «О, це велика людина». Це й є для нього справжнє окреслення, яким скористаюся й я, бо ніколи не можна знати, чим ще новим він може здивувати, і я переконаний, що коли пощастить мені на ще одну зустріч з ним, я побачу ще одного Вірського, досі мені не знаного.

БАЛЕТ КИЇВСЬКОЇ ОПЕРИ

Власне цей розділ доведеться мені почати з досадного відступу поза сфери мистецтва, про конечність чого я говорив у вступі. Мова буде про пресу.

Київська газета «Молодь України» (від 13 грудня 1963) подала ніби широку інформацію С. Межирової про виступи київського балету в Парижі під назвою «Апльодисменти в колісці балету». Інформація подана так, що всі інші чотири ансамблі, які виступали поруч з нашим на міжнародному балетному фестивалі в Парижі, нічого не варті, а «... балет Київської опери визнаний кращим». Насамперед вражає в таких оцінках плебейська звичка советчиків непристойно ганити все чуже й хизуватися тільки своїм. Бідний радянський читач може насправді подумати, що всі зазнали повної поразки, а наших захоплені парижани просто на руках носили. Насправді, при всіх успіхах киян, справа виглядає дещо інакше. Але я не маю наміру вдаватися в порівняльні характеристики.

Для надання правдоподібності своїм інформаціям авторка притягає зручні для неї цитати з паризької преси. І весь жарт у тому, що ці цитати правильні. Щоб авторку піймати на шахрайстві, радянський читач мусів би, поперше, мати доступ до чужої преси, а подруге – знати, що ця остання зовсім відмінна від радянської. Я не хочу сказати, що вона чесна чи мудра, але, на відміну від радянської, вона має ту перевагу, що може говорити все, що їй хочеться. Завдяки цій своїй особливості вона тільки у виняткових випадках буває одностайною: коли йдеться про виняткові й безспірно високомистецькі явища. Так було, наприклад, коли у грудні 1963 в «Кагляночці» Прокоф'єва виступила Галина Самсова. Тоді всі паризькі газети в один голос закричали: «Париж відкрив нову зірку!» Коли ж відбуваються імпрези звичайного порядку, з плюсами й мінусами (а таким саме й був другий балетний фестиваль у Парижі, з нашим таки ансамблем включно), тоді в пресі можна знайти все – від нищівних оцінок до високих похвал. І справжню оцінку виступу котрогось ансамблю в пресі можна мати тільки після докладнішого ознайомлення з усіма газетами.

Завдяки допомозі мого колеги Ярослава Михайловича, який мав можливість докладніше стежити за перебігом фестивалю, я диспоную дослівно всією паризькою пресою. І якщо хвацька репортерка з «Молоді України», щоб зганити інші ансамблі витягнула звідкись оцю цитату (до речі, не подавши джерела) – «...Сумно було дивитись на банальність, еротику, недосконалість технічних і артистичних

можливостей шведських артистів. Глядач стає свідком насильства, знуцання, численних вбивств і мордувань, – коротше кажучи, всього того, чим прийнято захоплюватись в сучасних балетних композиціях», – отже, якщо вона для чужих видобула отаку цитату, а для себе тільки похвали, то я міг би витягнути не одну нищівно критичну замітку на адресу київського балету, як, наприклад, оця, писана фаховим критиком Жаком Буржуа в газеті «Ар» (9-15 грудня 1963) :

«У «Симфонічному танку» Рахманінова досягнуто найбільшої глибини смішно незначного у вислові та поганого для ока... Тут, може, є хореографічна віртуозність, але напевне нема ніякої ідеї. А кольори? Як можна танцювати мужчині в яскраво-синьому з жінкою в жовтому на тлі, яке міняється від червоного до фіялкового й зеленого? Доводиться мріяти про якусь диктатуру, де саджали б до в'язниці за поганий смак!»

Я міг би цитувати багато чого ще в цьому роді, але чи означає наявність таких місць у цій та інших газетах, що балет Київської опери не мав успіху в пресі і в глядачів? Зовсім ні! Я навів цю цитату лише для прикладу, як, пересмикуючи, можна з чорного робити біле, в якому мистецтві неперевершена радянська преса.

При тому ж, до речі, названа стаття в «Молоді України» фальшиво й однобоко розповіла своїм читачам про успіхи Київського балету: упадаючи чомусь у похвалах тільки на адресу В. Парсегова й І. Лукашової та наводячи такі «зворушливі» деталі з їх біографій, вона либонь і словом не згадала про інших, з образливою безтактністю промовчуючи хоча б таких першорядних солісток, як В. Калиновська, Н. Руденко, А. Гавриленко, Е. Потапова, Л. Шатілова, які заслуговують, щоб їх мистецтво було належно пошановане.

Подивившись першу програму балету Київської опери, я вийшов з театру з почуттям якогось пригноблення. Усе ніби гаразд: оркестра під орудою Б. Чистякова робила своє бездоганно, і заради самого виконання музики С. Прокоф'єва до «Поручника Кіже» чи «Гаяне» А. Хачатуряна (це вже з другої програми) варто було потратити вечір; весь ансамбль діяв, як годинник, і на додаток – стільки чудових солістів! А проте цілість якось не трималася купи, програма не становила якоїсь єдності, їй, здавалося, бракувало душі. Ніби важко було знайти пояснення цьому явищу, і я підсумував собі перше враження таким висновком: «Балетові Київської опери бракує тільки хореографа».

Беру це речення в лапки тому, що тиждень пізніше, знайомлячися з витинками з преси, я натрапив на це саме речення в нотатці Кльода Бен'єра у «Фігаро» від 2 грудня. Та коли я читав пресу, я вже давно знав, що й цей автор і я помилялися: не хореографа бракує Київській опері. Не маю права сумніватися в якостях В. Вронського, якого ніколи не бачив. Але можу засвідчити, що другий хореограф, який супроводив ансамбль до Парижу, Роберт Клявін – людина вельми талановита і стільки ж культурна в розумінні поінформованості про балетне мистецтво в світі. Та обидва вони чи й ще будь-який інший хореограф їм до товариства не зможуть надати обличчя Київському балетові, трагедія якого в чомусь іншому.

Заки їх коментувати, наведу кілька цитат з книжки Ю. Станішевського «Український радянський балет» (Київ, 1963), до якої я вдався за деякими інформаціями, пишучи цю статтю: «...необхідно було оволодіти школою клясичної

хореографії і, насамперед, прогресивною спадщиною й творчим досвідом російського балету». «...російський балетний театр, на який прагнули рівнятися українські артисти...». «Молоді українські танцюристи, уважно прислухаючись до голосу прославлених майстрів російського балетного театру, прагнули опанувати кращі зразки вітчизняної хореографічної спадщини і високу культурну школу клясичного танцю». «На допомогу українським танцюристам приходять майстри російської хореографії...». «Для керівництва українськими колективами запрошуються досвідчені хореографи і артисти балету з Москви і Ленінграду». Усе зацитоване мною читач знайде на двох тільки сторінках (9 і 10) названої книжки.

Не моя вина в тому, що саме тільки виставлення отакого ряду цитат звучить іронічно, а вже крий Боже запідозрити мене в зневажливому ставленні до російського балету, бо я знаю його силу і слабості. Та коли отак товчуть безнастанно, що нема іншого виходу, як умлівати перед російським і «рівнятися» на нього, тоді кийському ансамблеві найвища можливість – бути на другому місці. Для Цього я й наводив цитати, щоб ствердити елементарну істину: кожен мистецький ансамбль, який має амбіцію виробити свій власний профіль, мусить не наслідувати інших, а торувати свою власну стежку в мистецтві, хай з поразками й зривами. Якби якийсь ансамбль на Заході признався, що він учиться в іншого, це було б рівнозначне його самогубству. А в киян саме так і є. Взнявши собі за вершок досконалости «Большой» у Москві та Кіровський у Ленінграді, вони не можуть дорівнятися їм (це закон наслідування) і залишаються... епігонами. Не дай Боже, в мистецтві прагнення на когось «рівнятися».

Усе це фатально відбилося на обох програмах, демонстрованих балетом Київської опери в Парижі, особливо на першій. Дуже нещасливе було запозичення від «Большого» «Поручника Кіже». Ні чудова музика С. Прокоф'єва, ні гумор оповідання Ю. Тинянова не знайшли в ньому адекватного хореографічного вислову. При досить оригінальних декораціях дія тягнеться важко й нудно. Гумор ситуацій відчують хіба самі виконавці, але не зала. Про «Симфонічний танок» на музику Рахманінова не можу додати нічого до сказаного в наведеній десь вище цитаті з газети «Ар», хоч усі четверо солістів (А. Гавриленко, В. Калиновська, Р. Клявін, Б. Баукін) поза всяким закидом.

І це ж не все. Безсмертний Маріос Петіпа з 19 віку (теж вантаж «Большого»!) Як трудно ним зачарувати когось сьогодні в Європі, навіть як це й «Лебедине озеро» П. Чайковського. А ще ж того таки Петіпа й «Пахіта» в другій програмі! Та вона була вирашніша вже бодай тим, що давала можливість продемонструвати мистецтво цілого грона солісток (Калиновська, Лукашова, Шатілова, Круглов).

Я не маю наміру вираховувати все сумне в кийському балеті, бо довелось б ще говорити й про інші складники його програми, про костюми, декорації тощо. До речі, не вдаються йому й фолкльорні танці. Може, таке невігідне враження складається від того, що вони ніяк не витримують порівняння з подібними креаціями П. Вірського.

І все ж, попри сказане вище, балет Київської опери мав у Парижі успіх, і то великий, бо хто знає паризьку публіку, розбещену майже щоденно чимось новим і тому стриману на вияви захоплення, той з подивом мусів стверджувати, що вона просто таки шаліла, вимагаючи майже кожного разу повторень.

У чому причина такого успіху? Я сказав би в якостях самого ансамблю: молодого, життєрадісного, талановитого й дисциплінованого, просто таки перенасиченого солістами. Нудоту «Поручника Кіже» можна пробачити за виступи в ньому самої тільки Потапової («Перо»). У нещасному «Симфонічному танці» Рахманінова Калиновська демонструє прецизність руху й клясичну дисципліну, а в протиставленні до неї Гавриленко чарує чистим ліризмом. Якщо мова про Калиновську, то можливості її важко обрахувати: у «Пахіті» вона зовсім ішла, ніж у «Симфонічному танці», і виконує такі карколомні па, що злосливці (зовсім безпідставно!) готові були закидати їй акробатику; а ще інакше вона в «Гаяне» Хачатуряна. Бачено й перебачено «Лебедине озеро», але у виконанні Н. Руденко парижани побачили ще одну, нову, Одетту, що веде свою роллю так стримано, зовсім без розрахунку на ефект.

Я назвав далеко не все, що говорить на користь київського балету. Наприклад, несправедливо було б промовчати Шатілову, яку можна надовго запам'ятати з одного тільки виступу в «Пахіті». Не кажучи вже про те, що й поза іменами головних солістів є багато вартого відзначення (газети писали, що такої прецизности, як у танці чотирьох лебедят, що його виконують Анічкіна, Деплер, Обовська і Сулегіна, либонь не доводилося бачити). З погляду техніки вершком обох програм одностайно було визнане па-де-де з «Есмеральди» у виконанні І. Лукашової та В. Парсегова (нагорода міста Парижу).

Перегляд преси переконує, що Париж: достойно оцінив київський балет. Той самий Жак Буржуа, який так нещадно скритикував у наведеній вище цитаті «Симфонічний танець» Рахманінова, пишучи про другу програму, занотував м. ін. таке: «Як би там не було, але ми мали нагоду подивляти розкішну школу та музикальність (так рідку в нас), які виявив київський ансамбль та які є грамотами шляхетности для цих віртуозних змагань.

«Три жіночі зірки першої величини цілковито виявили себе в ході цих змагань; Калиновська – висока, струнка, з стилем першої акторки на сцені, з усеперемагаючим виконанням; Лукашова – більш делікатно поетична, та, нарешті, Потапова, щось як експлозивна дзига непереможного враження» («Ар» від 16-22 грудня 1964).

Захоплення цими й іншими зірками висловлюють також інші автори. «З усієї другої програми, – пише Рене Сірвен в «Орор» від 9 грудня, – запам'ятовуються зірки Києва. Місто Париж віддало свою нагороду парі Парсегов – Лукашова, подивугідним в «Есмеральді»: але це тому, що тільки вони мали нагоду виявити себе в першій програмі. А те, що ми бачили цього тижня, є дечим зовсім відмінне: Київська опера, зовсім певно одна з найвидатніших труп СРСР, перевищила сама себе, так що жюрі фестивалю було б тепер у дуже трудному становищі, щоб визначити найкращого танцюриста або танцюристку! Бож усі зірки Києва заслуговують на золоту зірку!»

Паризька преса, зрештою, виявилася більш спостережливою, ніж дехто з нас сподівався, і при всьому тому досадному змішуванні російського з українським вона не могла не зауважити, що це все таки ансамбль український. Так, Поль Бурсьє в «Нувель літтерер» від 10 грудня поміж іншими похвалами на адресу київського балету зазначає: «А вже наскільки приємним є комбінування

клясичних кроків з надхненними кроками з українського фолкльору, що характеризує деякі виступи. Уже тільки за це треба побачити балет Київської опери: я думаю, що він є чимось єдиним у своєму роді».

Як бачить читач, в успіхах київського ансамблю є світла й тіні. Залежно від бажання можна переакцентувати один бік і намалювати викривлений образ. Таке київська преса вже й робить. Але я не хотів приховувати ні того, ні іншого. Та й це ще не все: між чорним і білим є нюанси, яких дехто міг не помітити, а вони – кардинального значення. Стосовно цих нюансів почну з цитати, до речі, з останнього автора. Говорячи про «подивугідне» у техніці виконання, він занотовує таке влучне спостереження: «Але як хотілося б ще й чогось іншого: душі, а не тільки стереотипних форм почуттів; щирості – навіть не дисциплінованої, але не конвенції. Постава, жести так перебільшені, що це вже не романтизм, а карикатура: те, чим є стахановець на монтажному конвейєрі у порівнянні з нашим дбайливим і досконалим ремісником ебеністом».

Бачимо, що свіже око критика спостерегло те, чого, мабуть, за довгорічною практикою вже не помічають керівники радянського балету, а, може, й самі виконавці: радянське суспільство, що стандартизує людину і в зовнішньому її вигляді, і в формах людських взаємин, здійснює так тотальну нівеляцію індивіда, що навіть у таких специфічних сферах, як балетне мистецтво, ця нівеляція не дає можливості солістові дати повний вияв своїй індивідуальності. Тут я, нарешті, доходжу до випадку Галини Самсової, яка й є головною з «інших», анонсованих у назві цієї статті, її біографія така повчальна, що я мушу на ній зупинитися, навіть ризикуючи надто розтягнути статтю.

Яких чотири роки тому Галина Самсова (не ручуся, що передаю прізвище точно, бо іноді її ще називають – Самцова) була однією серед тих солісток Київської опери, яких ми мали нагоду подивляти тепер у Парижі. З її біографії я знаю лише стільки, скільки писала наприкінці 1963 року паризька преса. Газета «Ар» (ч. 940) писала: «Галина Самсова народилася в Києві 23 роки тому від батьків українців. Вона зформувалася в ленінградському театрі ім. Кірова. Три роки тому вона одружилася з канадським танцюристом, звідси її виступи в Торонто. З того часу вона то в Канаді, то в СРСР, де вперше виступила в «Лебединому озері» 1961 року. Сьогодні вона відкриває Францію, і якщо Самсова здобула Париж, то Париж здобув Самсову».

Мабуть точніші відомості про початок кар'єри Самсової, бо записані з її уст, подає з тих же днів «Фігаро літтерер» (ч. 921, 1963): «Я вступила до балетної школи в Києві, у якій закінчила студії... Наталія Верекундова, найкращий професор української школи, була моїм учителем...»

Зрештою, розбіжності в подробицях не істотні. Ці замітки появились з того приводу, що в грудні 1963 Самсова виступила в заголовній ролі в балеті С. Прокоф'єва «Кагляночка», яку ставив ансамбль Раймона Лярена в тому ж театрі «Шам-з-Елізе», в якому відбувався і останній міжнародний балетний фестиваль, який ми обговорюємо. Перші ж виступи Самсової газети привітали, як я написав вище однотайним твердженням: «Париж відкриває нову зірку!» Цим разом, на фестивалі, що в ньому брала участь і Київська опера, Самсова виступала вже як солістка Лондонського фестивалю-балету. Про перший виступ

Самсової цитований нами вже кілька разів Жак Буржуа писав у «Ар»: «... у «Кагляночці» є чудове відкриття: Галина Самсова. Ця молода танцюристка, імпортована з Києва, посідає найдосконаліші дані, які нам досі траплялося бачити. Фізичні дані, технічна досконалість, поезія вислову і передусім виняткова музикальність творять якості зірки виняткової величини...» Про виступ Лондонського фестиваль-балету на останньому фестивалі той таки автор висловився так: «Лондонський балет такий застарілий, що єдиним виправданням появи його на фестивалі є солістка Самсова, яка є найбільшою балериною своєї генерації».

Історію Самсової я розповідаю тому, що вона має безпосередній стосунок до теми. І насамперед: якщо ми маємо право пишатися участю в останньому фестивалі, то не лише самим київським балетом, а в такій самій мірі й Самсовою. Отже мені хотілося внести корективу до пресових звідомлень у Києві. Бо годі було б шукати бодай згадки про неї в радянській пресі. За їх звичкою хизуватися тільки своїм власним, вони вже безоглядно викреслили її з українського балету тільки за те, що вона тепер не працює на славу радянського мистецтва. Але цим справа не вичерпується. Коли в розмові з одним з керівників київського балету я назвав ім'я Самсової, він байдужим тоном зауважив: «Так, я знаю її, але вона не належала до ліпших солісток нашого театру». Я не мав підстав йому не вірити. Але тим більше сумно було думати, що Самсова, будши навіть не найліпшою солісткою київського балету, стала найвизначнішою балериною своєї генерації, і то завдяки тому, що інша творча атмосфера на Заході дала можливість розвинути їй, вияскравити свою індивідуальність, а ціла плеяда київських балерин, з яких кожна могла б дійти того самого, таких умов, поки вони лишаються в Києві, не матимуть. Я не зичу їм усім канадських женихів, бо таке чудо не пішло б на користь Київській опері. Але хотілося б, щоб вони мали кращу творчу атмосферу в Києві. Для цього керівники Київської опери мусли б бути більш суверенними в почутті, що вони представляють національне мистецтво української столиці Києва. Важко нам судити, наскільки це річ директивна, але треба було б їм звільнитися від принизливого наслідування «Большого»; треба б їм свідомости, що не можна до безмежності визискувати безсмертного Пегіпа, що треба вирушити в невідоме, в шукання індивідуального обличчя, на яке київський столичний театр має повне право (і обов'язок). Коротше кажучи, треба б перестати «благоденствувати» – в найстислішому шевченківському значенні цього слова. Тоді наша наступна зустріч з киянами була б стократ радіснішою.

БАЛЕТ КИЇВСЬКОЇ ОПЕРИ

Паризька критика однозгідно шкодувала, що балетний ансамбль Академічного Театру Опери та Балету ім. Т. Шевченка не розпочав свій виступ у Парижі другою програмою. Тижневик мистецтва «Ар» за 16-22 грудня так і пише: «З огляду на престиж київського балету в Західній Європі можна шкодувати, що він свій виступ в Парижі не розпочав своєю другою програмою». Ця оцінка ніби перегукується з висновком літературного тижневика «Нувель літтерер» за 10 грудня: «Оцінка балету Київської опери, яка виступила як остання група на міжнародному фестивалі танцю в театрі Шан-з-Елізе, є для мене ясна: надзвичайна школа, навіть захоплююча, коли мова про артистів; але бідність, невправність, незначність хореографів» (Поль Бурсьє).

Кияни одержали на цьому другому міжнародному фестивалі нагороду найкращого ансамблю та найвищу нагороду: спеціальну нагороду міста Парижу парі Лукашова-Парсегов за па-де-де з «Есмеральди». Нагороди поділено вже після першого тижня виступу трупи. Але цей перший тиждень був дійсно виступом «колективу», школи. Вистачило подивитися на балет до музики Прокоф'єва «Поручник Кіже», щоб пізнати вартість цілоти трупи. Так само в першій програмі блиснули своїм таланом Лукашова й Парсегов. А решта – це були вмлі й сумлінні виконання незначної, пересічної, а то й поганенької, і тематично й хореографічно, програми.

Зате в другій програмі (від 7 до 13 грудня) виявили себе як справжні зірки ціла низка, зокрема жінок: блискуча Калиновська, поетична Гавриленко, ніжна Руденко, клясична Потапова, досконала Шатілова. З цього приводу пише хронікар балету й опери «Комба» (8 грудня 1964), сувора Діла Мажжі: «Декілька членів журі, які прийшли на цю другу програму в Шан-з-Елізе може й шкодували, що не почекали з їхнім бажанням нагородити одну танцюристку радянської трупи й були б відкрили переважаючу вищість зірки, якою є В. Калиновська ...»

Якщо ми в заголовку сказали про несподіваний успіх, то це якраз тому, що всупереч тематичній та хореографічній бідності та (і це треба теж підкреслити) неоригінальності програми, київський балет здобув собі визнання паризьких балетоманів. Нагороди його гарні – але іще краще було б здобути хоч одну індивідуальну нагороду: найкращої танцюристки чи танцюриста (на що були підстави) або найкращого хореографа (на що не було ніяких підстав). Індивідуальні нагороди є найбільш цінними в цих фестивалях-змаганнях. Можна навіть припустити гіпотезу, що, висуваючи киян на почесні колективні місця, журі «позбулося» їх та залишило собі вільну руку для дальшого добре «дозованого» розподілу.

Досконалий клясицизм, віртуозна бравада – балет і акробатика – викликали подив журі, критиків та публіки. Від поважного «Ле Монду», через щоденну пресу та до тижневиків – всі захоплювалися цими високими індивідуальними та гуртовими прикметами танцюристів Київської Опери. Але на честь паризької преси треба сказати, що вона не дала себе зачарувати цими блискучими осягами. Не менше консеквентне та однозгідно підкреслено старомодність сентиментальної, романсової (навіть не романтичної) естетики, яка переважала в підборі програми, у виконанні декорацій та костюмів та в хореографії. Для західнього глядача багато

складників програми здавалися малою не пародіями, карикатурною ретроспективною «давніх, добрих часів». Такими були «Симфонічний танець» (музика Рахманінова, постановка Танжієвої-Бірзняк); «Мелодія» (музика Глюка, хореографія Сергєєва); «Весна» (музика Гріга, хореографія Клявіна); та й «Есмеральда» і «Лебедине озеро» не грішать новістю. А решта – це «Поручник Кіже», виконаний у стилі лялькового балету (на щастя! – каже рецензент з «Ле Монду»), «Пахіта» – Петіпа, «Дон Кіхот» того ж автора, та ще Хачатурян.

А українські частини програми: «Клясичний український танець» (музика Русінова, хореографія Вронського), «Гуцулка» (народна мелодія, «російська» – сказано в програмі, хореографія Опанасенка), ну й «Гопак» (Рождественського і Клявіна). І все це сумлінно – пересічне. Коли пригадати собі деякі сублімації народних танків у Вірського, то це навіть слабе (а паризька публіка знає Вірського). Не даром сумлінний критик з «Нувель літтерер» каже: «... А як хотілося б дещо іншого: душі, а не тільки стереотипних форм почуттів; щирости, навіть не дисциплінованої, а не конвенції... А вже наскільки приємним є комбінування клясичних кроків з надхненними кроками з українського фолкльору».

Так тільки декілька речей було таких, і то тільки для посмаку. З приємністю нотуємо побажання цього чужинця, який судить тільки за естетичними критеріями, бо на ділі він не так уже орієнтується в «советській» національній констеляції! Тут годиться сказати про суміш почувань несподіваної радості та розчарування в українського глядача. Радість з приводу першого виступу Київської опери в Парижі. Після декількох периферичних виступів на Заході (останньо в скандинавських країнах), вона допущена до одного з найбільш відомих міжнародних клясичних фестивалів. І в цьому змаганні українські артисти доводять свою зрілість. Вони посідають повноправне місце. Французька преса це теж відмітила: рецензент «Ле Монду» (2 грудня 1964) Кльод Сарро пише: «Ми нічого не знали про цю трупу, яка, одначе ж, вперше виступає за кордоном... вона є суперником балетів Москви та Ленінграду. В кожному разі міжнародний фестиваль танцю завдячує їй пошвавленню зацікавлення...»

Для Заходу СРСР – це Москва, Ленінград. Хронікар – бо Інакше годі його назвати, та ще й упереджений до всього, що неросійське в СРСР, – з «Фігаро» так і починає свою нотатку: «Визначна провінційна трупа...» і т. д. (Кльод Бень'єр, 2 грудня 1964). Цього комплексу провінційности не позбулися ще наші земляки: їхня програма у великій мірі взята від московського «Большого»: «Поручник Кіже», «Пахіта», «Дон Кіхот», «Гаяне», «Мелодія» та ін. Ніби так і насувається провінційне – «в нас теж» ... Цей провінціалізм був підкреслений і «адміністративно». Це правда, що на прем'єрі виконали також і український радянський гімн, хоч його мало хто помітив, зате дипломатично балет представив сам амбасадор СРСР. А український представник в ЮНЕСКО, який якраз перебував у Парижі, десь зник. Може, «задніх пас», скромненько по-хахляцьки. Ніхто з чужинців навіть не почув про його існування. Не зовсім певне, чи це змінило б дещо на ділі, але бодай форма була б збережена.

А що вже сказати про програму? Українські речі були слабі і хореографічно й тематично. І навіщо вже танцювати на клясичній сцені «Гопака» та «Гуцулку»? І якщо вже підбивати підсумки, то чому не познайомити західного глядача і фахівця з українськими композиторами та хореографами: чому ж не дати хоч он «Лілею»

або «Лісову пісню», замість всіх тих перестарілих романсів. А щобільше, чому не взяти українські хореографічні форми й кроки й не створити щось нове, хоч би й з актуальної тематики – знову ж пригадуються деякі спроби у Вірського («Запорожці», «Пам'ятник поляглим»), абож, наприклад, балети з американського Вест-сайд-сторі і т. д. Провінційна ментальність покутує в наших земляків навіть на клясичній сцені. Але, можливо, а то й правдоподібно, що так воно «в пляні» – та хіба ж не мали ми доказів, що можна де в чому вирватися з пут плянів?

Залишається тільки ствердити, що Київська опера відчинила собі двері до Парижу. А далі: парижани оцінили її рівень, але очікують чогось більше, – це виходить з усіх поважних критичних статей з приводу цього виступу. Щобільше, це є виклик, і ми сподіваємося, що кияни його приймуть і скоро появляться знову перед паризькою публікою.

ПО ЦЕНТРАЛЬНОМУ МАСИВУ⁵

Подорожні нотатки

Мушу признатися, що, сідаючи до машини, не почуваю певності в собі стосовно цього жанру. Десь давно вже я написав був досить поверховий подорожний нарис і відтоді зарікся – не писати бодай десять років. Минуло п'ятнадцять. За цей час я став пристрасним подорожником, але страху перед жанром не позбувся: мені все ще здається, що писати подорожні нариси дуже важко. Може, це тому, що, їздячи по світу, я не полюю за українкою в чужих краях. От зайшов би до Клермон-Ферранського університету і запитав, чи є в них україніка. А як нема – поклав би в основу її свої то ми, і вже є про що писати. Але, подорожуючи по Центральному масиву, у Клермон-Феррані я нікуди не заходив й україники не питав, не питав і в інших містах: якось було ніяково, почувалося, що для цього треба бути бодай професором УВУ. Тож, щоб писати, доводиться вигадувати щось інше.

А що я відважився на цей нарис, на це було дві причини. Поперше, я плекаю надію написати в своєму житті одну книжку про подорожі, і це, що тут, має бути ніби першою пробою до неї. Подруге, цікава була не сама тільки подорож до Центрального масиву, а й її предовга передісторія, про яку насамперед і хочу розповісти.

Ще в 1951 році проф. Володимир Кубійович, з яким я співробітничав у різних справах (а він подеколи співробітничав з мною в подорожуванні), спокушав мене поїхати до Центрального масиву. І хоч цей край лежить яких чотириста кілометрів на південь від Парижу, на околиці якого точилася наша розмова, обидва ми були свідомі нездійсненності нашої мрії бодай на ближчі роки. Припускалося тоді, що за якийсь неозначений час ми так розбагатіємо, що спроможемося придбати як засіб пересування вельосипеди (може навіть з моторчиками!). Покищо ж грошей на вельосипеди не було, подорож відкладалася, але це не заважало Володимирові Михайловичу розповідати мені інтригуючі подробиці про Центральний масив.

⁵«Сучасність», грудень 1966, ч. 12.

Розповіді поновлювалися, іноді й по кількарічних павзах, і за такий довгий час у моїй уяві уклався зовсім своєрідний, фантастичний пейзаж невисокого гірського масиву з м'якими лініями рельєфу й мальовничими долинами. Незвичайне було в цьому пейзажі те, що старі, давно погаслі вулкани були збудовані з порід, м'якших, ніж лява, що застигла в їх кратерах, і тому з бігом часу вулкани вивітрилися, а кратери залишилися, як комини. Ці останні особливо полонили мою фантазію, і я населив свій уявний центральний масив такими коминами занадто густо. Крім того ж, фантазія стилізує пейзаж, і як на мініатюрах Фуке, який воду зображував правильними геометричними хвилями, а кронам дерев надавав досконалої форми кулі, так у моїй уяві ці комини набрали правильної циліндричної форми і стояли, як олівці чи фабричні комини в індустріальному пейзажі. Я не міг лише збагнути, яким чином, як запевняв мене професор Кубійович, на коминах будовано замки й церкви: як їх збудувати і як до них добитися? Але звичайно таких найприродніших питань дорослі не ставлять. Я мовчав і відкладав їх розв'язання на той час, коли побачу все на власні очі.

Вирушили ми в подорож у вересні цього року, на жаль, не на вельосипедах, безсумнівна перевага яких була б у тому, що ми мандрували б багато довше і ліпше все роздивилися б. Багато швидший спосіб пересування позбавляв нас багатьох видовищ, зате уможлилював подорож взагалі, яка навряд чи відбулася б при вельосипедах з-за браку належної кількості днів на неї.

Уже в Клермон-Феррані, до якого ми в'їхали під вечір першого дня і встигли оглянути прегарну готичну катедру і ще гарнішу романську Нотр-Дам дю Пор, я з висот цих будов оглядав навколишні гірські пасма і розчаровано констатував, що моїх коминів правильної циліндричної форми ніде не видно. Розчарування зросло наступного дня, коли ми раннім-ранком зіхали автом на самий вершок Пюї-де-Дом.

(Оскільки в подорожніх нарисах належить подавати «корисні відомості», я зобов'язаний сказати, що ця гора знаменита тим, що на ній у 1648 році на доручення Паскаля було проведено дослід, яким стверджено, що повітря має вагу. Так Паскаль підтвердив сумнів Торічеллі, який не погоджувався з наївною гіпотезою, що живе срібло підноситься в безповітряній рурці тому, що «природа боїться порожнечі». У результаті цього дослід з горою Пюї-де-Дом пов'язаний винахід такого відомого інструмента, як барометр).

Але коминів я не побачив і тут, хоч з височини 1465 метрів можна було схопити досить великий простір на всі чотири сторони.

Аж пізніше таки виявилось, що й комини були, і з церквами й замками на них. Я їх сам фотографував, і тут, на окремій вкладці, подаю одну світліну, щоб читач мав змогу пересвідчитися в різниці між моїми уявними олівцями й справжніми вулканічними коминами, укоронованими церквами й замками. Це світлина з міста Пюї (не плутати з горою Пюї-де-Дом, яка досить далеко від цього міста), у якому комини особливо ефектні: на вершку першого стоїть церква св. Михайла, а геть далі, на другому – постать Божої Матері.

У цьому ж таки місті трапилося мені побачити одну коштовність, як несподіванку, яка стала найкращим для мене переживанням з усієї подорожі: пощастило підхопити кінець, який повис з однієї вже давно відбутої подорожі. Такі

кінці лишаються завжди, їх знають ті, хто подорожує: щось лишилося не побачене або (як побачене) не цілком в'ясанене.

Цей кінець, про який мова, мав п'ятирічну давність. Улітку 1961 року я вперше вибрався на Люару оглядати замки. Їх там незчисленно, і щоб себе чимось обмежити, я поклав собі, доїхавши до Орлеану, податися відразу вниз по Люарі, поставивши за кінцеву точку внизу місто Анже. Щойно відбувши подорож, я ствердив, як необачно було з мого боку не переглянути наперед путівника: трохи вище від Орлеану у ньому була позначена найстарша з цілком збережених у Франції церков – Жермінї-де-Пре. Вона мене так зацікавила, що вже наступного року я вибрався вдруге на Люару, при цій нагоді оглянувши й ще кілька замків, не бачених за першого разу. Але, розуміється, головне було – церква. Збудована 806 року і добре збережена, вона являє собою унікальний зразок каролінгського ренесансу і дійсно варта спеціальної подорожі. Вона просто вкарбувалася мені в пам'ять з усіма подробицями, від так само добре збережених мозаїк того ж часу до меморіальної дошки, на якій написано: «Цю базиліку збудував Теодульф, єпископ Орлеану й абат Флері...» Тільки це ім'я не те, щоб не запам'яталося, воно десь приховалося за лаштунками пам'яті, оскільки я не усвідомлював тоді потреби твердо його зафіксувати. Тепер, оглядаючи романську катедру в Пюї, я побачив у т. зв. «трезорі» (по-нашому б – скарбниця, в якій зберігаються найбільші коштовності) рукописну біблію 8 віку, при якій теж сказано, що вона – «Теодульфова». При цій нагоді виринула в пам'яті церква Жермінї-де-Пре: це був той самий Теодульф, єпископ Орлеану й абат Флері, поет, теолог і літератор, друг і дорадник Карла Великого. Так, щойно цим разом я остаточно усвідомив, що в подорожах пізнав гарну людину, щедру на добрі діла: жив він понад 1150 років тому, але пам'ять про нього ще й досі втілена в довговічні святі речі; там, на Люарі, лишив він церкву, тут лежить його біблія – клясичний зразок каролінгської каліграфії.

Є речі в подорожах, про які конечно треба б розповідати, але це неможливе – треба бачити їх на власні очі. Є й таке, що, навпаки, розповідати дуже легко. Наведу приклади першого й другого.

Належало б обов'язково розповідати про небо. Але воно всюди синє, а що якраз не однаково синє, про це й важко розповісти. Уперше мене просто приголомшила синява неба, коли я ще був початкуючим подорожником, – на Рів'єрі. Там вона домінує над усім: угорі небо, внизу – таке саме інтенсивно синє від неба море. А от майже поруч, у Провансі, небо таке саме синє, а проте чимось інакше. На Рів'єрі воно просто декоративне, що ще більше підкреслюють червоні скелі, які витикаються з синьої води при березі. А в прованській синяві є щось містичне. Небо тут якось відбивається знизу божественним світлом, яке наче випромінює з себе пейзаж. В'їжджаючи в Прованс, ви відчуваєте, що вдираєтеся в домену богів. І неухильно логічним тоді здається вам, що римляни саме тут уподобали місце для провінції і заселили її своїми богами. Римляни пішли геть, а їх боги лишилися, і їх присутність відчутна не так у тих містах, де збереглися римські будови (Нім, Арль, Оранж, та ін.), як у пейзажі, коли ви їдете безлюдною бічною дорогою між виноградниками й оливковими садами, опроміненими зверху синім небом, а знизу божественним світлом, яке, здається, випромінюється не від сонця, а від землі.

Отаке ж либонь синє небо і в Тоскані чи Умбрії, але й знову інакше, а чим саме – не можу сказати. Може й добре так, бо, усвідомивши остаточно цю відміну, втратив би інтерес до пейзажу цих країв (збагнена декоративність Рів'єри зробила мене цілковито байдужим до цього мальовничого побережжя). Отак не можу сказати й про те, чим саме відмінне синє небо в Центральному масиві. Однак читач, який повірить мені на слово, що це небо треба побачити, буде винагороджений додатково непотворно гарними видовищами сходу й заходу сонця. Їх треба бачити, зійшовши у відповідний час на вершок гори. Ледачому чи зіпсованому цивілізацією туристові можна спростити цю операцію тим робом, що просто з'їхати на Пюї-де-Дом і заночувати на самому його вершкуні в комфортабельному готелі.

З тих речей, про які легко оповідати, розповім про псів, яких вважаю своїм власним відкриттям, і то повторним. Уперше таких псів я постеріг кілька років тому в Греції. Мова не про псів, до яких ми призвичаїлися у великоміському пейзажі, що вже втратили свою псячу натуру і перетворилися на іграшки. Їх годують вітамінозними консервами, одягають у дощовики чи зимові вовняні одяги, граються з ними м'ячем і тримають у хаті, як членів родини. Чим більший з них покруч, тим дорожче цінується. Особливо багатий на цих псів Мюнхен. Ще на початку цього століття, будучи в Мюнхені, Жан Жіроду написав три прикмети цього міста: зелену воду в каналах, незугарних левів при порталах громадських будівель і песиків на таких низьких ногах, що тїнь від них завжди лежить під черевцем.

Пси, відкриті мною в Греції, інакші: вони на високих міцних ногах, а добре закручений у бублик хвіст свідчить, що про якусь генеалогію не може бути й мови. Проте головна їх відміна в тому, що вони ще не втратили свого первісного призначення при людях: вони виступають у функції чесних сторожів. І коли ви необачно наблизитеся десь до ріденького штахетика, звідкись може з'явитися несподівано цей сторож і ви ризикуєте відійти з ушкодженими ногами.

Таких песиків я відкрив і в Центральному масиві, але тут вони функціонують у ролі підпасичів при двоногих пастухах. Любо дивитися, як цей помічник майстерно збиває до купи овечу отару чи спрямовує її у відповідному напрямі. А ще краще видовище, коли малий пес наворачтає до гурту корову, якій забаглося кудись збочити. У такому випадкові він обов'язково, зробивши своє діло, повертається до свого хазяїна і, крутячи хвостом та усміхаючись очима, ніби доповідає йому: от, мовляв, я такий малий, а спрямував к строці цілу дурну гору м'яса. У таких випадках мені завжди було шкода не так пса, як хазяїна, який, не здібний оцінити майже людської інтелігентності пса, байдуже йшов собі далі за коровами. А пес, не зважаючи на несправедливість, чесно робив своє діло далі.

Як у кожному доброму ділі, так і в подорожуванні можна давати поради. Ризикуючи наразитися на закид, що от, мовляв, нічого корисного не «розповів», а вже вдається до порад, хочу подати аж дві. Перша стосуватиметься всіх, хто подорожує: якщо ви вже вибралися в подорож, то, хоч і як обмежені ваші засоби, не гребуйте познайомитися з особливостями місцевої кухні. Саме в подорожуванні я переконався, що кухня й спосіб харчування неодмінно належать до складових частин культури.

Знаю «високоідейних» людей, які на цьому місці несхвально похитають головою: мовляв, за кухнею, чого доброго, можна занехаяти й «справу». (Це слово,

яке в наших «ідейних» людей має таке велике значення, нагонить на мене якийсь містичний жах, бо вони його ніколи не пояснюють).

Але всупереч усьому я залишаюся при своєму твердженні і відразу пошлюся на авторитети. Італієць Гвідо Пйовене, об'їздивши Італію, написав книжку «Подорож по Італії», в якій, говорячи про те чи те місто або край, обов'язково розповідає про особливості місцевої кухні, і з його розповідей переконливо виходить, що від способу харчування залежить характер людности, те, що відрізняє падуанця від веронця чи фльорентійця. Тож коли вас хтось буде запевняти, що їжа справа другорядна, знайте, що ця людина (сама чи належить до такої нації взагалі) – не засвоїла окцидентальної культури, яку Захід здобув від римлян.

Саме з тих, хто твердить, ніби кухня річ другорядна, що треба жити високими ідеями, зневажаючи їжу, походять держиморди, кровопивці й диктатори. І тут пошлюся ще на один авторитет: на Жана Кокто. Бажаючи якось сказати добре слово про Колетт, він висловив такий афоризм: «На відміну від диктаторів, які запевняють, що вони вегетаріянці, а живляться людською кров'ю, вона любила добру кухню».

Отож як доведеться вам подорожувати по Центральному масиву, не злегковажте нагоди спробувати баранчика, приготованого по-оверньськи. І як потім будете у Фльоренції, пошукайте в одному з ресторанчиків навколо паляццо Пітті баранину по-фльорентійськи. Це дуже корисно вплине на поглиблення вашого сприймання окцидентальної культури як дуже багатогранної.

З цієї подорожі запам'ятався мені один обід у Горж дю Тарн (тобто в каньйоні ріки Тарн). На гарно затіненій терасі, яка звисає над проваллям, нам подали стільки їжі, що ми споживали її мало не три години і на закінчення з подивом ствердили дві речі: що ми здолали все з'їсти і що це коштувало нам лише по десять франків на особу. Вельми уприсмнювало нам подолання такої кількості їстівного бургундське «шаблі», яке раджу всім, хто подорожує по Франції (мене вперше напутив на нього д-р Кирило Митрович).

Проте, коли навіть подеколи трапляється й такий довготривалий обід, лишається ще час на інші корисні речі. У Центральному масиві цей час найдодільніше витрачати на дві речі, які взаємно себе доповнюють: переїздом від одного міста до іншого милуватися краєвидами, а в містах, які там переважно невеликі (а то й у малих селах) оглядати зразки романського церковного мистецтва. Їх, до речі, у Франції стільки, що з самого Центрального масиву вистачило б прикрасити всю Європу на схід від Райну.

Щоб назвати тільки дещо, подаю кілька прикладів. В Орсівалі ми бачили романську мадонну 12 в. (взагалі їх там багато, називаю лише цю одну тому, що вона репродукована тут на окремій вкладці). Це дуже типове зображення Божої Матері для свого часу: вона сидить на троні, з непропорційно великим обличчям і кінцівками, особливо руками, у яких вона просто перед собою тримає малого Христа. Він теж подібної будови, з не по-дитячому серйозним обличчям.

У Іссуарі винятково гарний зразок романської церкви, суцільно розмальованої в середині. З надзвичайними капітелями, про які мова буде далі.

У згадуваному вже Пюї – романська катедрa й церква св. Михайла (див. вкладку), що обидві відрізняються від інших особливо великим впливом орієнтального будівництва, так що одні двері в св. Михайла мимоволі нагадують найбільшу святиню в мечеті Кордови (Міграб).

У Конках – унікальний тимпан над головним порталом, навіть близько подібного якому мені не доводилося бачити ніде. У цій різноманітності особлива принада романської архітектури в Центральному масиві. Тут не було одного домінуючого центру, який силою свого впливу визначив би всі навколишні будови, як це сталося у так само ж багатій на романське мистецтво Бургундії, де колись могутня чернеча держава Клоні з монументальними будовами визначила романську архітектуру всього краю. У Центральному масиві такого центру не було, і хоч тут також є спільні регіональні прикмети, кожна будова має щось особливо своє. Надзвичайна своїми пропорціями Нотр-Дам дю Пор у Клермон-Феррані. І чудовими капітелями. Про останні хочеться розповісти окремо.

Я в захопленні від романських капітелів і залюбки використовую кожную нагоду вивчати їх. Звичайно романська капітель має форму утятої піраміди, посадженою на колону догори основою. Усі чотири її грані можуть бути зовсім голі від прикрас. Досить часто вони оздоблені фантастично різьбленим рослинним чи тваринним орнаментом. Але найчудовніші ті, що на них зображені цілі сюжетні оповідання (переважно з св. Письма). Подив викликає уміння на такій малій площі розповісти якусь біблійну історію з усіми подробицями й багатьма деталями, кожний з яких має свою розповідну функцію. Спробую тут коротко розтлумачити ті дві капітелі, що при статті репродуковані.

Верхня, з Клермон-Феррану, оповідає про вигнання Адама з Раю. Посередині стоїть Адам. Йому по праву руку – Бог що в правиці тримає св. Письмо, а лівою відштовхує від себе Адама. По ліву руку Адамові – янгол, що тягне його з раю за бороду. Найзосередженіший на своєму ділі Адам: правою рукою він стискає якийсь райський лопух, прикриваючи з ним свою наготу; лівою тягне за волосся спричинницю нещастя Єву. Але цього йому здається мало, і він ще копає її ногою. Єва ж, упавши з розпачу на коліна, рве й сама на собі волосся.

На капітелі внизу (з Іссуару) зображена Тайна вечеря. Різьбар тут знайшов справді геніяльну розв'язку, щоб на капітелі відтворити стіл, накритий обрусом, з хлібом і вином, а за столом розмістити Христа й усіх апостолів. На репродукованому боці бачимо улюбленого наймолодшого апостола Івана, що припав до Христа, по другу руку від Христа апостол Петро, далі за ним – Юда, якого пізнати з того, що він не має на голові святої мисочки. На колоні поблизу зображення апостолів, що сплять у Гетсиманському саду. І велика кількість інших.

З цих двох прикладів читач може собі уявити, скільки такого може бути розповіджено на десятках колон в одній церкві. І з яким надхненням! Камінь щербиться й вивірюється, але не гасне світло втіленого в ньому надхнення, бо різьбар почував себе покликаним до цього діла від Бога. Наївність уявлення про світ втілюється в пропорціях (чи, власне, в диспропорціях) композиції й окремих постатей і надає цілості своєрідної лагідності. Готика аскетичніша й суворіша, а поготичні церковні стилі мають дедалі більше світський характер.

Лишається мені закінчити свій нарис другою порадою, яку я пообіцяв вище, але боюся, що не зможу її належно висловити. Сама з себе вона зовсім ясна і стосується тільки діячів літератури: їм конечно треба подорожувати, щоб, бачивши, в якому великому й гарному світі вони живуть, уміти в своїх писаннях втілювати ширшу перспективу життя.

Але так абстрактно висловлена, ця порада не має в собі переконливості. І в мене напихваті є два різні приклади, як шкодить багатьом письменникам переконання, що, здобувшись на перший друкований твір, можна вже нічим не цікавитися, тільки, перемелюючи свій убогий досвід, пекти романи чи критичні есеї.

На жаль, мій перший приклад стосується письменника, який образився на мене за рецензію, надруковану в 1951 році, і від того часу невтомно трудиться над виписуванням невітських пакостей на мою адресу, вірячи певно, що вони мені допікають. Я переконаний, що моя рецензія наснажуватиме його на це діло до самої смерті, і тому не хочу додавати йому надхнення, згадуючи тут його ім'я. Щодо другого – це мій приятель, і, з людської слабості, мені не хочеться, щоб він образився. Хай мої приклади лишаться до іншої нагоди.

ДИПТИХ НА МИСТЕЦЬКІ ТЕМИ⁶

Частина перша

Джорджо Вазарі як мистець Ренесансу був людиною свого часу, тобто – універсальною (*homo universale*); був малярем-портретистом і впливним у фресковому малярстві (його фрески можна бачити у Залі п'ятисот флорентійського Палаццо веккіо), не чужа йому була скульптура (за його проектом побудована у Санта Кроче гробниця Мікель-Анджельо). Був ще Вазарі й будівничим: окрім палаців по містах Тоскани, його роботи славетний музей Уффіці у Флоренції. Однак у всіх цих мистецтвах він не дорівнював митцям Ренесансу першого ряду (чого, до речі, був свідомий і сам: рідкісне явище для вельми амбітних людей того часу), і ледве чи його ім'я, поза фаховими студіями з історії мистецтва, не чубилося б серед безлічі майстрів Ренесансу, якби ще не один його фах: Вазарі був і письменником, і тут за ним беззастережна першість. Надрукувавши в 1550 році книжку «*Le vite de piu eccellenti, scultori ed architetti*» (Життя найславетніших малярів, скульпторів і архітектів), він став першим істориком мистецтва доби Ренесансу і сам цим твором увічнив своє ім'я. Звичайно, відтоді розуміння історії мистецтва значно змінилося, виробилося уважніше ставлення до точності поданих фактів і значно ускладнилася їх інтерпретація, але й попри це літературним стилем, багатством цікавих подробиць, ще живих на час Вазарі, і фактів (хай часом і не дуже точно поданих) усуміж з анекдотами цей твір забезпечив собі почесне місце серед класичних джерел з історії мистецтва.

Згадка про Вазарі була мені до слова, бо йому ми завдячуємо і термін Ренесанс. Щоправда, треба було цілих триста років, щоб його італійське *Rinascita* набуло загального поширення у подібні французького – *Renaissance*. Це сталося після появи французького перекладу його книжки в 1840 році.

Від цієї дати термін ренесанс вживається стосовно до мистецтва у найрізноманітніших значеннях: на означення доби італійського Відродження з

⁶ «Сучасність», січень 1974, ч. 1.

його периферійними виявами по інших країнах Заходу і в тих випадках, коли мова йде про піднесення мистецтва по добі викликаного якимись причинами занепаду. У нас утвердилося говорити про відродження української літератури на початок 19 віку чи про розстріляне відродження (термін Юрія Лавріненка) двадцятих років цього століття. Нам просто важко було б обходитися без цього терміну, бо він відповідає природі мистецтва, яке наче б відроджується кожного разу і в зміні стилів: коли один стиль вичерпується (часто вживають такий термін) чи перероджується в інший (як Ренесанс у барокко), тобто так або так на зміну одному стилеві приходять другий.

Така зміна відбувається звичайно в гострих суперечках. Мистець іде попереду і провіщає нове, ще не відчуте іншими. Трапляються при цьому цікаві речі, які з часом забуваються і потім здаються дивовижними, а то й неймовірними. Не так то вже й давно європейці були байдужі до пейзажу, просто не помічали його. За твердженням дуже цікавого англійського дослідника історії мистецтва Гомріча (Е. Н. Gombrich), навчили їх милуватися пейзажем два мистці – Ніколя Пуссен і Кльод Льорен; той же дослідник запевняє, що впливові цих двох мистців ми завдячуємо таке загально відоме тепер явище, як англійський парк⁷.

Своїм звичаєм загал консервативніший і виявляє упередженість проти нового. Тут теж типові історії, які з бігом часу здаються анекдотичними. Сьогодні ніхто не сумнівається у високих якостях малярства імпресіоністів. Їх твори в більшості своїй улььоквані по музеях, а як трапляється, що якийсь з них з'являється в продажу, за нього платять щонайменше шести-, а то й семизначні суми. Не те було за життя імпресіоністів. Часом вони малювали позиченими фарбами, а іноді й не до фарб – треба було позичати хліба. А що говорила критика? Ось нотатка про другу виставку імпресіоністів (1876) у газеті Фігаро:

«Вулиці Пельтьє не щастить, – писав рецензент. – Після пожежі опери оце нова катастрофа в тому самому кварталі. В Дюран-Рюеля відкрито виставку, про яку кажуть, ніби вона малярська. Сумирний перехожий, приваблений прапорами, що прикрашають фасад, заходить, і перед його поіннятим жахом очима відкривається моторошне видовище: п'ять чи шість божевільних, серед них одна жінка, гурт нещасних, одержимих безумством й амбіцією, зійшлися тут виставити свої твори. Є люди, які душаються від сміху перед цими речами. Щодо мене, то мені стискалося серце. Ці так звані майстрині називають себе непримиренними, іпресіоністами; вони беруть полотно, фарбу й пензель, кидають навмання кілька мазків і підписуються... І цю купу незугарних речей виставляють перед публікою, не замислюючися над фатальними наслідками, що з цього можуть постати! Учора на вулиці Ле Пельтьє заарештовано одного бідаку, який, вийшовши з виставки, кусав перехожих...» І далі все в цьому дусі. Це не поодинокий, а один із багатьох, більш або менш відомих, випадків опору

⁷ Людям, які хотіли б ознайомитися з природою й історією мистецтва, не маючи на це багато часу, раджу книжку названого автора, найкращу з відомих мені для такого випадку. Не могу подати її назви в оригінал, бо користувався перекладом. По нашому вона звучала б так: *Мистецтво і його історія*.

новому в мистецтві. Чи не виглядатимуть за якийсь час отак анахронічно й тиради, яких не бракує сьогодні проти модерного мистецтва? Не виключене.

Але треба глянути й на інший бік медалі. Своєю чергою мистці, провісники нового стилю, з природи речі, бувають несправедливі супроти своїх попередників, і тут ґрунт для іншої крайности. Той же Вазарі вважав усе, що було до Ренесансу в Італії, – спустошенням мистецтва. Дослівно так висловлювався.

Так періодично витворюється конфлікт між мистцями й оточенням, у якому конфлікті, як бачимо з прикладу, висловлюються, не конче тримаючися делікатних форм.

Так є й за нашого часу, а то ще й більш заплутано, ніж будь коли раніше. Можливо, це нам тільки здається, бо ми перебуваємо в самому процесі мистецьких перетворень і не можемо подивитися на них збоку, з дистанції часу, яка поволі ставить усі речі на свої місця.

Усе ж мені здається, що непорозуміння навколо мистецтва в нашу добу особливо складні. На це можна назвати бодай дві причини. Перша це – неймовірне прискорення процесу. Якщо Ренесанс тривав яких двісті років, а його історики, щоб схопити його генезу, беруть куди більше, бо за звичаєм починають розмову з Джотто, щоб щойно за сто років дійти до першого загально визнаного маляра Ренесансу Мазаччо, то вже на початку нашого століття для кубізму вистачило яких двох десятків років. А в наші дні пішло таке розвільнення, що взагалі годі встежити за поп-, оп-, топарт (здається, я їх правильно називаю, але певно не всі, є вже щось нове?). На їх вік часом вистачає одного року. Можливо, така їх і вартість.

Друга причина на розгубленість сучасного глядача перед мистецьким твором – це факт, що під мистця сьогодні легко маскується шарлатан. Відтоді, як набуло поширення безпредметне (чи абстрактне) малярство, – малювати може кожен, навіть не утруднюючи себе засвоєнням малярської техніки. Це не вислів зневаги до абстрактного, лише констатація факту: хай спробує простий смертний, ходячи по виставках і сальонах, утямити, хто майстер, а хто шарлатан?

Як реагує цей простий смертний? Його реакцію можна висловити в трьох варіантах. Один чесно признається в своїй розгубленості і або заявляє: «Я в сучасному мистецтві нічого не розумію», або категорично його заперечує. Але це одне й те саме. Тут він виходить з гри і далі нас не цікавить. Другий, навпаки, стільки ж не розуміючи, як і перший, соромиться признатися в своєму невігластві, удає, що розуміє модерне мистецтво і симулює захоплення ним. Третього я лише назву, але теж лишу його за кадром, бо в пляні цієї статті він нас не цікавить: це той, хто дійсно розуміється і має свої більш чи менш безпомилкові критерії, щоб відрізнити справжнє від підробки. Але варто повернутися до другого.

Удаючи (чи вмовивши в себе), що розуміється на модерному мистецтві, він опиняється в полоні одного з двох забобонів: або фальшивого уявлення про всемогутність прогресу, або просто моди. Недавно мені трапилося розмовляти з одним молодим, але вже визначним ученим у ділянці математики, який, коли зайшла мова про модерне мистецтво, висловив беззастережне його схвалення, сказавши дослівно так: «Що ж, я обійшов весь Ватиканський музей і Лювр і не

побачив жодної картини, яку хотів би мати в себе в хаті». Це – мода. У власному світі вченого на мистецтво, мабуть, не лишилося місця, але він не від того, щоб удекорувати своє помешкання за останньою модою, і звідси його схвалення того, що найновіше в мистецтві. Так само, як він змінить і застарілі меблі іншими, найновішого крою.

З тим, хто прикладає мірку прогресу до мистецтва, по суті те саме; у нього лише дещо довша стежка. Бувши в полоні прогресу, він думає: що новіше (про мистецтво звичайно говорять – модерніше), то краще. Як автомобіль випуску 1973 року кращий від зробленого 1953-го. Далі варіант прогресу утожнюється з варіантом моди.

Помилка тут у тому, що поняття прогресу не прикладається за аналогією з технікою до мистецтва. Воно не досконаліться по прямій угору. Як би так було, тоді Канова мав би перевершити Мікель-Анджельо. Проте, хоч і який він досконалий у техніці, до Мікель-Анджельо йому далеко. А як узяти більшу дистанцію: наскільки наш Кость Бульдин мав би бути досконаліший від Фідія?

На жаль – власне, не на жаль, а на щастя, – така прямолінійність мистецтву не властива. Тільки в советчині, там, де мистецтво угроблюють, десятиліттями умовляють в себе, що вони перевершили все, що було перед ними, і безнастанно прогресують далі, щодня перевершуючи самі себе.

Лінія розвитку, власне не розвитку, а тривання в часі, мистецтва інша. Воно наче б відроджується кожного разу в новому стилі. Кожний стиль має свої можливості, очевидно, не однакові: в одному більші, в іншому – менші. Але в кожному стилі доходить до вершинних утворів, що мають свої питоменності, визначені особливостями стилю, які не можна просто порівнювати з такими ж досягненнями в іншому стилі. Те, що одному суб'єктивно здається кращим у Ренесансі, ніж у барокко, чи навпаки, – не може бути дуже певним критерієм. Приступність музеїв й історія мистецтва навчили цінувати в кожному стилі своє і, головне, розуміти, що поява нового стилю не знецінює попереднього.

Ця свідомість відносно недавнього часу, і нічого дивного в тому, що Вазарі, добрий знавець мистецтва свого часу, був несправедливий до своїх попередників, коли вважав, що в італійському мистецтві до Ренесансу була пуста. Так він оцінював попереднє цьому романське мистецтво, особливо ж готику, що прийшла до Італії з варварського світу – з-за Альп.

Прошу читача уважно подивитися до двох репродукцій з катедри 12 віку в м. Отен (Бургундія). В історії мистецтва це дуже відомі шедеври романського стилю, але я їх подаю тому, що на сторінках українських видань вони досі, здається, не були репродуковані. Перша з них – це капітель, на якому зображена сценка з подорожі трьох царів, що вибралися поклонитися новонародженому Христові. Вони ще в дорозі, лягли перепочити. Але вже зійшла Віфлеємська зоря, і янгол, припавши на коліно біля ліжка, будить царів. Хай не вводить в оману техніка, тут вона виглядає примітивно, але техніка в мистецтві не є чинником вирішальним. У порівнянні з тим же Кановою різьбар цього капітелю – партач. Але з мистецького погляду він великий майстер, супроти якого Канова тільки добрий ремісник. Треба лише уважно й не поспішаючи придивитися до твору, як цього вимагає мистецтво у всіх без винятку випадках. Зверніть увагу, скільки

надхненної віри випромінює цей наївно з нашого погляду зроблений образок. І скільки винахідливості: щоб бачилося, що це царі, вони сплять у коронах; янгол легенько дотикається одним пальцем руки першого, і той уже розплющив око, а ті два ще сплять. Щойно Ренесанс відкрив закон перспективи, романське мистецтво її не знало, і зовсім у його природі невідомий майстер приліпив зорю за кілька сантиметрів від янголового пальця; не тільки з браку місця, а й не знав, як створити враження віддалі. І це аж ніяк не заважає милуватися мистецьким твором. Чому? Проста таємниця мистецтва: мистець зумів втілити в образ свою душу, і ми його розуміємо, незалежно від доби й техніки, яка його добі притаманна. Наївність автора, який і не думав, що мистецтвом можна уславитися (тому й не лишив нащадкам свого імені), тільки посилює чар його утвору. Він втілює в образ свою душу і свій час, щирі віру середньовічної людини в таємницю народження Христа.

На другій репродукції знаменита Єва з того ж Отену. Що ця, кам'яна плита набула справді всесвітньої слави, може свідчити така деталь: коли я років десять тому оглянув її музеї Ролена, японський скульптор копіював її для токійського музею. Заощаджую читачеві тлумачення цієї скульптури: вистачає вдивитися в композицію й ритм ліній, щоб упізнати в ній неповторність мистецького шедевр.

Ще яскравіший приклад з готикою. Філіппо Брунеллескі, перший архітект Ренесансу, малий на зріст і непоказний на вигляд, як свідчить Вазарі, був людиною безумовно геніяльною. Відомий він тим, що зумів звести найбільшу на той час баню Фльорентійського собору: технічне завдання, яке його сучасникам здавалося нерозв'язним. Але тривала його слава в іншому: він був творцем канонів ренесансової архітектури. Захопившись античними зразками, Брунеллескі, удвох з Донателльо, пішов з Фльоренції до Риму студіювати руїни античних споруд. Ще раз Вазарі:

«По тому, як Донателльо повернувся до Фльоренції, Філіппо лишився в Римі сам, де ще з більшим завзяттям, ніж раніше, досліджував рештки старовинних будівель, невтомно продовжуючи студії. Так не знав він спокою, аж поки понакреслював усі типи старих будівель: круглі, чотирикутні, восьмикутні, базиліки, водогони, лазні арки, колізеї, амфітеатри і найрізноманітніші храми з цегли, на яких він простежив, як вони пов'язані й посилені, і одночасно, як вони зведені в склепіннях. Він понакреслював усі способи перекроїв, заклинань і зазублень, а, помітивши, що у всіх круглих каменях знизу є діра, відкрив, що вона була призначена для заліза, яке ми називаємо кліщами, що стягують каміння. Він відновив цей винахід і запровадив у вжиток. Він був тим, хто розрізнув дорійський, корінтський і йонійський типи будови і ці студії провадив так пильно, що спроможний був в уяві побачити перед собою Рим, як він стояв перед тим, заки був зруйнований».

Весь цей труд був на те, щоб відродити техніку будівництва старої Греції й Риму. А що повернення до тієї техніки було неможливе, з студій Брунеллескі вийшло щось нове – те, що називається архітектурним стилем Ренесансу.

Відкриття Брунеллескі було справді геніяльне, бож, поминаючи чисто зовнішні відміни, будівництво протрималося на його принципах цілих п'ятсот

років. Зневажену ренесансовцями готику забули, та вона, незалежно від впливів Ренесансу, на час Брунеллескі сама була в занепаді з інших причин.

Щойно у 18 віці, коли вже брався на силі історичний підхід до мистецтва, почали роздивлятися, що готику зневажено несправедливо. На сьогодні про неї є велика кількість студій, зібрано багато фактів і дат, а проте багато таємниць готики – лишаються таємницями. І це природне: щось містичне, загадкове є в самій істоті цього стилю; вистачає подивитися на монументальні споруди готичних соборів, що височать над містами, які часто так і залишилися від середньовіччя до нашого часу малими. Як ці малі громади спромоглися на такі велетенські споруди, яких не змогли б звести сьогодні ?

Звичайно, коли говорять про готику, називають передусім її відмінну від романського стилю в переході від півкруглого склепіння до стрільчастого (оживального), що означає не тільки зорову відмінність, а й зовсім новий супроти романського технічний принцип, який, поминаючи технічні деталі, дозволив будувати стрункий каркас з каменю, що несе основне навантаження, даючи можливість по всій площі стін між опорами різати великі вікна. Так нова техніка породила високе мистецтво вітражу, без якого годі було б собі уявляти готику. З другого боку, цей новий принцип дав змогу тягнути склепіння вгору до такої височини, що, наприклад, у катедрі Бове висота хору сягає понад 48 метрів: під цим склепінням може вміститися сучасний 15-поверховий будинок. Ритмічні ряди колон, що пучками зносяться вгору і розгалужуються в склепінні плетивом нервюр, створюють враження невагомості.

Згадуючи про загадковість готики, я мав на увазі низку питань, на які трудно знайти відповідь. Предусім: звідки взялися майстри-будівничі, які винайшли техніку побудови каркасу з каменю, бож металевих конструкцій на той час не знали? Але загадка не тільки в цьому. Як пізніше Італія для Ренесансу, так у 12-13 ст. Франція була батьківщиною готики. Беручи чисто матеріальні й фінансові можливості: звідки країна, яка на той час ледве чи мала п'ятнадцять мільйонів населення, могла одночасно будувати таку кількість монументальних споруд? Протягом століття від 1150 до 1250 року у Франції було в будові сто п'ятдесят церковних будівель, серед яких десятки таких вимірів, як катедри в Шартрі, Парижі, Реймсі, Ам'єні, Руані. Звісно, багато з них будувалися з перервами, але в Шартрі, міста на кілька тисяч населення, катедрою, як вона тепер стоїть, була готова від 1194 до 1220 року – за двадцять шість років.

Питання на цьому далеко не кінчаються. На ще одній репродукції один з найчастіших зразків клясичної готики – північна фасада катедри Нотр-Дам у Парижі. Чудова гармонія ліній, здійснена головне філігранною обробкою каменю. При одночасній побудові півтори сотні отаких споруд скільки треба було вправних робітників отак різьбити камінь? Роза вгорі виглядає, як мереживна стилізована квітка. Аж неймовірним здається, що вона вицизельована з каменю, і це при розмірах, що в окремих катедрах досягають дванадцяти метрів у діаметрі! Отже, скільки треба було мати майстрів до обробки каменю, якщо не забувати, що кожна катедрою має тисячі скульптур високої майстерності?

(Катедрою в Шартрі серед святинь християнського світу посідає особливе місце, і я завжди повертаю до неї в подорожі, навіть як для цього треба дещо

видовжити маршрут: щоб пережити ще раз враження від цього чуда, створеного людськими руками. Одного разу ми поверталися з довгої подорожі. Уже на кінцевому етапі перед Парижем зупинилися в Шартрі. Хоч ми були втомлені всім баченим у довгій подорожі і мій супутник був людиною вельми опанованою, не схильною виявляти свої почуття назовні, – він, зайшовши до катедри, достоту занімів у подиві і, як тепер мені здається, не проронив жодного слова, доки ми й вийшли з неї, бо годі передати словами те, що він відчував. Зупинившись перед образом чорної Мадонни, він, наче не свідомий того, що робить, витягнув з кишені жменю монет й опустив їх до карнавки. Це була найщиріша жертва на Божий храм, яку мені довелося в житті бачити).

Готика незаперечно найоригінальніший архітектурний стиль Заходу, створений з таким надхненням і повнотою вислову божественного, якого не досягало церковне будівництво ні до, ні після неї. Людина навіть у наш час, коли, за влучним виразом Ортегі-і-Гассета, віра в Бога десь складена на горищах душі, заходячи до готичної катедри, забуває про цей світ і, вся перейнята неземною красою, опиняється в візії небесного, яку вичарували й поставили на землю невідомі майстри готики.

Геній Брунеллескі поклав початок чомусь зовсім новому після готики. Хоч він сам же й побудував кілька церковних споруд і слідом за ним будувало так багато інших, це вже був стиль, придатний не так для будівництва церков, як палаців. Готика з цього боку лишилася неперевершеною.

Я заговорився про давнє і боюся, що читач здивується, пощо стільки говорення про «несезонні» речі. А певно ще знайдуться опоненти, які захвилюються, чи не маскує автор за цим усім негацію модерного мистецтва? Ні. Тут сказане тільки те, що сказане, і не треба в ньому шукати прихованого змісту. Що ж стосується «несезонности», то маю скромну надію, що сказане тут піде на користь математикові, про якого була мова попереду. Може, й не тільки йому, бо багато хто, зачарований прогресом, думає, що й у мистецтві, як на автомобільному ринку: що новіше, то краще. Цих людей чарує магія модерности, що саме з себе не було б зле, якби модерне у них не було однозначне з естравагантним. Світ мистецтва безмежний по горизонталі й по вертикалі, у глибину тисячоліть, і вельми багатий той, хто вміє по-справжньому глибину бачити.

Оце й усе, що автор хотів сказати. А ще: це ніби вступ до другої частини диптиху, яка буде в іншому числі.

ДИПТИХ НА МИСТЕЦЬКІ ТЕМИ⁸

Частина друга

Головною думкою першої частини цього диптиху (див. *Сучасність*, ч. 1, 1974) було спростування наївного уявлення, ніби мистецтво підлягає загальним законам прогресу, за якими, якби це було так, усе, що новіше, то ліпше. Звідси у малотямущих у мистецтві захоплення модою. Ми залюбки користуємося не дуже щасливим окресленням – *м о д е р н е* в мистецтві, за яким часто криється бажання мистця уславитися чимось досі не чуваним і не баченим, гонитва за екстравагантним, з чого мало путнього виходить, бо він шукає чогось не в собі, говорячи за Сквородою, «сродного» його душі, а поза собою. Властиве життя мистецтва, за визначенням Андре Мальро, це – безнастанні метаморфози: і рух уперед і повертання назад. Окремі періоди в історії мистецтва зникають у людській пам'яті, щоб за якийсь час виринути знову на поверхні, вже в зовсім новому, іншому сприйманні, і тим робом справляють вплив на сучасне. Ренесанс найкращий доказ на це. Так само у нас час від часу спалахує захоплення візантизмом, іноді як плохе наслідування, але часом як і творче оновлення. На початок цього століття відкриттям були африканські маски, що відіграло не абияку роллю в метаморфозах сучасного мистецтва, зокрема в творчості Пікассо.

Те саме й з метаморфозами в мистецькій тезніці: можна винаходити нове і можна, лишаючися не менше сучасним, користуватися технікою, вже випробуваною протягом століть. Кажучи це, я маю на увазі одного українського мистця, стійкого проти натиску моди, але від того не менш нового й оригінального у творчості.

Було це понад рік тому. У Мюнхені, в залі УВУ, за пультом стояла людина, голова якої була гарно удекорована сивим волоссям і такою ж гарною сивою бородою. З-посеред цієї пишної рослинності світилися живі, я не знайшов би влучнішого терміну – як говорючі, очі. Це був Яків Гніздовський. Він говорив про мистецтво дереворізу (якщо я не помиляюся в терміні, він вживав саме це означення, а не – дереворит). Почавши з історії, Гніздовський дійшов до розповіді про свій власний досвід у цій техніці, у якій на той час він уже був загальноновизнаним майстром.

Серед іншого гніздовський говорив про сумніви: чи, бува, його праця в цьому жанрі не виглядає на тлі сучасного мистецтва анахронізмом, бажанням утвердитися на техніці, яка сьогодні може виглядати застарілою. Звісно, в мистецтві сумнівів ніколи не бракує, але ця мова була того порядку, коли вголос говорять про сумніви, щоб зміцнитися в переконанні, що їх, цих сумнівів, властиво немає. Мистець певний себе, що знайшов те, що йому «сродне». Бодай так я зрозумів Гніздовського, бачачи в його випадку одну з незчисленних метаморфоз у мистецтві сучасності.

Критика (в однаковій мірі літературна й мистецька) – найнебезпечніший жанр, до якого і мистець і письменник ставляться з упередженням: у багатьох випадках обґрунтованим. Сам термін (який, до речі сказавши, не має якогось

⁸ *Сучасність*, 1974, ч. 3.

задовільного визначення) – к р и т и к а – містить у собі щось чисто раціональне, тобто якраз те, з чим годі підходити до тлумачення мистецького твору. Критик залюбки оперує аналітичною метою: пояснює сюжет, аналізує функції тропів, запевняє, що цю метафору треба розуміти саме так, а не інакше, і т. д. Це в літературі. Щось подібне і в мистецтві, тільки тут уже мова про кольори, рисунок чи ритміку ліній. Результат буває той самий, що при розкладанні діючого складного механізму, яке то розкладання дає купу колішат і важельків – зруйнований механізм, що до цієї операції діяв бездоганно. Так найсумніше можна розкласти мистецький твір на складові елементи і не помітити, що найістотніше в ньому – таємниця, яка чарує й хвилює нас саме загадковою несхопністю, випаровується, зникає, як невловний Протей.

Парадокс тут у тому, що критикові й не обійтися без розмови про складові частини твору, заглиблюючися в аналіз яких, він ніби сам собі закриває вихід до пізнання істотного в творі як цілому. Мабуть, усе мистецтво критика, скажімо, його почуття міри, щоб говорячи про окремі деталі, не парейти межі, зупинитися саме там, на тій точці, звідки відчуття таємного в мистецтві найбільш відчутне, хай воно й не піддається раціональному визначенню.

Це щось на подобу того, що з властивою йому пластичною простотою і ясністю визначає Паскаль, «як картина, яку розглядаєш з дуже великої чи з дуже малої віддалі: є лише один неподільний пункт, що може бути відповідним місцем: інші будуть занадто близько, занадто далеко, занадто високо чи занадто близько» (*Pensees*, VI, 381). І ще в іншому місці: щоб по-справжньому побачити мистецький твір, треба – «стати на віддалі: але не задалеко. Тож на якій віддалі? Відгадайте!» (там само, II, 114).

Не буду критися, що не вважаю себе особливо вправним у небезпечному жанрі критики, особливо мистецької, тому й не обіцяю читачеві «відгадати», з якої саме точки треба придивлятися до творів Гніздовського, але в усякому разі намагатимуся говорити так, щоб читач пам'ятав, що така точка теоретично є, тільки шукати її треба самому, і знаходять її скорше інтуїтивно, ніж шляхом раціональної аналізи.

Щоб зрозуміти, як Гніздовський дійшов до того, що є головним у його теперішній творчості (я маю на увазі дереворіз), варто поглянути на шлях, який мистець проверстав, щоб до цього пункту дійти. Ми можемо собі це значною мірою заощадити, бо Гніздовський одверто розповів, як це було у вступній статті до не дуже щасливо виданої у нашому видавництві книжки: *Яків Гніздовський. Малюнки, графіка, кераміка, статті* (1967). Зацікавлених познайомитися докладніше з творчими сумнівами й шуканнями Гніздовського я й відсилаю до названої книжки, а тут скористаюся лише кількома витягами з його статті.

Ця стаття – дуже щира розмова з читачем, може, як розмова з читачем занадто щира. Скоріше це розмова з самим собою. Стаття має й багатозначну назву: «Пробуджена царівна». Щодо назви – можна сперечатися. Принц шукає царівну, повержену чарами в довгий сон. Вона єдина суджена йому, і з тієї миті, як він її знайшов, немає місця для жодних сумнівів: тут щасливий кінець. Інакше у мистця. Хоч і звучить це парадоксально – він шукає самого себе, того єдиного шляху, на якому роковано йому виявити себе. І як він це знайде чи бодай так

йому здаватиметься, сумнівів йому, на відміну від казкового принца, годі позбутися. Що ми вже й констатували вище. Одначе, коли мистець запевняє, що знайшов свою царівну, немає підстав йому не вірити, хай ці шукання й були занадто довгі.

«У той час, – каже Гніздовський у згаданій статті, – я шукав себе, але, властиво, не знав, чому це робив. Також не знав, чому був загублений. Випробовував різну техніку і різні матеріяли, але не знав, чому роблю це. Я робив це, як тисячі інших мистців, що, мабуть, також не всі знали: чому?».

Тут квінтесенція статті Гніздовського. «У той час» – це не один якийсь короткотривалий період, а багато років. Хай не складається в читача враження, що ці шукання були безплідною витратою часу. Ні. Гніздовський, шукаючи себе, «знаходив» багато чого доброго. Часто це були прегарні твори. Але насамперед він знайшов блискуче володіння різною технікою: дійшов віртуозної майстерности в малюванні олійними фарбами, опанував мистецтво кераміки, а передусім – дереворізу, в техніці якого працює здавна.

У іншому місці тієї ж статті Гніздовський признається: «...я не виключаю впливів». Їх трудно виключати кожному, але вони не страшні, коли не переходять у наслідування, коли цей кожний не партач, а сам собі мистець. Мабуть, нікого так не облягали впливи, як Пікассо. Усе його довге життя було безнастанною боротьбою з впливами, а в результаті – його творчість стала найповнішим і найусебічнішим висловом мистецтва сучасности.

І Гніздовському траплялися зустрічі з майстрами, якими він у більшій чи меншій мірі захоплювався. За мюнхенського періоду його життя – це був напевно Дюрер, щодо якого не можна сумніватися, що він поганий учитель у техніці графіки. Але графік Гніздовський, як ми його тепер знаємо, від наслідування Дюрера зовсім далекий.

За часу перебування Гніздовського в Парижі (1957) мені доводилося бувати в його ательє. З того періоду, серед іншого, походять його прегарні кошики з садовою й городиною, тепер уже усі добре відомі – як питоменний Гніздовський. Тоді ж таки він багато уваги приділяв відтворенню паризьких пейзажів на великих полотнах. Це була одна з добрих знахідок того часу. Дещо з тих речей («Авеню де Бретей»), з властивою їм ритмікою й виразністю віддачі предметів у найдрібніших деталях, знайшло своє продовження у пізнішій графіці Гніздовського.

Були серед цих пейзажів і речі, які наводили на думку про небезпечне наближення до модного тоді в Парижі Бернара Бюффе («Пасаж Данфер»). Я тоді не насмілюся висловити це вголос, чого, зрештою, не треба було й робити, бо, як виявилось пізніше, Гніздовський і не потребував сторонньої допомоги. Властиве йому почуття міри не дозволило б йому дійти тієї небезпечної мережі, з якої починається наслідування, і в дальшій його праці не лишилося нічого спільного з Бюффе. Так було з впливами.

Якщо вести мову далі про шукання й знахідки, то передусім слід сказати про те, що Гніздовський уже знайшов, і знайшов остаточно: це уміння з дивовижною майстерністю (такою, що, здається, далі нема куди й досконалитися, бо

досягнуто межі можливого) відтворювати предмети, байдуже в якій техніці (хай читач пригадає собі його натюрморти), але особливо в графіці.

Скажуть мені на це, що в теперішньому мистецтві не конче потрібне уміння малювати предмети. Я категорично противник такого застереження. По-перше, не все й теперішнє малярство безпредметне. А подруге, трудно повірити, щоб маляр, який не вмів малювати предмети, міг бути добрим безпредметником. У кожному порядному музеї модерного мистецтва є абстрактні картини Міро. Як їх описувати, вийде дуже просто: контрастно чіткими фарбами накидані на звичайно великі площини гієрогліфи. А від них не можна відірвати погляду: якоюсь незбагненою таємницею дихає цей танок гієрогліфів. Усі знають цього Міро, але куди менше знають, що він досконало вмів малювати й предмети. І я думаю, що якби не вмів, – за гранично спрощеними гієрогліфами пізнішого міро ледве чи відчувалася б хвилююча таємниця, що становить внутрішній зміст мистецтва.

У графіці Гніздовського досягнута гранична точність віддачі предметів. І на це можуть сказати, що це зайва робота, бо ж на це тепер є найдосконаліші фотоапарати. Неправда. Фотографія ніколи не дасть того, на що спроможний у віддачі предметів Гніздовський. У цьому легко переконатися, вдивившись пильно в репродуковані наприкінці кошик з горіхами і вище капустяний качан. Наче б те саме, що фотографія, але й ні. Тут не тільки уміння підкреслити кожний вигин, кожну жилку, з таким чуттям міри покласти тіні, що створюється повне враження сприймання третього виміру, – є ще щось: те, що надає відтвореному предметові індивідуальної стилізації, такої своєрідної, що його твори не потребують підписів: почерк Гніздовського можна впізнати безпомилково.

Ця межа викінченість визначає іншу особливість творів Гніздовського: вони вельми місткі щодо вкладення в них праці. Навіть якщо йдеться про найменші мініатюри. А й поготів не можна вийти з подиву, якої пильної уваги й зосередження вимагає дереворіз великої площини, на якому зображений польовий пейзаж. На жаль, на нашій репродукції він зазнав великого зменшення, що значною мірою послаблює враження. Але й тут можна розрізнити кожне стебельце й травинку. Загальне враження таке, наче б на такій великій площі справді не бракує, а разом і немає зайвої жодної рисочки.

При огляданні робіт Гніздовського мимоволі думається про щасливі руки, якими доля наділила митця, про їх здібність фіксувати на твердому матеріалі мереживо тонкого, як подих, рисунка. Нікому не прийде в голову думати про руки скульптора, який дає на виставку старий мотоцикл: вони менше цікаві, ніж руки першого ліпшого механіка. А от чаклунські пальці Гніздовського, що звичайним долотом оживлюють мертву дошку, тривожать уяву при кожній зустрічі з його твором.

Я щойно вжив термін стилізація, який стосовно творчості Гніздовського вимагає деякого з'ясування. Подеколи до стилізації ставляться з застереженням як до мистецтва нижчого гатунку. Це чисте непорозуміння, яке походить, мабуть, з того, що в стилізаціях вправляється багато партачів. Відомий з точності дефініції *Лярус* визначає стилізацію як надання мистецькому образу декора-

тивного стилю. Отже, абстрактно беручи, це поняття цілком нейтральне: у конкретному ж застосуванні стилізація може давати як псевдомистецькі витвори, на які сьогодні багате, наприклад, радянське мистецтво, так і високі мистецькі шедеври. Нам легко це зрозуміти, бо українське мистецтво особливо багате на зразки високої стилізації. До них належить усе найкраще в поезії Павла Тичини, зокрема *Замість сонетів і октав* та й багато інших поезій, як от оці рядки з «Зразу ж за селом»:

*Випала ж зима! –
Що тепер всім воля,
врізали вам поля,
в головах тополя,
а голів нема.*

Це стилізація в душі народної пісні, що зовсім не заважає їй бути шедевром нашої поезії. Також усім відомі геніальні стилізації Миколи Леонтовича в музиці. Як брати ближче до теми, значна (і то ліпша) частина творчості Анатолія Петрицького також виразно стилізована.

Весь наведений тут відступ про істоту стилізації, з прикладами включно, має лише одне призначення: ствердження повноцінності цього стилю у порівнянні з кожним іншим: без жодної думки про аналогію названих прикладів з творчістю Гніздовського. Усі згадані імена, за винятком (і то лише почасти) Анатолія Петрицького, мають одну спільну для них рису: їхні стилізації базовані на народній творчості. Гніздовський ґрунтовно відрізняється від них тим, що творчість з народним мистецтвом не має нічого спільного. Його стилеві не властивий ліризм, що є домінантним у народному мистецтві. Навпаки, у Гніздовського домінантним інтелектуалізм, що виявляється в математичній якості, аж до правильних геометричних ліній і форм.

Хто дивиться поверхово, той може набрати враження одноманітності в дереворізах Гніздовського, ніби всі об'єкти він відтворює на один копил. Але хто дійде такого висновку – той ледачий глядач, а ледачому глядачеві кожен мистецький твір неприступний, бо вимагає тривалого оглядання, а ще важливіше – повторного. Для творів Гніздовського це особливо важливе з уваги на філігранність їх виконання. І коли в них пильно вдивлятися, виявляється їх багатство в різноманітності, у широкій скалі нюансованої стилізації. Від ледь помітної, коли об'єкт відтворений як живий (горіхи, качан), до зовсім геометризаних зображень – типу соняшника, кактуса, черепахи. Поміж цими полюсами стилізації різної градації.

Ось перед нами репродуковане «безлисте дерево». Воно незбагненним чином притягує око і змушує вдивлятися. Звичайно глядач не конче здає собі справу, чим саме образ притягує його увагу. У випадку дерева це може бути спостереження, що стовбур його і кожна гілляка виведені достоту так, як на живому дереві, ніби немає жодного відступу від природи. А проте: дерево занадто симетричне, його крона має ідеально правильний овал. У випадку «Індіка» це може бути пишна декоративність. А «Кіт» і «Флямінго» чарують передусім грацією, властивою цим тваринам і так влучно схопленою мистцем.

Я далекий від думки вичерпати всі нюанси вражень від творів Гніздовського. Іноді вони просто й несхопі для віддачі словом. Наприклад, було б дуже трудно (і я наперед капітулюю перед цим завданням) формулювати, в чому криється такий невиразний до окреслення – елемент поетичності, відчутний у низці його творів (те ж таки дерево, верба чи такий прозаїчний сам із себе об'єкт, як отара овець).

У такій аналізі можна зайти більш або менш далеко, але ніколи не можна дійти відповідей без остачі. Остачею буде світ мистця, візії якого вкладуть на дошку чаклунські пальці, що тримають долото. Цей процес матеріалізації образу лишиться таємницею, бо це – мистецтво.

Принц у казці знаходить царівну, і на тому кінець. У мистецтві інакше. Гніздовський розбудив свою сплячу царівну, але про сумніви говорити не перестав. Я не знаю обсягу його теперішніх зацікавлень: при рідких нагодах розмовляти з мистцем завжди забуваю питання, яке в таких випадках ставиться: «Над чим працюєте?» – і в моєму уявленні він і далі працює тільки над дереворізами. Напевно це уявлення звужене, але не зовсім помилкове, бо так ми сьогодні бачимо Гніздовського: як майстра дереворізу. Чи на цьому він і лишиться, чи сумніви поведуть його куди інде – не знати, але можна бути певним, що в кожній техніці він буде такий самий досконалий і на кожен новий твір ми переноситимемо ім'я його автора: це буде черговий Гніздовський.

Тут можна б поставити крапку, але варта бодай короткої згадки ще одна ділянка праці Гніздовського: скільки ми його знаємо на еміграції, він не переставав працювати в ділянці книжкової графіки. На щастя для українських видавництв, зокрема ж для нашого. Уважний до книжкових вітрин спостереже повсюдний занепад книжкової графіки, її заміняєзвичайна фотографія, бо в переважній більшості випадків робиться, щоб скоріше й дешевше, з мистецького погляду це значить – гірше. У нас Гніздовський ще підтримує культуру оформлення книжки, і йому ми завдячуємо десятки книжок, які могли б бути окрасою найвибагливіших книжкових вітрин. Відомий він і в чужинній книжковій графіці. Одним з кращих його здобутків у цій ділянці є книжка *Екзотична флора*, що появилася друком у 1972 році⁹ Американський Інститут Графічного Мистецтва включив це видання до виставки п'ятдесятьох найкраще оформлених книжок, що відбулася у першій половині минулого року.

⁹ *Flora exotika*, Text by Gordon De Wolf. Woodcuts by Jacques Hnizdovsky, (Boston: David R. Godine, 1972).

У ПОХОДЕНЬКАХ ПО ПАРИЖУ¹⁰ З життя в Парижі

Ще до недавнього часу в Парижі можна було бачити дві історичні споруди – вогнища модерного мистецтва, з яких народилася славетна Паризька школа першої половини цього століття. Одна з них – з іронічною назвою Bateau-Lavoir на Монмартрі (дослівно – човен-пральня). Це була невелика дерев'яна споруда, в якій на початку 1900-их років почав творитися мистецький осередок, що з нього пізніше пішов кубізм. Центральною і найбільш динамічною постаттю цього товариства став Пабло Пікассо, який оселився в Бато-Лявуар 1904 року. Там 1907 року він намалював славнозвісних «Дівчат з Авіньйону». Цей рік і вважається датою народження кубізму¹¹. До речі, дівчата Пікассо не мають нічого спільного з прованським містом Авіньйоном; він мав на увазі дівчат з веселого закладу на Авіньйонській вулиці в Барсельоні, місті, яке молодий Пікассо-каталонець добре знав.

На превеликий жаль, Бато-Лявуар у 1970 році згорів, але збереглася і тепер реставрується як історична пам'ятка друга не менш славетна в історії модерного мистецтва споруда – La Ruche (Вулик) на Монпарнасі. Його історія починається тоді ж, з 1900 року, коли після закриття Всесвітньої виставки відомий паризький скульптор Альфред Буше купив рештки кількох зруйнованих павільйонів і спорудив з них будівлю в формі ротонди, яка містила в собі яких двадцять чотири ательє. З 1902 року він почав на пільгових умовах винаймати неіснуючим мистцям разом з ательє й дешеві хижки, побудовані навколо «Вулика»; і серед перших його «бджіл» (так називав своїх льокаторів Буше) були Фернан Леже й Олександр Архипенко.

Музей Жакмар-Андре (158, бульвар Османн) 1975 року влаштував виставку Бато-Лявуар, якої, на жаль, мені не довелося бачити, зате на початку квітня цього року в походеньках по Парижу я натрапив там таки на виставку Ля Рюш.

Але тут я зачепився за слово походеньки, і потягло мене зупинитися на ньому, бо не знати, чи трапиться на це ще колись нагода, а слово, здається мені, важливе сьогодні в такому поширеному тепер ділі, як туризм.

Отож, сьомий том «Словника української мови» (1976) цей термін пояснює так: «Постійне ходіння; довге гуляння. Пригоди під час гуляння». Так от, достеменно оце все разом і є єдиним способом пізнавати чужі міста. Багаторазові повторні походеньки, а не кількогадинний біг по головних вулицях. Тож коли ваш добрий приятель з Нью-Йорку дістане круговий квиток на всю Європу і за десять днів облітає її, не поминувши й Скандінавії, так що на якусь Фльоренцію припаде йому між двома потягами (чи літаками) у кращому випадку півдня, а то й дві години, і потім вигукуватиме, симулюючи захоплення, стандартну для

¹⁰ «Сучасність», вересень 1979, ч. 9.

¹¹ Сам термін кубізм з'явився рік пізніше, коли найближчий тоді до Пікассо Жорж Брак подав до «Сальону незалежних» пейзаж під назвою «Будинки в Естаку». Член журі Анрі Матісс висловився тоді, що ці будинки нагадують йому «маленькі куби». Термін підхопив критик Люї Воксель. Властиво ця Бракова картина й була по-справжньому першим кубістичним твором, але слава засновника кубізму припала Пікассо, на той час більше відомому в мистецтві, ніж Брак. Кубісти прийняли накиненим їм назву достеменно так, як це повторилося на початку двадцятих років з київськими неоклясиками.

таких випадків фразу: «Фльоренція – найкраще місто у світі!» – не вірте йому. Він просто повторює багато разів чуте з чужих уст і знає, що тут діло певне: сказати так – помилки не буде. Гейби походити з козирного туза.

Насправді, щоб Фльоренція сподобалася по-справжньому, треба в ній побувати довше, ну, і бодай трохи щось тямити в історії мистецтва, зокрема Ренесансу. Тому, хто пробіжить по Фльоренції, поглядаючи на годинник, вона залишиться в пам'яті накопиченням цегли й каміння у вигляді хаотично густо наставлених будинків з гарячого кольору дахами. Найкраще наїздити туди періодично і, почавши з того, що й усі туристи-літуни – з П'яцца делля Сіньорія, концентрично поширювати знайомство з містом аж до найвіддаленіших мистецьких об'єктів.

Коли таким робом дійдете до музею св. Марка і запам'ятається вам не тільки неповторне сполучення неповторних синього, червоного й золотого на картинах фра Анджеліко, а й його менш яскраве в фарбах «Благовіщення», згадувати про яке чомусь полубляють історики Ренесансу, тоді вважайте, що можна вигукувати – сподобалася вам Фльоренція чи ні. Але ой як небезпечно твердити про те чи те місто, що воно «найкраще у світі». Гарних міст у світі багато, і в своїй неповторності не одне з них «найкраще».

Проте, як часом уже здається, що місто зовсім добре відоме, раптом трапиться випадок, який нагадає, що це переконання зовсім не певне. Ось мій випадок у тій таки Фльоренції. Здавалося мені, що я вже добре знаю Паляццо Веккіо. І от останнім разом в одній його залі послужливий нагладач зручним рухом відхилив штору і, впіймавши на неї світло сонця з вікна, кинув його на стіну, а там раптом ожив і засяяв, достоту таки засяяв, божественний образ Мадонни Андреа дель Сарто. Доти я його не помічав, може тому, що, як увійти до тієї залі, просто на стіні навпроти схоплює вашу увагу такий самий шедевр Сандро Боттічеллі.

Історична Фльоренція скупчена на невеликій площі, але й у ній можна загубитися. Наче привид мариться мені невелика заля з входом просто з тротуару, на стінах якої кілька легенько підсвітлених шедеврів (либонь, Доменіко Гірляндайо?), і нікого немає, тільки схилена над якимись паперами голова нагладачки в маленькій кабінці в кутку, і немає каси, безкоштовно. Незабутнє враження від урочистої тиші, якої, власне, й вимагає оглядання цих шедеврів.

Тепер, при згадці про цю тишу, я думаю, що як трапиться мені писати колись про те, що в Парижі останніх років мені не подобається, на першому місці я поставлю Центр Помпідю (Бобур), хоч так досі й не знаю, що в ньому є. Було це так. Ми підійшли до нього у більшому гурті, і мені вже не сподобалася сама велетенська споруда, наче б з вивернутими наверх нутрощами. Далі гірше. Входить у величезну залю з підлогою, вистеленою килимовим матеріалом, на якій сплять чи, сидючи купами, нудьгують не стрижені, не миті й не чесані троглодити. Явище звичайне для пейзажу сучасних міст, але воно разить, коли, як тут, стає ніби компонентом культури. Усе ще на партері перед входом у дальші приміщення – портрет Помпідю. Зовсім до речі, бож він ініціатор. Але недалеко від нього на весь зріст на червоному тлі плякатний Ленін, не пам'ятаю вже – з кепочкою на голові, в руці чи без кепочки. Тут уже протестує все моє ество: до культури, щоправда, має стосунок Ленін, але як нищитель. Ще

пам'ятається мені в тому інтер'єрі, як у тумані, бо відтоді проминуло понад два роки, що, залишивши позаду Леніна, ми увійшли в приміщення, де пекельно ревла металом консервована музика. Ця музика переслідує нас як прокляття: з портативних транзисторів на вулицях і в парках, з сусідніх авт обабіч, коли трапляється зупинитися на червоному світлі, на пляжі під час відпустки, зрештою, з вікна сусіднього дому. В культурному центрі я категорично не міг її витримати і далі не пішов, хоч напевно там є речі, варті уваги. Я наставлений сприймати культуру в тиші, яка настроює на зосередження. У певних своїх виявах вона може бути голосна, але, стаючи крикливою, перестає бути культурою.

Звичайно, я не наполягаю на непомильності своїх тверджень і в таких випадках намагаюся подивитися на себе збоку; тоді здається мені, що з віком я вріс у чужу епоху, що її культура така, як і слід їй бути, а я неспроможний сприйняти її тому, що чужий у ній...

Повернуся ще кількома словами до того фльорентійського міні-музейчика, вийшовши з якого, я втратив його, здається, назавжди! Уявляється мені, що він десь між П'яцца делля Сіньйорія і Санта Кроче, але всі пошуки за пізніших наїздів до Фльоренції були марні, а в моїх путівниках про нього чомусь немає згадок, або я їх не можу знайти.

Париж супроти Фльоренції величезне місто, і щоб його добре пізнати, треба багато часу. У моїй пам'яті громадиться матеріал до книжки спогадів. Це не обіцянка, що вона буде написана, бо в моєму віці небезпечно обіцяти будь-що таке, що вимагає тривалої праці. Але коли ця книжка здійсниться у виконанні, у ній буде про те, як, живучи в ньому одного разу без малого цілий рік, в інших випадках по кілька місяців, а поза тим щороку в двох-трьох коротких наїздах, я протягом тридцяти років пізнавав Париж. І тут, власне, ще раз але: мабуть, тільки парижани або ті, хто не побував, а пожив у Парижі, зрозуміють мене, коли скажу, що Париж можна відкривати без кінця, навіть сам його пейзаж, і кожного разу він застукає вас якоюсь несподіванкою. Не дивина, коли у Парижі може статися щось подібне, як з загадковим музейчиком у Фльоренції. І майже сталося не далі, як за передостанньої подорожі до Парижу в листопаді минулого року.

Прізвище Дункан (чи, як каже УРЕ, – «правильніше Данкан») нічого нам не говорило б, якби не славетна балерина Айседора (а власне Ізадора). Але в випадку, про який мова, ідеться не про неї, а про її брата, якого енциклопедії звичайно не згадують.

Ми гуляли вулицями старих кварталів Парижу по лівому березі. «Лівий» і «правий» береги – у парижан певні поняття. Правий – це Лювр, Пале-Руаяль, Опера, Комеді Франсез, великі бульвари. Лівий – знаменитий Латинський квартал, а понад Сеною старі дільниці міста з переважно вузькими вулицями. Тут багато галерій, ходячи по яких, можна орієнтуватися в прямуваннях сучасного мистецтва, до того ж ця приємна розвага нічого не коштує, бо картини виставлені на продаж, і вам вільно вдавати з себе евентуального покупця.

В одній з таких галерій – єдиний у своєму роді музей. Правильніше буде сказати – це галерія в музеї. У вітринах зразки якогось особливого друку, що впадає в око незвичайною технікою. Це – п'єси того самого брата Айседори Дункан. Але він був не тільки драматургом, а й актором і режисером у своєму власному театрі,

який тут таки: сцена і заля на кількадесят місць. У сказаному ще немає нічого особливо дивного, бо постановником власних п'єс міг бути й Іван Микитенко. І був («Дні юности» в театрі ім. І. Франка, 1937). Щоправда, Микитенко вже не міг би мати власного театру.

Зовсім незвичне починається з того, що Дункан сам власноручно й друкував ці п'єси. Тому і впадає в око їх якийсь особливий друк. А взагалі він був таким оригіналом, що хотів бути самодостатнім у всьому... до одягу включно. На стіні його побільшене фото у саморобній хламиді на подобу греко-римських одінь, яку він власноручно виготував, почавши з первісної обробки прядива, зразки якого можна оглядати разом з ткацьким верстатом.

Ми виходимо на вулицю, і я відразу ж утрачаю координати музею. Цим разом не така велика була б і втрата загубити його остаточно, але вона й не загрожує, бо наш супутник Андрій Сологуб – старий парижанин. Він запровадив нас сюди і певно не відмовився б зробити це ще раз.

Самі з себе дивацтва Дункана, може, й не варті уваги, якби його поява в Парижі не була таким кольоритним штрихом для характеристики метрополій: вони паразитують на всесвітній провінції, з якої тягнеться до світових центрів усе оригінальне, чого провінція не витримує, і взаємно воно її. Велике й мале. Вистачає, щоб було оригінальне, і провінція, пласка в своїй духовій істоті, пригладить і задушить його або виштовхне геть як чужорідне тіло. Так сьогодні достоту душить в ув'язненні або викидає на Захід кожного, хто наслідують відстоювати свою оригінальність, суцільно, від Курилів до стін «зореносного» Кремлю, спровінціалізована есесерія. І таке зовсім невинне явище, як Дункан у Парижі, немисленне було б там у задусі фальшивої цнотливості.

Дункан, звичайно, губиться в Парижі, хоч коли-не-коли випадкові туристичаволови почудуються з його витівок. Але так само, як цей прибулда з Сан-Франціско, що десь на кінці світу, до Парижу втікав з провінційного Києва, який корчився в другій половині 1900-их років під тягарем дикої царської реакції, Олександр Архипенко, щоб у «Вулику» Альфреда Буше стати в числі перших основоположників модерного мистецтва.

Я все ще не можу дійти до слова про нього і тих, що були з ним, тобто про виставку Ля Рюш, бо в моєму задумі ще перед тим сказати кілька слів про іншу виставку – Шардена, про яку випадає сказати тому, що ці дві випадком одночасні виставки по-своєму антиподи, які тим саме й вияскравлюють за контрастом одна одну.

Виставка Жана Сімеона Шардена (2.11.1699 – 6.12.1779) у Великому палаці влаштована, як видно з дат, до 200-ліття його смерті. Тут зібрано з музейних і приватних колекцій усього світу 142 експонати. Шарден з'явився на світ у Парижі в родині майстра-столяра і сам усе життя прожив статечним буржуа там таки, без особливих пригод, як не вважати за надзвичайну подію його єдиний виїзд з Парижу до Фонтенбльо для реставрації покоїв Франсуа I у тамошньому королівському палаці. Почасті цією посидючістю можна пояснювати, що, на відміну від його сучасників, у малярстві Шардена немає ні мітології, ні історичної тематики. Він малював просто те, що щоденно було навколо нього. За різних періодів своєї творчості він віддавав перевагу то натюрмортам, то предметам хатнього вжитку чи жанровим сценам, то знову повертався до натюрмортів. Його замишування в такій

тематиці наводило багатьох дослідників на думку шукати споріднення Шардена з голляндцями. Але, хоч і не без рації, у справжніх майстрів з індивідуальним стилем паралелі ледве чи щось присутнє виявляють, бо прикметна їм оригінальна неповторність, якої у своїй творчості був свідомий і Шарден, висловивши це побіжно в розмові з одним сучасником: «Мені треба забути все, що я бачив, аж до манери, як трактували ці об'єкти інші...» Зовсім зріла свідомість власного стилю.

Шарден малював, не замислюючися над тим, чи в зображуваному мають бути якісь ідеї. Його картини це – ідеально виповнений простір полотна з бездоганно вималюваними в живих кольорах предметами. Жанрові сцени Шарден малював з щоденного народного життя без розрахунку на ефект, навіть без натяку на алегоричний підтекст. Оце, здається, і все, що можна стисло сказати про його малювання. Тоді працювали без поспіху, і, що намальований предмет вироблений з бронзи, срібла, скла чи дерева, можна в Шардена пізнати без підпису. Безпосередність, з якою він малював предмети, без ідей, просто, як їх бачив, настроює глядача сприймати його картини як твори поезії, мати насолоду від сприймання оком виведених об'ємів і форм, тобто, за слушним висловом Андре Жіда, захоплюватися самим малярством як таким («...саме над натюрмортами Шардена чи Сезанна я найохочіше зосереджую свою увагу. Тут я з певністю можу захоплюватися самим тільки малярством...»).

Коли по яких трьох годинах човгання підлогами виставових залів ви доходите до експонату ч. 142, тобто останнього, і падаєте мішком до одного з поставлених посеред залі фотелів, тоді власне належало б для закріплення вражень обійти ще раз усю виставку від початку. Але це неможливе, бо мало що так утомлює, як виставки. І для закріплення вражень уже пізніше, повернувшись додому, є розумно вигадані каталоги.

Я на них, як кажуть, собаку з'їв, на каталогах, але такого, як шарденівський, мені досі не доводилося бачити. З нього я мав не менше насолоди, ніж з самої виставки, і тому не можу стриматися від спокуси поговорити про нього, бо як сказати, що складається враження, ніби в ньому сказане геть чисто все, що про Шардена можна сказати, то це буде правда, але звучатиме абстрактно і живого уявлення про каталог не даватиме.

Отож, у цьому каталозі, як звичайно, є вступні статті про творчість Шардена, сам каталог з репродукціями всіх 142 експонатів; до того ж при кожному не тільки його опис, а й історія його мандрів від першого власника до останнього, перелік виставок, на яких він був (з поданням числа в кожному з тих попередніх каталогів і зазначенням, чи була репродукція). Далі йде список головних колекціонерів мистця, біографія, бібліографія тощо.

Усе це звичайне, а от такий розділ уже щось особливе: «Про кілька об'єктів Шардена». Я згадував, що Шарден малював предмети хатнього вжитку. Так от у цьому розділі подано їх перелік з докладним описом і до кожного витинок його зображення з якоїсь картини. Наприклад: «Mortier et son pilon (Ступка з товкачем)». Цей об'єкт, на вигляд ніби дерев'яний, був призначений для розтовкування соли чи інших приправ: називається також *egrugeoir*, він дуже часто трапляється на творах маляра. В інвентарі 1779 є згадка лише про одну «ступку з каменю» чи одну «ступку з білого мармуру». (Ч. 7, 36, 37, 39, 40, 52, 53, 102). Числами в дужках позначено картини за порядком у каталозі, на яких дотичний предмет зображено. Число тієї з

якої подано витинок, підкреслено. Натурально я відшукую ч. 52, а за ним і інші, щоб пересвідчитися, як саме там ступка намальована. А коли за нею потягло мене на таку саму операцію з відром, глеком на воду і ще казанком, і ще, й ще, то це вже перетворилося на гру, в яку втягує мене каталог, і я не протестую, бо ж і старий може гратися, як дитина, тільки в іншу гру. При цьому я вдивляюся в репродукції і вони краще фіксуються мені в пам'яті.

Гра грою, але я хочу звернути увагу не так на неї, як на згадку в наведеній цитаті про «інвентар 1779 р.». З біографії Шардена відоме, що за його життя було з різних нагод кілька інвентарів його майна, і всі вони збереглися в державних архівах. Правда, були революції, які всюди мають одну прикмету: нищать культурні надбання. Так звана Велика французька спустошила папський палац в Авін'йоні, а Наполеон I не завагався перетворити його на касарню. Паризькі революціонери стовкли всю галерію біблійних (думаючи, що то їхні) королів на фасаді Нотр-Дам. А за Паризької комуни згоріла управа міста Парижу, разом з архівом, в якому загинула частина документації про життя Шардена. Однак за кілька років перед пожежею брати Гонкури повиписували звітти все, що стосувалося до Шардена, і вже пізніше опублікували. Таким чином, як французькі історики пишаються тим, що могли б списати день по дневі, що мав на обід Людовік XIV, так дослідники Шардена через двісті років по його смерті знають досконало його хатне устаткування, на яких вулицях він жив, скільки й від кого одержав за яку картину; у них зареєстровані рік за роком усі дні, коли він заходив до Королівської академії малярства і скульптури тощо. І тепер вони можуть порахувати, що саме з хатніх предметів потрапило на його картини.

Хтось може поремствувати на автора статті, що він морочить голову дрібницями, а я признаюся, що такі речі читаю з більшою насолодою, ніж якийсь роман. Ну, хіба не зворушливо читати, як комусь спало на думку задокументувати, що от під датою 15 лютого 1730 Шарден одержав шість ліврів від графа Конрада Александра Ротенбурга, французького амбасадора у Мадриді, за те, що намалював йому над дверима «овочі». Або що «пан Жан Шарль Руссо, мешканець Парижу, який проживає на вулиці Сент-Оноре і належить до парафії св. Євстафія», з паном Жозе Гомбро, теж парижанином з парафії Сен-Жер-мен ль'Оксерруа, не могли стерпіти, щоб лишилася плутанина з хресним ім'ям Шардена, і вже по його смерті вирішили скласти свідчення, яке й зберігається в Державному архіві, що «через помилку й недогляд» його часто називали Жан Батіст Сімеон, «замість Жан Сімеон», як належить справді.

Це документація для історії, для якої ніщо не другорядне, якщо народ свідомий зберігати пам'ять про себе. Вона, документація для історії, тут, на Заході, в крові; певно, успадкована ще з тих часів, коли галли стали громадянами Римської імперії, і століття за століттям плекана далі. Такий «гнилий» Захід. А тим часом на «здоровому» Сході у двадцятому столітті руйнують унікальні пам'ятки старовинної церковної архітектури, щоб на їх місці побудувати в кращому випадку незугарні партійні канцелярії (Київ), а в гіршому – публічні вбиральні (Чернівці).

Моїм походенькам по чужих містах, я свідомий цього, бракує дуже істотного: контакту з живими їх мешканцями. Я милуюся більше ділом рук їх предків, втіленим у собори й інші пам'ятки матеріальної культури, а самі вони мене не цікавлять. Через вроджену некомунікабельність я не знаю, яке враження, не на кожного,

звичайно, а на інтелігентного нащадка громадян старого Риму, вихованого в пошані до задрукованого шматка паперу, який може стати документом для історії, справила б у безпосередній розмові розповідь про країну, уряд якої найбільше заклопотаний тим, щоб народи, над якими він панує, забули свою історію, і то працює над цим так ретельно, що вважає за нормальне палити бібліотеки з унікальними стародруками; не заважається усунути від наукової праці людину тільки за те, що вона надто пильно копається в архівних сховищах. Неймовірно, але факт: достеменно за це був позбавлений права на працю талановитий дослідник стародавньої української літератури, автор найкращої біографії Григорія Сковороди Леонід Махновець. Ну, правда, він ще образив царицю Катерину II.

Від Великого палацу до бульвару Османна, де виставка Ля Рюш, 10-15 хвилин навпростець, і ми оглядаємо її безпосередньо після Шардена.

Через «Вулик» Альфреда Буше від 1902 до початку тридцятих років, коли він занепав, перейшло багато мешканців. Дехто з них був випадковий у мистецтві, по них не лишилося й пам'яті; але дивовижно багато було талановитих, і на виставці їх кілька десятків.

З числа перших згадані на початку статті Архипенко і Леже відкривали для себе кубізм, відмінний від того, який започаткували в Бато-Лявуар Пікассо і Брак. Леже намалював 1908 «Кравчиню». Образ справляє враження скульптури, витесаної з дерева прямими лініями під різними кутами. Жадної кривої; сказати б, кубізм у чистому вигляді. Пізніше в творах Леже, кольорованих майже виключно червоно-біло-синім, велике місце посідають конструкції з рур, за що його жартома називали «тубістом» (від франц. tube – рура).

Архипенко, почавши по прибутті в 1908 році до Парижу теж з кубізму, був від самого початку також цілком оригінальний і мав право сказати: «Я не запозичав з кубізму, а додавав до нього». Але зміни в мистецтві за того часу вже набирали шаленого прискорення, і Архипенко від 1910 року еволюціонував до абстракції, виявивши дивовижну винахідливість у застосуванні нових матеріалів для скульптури та в їх моделюванні. А вже в 1912 році «Жіль Бляз» (від 14 грудня) повідомляв: «Пан Архипенко склав формальну декларацію, що він у найкатегоричнішій формі відмежовується від групи кубістів, принципи якої відкидає». Він, як і Пікассо, що не шукав, а знаходив, по-справжньому належить до тих одиниць, які дали спрямування і творчо надхнули розгін модерного мистецтва від початку століття до наших днів.

На превеликий жаль, на виставці Архипенко був представлений скупомі бронзи «Адам і Єва» (1908), «Голова на колінах» (1909), «Стояча постать» (1917) і ще дещо, разом шість експонатів. Малі скульптури якимось губляться серед малярських творів, що впадають в око питоменно для того часу яскравістю фарб, і складається враження, що Архипенко, як скупомі представлений на цій виставці, такою мірою не оцінений належно і в його ролі творця нового мистецтва. Воно так і є в дійсності. Заризикую припущенням, що в цьому сам він і винен: не врахував кон'юнктури, яка багато важить навіть і для великих у мистецтві, і 1923 виїхав до глухої тоді Америки. Тим часом кон'юнктура вимагала лишатися на цьому континенті, де в двадцятих-тридцятих роках першість на весь світ тримала Паризька школа. Опинившись на периферії, Архипенко зблід в очах сучасників, які в результаті й приділяють йому менше місця в ділі творення нового мистецтва, ніж він заслуговує.

Жадна країна не спроможна була б в один час висунути таке велике число високообдарованих мистців, які разом творили Паризьку школу, так названу за місцем її гуртування, бо за складом вона була інтернаціональна. Як мова про сам тільки «Вулик» Буше, то в ньому, окрім французів, були італійці й еспанці, великий гурт зі Східної Європи і навіть один японець.

Усі вони були одержимі пристрасною відкрити й творити зовсім нове мистецтво. У цьому розумінні Ля Рюш – антипод до виставки Шардена. Хоч вісімнадцяте століття закінчилося у Франції однією з найбільших у світі революцій, до якої Шарден не дожив рівно десять років, його картини дихають спокоєм усталеного в повільно викарбованих формах життя. Сам дух часу в його вирівняній течії не міг наводити на думку про революцію в мистецтві. Малярська техніка, якою оперує Шарден, вироблялася століттями, і щоб стати мистцем, треба було її досконало опанувати. Малювали тоді повільно, старанно виписуючи об'єкт, і коли Шарден у натюрморті «Кошик з лісовими полуницями» малював склянку з водою, то належало вміти виписати її так, щоб видно було, що вода в склянці холодна.

Ніщо не було таке далеке, як вправи в малярській техніці, багатьом мистцям Паризької школи, бо вони одержимі були прагненням не досконалити техніку, а – відкрити. Марк Шагал, що прибув з Вітебська до Парижу в 1910 році й оселився на другому поверсі Ля Рюш, «жонглював формами, ідеями, символами, кольорами...» Модільяні винаходив новий стиль портретного мистецтва, незбагненим чином надаючи поетичного виразу зображуваному об'єктові непомірним видовженням шиї, овалу обличчя й носа, своєрідним нахилом голови, світло-синім кольором приплюснених очей.

Видно, дух часу вимагав спрямування на те, щоб усе було не так, як досі. Фернан Леже: «З усіх своїх сил я йшов до антиподів імпресіонізму». Так само з усіх сил Архипенко рвався відійти від Родена. Відповідно швидко мінялися прямування і, як гриби по дощі, з'являлися нові назви. Подібно до Архипенка одночасно з ним відійшов від кубізму близький його друг Робер Дельоне, назвавши свій новий напрям, в якому був покладений наголос на гру контрастних фарб, – симультанним мистецтвом, пізніше орфізмом.

Щось аналогічне відбувалося при взаємодії з мистецтвом і в поезії. Пропагатор нового мистецтва Аполлінер у 1912 році написав першу поезію без розділових знаків – «Вікна». Потім він вправлявся в komponуванні фігурних поезій, що зовнішнім виглядом нагадують малюнки. Тоді ж Блез Сандрар вигадав симультанну з мистецтвом поезію, надрукувавши поему на замальованому Сонею Дельоне папері...

Ми виходимо на майже безлюдний у неділю бульвар Османн, м'яко освітлений крізь прозору осугу весняним сонцем, і око відпочиває від мерехтіння барв, площин і ліній, від приглядання до документації в вітринах. Зміна антуражу настроює на підсумки баченого, і я думаю про те, що часом бувають влучні на перший погляд претенсійні гасла; маю на увазі популярне порівняння мистецтва з чутливим сейсмографом, який перший схоплює підземні поштовхи майбутніх катастроф. Бож те, що роїлося у «Вулику» Буше, було частиною революції в мистецтві, яка на кілька років випередила смугу соціальних революцій. Думалося про те, скількома ці люди (маю на увазі не тільки Ля Рюш і Бато-Лявуар, а й фовістів і тих, що під якимось означенням не підпадають, але причетні до революції в мистецтві

того часу), скількома яскравими шедеврами вони задокументували свою добу. І ще про те, що вони дали розгін тому прискоренню, яке перетворилося на шаленство за нашого часу, коли зайшла, за перепошенням, бігункова зміна чого – стилів, напрямків чи мод? Кажуть, що іноді це робиться, щоб епатувати буржуа. Але, за дотепним висловом одного критика, буржуа давно звик до цього, і йому подобається бути епатованим. А бідний просто споживач мистецтва знає лише, сарака, що не вільно признаватися, бо засміють, як скаже, що не втне того, що тепер діється в мистецтві. А як йому встежити, що таке поп, оп, що чому передувало і чи було воно справді, чи це самі лише слова?

Та й не тільки просто споживач. Найкраща книжка, яку мені доводилося читати про природу мистецтва, називається «Мистецтво і його історія». Тим найкраща, що максимально конкретна. Автор її, англієць Е. Г. Гомбріч, признається, що поставив собі за принцип: «...не говорити про твори, які я не можу репродукувати; я не хотів бачити текст, зведений до переліку власних імен, які ледве чи щось значили б для тих, хто не знає дотичних творів, і були б зайві для тих, хто їх знає. Це правило зобов'язувало мене, самою своєю суттю, обмежити число коментованих творів і мистців числом ілюстрацій, які містять цей твір. Це зобов'язувало мене й бути подвійно суворим у виборі того, що треба було згадувати, і того, що доводилося оминати».

Цією простою метою Гомбріч досягає виняткової переконливості і здобуває довір'я читача. Названу книжку Гомбріч написав 1948 року, а 1965 додав післямову, заради якої я й згадую цю книжку. В ній він з'ясовує, чому навіть фаховому історикові мистецтва важко орієнтуватися в сучасності: бо «бувають моменти, коли ніхто не може знати, в якому напрямі піде еволюція». «А тим часом, – продовжує Гомбріч, – достоту саме це й хотів би знати нетерплячий читач, вичитати з історії чи сучасної критики. Зведене до абсурду – це бажання знати, куди прямує останній «ізм». Блукаючи по галеріях лівого берега Сени, я переконуюся, як влучко висловився Гомбріч: неможливо вгадати, куди прямує останній «ізм». І що має робити скромний консумент мистецтва?

Колись до нашої редакції завітав колекціонер-аматор, гордий з того, що він власник твору, репродукованого в «Сучасності». Мені стало його шкода, коли з дальшої розмови я зрозумів, що він у мистецтві нічого не тямить і купив той твір лише тому, що він мальований мистцем, модним у його оточенні.

Що ж робити скромному консументові, який не втямить, куди прямує останній «ізм»? Гадаю, що найпевніше йому покладатися на самого себе і купувати той твір, споглядання якого викликає мистецьке переживання, як сказав Андре Жід, «захоплення самим тільки малярством».

При кінці минулого року я потрапив у Парижі на відкриття виставки Андрія Сологуба, що відбувалася в приміщенні міської управи на Люврській площі. З ним виставляли двоє французів. Один був явно халтурник, а друга – з нахилом до наївного, багато ліпша, але не дорівнювала Сологубові, експонати якого опинилися в центрі уваги перших відвідувачів. Один його натюрморт спровокував з першого погляду бажання – купити його. А що не хотілося на самому її початку руйнувати виставку, домовилися з мистцем відкласти відбір картини на весну цього року. Коли я пишу ці рядки, натюрморт уже знайшов своє місце на стіні. На ньому: при відкритому вікні столик з білою серветкою, якою обгорнена мисочка з трьома

грушами. За вікном – морський берег (уявляється Рів'єра), над яким громадаються грозові хмари. Я вдивляюся в об'ємність груш, у ритм ліній стола й вікна, у згущення синього, що творить хмару, а може, просто у все разом, не розчленовуючи цілоти на окремі компоненти, і розумію, що можна просто, без кінця, захоплюватися самим малярством як таким, без уваги на те, є в ньому якісь ідеї чи немає...

«БЕЗ ПОЧАТКУ І БЕЗ КІНЦЯ»¹²

З нотатника

Ще раз Париж. Але цим разом тільки про Осінній сальон (Salon d'Automne) 1979.

Серед безлічі постійно діючих галерій і виставок Осінній сальон – мамутове видовище. Влаштується він, видно, тим способом, що упорядники приймають усе, що охочі показати своє мистці зносять. Потім кліткують тимчасовими переборками просторий, як полігон, партер Великого Палацу (Grand Palais) на коридори й залі і, одержавши тим робом кілометри стін, обвішують їх мальовилами.

Те, що зайшло в мистецтві за останні роки, найкраще бачити на такому масовому видовищі: сьогодні немає якогось домінантного стилю. Щоправда, усе ще сильні відгомони імпресіонізму. Так само не бракує сміливців, що спокушаються вправами в сюрреалізмі, хоч здавалося б, що тут ще можна вигадати після Далі? Є й кубісти, а одна зала останнього сальону виповнена «геометричним» малярством. Питома вага абстрактного виразно пішла на спад, і виглядає воно сьогодні чомусь застарілим. Усе ще на піднесенні т. зв. наївне, і, хоч не бракує підробок під нього, проте воно завжди приємне на око, власне – наївністю рисунка, кольору, композиції.

Загальне враження таке, що сьогодні публіку нічим не здивуєш. Давно минули ті часи, коли поява імпресіоністів була сприйнята як катастрофа. Швидка зміна стилів від початку цього століття і піднесення мистецької культури в масі до того рівня, на якому пересічний глядач розуміє, що фігуративне чи абстрактне в мистецтві – вислів індивідуального бачення світу, неповторний у засобах чи бодай у задумі, привчили нічому не дивуватися. Тож у сьогоднішньому ландшафті виставки неможливе було б таке, щоб коло якоїсь картини згромадився натовп обурених з вигуками протесту й вимахуванням палицями. Публіка спокійно пересувається від однієї картини до другої, і видно, як, находившись, від утоми починає нудитися. Просто від того, що мистецтво несприйнятне у великих порціях і втомлює навіть тоді, коли має справу, як у великих світових музеях, з самими шедеврами.

У мистецтві є різні критерії, й один з них, може, з погляду суворого фахівця й здаватиметься поза мистецьким, але, на мій погляд, не гоже легковажити й його: чисто емпіричний, по-галицькому сказавши – на хлопський розум: чи хотів би я повісити цю картину в себе в хаті? Щиро признаюся, що, ходячи по виставках, залюбки прикладаю в уяві картини до цієї суб'єктивної мірки. Звичайно, мистецтво не продукція предметів широкого вжитку, і там, де тисячі свіжо спечених експонатів,

¹² «Сучасність», червень 1980, ч. 6 (234).

як в Осінньому сальоні, відповідь на питання, чи хотів би я мати цю картину, – для мене пересічно в дев'яносто на сто випадків негативна.

Попри це ходити по залах Осіннього сальону – велике задоволення: раптом набредеш на щось таке, що й не визначиш, до якої категорії цього мистця записати. Такі в останньому Осінньому прегарний кольорами й композицією натюрморт на стільці Жана Марзеля, камаргський пейзаж Моріса Сарту, читальниця Роже Вормса, два експонати Карзу.

У творчості останнього багато декоративного. Власне декоративний тут і один з експонатів – «Опера». Своєрідність манери Карзу в тому, що його постаті й предмети наче б виплетені або обплетені чорною соломою, настобурчені й розклошмачені кінці якої не пообтинані. На яскравому кольоровому тлі ця «солома» надає образіві настрою романтичної замріяності. Досі, скільки мені відоме, ніхто не насмілювався наслідувати Карзу, бо неможливо: занадто було б помітне, як неможливо наслідувати готичність ліній Бернара Бюффе.

Коло Карзу я мушу зробити зупинку ще й з іншої причини: посередньо він винуватець моєї незгоди з Юрієм Соловієм. Ось як це сталося. Десять чи п'ятнадцять років тому Карзу зробив цілий альбом малюнків Бріжиди Бардо. При цій нагоді він висловив здивування: чому в сучасному малярстві так багато замилювання в потворному, що воно наче б стало невід'ємною ознакою новітнього, хоч і новітнє може ж бути просто гарним? Давнє діло, але здається мені тепер, що саме під впливом Карзу я цей самий закид висловив на адресу Юрія Соловія, і відтоді він не оминає нагоди наскакувати на мене з усякого приводу. І хоч я не маю звички відповідати своїм опонентам, він, мабуть, затявся продовжувати такі свої вправи, доки існуємо ми обидва і наша еміграційна преса.

Упорядники Осіннього сальону, знаючи, що таким нагромадженням мистецької свіжини не дуже заімпонуєш публіці, кожного року вигадують для неї якусь особливу принаду, цим разом одну велику залу вони присвятили 75-літтю першого гуртового виступу в сальоні фовістів (Les Fauves), по-нашому – диких. На тлі загально не відстояного з перевагою пересічності ця зала справляє враження казкової оази і достоту приголомшує буянням фантазії й безумством кольорів. Тут бо тільки те, що витримало перевірку часом.

Загальноновизнаним метром фовістів був Анрі Матісс. Крім нього тут виставлені Брак, Вляменк, Ван Донген, Дерен, Дюфі, Марке, Руо і ще стільки для звичайного відвідувача виставок тепер менше відомих.

Сьогодні нікого не здивуєш незвичністю кольору і навіть примовкли, тільки подумати: протягом століть призвичаювалися в мистецькому творі розпізнавати предмети, навіть примовкли голоси протесту проти так незвичного абстрактного. Але уявім собі ще мирний для Європи початок століття, за якого раптом наче передвісники майбутніх катастроф почали вибухати нові мистецькі напрями, і тоді легко зрозуміємо, як в Осінньому 1905 міг приголомшити мирного обивателя Парижу Дерен портретом Матісса з жовтогарячою бородою або Вляменк яскраво червоними стовбурами плятанів. І не було іншого слова, як означити цих шаленців дикими. Так зробив відомий тоді мистецький критик Люї Воксель. Дійшовши в своєму звіті для щоденника «Жіль Бляз» до залі ч. VII, в якій були виставлені Матісові мистецькі супутники, і, побачивши посередині її чийсь спокійно клясичні

бюсти, він вигукнув з несподіванки: «Невинність цих скульптур вражає в оточенні оргії чистих тонів: Донателло серед диких».

Так народився ще один термін – фовісти.

Для мене зустріч з фовістами має особливу вимову, як свято осіннього спогаду. Коли я вперше приїхав у 1951 році до Парижу, мабуть, чи не всі названі мною поіменно були ще живі й активні в мистецькому житті, загальноновизнані метри. Щойно рік перед тим, наче чудом врятований на кілька років від смерти, Матісс уже німічною рукою проєктував вітражі й розмальовував стіни домініканської каплиці у Вансі. Тодішню публіку розважив Люї Арагон: хвилюванням з того приводу, що мистець з безбожництва навернувся на релігійну тематику. Матісса почали наслідувати, і в 1957 році Жан Кокто за його прикладом розмалював рибальську каплицю у Вільфранші над морем. Потім з'явилися ще інші каплиці такого типу; усі вони тепер – туристичні об'єкти.

Чи не 1953 року на одній з весняних виставок з'явився коляж Матісса: наче б простенька синя витинанка на тлі білого паперу, ві чарувала в ній сама лише пластичність Матіссової лінії. Коляж запам'ятався надовго, я й тепер бачу його часто серед репродукцій, у крамницях, які торгують цим товаром.

Десь тоді ж таки викликала сенсацію стеля однієї з заль Лювру, яку розмалював Брак: білі голуби на темносиньому тлі.

Дерен і Матісс померли 1954 року, Дюфі – рік перед тим; за ними відійшли всі інші, і сьогодні їхня творчість сприймається як устояна клясика.

Розповім анекдоту, стару, як світ, генеральську. Сидить старий генерал на променаді над морем, вигріває до сонця старечі кістки. Пробігає повз нього веселий гурт юнаків з вигуками: «Ох же й море яке!» – «Хіба це море? За мого часу було море!» – коментує зневажливо старий.

Вийшовши з останнього Осіннього сальону, міркую собі: чи набереться в ньому на одну залю такого, щоб у 2054 році так порадувало глядачів, як сьогоднішнє свято зустрічі з фовістами? Через сімдесят п'ять років! І скептично відповідаю: ні. Хіба це море? За мого часу було море!..

У Поля Валері є в циклі «Про мистецтво» есей, що називається «Дві прикмети вартости книжки» (*Les deux vertus d'un Livre*). Валері розглядає книжку як твір мистецтва у двох незалежних один від одного аспектах. У першому – як текст до читання, яке полягає в лінійному сприйманні написаного з такими блискавичними перескоками з рядка на рядок, що воно сприймається як суцільна лінія, на подобу рівномірного горіння нитки з потріскуванням і зблисками, зумовленими більш чи менш влучними формулюваннями автора.

На відміну від цього лінійного сприймання тексту з настановою на засвоєння змісту, і незалежно від нього, око схоплює задруковану сторінку як цілість. Це своєрідний твір мистецтва у формі правильного чотирикутника. У музеях новітнього мистецтва трапляється бачити твори у вигляді взятого в раму чотирикутника, рівномірно заґрунтованого чорною або якоюсь іншою фарбою. Роздратованих, що сприймають ці твори як ошуканство, заспокоюють звичайно аргументом, що тут мистецтво в самих форматах і пропорціях. Залишімо відкритим у нашому контексті питання: чи цього для мистецького твору вистачає? Але в цій аргументації є щось слушне, коли мова про друковану сторінку. Мистецтво її безумовно залежить від формату і пропорцій: заширока, приміром, супроти

довжини сторінка виглядає плескато і дратує око. Крім того, багато важить, як обгята книжка: кожному форматові мусять відповідати свої оптимальні береги навколо тексту, не заширокі й не завузькі; як дібрано шрифти, їх крій і величина, віддаль між рядками тощо. Має вагу навіть інтенсивність друкарської фарби і відтінь паперу.

Коли мова про книжку як цілість, в естетичному оформленні її важливе мистецтво обкладинки, титульних сторінок, заголовків. Якось Стендаль оповів як анекдоту розмову з пармським видавцем Бодоні, який потратив півроку на добирання шрифтів на титульну сторінку до творів Буальо.

Повертаючися до Валері, наведу його дефініцію гарної книжки:

«Книжка, як розглядати її з матеріального погляду, досконала, коли її приємно читати і радісно на неї дивитися, коли, врешті, перехід від читання до оглядання і зворотний перехід від оглядання до читання відбувається зручно, з непомітними змінами візуального переходу від частини до цілого».

Скажуть мені на це: що за примха – вдаватися в такі неістотні дрібниці. Ні, не примха і не дрібниці. Це проблема рівня культури. Потрапляючи до якоїсь країни, я з однаковим зацікавленням оглядаю пам'ятки мистецтва і книжкові вітрини. Можна зауважити національні відміни в оформленні книжок на вітринах Фльоренції, Лондону, Парижу чи Мюнхену, але кожного разу впадатиме в око незрівняно вищий рівень культури порівняно з несмаком книжкової продукції, яка доходить сюди звідти, з Києва.

Справа не тільки в похмуро сірому папері, поганих репродукціях, навіть не в тому смердючому клеї, яким у них скріплюють корінці книжок. Що ж, така в них техніка, але я певен, що тут, на Заході, на тих самих технічних можливостях оформили б книжку з далеко більшим смаком.

Було б також хибно висновувати, що неприємний на незвичне око вигляд їхньої книжки – наслідок самої тільки байдужості й неохайності. Це теж є, але навіть коли вони прикладають багато зусиль, щоб зробити добру книжку, – дуже часто досягають сумного ефекту. Вихваляють, приміром, оформлення журналу «Вітчизна». І саме з погляду техніки на їхні можливості воно зовсім добре, але вражає в ньому перевантаження сумнівними прикрасами, що теж є ознакою браку культури й доброго мистецького смаку. Відсутність його можна б покласти на карб головного редактора Любомира Дмитерка. Алеж чому не бачать цього люди з його оточення? І ті ж поети, скільки їх друкується в журналі, з Бажаном включно, невже їм нікому не спаде на думку запротестувати проти бездарного (але обов'язкового!) ілюстрування їх поезій дурними малюнками в стилі якогось анемічного псевдосюрреалізму?

Справа тут не в байдужості чи просто неохайності: погано оформлена книжка – наслідок загального занепаду культури за шістдесятилітнє панування советчини. Коли ж трапляється там справді зі смаком зроблена книжка (таке чудо дійсно буває бодай раз на кілька років), вона справляє враження чарівної квітки серед бур'янів запустіння. Одним таким унікалом я маю приємність милуватися ось уже кілька років і кожного разу беру книжку в руки з такою самою приємністю, як і вперше. Це «Народні перлини», збірник народних пісень, упорядкування і вступне слово Михайла Стельмаха (Київ, в-во «Дніпро», 1971).

Михайло Стельмах, невдалий белетрист, незаслужено захвалюваний критикою, але добрий фолклорист, знавець і цінувальник народного поетичного слова, не тільки зі смаком дібрав тексти, а й мав добру думку, за словами його гарної передмови, чи не вперше «поєднати скарби народно-пісенного та образотворчого фолклору України».

Гарні, переважно кольорові репродукції не ілюструють текстів тотожними чи подібними сюжетами образотворчого мистецтва, але відповідають «духові народної пісні...» І скільки їх! Менших часом по кілька на одній сторінці з піснею, а більші розміщені в певному ритмі: на одній сторінці репродукція, на сусідній – текст. Щось з десятків самих варіантів «Козака-Мамая»; різьблені вулики і безліч мальованих кахель; розмалювання церкви в Потеличі й мистецька кераміка; народні картини й різьби на дереві невідомих майстрів минулого і сучасних: Катерини Білокур, Марії Примаченко, Никифора, Антона Штепи і багатьох інших. Це достоти музею народного мистецтва в одній книжці. І той досконалий взірець, коли, за Полем Валері, книжку «приємно читати і радісно на неї дивитися».

На цьому виданні можна постерегти, як книжка, що припала вам до душі, поволі відкриває підтексти, часом несподівані. Я оглядаю у збірці Стельмаха т. зв. народні картини минулих століть, і, наче на проявлюваному фільмі, вирізьблюється образ духовно обдарованого народу з зовсім своєрідною, одному йому притаманною, навіть у простонародному вияві, сказати б, аристократичною культурою. Не тільки в слові, а й у деталях одягу, побуту.

Це саме враження дістанете з іншої гарної книжки, присвяченої, щоправда, дещо іншому поверхові культури: маю на увазі «Український портретний живопис XVII-XVIII ст.» Платона Білецького (Київ, в-во «Мистецтво», 1969).

Як зіставити враження від цих книжок з живою дійсністю, вразить нас «портрет» нашого радянського сучасника і з новою силою схвилює питання, на яке ніхто не дасть відповіді: одягнений у «всесоюзні» чуні й куфайки, у ті огидні маленькі кепочки, які так обурювали естета Довженка, бо вони, за його словами, «здатні спотворити хоч якого красеня, принизити будь-якого героя», увійшовши в ту, за партійною термінологією, «нову якість», яка в ідеї має творити національно безликий «радянський народ», чи цей сучасник ще відчуває духовний зв'язок з культурою своїх предків, від якої відтягла його Велика Жовтнева, – і наскільки? Чи зворотний цей процес забуття власної історії, щоб, розірвані тепер, органічно зійшлися часи минулі й прийдешні нашої культури? Спроби спекулятивно відповідати на ці питання мене не переконують. Відповідь дасть непроглядне для нас майбутнє. Будьмо вдячні Стельмахові й Білецькому за книжки, які бодай не дають забувати ці питання без відповідей.

Переглядаючи час від часу Стельмахову збірку, я принагідно вчитуюся в тексти і, милуючися їх незглибною красою, думаю, що наші фолклористи минулого й поточного століть багато зробили над збиранням і тлумаченням фолклору. Але здається мені, не фахівцеві, що вони були переважно збирачами й класифікаторами. А хотілося б мати тлумачення народної поезії на ширшому тлі (колись такі спроби робили Олександр Потебня, Михайло Драгоманів), у пов'язаннях і часто несподіваних аналогіях з близьким і далеким. Ось для прикладу повний текст жартівливої пісні «Ой продала дівчина курку»:

*Ой продала дівчина курку
Та купила козакові люльку.
Люльку за курку купила:
Вона його вірно любила.*

*Ой продала дівчина гребінь
Та купила козакові кремінь.
Кремінь за гребінь купила:
Вона його вірно любила.*

*Ой продала дівчина юпку
Та купила козакові губку.
Губку за юпку купила:
Вона його вірно любила.*

*Ой продала дівчина сало
Та купила козаку кресало.
Кресало за сало купила:
Вона його вірно любила.*

*Ой продала дівчина душу
Та купила тютюну папушу.
Тютюну за душу купила:
Вона його вірно любила.*

Я не знаю, до чого це може придатися, але мене захоплює сам факт аналогії: це ж досконалий відповідник твору в іншій галузі мистецтва, у музиці, і з іншого часу й обставин: «Болеро» Равеля.

Я не шукав допарка до збірки Стельмаха в тутешній нашій книжковій продукції, але й без того можу сказати, що вона пересічно на прикро низькому культурному рівні. Це тим сумніше, що нам не бракує прикладів до наслідування. Допарок сам прийшов мені до рук, але не з нашого, а з німецького книжкового ринку. Зовсім не пишно, але з смаком зроблена книжка. Усе в ній: похватний формат, весела обкладинка, гарно відтиснений корінець, і чіткі шрифти, і навіть приємний на око кремавий папір, – усе оптимально виважене на те, щоб було «радісно на неї дивитися».

Це збірка українських народних казок у перекладах і з післямовою та добрим науковим апаратом Богдана Микитюка¹³.

Я не фолкльорист і тому обмежуся тільки коротким описом цієї книжки. Вона містить шістдесят три казки, запозичені від багатьох попередніх збирачів – Афанасьєва, Кольберга, Чубинського, Гнатюка, Левченка і багатьох інших. А особливий інтерес становлять уперше друковані казки, зібрані самим упорядником на периферіях українського поселення (зокрема на Словаччині й у Югославії).

З реклямних міркувань рецензенти часто рекомендують книжки як подарункові видання. Так от Микитюкова книжка є такою без закиду.

¹³ Ukrainische Märchen. Herausgegeben von Bohdan Mykytiuk. Мюнхен (Eugen Diederichs Verlag), 1979. 286 ст.

Скажу ще кілька слів про її упорядника. Богдан Микитюк (нар. 1922) двічі доктор: юриспруденції і, з інтервалом яких двадцяти років, з улюбленого фаху – фолкльористики¹⁴. Великий інтервал пояснюється тим, що Микитюк належить до категорії людей, на яких наша гнучка мова має окреслення «диваки», тобто (в позитивному розумінні) люди, які все роблять не так, як інші.

Микитюк не поспішав з другим докторатом не тільки тому, що хотів довести до високих наукових кондицій свою докторську працю. Він, бувши славістом великої ерудиції, не вмів і влаштуватися на добре платному місці в котромусь з німецьких університетів, на що мав усі дані, чи бодай у нашому УВУ. Окрім невміння влаштуватися, йому перешкоджав у цьому ділі потяг до дослідницької праці в терені. Саме тепер, не маючи певних засобів для прожитку, він мріє про стипендію для подорожі до Югославії, щоб на реліктових оазах позаписувати рештки фолкльору, поки його не добила телевізія й інші цивілізаційні лакомства.

Таким «диваком», як Микитюк, ми часто завдячуємо виповнення порожнин, які без них лишалися б неторканими.

НА ПОРІ ТВОРЧОЇ ДОЗРІЛОСТІ Нотатки про Андрія Сологуба¹⁵

У моїх походеньках по Парижу майже за кожним туди наїздом один день відводиться на ознайомлення з новинами в ательє Андрія Сологуба і прогулянки вулицями міста в його товаристві. Ми блукаємо без певної мети, хібащо з обов'язковими оглядинами чергової виставки в Гран Пале, але іноді заглядаємо й у приватні галерії, куди вступ вільний, бо ж виставлене там призначене для продажу й можна вдавати з себе евентуального покупця. Це спосіб знайомитися з прямуваннями сучасного малярства. На ці теми найчастіше й наші розмови з Андрієм.

Річ у тім, що після відходу фовістів я втратив орієнтацію в ситуації сучасного мистецтва. Я свідомий того, що винне тут не воно, мистецтво, а сам я, бо повторюю, втратив орієнтацію. Але й у ньому щось не все гаразд. Це помітне хоча б з того, що раніше існували певні градації: були великі імена, за ними йшли середні, а далі вже й менші. Ті великі були орієнтирами для людини, яка, не будучи фахівцем у цьому ділі, цікавилася мистецтвом і щось там на ньому розумілася. Сьогодні я не знаю жадного визначного імени, що з'явилося на мистецькому обрії за останні пару десятиліть, ніби все зробилося аморфним. Це й є головна тема наших розмов з Сологубом. Ми сходимося з ним, врешті, на тому, що сучасність для мистецтва не дуже сприятлива.

Доба Ренесансу залишила нам такі багатства, яких не було ні до, ні після неї, не тільки тому, що мистецтво знеслося на хвилі загального відродження; багато важила й матеріальна підтримка меценатів. При цьому слові нам відразу

¹⁴ Докторська праця: Bohdan Mykytiuk. Die ukrainischen Andreasbräuche und verwandtes Brauchtum. Мюнхен (Veröffentlichungen des Osteuropa-Institutes, Reihe: Geschichte, 47), 1979.

¹⁵ «Сучасність», березень 1987, ч. 3.

пригадується славна родина Медічі в Фльоренції. Але вони були тільки найславетніші, бож міста-держави Італії мали своїх володарів, які були одержимі амбіцією перетворювати свої палаци на вогнища мистецької творчости й змагалися в переманюванні мистців з уславленими іменами. А крім них, міські управи, монастирі, цехи, не в останню чергу найсвятіші отці римської церкви залюбки ангажували мистців, часом і на ціле життя. І сама атмосфера взаємин між мистцем і меценатом не змушувала до поспіху. На початку кватроченто місто Фльоренція оголосило конкурс на проект нових дверей до баптистерію. Переміг у конкурсі Льоренцо Гіберті. До речі, на конкурсні проекти дано було два роки, а двері робив Гіберті двадцять років! Фра Анджелико в келії монастиря св. Марка, де йому гарантоване було спокійне життя до смерти, мережаючи золотом і блакиттю свої утвори, не мав причини для поспіху; не поспішав, малюючи «Тайну вечерю», і Леонардо, так і лишивши її не закінченою... Й от минуло півтисячоліття, а перед «райськими» дверима Гіберті день-у-день юрмиться натовп зачудованих безсмертним витвором генія.

Чи зможуть витримати таку пробу часом утвори сучасних мистців, компоновані з поспіхом, властивим нашій добі у всіх ділянках життя? Я сумніваюсь. Та далі ми заходимо в такі дебрі соціо-культурних теоретизувань, що ліпше тут поставити крапку й перейти до конкретнішого. Не пам'ятаю вже точно дати, десь, либонь, коло вісімдесятого року втрапив я на відкриття виставки Сологуба. Він виставляв тоді у спеціально для цієї мети призначених приміщеннях управи міста Парижу в товаристві двох французьких колег. Якийсь представник міста, якому, можливо, належало бути при відкритті, схвильовано розмахував руками біля однієї Андрієвої картини. Він щось пояснював гаволовам, що згромадилися навколо зацікавлені його ажіотажем, потім кудись бігав, наче б шукаючи ще інших свідків свого відкриття, і знову повертався, щоб витанцьовувати біля картини, яка достоту полонила його. Тоді я звернув увагу, що натовп перших відвідувачів юрмився переважно коло Андрієвих експонатів. Двоє інших явно програвали в порівнянні з ним. Один виглядав просто партачем. Його двовимірні зображення були виконані накладанням однакової інтенсивности фарб без переходів і нюансів, без глибини й відчуття об'ємів. Друга, це була жінка, зі своїми наподобленнями наївної виглядала куди краще, але співставлення з Сологубом однак не витримувала. Ця виставка – тут я повертаюся до поставленої вище крапки – якнайкраще ілюструє наші розмови про сучасне мистецтво в споживацькому суспільстві. Мистець має всі підстави не вирізнятися в своєму людському оточенні: минув той час, коли, ще не так давно, не один з уславлених тепер імпресіоністів опинявся в скрутному матеріальному становищі; теперішній мистець теж хоче споживати, а меценатів, які ангажували творців мистецтва подеколи й на все життя й щедро винагороджували їх золотими Гульденами, тепер немає. Сучасний споживач мистецтва – масова, назагал забезпечена людина, але не аж така багата, щоб купувати дорогі речі, і мистець, який орієнтується в кон'юнктурі, розуміє: щоб жити, треба продукувати швидко й багато. Я знаю одного вельми талановитого мистця, який, добре вскочивши в кон'юнктуру, за кілька років успіху в великому місті, не тільки забезпечив своїй родині затишне життя, але й набув собі маєтність у

вигляді гарного дімка на просторій парцелі. Показуючи мені свої надбання, він зауважив, що потратив на них стільки праці, що картинами, за які куплено будинок, можна було б обклеїти всі його стіни. Ясна річ, що малювати їх треба було швидко, і навіть при великому обдаруванні (конкретно в цьому випадку) мистця – ледве чи щось з тієї великої продукції може мати тривалу вартість. Сологуб у ситуації сучасної кон'юнктури виглядає мені досить непрактичним: над викінченням кожного образу він працює надто багато, при такому наставленні годі швидко розбагатіти. Крім того, буває й так, що намальована ним картина сподобається йому самому, й він не відважується її продати.

Входячи на ту виставку, я вже з порога схопив оком образ на протилежній стіні, і мені блискавично впало в голову рішення: не випустити його в чужі руки. Тож я відразу підійшов до автора й попросив наклеїти на рамі червону зірочку: образ проданий. Це репродукований тут натюрморт з грушами. На малому обрусіку мисочка з трьома грушами, так рельєфно виписаними, що складається повна ілюзія їх об'ємності. Столик з мисочкою стоїть упритул при відкритому на далекий простір вікні. Там берег моря й сиза грозова хмара, що насувається на нього з суходолу. Від хмари зловісний відсвіт на воді. Та весь цей опис ніяк не віддає головного, чого бракує на цій чорно-білій репродукції: гри фарб. Я зробив з цього натюрморта дві світлини: чорно-білу для репродукції в журналі й кольорову, і коли показав цю приятелеві – знавцеві мистецтва, той спонтанно вигукнув: «Який чар!» Власне це слово – *чар* найкраще віддає враження від світлини, баченої в кольорах: гра фарб з тонко нюансованими переходами й тінюванням надає образу невимовного в слові ліризму, який зникає в чорно-білому відтворенні.

Виставка, про яку тут мова, відбулася рівно тридцять років після того, як я вперше зустрівся з Сологубом, теж на виставці. Це було 1951 р. в травні. Я тоді прибув до Франції з наміром оселитися в Парижі. Тамошні старші люди ще пам'ятають, що тоді одним із центрів українського життя в Парижі була т. зв. Громада на чолі з Созонтовим. Вона містилася в будівлях поблизу Пер ля Шез з квадратним двориком на подобу еспанського паціо. Там таки містилася тоді й православна церква. Тепер мені здається, що та виставка була відкрита ніби на подвір'ї. Очевидний нонсенс, витворений уявою, бо напевно – в якомусь з приміщень. Вона була, мабуть, присвячена 25-літтю від загибелі Симона Петлюри, що припадало на травень того року.

З експонатів на виставці пригадується мені скульптурне погруддя Симона Петлюри, виконане Андрієм Сологубом. Тут потрібен маленький відступ у ще дальше Андрієве минуле, щоб пов'язати тодішню його скульптуру з сучасним малярством.

Сологуб походить з моєї благословенної Чернігівщини. Там він здобув середню освіту й у висліді війни опинився в таборі переміщених осіб міста Зальцбургу в Австрії. Йому пощастило тим, що в Зальцбурзі ж таки опинився й відомий скульптор і педагог Федір Ємець, у минулому професор Берлінської Академії Мистецтв. Ємець заснував у таборі мистецьку школу, одним з обдарованих учнів його 1947-1949 рр. і був Андрій Сологуб. Прибувши 1950 р. до Парижу, Андрій навчався в Еколь насъиональ де Бо-з-Ар (Державна Академія

Мистецтв). Тут його вчителями були скульптори-професори Сопік і Жансер. Перший з них відомий і як реставратор; до визначніших його робіт у цьому ділі належить реставрація скульптур у соборі Нотр-Дам де Шартр. Та попри все першим, хто мав вирішальний вплив на мистецьке формування Сологуба, був Ємець. З Андрієвого листа до автора статті:

Мушу сказати, що мій перший і найбільший майстер був таки професор Ємець (1947-1949). Можливо, тому, що перший дотик до чогось, доти незнаного, і перші враження найсильніші. Від Ємця я багато схопив не тільки фахово, а також психологічно й філософічно зі всього того, що стосується скульптури. Це був великий педагог. Не тільки майстер...

Отож, на початку свого мистецького формування Андрій ще не визначився, якою дорогою піде далі: працюючи в скульптурі (звідси згадане на виставці погруддя Петлюри), а рівночасно й у станковому малярстві та графіці, спочатку схилився до скульптури, але труднощі з устаткуванням, потреба великого приміщення для майстерні тощо – штовхнули його на стежку малярства.

Ближче моє знайомство з Андрієм припадає на той час, коли його захоплення скульптурою лишилося в сфері спогадів. Коли заходить мова про мистця, напрям його творчості, стиль, я в нерішучості змовкаю. Бо не певний, чи означення в якомусь «ізмі» багато пояснює в складній індивідуальності мистця, так не подібного на всіх інших часто під спільною шапкою того самого «ізму». Крім того, боюся оперувати «ізмами» ще й тому, що хтось може хибно зрозуміти мене й потрактує ображеним той напрям, до якого сам себе зараховує. Ні, не буду вганяти ні в який «ізм» і Сологуба. Можу сказати лише те, чого цілковито певен: він вийшов з доброї паризької школи в широкому значенні цього слова, з її довголітніми традиціями й малярською культурою.

Тут дозволю собі лише на одне конкретніше спостереження. Один із найкоротковіших напрямів у мистецтві – кубізм – фактично вичерпав себе в творчості його відкривачів – Пікассо й Брака, особливо останнього, та ще кількох визначних особистостей у мистецькому світі, зокрема й нашого Архипенка паризької доби, не рахуючи, звісно, епігонів. Й однак ж, згасши, кубізм не зник безслідно, там і там відгомін його помітний і в сучасному малярстві. Для прикладу, і в Сологуба. Про це свідчать репродуковані тут портрет молодої парижанки й особливо натюрморт зі скрипкою. Я мав нагоду бачити, яку роль іноді відіграє відгомін кубізму в процесі народження й ставання мистецького твору в Сологуба.

При цій нагоді пригадаю тим, хто ознайомлений з творчістю Пікассо, його серію з биком: перший малюнок – бик у натурі, як живий, у кожному далі поволі спрощується, і вже (не пам'ятаю тепер на котрому за числом) на останньому – лишається сама тільки схема бика. Щось подібне, але в діаметрально протилежному напрямі трапляється в Сологуба: спочатку типово кубістичний ескіз, кістяк майбутнього твору. Мірою дальшого його опрацювання ескіз поволі виповнюється живою плоттю, і, врешті, прикмети кубістичної первісності або зникають зовсім, або лишаються ледь помітним натяком, як на згаданому вище портреті.

Тут мушу застерегтися від узагальнення: пишучи цю статтю, я базувався виключно на власних спостереженнях, не користуючися інформацією від мистця, і цілком можливе, що моє попередньо висловлене спостереження про вплив техніки кубізму стосується до одиничного (конкретно одного з найновіших у творчості Сологуба – образу віольончеліста) випадку, що не дає жадних підстав до якогось узагальнення.

Взагалі ж я прихильник саме такої методи: писати про творчість мистця без консультації з ним. Ця метода таїть у собі небезпеку не раз поціляти пальцем у небо, але навіть і помилкові твердження (власне, чи можна взагалі говорити про помилки в такому наскрізь суб'єктивному жанрі, як критика?) в цьому випадку цікавіші, ніж написане з чужих уст.

Тематично творчість Сологуба різноманітна, але особливе місце посідають у ній три відгалуження: натюрморт, пейзаж і портрет. Натюрморт – у продовженні традицій паризької школи: від Сезанна й Фантен-Лятура до Матісса й пізніших. Пейзаж Сологуба розгалужується на зображення міста й природи, а льокалізується його тематика між, що зовсім природне, насамперед Парижем, далі Істамбулом, Венецією й прегарним закутком Оверні – Шез-Дьє, місцевости, в церкві якої збереглося рідкісне зображення середньовічного дане макабр. На міському пейзажі, як свідчить репродукований тут образ Толедо, переважає в нього модерна техніка, тоді як в акварельному зображенні природи домінує реалістичне відтворення, пройняте серпанком ліризму. Та найзахопливіше для мене в творчості Сологуба – портрет. З деякого часу я дедалі зміцнююся в переконанні, що справжня майстерність мистця перевіряється, власне, на портреті, бо нічого (з погляду техніки) немає складнішого, як віддати на полотні образ живої людини з відображенням її внутрішнього світу. У цьому Сологуб такий досконалий майстер, рівні якому в сучасному мистецтві рідко трапляються. І якби почав шукати споріднення, заблукав би в сумнівні аналогії, від яких волю утриматися. Зазначу лише, що впевнену руку майстра вже видно на першому відомому мені портреті Сологуба десь із середини п'ятдесятих років (образ середнього віку жінки з мисочкою черешень у руках). У дальшому Сологуб звертається до портрета з несхибним успіхом дедалі частіше, особливо з початку вісімдесятих років. Тепер йому минула шістдесятка, тобто мистець дійшов сааме того віку творчої дозрілості, коли досягнуто впевненості пензля і ще багато можливостей попереду. А це його автопортрет не дуже давньої дати.

ПРО БЛИЗЬКЕ Й ДАЛЕКЕ, АБО МЕНІ 85¹⁶

Другий заголовок «Мені 85» має свою історію. Покійний Володимир Кубійович, як йому добігало сімдесят, вирішив написати спогади й уклав невелику книжечку, тільки не міг дати собі ради з назвою. Я йому й порадив:

- А ти так просто й напиши: «Мені 70».

Назва йому сподобалася, і під вісімдесятку він почав говорити, що напише «Мені 80», але забракло йому часу, і вийшло вже передсмертне «Мені 85».

Правом винахідника цього типу заголовків я теж написав був «Мені 80», та рукопис залежався, так і не вийшовши з хати, а тепер дійшло й до восьмидесяти п'яти.

Вік, як на теперішні часи, не такий уже й великий, щоб ним хизуватися. Двоє моїх друзів у Вашингтоні – Григорій Костюк і Петро Одарченко – з цього погляду виглядають куди солідніше: на той час, як це пишеться, перший перекрочив за дев'яносто, а другий упритул дійшов до цієї дати. А проте й вісімдесят п'ять не мало, щоб щось побачити, пережити й над чимось подумати. Ну це останнє – як на чий спроможності, але думати приречений кожен, бо, як сказав Бенедетто Кроче: «Від тварин і янголів людина відрізняється тим, що мусить мислити».

Чи це також і вік старости? Авжеж, куди від неї дінешся! Тільки тут межа між «ще не старість» і «вже старість» досить пливка. Ті, що бояться старости, запевняють: старий той, хто таким себе почуває, незалежно від прожитих років. Може й так. Є й інші визначення.

Улас Самчук мав щось більше ніж освіту: уміння ясно бачити явища й досконало дефініювати враження від баченого. Якось пізньої осені 1958-го зустрілися ми в Нью-Йорку. Розмова точилася про все й ніщо. Тоді ми ще були відносно молоді: мені виповнився п'ятдесят перший, він був на два роки старший. Як зайшла мова про старість, Самчук висловив такий афоризм: старість починається, коли перестають її боятися.

Певно, є ще якісь означення на цей сумний предмет. Але я їх не знаю. Незаперечно одне: мій вік – вік спогадів. Один з яскравих майстрів італійського Відродження Бенвенуто Челліні почав свої спогади з першого рядка твердженням:

«Усі люди, байдуже з якого стану вони походять, зробивши щось добропорядне чи на добропорядне схоже, повинні, якщо вони справді добрих намірів свідомі, власноручно своє життя списати; одначе братися до цього доброго діла треба не раніше, як досягнувши сорокалітнього віку».

Як на наш час, трохи ранувато, та й сам Челліні почав списувати своє життя у п'ятдесят вісім, а закінчив у шістдесят сім. Але назагал порада розумна.

Як мені йшов сьомий рік, батько повів мене записати до школи. Брали тоді до першої класи з вісьмох років, але батько переконав учителя, що я вже вмію читати й писати. Той повірив і погодився мене записати. Зрештою, то була правда: мавпуючи на три роки старшого брата, я завиграшки опанував початки грамоти.

¹⁶ «Сучасність», листопад 1993, ч. 11.

Ця незначна подія в моєму дитячому житті збігалася в часі з подією всесвітнього значення: початком першої світової війни 1914 року. Ясно закарбувався в моїй пам'яті й той день, коли ми почули про оголошення війни: вітряно-хмарний день стиглого літа.

Як мені пішло на десятій, я був уже перед закінченням т. зв. земської трирічної школи. І ця позначка в моєму житті майже збігалася з іншою подією світового значення: зіпхнули з трону невдалого царя Миколу II. Запам'яталось теж: учителька щось оповідала нам, як до кляси увійшов завідувач школи. Їх і було тільки двоє, він та наша вчителька, до речі – подружжя. Тимофій Степанович підійшов до стіни, зняв царя і пішов з ним із приміщення.

Не від речі буде згадати, що зовсім подібне довелося мені пережити ще раз без малого тридцять років пізніше. Під кінець другої світової війни 1945 року я працював на текстильній фабриці у місці Фельдкірху, що в Австрії на швейцарському кордоні. Під час обіду, до фабричної їдальні зайшов завгосп фабрики, італієць Ніколятті, підійшов до стіни, зняв портрет Гітлера, якимсь елегантно по-італійському стукнув ним об підлогу і поніс геть. Його вчинок здивував нас сміливістю: до капітуляції Німеччини лишився ще цілий тиждень.

Тих карколомних подій, що пішли після зникнення царської парсуни зі шкільної стіни, ми, у тому числі й мій батько, не дуже розуміли, але пам'ятається мені, що 1918 року не любили й боялися німців, бо поводитися вони так, як і згодом у сорок першому. Наказали знести всю зброю, а як після того упіймали молодого хлопця з мисливською рушницею, – розстріляли. Поза тим вони наказали старості щоденно доставляти скількись там свиней, патрали їх, пакували в картони й відсилали на свій фатерлянд.

Денікінців теж боялися: були чужі й жорстокі. Чомусь особливо полювали на хазяйських коней. Страх перед більшовиками мав у собі щось містичне: ще вони й не дійшли, як хазяїн на селі з непомильною інтуїцією відчув, що йде ворожа йому влада, і від диявола, бо безбожна.

Національна свідомість того оточення, в якому я сприймав ці події, була нульова, про що може свідчити двовірш з тодішнього фолкльору:

*Долой комуну і конину;
Давай царя, давай свинину.*

А проте приємно й тепер згадувати, що петлорівці залишили на селі найкраще враження. Уже самим зовнішнім виглядом вони вигідно відрізнялися від усіх інших, людяно поводитись і нікого не карали. Тодішній червоний партизан, а пізніше партієць Зименків Єсип (так у нас вимовляли це ім'я) геть пізніше, за двадцятих років, любив оповідати, як вони, червоні, почувши, що в село вступають петлорівці, спочатку поховались, а потім, переконавшись, що це військо не таке люте, як інші, вирішили вийти з червоним прапором, щоб організовано привітати його. І їм нічого не сталося. І Єсипові ці контрреволюційні розмови не встигли зашкодити, бо ще за тих таки двадцятих років він на чомусь прокрався і відтоді зник з мого поля зору.

Як минуло мені дев'ятнадцять, я вступив до Ніжинського інституту народної освіти (ІНО). З тих років важливі, на мій погляд, дві події в моєму житті: я вибрав літературу, я став антисоветчиком, хоч ще кілька років далі був партійним.

Це останнє так відносно рано сталося, мабуть, тому, що я – селянський син. Побувавши за літньої перерви 1928 року на селі, побачив, що ця влада чужа й ворожа нам. Саме тоді селян почали обкладати податком, сплатити який – означало зруйнуватися. На додаток з 1928-го почалося примусове поширення передплати на т. зв. селянську позику.

Я не був самотній у виразній зміні поглядів. У моєму вузчому товаристві нас було п'ятеро. Подекуди зі скупкої стипендії ми склалися на пляшку горілки і при тій нагоді вели явно контрреволюційні розмови. Вже й поготів на початку тридцятого, коли лютувала суцільна колективізація. Тоді ширилися чутки, явно перебільшені, ніби в лісах над Десною сходяться гурти «вільного козацтва» для збройного повстання. І найдотепніший з нас, Арсен Мищенко (називаю прізвища, бо ледве чи вони ще живі, а якби й так – ніщо їм тепер не загрожує), при одній такій забаві жартома казав: «Як почую сигнал, зберу загін і рубатиму партійців, усіх підряд». З нас п'яťох один, Йосип Куриленко, був віддано партійний і на слова Арсена теж відповів: «А я запишуся до ГПУ і буду ліквідувати таких, як ти». І ніхто з нас не боявся зради: почуття дружби було вище за партійні переконання.

При цій нагоді – два вияснення. То правда, що небезпечно було висловлювати свої думки вголос, особливо перед дітьми, і доводилося жити роздвоєно: одне думати, а друге говорити. Але правда також і те, що таке самозадушення годі було витримувати, і в щирих дружніх розмовах люди дозволяли собі говорити відкритим текстом.

І друге. Багато є таких, що запевняють, ніби вони вірили в ідеї комунізму за тридцятих і пізніших років і тільки тоді «прозріли», коли їх виключили з партії, репресували. Ця цнотливість є своєрідним варіантом Винниченкової «чесности з собою»: я був чесний, бо вірив. І коли я тепер читаю спогади селянського сина (маю на оці конкретну публікацію в журналі «Вітчизна»), який юнаком пережив голод 1933-го, а 1937-го, будучи на п'ятому курсі Київського університету, бачив, як щодня зникали професори і студенти – всі знали куди, а він усе ще вірив, що, може то й справді вороги народу, – я такому авторові не вірю. Бо вже тоді вступали до партії або заради кар'єри, або – «якось треба жити». Віруючих не було, і годі прикриватися фіговим листком наївності.

Мені йшов двадцять третій рік, коли я при кінці червня 1930-го одержав диплом про закінчення ІНО. Мріялося стати вченим, дослідником старої української літератури, імовірно не без впливу мого вчителя, знавця в цій ділянці, проф. Володимира Резанова, і я зі свіжим дипломом і випискою з протоколу професорської ради, в якій значилося: «Має нахил до наукової праці», поїхав до Києва, бо там Академія Наук (не пам'ятаю, як вона тоді називалася) оголосила набір до аспірантури. Але ж це було літо тридцятого, ледве три місяці після процесу Спілки Визволення України (СВУ), на якому судили власне Академію, бо більшість обвинувачених складалася з її співробітників чи близьких до неї, на чолі з головним обвинуваченим – Сергієм Єфремовим. В Академії панував неспокій, і мені ніхто не

міг виразно сказати, що буде з аспірантурою. Довелося прийняти запрошення Кременчуцького інституту соціального виховання й поки що стати педагогом.

Попрацювавши там рік, я дістав підвищення на доцента, а ще за рік знову зробив спробу з аспірантурою. У Харкові при Наркомосі був тоді Інститут літератури ім. Т. Шевченка з філією в Києві. Я подався до Києва. Приймав мене тоді молодий учений секретар інституту Євген Кирилук, який сказав мені на тоді звичне: він не певен, чи в Києві буде набір аспірантів, і порадив для певности звертатися до Харкова. Відразу з Києва я вислав туди документи, а як надійшов час іспитів, поїхав сам. У Харкові приймав мене директор Інституту Сергій Пилипенко, відомий голова спілки селянських письменників «Плуг», за батьківську опіку над плужанами прозваний «папашею». Перевіривши свої шухляди, «папаша» сказав мені, що мої документи не надійшли. Теж звичне на тоді: загубилися на пошті. Я лишився у Кременчуці на третій рік.

Цей навчальний рік був найчорніший у моєму житті: тридцять другий на тридцять третій. Під початок літа останнього дістав повідомлення про смерть з голоду чотирьох з ближчої мені родини. Мої батьки якось вижили. Тоді лютував в Україні Постишев, вишукували й викривали «буржуазний» націоналізм, троцькістів, правих, взагалі «ворогів народу»; було й таке означення: «зв'язок з класово ворожими елементами». Мені наліпили купу таких обвинувачень і звільнили з роботи. Це сталося між двома пострілами. Першим 13 травня того року вкоротив собі життя Микола Хвильовий, другим те саме вчинив 7 липня Микола Скрипник. На мене кара впала в червні.

Циркулюючи між Кременчуком і Харковом у пошуках нового заробітку, я вирішив поновити свої аспірантурні спроби ще раз. Тепер годі зрозуміти – чому? Адже з такою плямою в біографії про аспірантуру годі було й думати. Певно, з розпачу. Цим разом подав папери до Науково-дослідної катедри історії української культури ім. Д. Багалія (здається, так вона називалася), теж у Харкові. Там мене прийняли, але з умовою: як затвердить відділ науки Народного комісаріату освіти. За який тиждень дістав листівку з повідомленням: не затвердив. Але саме тим мені й пощастило, бо невдовзі та інституція була ліквідована, і її співробітники щезли, мабуть, і з аспірантами, бо про двох моїх друзів, що були там перед закінченням аспірантури, Федора Веругу й Юрка Лагійка, я відтоді нічого не чув.

У висліді я був здеградований на вчителя середньої школи й прийняв призначення на заступника директора десятирічки в Ніжині. З роками моя кременчуцька авантюра призабулася, і під кінець тридцятих років, Ніжинський педагогічний інститут почав мене запрошувати на читання окремих курсів. Я зважив, що час спробувати з аспірантурою ще раз, і подав папери до Інституту літератури ім. Шевченка Академії Наук у Києві. Про кременчуцькі пригоди в анкеті й автобіографії вирішив не згадувати, і мене прийняли.

Директор Інституту акад. Олександр Білецький, дізнавшись про моє бажання спеціалізуватися на старій українській літературі, зголосився сам стати моїм науковим керівником. Фактично справами Інституту відав заступник директора Давид Копиця, мої стосунки з яким були досить добрі. Може, мені так здається тому, що ймовірно, він дещо допоміг мені у моїй четвертій аспірантурі. Було так. Нас,

кандидатів, з'їхалося на іспит тринадцятеро. Після головного кольоквіюму з літератури лишилося троє, решта відпали. Одного, на прізвище Розенберг, «зарізали» на німецькій мові. На останній іспит, із філософії, лишилися ми двох із якоюсь жінкою. Філософія виявилася просто історією партії, і фахівець, викликаний для іспиту з університету, поставив нам по кілька питань типу: що обговорювалося на тому чи тому партійному з'їзді? Відповідати на такі «філософські» питання було досить трудно, і ми обоє плавали. Тоді я вдався до нехитрої тактики: зганяти екзаменатора на мені відоме, чим трохи уліпшив свою ситуацію. Потім вони, тобто професор і Копиця, пішли на нараду, яка тривала досить довго, з чого в мене припущення, що Копиця упрошував грізного екзаменатора, щоб «недорізував» решту і випросив мене. Це тільки припущення, може, й безпідставне, але воно визначило моє позитивне уявлення про Давида Копицю.

Добрі люди є на високих і низьких посадах. Ученим секретарем Інституту був тоді Олександр Кісельов, відомий працями про Павла Грабовського, і ще була технічна секретарка Анна Петрівна Тітенко. Ця маленька жінка працювала самовіддано і безкорисно, наче аж радісно допомагала іншим; не раз ставала в пригоді й мені. Світлий образ з минулого в моїй пам'яті.

Олександр Білецький до війни жив у Харкові, тож у Києві бував тільки наїздами. Кожного разу я зголошувався до нього на розмову. Дивовижно уважний до співрозмовника, він особисто наполягав на тому, щоб я починав щось друкувати в літературній пресі, мовляв, щоб моє ім'я стало відоме на час закінчення аспірантури. Але я не знав, що писати, а тоді почалася війна, й урвалася моя остання з нездійснених аспірантур.

Я пишу не систематичні спогади, а лише згадую свій шлях до літератури, тому перескочу півдесятка літ, про які мова в іншому місці. 1946 року я опинився в таборі переміщених осіб у Ляндеку (Тіроль). Там уже був Йосип Гірняк і літературознавець зі Львова Богдан Романенчук, недалеко звідти жив Юрій Клен і часто гостював у нас, а з теж недалекого Форальбергу наїжджав Юрій Лавріненко. Уклалося гарне товариство.

Гірняк далі не в рахубу, бо невдовзі переїхав зі своїм театром до Баварії, а нас четверо, та ще Борис Олександрів, який жив у Зальцбургу, навесні 1947-го вирішили видати літературний журнал під назвою «Літаври». Він того самого року й перестав існувати, бо ми з Лавріненком у липні теж виїхали до Баварії, а восени несподівано помер Юрій Клен. Про це докладніше теж в іншому місці. А згадую «Літаври» тому, що в них з'явилася перша моя літературна стаття «Нотатки про український роман». Так, будиши доти трохи істориком літератури, щойно на сороковому році життя я став літератором.

Мені з цією статтею «пощастило», як бачиться, в лапках: її помітили відповідні органи в Україні, і пару років пізніше тодішня «Літературна газета» зняла з мене першу «стружку». Ми припускали, що інформатором органів у цьому ділі був Юрій Косач, який після вистави його гостросатиричної антирадянської п'єси «Ордер» у театрі Володимира Блавацького переїхав до Америки й там почав навертати на советофільство. Після цього доброго початку мені вже не давали спокою аж до

славнозвісної «перестройки», а в одній статті Віктора Іванисенка вшановано мене почесним титулом «головного заводіяки» на еміграції.

Улітку того таки сорок сьомого вже в Міттенвальді (Баварія) я познайомився з Володимиром Кубійовичем, і це визначило одну половину моєї літературної діяльності, яка простягалася аж по цей день. Кубійович готував тоді статейне видання «Енциклопедії Українознавства», в його термінології ЕУ I, а вже замислювався й над наступним, словниковим виданням (ЕУ II). До цієї роботи він заангажував мене, і ми вже в Міттенвальді заклали початковий каталог словникових назв (у термінології Кубійовича – гасел), з яким навесні 1951 року в складі повної екіпи НТШ переїхали до м. Сарселю під Парижем. Я там довго не затримався, бо жити й працювати доводилося в гурті під одним дахом, що нагадувало продовження табору, який мені за п'ять років досить надокучив.

Повернувшись до Мюнхену, я, однак, не припинив праці в Енциклопедії; весь 1953 рік знову прожив у Сарселі, а потім щороку два – три рази бував там наїздами. 1957-го року помер заступник В. Кубійовича в «Енциклопедії Українознавства» Микола Глобенко, і мені припало перебрати його обов'язки літературного редактора й відділ літератури. Від того часу Кубійович без мого співробітництва був би зовсім безпомічний. Кажу це не тому, щоб похвалитися, такі були обставини: в Європі не лишилося нікого, хто знав би норми літературної мови й здолав би стилістично уодностайнювати енциклопедичні матеріали. Правда, було таких ще двох: Михайло Орест та Ігор Костецький. Але перший ні за що не погодився б бодай на один день покинути Аугсбург, в якому він жив від кінця війни до смерті. Він був самітник і, коли доводилося йому, як редакторові мови в газеті «Сучасна Україна», а потім у журналі «Сучасність», їздити до Мюнхену, то завжди на кілька годин, щоб ще того самого дня повернутися до Аугсбургу. А Костецький мав своє видавництво «На горі».

В «Енциклопедії Українознавства», попри багато інших обов'язків, я надрукував безліч дрібних нотаток з історії української літератури й чимало більших статей. Звичайно, енциклопедичні статті мають не так науковий, як компілятивний характер, але деякі з них мені подобаються ще й тепер.

З початку 1951 року в Мюнхені почала виходити згадана газета «Сучасна Україна», і я пристав до того товариства як редактор літературної сторінки, що її заклав Григорій Костюк незадовго перед своїм переїздом до Америки. Так почалася моя друга половина літературної праці. З липня 1955-го літературна сторінка виокремилася в самостійну «Українську літературну газету», до співредакторства в якій я запросив Юрія Лавріненка. Газета виходила раз на місяць і проіснувала не повних п'ять років. Під кінець 1960-го ми порадилися з тодішнім головою дослідно-видавничого товариства «Пролог» (воно було видавцем названих газет) Миколою Лебедем і вирішили обидві газети перетворити на літературний і громадсько-політичний журнал «Сучасність», який почав виходити з січня 1961 року. Я став головним редактором і редагував його з перервами до 1983 року.

З названими виданнями пов'язані роки найпродуктивнішої моєї літературної праці. На власному досвіді я переконався, як багато може зробити людина, що вміє систематично працювати, навіть коли почне з запізненням – із сорока років. На жаль,

мені самому така культура праці не зовсім була властива, і я зробив відносно мало. На заводі стояли не тільки клопітні редакторські обов'язки, а й те, що італійці влучно називають *dolce far niente* (у вільному перекладі: солодке байдикування).

За весь час співробітництва з «Прологом» я написав кількадесят літературно-критичних статей, з-поміж яких, якщо вільно самому авторові признаватися вголос, вдалися мені портрети Олександра Корнійчука, Леоніда Первомайського, Івана Сенченка, Миколи Бажана. Крім того, я зробив десяток книжок, з яких дві – мої лише за впорядкуванням: «Панорама найновішої літератури в УРСР» (два видання: 1963 і 1974), та польською мовою, на замовлення редактора паризької «Культури» Єжи Гедройця, «Україна 1956-68» (1969, передрукована 1986-го у Варшаві видавництвом «Слово»).

Поза тим приємно мені було працювати над упорядкуванням ще двох книжок. У збірці Василя Симоненка «Берег чекань» (1965), яка витримала ще кілька видань, я опублікував усі на тоді зібрані поезії цього автора, спотворені цензурою та нелегально поширювані, із власним текстологічним коментарем. Не знаю чи повніше з цього погляду видання в Україні появилася.

Приємність упорядкування книжки Євгена Сверстюка «Вибране» (1979) полягала в тому, що автор, натоді в'язень концтабору, передав звітти мені право диспонувати його літературним дорібок. Чи я вдало скористався почесним правом, укладаючи названу книжку, годі мені сказати, бо без живого контакту з автором ледве чи можна таке завдання задовільно виконати.

Я також залюбки перекладав із французької й німецької. Окремими книжками вийшли: «Жак-фаталіст і його пан» Дені Дідро та «Оповідання» Франца Кафки.

Книжка, як їй щастить, може мати свою біографію, навіть коли вона не відзначається особливо високими якостями. Подібно пощастило моїм трьом: «Сучасна література в УРСР» (1964), монографіям «Микола Скрипник» (1972) та «Олександр Довженко» (1980); особливо першій.

Вона появилася під ту пору, коли була дещо подірвана залізна завіса, і протягом кількох років тривав зв'язок між Україною й діаспорою. Туди йшли наші видання, а звітки матеріали самвидаву. Як функціонували ці канали – не знаю. Знаю лише двох кур'єрів; ними були Микола Мушинка та Павло Мурашко з Чехо-Словаччини. На Заході нам було відомо, що Мушинку якимось упіймали на українсько-чеському кордоні й відібрали рукопис «Інтернаціоналізм чи русифікація?» Івана Дзюби. Цю книжку ми надрукували з примірника, привезеного проф. Павлом Шумовським, який з паризькою делегацією вчених гостював у Києві. Взагалі ж, біографія цієї книжки могла б бути предметом цікавого дослідження.

Перша вістка про те, що моя «Сучасна література в УРСР» мандрує по Україні, дійшла до мене з книжки В'ячеслава Чорновола «Лихо з розуму» (чи з «Українського вісника»?). В уміщеному там кінцевому слові на своєму процесі Михайло Горинь, обвинувачений у поширенні антирадянських творів, сказав, що читав «Сучасну літературу» й давав двом іншим. Пізніше, опинившись за кордоном, Валентин Мороз оповідав, що вона фігурувала як речовий доказ і на інших процесах.

Офіційні критики особливо гнівалися на автора за поділ тодішнього письменницького корпусу на чотири покоління; навіть не обмежувалися київською пресою, бігаючи подеколи зі скаргами й до Москви. Воно й зрозуміле: з того поділу впливав конфлікт, бунт четвертого шістдесятницького покоління проти літературних «батьків». А деспотія не любить конфліктів і воліє плекати вигляд цногливої однотайности.

Вироблені тоді під шапкою соціалістичного реалізму табу, до речі, за інерцією діють і досі. Було встановлено, що літературних генералів на вершці піраміди не вільно зачіпати. Воно, це табу, міцно тримається: ледве хтось насмілиться щось не так сказати про «великого», як зчиняється крик: ніззя! Бо таке, мовляв, чинять «ворожі до рідної сили, котрі хочуть довести, що в українській культурі та літературі немає нічого путнього, достойного...» (у лапках цитата зі статті в «Літературній Україні», одержаної саме як пишеться цей спогад).

От і тепер, під таким загрозливим попередженням, автора опадає непевність: чи вільно йому згадати, що й найбільші з батьків поставилися до появи шістдесятників щонайменше з упередженням. Маю на думці лагідного Максима Рильського, який приймав шістдесятників із застереженням: «Певен, що луска нарочитої оригінальності, оригінальничання поволі спаде з них...» Тобто вони самі відмовляться від того, що зробило їхню творчість неповторною, і стануть такими, як усі. А Павло Тичина, той і геть зробив вигляд, ніби втішився з того, що в березні 1963-го Хрущов нагримав на модерністів, тай собі: «Та от лихо наше, що з молодих поетів є ще й такі, які й самі не розуміють, що значить бути новатором. Ні теми в них нема, ні форми, ні настрою, а так... немов те викрутасне ковзання на коньках по льоду».

Чи ця пригадка кине тінь на божественний «Золотий гомін», або «Скорбну матір»? Та ніскілечки! Лише нагадає диявольську машкару ще недавно будованого соціалізму, перед якою поетові треба було зиватися, та ще й весело, «немов танцюючи польку» (це з П. Загребельного про «Партія веде»). Спроби ж апологізувати все написане великим поетом неминуче потягнуть нас у фальш.

З книжкою «Сучасна література в УРСР» і написаним навколо неї пов'язаний у мене спогад про радість відродження, яку ми переживали, стежачи за творчістю шістдесятників. Власне їм я й зобов'язаний задумом заходитися коло неї. Того відродження було ледь-ледь, але дух його збуджував надхнення на такі шедеври поліфонічного звучання з по-шевченківськи лаконічним визначенням ролі поета, як «Естафети» Ліни Костенко чи до зухвалости гостро, але достойно написана «Ода чесному боягузові» Івана Драча. Але й на творчість як гру, елемент якої запам'ятався у вигляді «мальованих рецензій» Юрія Щербака. Я їх навіть витинав, але погубилися. Недавно одну знайшов: з малюнком серця, підігріваного в сковороді на примусі, – та десь зникла знову.

Надхнення творчість випереджає час, нема дива в тому, що гроно шістдесятників перевершило можливості тогочасного відродження, увійшовши прегарними зразками творчости в історію літератури двадцятого століття. Що стосується моїх монографій «Микола Скрипник» та «Олександр Довженко», їх теж не оминули увагою на Україні. А Скаба цитував «Скрипника» на котромусь зі

з'їздів КПУ; згадував його й другий секретар ЦК, «неудобозабываемый» Маланчук. Ці дві книжки поки що не втратили своєї актуальності, і їх варто було б, на мій скромний погляд, передрукувати. Не те, щоб я хотів хизуватися ними; в Україні, я знаю, не бракує талановитіших авторів, та й із джерелами там куди краще, але не чути наразі, щоб хтось заходжувався коло написання ґрунтовних праць про ці визначні постаті нашої історії двадцятого століття, а те, що написане, робилося в таких обставинах, коли конечне було фальшування. Тож тим часом ці дві готові праці могли б покрити першу потребу. З якогось часу, що обумовлене, видно, віком, ловлю себе на тому, що мене дедалі менше цікавить поезія й белетристика, натомість відчуваю потяг до документальної прози: це історичний роман, літературна біографія, мемуари, і на додаток – есей, у тому первісному розумінні, якого надав йому творець того жанру, Мішель Монтень.

Як мова про документальну прозу, належить ствердити, що в українській літературі втілення в творчості цього жанру все ще лишається в зародковому стані. Історичні романи пишуться занадто белетризовано, без належного опертя на джерела, з дуже довільним зображенням історичних постатей відповідно до політичної кон'юнктури. Либонь, зовсім відсутня проза художнього дослідження, в якій автор виступає скорше істориком і тільки в другу чергу прозаїком. Така література під цю пору найактуальніше потрібна для популяризації всуціль забутої історії України. Упереджаючи закид у несправедливому наставленні до українського письменства, ладен визнати: поодинокі приклади правильного розуміння історичного жанру є в ньому, і їх варто назвати: з давніших – книжку Леоніда Махновця про Григорія Сковороду, з новіших «Марію Башкірцеву» М. Слабошпицького, «Петра Дорошенка» Ю. Мушкетика. За тим, що могло появитися пізніше, не мав змоги стежити. А все ж це поки що винятки. Згідно з однією індуїстською доктриною, в кожному з нас сидить якесь число персонажів, досить різних своїми уподобаннями, і той чи той з них раптом може заявити претензії на керування нашою поведінкою. Так сталося й мені: з якогось часу один з моїх персонажів активізувався й почав тіснити інших. Щоправда, в нього були вагомні аргументи: спокуса вийти на безмежне поле прекрасного. Простіше кажучи, поряд з літературою мене дедалі більше почала цікавити історія західного мистецтва. Не щоб я вивчав його з книжок і репродукцій. Зовсім інакше: знайомство з архітектурними спорудами чи мистецькими утворами європейських майстрів відбулося в подорожах чи то на терені їх постання, чи в музеях, куди занесло їх невідомими шляхами.

Початок цього нового захоплення умовно можна датувати травнем 1957 року. Тоді ми вибралися з Володимиром Кубійовичем на відвідини Винниченкового Закутка на півдні Франції. З Парижу до Авіньону їхали потягом з моїм моторолером у багажному вагоні, а в Марселі сіли вдвох на ролер і їхали яких півтори сотні кілометрів до Закутка повних два дні, бо в дорозі не одне затримувало нашу увагу, і ми розважалися, не поспішаючи. Тоді виявилось, що ми з ним добрі друзі, якими й лишилися до його скону.

У Закутку ще була нагода бачити малярські роботи Винниченка та його портрет, виконаний Миколою Глушценком. За наших відвідин ще жила дружина

Винниченка Розалія Яківна; вона висловлювала невдоволення Глущенком, мовляв, оградний степовик Винниченко на портреті виглядає тонкошійо-тендітним.

У висліді кількадедних розмов з цією жінкою я набрав враження, що в її натурі було щось демонічне, і вона мала неабиякий вплив на Винниченка, гадаю, від'ємний. Це враження ще зміцнилося від читання його щоденників, що вийшли у світ заходами невтомного Григорія Костюка.

Та Закуток тут згадується між іншим, лише тому, що з ним пов'язана одна з запізвених дат у моєму житті. Як читач уже зауважив, вони усі були мені запізнені: так остаточно й не здійснена четверта аспірантура, щойно в сорок років дебют як літератора, а в п'ятдесят – перша туристична подорож, про яку тут мова, і з цією ж датою пов'язана активізація мого персонажа, який навернув мене на зацікавлення мистецтвом, бо в цій подорожі воно почалося з оглядання римських споруд доби імператора Августа в Арлі, Оранжі й Німі, де вони у висліді менш бурхливої історії збереглися краще, ніж в Італії.

Здобувшись невдовзі на авто (тут я мушу переходити з однини на множину, бо автом ми подорожували удвох з Еммою Андіївською), ми мали змогу заїжджати до найглухіших закутків, що в Європі для аматора мистецтва досить важливе і може бути засвідчене бодай одним прикладом, наугад схопленим: в Італії між Феррарою й Моденою є на досить другорядній дорозі містечко Ченто, до якого, либонь, крім авта, трудно добитися якимось іншим транспортом, а в тамошній Пінакотечі можна оглядати прегарні утвори Караччі й уродження цього міста Гверчіно.

Знайомство зі спорудами греко-римської культури довелося обмежити тільки європейським континентом (Греція, Італія, Франція), а все, що поза тим тереном, на жаль, відоме мені тільки з книжкових репродукцій. Для вивчення романського мистецтва достатній терен Франції, Італії й Іспанії. Знайомство з готикою найкраще починати з батьківщини цього стилю – Франції. Чудо появи його на європейському континенті знайдемо в «Історії Франції» Андре Моруа: «У Франції, як і в Англії чи Німеччині, в Іспанії чи Італії, середньовіччя – доба передусім християнської віри. Француз XII віку не має сумніву в сенсі життя. Він вірить, що Бог сотворив світ, як написано в Біблії, і що люди тут, на землі, існують на те, щоб шукати спасіння, що в день Страшного Суду одні будуть прокляті, а інші врятовані. Він боїться вічного прокляття і готовий, щоб уникнути його, вірно виконувати релігійні обряди, ходити на прощу і роздавати милостиню. Коли міста стають багаті, місцевий патріотизм й одчайдушна віра спонукає їх віддати свої сили й засоби на будову церков, гідних Божої величі. Контраст між відносно малим числом населення цих міст, бідністю приватних домів і пишнотою соборів засвідчує силу віри тієї доби».

Найкращим прикладом для ілюстрації тут сказаного може бути місто Шартр, розташоване за дев'яносто з чимось кілометрів на південний захід від Парижу. Тепер у ньому щось із сорок тисяч населення, на початок тринадцятого століття могло бути, скажімо, двадцять тисяч. І тут на межі чуда питання: де могло взятися в тому, як на умови середньовіччя, бідному місті стільки майстрів, щоб звести величний собор, навчитися оброблювати достоту на мереживо камінь, прикрасити споруду понад п'ятьма тисячами скульптурних образів та божественної краси вітражами? І не залишити по собі жадного імени.

Ми досить ґрунтовно об'їхали батьківщину європейського ренесансу й бароко – Італію. Якщо перескочити кілька століть, – з дев'ятнадцятого п'ятого першости в історії мистецтва знову переходить до Франції й так тримається аж до середини нашого століття.

При згадці цієї дати мушу признатися, що, як поминути три великі постаті – Пікассо, Далі й Шаґала, моє зацікавлення мистецтвом закінчується саме на п'ятдесятих роках цього століття, коли протягом однієї декади вимерли фовісти (Анрі Матісс, Рауль Дюфі, Андре Дерен та інші) і близькі до них творчим хистом Фернан Леже, Жорж Брак і ... У моєму сприйманні після відходу названих майстрів у духовній атмосфері т. зв. «консуміційного» суспільства, коли всі життєві проблеми таки справді зосередилися, як брати позасоціалістичний світ (у соціалістичному причини занепаду мистецтва інші), на продукції для споживання, витворився для мистецтва духовний вакуум, у якому воно аморфізується й зникає, наче б мистці не знають, що робити. Звісно, це суб'єктивне враження, без претенсії на непомильність. Якщо ж автор помиляється, то це дивно з чийогось погляду уявлення можна пояснювати його віком.

Зі своїми мистецькими уподобаннями я, правдоподібно, заглиблююся в матерію, не для кожного читача цікаву, тому прошу пробачення: це складова частина мого автопортрету і не хотілося б її обминути. Особиста приємність починається з потворного оглядання тих самих об'єктів, сказати б, обертання навколо того самого по горизонтальній спіралі, з поглибленим завдяки книжкам баченням; ті книжки громадаються своїм порядком у тематично окрему бібліотеку. Хай буде найпростіший приклад з назагал читачеві відомого: паризький Лювр. Уже з першого оглядання відвідувачеві впаде в око найбільше полотно з тамтешньої колекції – «Весілля в Кані Галілейській» Веронезе – хоча б тому, що воно найбільше. Але інакше він подивиться на нього за котримось повторним разом, коли з прочитаного знатиме, що цей образ був мальований для монастиря Сан Джорджо у Венеції, збудованого славетним архітектором Палладіо, бо архітектурна сценарія картини зумовлена впливом того архітектора. А на додаток, за звичаєм того часу, на тому полотні зображені історичні постаті доби: цїсар Карл V і французький король Франсуа I, а в передньому ряду музик славетні малярі Венеції – Тіціан, Тінторетто, Бассано і сам Веронезе.

Відвідувач того ж Лювру, хоч скільки ходитиме по лябіринтах його експозицій, ледве чи помітить кількох Фра Анджеліко, якщо перед тим не знає цього майстра з фльорентійського монастиря св. Марка. І так багато що відкривається глядачеві в повторних відвідинах.

Якось надійшов час, коли я перейшов у стадію, ймовірно, властиву кожному аматорові мистецтва, «колекціонування», окремих майстрів, – «колекціонування» у лапках, бо музейні експонати можна «колекціонувати» тільки в розумінні якнайбільшого знайомства з творами того чи того скульптора або маляра. Тут можливості різні: залежно від обсягу продукції майстра та розкиданости його по музеях світу.

Легко колекціонувати згаданого на початку Бенвенуто Челліні. Він був золотарем, і дрібні його золотарські вироби, звісно, розгубилися, а як і ні, то важко їх

ідентифікувати. З певністю відома з його робіт цього жанру золота сільниця, зроблена для короля Франсуа I, яка тепер зберігається у віденському Музеї історії мистецтва. Але Челліні був також одним із найвизначніших скульпторів ренесансу. Кілька його робіт зберігається у фльорентійському Державному музеї. З найвизначніших двох його робіт легко приступний до оглядання Персей у бронзі, копія якого виставлена у льоджі на П'яцца делля Сінйорія у Фльоренції. Дещо складніше було у мене з Розп'яттям, яке Челліні задумав зробити для свого надгробка, як він висловився в спогадах, з найбільшого мармуру на хресті, з найчорнішого. Та воно не було використане за призначенням: Челліні продав його фльорентійському герцогові Франческо, а той подарував еспанському королеві Філіппові II. Тепер воно зберігається в Ескоріялі. Либонь, тому що я багато про нього начитався, заки добився до Ескоріялю, враження від Розп'яття Челліні лишилося в пам'яті в числі найяскравіших.

Куди складніше з «колекціонуванням» малярства. У звичайному уявленні ренесанс – це Леонардо да Вінчі, Мікель-Анджель, Рафаель, може, ще кілька імен, та й по всьому. Насправді ж то була доба, сказати б, змасовлення генія, для обрахування майстрів найвищої досконалості тільки цієї доби треба тризначного числа, і мені по багатьох роках полвання все ще відкриваються несподіванки.

Певний острах, з яким вдаюся до теми своїх мистецьких захоплень, зумовлений досвідом: подібне, але дещо більше, було в моїй книжці «Розмови в дорозі до себе», і дехто з рецензентів зауважував, що книжка назагал непогана, от тільки в другій половині забагато невідомих імен. У підтексті ймовірно був і закид: чи автор не хизується ними? Тому тут з обережності я намагаюся згадувати їх якнайменше, а то й на додаток ще й сам себе зсаджу вниз: таке замилування в полванні за мистецькими об'єктами – не мій винахід, за доби розвиненого туризму воно досить поширене; знаю навіть одного українця, з яким годі було б мені змагатися, засяг його мандрівок куди ширший: це Юрій Шевельов. Недавно одержав від нього вістку, що він побував в Одесі, там натрапив на одного Караваджо і тим завершив «колекціонування» цього майстра. Я позаздрив йому, бо й сам «колекціонував» Караваджо, але в Одесі бував за молодости, коли в мистецтві нічого не тямив, а тепер знаю, що не зможу туди поїхати, і той одеський екземпляр у моїй «колекції» ніколи не буде занотований.

Тут на мистецтві остаточно поставлю крапку, додаю лише, що воно, як і буває здебільшого, в моїй літературній праці мало придалося. Без цього можна було б геть обійтися. Та в цьому, власне, прикмета культури: вона ніби належить до того «зайвого», що не конечно потрібне для життя. Щоб жити, людині потрібно їсти, пити, одягатися й мати притулок до спання. Та як би вона обмежувалася тільки цим конечним – лишилася б на статусі тварини. Людину ж від появи на світ ціхує потяг до того «зайвого», з чого постає культура.

В Еспанії й Франції можна оглядати житла первісної людини сорока чи двадцятитисячної давности – печери. Мешканці їх сутужно жили з збирання й полвання, голодна смерть була щоденним явищем, але троглодит чомусь вважав за потрібне витратити час на прикрашення житла прегарними, як на його спроможності й уявленню, малюнками. З того потягу до «зайвого» народжувалася

культура. Візьмімо дещо ближчий до нас час, яких п'ять тисяч років тому. Наші предки трипільці навчилися випалювати череп'яний посуд. Здавалося б, для практичного вжитку цього й досить. Але ні: трипільець «марнував» час ще на прикрашання посуду малюванням. Це культура. Повернімося від далекого до зовсім близького. Ще на нашій пам'яті українське село було до такої міри самодостатнім, що кожна господиня мала зібрати в полі льон і коноплі, виробити з них прядиво, виткати полотно й пошити сорочку, а потім витрачала куди більше часу, ніж на пошиття, на «непотрібне», з погляду практичного функціонування речі, – прикрашання сорочки вишивкою. Це елемент народної культури.

У господарстві мого покійного батька тягловою силою були коні, часом і воли. Якось захотілося йому нового ярма, і він досить швидко вистругав той нехитрий прилад, але куди довше морочився, поки його гарно вимережив, і з тієї миті воно стало предметом ужиткової культури, бо в мережці-орнаменті об'єктивізувалася індивідуальність його творця.

Колись я написав, що в повісті Івана Сенченка «Савка» чути дух гоголівської України, й один з моїх опонентів-киян уїдливо закинув мені тугу за реставрацією минулого. Та ні ж бо, шановний пане Вікторе: обидва ми добре знаємо, що справа не в реставрації чогось, а зовсім в іншому, в тому, що на відміну від виробів науково-технічного прогресу, які з винаходом досконаліших відкидаються геть як непотріб, утвори людської культури від сорокатишчолітніх малюнків Альтаміри до творів Пікассо, який, до речі, взорувався на примітивній культурі Африки, живі вічно і не втрачають своєї вартости, а людині властиво почувати себе спадкоємцем усього створеного поколіннями її попередників, у тому числі й гоголівської України.

Культура вкладається у певні форми функціонування в повільному еволюційному розвитку зі століття в століття. Це живий процес, яким не можна керувати чи переформовувати його, як думали більшовики, але, наш досвід тому доказ, його можна задушити. Культура не витримує насильства і завжди зазнає втрат від революцій, особливо тих, що їх називають Великими. Згадуючи Велику Французьку, не завжди пам'ятають, що санкюлоги вирубували на фасаді собору Нотр-Дам галерію біблійних королів, у простоті своїй будучи переконаними, що то ненависні їм королі Франції, а сам собор з християнської святині перетворили на храм богині розуму, образ якої втілювала вродлива дівка, посаджена у вівтарі. Сліди подібної руйнації можна бачити й тепер по всій Франції.

Та це квіточки порівняно з ягідками Великої Жовтневої, бо ж за задумом вона мала знищити старий світ, «до основання». «А затем...»? «Затем» маємо те, що маємо. Виявилось, більшовикам легко було руйнувати, якщо йдеться про собори й матеріальні пам'ятки минулого, палити церкви й перетворювати їх, збивши бані, на зерносовища, але куди трудніше було з національно-культурною свідомістю. Щоб увести Україну в соціалізм, більшовики не бачили іншого засобу, як вирубувати ту свідомість разом з її носіями. Треба їм було вивести сотні тисяч селян на Північ і кинути там у сніги на погибель. Для мене це не тільки історичний спогад, а й, сказати б, автобіографічне: серед тих вивезених десь загинула моя тітька Ївга; і сім мільйонів (чи приблизно стільки, чи більше) уморених голодом тридцять третього. Серед них померло й четверо з моєї ближчої родини: дядько Павло, тітка Харитина з

сином Антоном, дядина Марта. Нотую їхні імена, бо страдницька смерть їхня живе в пам'яті й стукає в моє серце.

Звичайно говорилося, що вбито мільйони на те, щоб зломити опір селянства колективізації, бо ще геть задовго до появи більшовиків у ній витворилося поняття у вигляді Максими: «Гуртове – чортове», і його нелегко було вибити з людської пам'яті. Тож не диво, що більшовики за сімдесят із чимось років не змогли дійти остаточного ідеалу: убити народну пам'ять, але не можна за ними не визнати й чималих успіхів у створенні того, що вони назвали «новая общность, советский народ». Сьогодні, коли Україна ступає на перші кроки на шляху самостійного існування, це відчувається досить боляче.

Улітку 1992-го я відвідав Україну вперше за майже півстоліття життя на Заході. Милуючися чарівним Києвом, я ще більше захоплювався тим невеликим гуртом людей, переважно літераторів, з якими мені щастило зустрічатися, і, повернувшись до Мюнхену, відразу ж заходився коло статті, в якій усі мої київські добрі друзі й знайомі виходили, як люблять наші критики висловлюватися, вельми позитивними героями. Вони такими й є, ті ентузіясти відродження України, але я завагався й відклав, як Козьма Прутков, статтю в «Неоконченное». Побоявся, що скажуть: підлабузнюється.

І ще відвідав я свого брата на селі, єдиного, що лишився живим з нашої родини, в тій самій хаті, в якій ми обидва народилися. Колись тут було гарно відгороджене подвір'я з хлівами й коморою, а в кінці городу клуня. Тепер нема нічого, навіть груші й в'язу, що стояли обіч хати. Домівка стоїть гола серед городу, і в ній живе бовкуном мій брат Олексій, удівець; діти його покинули й подалися до міста, на легкий хліб. Хто він такий? Колись був би хазяїном. А тепер? Ветеран Великої Вітчизняної війни. Мабуть, і пишається цим, бо на хфїртці табличка: «Здесь живет участник Великой Отечественной войны».

Усі ми теоретично знаємо, якого спустошення зазнало українське село під більшовиками, але це знання не рятує від шоку, яким приголомшує бачене на власні очі. Кожна порядна людина в колишньому селі була хазяїном, тепер цей почесний титул нема до кого прикласти, ні до мого брата, ні до будь-кого іншого на селі – обліковця, механізатора, бригадира тощо. Який з нього хазяїн, коли він виконавець якоїсь функції в нічийому хазяйстві? Зате цей почесний титул хазяїна привласнив собі перший секретар райкому партії. Такого довгого означення йому й не треба було: вистачило сказати «перший», як уже було відоме, що мова про хазяїна, сваволі якого не було меж.

Жив у нас на селі колись один хлібороб. На прізвище його ніхто не знав, а був він для всіх просто Кобзарів Павло. Він так любив своїх волів, що дотепники жартували, ніби, як доручить староста віднести пакет до волости, він кладе той пакет за пазуху, запрягає воли й везе доручене волосному старшині на інше село, тобто воли тягнуть порожнього воза, а Павло, погейкуючи, йде поруч з ними.

У наведеному допепі багатий зміст. Павло був хазяїн з діда-прадіда. Його хата була не просто житлом, це був центр його світу, в якому він відбував з належними обрядами Різдво й Великдень та інші світлі празники. На подвір'ї стояли хліви з різною живністю й волами, які разом з Павлом знали, де повертати з дороги на свою

ниву, і вважалися мало не членами родини. Це був його світ, який більшовики, ставши при владі, заповзялися зруйнувати. Вони насміхалися з його «диких» обрядів, вимагали спалити ікони й перешкоджали молитися в церкві, а потім і церкву спалили, поставивши на тому місці сельбуд. Іншими словами, вони, хоч у які шати «світлого майбутнього» одягали свій задум, неухильно намагалися погасити світло народної культури, що скрашувало нелегке Павлове життя, і загнати його в світ «гнітючої сірої нудоти звірожорстокого, тупого і скучного безрадісного будня» (О. Довженко). Павло боронився, як міг, але мусив поступатися тисковій безоглядній деспотії. Та як надійшла колективізація, і треба було відігнати воли на колгоспний двір, він затаївся: «Не віддам. Поріжу, а не віддам!» І тим підписав собі «путівку» в сніги далекої Півночі. Не виключене, що їхав Павло в тому самому телячому вагоні, що й моя тітка Івга з родиною.

Після Павла не лишилося нащадків, вони загинули разом з ним, але вижили діти тих, кому пощастило перетривати в колгоспі вивози й голод тридцять третього. На відміну від неписьменного Павла, вони покінчали десятилітки, а хтось вибрався й на високі посади, і багато їх оселилося в городі, але в масі своїй, одягнені в куфайки й ті «безбарвні тісні кепочки, що здатні спотворити хоч якого красеня, принизити будь-якого героя» (теж Довженко), вони вжилися в більшовицький «безрадісний будень», що постав на руїнах народної сільської й міської, дедалі більше зросійщеної, національної культури; багато з них, ставши «простьми советскими человеками», забули своє національне походження. Інтуїція не підвела їх: вони проголосували за незалежну Україну. Та чи це означає й спроможність на далеко важче: відстояти державну самостійність? Позитивна відповідь для значної частини населення України дуже сумнівна. Для тих, хто втратив почуття національної приналежності, стали домінуючими, як зауважав недавно президент Л. Кравчук, споживацькі настрої, з усіма небезпечними наслідками. Швидко забулося, чого зазнав народ під більшовиками, і на перший плян висунулося: після проголошення незалежності жити стало важче. То, може ліпше повернутися в КПРС і СРСР?

Не звинувачуймо зверхньо сам простий люд у подібних настроях. А освічений «технар», і не тільки він, а й гуманітарій на високій посаді, який ще недавно бігав до Гуренка за вказівками, а тепер відстоює зрусифікований правопис, або той, кому через розвал імперії луснула кар'єра в Кремлі, – чи не мріють вони повернутися в лоно КПРС і Союзу? Та цур їм, то, висловлюючись відкритим текстом, перекинчики. Говорім про «незрячих». Щоб вони спроможні були відстоювати свою державність, їх треба повернути до геніяльного в своїй простоті Шевченкового: «...що ми?.. Чий сини?? яких батьків? Ким? за що закуті? «А це можливе тільки через відродження сплондрованої більшовиками національної культури. І тут трудність: культура ж бо те «зайве», що понад конечне: їсти, пити, одягатися, – і наші верховні прагматики-правителі ніби зовсім логічно вважають: спочатку нагодувати, а тоді вже культура. Та як залишити народ під культурною опікою «останкінців» – шкода буде зусиль: незалежності не втримати.

VII РОЗДІЛ

ІВАН КОШЕЛІВЕЦЬ: ВІДОМИЙ І НЕВІДОМИЙ (інтерв'ю)

ІВАН КОШЕЛІВЕЦЬ: «Я ПОЧУВАЮ СЕБЕ ВИННИМ У ТОМУ, ЩО ЧИТАННЯ МОЇХ КНИЖОК У ТОДІШНІХ СУДОВИХ ПРОЦЕСАХ ОЦІНЮВАНО ЯК АНТИРАДЯНСЬКУ ПРОПАГАНДУ»¹

НАБЛИЖЕННЯ *

Вони приїхали в Україну з Мюнхена. Вперше за півстоліття. Схвильовані, зачаровані красою Києва, зворушені людською увагою й добротою (чуєте, то про нас із вами – знервованих, засмиканих усіякими негараздами!). Він – це Іван Кошелівець, яким нас донедавна лякали як запеклим ворогом українського народу й вона – така, здавалося нам, далека й загадкова Емма Андіївська, чие викличне сюрреалістичне поетичне слово вільно долало простір і час, тільки перед законами тоталітаризму було безсилим (хіба що радіостанція «Свобода», де вона тривалий час працювала, доносила нам її голос). Шляхетність, стриманість, виваженість Івана Максимовича й невимушена манера спілкування, безмежна щирість, емоційність, уміння враз захоплюватись усім новим, незнайомим пані Емми, органічно взаємодоповнюючись, витворюють надзвичайно зворушливу гармонію двох споріднених душ.

– Іване Максимовичу, тривалий час саме Ваше прізвище було для нас легендарним, ба навіть крамольним – межі літераторів ходять легенди про те, з якими пересторогами читалися Ваші книжки ще в зовсім недалекі від нас часи. А чи вірили Ви, що зможете вільно приїхати в Україну, і не з порожніми руками – з вагомим творчим доробком, який зробив би честь будь-якій національній літературі?

– Я залишив Україну півстоліття тому, без одного року. І не вірив, що побачу Київ. Тепер, коли виникла можливість приїхати, так довго збирався і так хвилювався, що дивовижно спокійно ступив на рідну землю. Київ зачарував мене своєю красою. Скажу Вам, що мені щастило топтати панелі багатьох столиць світу, але, побачивши Київ, я переконався, що він витримує порівняння з найкращими містами, які я знав. Це справжня столиця великої держави. Попри те навіть, що попсована деспотичним класицизмом Сталіна і що не все гаразд тут функціонує. Щоправда, з першого разу вражає панування російської мови на вулицях. Але раптом чую через вікно прегарно виконувану пісню і думаю, що на майдані Незалежності виступає якийсь ансамбль. Виявляється, вулицею йдуть семеро дівчат і співають так, якби це був хор імені Верьовки, або, сказати б, цей спів нагадує мені вступ до фільму Довженка «Іван». І під враженням цієї пісні притлумлюється прикрість від зросійщення.

¹ Літературна Україна. – 1992. – 4 червня. Подано за виданням: Людмила Тарнашинська. Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. – К.: Університетське видавництво «Пульсари», 2001. – С.127-130.

*Скорочено.

- *Сподіваюся, читачі ще перебувають під враженням від Вашої статті про Володимира Кубійовича. З неї широкий загал довідався і про Вашу спільну багаторічну працю над Енциклопедією Українознавства. Але, мабуть, найактивнішим можна назвати той період Вашої літературної діяльності, коли Ви були редактором «Сучасності», тобто 60-ті й 70-ті роки. Чи не могли б ми повернутися до тих днів?*

- Це вже історія, початок якої має сорокалітню давність. На початку 1951 року я ввійшов до редакції двотижневика «Сучасна Україна», яку видавало у Мюнхені дослідно-видавниче товариство «Пролог». У середині 1955-го перетворив літературну сторінку газети на самостійну «Українську літературну газету», яку редагував до кінця 1960 року.

Тоді ми порадилися з головою «Прологу» Миколою Лебедем і вирішили. Що доцільніше замість двох газет видавати один літературно-мистецький і громадсько-політичний журнал. Так із січня 1961 року почала виходити «Сучасність». Я став її головним редактором й очолював редакцію з кількома перервами до початку вісімдесятих.

Бувши короткочасно перед війною аспірантом Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР, я хотів спеціалізуватись на старій українській літературі. Але в умовах еміграції годі було про це думати, і я переключився на дослідження сучасної, тоді радянської літератури, статтями про яку заслужив звання «буржуазного націоналіста» і «запеклого ворога українського народу».

- *Хіба тільки за статті?*

- За книжки мене ще більше ляяли. 1963 року я видав «Панораму найновішої літератури в УРСР», до якої, крім того, що було друкване в Києві, ввійшли типові зразки самвидавної літератури. Роком пізніше, 1964-го, вийшла моя книжка «Сучасна література в УРСР». Вона дістала, либонь, чи не найбільший відгомін в Україні з усієї друкованої продукції тодішньої діаспори. За неї я був і найбільш критикований. Особливо офіційній критиці не подобався поділ письменників на чотири покоління, бо четвертим тоді були молоді «новобранці» – шістдесятники, котрі до зухвальства гостро кинули літературним «батькам» обвинувачення в сервілізмі. Згадати б хоча Драчеву «Оду чесному боягузові». А за концепцією офіційної критики мала бути гармонійна однозгідність.

Та це вже історія. А тоді я сприймав успіх тієї книжки з мішаним почуттям: приємно було відчувати той живий зв'язок з Україною, але, з іншого боку я почував себе винним у тому, що читання моїх статей і книжок у тодішніх судових процесах оцінювано як антирадянську пропаганду, що загрожувало ув'язненням у мордовських таборах. Крім того, з відстані я міг бути несправедливим супроти окремих письменників, і тепер, користуючись першим перебуванням у Києві, щиро прошу вибачення в усіх, кому мимоволі завдав образи.

Щодо моїх пізніших монографій про Скрипника й Довженка, то, гадаю, вони могли б бути актуальні й тепер, бо від часу, скажімо, проголошення «гласності», наскільки мені відомо, не з'явилось в Україні нічого нового. А тим часом Скрипник, цей Дон-Кіхот, хотів сполучити несполучне: вірність ленинським заповітам з боротьбою за суверенність української культури, унезалеження її від Москви, фанатичний оборонець української мови, – постать, котра не втрачає привабливості й тепер, коли Україна стає самостійною державою.

- Так, нинішнє національне відродження потребує об'єктивного бачення, почасти й переоцінки, переосмислення багатьох постатей, у чийх долях відбилися труднощі й фатальні суперечності нашої стражденної історії. А яке враження справляє на Вас, Іване Максимовичу, сучасне відродження України?

- Насамперед, з нагоди перших відвідин України, хочу висловити подив і захоплення позицією Спілки письменників України в цьому, вже третьому за наше століття і так чи так останньому відродженні. Ми, закордонні, з затаєним подивом стежили за кожним успіхом від невиразно проголошених перебудови й гласності до дедалі чіткіших кроків усамостійнення України. І на кожному етапі такого карколомного процесу оновлення Спілка письменників була в перших лавах як катализатор пробудження національної свідомості українського народу – Спілка в цілому й у громадсько-політичних виступах її визначних діячів. Згадати б хоча Олесь Гончара, не лише майстра художньої прози, а й речника прагнень і сподівань народних. Так само завжди дійове було живе слово Юрія Мушкетика, Івана Драча, Юрія Щербака, Дмитра Павличка, Леся Танюка, Володимира Яворівського та інших, на жаль, не маю змоги в короткому інтерв'ю пригадати всіх. Нашого відродження просто не можна було б уявити без діяльності Народного руху України, який вилонився також зі Спілки письменників.

Частина визначніших діячів літератури перейшла в політику. І добре. З них у Верховній Раді вийшли найзавзятіші поборники усамостійнення України. Далі – міністри й державні радники. Тепер надійшов час і на амбасадорів. Сподіваюсь, Роман Лубківський не буде останнім.

Годі було б забути й орган СПУ «Літературну Україну», без якої культурний ландшафт Києва і загалом України був би значно збідненим.

- Перед нашою розмовою я трохи встигла погортати привезену Вами книжку «Літературний процес дещо з віддалі», видану торік у Парижі². Гадаю нашим читачам було б цікаво дізнатись, якою Вам бачиться звідалеки нинішня літературна ситуація в Україні?

- Тут складається враження певної загальмованості. Зрозумілі суто об'єктивні причини цього явища: економічна руїна, брак паперу й поліграфічної техніки. Врешті, не на останньому місці – загроза з тих безмежних північно-східних просторів, на яких шаліє російський шовінізм.

Менш назвні помітні, але не менш дійові гальма суб'єктивного, психологічного характеру. Маю на увазі інерцію віджилих організаційних структур і вкорінених за стільки десятиліть традицій соціалістичного реалізму. Та це проблема занадто складна, і я не хотів би в короткому інтерв'ю вдаватись до її з'ясування.

- Чи не означає це, що в літературі зовсім немає ознак її оновлення?

- Ні, я так не сказав. Мене, приміром здивувала сміливість повісті Анатолія Дімарова «Самосуд», писана за часу, коли така одвертість була досить небезпечна. Прегарний роман улюбленого мені письменника Володимира Дрозда «Листя землі». Ще більш багатозначний в розумінні повної розкутості, хоч і малий за обсягом його «Довгий шлях до ринку».

² Кошелівець І. Літературний процес дещо з віддалі / Накладом Наукового Товариства ім. Шевченка в Європі. – Париж, 1991.

Творчо нове розуміння історичної прози явив портретом Петра Дорошенка Юрій Мушкетик. Хотілося б, що він і надалі працював у цьому жанрі. Зовсім не мисленна була б за приписами соцреалізму манера письма в романі покійного Феодосія Рогового «Великі поминки». Ясна річ, я називаю лише приклади. Нового багато більше. От уже ледве не забув цілковито вільний од будь-яких умовностей роман Василя Рубана «На протилежному боці від добра». Певно, багато більше нового в поезії, але хай дарують мені поети: від якогось часу я тут мало орієнтуюся.

Отож, коли я кажу про загальмованість літературного відродження, то маю на оці не так брак добрих зразків літератури, як невідчутність божественної одержимості відродження, яку свого часу безсмертно висловив геній Павло Тичина в «Золотому гомоні». Та все ж я вірю у великість української літератури в недалекому майбутньому.

- Літературній праці віддано десятки років, чимало зроблено Вами заради торжества правди й справедливості, утвердження українського слова. І все ж, мабуть, не всі задуми ще реалізовані... Чи маєте якісь творчі плани на найближчий час?

- Складне запитання. Кожен письменник знає ефект нездійснених задумів. І особливо саме з першого погляду привабливі проекти бувають засуджені на повільне забуття. Не бракувало такого й мені. Мріялося написати книжку есеїстичного жанру про Жанну д'Арк. Задум – спокусливий несподіваними історичними паралелями. Але загальмувалось...

Зате інший конкретний проект практично на викінчення. Проблема лише: де знайти видавця? Я мав щастя за свій немалий вік пізнати гарних людей. Серед них по другій світовій війні ще живі були емігранти з-перед першої світової війни. Моїми знайомими, засібна, були Володимир Дорошенко й Андрій Жук. Куди більше було знайомств з емігрантами по першій світовій війні, а з колишнім міністром УНР Олександром Шульгіним у моїй пам'яті десятиліття щирої дружби. А вже з еміграції по другій світовій війні, либонь, чи не всі творчо активні особистості були співробітниками видань, які я мав приємність редагувати.

Веду це до того, що мало про кого з них трапилося мені написати, але призбиралось якихось півтора десятка портретів, розкиданих по різних виданнях. Чи то призабутих, чи взагалі в Україні невідомих. Тепер я зібрав їх, і вийшла в рукописі готова до друку книжка. Зупинка за видавництвом. До останніх років не було проблеми: усі мої книжки друкувало видавництво «Сучасність». Тепер воно перебазувалось в Україну й обмежило свою діяльність.

- Так, нині, коли журнал «Сучасність» вільно прийшов в Україну й до його редколегії входять і відомі письменники «материкової» літератури, можна сказати, що статус цього видання змінився. Іване Максимовичу, як Ви оцінюєте часопис у новій його якості, чи вдасться «Сучасності» зберегти в нових умовах своє обличчя?

- «Сучасність» із переходом до Києва стала рівною з іншими журналами, добре редагованою завдяки старанням Івана Дзюби. Але нам трохи шкода, що ми в діаспорі позбулись одного головного видання, в якому іноді можна було висловитись інакше, ніж у київських журналах.

**Бесіду вела Людмила Гарнашинська
1992 Київ**

КУЛЬТУРА ВИМАГАЄ ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ Розмова з Іваном Кошелівцем³

– Іване Максимовичу, якою бачиться вам – за нових умов і обставин – модель української культури?

– Ви, шановна Людмила Василівно, згоните мене з першого слова на найважче питання, хоч не буде нічого парадоксального в тому, що відповідати на нього доводиться, користуючись аргументами, до банальности загальновідомими. І насамперед: про нормальний модель української культури можна буде говорити щойно тоді, коли Україна розв'яжеться з СНД. До того часу нас будуть заганяти в якісь спільні структури, в яких, навіть найневинніших на перший погляд, домінуватиме Росія й удавлюватиме Україну в провінційність, що вона не без успіху робить і тепер.

Але припустім, що це, тобто вихід із СНД, врешті станеться, тоді фундаментом національної культури має стати остаточно утверджена в усіх сферах українська мова. І насамперед у системі освіти від дитячого садка до університету. Сама ж освіта не мусить бути занадто уніфікована, до чого є здорові тенденції вже й зараз у вигляді відновлення Могилянської академії, заснування гімназій, коледжів, ліцеїв. Гадаю, в освіті мусить відігравати певну роль й приватна ініціатива, без якої не могли б існувати такі винятково своєрідні заклади, як Колегія Галагана в дореволюційному Києві.

Це лише один із прикладів доконечної, на мій погляд, децентралізації культури. Але вона потрібна й стосовно інституту т. зв. творчих спілок. Сталін уманеврував нас у цілу систему централізованих інституцій, потрібних йому на те, щоб ніщо не вислизало з-під його пильного ока. Прошу розуміти мене правильно: я не за негайну ліквідацію цих спілок. Парадоксальним чином склалося так, що, ймовірно, досить довготривалий процес, названий тепер загальноживаним словом – *виживання*, з примусу мусить тривати в організаційних формах, вигаданих із зовсім іншою метою. І конкретно Спілка письменників України мусить ще якийсь час існувати, хоч ніщо не заважало б бодай назвати її якимось інакше. Але треба розуміти, що ці явища тимчасові. Мірою того, як українська культура уса-мостійнюватиметься, централізовані структури втрачатимуть своє значення й відмиратимуть. Як мова про літературу, літературне життя в процесі децентралізації знаходитиме різні форми гуртування письменників: навколо видавництва, які не тільки друкуватимуть книжки, а й стануть центрами притягання близьких за поглядами письменників, як це робить у Парижі видавництво «Галлімар» чи «Ровольт» у Німеччині; навколо журналів і газет, які перестануть бути такими одноманітними. До речі, «Літературна Україна» вже виразно й визначилася на цьому шляху.

Та децентралізацію я розумію значно ширше. Більшовики, замотелічені домінантою на індустріялізації, витворили культ чавуну і сталі й розбудували бездуховно потворні агломерації, в яких продукували ці «коштовності» на всі «душі населення», занедбавши інші міста й містечка, як безперспективні з погляду індустріялізації, у висліді чого витворився з погляду культури пустельний лянд-

³ За виданням: Людмила Таран. Гороскоп на вчора і на завтра. – К.: Рада, 1995. – С. 151-157.

шафт. Приклад: мій рідний Ніжен. Колись це було місто з неповторним обличчям: мало магдебурзьке право й було центром Ніженського полку, від інших відрізняла його грецька колонія зі своєю церковною громадою і школою. На початку 19 століття Ніжен дістав другу на Україні після Харкова високу школу, т. зв. Ліцей Безбородька, яка зберігала свої особливості аж до революції. Що лишилося з нього сьогодні? Зрусифікований районний центр із адміністративно-партійним апаратом для нагляду над виконанням плянів у колгоспах і кількох карликових підприємствах. У моєму моделі ці міста культурно оживають. Фантазії? Можливо. Але без їх відродження немає культури. Ненормальне явище, щоб із півторатисячного колективу письменників України, либонь, чи не більша половина збіглася до Києва, бо на провінції – пустеля.

І останнє, хоч за браком місця далеко не все. Українська культура без упереджень, але й без умлівання від захоплення перед Заходом мусить просто увійти в живий зв'язок зі світовою культурою.

Як бачите, на папері все просто, і легко пропонувати привабливі моделі. Куди важче їх реалізувати. Головна труднощі у спроможностях людини, конкретно сьогоднішньої української, що є головним чинником реалізації того чи іншого моделю; вона ж визначить і модель культури та міру своїх спроможностей.

– Як ви гадаєте: чим українська література може бути цікавою для світу (вона ж практично не відома...)

Вона й не могла бути відома, бо, як дотепно десь сказав Солженіцин, письменники-соцреалісти уникали тієї правди, яка впадала в очі й без літератури. Кого ж могла така література зацікавити? Але тепер, коли могила соцреалізму заростає травною забуття, яку, правда, ще треба поливати, українська література може стати цікавою для світу, як і кожна інша. Чим? Справжніми творами, талановито написаними. Вони зламають усі перешкоди на виході в світ. На це є достатні дані у талановитого колективу українських письменників.

– А все-таки, як ви гадаєте, коли українська література позбудеться надмірної заідеологізованості? В силу відомих причин українській літературі, як свого часу, мабуть, із гордістю, підкреслював Олександр Білецький, «не доводилося бути тільки «мистецтвом слова» – вона була ще більшою мірою, ніж література російська, зразу всім: політичною трибуною, публіцистикою, філософією, плачем, стогоном, поневоленої народної маси». Що ви, Іване Максимовичу, скажете на це?

– Олександр Іванович був відомий майстерністю точної дефініції... і все, що ви зачитували від нього – суцільна правда. Для літератури поневоленого народу. Тільки тим вона виправдовувала рацію свого існування. А як ми випростаємося з імперського ярма й перестанемо боятися Росії, відідеологізованість прийде сама собою. Без поширених пленумів і з'їздів.

– Блискавично, на наших очах, поглиблюється комерціалізація літератури. Культ книги, культ читання вже далеко позаду: пожинаємо плоди так званого технічного прогресу... Чи не здається вам, що ми – свідки катастрофи культури (й української зокрема)?

Не поділяю вашого упередження проти комерціалізації культури. Але насамперед: про який культ книги протягом доброго півстоліття можна говорити, коли продукувалася отруйна макулатура, яка, на жаль, і досі окреслюється сором'язливим евфемізмом – «радянська клясика» й продовжує

отруювати свідомість читачів, особливо молодого покоління. Час би називати речі своїми іменами. Звісно, комерційний бік справи тоді нікого не цікавив: на видання потрібної для партії літератури не шкодовано державних дотацій (відкритим текстом Володимир Дрозд назвав це коритом). Байдуже: продавалася книжка чи ні – автор одержував гонорар, і тим робом культивовано графомана. Він і найподатливіший на всі вимоги: аби друкували.

Комерціалізація – це насамперед, як не хочете надто меркантильного терміну – конкуренція, хай буде звичне – творче змагання. Воно означає, що видавець, прозаїчно зацікавлений у заробітку, братиме до друку тільки те, на чому з певністю заробить. Чи не означає, що друкуватимуться неподобні речі? Ні. Майте довір'я до читача: він купуватиме тільки справжнє. І тоді виявиться, що дехто не витримує конкуренції, пардон, творчого змагання. Число письменників зменшиться, але це буде здоровий процес очищення від графоманів.

Я вжив термін – *справжнє*. Це не конче самі літературні шедеври. Ці останні потрібні для інтелектуально вищого кола читачів і для виведення української літератури у світ. Але не всі потребують Фльобера. Для масового читача потрібна приступніша література. Дехто нерозумно каже: ми не будемо продукувати «анжелік». Може, саме той, хто не зуміє їх написати. А добре написані «анжеліки» – теж *справжнє*. Тільки на них набуватиме авторитету і входить у вжиток широких кіл населення українська мова. І підноситиметься її культура. Не бійтеся, вони не «спортять» літератури. А не дасте такої книжки, її охоче підкинуть, знаєте звідки, тим робом закріплюватимуть русифікацію, ще й випомповуватимуть з України неабиякі капітали. В Німеччині є письменник Конзалік. Наклад його творів сягає двадцяти п'яти мільйонів. У літературі він категорично не визнаний, але не «портить» її й нікому не заважає. Україна тужить за своїм Конзаліком, хоча б для утвердження рідної мови.

Отак із комерцією. Звичайно, під цю пору ексцеси «дикого капіталізму» підкладають нам комерціалізацію в потворному вигляді, але все з часом увійде в нормальні береги, і комерціалізація «загрожує» нам тільки оздоровленням літератури.

– *Наша культура – віддзеркалення нашої покрученої історії. Внаслідок цього в літературі, приміром, з'явилися свої «неврози» та «фобії», коли говорити мовою психіатрії. Котрі серед них ви відзначили б як найбільш болючі, задавлені?*

– Прошу розуміти різницю наших позицій: ви бачите українську літературу зсередини, а я збоку. І хоч я досить зорієнтований у літературному процесі, ми бачимо його трохи по-різному, і дещо, видиме вам, лишається не поміченим для мене. Саме такими є названі вами «неврози» і «фобії». Тому відповім дещо не на тему. З мого погляду найбільш задавлене і найболючіше – це, вживаючи нелітературознавчого терміну, млявість літератури, невизначеність щодо минулого й вимог сучасності, коріння якого в інерції соціалістичного реалізму. Тут задавленість. Формально він уже закинений на горище історії, а фактично продовжує діяти. Письменник легко робить поворот на сто вісімдесят і, помінявши соц- на нац-, загальмовується на питанні: як писати тепер? Це питання означає відмову від самого себе, бо він хоче писати не так, як органічно йому укладалося б, а відповідно до якихось вимог часу, яких він ще не знає і тому продукує щось невиразне. Скажете, що я з віддалі ображаю українську літературу. Тоді прошу. Літературознавець з великим стажем і досвідом пише (і

друкує!) 1989 року: «Не можемо на цьому етапі передбачити й майбутню долю соціалістичного реалізму...» Невже такі «не можемо»? І далі: «...коли вся ця величезна робота перегляду наших методологічних настанов (мова про настанови соцреалізму – І. К.) ще попереду, а час не жде, а практичні працівники у галузі літератури й мистецтва чекають нових теоритичних настанов, нових ідей і критеріїв». Якщо це правда, я не маю підстав не вірити людині, яка віддала літературі півстоліття свого життя, – якщо правда, що письменник чекає «настанов», як йому писати, – то чим же він, сарака, порадує читача, яким відкриттям? І так воно є, не тільки для цитованого автора, а й не одного письменника, бо, поза малими винятками, ландшафт журнальної прози дуже невтішний. І не диво, що романи Івана Багряного, які ми в діаспорі більш-менш однотайно вважали талановитими, але дуже неохайно зробленими, на тлі вітчизняної прози виглядають шедеврами.

– Так склалося, що ми, котрі сформувалися в радянські часи, в переважній своїй більшості не вміємо жити: ні працювати, ні відпочивати, ні насолоджуватися... Ви це помітили за час перебування в Україні?

– У вас це щось на подоби Довженкового: «Так уже створено нашу людину. Всім наділила її природа. І силою, і благородством душі, та є в неї часом одна хвороба – не скрізь вистачає їй вправності, наполегливості завершити добре розпочату справу. Нема в неї іноді культури розрахунку. Не любить вона точності. Не любить секунди, сантиметри. Від легкої звички до неосяжних можливостей не завжди в неї справний годинник, і колесо, казав той, не завжди кругле». Між сказаним вами й цитованим від Довженка пролягає рівно півстоліття. Та вироблення цих прикмет багато довготриваліше: нас століттями заганяли в азійчину, у зневагу до фізичної, та й взагалі всякої праці, у безстильність життя, у висліді якої ми справді не вміємо ні працювати, ні відпочивати, ні насолоджуватися. З півстолітнього досвіду та й без нього, суто теоретично, я знаю це і згоден із вами, але не можу сказати, що помічав щось подібне за час перебування в Україні, бо щастило мені спілкуватися тільки з гарними людьми, які вміють працювати й люблять у товариській бесіді дотепне слово. От тільки не знаю, чи вміють відпочивати.

Дозвольте скористатися нагодою – подякувати їм усім за допомогу й бажання уприємнити нам короткочасне перебування в Києві.

– А що у подіях сьогочасних в Україні вас найбільше насторожує, а то й просто лякає? Від чого ви хотіли б застерегти нас?

– Не можу відповісти на це питання, бо всі ви краще від мене знаєте, що насторожує й лякає, і мені довелося б, як чеховському героєві, повторювати загальновідомі істини. Але можу сказати: якби вся Україна була на тому рівні національної свідомості, що Галичина, ніщо нас не могло б залякати.

– Ваші прогнози – на найближчі п'ять років – розвитку української літератури?

– Якщо Україна здолає відстояти й зміцнити свою державність – тоді я оптиміст. З таким талановитим загоном письменників наша література вже за п'ять років зазнає потужного відродження.

– Повернуся до вашого особистого життя. Що є для вас повнота існування? Коли життя є для вас цілісним? Що «переграли» б, коли могли, у своїй долі?

– Почуття повноти життя – психологічна категорія суто індивідуального характеру. Його ледве чи багатьом щастить зазнати на власному досвіді. Як

кинемося шукати прикладів в історії – найперше цією прикметою впаде нам в око постать Григорія Сковороди. Але напевне, вже зовсім на інший лад, міг відчувати повноту життя і його сучасник – авантюрист і волоцюга Казанова. Це крайнощі. На чому могло б виявитися моє власне почуття повноти життя – не знаю, бо не досвідчив його. З причин не об'єктивних, хоч і вони могли мати значення, а суб'єктивних: не завжди знав, за що взятися, або починав без певності, чи воно потрібне, й відкладав (часом і з лінивства), як Козьма Прутков, у «Неоконченное». Тим робом мій життєвий доробок відносно скромний, і якби можна, я не одне «переграв» би. Хоч, напевне, з тим самим ефектом, що й у першому варіанті.

Бесіду вела Людмила Таран
1992

ІВАН КОШЕЛІВЕЦЬ: «МАВ ЩАСЛИВУ МОЖЛИВІСТЬ ВИСЛОВЛЮВАТИСЬ ТАК, ЯК ДУМАВ»⁴

Юрій Шерех, розмірковуючи про завдання критика і своєрідність його праці, зазначав: якщо критик справжній, індивідуальність його така виразна, що, навіть, якби він ховав її всіма можливими способами, це не вдалося б. «Один з парадоксів літературної критики полягає в тому, що чим більше критик відходить від себе і входить в інтерпретацію автора, тим більше він виявляє себе. Він виявляє себе вже в тому, про що пише». Додамо – і про кого.

Творчі обрії Івана Кошелівця, для котрого, щоправда, визначення «критик» явно затісне, бо він ще й літературознавець, публіцист, перекладач, мемуарист, сягають Миколи Хвильового, Івана Сенченка, Максима Рильського, Олександра Довженка, Леоніда Первомайського, Леоніда Кисельова, «шістдесятників». Підставою для виникнення того означення стала його закордонна книжка «Сучасна література в УРСР» (1964), яка зчинила такий переполох у тодішніх офіційних колах України. А ще цей ряд можна подовжити іменами Фрідріха Ніцше, Дені Дідро, Франца Кафки, Поля Валері, чії твори Іван Кошелівець із насолодою перекладав українською. Це – окрім багаторічного редагування «Української літературної газети», «Сучасності», плідної співпраці в «Енциклопедії Українознавства» Володимира Кубійовича, окрім серйозного зацікавлення західноєвропейським мистецтвом, задля пізнання якого й мандровано усією Західною Європою...

Кожне наступне наближення до духовного світу цієї людини – через статті, книжки, публічні виступи, інтерв'ю і звичайні розмови «за кавою» – додає щось нове до розуміння того, як із малого пастушка з ніжинських лук сформувалась особистість високої європейської культури, широких інтелектуальних зацікавлень, чистого сумління.

⁴ За виданням: Людмила Тарнашинська. Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. – К.: Університетське видавництво «Пульсари», 2001. – С. 140-147.

– Іване Максимовичу, в інтерв'ю, яке Ви давали мені за перших відвідин України влітку 1992 року,⁵ йшлося здебільшого про Ваші враження від побаченого по півстолітньому перебуванні за межами Батьківщини. Тепер хотілося б повести мову конкретніше про літературні справи. І насамперед у світлі Вашого досвіду як редактора літературних видань за кордоном – «Української літературної газети» й «Сучасності».

– Мушу признатися, що з певного погляду я зробив помилку, хоч і не шкодую, що так сталося: замість потрудитись оформити, за західними звичаями, наукове звання й робити кар'єру славіста в чужому світі, я лишився в українському оточенні, і це не тільки прирікало на скромніші заробітки, а й зумовило переорієнтацію. Ставши десь зарік до початку війни аспірантом Інституту літератури АН УРСР, мріяв про студії над давньою українською літературою. Як редактор названих Вами видань я мусив зректись попереднього наміру і взагалі переставав бути істориком літератури. Обертаючись із конечности у сфері літературних актуалій, – став літератором невизначеного профілю. Коли так кажу – дехто думає, що зі скромності. Зовсім ні. Моя позиція має плюси й мінуси. Щоправда, не було змоги систематично працювати над історією української літератури, зате розширювався обрій для обсервації літературно-мистецьких явищ, які лишаються поза сферою зацікавлень історика літератури у стислому значенні слова.

Тут навалилось на мене море море вперше приступної світової літератури, з якою була змога трохи ознайомитись. Як називати імена, що напливають одразу, моїми улюбленими авторами стали двоє ще живих тоді – Андре Жід і Герман Гессе, далі Поль Валері й Франц Кафка. З давнішої клясики – Монтень і Паскаль, плеяда французьких моралістів XVIII століття. З тодішніх сучасників цікавили мене німці Курт Кузенберг і Гайнріх Бель, література французького відродження 50-их років. І насамперед, модні тоді екзистенціалісти та хвилююче людський Антуан де Сент-Екзюпері. Усе це звичайна лектура пересічно освіченої людини, і не личило б жонглювати цими іменами, якби не факт, що для нас кожне з них було нове, часом запізнене відкриття, важко приступне або й заборонене для літератора в Україні, либонь, до початку 90-их років. Я почав вправлятися в перекладах і дещо з того друкував. Ясна річ, що в цьому досвіді щось мінялося в моєму уявленні про літературу, й особливо мене почали цікавити проблеми стилю. З якогось часу я став втрачати зацікавлення звичайною белетристикою й дедалі більше відчувати потяг до документальної прози: історичний роман, романізована біографія, мемуари, історичні твори з ухилом у літературний стиль. Тут знову французькі автори: Андре Моруа, Ален Деко, Адре Кастельо, Жан Ор'є... Мене непокоїть маргінальне місце і невиробленість цього жанру в нашій літературі.

До поезії особливого потягу я не відчував, хіба що натрапляв на такого оригінала, як Жак Превєр, твори якого зібрав чи не в повному обсязі й навіть пробував перекладати.

– У книжці «Сучасна література в УРСР», аналізуючи стан літературознавства в Україні, Ви говорите про його відірваність од філософсько-естетичної думки на Заході. Тож чи бачите Ви перспективи розвитку нашого літературознавства саме в цьому напрямі нині, коли ситуація в літературі й критиці змінилась?

⁵ Див. попередню розмову «Я почуваю себе винним у тому, що читання моїх книжок у тодішніх судових процесах оцінювано як антирадянську пропаганду».

- Ще й як бачу. Але бачу й труднощі. Треба розривати замкнене коло узвичаєної десятиліттями самоізоляції, входити в живий зв'язок з позакордонним літературним світом. Тут труднощі не тільки з мовами. Маю враження, що тепер, особливо в колах молодших літераторів, є багато таких, що опанували чужі мови. Гірше з матеріальними нестатками. Але, може, заважає й брак сміливості. Адже Юрій Покальчук почуває себе на Заході, як риба у воді. Треба ламати недоброї пам'яті традиції провінційщини. Страшне не так те, що «Літературна Україна» не має закордонних кореспондентів, як свідомість, що «Літературной газете» належить їх мати, а нам – не треба.

- А як нема за що?

Знаю, хтось посміється з наївного автора: за які гроші? А при бажанні поки що – ні за які. Дайте мандат вашого кореспондента комусь із літераторів (не конче одному) Нью-Йорка, Торонто, Парижа і попросіть його інформувати про літературне життя на Заході. Чей же знайдеться хтось, хто з патріотичного обов'язку погодиться потрудитись безкоштовно. А тепер відкрити Вам таємницю? Без сорому казка, ми самі, діяспорники, здебільша провінціали: бо чомусь переконані, що до української преси в Києві треба писати тільки про українське, і довго Вам доведеться шукати, поки знайдете кваліфікованого автора, який уміє інформувати про найістотніше.

- Що Ви можете сказати про входження в європейський контекст української літератури? Чи ця справа виглядає так безнадійно, як дехто думає?

- Відповім те саме, що й на попереднє питання: треба знати той контекст і удомашнитися в ньому. Він привабливий багатьма нашаруваннями окцидентальної культури, але й хижий: прийме тільки те, на чому можна заробити, і годі сподіватись від нього скидок на Маланчине: «Ми бідні, але чесні». Треба йти до нього з добре упорядкованою течкою. Признаймося: вона в нас плюскла, бо з натвореного за доби соцреалізму – малий хосен. Проте, гадаю, до течки з написом: «В європейський контекст» можна б покласти автобіографічний «Музей живого письменника» Володимира Дрозда. Якби Юрій Андрухович назбирав на том таких оповідань, як «Зліва, де серце», – міг би розраховувати на бестселер у перекладі. На жаль, цей автор після вдалого дебюту кинувся у неохайній манеризм зі смакуванням непристойностей. Таке в чужий контекст не влазить. Можна б говорити про не один з романів Валерія Шевчука. Ймовірно, пішла б така річ, як повість Анатолія Дімарова «Самосуд» чи «Обвал» Юрія Мухкетика. Подаю ці назви з уваги на кон'юнктуру: на що є попит. Мусить бути не конче безсмертний шедевр, а просто щось добре написане.

Про культуру кухні кажуть, що треба не тільки зготувати добру страву, а й уміти її подати. Так от – подати. Як прийдете до видавця і скажете, що маєте добрий роман, він висловить Вам гратуляції, на тому й кінець. Ділова розмова піде лише за умови, як Ви покладете перед ним готовий переклад. І це найтрудніше. У діяспорі є багато людей, які досконало володіють чужими мовами, але в переважній більшості не розуміються на тонкощах української. Чи є фахові перекладачі з української на чужі мови в Києві – не знаю.

Як знак провінційної наївності треба вважати спроби не так далекого часу – друкувати переклади чужими мовами в Києві: не піде. Потрібна марка солідного західного видавництва.

Усе це може виглядати, як за приказкою: «Боже, помагай – із ночвами на Дунай», але треба не боятися «дерзати», сказав би Хвильовий.

– У Ваших статтях і книжках, Іване Максимовичу, впадає в око толерантність, з якою Ви висловлюєтесь навіть про тих письменників, чії засади не поділяєте. А проте не всім Ваша одверта позиція до душі. Як Ви це сприймаєте?

– Що стосується толерантності – не знаю: просто мав щасливу можливість висловлюватись так, як думав, а що воно не всім до душі – добре відчуваю і, здається мені, знаю причини. Я вже казав, що мене з деякого часу почали цікавити проблеми стилю, особливо під враженням ближчого знайомства з такими авторами, як Андре Жід, і тепер я бачу, що багато українських письменників хибно розуміють художність літературної прози. Заради «художності» вони обтяжують її непотрібно довгими, часто на цілі сторінки, описами природи. Як чудово чула слово Марко Вовчок, коли обмежувалась ощадними описами природи, коли треба, на кілька рядків. Ще Паскаль у сімнадцятому столітті сміявся з літератури, уцяцькованої зайвими прикрасами, і порівнював її з сільською дівкою, з несмаком вирядженою. Саме на цю слабкість хворіє українська проза. Люструю прикладом. Усі чудуються з багатства мови Михайла Стельмаха. Так воно й є, тільки аж до пародійності він застосовував своє знання не там, де треба. У мене під руками його роман «Чотири броди», й ось наугад речення з нього: «А час ішов: то скапував з рибальського весла, то поскрипував у крилах вітряка, то відлітав у далечинь пташиним граєм». Ще одне: «Благословенна тиша і зоряні титли стояли над волошковим засніженим світом, що на невидимих решетах пересівав сляво і підтемінь, а на місячних верстатах ткав лянні рушники». Отак написаний увесь роман. А якщо витиснути непотрібну «художність», то функційним з двох речень тільки й лишиться цілком достатнє: «А час ішов» і «Благословенна тиша стояла над засніженим світом».

Знаю, що такі міркування багатьом не до душі. Наприклад, я назагал не поділяю досить поширеного ставлення до т. зв. «радянської клясики». Одні сором'язливо кажуть (у розмовах): як викинути її – нічого не лишиться. Це не аргумент, а втеча від прикрої правди. Зрештою, чи вже так і не лишиться? Було ж і чесно написане. Воно (наприклад, повість Івана Сенченка «Савка») й лишиться. Хай того й буде нам досить, бо ж було не тільки щось добре в прозі, а багато й доброї поезії. Інші – гірше, кажуть: хоч і яке воно – а наше. Ні, не наше. Воно від диявола, і як не можна його просто викидати – треба дати йому належну оцінку, без скидок на великість імен. І так не одне. Я, наприклад, не згоден з хором обурень проти «анжелік», бо вони відіграють неабияку роль й у великих літературах, і якби хтось із українських письменників умів написати свою «анжеліку», я охоче її прочитав би.

– В одній з Ваших статей є твердження, що перша й вирішальна умова існування роману – свобода індивіда, вільне суспільство, і з перших кроків встановлення тоталітаризму роман умирає. Тоді як пояснити, з одного боку, існування в тоталітарному середовищі такого яскравого і вільного од будь-яких догм письменника, як Валерій Шевчук, а з іншого – певний параліч літератури в умовах нинішньої свободи в Україні?

– Відповіді на обидва питання не потребують особливого обґрунтування, Валерій Шевчук – тільки виняток у морі фальшивої «радянської клясики», який аж ніяк не свідчить про бодай у наближенні нормальне існування роману в советчині, і як рівняти з літературами світу – моторошно пригнічує убожество

нашої прози того часу. Так само легко відповісти й на друге. Я вже десь писав – може, колись буде надруковане,⁶ – чому наше теперішнє літературне відродження, якщо про нього взагалі можна говорити, відбувається без «Золотого гомону», як у сімнадцятому році. Тому, що немає другого Тичини? Ні, був би, якби скинули Гуценка, як тоді царя. У нашій літературі годі щось пояснити без політики. І насамперед треба спростувати хибну тезу, ніби у нас відбулась безкровна революція. Безкровних революцій, либонь, не буває, не відбулась вона і в нас. Гуценко засідав у Верховній Раді й після проголошення самостійності (до речі, цей термін і не вживається; його евфемістично замінили дещо не виразнішим: незалежність), а потім зручно перебрали його повноваження О. Мороз і П. Симоненко. Вони з одвертою підтримкою Москви методично ведуть Україну до катастрофи, щоб переконати народ, ніби Україна неминуче може існувати тільки як губернія Російської імперії. Страшно, що й не один письменник, не тільки агресивний Борис Олійник, мріє про те саме. А письменник-патріот перелякано дивиться на тендітну ниточку, на якій тримається наша самостійність (пардон, незалежність), і де йому до натхнення на «Золотий гомін»! Те саме й з паралічем прози. Не кажучи вже про труднощі з папером і друком.

– Іване Максимовичу, чи мінялись Ваші погляди на творчість шанованого Вами Олександра Довженка протягом десятиліть?

– Ні, не мінялись. Від «Звенигори», яку я побачив 1928 року ще зеленим студентом, до записних книжок і щоденника – мій Довженко той самий. Тільки його образ, таки справді протягом десятиліть зацікавлення ним, виповнювався й вияскравлювався не тільки в чомусь головному, а й у деталях і нюансах. І по десятиях роках після появи моєї монографії про нього не бачу потреби від чогось у ній відмовлятися, тільки якби писав тепер – написав би її багато краще. І якби справді писав, насамперед поставив би під наголос: Довженко – найсвітліша постать в українській культурі першої половини, а тепер уже видно, що й усього нашого століття. Було багато великих і достойних людей, великість яких годі було б та й зайве міряти, але ніхто з них не світився таким яскравим світлом краси і добра, як Довженко. Друге, що на потребу належно підкреслити, – ренесансова природа його творчості. За кордон експортували Довженка як явище загальносоюзної, імперської культури, і західним авторам, хоч я не дуже ознайомлений з тією літературою, годі було зрозуміти його як діяча саме українського відродження. А про наших сусідів по-своєму образно Довженко висловився так: коли вони цитують Шевченка – нагадують йому чортів, які в святому Письмі шукають текстів на свою користь. Так ходили вони й коло Довженка. Тож справді – його треба відкривати наново. То більше, що по його посмертній неофіційній реабілітації українські автори виправдовували її, реабілітацію, тим, що Довженко, як бездоганно чистий більшовик, був караний безпідставно, хоч ніяким більшовиком він не був. Тепер легко впасти в протилежну крайність: малювати його як не менш чистого націоналіста. Насправді він, як і всі без винятку його сучасники, улягав тисковій деспотії, робив не те, що хотів. І навіть із захопленням, бо холодно працювати не вмів. Тільки відрізнявся від усіх своїх сучасників тим, що його бунтівне національне

⁶ Див.: Кошелівець І. Можна одверто? // Сучасність. – 1997. – № 10. – С. 112-121.

підсвідоме виривалося на поверхню й лишало на всіх його творах знаки, які свідчили, що це не той справжній Довженко, якому зв'язано руки й заляповано вуста. «Подобострастный» примітив має непомильну інтуїцію відчувати вороже йому. За це – були кари й заслання. Мову тих знаків потвердив Довженко, залишивши нам, теж на відміну від сучасників, записники й щоденник. У них – увесь трагізм улягань і випростувань велично світлої Довженкової душі.

– Мені здається слушним повернутися ще до Леоніда Первомайського, про якого Ви писали як про письменника, належно не поцінованого. На мою думку, це поки що дійсне й досі. Поясніть, чому Ви так високо ставите це ім'я і в чому бачите вплив європейського роману на його прозу?

– Первомайський зацікавив мене передусім як поет, і саме тим, що несподівано збочив з уторованого шляху, яким прямувала, далєбі, вся, як мова про поетів, котрі починали десь із двадцятих років, радянська поезія – від певної незалежності у самовислові до цілковитого упокорення. А Первомайського, молодняківця й вуспівця, нещадного в погромах літератури тридцятих років, раптом по війні опали сумніви, висловлені 1958 року в поемі «Казка». Ніщо не було таким небезпечним для «переможного соціалізму», як сумніви, і поета накрили мокрим рядном. У цьому генеза недооцінки його творчості, бо на вершину літературної піраміди висаджували тільки бездоганних соцреалістів. А Первомайського сумніви вивели на власну неторовану стежку, і на кінець життя він дійшов розуміння, як ніхто інший, сили живого слова й відповідальності за нього, явивши в «Уроках поезії» й останніх двох збірках зразки чистої лірики, не обтяженої, як звичне було для радянської поезії, зайвими епітетами й іншими прикрасами, як в оцій мініатюрі, яка своєю незвичністю для радянської літератури закарбувалася в мої пам'яті:

*В словах є кров. Вони живуть, слова.
Твоє життя – не вигадана повість.
Не вбити пам'ять. І вона жива,
І поруч з нею не вмирає совість.
Якщо і помилявся ти колись,
І мертве серце било в мертві груди,
Тепер прийшов останній суд – молись!
Ні пільги, ні пробачення не буде.*

З такого, як із краплі води, можна читати еволюцію поетики Первомайського. Воно не входить у соцреалізм, і хтось злісно прокоментував поезію Первомайського в газеті «Вечірній Київ» – як «паперові квіти». Чи багато зрозуміли його поезію – не знаю, але напевно зрозумів обдарований чуттям слова Леонід Новиченко, хоч у дусі того часу пошкодував за браком бодай одного рядка мажору, так потрібного для підбадьорення будівників соціалізму.

Що ж до прози Первомайського, то впала мені тоді в око схожість його «Творчого будня» на прозу Поля Валері, якого Первомайський напевно не знав, як ледве чи можна говорити й про вплив Марселя Пруста з його «шуканнями втраченого часу» на роман «Дикий мед». Тож тепер я не посоромився б скоригувати сам себе твердженням, що вплив західної класики на Первомайського приблизно такий, як і на кожного іншого радянського письменника, й

оригінальність його прози – продукт його власного таланту, спроможного на такі тонко виписані речі, як оповідання «Замість віршів про любов».

– Іване Максимовичу, за Вашими плечима багаті на враження й працю десятиліття, великий досвід спілкування з Вашими сучасниками. Хто справив на Вас найбільше враження й залишив найсвітліші спогади? Чікими уроками Ви користувались у житті?

– Моїми вчителями за молодих років були професори, народжені глибоко в дев'ятнадцятому столітті. Вони були якісь інакші й дивували нас, неотесаних студентів, наївною безпомічністю перед марксо-ленінською методологією. Світлий спогад у мене про Володимира Резанова і пізніші зустрічі з Олександром Білецьким. На еміграції траплялось мені зустрічатися з тими, що вийшли з України ще за першої декади цього століття, та з багатьма діячами Української Народної Республіки.

Гарний спогад у мене про майже десятиліття дружніх взаємин з одним із них – колишнім міністром УНР Олександром Шульгиним, що був співробітником моєї «Української літературної газети». Усі згадані давно вимерли, але ще живий невеликий гурт близьких мені людей мого покоління, що народилися за першого десятиліття двадцятого віку. Приналежністю до їхнього товариства можна пишатись. Я зустрічаюся з ними дедалі рідше, але чую їхню присутність. І ще за останні два роки знайшлися мені добрі друзі в Києві. Як бачите, мова про різних людей, різних поколінь, різного виховання, але в чомусь істотному вони й однакові: одні цікаві чимось неповторно своїм, інші розчаровують з першої зустрічі, ще інші до того нудні, що хочеться втікати від них. Мені ж щастило зустрічатися й дружити з гарними людьми, від яких можна було чогось навчитись. Але я волів би не вживати цього терміну, може, краще говорити, хоч ніби воно те саме, – про збагачення в єднанні з іншими особистостями життєвого досвіду. А навчитися від інших чи зазнати такого впливу, щоб керуватись їхніми уроками в житті? Такого мені не траплялось; маю враження, що воно як і трапляється, то винятково рідко. Зрештою, я по-школярському придивчився вчитися з друкованого, а не від зустрічей з живими людьми.

– Хоч як напружено працювала б людина, однаково щось лишається не реалізованим. Що з Ваших задумів лишається не здійсненим? Що є тим заповітним, що Ви хотіли б ще сказати людям?

– На друге питання відповідати мені ніяково, а на перше відповім, продовживши вже сказане. Майже сорок років тривало моє співробітництво з Володимиром Кубійовичем, яке поволі перетворилось на приємно не обтяжливу дружбу. Ми з ним робили «Енциклопедію Українознавства», Кубійович відзначався винятковою наполегливістю, зосередженою на довершенні одного великого діла. У нього не було, у звичайному розумінні слова, робочого дня: він прокидався з думкою про енциклопедію, обкладався паперами й залишав їх, коли пізнього вечора йшов до ліжка. Тільки завдяки такій наполегливості з'явився на світ той своєрідний документ нашого часу. Помер Кубійович на самому початку «перестройки», не відаючи, що його твір будуть передруковувати в Україні. Якби я брав з нього приклад – зробив би в кілька разів більше.

А мені завжди не йшло легко, і коли я на чомусь затинаявся – задум залишався не здійсненим, і залягала смуга втраченого часу, так що до мене поняття – напружена праця – не прикладається, й у висліді лишилося більше в задумах, ніж здійсненого. Для прикладу, під кінець вісімдесятих років я написав був історію української радянської літератури. Вона була вискладана і навіть зверстана, але не сподобалась мені. З трохи Кубійовичевої наполегливості можна було її підправити, а я викинув. Другий приклад. Протягом якого десятка років цікавило мене Середньовіччя, не те темне, як його звичайно уявляють, а одуховлене вірою, душа якого втілилася в камені соборів та романських і готичних скульптур. Таке ж своєрідне тогочасне малярство й література. З книжок сучасної медієвістики Режіни Перну зацікавила мене остання фаза Столітньої війни, пов'язана з ім'ям рятівниці Франції, сільської дівчини Жанни д'Арк. Є незаперечне в твердженні: ніщо не нове в цьому світі. І при ознайомленні з названою добою впадають в око далекі, але виразні паралелі: недолугі, а то й ворожі своєму народові правителі, тривала руїна під чужою окупацією й особливо болюче для нас – перекин-чицтво. Присудив спалити Жанну на кострищі не окупант-англієць, а свій, французький єпископ Кошон. І захотілося мені написати літературну біографію Жанни д'Арк, побачену очима не француза. Скінчилося на збиранні матеріялів, кількох чернетках... і, як не одне інше, на добрих намірах, якими встелена моя власна стежка до пекла⁷. Тут можна трошки й про заповітне: як доходиш до себе – боляче мститися непродуктивне марнування часу, якого не повернеш.

– Из названих у нашій розмові імен можна скласти деяке уявлення про обсяг Ваших літературних зацікавлень. А чи можете назвати якогось одного, тривало улюбленого автора?

– Можу: від дванадцятьох років і незмінно далі – Александр Дюма...

Замість післямови:

Під час нашої з Іваном Максимовичем останньої зустрічі не покидало мене відчуття: щаслива та людина, котра мала потребу і змогу жити за покликом душі й висловлюватись так як думалось. Не зрадивши самого себе ні на грамину, не приставши на жодні компроміси – і при цьому залишаючись у своїй переконаності й несхитності завжди доброзичливим, урівноваженим і толерантним навіть до опонентів. Щаслива та людина котрій судилося таке активне довголіття і якій є про що згадати й поміркувати – з архікорисними, але ненав'язливими сентенціями – «в дорозі до себе»: прецікава книжка І. Кошелівця, що так і називається «Розмови в дорозі до себе»,⁸ – свідченні непересічності та європейськості нашого співвітчизника, якому випало мало не все життя провести на чужині, але чие ім'я, і небайдуже серце, і творчий набуток належать таки Україні.

**Бесіду вела Людмила Гарнашинська
1995 Мюнхен**

⁷ Книжка І. Кошелівця «Жанна д'Арк» побачила світ з нагоди його дев'яносторіччя восени 1997 р. в Києві у Видавничому домі «Всесвіт».

⁸ Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе. – Мюнхен, 1985; Друге, доповнене видання. – Київ, 1994.

Постскрипtum:

Його приїзд до Києва восени 1998 року виявився останнім... Перед тим ще встиг презентувати в Спільці письменників України свою довго народжувану «Жанну д'Арк». 5 лютого 1999 Івана Максимовича не стало... «Я бачу тільки безмежність з усіх боків, в якій я замкнений, як атом, як тінь, що триває одну мить без вороття. Єдине, що я знаю, – це, що мушу скоро вмерти, але я знову-таки не знаю, що таке сама смерть, для мене неунікненна...» – цими словами улюбленого Паскаля завершив Іван Максимович свої прецікаві «Розмови в дорозі до себе», перевидані в Україні 1994-го з нагоди його 85-річчя.

Його «мить» у безмежжі космосу тривала 91 рік: якось непомітно відлічили йому ці поважні літа ті невблаганні комп'ютери, про які він згадує на сторінках своєї книжки з легкою іронією – як людина «іншої доби»... Подиву гідне активне довголіття!

... Але таки мав рацію Іван Максимович: комп'ютери й справді працюють занадто швидко...

Л. Т.
Січень 2000

ТЕПЕР Я НЕ БУВ БИ ТАКИЙ КАТЕГОРИЧНИЙ...⁹

Мабуть, ніхто з українських літературознавців у діаспорі не зазнав такої нагінки з боку соцреалізмівської критики, очолюваної свого часу в Україні Шамотою, як Іван Кошелівець. З'являлися його статті в журналі «Сучасність» про О. Корнійчука, О. Довженка, М. Ореста, Л. Первوماйського, І. Сенченка, С. Бена чи взагалі про українську літературу – і на них конче реагувала радянська періодика. Проходячи студії в Українському Вільному Університеті в Мюнхені, я мав щасливу нагоду спілкуватись з ученим. З його дозволу й записав одну нашу розмову. Але перед цим коротка довідка:

Іван КОШЕЛІВЕЦЬ народився 10 листопада 1907 р. у селянській сім'ї на Чернігівщині. У 1930 р. в Ніжині закінчив Інститут народної освіти та вчився в аспірантурі Інституту літератури в Києві (1940–1941). На еміграції в Німеччині був головним редактором «Української Літературної Газети» (1955–1960 рр.), а згодом – редактором літературного журналу «Сучасність» (1961–1984 рр., з перервами). Був членом редакційної колегії «Енциклопедії Українознавства», що її підготував Володимир Кубійович. Автор цілої низки праць з літератури й мистецтва, між ними першого випуску «Нарисів з літератури» (1954), антології «Панорама найновішої літератури в Українській РСР» (1963) і (1974), розвідки «Сучасна література в УРСР» (1964), монографічних праць «Микола Скрипник» (1972) й «Олександр Довженко» (1980).

Завдяки старанням І. Кошелівця за межами України вийшли у світ твори Василя Симоненка «Берег чекань» (1965), Івана Світличного «Гратовані сонети» (1977), Євгена Сверстюка «Вибране» (1979). Відредагував книжку документів

⁹ За виданням: Тарас Салига. Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика). – Львів: Світ, 1997. – С. 269–279.

українських дисидентів (польською мовою під назвою «Україна. 1956-1968», що вийшла друком в 1969 р.) Упорядкував переклади літературних творів польських, білоруських, німецьких і французьких авторів, між ними короткі оповідання Ф. Кафки та роман Д. Дідро «Жак-фаталіст і його пан». Цікаві спогади «Розмови в дорозі до себе» з часів перебування в Україні та співпраці з академіком О. Білецьким і в еміграції з В.Кубійовичем вийшли в 1985 р.

У 1991 р. в Парижі вийшов його літературознавчий нарис «Літературний процес (дещо з віддалі)». На еміграції Кошелівець здобув звання доктора філософії і став професором Українського Вільного Університету, дійсним членом Української Вільної Академії й Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка в Європі. Проживає в Мюнхені.

- Пане професоре, свого часу Ви надрукували надзвичайно цікавий спогад про українське культурне життя в Німеччині в 40-х роках (Груповий портрет з Юрієм Кленом // Літературна Україна. 1993. 11 берез.), в якому, зокрема, був дуже яскравий пасаж, як інтелектуальні сили з України, що з волі долі опинились в еміграції, «вросли» в європейську культуру. Цитую: «Ми вже тоді починали знайомитися з культурою Заходу, для чого в Австрії, як і в повоєнній Німеччині, був пригожий ґрунт. Обидві ці країни, які зовсім недавно ще становили один великий так званий Райх, на добрий десяток років нацистського здичавіння також були відірвані від решти західного світу й тепер надолужували прогаяне. Особливо популярний у німців був тоді ще живий Герман Гессе; модним став наново відкритий для них Франц Кафка і так само ж модними ставали французькі екзистенціалісти Жан-Поль Сартр і Альбер Камю. Тоді-таки починалося моє захоплення Андре Жідом. У кінотеатрах демонструвалися кращі досягнення французької, італійської, англійської кінопродукції тридцятих-сорокових років. Нашими улюбленими кінорежисерами були Клод Отан-Ляра, Рене Клер, Марсель Карне, Жюльєн Дювів'є... Аж приємно угадати ці імена, бо давно подібних їм немає».

Словом, попри всілякі еміграційні труднощі Ви все ж мали реальні можливості пізнавати європейську культуру, в якійсь мірі пізнавати її тоді, коли перед собою таких завдань спеціально не ставили. Саме життя (маю передовсім на увазі життя творче) зобов'язувало. В Україні живуці таких змог не тільки не мали, але й ще «змушені» були, навіть не знаючи європейської культури, називати її буржуазно-занепадницькою. Ви звідси, з відстані, дивилися на українську літературу під своїм кутом зору. Ви давали їй дуже суворі оцінки. Правда, вони ніколи не були зловивими. Це був Ваш погляд на рідну й дорогу Вам літературу в безкомпромісних оцінках. Сьогодні багато хто з тих, що живе поза Україною, краще пізнавши її, воліє бути не таким категоричним, як був досі. Я не кажу, що мінус «мінуси» на «плюси», але все ж у чомусь поступається. Ви не відчуваєте такої потреби? Може, і Ви, пане професоре, недавно, подорожуючи по Україні, спізнали щось таке, що могло б «пом'якшити» Ваші оціночні «віроки» певних літературних фактів?

- Так почавши розмову, Ви збудили в моїй пам'яті прегарний спогад майже моєї молодости, якщо вважати себе молодим між сорок і п'ятдесят. Те, що Ви запитували з написаного про Юрія Клена й журнал «Літаври», припадає на 1947 рік і було лише початком. Невдовзі я переїхав до Німеччини і з мріями про Париж з погляду матеріального влаштування зробив помилку, залишився в Європі. Власне, це не була помилка: вчинивши так, я не шкодував, бо, попри матеріальну невлаштованість, мав те, чого хотів.

До Парижа я добився на початку 1951 року, на ціле півріччя, коли виїхав туди у складі колективу НТШ, який оселився в Сарселі, за десять кілометрів від останньої станції паризького метро. Потім прожив там цілий 1953 рік, а далі, як член редакції «Енциклопедії Українознавства», буваю там і досі два-три рази в рік.

У Європі натовді вже тривала відбудова по великій війні, але Франція все ще стояла в т.зв. брудній колоніальній війні. Але, попри те, дивовижним чином за п'ятдесятих років Париж переживав високе культурне піднесення. Крім уже цитованого Вами про кіно, у Парижі діяло щось близько сімдесятьох театрів, і чи не в кожному можна було потрапити на цікаву виставу. Та особливо славними були два театри: Державний Народний Театр на Трокадеро (ThKatre National Populare, скорочено ТНР) Жана Віляра й Ансамбль Мадлени Рено й Жана-Луї Барро в театрі Марінії на Єлісейських Полях. Барро, крім класики, Шекспіра й Мольєра, в репертуарі надавав перевагу драматургії тоді ще живого Поля Клоделя та Жана Ануя. Сам він відомий серед іншого виконанням ролей К. в інсценізації «Процесу» Кафки, Гамлета й мольєрівського Скалена. До його ансамблю, крім нього самого й Мадлени Рено, постійно належали талановиті актори: Жан Десайї, П'єр Бертен і Сімона Валер. Слава Вілярового театру також трималася на доборі першокласних акторів: Жерар Філіпп, Філіпп Нуаре, пізніше Даніель Желен, Марія Казерес і Жанна Моро. Сам він був незрівнянний у ролі Дона Жуана (за Мольєром).

У малярстві на час моєї появи в Парижі ще жили й були діяльні малярі з групи прозваних фовістами (дикими): Анрі Матісс, Андре Дерен, Рауль Дюфі, кубіст Жорж Брак. Щоправда, всі вони вимерли протягом п'ятдесятих років. Дещо довше протрималися Пікассо й Шагал.

Хай пробачить мені читач стільки імен, далебі, не конче йому знайомих, але я хотів би, щоб цей пасаж так і лишився в нашій розмові, бож це світлі постаті з захопленнь моєї умовної молодости.

Я встигав обігати всі можливі виставки й побувати бодай на визначніших театральних виставах. Дивувала мене повнота тодішнього своєрідного відродження Парижа. І як не згадати таких шансонье, як Ів Монтан (і актор), П'єр Брассанс, Едіт Піаф і Жюльетту Греко, міма Марселя Марсо, балет Ролана Петі, чи не єдиного з усього переліченого діяльного ще й тепер. На першому плані з тодішньої літератури були: Андре Моруа, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Андре Мальро, поет Жак Превєр. Ще живий за мого часу був й універсальний Жан Кокто – кінорежисер, прозаїк, драматург і маляр. Котрогось року Яків Гніздовський, що жив тоді в Парижі, саме перед моїм виїздом до Мюнхена готував там виставку. Я жартома говорив йому: якби трапилося, щоб її відвідав Жан Кокто – успіх виставки був би забезпечений. За пару тижнів, уже в Мюнхені, дістав від Якова листівку: «Не заходив Кокто і не розмахував своїми костистими руками». Що означало, що комерційний успіх виставки, як звичайно, був посередній.

Такий мій Париж. Щойно з шістдесятих-сімдесятих років я дістав можливість вибиратися за його межі для знайомства з мистецтвом Заходу й інших країн, але того вже було б забагато для нашої розмови. Про це – в моїй книжці «Розмови в дорозі до себе».

Звідси я дивився тоді не просто на українську, а на українську радянську літературу, що означає: неминуче позначену фальшем. Як сказав колись Солженіцин: письменники соцреалісти зобов'язані були не помічати очевидної правди, яка їм без літератури впадала в очі. Бувши перед війною аспірантом Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР, я не мав наміру спеціалізуватися на радянській літературі й волів утікати від неї в стародавню добу. На таких був дефіцит, й Олександр Білецький сам вирішив узяти мене під своє керівництво. Але, опинившись на еміграції й ставши в середині 1950-х років редактором «Української літературної газети», а з січня 1961 – «Сучасности», я змушений був повернутися до актуального. Така генеза моїх «оцінок».

Чи тепер писав би я інакше? Безумовно, бо кардинально змінилися обставини. Хоч не було мені таємницею й тоді, яких мук коштувало письменникові відстоювати бодай дециду тієї правди, «яка їм без літератури впадала в очі», одна річ знати теоретично, інша – дізнатися конкретно, скільки разів той чи той письменник змушений був переробляти роман чи повість, щоб довести його до сприйнятних партійному начальству кондицій. Тому тепер я не був би такий категоричний персонально супроти Михайла Стельмаха чи Олесе Гончара, але в оцінках їх творів ніщо не змінилося: фальш є фальш, незалежно від того – висловлена добровільно чи під примусом. Поясню на прикладі. Геніальний автор «Золотого гомону» і «Скорбної матері» був і лишається першим поетом двадцятого століття, і нерозумно було б ганити Тичину за «юродство» (як влучно означила це явище Михайлина Коцюбинська), але «Партія веде», яку «Правда» надрукувала в оригіналі 21 листопада 1933, коли ще не були поховані всі трупи померлих від голоду, лишилась одним з найстрашніших документів нашої історії, страшнішим від середньовічного бенкету під час чуми. З цього погляду, гадаю, на часі переоцінка всієї т. зв. радянської класики.

– Ви у своїй праці «Літературний процес децю з віддалі» (Париж, 1991), роздумуючи про так званий горбачовський плюралізм в Україні, висловились, що пора «скинути сталінський картуз, натягнений на всі голови всесоюзно». Цього картуза, звичайно, мусив носити і такий митець, як Олександр Довженко, не кажучи про митців скромніших за талантом. Ось уявімо собі, що Олександр Корнійчук, який відразу натягнув цього «картуза» по самі вуха, силою якихось обставин опинився в еміграції разом зі своїми ровесниками. Він, звичайно, змушений був би його зняти. Яким би шляхом, на Вашу думку, пішла його творча праця тут, в умовах вільного світу? Чи, може, цей вільний світ уже б не прийняв його творчості після того, як він так «успішно» «потопив» чорноморську ескадру і так «успішно» вхопив тип позитивного героя з умов сталінського режиму, вираженого кон'юнктурною поведінкою Платона Кречета? Ви ж самі колись у статті «Драматургія О. Корнійчука на тлі радянського літературного побуту» («Сучасність», 1961. № 1. С. 65) писали: «не потребуємо доводити, що Корнійчук не сам виїшов на провідного драматурга і не з його вини його п'єси вважають вершом досягнення радянського театру. Як кон'юнктуристик, він тільки зручно пристосувався виразником ідеалів і смаків свого замовця, якого легко впізнати в постаті представника панівної, за термінологією Мілована Джіласа, «нової класи».

– Ви не зовсім правильно мене зрозуміли. В тому випадку мені йшлося про сталінський «картуз» не в персональному, а в організаційному плані. Сталіна

дратувала неможливість тотально керувати літературою, коли в кожній республіці є по кілька літературних організацій чи угруповань, які воюють кожна проти всіх, і кожне запевняє, що тільки воно є справжнім речником партійної лінії в літературі. Піди розумій їх. Куди простіше зотарити їх у єдиній спілці письменників «з комуністичною фракцією в ній» (з постанови ЦК від 23.04.1932), побудувати її централізовано по вертикалі й поставити на її чолі, наприклад, «подобострастного» Фадєєва, а на додаток хай сам Горький під наглядом Жданова дасть їм єдину творчу методу – соціалістичний реалізм. З погляду деспотії єдино правильна логіка.

Це все ясне. Але йдімо далі. Тепер кажуть, що відбулася безкровна революція. На жаль, доне не відбулася до кінця, а зупинилася десь посередині, бо не знесла всіх попередніх структур, як це властиве кожній справжній революції, проти яких вона починалася. У висліді склалася парадоксальна ситуація, за якої виживання у всіх сферах державного відродження приречене болісно відбуватися в старих структурах. Щоб вижити, не було іншого виходу й літературі, як тимчасово зберегти сталінську структуру. Я розумів це, коли писав «Літературний процес дещо з віддалі», і пропонував бодай зняти всесоюзний сталінський «картуз», перейменувавши СПУ на об'єднання, товариство українських письменників чи щось подібне. Оце й усього.

Що ж стосується Корнійчука, то тут відповідь ясна. Як один з керівників Всесоюзної ради миру, він вільно «катався» по всьому світу, і ніхто не перешкодив би йому лишитися на еміграції, якби хотів. Але він занадто високо стояв у партійній номенклатурі, під крилом самого Сталіна, щоб такий, нерозважний з його погляду, крок зробити. Так що годі було б уявляти його в нашому скромному діаспорному середовищі перебудованим на сто вісімдесят. Якби він жив і тепер, то, гадаю, опинився б по другий бік, у підпіллі разом з Гуренком. Звісно, підпілля тепер і не потрібне, бо так званий плюралізм дає змогу кожному легально агітувати за повернення до КПРС і Союзу, але з-за плоту тактично зручніше керувати гуртом «товарищей» О. Мороза. За тим самим плотом сидів би й Олександр Євдокимович. Між іншим, є один яскраво аналогічний приклад такої позиції в літературних колах України, наводити який зайве діло, бо він усім добре відомий.

До речі, як ми вже при Корнійчуку: чи такі вже «суворі» були мої оцінки радянської літератури, хай свідчить останній абзац з моєї книжки «Сучасна література в УРСР», виданої 1964 р. Даруйте, що цитую сам себе: «Є їх (українських письменників) щось близько 600 осіб, і являють вони сьогодні найбільшу силу, яка відстоює існування української культури. Саме те, що вони в умовах глуму 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 невітського зла московщини, а й критикованих нами, до таких, як Корнійчук, Дмитерко і їм же ність числа. Бо бути українським письменником це – (не хочу бути патетичним, але мушу вжити цей термін) подвижництво».

На жаль, останнє актуальне поки що й тепер.

– *Пане професоре, впевнений що читачеві в Україні було дуже цікаво читати Вашу розповідь про Горотака – автора збірки «Дияболічні параболи». Виявляється, що*

за іменем Горотака стоять справжні імена Л. Мосендза і Ю. Клена. Ця унікальна містифікація – не тільки цікавий факт в біографії двох видатних письменників, вона відкриває багато таємничого чару з української літературної атмосфери в Німеччині 40-х років. В Україну мусить вертатися все, що має свою вартість у пізнанні діаспорного культурного набутку. Може б Ви і цей наш діалог скрасили якимсь цікавим спогадом, наприклад, із буднів МУРу.

– Одверто кажучи, мені не зовсім личить оповідати про МУР (Мистецький Український Рух), бо пристав я до нього не від початку. Він був заснований відразу по війні 1945 р. в німецькому місті Фюрт, а я жив тоді в Австрії. Щойно в середині 1947 р. переїхав до Німеччини й десь після того вступив до МУРу, коли вже відчувалося наближення його занепаду. Звісно ж, історія його мені добре відома, а не зовсім личить мені оповідати про нього не так з причини малої моєї участі в ньому, як з уваги на те, що в Америці живе один з головних організаторів МУРу, який уже опублікував історію цієї організації й певно не відмовився б розповісти про неї куди краще від мене на прохання редакції «Дзвону»: Юрій Шевельов. Було так, що головою МУРу був обраний відомий уже тоді автор трилогії «Волинь» Улас Самчук, але дійсним натхненником і теоретиком організації був Шевельов. Йому належить і гаряче дискутована тоді теорія органічно-національного стилю української літератури. Його опонентами були речники неокласицизму в особах Юрія Клена й Володимира Державина. За тих самих років Шевельов, щоправда не під маркою МУРу, редагував прегарний ілюстрований журнал «Арка» в Мюнхені, одним з ілюстраторів якого був пізніше відомий у світі Яків Гніздовський, маляр і графік. Другим у тій самій течії формулювання теоретичних проблем, що й Шевельов, був Григорій Костюк. Вийшло тоді три дискусійні збірники «МУР», твори активніших членів МУРу: Івана Багряного, Тодося Осьмачки, Василя Барки, В. Домонтовича. Крім згаданих, вартий згадки ще Юрій Косач, автор низки романів і під самий кінець його перебування в Німеччині п'єси «Ордер», в якій гостро висміяна советська вояччина, а в фіналі – перемога над нею вояків УПА. Тим несподіваніша була його перебудова, вже в США, на советофільство. Експлуатуючи споріднення з Лесею Українкою, він здобув пошану в літературних колах Києва, а за те, що редагував у США провокативний журнал «За синім океаном». Вшановано його фантастично вигаданою біографією, друкованою в київських виданнях, ніби він героїчно витримував переслідування від націоналістів і навіть зазнав ув'язнення від німців, хоч насправді було зовсім не так. Та це вже поза межами МУРу.

Була ще одна колоритна постать у МУРІ: Ігор Костецький. Тоді він плекав ідею закласти такий журнал, якого ще світ не бачив, під назвою «Хорс», і збирав до нього матеріали у великому мішку. На жаль, Костецький уплутався у зв'язки з КГБ, і не виключене, що по його смерті там опинився його архів з «Хорсом» у мішку. Та це вже теж поза межами МУРу.

Добу 1947-1950 рр. я назвав колись добою грюндерства: виникали й швидко зникали академії, інститути, товариства. Так і МУР. Але він відіграв свою роль в самовизначенні другої літературної еміграції на свободі.

Саме тоді, коли зникав МУР, з січня 1951 р. почала виходити в Мюнхені газета «Сучасна Україна», на базі якої виникла редагована мною «Українська літературна газета», а потім і журнал «Сучасність». Цей центр з «Сучасністю»

проіснував довше, аж до переходу журналу до Києва. Та це тема окремої розмови.

- Пане професоре, в 1964 р. у статті «Де наш Шевченко?» ви цитували Микиту Хрущова: «Тарас Шевченко – великий український національний поет. У його віршах звучить палка і пристрасна синівська любов до рідної України... Він не зігнув спину перед царизмом в той час, коли його засудили і послали в Орську фортецю простим солдатом..» Ви ці слова, як самі казали, зацитували тому, «щоб додати до них те, чого автор їх не сказав би ні за що на світі: не зігнувши спину перед царатом, Шевченко ще не закінчив боротьби за національне визволення проти терору й підступів російщини (яка втілюється сьогодні в постаті Хрущова), і ми сподіваємося бути свідками його наступних перемог».

З того часу, як Ви ці слова писали, пройшло майже тридцять років. Нині вже якісь певні перемоги маємо, але Шевченкова боротьба ще триває. Якою вона тепер, по-Вашому, є, ця боротьба?

- З власного досвіду цього тридцятиліття можу, не боячись бути самокритичним, відповісти: зацитоване Вами – патетична фраза, варта стільки, скільки загально повторювані: «правда подолає кривду», «добро перемаже зло», «народ безсмертний» та їм подібні. У дійсності, на жаль, може перемагати те й друге, і народи не безсмертні. Шевченко живий у наших серцях, і перемагає він доти, доки ми спроможні бути гідними його величі нащадками. Сьогодні питання нашої (і Шевченкової) поразки чи перемоги вирішується, либонь, востаннє. І воно поки що відкрите. Якщо зазнаємо поразки, – винен буде не Шевченко.

- «Є критики, які наївно бачать своє призначення в тому, щоб учити поета, підказувати, як йому досконалитися, щоб кожен наступний твір був ліпший від попереднього. Є й інші, які слушно кепкують з перших: поета не можна навчити, бо треба з талантом народитися. А з талантом буває так, що він вичерпується на стадії початківства і, давши коротким зблиском кілька шедеврів, зникає. Тоді ніякі повчання критиків йому не допоможуть. Та шляхи таланту незбагненні: буває й так, що він досягає, як добре зело на щедрій ниві, і на повечорілий день, мовивши за Довженком, чарує нас мудрою, вивершеною досконалою зрілістю, так що довгий час ми його наче й не помічаємо чи привикаємо бачити у числі хай і добрих, але середняків, і раптом з одного якогось твору відкриваємо його в новій якості, на тих вершинах культури, на яких раніше не сподівалися його присутності».

Це Ваші слова, пане Кошелівець. Вас свого часу приємно вразила збірка Леоніда Первомайського «Уроки поезії» і, поцінуючи її на загальному тлі творчості письменника, Ви, власне, оті вище цитовані слова, адресували йому.

- Думається, що Ви маєте цілковиту рацію. Подібне можна сказати про Ігоря Муратова, маючи на увазі його книги віршів «Розчакхнута брама», «Надвечірні птахи», повість «Сповідь на вершині», про Василя Земляка з його романами «Лебедина зграя» і «Зелені млини», про Бориса Харчука, прочитавши його роман «Кревняки» і, очевидно, про ще інших письменників.

Сьогодні в Україні розпочався активний процес залучення художніх творів, творчих персоналій у загальнолітературний творчий процес, аби створити цілісну картину нашого художнього «господарства», аби, врешті, пізнати свою літературу такою, якою вона насправді була.

І ось, добре не знаючи української літератури в діаспорі, у нас часто-густо «переоцінюють» діаспорних письменників. Інколи це залежить від зв'язків того чи іншого автора з видавництвами, часописами чи впливовими людьми в Україні. Звичайно, таких зв'язків сьогодні ні Олекса Стефанович, ні Оксана Лятуринська, ні Богдан Кравців, як і багато інших видатних письменників, що повмирили, налагоджувати не можуть.

З часом все вляжеться: переоцінені дістануть своє, недооцінені – теж їм належне.

– *Пане професоре, Ви дивились на українську літературу з відстані, але добре знаєте її і зблизька, маю на увазі ту, що творилась в еміграції. Кого з еміграційних письменників Ви б оцінили саме так, як Леоніда Первомайського, тобто, хто був наче й непомітним, а раптом «засвітився»?*

– Первомайський зацікавив мене тим, що при загальній течії зникну поетів у лещатах соціалістичного реалізму, і найбільших: не кажучи про Тичину, занепадали ж і Рильський та Бажан, – здолав устояти проти цієї течії і, замкнувшись від оточення у світі поезії, зумів дати зразки чистої лірики, довівши її в збірці «Уроки поезії» (і в двох останніх також) до тієї «простоти», силу якої розумів його російський сучасник Борис Пастернак.

У нас, коли мова про літературну еміграцію, було щось зовсім інше: без залежності від того, що він робив, чи просто мовчав, кожен, опинившись на волі, міг «засвітитися», як висловився колись Іван Дзюба з іншого приводу, сам від себе. Звісно, як був обдарований талантом, бо без нього й на волі можна «світити» тільки графоманією, що залюбки й робить, скориставшись свободою, не один писака в діаспорі. Та не про них мова.

Я не знаю, з чого починав ще в советчині Василь Барка, чи Олег Зуєвський, але обидва вони відразу засвітилися тут чистим світлом з перших поезій на тому високому рівні, на якому тримаються й по цей день. Та не змога мені в обмеженій часом розмові говорити про кількох, і я зупинюся дещо докладніше тільки на одному прикладі, просто тому, що той, про кого мова, був близький мені протягом останнього десятка років його життя. Це Михайло Костьович Орест (Зеров). З його розповідей знаю, що поета в собі він відчував ще з юнацьких літ, але, буди абсолютно непоступливим на компроміси, в умовах советчини не надрукував жодного рядка. Але за війни, ще в дорозі на Захід, мав готову збірку поезій, яку надрукував у Львові 1944 р. під назвою «Луни літ». Без потреби досконалитися з кожним новим віршем, як й у випадку названих вище Барки й Зуєвського, ця збірка визначила той рівень поетичної культури, на якому утрималися наступні чотири, включно з виданою посмертно – «Пізні вруна» (1965). Уся його поезія – медитативна лірика, звісно ж, не без ноток ностальгічної туги за рідним краєм і власним родом.

Як мені вже доводилося писати про нього, кожна його поезія є, у найпервіснішому значенні цього слова, шедевром формального викінчення. Слово так укладається у прийнятий розмір, що поетові ніколи не можна закинути формальної недоробленості, яка подеколи трапляється й у великих поетів (наприклад, у Маланюка). В Ореста не може бути мови про силуваний наголос чи важкий для вимови збіг приголосних. У його мові, може, не так і багато чистих новотворів, мовотворчість Орестова – передусім у поверненні

слову його забутого чи наданні йому незвичного для загальноприйнятого мовлення вживання. А ще більше – в різноманітній семантиці слова додаванням у поточній мові не вживаних суфіксів чи префіксів. Гадаю, що мініатюра «Жовтень» ілюструє сказане вище:

*Скоритись? Ні! Для почувань знебулих
Ще має силу їх передий спалах:
Я чую запах радостей минулих,
В заобрійному вирії пропалих.
Так Жовтень, тоскний спадкоємець Літа,
В собі його луну любовно стежить...
Коли прийдешність холодом повита,
Лише минулий день душі належить.*

На мій погляд, поетичною майстерністю Орест перевищував свого брата Миколу Зерова, хоч сам він з пієтету перед старшим ледве чи з таким порівнянням погодився б.

Та, либонь, на цьому час кінчати нашу розмову.

Бесіду вів Тарас Салига

РОЗМОВИ В ДОРОЗІ ДО СЕБЕ І ДО БОГА

Ексклюзивне інтерв'ю з Іваном Кошелівцем, видатним українським вченим-літературознавцем у діаспорі¹⁰

Мабуть, я був останній, хто записав бесіду з Іваном Максимовичем Кошелівцем. Це трапилося у Мюнхені в приміщенні УВУ влітку 1998 року. Невдовзі вченого не стало.

Чому не оприлюднив ці записи раніше? Усе сподівався, що вийде моя книжка про нього, в яку вкравив фрагменти отих наших давніх, як правило, вечірніх бесід про все. Але збігають роки, а надії на те, що якийсь із видавництв зацікавиться монографією про видатного вченого, майже немає. Навіть столітній ювілей І. М. Кошелівця пройшов в Україні непомітно. Тому виношу на читацький суд фрагменти нашої розмови. Хочу вірити: вона має незаперечну літературно-культурологічну цінність.

- Іване Максимовичу, у своїх спогадах Ви часто згадуєте голодомор. Давайте відштовхнемося у нашій розмові від цієї трагічної сторінки нашої історії.

- Так, я був свідком трагедії 1933 року. Бачив на вулицях Кременчука й Харкова трупи померлих з голоду хліборобів. Були випадки, що на Полтавщині до одного вимирали цілі села. У моєї ближчій родині були вивезені на Північ, а четверо померло з голоду. Вони не були глиталями й ніколи не визискували чужої праці, а на час, коли прийшла на них смерть, були смиренними колгоспниками. І над тим моторошним пейзажем смерти витала зловісна постать Постишева, висланого з Москви, особисто Сталіним, простежити, щоб вони померли...

Якось мені потрапила в руки газета «Вісті» – урядовий орган, який існував до Другої світової війни, а потім не був відновлений. У газеті на цілий підвал фейлетон. Автор цитує американську газету, в якій написано: «В Україні вимерло з голоду шість мільйонів селян». Далі хвацький автор коментує: «Видно, не з доброго життя американці таке пишуть. Вони хочуть відволікти увагу від важкого життя своїх громадян і друкують вигадки на квітучу Україну». Але я уперше тут те число зустрів: шість мільйонів померлих з голоду. Прикинувши собі, я думав, що приблизно так воно й є, в кожному разі – не менше. Дехто каже сім мільйонів. Це теж можливо. Але я чомусь уподобав те число, яке вчитав з цієї газети і – відтоді ввесь час оперую цим числом: шість мільйонів загиблих українських селян з штучно організованого голоду...

- У цьому житті людині не суджено обпертися на безсмертя, тобто відчутти вічність. Вона може тільки вірити в неї. Що думаєте Ви з цього приводу?

- Я скептик і раціоналіст. Не відчуваю безсмертя. Колись мене Кубійович запитував: «Ти боїшся смерті?» «Так, – кажу, – боюся, але не хочу думати про неї. А ти?» – питаюся в нього. А він каже: «І я також».

- Що, на Вашу думку, чекає людину після смерті?

¹⁰ За публікацією: «Всесвіт», березень-квітень 2017. – С. 201-212.

- Я не знаю. Нічого певного сказати не можу. Не маю якихось особливих думок з цього приводу.

- Ви не думаєте про це?

- То абсолютно мені невідоме... Релігія примітивно пояснює, що після смерті людські душі десь збираються і чекають Страшного Суду. Це складна річ. Я думаю, що Емма (Емма Іванівна Андіївська - дружина І. М. Кошелівця - прим. П. С.) Вам цікавіше про це може розказати. У неї є фантазії про перехід душі.

- Ви прожили велике життя і цікаве...

- Цікаве - то правда...

- А що головне в житті? Навіщо все це?

- Людина жива, якщо вона мислить, то не хоче загинути. Хоче щось залишити після себе. Залишити у якійсь формі. Не скінчитися на смерті. І тому всі щось роблять, добиваються чогось... Якби цього стимулу не було, то люди нічого не робили б. Але кожен хоче, щоб по ньому щось залишилося. Письменник хоче продовжити життя у своїх творах. Так само скульптор і маляр... І ремісник мріє про таку річ, якою міг би пишатися, яка мала б тривалу вартість... І дядько-селянин намагається бути добрим господарем. Залишити після себе щось вартісне чи просто добру пам'ять...

- Іване Максимовичу, повернімося в часи МУРу. У той час, як відомо, Юрій Шерех почав активні заходи зі створення потужного творчого об'єднання. Яке Ваше ставлення до цього? Чи брали Ви участь в організаційній діяльності цієї організації?

- Я був членом МУРу, але безпосередньої участі в організаційних структурах не брав. Бо коли він заснувався, я був в Австрії, а як приїхав у Німеччину, він уже вмирав... І все ж це був цікавий час. На еміграції опинилося кілька передових талановитих письменників і маса графоманів. Їх треба було об'єднати, і цю функцію чудово виконував Улас Самчук, маючи здоровий дядьківський розум. Він умів їх усіх тримати при купі. Ідеологом став Юрій Шерех-Шевельов, кажучи советською термінологією, - завагітпромом...

Письменники опинилися у вільному світі, й у них появилася можливість висловлюватися відкрито. В союзі не було такої можливості, й природно, що вони почали говорити і писати про те, якою має бути велика література. Але на еміграції, очевидно, не можна творити велику літературу...

Шевельов писав про перспективи розвитку української літератури і про органічно-національний стиль... (сміється). Але це не стиль... Потім він відмовився від цього...

І все ж МУР відіграв позитивну роллю в організації літературних сил, поживаленні творчого процесу...

- Як би Ви визначили свій профіль як літератора?

- Обертаючись з конечности у сфері літературних актуалій, я став літератором невизначеного профілю. Коли так кажу, дехто думає, що зі скромности. Зовсім ні. Моя позиція має свої плюси і мінуси. Щоправда, не було змоги

систематично працювати над історією української літератури, зате розширювався об- рій для обсервації літературно-мистецьких явищ, які залишаються поза сферою зацікавлень історика літератури у стислому значенні слова.

- Ви заснували й багато років очолювали редакцію журналу «Сучасність». Які почуття викликає у Вас той період?

- Ми опублікували дуже багато добрих речей. Усі перелічити неможливо. Під маркою «Сучасності» вийшла збірка статей Григорія Костюка «Між ідеєю і формою», Юрія Шевельова «Українська мова ХХ століття», написана, як Ви знаєте, англійською мовою, а згодом перекладена українською Елеонорою Соловей. До речі, погано перекладена... У «Сучасності» друкувалися всі визначні романисти: тут надрукував Василь Барка свого «Жовтого князя», Улас Самчук «На білому коні»... Нашими постійними авторами були Іван Багряний, Тодось Осьмачка, Докія Гуменна, Олекса Ізарський, Ігор Костецький і Емма Андіївська... Зрештою під маркою «Сучасності» вийшли всі мої книжки.

- Який вплив на Вас мали приятелі по перу і духу? Чим збагатили, що дали чи чого навчили?

- Мені таланило зустрічатися й дружити з прегарними людьми, від яких справді можна було чогось навчитися. Але я волів би не вживати цього терміна, може, краще говорити – хоч ніби воно те саме – про збагачення у єднанні з іншими життєвого досвіду. А навчитися від інших чи зазнати такого впливу, щоб керуватися їхніми уроками в житті? Такого мені не траплялося; маю враження, що коли таке і трапляється, то винятково рідко...

- Але Ви так чудово осівали дружбу в своїх мемуарах...

- Мені справді в житті дуже щастило на друзів. З особливим відчуттям згадую Олександра Шульгіна. Ми познайомилися в Парижі. Це була людина з іншого – із того дореволюційного світу, коли ще існувало українське панство. У тому доброму розумінні, що коли ти усвідомлюєш себе паном, то вже нічого поганого не зробиш. Шульгін був паном психологічно, не інтелектуально, що означало: він ніколи не здатний знехтувати простою людиною. Буде з нею гарно говорити і не образить чимось... Такою ж людиною з іншого світу була його дружина Лідія Василівна. Між іншим, завжди, коли вона приходила додому з міста, неодмінно приносила квіти – одну чи цілий букетик. Кохалася у квітах. У їхньому домі завжди витав особливий аромат. Кімната аж сяяла від цього. Ще у них був великий кіт. Коли я зайшов перший раз, він почав тертися мені до ніг. Шульгін каже: «Оце він прийняв Вас. Бо коли прийде хтось, кого він не хоче, то починає хвилюватися, підходить до нього, потім до дверей, невдоволено нявчить, по-своєму говорить... Викинь, мовляв, його... Коту було уже вісімнадцять років. Старий, як на котячий вік. Одного разу я прийшов, а кота немає. – Де він? – питаю. – Помер, – сумно відповідає Шульгін... Не здох – а помер.

Я поховав Шульгіна у шістдесятому році. Між іншим, поклав на його могилу вінок від «Літературної газети». Мені було на той час 53 роки – я почувався ще дуже молодим. Відчував жаль за втраченим другом, бо ми зналися десяток років. Але життя продовжувалося і біль утрати стихився з часом. Коли помер Клен, з яким ми рік були дуже близькими, я теж боляче переживав. Але життя йшло далі...

Тепер, коли я старший віком, помічаю, як зникають, зникають, зникають друзі й приятелі навколо мене, туга за ними зовсім інша... Тоді це було одне, тепер – інше. Я все думаю: ось були Шульгін, Клен, Кубійович, ми дружили, а тепер нікого немає... Тепер їх втрата відчувається по-справжньому. Коли ми молоді, відчути глибинно цього неспроможні. Звичайно, смерть заторкує душу, але життя іде далі. А тепер... втрата така глибока, сприймається зовсім по-іншому, зовсім по-іншому...

Дуже теплі стосунки склалися у нас з Кубійовичем. Ми познайомилися 1947 року. Потім одного разу поїхали удвох в Сарсель, прожили там півроку. Працювали разом над «Енциклопедією»... фактично удвох. Хоча треба сказати, якби не він, Енциклопедії не було б. Він був такою наполегливою, працьовитою, цілеспрямованою людиною! Як брався за щось – нічого іншого для нього не існувало. Як почав 1947 року робити Енциклопедію, то тільки вона для нього до самої смерті й існувала. Це була така дивовижна цілеспрямованість!

Як на сторонню людину, Кубійович був дуже сухим і нецікавим. А фактично – дуже добра людина. І глибока! Він проживав у Сарселі, і я тричі на рік їздив туди і жив там то три тижні, то навіть місяць. Якось удвох ми поїхали у Винниченкову оселю. Це було 1957 року. Тоді перейшли на «ти», і між нами почалося те, що називається справжньою дружбою. Кубійович несподівано розкрився. Співав пісні, хоч ніколи до цього я не чув, щоб він наспівував...

Ще назву Володимира Дорошенка, Володимира Державина, Михайла Ореста, Андрія Жука, Дмитра Чижевського... Чижевський мав один недолік: як сиділи у каварні чи деінде, він починав розказувати і вже нікому не давав слова вставити. Але треба визнати – знав безліч цікавих історій. Наприклад, котра з продавщиць на «фльомарку» відьма і таке інше...

Великим моїм приятелем був Яків Гніздовський. У нас є його картини, він оформив деякі Емміні й усі мої книжки, окрім останньої про Жанну д'Арк. Оформив би й цю, якби був живий. Обкладинку до «Розмов...» підготував 1985 року, і в цьому ж році його не стало. Ми саме поїхали до США. Спершу зупинилися на два тижні в Нью-Йорку, як завжди, коли пересікали океан, а потім лагодилися їхати на Флориду, до Емминої матері. 2 листопада ми отримали телеграму, що Гніздовський помер. І ще після його смерті ми дістали від нього листа, який затримався у дорозі. У ньому він повідомляв, що не може прибути на наш вечір. Це був якийсь особливий лист – лист, отриманий після смерті адресата.

- Чи мав хтось із цих людей вплив на Вас?

- Не можу сказати, що хтось мав на мене вплив. Найтрудніше бути самим собою... Ну, симпатичні були люди, я їх шанував, любив, але не можу уявити собі, що хтось із них дуже суттєво впливав на мене.

- Чи була у Вас можливість спілкуватися з російськими дисидентами? Чи були сутеречності між ними й нашими дисидентами?

- Раніше між російськими дисидентами й українськими не було тертя. Росіяни ніби не бачили, що українці хочуть самостійності. Для них було головне розвалити ненависну комуністичну імперію. А оскільки Москва була сильнішою,

то й російське дисидентство було сильнішим. Тут вони списали гори паперу. А коли отой дурнувятий Горбачов розвалив Советський Союз (він думав, що зміцнює його), почалося тертя між дисидентами. Тепер вони люто виступають проти української самостійності. І запруджують журнали писаниною про російські впливи...

Імперія - то завжди зараза. Але російська імперія - то справжній жах. Візьмемо англійську імперію, вона тримала дистанцію між англійцями і підлеглими народами, а в Росії - «всі рівні». Ось де справжня загроза - у повній асиміляції.

Або візьмемо таке питання. Чи Ви мали змогу читати, скажімо, Монтеня в українському перекладі? Ні! А в російському є. Для України можна дати загальну класику в перекладах, як-от Бальзака, Золя, Мопассана та інших. Але до інтелектуально-вершинних творів український читач був змушений приходити через російську мову. Скажімо, «Мадам Боварі» Фльобера є українською мовою, а «Соломбо» - кращий твір - катма. Найдосконаліше беріть з Росії. Ось їхній принцип. Якийсь Вознесенський каже: «Жаль, що ми розвалили імперію. Треба було знищити комунізм, але імперію зберегти в новому вигляді». Усі вони тужать за нею, усі вони одним дихом дихають...

Ще повернуся до російських дисидентів. Найбільш відомою постаттю в минулому був Сахаров. Але чи він відрізнявся стосовно поглядів на імперію від інших? Ще коли я був молодим і рухливим, то підтримував добрі стосунки з польськими письменниками в Парижі. І зокрема з видавцем Гедройцем. Якось у нас зайшла мова про Сахарова. Гедройц був прихильний до України. Під моїм тиском він просив Сахарова написати щось про українське питання. На те Сахаров відповів: «Коли я дозволю собі вільно висловитись з цього приводу, мене роздеруть». Російський шовінізм - страшна річ. Вони психологічно не признають України - це Южно-Русский край - і все... Ще пройде 5 років і Україна стане крайньою губернією Росії. Це може бути, адже дві третіх в Україні - не українці.

- Іване Максимовичу, більшу половину життя Ви прожили у Мюнхені, що для Вас це місто?

- У Мюнхені немає нічого доброго, окрім, може, кількох музеїв. Тут є дві чудові пінакотeki. Є ще невеличкий музейчик, де зберігаються роботи російського безпредметника Кандінського... Він жив тут неподалік в одному невеличкому баварському містечку. Там існував мистецький осередок...

Стара архітектура Мюнхена не така яскрава, як, скажімо, у Флоренції чи Ватикані. Як місто, Мюнхен мало цікаве. Я захоплювався архітектурою, зокрема романською, відтак готичною і ренесансною. Бароко не входило у коло моїх інтересів. А Баварія багата саме на барокову архітектуру. Та це мене не цікавить. Романську архітектуру я засвоював у Франції, а ще в Італії та Іспанії. Готику вивчав теж у Франції. Там вона народилася. Німецька готика - периферійна. Сама назва «готика» - означає «дикунська», тобто з того боку, з-за Альп. Стара! У Баварії є багато готичних споруд, але більшість із них незугарні, смішні... Для мене цікаве кожне місто, багате на стару архітектуру. А Мюнхен не має нічого, окрім кількох

барокових споруд. Йому тільки 840 років. Пригадую, як святкували 800-річчя, хоч то умовно, звичайно. Але Баварія, Нюрнберг значно старіші й цікавіші.

Мюнхен зручний тим, що не тісний, як більшість старих міст. Колись ми їхали через Італію і потрапили в Сеговію. Шукали готель, щоб переночувати, і заїхали в таку тісеньку вуличку, що ледь розминулися із зустрічною машиною. Якби був даліше тупик, то б уже звідти, мабуть, не виїхали. Ледь протиснулися. У старих містах страшенно тісні вулички. Коли їх будували, то не розраховували на авто. Таких міст безліч в Італії та Іспанії. Скажімо, є таке чудове невеличке містечко Сен-Джеміано, де збереглася Етруська брама. Коли я проїжджав через неї своїм довгим автомобілем, то ледь протиснувся... Не те у Мюнхені. Тут є простір. І тиша.

- А Київ?

- Милуючись чарівним Києвом, я ще більше захоплювався тим невеличким гуртом людей, переважно літераторів, з якими мені пощастило зустрітися.

- Чи Ви задоволені резонансом своєї творчості?

- Я ніколи не був цілком задоволений тим, що писав. Бо коли я щось писав і це виходило друком, то я бачив згодом, що міг написати багато ліпше. І через це ніколи не перечитував своїх книжок. Щодо резонансу, то мені щастило більше. Між нами кажучи, я задоволений резонансом моїх книг у Києві і в Україні загалом, бо це означає, що мої книги ідуть, їх читають. Я потрапив у добру кон'юнктуру. Коли 1964 року вийшла друком «Сучасна література в УРСР», тоді ще активно працювали шістдесятники й існували канали, якими книжка потрапляла в Україну. До мене докотилося повідомлення, що на судовому процесі Михайло Горинь зізнавався, що читав мою книгу і давав читати своєму братові... Тоді кожна моя книжка ішла на рідну землю. І це мене страшенно хвилювало. Долею своїх книг тут, у діаспорі, я не переймався і не цікавився. Звичайно, я мав добрі рецензії, відгуки. Але який у тому смисл? Вийшла – і кінець. А там резонанс був надзвичайний. А ще кажуть, що мої книги мали великий вплив... Але я не схильний до перебільшень, бо шістдесятники самі по собі дуже енергійно входили в літературу. Це була надзвичайно динамічна група. Але, мабуть, мої книжки щось для них означали, комусь допомагали, і мені гріх нарікати на долю...

- Як би Ви охарактеризували нинішнє суспільство?

- Ми живемо у споживацькому суспільстві. Заправляє тепер плебей. Споживати і добре жити – ось про що мріють люди. Німець живе тим, що відбув десь цьогорічну відпустку і марить тим, щоб наступного року знову поїхати кудись... До Італії, Англії, на Далекий Схід чи ще кудись... Це його мрія. Так вирівнялось на тому суспільство, що для митців немає стимулів. Література і мистецтво стали надзвичайно аморфними... Як я приїхав у Париж 1951 року, то це було щось неймовірне. Все процвітало – і література, і театр, і малярство. І всі великі митці ще були живі... Що не театр – то великі актори. Що не виставка – то чудові твори. Нині наче всі повмирили. Нема нічого. У німецькій літературі я ще застав у живих Генріха Гессе. Який це був чудовий письменник! В останні роки свого життя він друкував короткі ліричні оповідання. Справжні шедеври! Я їх перекладав і друкував у «Літературній газеті» (правда, незаконно, без дозволу автора). Анрі Жід ще жив. Вони померли – а хто залишився? Минулого року в Франції купив вісім

томів Мерля. І довго читав. Відомий у світі і добрий письменник. Але це вже не те... Це не Андре Моруа і не Анді Жід...

- Чи може письменник у вільному світі жити з гонорарів?

- Письменник мусить жити з гонорарів... Але тут треба сказати таке. У советчині багато графоманів жили з гонорарів. Вони писали на догоду системі, й вона забезпечувала їм безбідне існування. Їм платили, хоч добре знали, що викинуть їх писанину в макулатуру. Але це якраз було те, що їм потрібне... Я не переносю слова «творчість». У письменницькому довіднику часто можна зустріти таку фразу: «З такого-то часу такий-то письменник на творчій роботі». Це означає, що прислужницький писака на державному утриманні.

У вільному світі письменник мусить бути добрим ремісником. Як швець повинен уміти пошити добре відціровані чоботи, так і письменник – написати читабельний твір. Тому що тут діють закони ринку. У советчині багато письменників жили з гонорарів, але зрозуміло, не заслужено. Бо їх твори не користувалися успіхом, їх не читали...

Я знаю багатьох письменників, які тут, на Заході, заробляють на хліб щоденний державною службою, а у вихідні пишуть. Зрозуміло, вони не можуть прожити тільки на гонорари, тому ідуть на іншу працю. Але добрий письменник повинен жити з гонорарів. І не тільки винятково талановитий, а й літератор середньої руки. Звичайно, за умови, що він писатиме читабельні твори... Ось, скажімо, у Франції є такий письменник Каstellьо. Я бачив у Парижі його будинок – він коштує мільйони. Це означає, що його книги користуються широким попитом, його читають. Він з цього живе. І живе добре. Таких, як Каstellьо, тут є багато.

- Як Ви гадаєте, якими шляхами розвиватиметься українська література у третьому тисячолітті? Які її перспективи?

- Робити якісь прогнози щодо розвитку літератури завжди неймовірно важко. У мистецтві ніколи нічого не можна сказати наперед. А про перспективи... Дуже сумне враження справляє українська література своєю провінційністю, як назагал Україна в цілому. Провінційщина – то страшна річ. Психологічно людина не помічає її. Але коли дивитися збоку, то це видно і страшно пригнічує. Зрозуміло, що провінційність була витворена імперією. Росія відібрала у підлеглих народів найрізноманітніші функції і закріпила нероздільне право тільки за собою. От, наприклад, за часів Союзу відпала потреба Україні мати свою дипломатичну місію. Звідси – відірваність від світу.

Яскравий приклад провінційщини – «Літературна Україна». Вона була створена на зразок московської «Літературной газетъ» і спершу навіть називалася «Літературна газета». Але біда не в тім, а в тому, що це не європейська газета. В ній ви нічого не знайдете про світову літературу, вона не має жодних зв'язків зі світом. Там не можна дістати інформацію про те, що діється в інших країнах, що нового опубліковано і які твори сьогодні найбільш популярні серед читачів. І так триває ось уже більше сімдесяти років. Будучи в редакції «ЛУ», я відверто говорив про те, що треба мати своїх кореспондентів у інших країнах. Адже іде вже сьомий рік нашої незалежності, а в газеті й натяку немає на те, що діється на Заході. Це ж

нонсенс. Вони відповідають – нема грошей. Але ж знайшлися б люди з іменем, які проживають в різних містах світу і готові взяти на себе функції кореспондентів безкоштовно. Чому б, скажімо, не попросити професора Віктора Коптілова, що проживає у Парижі? Є такі люди у США і Канаді, Бразилії і в Німеччині.

Подібне стосується й «Сучасності» та інших журналів. Усі вони живуть так, наче поза Україною літератури нема. Через те у них немає відповідних критеріїв оцінки.

Інколи я чую, що українська література розвивається у тісному зв'язку з Європою. Був такий час, коли це відповідало дійсності. Але не сьогодні. Ми хочемо просувати свою літературу на Захід, і це природне бажання. Але для цього письменники повинні їздити по світу, налагоджувати творчі зв'язки. Тільки так можуть появитися нормальні інтереси.

У світі і Європі читач давно дивиться на марку видавництва. Вона багато значить. Ось, скажімо, Анна-Галя Горбач заснувала своє видавництво і робить добру справу. Але чи може це суттєво позначитися на злитті української літератури з німецькою? Далебі! Книжка добре іде тоді, коли вона має добрий вигляд і за неї промовляє марка видавництва. У Франції, приміром, лідируючі позиції займає видавництво «Галлімар». Там пильно стежать за тим, що появляється в світі літератури. Звичайно, це не означає, що сам видавець перечитує все варте уваги і сам полює за шедеврами. Ні. Це роблять для нього спеціальні люди – лектори. Вони не можуть підсунути йому пересічну річ, бо не втримаються на роботі. Таким чином «Галлімар» переловлює всіх авторів, які цього року дістають літературні нагороди. У видавництві «Галлімар» вийшов свого часу «Жовтий князь» Василя Барки, загалом твір слабенький. І доля його спіткала сумна, хоча головна причина провалу не тільки в якості, а в тому, що на нього одразу ж зацикали комуністи і євреї, вороже наставлені проти України.

- Чи можна серйозно говорити про те, що хтось із українських письменників заслугує Нобелівської премії?

- Передусім варто сказати, що сьогодні Нобелівську премію уже дають будь-кому. Раніше було по-іншому. Але тепер... Мене в свій час страшенно обурило, що Нобеля не дістав Анре Моруа, хоча висувався неодноразово. Не отримав її і блискучий стиліст А. Марію. Фенолог, поліглот, знав санскрит... Не пройшов й італієць Альберто Моравія, як і Умберто Еко.

Колись мене запитували, чи вартий Нобелівської премії Улас Самчук. Я відповідав: «Якщо раніше, то він не дотягав, але в сімдесяті його уже можна було висувати».

Цілком може претендувати на найвищу літературну нагороду Валерій Шевчук чи Роман Іваничук за цикл історичних романів. Чудовий письменник Володимир Дрозд. Але мені здається, він сам не знає, що в нього найкраще. Вершинним його твором вважаю «Катастрофу» і повість «Маслини». Він думає, що то другорядне, бо сатиричне. Але саме вони складають найбільшу літературну цінність. Дуже гарна проза у Юрія Мушкетика. Його новий роман «На брата брат» просто чудовий. Я полюбив Мушкетика за «Обвал»... З поетів першою, як

правило, називають Ліну Костенко. І заслужено. Хоча в неї також трапляються твори, що відгонять провінційщиною.

- Які українські газети та журнали Ви читаєте сьогодні?

- Раніше передплатував усі. А тепер тільки «Всесвіт», «Сучасність» і «Літературну Україну». Як постала самостійність, я через відому фірму, що приймає замовлення з усієї Східної Європи, передплатив більшість української періодики. Час іде, а ніщо не приходить. То я пішов з'ясувати у чому річ. Мені сказали, що якась там асоціація винна, бо взяли гроші з передплатників і використали їх на щось інше. Отож передплатених журналів я так і не побачив цілий рік. З того часу, зрозуміло, припинив будь-яку передплату. А «Сучасність» і «Всесвіт» мені надсилають редакції.

- Які думки у вас викликає сьогоднішній стан української критики?

- У нас критика не може ухилитися від політики. Ось у мене на столі останнє число журналу «Всесвіт». Там є повість Катаєва. Добре написана. Але навіщо вона?! Катаєв колись написав автобіографічну повість «Трава забвения», в якій розповів про своє перебування в Одесі, зустрічі з Буніним і т. ін. Але там він говорить і про опереточного гетьмана Скоропадського. Описує, як десь там у церкві стоять хохли в тулупах. Усе це шаржоване і з насмішкою... Тож треба мати почуття гідності, щоб друкувати такого автора. Тут же друкується стаття «Київські витоки автора «Майстра і Маргарити»». Той хам висміяв український визвольний рух 1917–1920-го року, люто ненавидів і висміював усе українське, тож навіщо його друкувати? Де наша національна гідність?..

- Ще хочу згадати Вашу книгу «Розмови в дорозі до себе». Вона потрясла мене, і я прочитав її кілька разів, але знову і знову повертаюся до неї...

- Ця книга найбільш дорога й мені і здається вдалою порівняно з іншими. Хоча вона написана якось напихваті. Це тому, що назбиралося багато різних матеріалів і я скупчив і скомпонував їх так, щоб спогади перепліталися з моїми враженнями про європейське мистецтво. Для багатьох та частина, де йдеться про мої спогади, цікава, а де я розповідаю про європейське мистецтво, то ні. Одна з рецензенток писала: «Забагато невідомих імен». Але я пишу про те, що мене найбільше цікавило у житті. Розумію тих, що захоплюються спогадами, бо там справді багато цікавого. Ось хоча б про Кременчуг періоду голодомору... Але, думаю, кожен може знайти там щось для душі. Смакуни, звичайно, віддають перевагу тим місцям, де йдеться про Бенцотті чи «Розп'яття» Челіні... Анатолій Дімаров зізнався мені, що після прочитання «Розмов...» страшенно хотів побачити «Розп'яття». Я писав, що мене менше вразило знайомство з Мікеланджело, ніж із Челліні. Про Мікеланджело більше говорять, бо це ніби мода, бо так треба говорити. Звичайно, у нього є дивовижні речі, як-от розписи у соборі Святого Петра. Але Мікеланджело ренесансова людина і в нього не чути релігійної побожності. Ренесанс ставив у центр людину. Мадонна часів Ренесансу завжди справляє враження як гарна жінка. І тільки. Вона не викликає побожності. Не те у Челліні. «Розп'яття» він планував як надгробок собі. Це справляє колосальне враження. А ренесанс – це гарне малярство.

- Ви чудовий стиліст, і стиль для Вас, здається, все, точніше, все зводиться і замикається на ньому...

- Розуміння стилю просто геніально сформулював Буфон, що був природознавцем і написав, здається, понад двадцять томів наукових праць, але поза цим цікавився літературою. Так от у нього є визначення: «Стиль – це людина». І це дуже вірно, бо в письмі відбивається все – характер людини, спосіб її мислення, світогляд і поведінка. Але, очевидно, поза тим є означення стилю чисто технічне. Стиль – це коли кожне слово на своєму місці. Я трішки працював над стилем. Але вважаю, що у «Розмовах у дорозі до себе» є хиби, і викликані вони повтореннями. Я боявся, що читач може не знати того, про що я веду мову і переповідав деякі речі... А назагал я вмю писати так, що слова лягають дуже добре...

Ви знаєте, що слова дуже небезпечна річ і вони потребують виняткової уваги. Ось найсвіжіше враження. У «Сучасності» надруковано драму Юрія Косача. Так там дуже багато неоковирного і не відчувається редакторської руки, хоч зазначено, що п'єсу редагувала Н. Натикаюся на фразу «Ви чітко забуваєте». Це ніщо інше як хиба стилю. Тому що так висловлюватися не можна. Очевидно, годилося написати «зовсім забуваєте». Таких недоглядів там безліч. Я звернув на це увагу Іванові Дзюбі і навіть послав листа, тільки не знаю чи опублікують, бо це ж сором для «Сучасності».

...Або таке. Ми були свідками того, як писав Багрянний. Я часто говорив йому: «Іване Павловичу, чистіть те, що пишеться». А він: «Я не маю часу. Я пишу так, як на серці лежить. Колись мене в Україні передруковуватимуть, то відредагують. У них буде більше часу». І справді: сьогодні в Україні його друкують охоче і багато. Тільки подивіться, як вони передруковують. Я казав їм у Києві: «Хлопці! Ви дивіться, що друкуєте. Це ж треба редагувати!» «А ні, – відповідають. – Ми шануємо автора і друкуємо так, як у нього написано...» А в нього ж написано страшно неохайно. У вас дуже добре було поставлено, що при видавництвах як штатні одиниці були редактори. Колись таким редактором працював Іван Сенченко. Він і сам був відмінним стилістом і пильно придивлявся до рукописів інших. Коли щось не так, кликав автора і наказував: «Оце і це перероби».

У нас, у діаспорі, панує страшенне безкультур'я. Тут автор сам пише, сам редагує і сам видає. Ставить, приміром, видавництво «Вільна Україна», розсилає книгу і вимагає: «Купи!». Є автори, яких, можливо, не треба редагувати. Скажімо, Юрій Шевельов. Хоча він завжди просив мене прочитати ту чи іншу його книгу перед друком, бо зі сторони, мовляв, видніше. Але він великий лінгвіст і це відчувається в стилі. Добре знає мову Петро Одарченко, хоча часто піддається легкопису...

- Про Вашу книгу «Микола Скрипник» Євген Сверстюк пише так: «Нею автор заповнює велику прогалину в нашій замовчуваній і фальсифікованій історії пореволюційного періоду. Дух закоріненого советського фальшу є головним об'єктом критики Івана Кошелівця й досі. Він виходить з переконання, що справжня література постає тільки на ґрунті щирости і свободи...».

- У цій книзі я не ставив перед собою безглузлого завдання одностайнити існуюче в нас уявлення про Миколу Скрипника. Вважаю її лише спробою його

політичної біографії. Коли я зацікавився особою Скрипника, то побачив, що у нас впадають у дві крайності – від повного негативного до цілком позитивного його зображення. Було таке відчуття, що всі, хто пише про нього, ходять по замкненому колу голих кліше. І пригадувалося Прустове: «Ми наділяємо фізичну постать людини, яку бачимо, всіма уявленнями, які маємо про неї, і в загальному образі, який у нас виробляється, ці уявлення напевно відіграють головну роль». Я намагався добитися, щоб мої уявлення про Скрипника були побудовані на конкретних фактах, а не на емоційному сприйнятті. Хоча не певен, що не устаткував цю постать своїми суб'єктивними уявленнями. У будь-якій праці це, очевидно, є неможливим. Але це не головне. Важливе інше, щоб вони в цілості схопили найістотніше в діяльності цієї людини, яка понад півтора десятиліття працювала над оформленням обличчя нашої країни і, як це завжди буває з видатними постатями, не перестала впливати на події з хвилиною своєї смерті.

- Ваші окремі твердження викликають заперечення і навіть несприйняття, ще інші спонукають до полеміки і дискусії. Згадаю хоча б уславлену «Пісню про рушник» Андрія Малишка. Ви пишете: «Коли читаєш усе те, що Малишко наплотив за свій тридцятилітній поетичний вік, із змоченими сентиментальною сльозою материними рушниками 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 плаксістства з рушниками й солов'ями, що також потрібне для розчулення партійного міщанства, яке законсервувало смаки дореволюційних панків з околиць повітового міста».

Оцінка гостра і нещадна. Але ж вишиваний рушник – наша національна святиня... Є речі вічні й архетипні. До того ж, як виявилося згодом, А. Малишко був великим патріотом України, зазнав гонінь, шаленого пресу системи.

- Коли я писав це, то був свідомий, що такими 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 окремими своїми сторонами промовляє 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 «Запорожці», «Україно моя», «Пісня про Київ» тощо. Вже самі ці назви можуть роззброїти найзавзятішого націоналіста, так само як він мліє на сам вигляд шароварів і гопака, навіть якщо цими аксесуарами більшовики провінціалізують українську культуру...

- Не можу обминути і Вашої критики Олеся Гончара. Чому так часто Ви побивали його? Невже було мало інших персонажів у радянському літпроцесі для гострої, а то й нищівної критики, на яку вони справді заслуговували?

- У советчині був принцип висувати когось одного на вершок піраміди. Це стосувалося всіх сфер життя. Скажем, у балеті тривалий час першою балериною була Галина Уланова. Як тільки вона зійшла – на її місце висунули Плісецьку. Але це балет, тут, може, так і треба, бо головну роллю відіграє все-таки техніка. І якщо в балеті, можливо, такі місця посідали заслужено, то не так в літературі.

Чому? А тому, що вибирали того, хто був найбільше корисний для влади. В перші роки тоталітарної влади на вершку піраміди стояв Павло Тичина. Так повелося, що Тичина перший поет, хоча він в тридцяті роки писав уже казна-що. Михайлина Коцюбинська цілком справедливо назвала його «юродивим»... Геніальний поет не завжди стійкий. Навпаки: він дуже вразливий... Тичина з переляку відразу став прислужником системи. Тельнюк (дуже симпатичний письменник) намагався обґрунтувати тезу, що Тичина писав пародії. Але пародії зі страху не пишуть, для цього потрібна сміливість. А Тичина боявся, то ж які пародії він міг писати, коли хотів щиро сказати, що він советський? На верх висували й Рильського. Але Леонід Первомайський був кращим поетом під кінець життя. Це справді блискучий талант. Але він не належав до того, кого можна висувати. Тим більше, що тоді почалася компанія проти безродних космополітів, а він – єврей. Але він тоді якраз написав кращі свої твори. І не тільки поетичні. Він був чудовим прозаїком, якого навіть не можна рівняти з Гончарем. Але чому висували саме Гончара? Тому що написав таку епопею про перемогу радянських військ, де нема й натяку на націоналізм. Довженка не можна було висувати, тому що націоналіст. А тут йому зробила советчина культ і тепер його продовжили, не знаючи що з ним робити. В інституті літератури мені говорили: «Та він нас тероризує. Вимагає провести конференцію чи якісь там читання». І вони робили, бо вже не можна було відступити...

Чудовим прозаїком був Григій Тютюнник. Звичайно, це не висока інтелектуальна проза, якої нам сьогодні хочеться, коли маємо перед собою кращі зразки європейської прози. Але він межово щирий. Йому віриш. І його брат Григорій гарний прозаїк. Перша частина «Виру» дивовижно поетична, світла і вражаюча... Але ж ніхто не пускав їх на вершок піраміди.

Як не пускали Володимира Дрозда. Пригадую, він надрукував у «Вітчизні» 1968 року «Катастрофу». Її якось пропустили – і забули про неї. 1971 року відбувся черговий з'їзд письменників, і на ньому виступив Леонід Новиченко. Це була дуже культурна людина. Може, він щось і негідне зробив – не знаю. Він і про мене багато різного писав, навіть у московських газетах. Але то не важне. Я зустрічався з ним у Києві, й ми добре порозумілися. То на тому з'їзді він з докором сказав, що ось три роки тому появилася «Катастрофа» Дрозда, і ніхто про неї не обізвався й словом, критики обійшли її мовчанням. Але й сам нічого не сказав. На тому й пішов далі. Так що такого висувати не будуть. Висунули – Гончара. І не в тому біда, що Гончара шанують, а в цьому, що це ознака стагнації літератури. Дивимось назад, на «Прапороносців», а не на те, що тепер роблять...

От вийшли три томи «Українського слова», згодом додали ще один, четвертий том. Упорядкував його Василь Яременко, досить культурний чоловік. Але цю антологію він упорядкував під впливом громадської думки, тому й напхав там надміру багато діаспорного, халтурного. У перші три томи не увійшов Леонід Первомайський, то, здається, дав його в четвертий. Зате в перших трьох томах під впливом моди багато діаспорного. Є там, скажімо, Галина Журба. То абсолютно графоманські речі. Але я не про це. Третій том відкривається оповіданнями Гончара. І там же стаття Анатолія Погрібного про нього. Перше оповідання Гончара називається «За мить щастя». Сюжет його такий. Стоїть в Угорщині якась

там військова частина. Це ще одразу після війни, сказати б, окупанти. І один водовоз везе воду, та й бачить три жниці жнуть лан. Вони до нього слово, він до них. Дві жінки кудись зникають, а третя залишається. І моментальна любов. Закінчується тим, що вони тут же обоє падають під полукіпки... А тут чоловік біжить з серпом. Як побачив, що його жінка з чужим упала під полукіпки, то, очевидно, біг рятувати. Бо що чоловікові залишається? А той советський вояк побачив серпа – і вистрілив з переляку. І тепер він герой. Посадили його ніби на гауптвахту. Усі до нього приходять, жаліють. А він насвистує – мав мить щастя... Ну ж, перегвалтували усіх німок від Одера до Ельби, і ніхто від цього не постраждав, навпаки, начальство ще й підбадьорювало. А тут виходить, що його після того, як паршиві угорці зчинили крик, що застрелив чоловіка, військовий трибунал засуджує до вищої міри покарання. Логічно: окупант убив чоловіка, який біг боронити свою жінку. Та суд військовий присудив на розстріл. Друга брехня. Погвалтували пів-Європи і нікого за це не розстріляли. І це йде в антології для шкіл і студентів... Або друге оповідання «Кресафт». Голова колгоспу роздав хліб під час жнив, як це звичайно буває. Його викликають до району. І другий секретар починає його чихвостити на бюро. А Перший (з великої букви) співчутливий до нього. І коли той голова повертається додому, наздоганяє його автом – і жаліє. Знову брехня. Перший секретар – це був хазяїн району, який усе, що хотів, мав і робив, що хотів. А тут він піднесений до надхмарних висот. І це Гончар...

- А хто для Вас із письменників був і залишається, так би мовити, найвищим взірцем чи еталоном?

- Поступово прийшло до мене захоплення Германом Гессе – посланцем добра і людяності, цілковитою протилежністю містичного Кафки, якого я теж люблю і перекладаю. Захоплення Гессе триває уже кілька десятиліть поспіль і гадаю, що збережу його до самої смерті. У п'ятдесяті роки я час від часу перекладав оповідання Гессе і публікував їх в українській пресі. Захоплює мене в цих коротких творах світла людяність, повіта легким ліричним смутком, про джерела якого, як і про все у мистецтві, важко з певністю говорити. Можливо, це було пропущене через фільтри сприйняття поетової душі уболіванням над недосконалістю людської натури. Але саме невиразністю й неокресленістю джерел смутку Гессе його твори й мають свій чар і привабу, які не слабнуть при повторних перечитуваннях до кінця...

Бесіду вів Петро Сорока

ВИДАННЯ І. КОШЕЛІВЦЯ

1. Нариси з теорії літератури. – Вип. I: Вірш. – Мюнхен, 1954. – 132 с.
2. Сучасна література в УРСР. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – 380 с.
3. Микола Скрипник. – Мюнхен: Сучасність, 1972. – 342 с; Київ: редакція ж-лу «Дніпро», 1993 – 208 с.
4. Олександр Довженко. Спроба творчої біографії. – Мюнхен: Сучасність, 1980. – 428 с.
5. Розмови в дорозі до себе. Фрагменти спогадів та інше. – Мюнхен: Сучасність, 1985. – 497 с.; друге вид., скор. і доп. – Київ: редакція ж-лу «Всесвіт». – 1994. – 318 с.
6. Україна 1956-68 (польською мовою). Передмова Ю. Лободовського. – Вид-во «Інститут Літерацкі» (Париж, 1969, друге вид.: Варшава, вид-во «Слово», 1986).
7. Літературний процес, або Децо з віддалі. – Париж: НТШ в Європі, 1991. – 94 с.
8. Жанна д'Арк: літературна біографія. – К : Всесвіт, 1997. – 304 с.

УПОРЯДКУВАННЯ З ПЕРЕДМОВАМИ

1. Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія. Проза. Критика. – Нью-Йорк: Пролог, 1963. – 368 с.; друге вид., переробл. і доп., 1974.
2. Василь Симоненко. Берег чекань: Вибране. – Мюнхен: Сучасність, 1965. – 223 с.; Київ: МСП «Козаки, 1992. – 312 с.
3. Микола Скрипник. Статті й промови з національного питання. – Мюнхен: Сучасність, 1974. – 270 с.
4. Іван Світличний. Гратовані сонети: Вибране. – Мюнхен: Сучасність, 1977. – 116 с.
5. Євген Сверстюк. Вибране. – Мюнхен: Сучасність, 1979. – 275 с.

Наукове видання

Кошелівець (Ярешко) Іван Максимович

**Можна одверто? або Туга за катарсисом
(статті, огляди, рецензії, інтерв'ю)**

Збірка наукових праць

Упорядники — **Іван Максимович Кошелівець**,
Людмила Броніславівна Тарнашинська

Коректор — *Даниленко В.О.*

Особливості правопису автора збережено

В авторській редакції

Підписано до друку 29.11.2018 р. Формат 70x100/16. Папір офсетний.
Друк цифровий. Гарнітура Book Antiqua. Ум. друк.арк. 32,4.
Обл.-вид. арк 40,5. Зам. 2/3/10/2018. Наклад 150 прим.

Видавець і виготовлювач: ФОП Панов А.М.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК № 4847 від 06.02.2015 р.

м. Харків, вул. Жон Мироносиць, 10, оф. 6,

тел. +38(057)714-06-74, +38(050)976-32-87

copy@vlavke.com

...Особливо чутливий Іван Кошелівець на різні хитрі форми соцреалістичного достосування, уникання, врахування цензури. Він уявляє авторів, як живих учасників літературної боротьби – у всій складності літературного процесу та ідеологічного тиску, а не як «текст», як тепер прийнято спрощувати собі завдання сучасними літературознавцями.

...Звичайно, ми тут, у Києві чи Львові, краще знали залаштунковий бік, випробувані ходи, розкидані пастки, по яких проходив автор від написання до видання твору, але про ці психологічні тонкості мізерно мало написано і в той час, коли все утримувалося в секреті, а одвертість засуджувалась, і в наш час, коли в зоні колишнього страху залягла глухоніма амнезія.

Іван Кошелівець був одним з перших, хто ворушив застигли стереотипи байдужості, що так швидко узвичайнюються на нашому некультивованому полі.

Євген Сверстюк.

...Така розмаїтість тем засвідчує багатогранність творчої особистості Івана Мақсимовича, який почував себе як удома не тільки в історії української літератури чи в її сучасному вимірі, а й в інших літературах, насамперед європейських і в інших мистецтвах.

...Але не тільки в цьому полягає важливість збірки. Автор її постає перед читачем як тонкий стиліст, що вільно володіє різним реєстрами висловлення думки, як ерудит і, нарешті, як вправний перекладач з різних мов. Нема сумніву щодо того, що ця книжка, як і інші твори І. Кошелівця, відіграє важливу роль у професійному формуванні нових поколінь філологів, які заглиблюватимуться в недавню трагічну історію української літератури.

Ті, хто добре знав Івана Мақсимовича, читаючи його цю книжку, чути́муть його тихий, спокійний, розважливий голос, який переконував співбесідника непереможною логікою, що бриніла в кожному твердженні.

Віктор Коптілов

