

М. Хашеватський

ІЗ БІРОБІДЖАНСЬКИХ ПОЕЗІЙ

1

Тут кожного дня знову твориться світ...

Коли землю кругом обіймає пітьма,
Світ, здається, пропав, перестав ніби жити,
І самого тебе ані сліду нема,—
Старовинної тьми — ти частина німа.

Ну, а ранком засвітиться сонце,— і глянь :
Крок за кроком з імлі виринає земля,
Із дзиурчанням річок та із шерехом віт,
Із людьми, що працюють,— земля вся оця
Виринає жива від кінця до кінця.

Так от кожного дня знову твориться світ.

2

Ні, справді якась тут рука чарівна
Веде мене, наче,
І там, де стоїть лиш хатинка одна,
Я селище бачу.

А там, де село у тайзі, в низині,
Вогнями замає,
Там чується місто чудове мені,
І гуркіт трамваїв.

Отак от подвійною міццю очей
Вриваюсь в майбутнє,
І в дітях я бачу майбутніх людей —
Героїв могутніх.

Харків, 1938 р.

Євген Жицький

ОПОВІДАННЯ ГРИГОРЕНКА

У сопках свято. В частину, де командиром Бочкарьов, приїхали з подарунками дорогі, шановні гості — робітничі, колгоспники, хетагуровки. Бійці одержували пакунки і з несказанною вдячністю палко стискали руки гостям: для них не так дарунок дорогий, як дорога любов.

В зеленому колі збуджених червоноармійців голосно залунала пісня патефона, заграла гармошка. Бійці танцювали з дівчатами, задоволено палили цигарки, виймаючи їх поважно з новеньких портсигарів, читали колективно запальні листи від трудящих, повні любові до своєї армії і ненависті до японських загарбників, і захоплено говорили про щасливу зустріч з посланцями радянського народу.

Потім відбувся мітинг. Гості гаряче вітали бійців, командирів і політпрацівників — славетних героїв Хасана. Сивий колгоспник схвилювано обіймав їх і, витираючи сльози, промовляв: „Сини мої, рідні, соколи ...“

Гості жваво цікавились бойовим життям далекосхідних бійців, розпитуючи про найменші подробиці. Командування розуміло природне бажання товаришів докладно дізнатися про бої в районі озера Хасан і, вважаючи непорядним з свого боку чекати їх просьби, запобіжно пішли їм назустріч. Капітан Бочкарьов доручив лейтенанту Григоренкові докладно ознайомити з недавно минулими бойовими днями, надавши йому все необхідне, аби гості мали змогу як слід обізнатися з боями, з місцевістю і щоб не скучали, щоб розважені були, оточені піклуванням і увагою. А Григоренко — знатний лейтенант у гарнізоні, герой хасанських боїв, незмінний конферансьє на червоноармійських вечорах.

Через кілька хвилин машина з гостями-шефами рушила до сопки Заозерної, на місце недавно минулих боїв з самураями.

Іхали схилом гори. По один бік очерет, озеро, а по другий — чагарники. Машина швидко мчала, здіймаючи позад себе куряву.

Раптом дорога обірвалася. Попереду прірва. За просторою лощиною, густо зарослою диким виноградом, — Корея. Видно

напівзруйноване село Дугашелі. По вулиці марширують новоприбулі японські солдати.

Машина звернула з гудронованого шосе на ґрунтову дорогу, що йшла до озера Хасан.

В Заріччі несподівано пішов дощ. Дорога розмокла, стала грязькою, в'язкою; шефи пересіли на підводу.

Коні важко місили болото копитами. Візник, смуглолиций червоноармієць, наспівував якусь веселу пісеньку. Вітер, лютий і рвучкий, рвав слова і кидав кудись у туманну далечінь. ніби сердився, що пісня не вторила йому, що пісня настроєна мажорно.

Дощова вода річкою стікала з плащ-палаток, заливала обличчя шефам.

У лейтенанта Григоренка на вуста спливла усмішка.

— Бачите ямки? — звертаючись до шефів, кивнув головою на вирви, що сяяли, наче кратери потухлої сопки. — Тут недавно був дощ, тільки не схожий на цей, що зараз іде. Знаєте, було сонячно, ясно. Раптом налетіли сині хмари, заgrimіло, пішов дощ, але такий дощ, що японці промокли до рубчика, до кісток, до серця, і їм стало погано...

Бої зав'язалися так.

До сопки Чанкуфин (так японці називають Заозерну) поспішно прикотилась відбірна імператорська дивізія. Корейські прикордонні села — Монтокусан, Дугашелі, Хомоко — повні самураїв. По спеціально збудованій залізниці прибули до кордону бронепоезди. Перекинули сюди окремі технічні частини; на кам'янистих схилах сопки, у виярках встановили важку і зенітну артилерію. Противник до зубів озброївся і, продумавши план дій, ринув на наших прикордонників.

Ніч була туманна, п'янка. Місяць, як більмо, угорі нерухомо застиг, скам'янів.

Бійці героїчно захищали кожний вершок радянської землі, відбиваючи одну за одною дикі атаки самураїв.

Тим часом форсованим маршем у район бойових дій прийшла грізна червона піхота. Примчали моторизовані частини. Прибігли танки, заховались у ярах, долинах, накинувши на свій стан захисного кольору сітки з лапатим листям. В підніжжях сопки вишикувались дулами на японців батареї гаубиць. На хмарне небо, як у величезні підзорні труби, дивились зенітні гармати, кулемети.

Ще недавно тут привільно коливалась трава. Де-не-де стояли одинокі деревця. Було тихо і відлюдно. Голубими ранками на озері лежав пеленою туман.

Тільки хіба інколи незім'ятою травою, пологливо задираючи шию, пробіжать жовтобурі кози або пролетять, наче хто камінці кине, ситі фазани.

А тепер... за день чи два сопки вкрилися незчисленними наметами. Лягли в долинах довгі, покручені степові дороги.

Безкінечною валкою потяглись до озера підводи; їдуть вершники, їдуть піхотинці, гуркотять танки, трактори, мчаться машини... І все вперед, вперед. Неждано-негадано на схилах виріс молодий ліс. Куди не глянь — кущі, кущі, а в тих кущах... напівзвалені зелені зруби стовбурів, неначе недавно хтось тут поспілював дерева.

Японці, загарбавши наші сопки, уже хазяйнували, як у себе вдома: в стратегічно важливих пунктах розмістили огневі точки, гарячково рили окопи, будували бліндажі, а підніжжя сопки обперізували густими рядами колючих дротів. Укріплення бетонували, старанно замасковували. Безіменну сопку заслали чорним покривалом кулеметів (потім наші перейменували її на „Кулеметну“). З тунелю вийшов бронепοїзд. Залягли в своїх, добре вимощених, гніздах снайпери. Пристріляли на підступах кожний кущик, кожний камінець. Одне слово, Заозерну і Кулеметну японці перетворили в неприступну фортецю.

Раптом високо, як смерч, піднялася вгору вода, розлігся глухий грім. Озеро помутніло, водяні круги, створені вибухом снаряда, розтягувались — робились усе ширшими і непомітнішими, повільно котячись до берегів. Сонно захитався очерет. Неспокійно заскиглили чайки, б'ючись грудьми об каламутну воду.

Згодом знову заgrimіло.

Це стріляє самурайський бронепοїзд. Наші війська, що прийшли на допомогу прикордонникам, одержали наказ про наступ. Ожив, загомонів молодий дубняковий ліс. Звідти, як із кучерявої хмари, віялом полетіли в небо блискавками наші снаряди на японців.

Іще сонце не зійшло, не зайнялася ранішня зоря, а наші гармати, вставши рано-пораненьку, — „з добрим ранком, самураї, одержуйте гостинців, а в обід ще підсипемо, а на вечерю добавимо... Задовольняйтесь!“

І цілий день гули гармати, безугаву свистіли снаряди.

Надвечір, після перших невдалих пострілів, гарикнула і японська гармата, мов у розбитого дзвона вдарили. Снаряди, перелітаючи з свистом через наші голови, лягають недалеко від нас, — там, де в кущах ліщини замаскувались наші батареї. То там, то там схвачувався чорний стовп диму (згодом доносився до наших вух розкотистий гуркіт) — праворуч, ліворуч; недоліт, переліт...

Радянські гаубиці упевнено шукали противника.

Раптом постріли один за одним, один за одним — гу-у, гу-у, гу-у, гу-у... дж-ж, дж-ж, дж-ж, дж-ж... загуло, загриміло, задзичало небо. Через хвилину японська артилерія замовкла; заткнули їй пельку.

До Заозерної йшли червоні піхотинці; на їх касках, на багнетах переливалися золоті хвилі приморського сонця.

Ішов і наш батальйон на чолі з капітаном Бочкарьовим.

Бочкарьов приїхав на Далекий Схід рядовим червоноармійцем. Палко полюбив військову справу, вподобав голубооку примор'янку, зріднився з сопками і скоро став командиром. Коли тут розгорілись події, Бочкарьов був уже капітаном.

З гвинтівками і ручними кулеметами за плечима, з боеприпасами, продуктами і патронними ящиками в руках батальйон ішов бродом через затоку.

З моря шумно котилися хвилі, кидаючи на берег пінясті гребні. Зза синьої сопки вставало сонце.

Попереду широко ступав капітан. Іноді він зупинявся, щоб розглянути розтягнуту колону своїх бійців, перекинутись ласкавими словами, і з проясненим обличчям ішов далі. Поруч нього комісар.

Затока скінчилась. Від берега до найближчих сопок чорніли невилазні болота. Тут ніхто ніколи не ходив. Сюди навіть звіра негода не заганяла.

Хтось відстав. Капітан узяв у відсталого ранець, і вони вийшли наперед. Але йти було трудно. От капітан витягне одну ногу, а потім рятєе другу, немов прив'язану до дна болота—і так брав п'ядь за п'яддю зрадливу драговину.

Нарешті важкопрохідну місцевість пройшли. На схилі першої сопки Бочкарьов обережно поклав свій вантаж і витер рукавом спітніле чоло.

Привал. Міцні, загорілі бійці, ськ - так оббивши причіпливу грязюку, витерли об траву ноги, підійшли і стали перед своїм командиром. У капітана блиснули очі, ніби сонце роздвоїлось і потонуло десь далеко в глибині зіниць, а на щоках з'явилась ледве помітна приємна ямочка.

— Ну, як себе почуваете?

Бійці посміхались, жартували, казали: — Не погано було б у такій річці покупати японця.

— Всі знаєте, яке перед нами завдання стоїть?

— Аякже, знаємо, товаришу капітан, — хтось відповів за всіх, — японці нам чимало заборгували, пора розплатитися.

Бійці прочитали на обличчі Бочкарьова думку і радісно передавали один одному: „Чапай задоволений“.

Чапай! Хтось напівжартома назвав капітана Бочкарьова Чапаєм, а бійці підхопили, і це славетне ім'я, як добірне зерно в вологому чорноземі, виростило, розцвіло, глибоко запало в душу.

Відтоді воно не сходило з уст червоноармійців, само зривалось, коли заходила мова про Бочкарьова. У нього вуса вилиті Чапаєві, і такі самі ясні, бистрі очі. А головне, образ легендарного начдива вставав як живий у ділах капітанових. З ним так добре завжди. І нехай там який буде важкий шлях, курний, вибоїстий, грузький, бійці не відчували і тіні втоми.

Бочкарьов присів на камені, вирвав аркуш з блокнота і сказав комісарові:

— Хочу йти в бій комуністом.
Комісар міцно потис йому руку.

Вмить у гущі відпочиваючих червоноармійців замаячили, зашелестіли папірці.

В цей день батальйон став партійно-комсомольським.

Бійці горіли невимовним бажанням скоріше на фронт, на передові позиції, скоріше ринутися в бій з японськими загартбниками. Скоріші!

Хмари чогось так повільно плывуть, хвилі океану ледве котяться, наче лінки їм... Скоріше, скоріше!..

Час бойового життя нарешті настав.

Батальйон розгорнутим фронтом пішов у наступ. Ішли долиною, рівною, гладенькою, мов долоня. Над окопами, над головами розривались японські шрапнелі, безперестанно свистіли кулі, недалеко падали снаряди. Спереду звивався смугастою гадюкою їдкий дим. А бійці все далі, далі посувались, міцно стискаючи в руках гвинтівки.

Голос комбата, близький і рідний, кличе нас вперед:

— Вперед, товариші! Вперед! Вся країна за нами. Про нас думає Сталін.

Ми бігли пригінцем, залягали і знову бігли, повзли по зім'ятій траві, в калюжах, все ближче й ближче добирались до японських окопів.

Сонце зайшло за сопку. На землю впала сутінь.

— Приготуватись в атаку!— передають команду капітана.

— Єсть приготуватись в атаку,— відгукнулись командири підрозділів і бійці, обмацуючи на собі гранати і підсумки з патронами.

Старостін підповзає до мене й каже:

— Григоренко, наш Чапай у самий вогонь іде. Давай разом будемо слідкувати за ним, тільки що— визволяти.

Ми в знак згоди потиснули один одному руки.

— За великого Сталіна! За наше щасливе життя! Ур-р-р-а!— вигукує комбат і, піднявши пістолет, вискакує, і біжить. Поруч нього ми: Старостін ліворуч, я праворуч. Комісар на лівому фланзі веде інші підрозділи.

За нами з гвинтівками наперевіс, з гранатами, всі, як один, біжать бійці.

Загикав, як переляканий, ворожий кулемет. Смеркало. Вдивляючись у темряву, я бачу: на комбата з усіх боків насуваються невиразні тіні. Один япошка— низенький, товстий, колесом котиться. Я вмить забігаю наперед і з розгону всаджую штик у живіт. Японець— навznak. Старостін майже разом збиває з ніг двох: одного штиком, а другого прикладом. В цей час на Старостіна замахнувся клинком офіцер. Але не встиг він підняти руку, як клинок падає. Офіцер підкошений валиється на коліна.

Комбат Бочкарьов одного за другим знищував самураїв,

поки не вистріляв усі патрони. Потім він кинув гранату. Вибух сколихнув нічне повітря. Щось зойкнуло, заверещало. Задзвеніли багнети. Дико задзичали кулі. Гамір, крик, замішання в рядах ворога. Нічого не можна було розібрати в тому хаосі запеклої сутички наших з самураями, тільки розгублені, маленькі фігурки ворога шастали сюди-туди, як звірі в залізній клітці. І їм ніде не сховатися від пильного ока червоноармійця, не втекти.

Прибігли всі наші бійці, вдарили з правого і з лівого флангів і прорвали, зім'яли, розбили передній край японської оборони.

Догоряло, тліло якесь ламаччя.

Повільно курить дим, лізе в очі. Біля багаття лежав напівосвітлений конаючий японець, вишкіривши зуби.

Наче скрип колес гарб, кволо й гаркаво десь хляскотять японські кулемети, вгорі виють снаряди.

Зайнявши новий рубіж, батальйон відпочивав. Спати хотілося дуже, — віі самі злипаються, не піднімеш їх, не рознімеш. Але ніхто з нас не заснув і на хвилинку. В окопах тривожно питали: — Де комбат? Хто бачив його після атаки? Хто?..

— На КП¹, — хтось відповів.

— На КП, — підхвачують інші.

І всі полегшено зітхнули.

І ніч зітхнула і, заспокоена, зникала. Світає. Передранковий туман окутує голубим серпанком верховини сопок.

Батальйон знову пішов в атаку. Японці, не прийнявши її, боязливо і безладно відступили.

Сонце високо, майже над головою. Парить: мабуть буде дощ.

— Пити хочеться, — шепнув капітан пересохлими губами.

Боець підбіг, подав флягу: — Залишилось трішки...

— А ви ж як?

— Та... я... мені не хочеться, товариш капітан.

Комбат обходить своїх бійців, дивиться на них, не надивиться. За ці дні вони обросли, вимазалися; обличчя обвіяні, засмаглі. Тільки очі горіли, як зорі темної ночі. В них капітан бачив непохитну певність в нашій перемозі, незламну віру в свої сили, волю, порив до боротьби з японськими загарбниками, — а це основна зброя в бою.

Надвечір капітан знову повів батальйон у наступ. Атакували японців під прикриттям ураганного вогню з станкових і ручних кулеметів. Японці чинили скажений опір. Залепетали, як лелеки, їх кулемети. Били гармати.

Капітан Бочкарьов підбіг до ворожих кубел, обгороджених колючим дротом, і кинув гранату.

— Вперед, за мною! — вигукнув комісар. — Бий гадів!

¹ Командний пункт.

Самураї тікали в метушні, в паніці, ганебно тікали, покинувши кулемети, гвинтівки, боеприпаси, все, що заважало утікати...

Капітанові перев'язали голову. Санітари намагалися відвести в палатку, на перев'язний пункт. Відмовився. Його тісно обступили стривожені бійці, командири.

Батальйон зайняв нові позиції, треба негайно доставити донесення на командний пункт. Хто ж піде? Телефонний зв'язок на старій позиції за лощиною, обстрілюється противником. Хто відважний кине́ться в огнедишну пащу?

Капітан допитливо дивиться на бійців.

— Я, — хтось відповів з бійців.

— Я, я... — декілька голосів проказало разом.

Бочкарьов послав одного.

Повільно тягнуться хвилини.

Боець не повернувся.

По обличчю капітана, як спазма нестерпного болю, пробігла тінь тяжкої стурбованості.

Відправляє другого. І той не прийшов.

Притиснувшись до землі, Бочкарьов сам повзе.

— Комбат, бережи себе! — тільки і встигли проказати йому вслід.

Кулі гналися за ним, лягали поруч, здіймаючи пил, дзичали над головою, наче набридливі комарі літнього вечора. Зовсім близько розривається снаряд.

Добрався до телефоніста. Бачить: конвульсивно здригає трубка в руці зв'язківця, ніби від грозових розрядів. Обіймає бійця.

— Страшно?

— Та що ви, товариш капітан...

Рука Бочкарьова відчуває, як серце зв'язківця б'ється все повільніше і розмірніше.

— Передавай донесення.

На півслові зв'язківця перебив різкий голос у трубці. Треба екстренно прийняти телефонограму. Приказ: сьогодні, в день роковин Червонопрапорної Далекосхідної Червоної Армії, після інтенсивної артилерійської підготовки і бомбардування літаками японських позицій, розпочати широкий загальний наступ з тим, щоб на вечір будь-що-будь вибити японців з сопки Заозерної.

Опівдні, коли розійшлися хмари і вийшло на голубу галявину сонце, на самураїв налетіли радянські літаки. Небо заgrimіло, зашуміло і впало на голови загарбників гарячим дощем, важким-переважким градом. Озера, річки, сопки, небосхил — все заволікло чорними клубами диму. Незабаром стрімко ринули в атаку танки, помчали хвацькі кулеметні тачанки, поскакали на баских конях вершники, пішла могутня червона піхота.

Як ударили разом по японцях бомби, снаряди, гранати, кулі, багнети, як вдарили,—зразу стемніло; пригнулися, задрижали сопки, сколихнулось озеро, посхилялися ліщини. І знову—як вдарили, аж зорі на небі заворушилися, ніч ахнула—і впала.

— Хай живе наша рідна вітчизна! Хай живе великий Сталін! Урра! Ур-р-р-а-а!

Японці з потрощеними ребрами перекидьки покотилися вниз. Сопку Заозерну взято, взято назавжди. На ній владно розвивається червоний прапор.

Перемир'я застало бійців славетного батальйону на території ворога. Бійці не випускали з рук гвинтівок: треба тримати порох сухим—ворог хитрий і лукавий.

В ста метрах від радянських бійців, що відійшли на свою територію, розміщені японські окопи.

Настала ніч. Перша ніч, коли можна було поспати. Як це приємно—поспати! Варто тільки торкнутися землі, як умить засипаєш.

Капітан Бочкар'єв, проходячи між бійцями, спитав, чи знають вони про перемир'я, чи задоволені вони цим. І капітан побачив своїх бійців з нахмуреними обличчями, насупленими бровами.

Що ж таке? Може в них продуктів невивистачає? Може чаю немає?

Хтось із бійців, доїдаючи білий шматок хліба і лагодячись спати, діловим і трохи гордовитим тоном відповів:

— Не в продуктах діло, товариш капітан,—плани наші рухнули.

— Який же у вас був план?—лагідно і тепло запитав капітан.

— А план такий: шарахнути японців так, щоб вони відкотилися хоча б до Харбіна і не сміли більше нас тривожити.

Капітан, задоволений, пішов. Викликав начальника штабу.

— Спати всім! На флангах виставте два секрети. Вартувати буду я.

— Товариш капітан,—заперечив начальник,—адже ж ви шість ночей не спали.

— Ніхто не спав.

Зоряне небо розпростертими голубими крилами тепло обіймало бійців. З окопів доносилося солодке богатырське хрюпіння. За сопкою чути п'яний галас. Японці набираються хоробрості: п'ють sake і коньяк. Хтось там, наче шакал, істерично плаче. В корейському селі, що за річкою Тюмень-Ула, моторошно кричать пугачі.

Зарослий рудуватою борідкою, що блищала, як ложе гвинтівки, в порванях за час боїв чоботях, в літній гімнастйорці, полинялій від сонця і дощу, капітан Бочкар'єв беззвучно ступає вздовж окопів. Широко і вільно розкинувши руки,

обвішані гранатами, на зім'ятій обгорілій траві міцно спали бійці.

— Богатирі-герої, милі мої,—шепотили губи капітана,—спіть.

За грядою сопок світліло небо. Бійці вставали і весело умивалися річковою водою...

— Ось майже все, дорогі товариші, що я хотів розповісти з недавнього минулого. Тепер ви бачите: сопка висхла, зражена, вся в шрамах, нагнулась над озером Хасан, п'є воду. Сопка остаточно і безповоротно очищена від підлих самурайських загарбників. Від одірної дивізії мікадо залишились ріжки та ніжки. Імператорська дивізія, як, мабуть, ні одна в світі армія, в паніці тікала від Червоної Армії, тільки п'ятами накидавши.

Але ж треба сказати й те, що в японців є одна незаперечна позитивна риса: вони прудко тікають, передбачливо надівши спеціальні легенькі тапочки.

Отже самураї одержали такий удар, що і досі не позбавляють своїх кісточок. Декілька днів японці стягували трупи своїх солдатів, зачепивши крючками, причепленими до канатів. Вони знаходили їх повислими на скелях, у кущах, плаваючих у річці, напівприсипаних землею. Потім складали в штабелі і без традиційної військової шани, без ніяких обрядів, без музики, мовчки заривали в землю.

Григоренко закінчив. Якийсь час стояла повна тиша. Раптом всі присутні дружно, тепло зааплодували. І потім ще довго-довго перебували під враженням цього оповідання.

Зелений Гай, 1939 р.

Сава Голованівський

ДВІ ПОЕЗІЇ

* * *

Чомусь я рідко брати став перо
і дзвін твій проголошувати, пісне!
І все блідіш в очах цвіте Дніпро,
все холодніш тепло його первісне.

Чи то моя старіється душа,
чи стигне дума в сивину закута,
що лиш туманний спогад залиша
уявлене, побачене, відчуте?

Я вийду до широкого Дніпра,
поставлю перше слово на папері —
і ніби року зміниться пора,
і ніби в світ весна розчахне двері.

І здасться все рожевим, як колись,
блакитним, як колись мені здавалось,
коли слова, як буря, брали вись,
і вихрились і полум'ям здіймались.

І усвідомлю втисячне я знов,
що ти мое горіння ненавмисне,
що молодість, що радість, що любов —
це ти — моя невимушена пісне!

Київ, 1938 р.

* * *

Червоні й зелені вогні на путях,
вечірнього неба розвіяний стяг ...
хвилина — і тінь свою потяг потяг
на горе мое і на муку ...

Ще твій поцілунок, як сміх, на губах,
ще очі як птиці і серце як птах,
та ширшає туги і суму розмах —
розлука! розлука! розлука!

Чи скоро я знову побачу тебе
в країні, де небо як сон голубе,
чи скоро я знову побачу тебе
під сум журавлиного крику?
Я їду! Ти бачиш? Вокзал відплива,
я чую твій голос і сміх, і слова,
водою тривоги нас сум розлива
на віки! на віки! на віки!

Спитають, як звать тебе — що я
скажу?

що в серці і так я тебе збережу
близьку і далеку, свою і чужу,
сумну, безім'яну, безкраю?

Чи, може, я серце відкрию як дім —
хай хтось тобі скаже: „кохана, ходім“ —
ти з місця не зрушиш, громохка як
грім,—

я знаю! я знаю! я знаю!

Київ, 1936 р.

Олесь Юренко

ГОЛТВА

Чагарник. І яри. І узбіччя.
І стіною ліси навкруги.
І тепер, як в минулі сторіччя,
Псел руйнує свої береги.

Я стою на горі на високій,
Оглядаючи древні вали,—
Це ж бо тут у двобої жорстокім
Переможцями предки були!

Це ж бо тут Острянин - воевода
Дукам - шляхті могилу знайшов,
Показавши могутність народу
І палку до вітчизни любов.

І корогви шляхетського крою
Впали тут при долині ріки
І навк розпрощались з Голтвою
Два бундючних ворожих полки.

Над тобою, Голтві, чисте небо,
Світить сонце тобі золоте...
Благодатна пора і для тебе,
Торжествуючи, вільно цвіте!

с. Приліпка 1939 р.

Петро Дорошко

ЛІТО

Забіліла вся долина,
Зацвіла в долині гречка.
Ой, піду я до Лавріна —
Тут же зовсім недалечко.

Чи під хатою, чи в хаті
Дід Лаврін мене зустріне.
А признатися поправді,
Там живе моя дівчина.

Там живе моя дівчина
Чорноброва Катерина.

Вечір теплий і пригожий,
Пахне гречка медом з чаєм.
Я на пасіку приходжу,
Дід Лаврін мене стрічає.

Він сідає біля груші,
Люльку дістає пенькову,
Мне в руці тютюн з папуші,—
Починаємо розмову.

Я з Лавріном розмовляю,
Сам на хату поглядаю.

Він розказує про бджоли,
Він розпитує про Київ.
А над садом, а над полем
Тихий вечір голубіє.

Він питає про Хрещатик,
Як іде моя наука ...
Я ж соромлюся спитати,
Де тепер його онука.

Аж — відкрилася хатина —
На порозі Катерина.

Перервалася розмова,
Наче з люльки дим, розтала.
Вже для мене вечерова
Ясна зірка засіяла.

Я кажу — піду, пора вже,
Посвіжішало неначе ...
А Лаврін лукаво каже :
— Бачу сам,— пора юначе ...

Я кажу : прощайте, діду,
Ще зайдю ... чи той ... зайдю.

Я біжу і вже не чую,
Що Лаврін говорить ззаду,
По хлібах густих лечу я
За Катрусєю, до саду.

Поспішаю, серце б'ється ...
Устає стіною жито,
А Лаврін услід сміється :
— Гречку не потолочіте!..

Не біжіть по гречці — каже,
То ж колгоспний мед і каша ...

Заросились ноги босі,
Колоски об щокі б'ються,
І рясні холодні роси
Нам гарячими здаються.

Пригорнулась Катерина
І нічого не питає.
А від пасіки Лавріна
Сміх душевний долітає.

Я шепчу : прощай, Лавріне!
А в обіймах Катерина.

Харків, 1939 р.

Арсен Коцбити

МИСЛИВЦІ

I

Тедо з Симоном жили побіч. Симон коло дверей свого ходзару¹ зробив з дощок лаву. А Тедо коло своїх дверей поклав камінь, що правив йому за лаву.

Зрання до вечора в погожі дні обидва старі сиділи то при дверях Тедо, то при Симонових.

Коли Симон раніше виходить на вулицю, то через який час до нього-наближається, дибаючи Тедо й, спираючись об стіну, сідає поряд. А коли Тедо пощастить раніше вийти — до нього дибає Симон і так само, спираючися об стіну, важко сідає попліч.

Симонові 82 роки, а Тедо 95, але це так, на око. В дійсності ніхто з них не знає, в якому році народився: один більше прожив, другий менше. Симон ходить з одним костуром, а Тедо спирається на два ціпки й без них ходити не може.

Обидва діди найбільш охочі згадувати роки свого юнацтва і кожен з них себе вихваляє. Симон каже:

— От я був бравим, хоч куди! Де я тільки не побував? Був і в Дагестані, був у Вірменії, у Кабарді також був.

— Кому розповідаєш, Симоне, кому? — ображеним голосом перебиває Тедо. — Немає на світі такого краю, де б я не побував за своїх молодих літ. Був я у Владикавказі, був у Баку, був у Кабарді, навіть доїздив до самої Москви... Бравим джигітом був я, Симоне, це ти собі затам.

— Ох, Тедо, йди й свої балачки кинь дітям — онуки нерозумні тобі повірять... А я знаю, що ти й по небесній ущелині Дар'ялу ні разу не проїздив!

Тоді Тедо змінює голос і каже:

— Он під горіхом граються малі діти. Поклич їх, і розкажи свої слова... Коли ти проїздив по небесній ущелині, тоді по ній вже й діти ходили, а коли я проїздив через неї та й то не менше, як п'ять разів в ті ще часи, коли там і птиці боялися пролітати.

¹ Хата верховинця складена з каменю, без вікон. Вгорі в стелі відтулина — вікно, через яке світить сонце і виходить дим багаття.

Коли справа доходить до хоробрості, до відваги — обидва готові розпочати бійку, але суперечка стареча й сваркою не закінчується, бо кожний один без одного жити не годен.

Іноді старі розпочинають мову про царя. Симон каже:

— Усіх царів три!

Тедо не погоджується й каже:

— Щоб ти знав, Симоне, на цілім світі тільки п'ять царів.

Та обидва погоджуються що з усіх царів найдужчий руський цар. Згадують і про свого князя Гарсавана. Тедо знає про нього одну історію, що її часто розповідає:

— Одного разу Гарсаван гостював у царя в Росії...

— Та не Гарсаван, Тедо, а його батько — Росеб.

Тедо твердо стоїть на своєму.

— Чому ти так кажеш, коли я цю справу знаю, як дві свої руки. Ти слухай тільки. Цареві хтось подарував ловко зроблену гарбу, запряжену трьома баскими вороними кінями. Цареві закортіло проїхатися у новій ловкій гарбі, та Гарсаван йому порадив: „Не сідай, царю, першим. Треба раніше цю гарбу випробувати...“

Цар послухав Гарсаванової ради й сам не сів, а покликав того, хто йому цей подарунок зробив і сказав до нього: „Сідай у гарбу, прокатайся, а я здала подивлюся“.

Той і так і сяк... Дуже не хотів сідати в гарбу, та що він міг? Слово падцаха¹ міцне. Сів у гарбу, і коні помчали. Не відїхала гарба й двадцять сажень, як розлетілася в повітрі на всі боки. Подивився солодкими очима падцах на Гарсавана: „Даю тобі половину свого царства. Ти спас мене від смерті“.

Відповів йому князь Гарсаван: „Ні, царю, не візьму. Це я зробив не задля нагороди, а заради дружби“.

Симон щоразу слухав уважно це оповідання й щоразу здивовано запитував:

— Так Гарсаван від падцаха й не взяв нічого?

— А навіщо йому? Хіба він у чому* потребує? Коли його землі краю немає...

Так обидва діди свої дні коротали.

II

Якось на подвір'ї знайшов Симон качан кукурудзи. Взяв у руки й поніс. Одна курка пішла за старим — і Симон кинув їй декілька зернят. Курка сховала зернятка у свій дзьоб і пішла за Симоном до його лави. Тоді Симону прийшла думка: „А що, як я відгодю курку — тоді добрі на базарі за неї можна гроші взяти?!“

¹ Падцах — цар.

І почав щедро кидати зерна курці. На той час до Симона з своїми двома палицями придибав Тедо.

— Що це ти задумав? — запитав він недовіжливо.

— Та що! Оце хочу курку відгодувати до свята Джьоргуба¹.

— Та невже?

— А чому ні? Зарізати на свята — сама звичайнісінька річ. А щоб більше подратувати Тедо, Симон вів далі: — Тоді на великдень ми зарізали поросю... Пригадуєш? Скільки з того часу минуло? Торік чи що було? Па-па-па, що за поросю було! Сало на ньому у чотири пальці та ще й з найстаршим пальцем. Оце так-так!

— Ох, Симоне! Ох, Симоне! Сало такої товщини не тільки в поросяти, а й у свині не буває.

Симон хотів посперечатися за своє поросю, коли Тедо кудись пішов, нічого йому не кажучи. Симон зостався з своєю куркою й цілий день дивувався: чому пішов від нього Тедо? Чи не поверне?

І Тедо повернув. Бачить Симон іде Тедо. У руках качан кукурудзи. Час від часу Тедо зупиняється і, спираючися на обидві палиці, кидає зерна й приказує:

— Ціп... ціп... ціп...

За ним, з ноги на ногу перевалюючися, йде качка. Коли Тедо додибав до Симона, то сказав йому:

— Цю качку хочу я відгодувати к великодню!

Присів на лаву й почав щедро кидати зерна качці.

З цього дня у обох дідів інша стала розмова. Тепер говорили про курку або про качку. Курка й качка також до них звикли й від них не відходили.

— Диви, диви, Тедо! — казав Симон, — як моя курка почала округлюватись.

— Поглянь, Симоне, на цю качку, — відповідав йому друг, — якою вона стала. Від свого жиру ледве ногами може рухати.

— Качка! А що таке качка? Наш князь Гарсаван також окрім курятини нічого більш не їсть...

Казав Симон, але Тедо відбивав удар:

— Курка! Курку прирівнюєш до качки? Ти, напевне, не чув, що цар і близько до себе не підпускає курятини, а їсть саме качине м'ясо.

Такі у двох старих з'явилися нові думки, новий світ...

III

Сонячного дня у літній полудень Тедо настрівив над очима долоню й дивиться в бік узлісся:

— А поглянь, Симоне, що це там за вершники?

¹ Джьоргуба — Георгія.

Поглянув Симон і тільки головою похитав:

— Хіба звідділь пізнаєш? Їх четверо чи п'ятеро...

Вершники на короткий час сховалися в яру й виїхали вже близько.

— Симоне, чи знаєш, що це за одні?

— А хто?

— Наш князь Гарсаван з чапарами¹ та хортами.

Симон деякий час пильно і собі вдивляється та й каже:

— Так... А так і є... Вони! На ловах, певне, були: он в них торби висять мисливські.

Вершники зупинили коней під горіховим деревом у холодку. Перші зстрибнули чапари. Двоє взяли за уздечки князевого коня й допомогли йому злізти. Син князя років сімнадцяти юнак сам зіскочив з свого коня. Князеві чапари розставили похідний стілець, та він ліг просто на траві, підперши голову рукою.

Тільки гості під'їхали, обидва діди підвелися й поскидали свої папахи, хоч на них ніхто з приїжджих не звернув уваги.

Так вони стоять та ось підходить до них випещений князенко Миха, поторкав руками палиці Тедо й зареготав:

— А це в тебе що? Хіба на чотирьох ходити легче? Так коняка та віл ходять, а ти з них приклад береш...

Повернувся й схопив за вуса Симона:

— Чого в тебе так вуса пожовкли? Хіба вони над димом висять? Ось і соломини в них... Ха-ха-ха!

Діди й собі засміялися. Тут Миха щось мов пригадав і відійшов. Старі, як стояли так і zostалися. Не минуло й хвилини, як пролунав постріл. Всі повернули голову у той бік. Гарсаван спросоння також лупнув очима і подивився навколо. Рушниця в руках Миха диміла, і хлопець регочучи показував пальцем:

— Гляньте, ги-ги-ги... Хіба я погано стріляю? Ця курка краща за всю вашу дичину... Агей, Гобо, візьми її й звари для мене!

У десяти кроках від княженка, перекинута пострілом навзаки, ще тремтіла крилами Симонова курка. Княженко віддавши наказ, скинув рушницю собі на плече й пішов...

Симон глибше почав спіратися на свого костура і оком'яніло дивився на курку. Тедо поглядав з боку на друга і посміхавсь.

— Гобо! Гобо! — закричав тут Гарсаван: — Он, що це таке?

І князь пальцем показав на качку Тедо.

— Від жиру ця качка ледве ходить, зроби мені з неї,

¹ Чапар — охоронник князя.

Гобо, полуде... Червоне вино з качатиною, хо-хо-хо, кращого й не вгадаєш.

Гобо спійвав качку. Тедо похмарнів, одяг на голову папаху й важко сів на лаву. Симон також сів. Помовчав і, поглянувши криво на Тедо, пробурмотів:

— Смійся, смійся, Тедо! Чому перестав?

З хвилину не відповідав Тедо, а потім повернув очі до сусіда:

— А твоя курка хіба гірша за мою качку була?

З осетинської переклала

Варвара Чередниченко.

Давид Каневський

БЕРЕСТ

В дитинстві ми жили неначе птиці —
На дереві. Бував перший грім
Злякає нас, та перший блискавиці
Раділи ми на бересті старім.

Згори земну ми бачили обнову, —
І стиглий плід, і зав'язі малі,
Зате ми часто заїмали мову,
Якою говорили на землі,

Якою дід, з'явившись на городі,
Кричав до нас крізь гомін комишу:
— Гойдайтеся, леки жовтороті!
Я вдома вас не так поколишу!

Приходив вітер нас поколихати,
І він, як дід, нам зичив стусани,
І він кричав: — Вертайтеся до хати!
Та ми вертались тільки восени.

І не одно пройшло під нами літо,
І не один гримів над нами грім ...
В яких краях живуть веселі діти,
Що вирости на бересті старім?

Куди подівся мій товариш Борька?
Ти простору хотів і висоти.
Чи соколом літаєш в небі ти,
Чи крилателий затишок приборкав?..

Харків, 1939 р.

Михайло Стельмах

ЗАСПІВ

Ти якими вітрами шуміла,
Ти якими шляхами ішла,
Бистрокрила, озорена сила,
Підіймаючи пісню з села ?

Ти ішла над лугами, річками,
Зачерпнула з зірками води.
І упала дзвінками піснями
На травневі квітучі сади.

Я в саду ночував біля груші,
Де не тихнуть вночі солов'ї,
Раптом пісня збентежила душу,
І я вийшов шукати її.

За ворітьми шляхи рукавами
Стрепенулись, пішли за село.
Я ішов запашними борами,
Між корінням шукав джерело.

Де дзвеніла ти чиста, іскриста,
Зашумівши в моїй стороні.
Я відчув : ти далеко не пісня,
Ти життя, що востає в пісні.

* * *

Я зустрінув тебе у Поліссі,
Де озера цвітуть голубі.
Ми з тобою навіки зрослися,
Наче корінь у корінь дуби.

Ти мене в Білорусі ростила,
Соком бризнувши, наче весна ...
Проливайся ж в піснях наших, сила
Плодотворна, пашиста, земна !

Щоб в тобі розливалися ріки,
Наливались безкраї поля,
І земля піднімалась велика,
Непоборна, радянська земля.

Подольськ,
Моск. обл., 1940 р.

Шановний Максиме Тадейовичу!

Редакція „Літературного журналу“ сердечно вітає Вас, співця соціалістичної України, видатного майстра художнього слова в дні тридцятирічного ювілею Вашої літературної діяльності.

Мільйони радянських читачів знають і люблять Ваше щире слово, співають Вашу славнозвісну пісню про Сталіна.

Своє тридцятиріччя Ви зустрічаєте у щасливі часи, у розквіті сил і таланту.

Бажаємо Вам здоров'я, сили і довгих літ натхненої творчої роботи на користь радянського народу.

РЕДАКЦІЯ „ЛІТЕРАТУРНОГО ЖУРНАЛУ“

Ст. Крижанівський
МАКСИМУ РИЛЬСЬКОМУ

Коли в боях біля Хасану
Бійці на вражі орди йшли,
Вони співали пісню знану, —
Ви крила пісні тій дали!

Коли дівчата йдуть із поля
І в надвечір'ї золотім
Заспівують про кращу долю, —
Дали ви також пісню їм.

Коли юнак кохану втішно
Веде у весняні гаї, —
Він шепче ваші вірші ніжно,
Приймаючи їх за свої.

І сам я до пісень охочий.
Примруживши з утоми очі,
Не раз ринав до ваших слів,
І світ мені яснів, яснів...

І от сьогодні — ваше свято.
Заходять гості в добру хату,
Подяку за пісні несуть,
А ви вже лагодитесь в путь —

До нових обріїв! В тім леті
Невпинному — творця ество.
У ньому й вища ціль поета
І найповніше торжество!

Київ, 1940 р.

Григорій Левін

СВІТ ПОЕТА

До 30 - річчя літературної діяльності М. Т. Рильського

Яскраві барви, повні тони!
Нюанси пріч і геть півтон!
Рожеве вмерло, і червоне
Горить огнями виногрон.

М. Рильський.

I

Є у Рильського в книзі „Гомін і відгомін“ прекрасна поезія, що в живописних і музикальних образах відбиває його поетичний погляд на світ. Кожен з нас, — пише поет, — вільний обирати собі улюблену епоху. Багато народів, царств, богів, людей і століть є перед нами. Готичні присмерки і еллінська блакить, мідь, віссон і золото біблійських легенд може [поет відсвітити на полотні чи перелити на папір. Та разом з тим одне лишається безсумнівним — любити чи не любити те, що росте круг нас і в самих нас, те, що творить нас і що творимо ми самі: лише людина, в якій замість крові неживим струменем тече чорнило, може тривожитись таким питанням.

Ця поезія відзначна тим, що вводить нас у світ поета.

Рильський — поет зі своїм особливим поетичним світом, на перший погляд далеким від сучасності. Це — антична міфологія, стародавня і середня історія, класична література і, певно, більш за все — природа. Перебування в цьому поетичному світі вважалось свого часу за злочин. І критика ніяк не може порвати з цим традиційним уявленням. Тому перехід Рильського до нових тем — тем сучасності — був сприйнятий деякими критиками як розрив зі старим чудесним, романтичним світом Рильського. Це було не з ним одним. Скільки разів розтинала критика творчість поета на дві частини, як розтинають дощових черв'їв, будучи впевненими при цьому, що обидві частини знову зростаються. Неначе змовившись, всі побачили двох Рильських: старого — книжного романтика і нового — радянського поета. Проте, цих двох Рильських не було, як не було двох Маяковських чи двох Багрицьких. В Рильському збереглись чудесні образи поезій його молодості, лишився його поетичний світ, — і лише через це він і лишився справжнім поетом.

Але ввійдімо в поетичний світ Рильського. Це — дивний світ, сповнений барвами, шумами і пахощами, світ, населений незвичайними казковими образами. У нього можна зустріти і образ Кіпріди, якій поет приносить в дарунок медово-солодкі смокви, темний, міцний виноград і молодих голуб'ят; і таємничу самотність, при вході якої в присмерки герань перетворюється на велетенський баобаб, по стіні пропливає дивний корабель, і вітер, що

розвеселяє гаптовані гарячим шовком вітрила, навіва з островів пахощі за-
кових трав; і відпливаючу в далекі краї бригантину, яку проводжають
печальні очі покинутої моряком дівчини. І раптом картина змінюється —
широкий український степ розгортається перед нами — і повільно пропли-
вають ним рипучі чумацькі вози, наповнені сіллю і тарганню.

Сам поет постає тут перед нами мудрою, лукавою, трохи лінивою і
стомленою людиною. То це — старий мірошник у глухому, занедбаному млині,
що чуйно прислухається до падаючих під колесами крапель та шарудіння
щурів поблизу; чуйним слухом уловлює він навіть дзвін качки в повітрі,
розрізняє шум широких крил кажана. То це — сторож, що сидить в самот-
ньому курені, за яким розкинувся баштан, жовтіючий під яром; він звик
слідкувати за тим, як зріють і в'януть дині й помідори, як гнуться від тяж-
кого плоду дерева, — і спокійно дивиться він на світ, не лякаючись остан-
нього відходу. То це — нарешті — мандрівник, що сидить з продавцем ба-
нанів на березі моря; він слухає старі історії і слідкує за рожевими голу-
бами, що клюють розсипану єгипетську пшеницю; філософія його проста і
спокійна — „каїрський тютюн найліпший, у жіноцтва грішні очі й струнки
ноги, і взагалі — весело жити. Весело бачити в кожному русі заховану силу
життя“, — в цьому й була філософія Рильського.

Тут, як ми бачимо, було чимало книжної романтики, іноземної екзотики.
Ця екзотика, зрозуміло, також була характерна для Рильського. Але во-
на ж була властива і акмеїстам. Справжній, особливий, зовсім ні на кого
не схожий Рильський був в іншому. Не готика, не Еллада і не віссон і злато
біблій були його стихією. Не книжність — відзначна риса його поезії. Її свое-
рідність — в українському колориті її, в чудових описах української при-
роди, в свіжості і предметності сприйняття світу, в плавності і повільності
м'якої української мови. Саме — свіжість, а не багатівіковий пил і за-
тхлість — відзначна риса Рильського.

Рильський не має собі рівних в сучасній українській поезії по відчут-
ності і предметності поетичних образів, особливо образів природи. Коли
Рильський пише про весну, здається, наче повіяло легкою прохолодою,
приємною вогкістю від талого лютьневого снігу. Коли він говорить про
осінь — відчуваєш прілі пахощі жовтіючого листя. Пахощі степових україн-
ських трав, лісових озер, сіна і пухкої землі заглушають пахощі тропічних
рослин. Можна навести багато чудесних поезій з перших книжок Рильського,
наповнених пахощами і розцвічених барвами живого світу. Ось одна з них:

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

Рання творчість Рильського є не лише хвала красі, вище втілення якої
поет вбачає в природі, але й хвала життю. Пануючий настрій всіх його
книжок — від книги „Під осінніми зорями“ (1918), що була першою його
цілком самостійною книгою, і до останніх поезій — життєствердження. Що-
правда, воно зв'язане знов же таки з природою, з її вічною силою, але воно
таке сильне, що приглушує голоси суму і сумнівів, що бринять іноді у Риль-
ського. Українська критика, проте, довгий час стверджувала зворотнє — до-
ходячи до проголошення ранньої творчості Рильського мало не песимістич-

ною. Це призводило до того, що знецінювалось багато прекрасних ліричних поезій Рильського, що увійшли в золотий фонд української радянської поезії, — знецінювалось лише через те, що чимало критиків не могли відрізнити сум од зневіри, а любов до природи від негачії сучасності. Проте, ці поезії хоч і не були зв'язані тематично з новою епохою, висловлювали настрої нової людини :

Молюсь і вірю. Вітер грає
І п'яно віє навкруги,
І голубів тремтячі зграї
Черкають неба береги.

Клянусь тобі, веселий світе,
Клянусь тобі, моє дитя,
Що буду жити, поки жити
Мені дозволить дух життя!

І ти смієшся, й день ясніє,
І серце б'ється, як в огні,
І вид пречистої надії
Стоїть у синій глибині.

Ходім! Шумлять щасливі води,
І грає вітер навкруги,
І голуби ясної вроди
Черкають неба береги!

Це — не ідилія і не пастораль. Це — просто здорове почуття захоплення красою світу, свіжість його сприйняття, радість життя.

Він був прекрасний, цей світ. Проте, це був світ, що існував завжди. Незмінний в уявленні Рильського, він в дійсності змінювався швидко і неухильно. Поет чесний і щирий, Рильський не міг лишитися в стороні від великої перебудови світу, що вже починалась. Він мав зрозуміти, що пасивного споглядання світу — не досить. Він не міг далі продовжувати в самотності милуватися природою, не стикаючись віч-на-віч з сучасністю. Та впевнений, що „лицом к лицу лица не увидать“, Рильський ішов до теми сучасності через свій особливий поетичний світ. Спочатку цим найбільш звичним і усталеним світом був світ книг — світ класичної романтики, поетичних образів, настовних, як старе вино, і знов же таки, більш за все — природи.

II

В збірці Рильського „Крізь бурю й сніг“ (1925) цілком виразно починають бриніти громадські мотиви. В цій збірці Рильський закликає поета відчувти, що він лише „частка, лінія одна“ на „гілці всеземної деревини“, відчувти „як переходять соки крізь дерево плодуче та високе“ й пізнати „яка у цілім глибина“, а відчувши це, забути „про вежі темної гордини“ і закликати людей від буднів і застою „на снігові простори верховин“. Це була нова ступінь філософії Рильського, коли від самотнього захоплення красою світу і пасивного споглядання його він ішов до громади, щоб жити її радощами і її болями. Він з любов'ю і повагою говорить про „новочасного Мікулу“, що символізує для нього народ, який підіймається з землі до нового життя. В поезіях „Мудрощі бджіл“ і „Докурюйте сигари“ він проголошує вирок старому світові. Поезія „Мудрощі бджіл“ не в голо-публіцистичній формі, як це було пізніше — і як цього напевно хотілося деяким критикам — а в глибокому образному і філософському втіленні відбиває нову свідомість Рильського.

Збирають світлі, золоті меді
Веселокрилі та прозорі бджоли.
Поглянь, людино, і спокійно йди
На улиці, на площі, в гай, у поле.

Неси в щільник свій мозок, кров і плоть.
Таких, як ти, кипучі мільйони
Ідуть, щоб звіт востаннє розколоть
На так і ні, на біле і червоне.

Характерно, що Рильський побачив новий світ в своїх, приступних і близьких саме йому, образах — в кольорах, у фарбах.

В збірці „Гомін і відгомін“ (1929) поет чітко ставить для себе тему природи й праці, чим підноситься на вищий ступінь порівняно з попередніми книгами. В розділі „Сад в пустелі“ він писав :

Ми разом будемо змагатися і йти,
Копати золото, розводити мости,
Серед пустелі сад насаджуватиме зелений.

Це — справжнє передчуття майбутнього Рильського. Прекрасний опис грози — могутній і натхненний, сповнений сили вітру й води — кінчається такими рядками :

Радій же, земле! Пий напої грізні,
Приймай пілунок, як удар меча,
Впади в обійми радості залізни!

Вже ж виглядає зза твого плеча
Нове життя, — і голос солов'иний
Крізь грім і грукіт котиться і лине.

Книга „Де сходяться дороги“, яка вийшла в тому ж році, що й „Гомін і відгомін“, [самоцвітне, на повну фарбу відображення нового життя. Відповідно до цього знову мерхнуть контури вікна книг і зза цього вікна виступає — в синіх од світанку лісах, в золотому мереживі віття — улюблений поетом світ природи, в якому не служителем божеству, а рівною по силі виступає людина.

Мохнатий джміль із будяків червоних
спиває мед. Як соковито й повно
гуде і стелиться понад землею
ясного полудня віолончель!

Спочинь! На заступ вірний обіпрись
і слухай, і дивись, і не дивуйся.
Це ж сам ти вколо зеленню розлився,
огудинням прослався по землі,
це ти гудеш роями бджіл брунатних,
на ясених гілках сидючи,
ти по житах літаєш тонким пилом,
запліднюючи теплі колоски, —
ти твориш із людьми і для людей
нові міста, ти арки ажурові
над синіми провалами будуєш!

Заснули води і човни на водах,
висять рої, як кетяги пахучі,
і навіть сонце, мов достиглий овоч,
здається непорушним...

Тільки ти
не дався чарам півдня й супокою,
бо, як сестра, схилилась над тобою
невтомна подруга, суворя творчість.

Тут вже оспівується інша людина — людина, що не підкоряється „півдню й супокою“, не милується ліниво красою світу, а енергійно працює, перетворюючи його. Цю нову свідомість дав поетові народ.

III

Книга „Знак терезів“ (1932) вважалася переламною книгою в творчості поета. Проте, вибір його, як бачимо, давно був вирішеним. Тема сучасності набагато раніше стала близькою і дорогою поетові. Книга „Знак терезів“ тільки більш різко окреслює контури його думок і почуттів, вона остаточно закріплює новий путь Рильського — путь радянського поета. Мужньо пориває Рильський — не зі своєю романтикою, як здалося багатьом, а з пасивним милуванням своїми мріями і пасивним милуванням красою. За мрію і за красу теж треба боротися — в цьому була нова свідомість Рильського.

Дивно читати про цю прекрасну книгу слова О. І. Білецького, що вона — лише декларація Рильського на новому шляху. Переконливе спростовання цього — чимало прекрасних, справді радянських поезій в цій книзі, особливо поезій про працю, тема якої є тут центральною. Їй присвячені такі глибокі поезії як „Змагання“ і „Будова“.

Хіба тільки декларація така, наприклад, поезія :

Нагострили сокири дзвінки ми —
Тож і бритва не завжди така! —
І високих дубів перед ними
Простелилася лавя тяжка.

Відлітає за тріскою тріска,
Шнур і крейда показують нам,
Як сувору красу беліска
Надавати незграбним дубам.

Ми — із мармуру, ми й з деревини,
Тільки ж кожен удар промовля,
Що усе на землі — для людини,
Бо людина сама — це земля.

Вища ступінь, досягнена Рильським, це — збірка „Літо“ (1936). Це одночасно — підсумок всього пройденого шляху і в той же час відкритий семафор у подальшу путь. Коли читаєш цю збірку, то поезія „Човен“, написана Рильським в 1924 році (збірка „Крізь бурю й сніг“), здається символічною; вона звучить як пролог до нової книги Рильського. В поезії „Човен“ Рильський порівнює роботу поета з будовою човна. Рибалка очікує, поки вистигає дерево, уважно відбирає його, зрубує, а потім ретельно обтісує, вигладжує, рівняє, видовбує дно і, нарешті, на вогні одгинає краї човна. І ось з вершин, з лісової гущі, повільно і спокійно спливає човен. Так і поет. Часто думають, що він замовкнув, що він засох, як джерело в спеку, а він в цей час придивляється до життя, всмоктує враження, вистояє силу:

Живе серед химерних диаків,
Дівчат, вояк, царів і бунтарів,
І все, що снами й веснами розлило,
Спрямовує у пише творче літо.

Таким „лишнім творчим літом“ і була нова книга Рильського.
Чи розлучився Рильський зі своїм світом? Чи покинув він зовсім по-

вільне споглядання? Чи перестав він бути мрійником і живописцем? Ні. Та це й не потрібно було.

Коріння автора „Літа“ були у всіх його книгах. Ми знаємо в цій книзі, насамперед, Рильського — майстра кольорів і пахоців, живопису і скульптури, Рильського, закоханого в природу і здібного помічати в ній те, що непомітно простому оку. Рильський і в цій своїй книзі доносить до читача красу світу, дає йому побачити і відчуття його у всім блиску і багатогранності. Та в той же час це і поезія нової якості.

Про це свідчить перша ж поезія збірки „Мемуарна сторінка“. В ній поет згадує свій колишній приїзд у рідне село. Напрочуд свіжо описує він рідну природу. Гроза ще не затихла, але все уже дишє по-новому:

Ще чорніла хмара на відході,—
А на чорному, густому тлі
Білі груші в мистій прохолоді
Пахли духом щедрої землі.

Рідне село з його щоденними турботами і незгодами входить в поетичний світ поета. Він зустрічає земляків, заводить з ними розмову,— і темніє, жухне яскравий весняний пейзаж:

Солов'ї погасли, сонце вмерло...
— З братом брат сварився за наділ,
Та й рубнув сокирою...

Ці страшні спогади приходять зараз в голову поету, коли він зустрічає нову весну. Той же свіжий, пробуджений український пейзаж,— але ніщо вже не затьмарює його. І сам собою виникає у нього висновок:

О, який щасливий, хто дожив
До нового цвіту, до буяння
Сіл нових і нерозмежних нив!

Рильський заговорив на повен голос про Радянську Україну, зберігши всю своєрідність і всю силу своєї майстерності. Він знову знайшов свій поетичний світ,— той самий світ трав і степових квітів, весняних потоків і липневих гроз, та цей світ був не в мрії, а наяві. Не для себе вимальовував він тепер свої картини, всі почали вслухатися у свист солов'їв і шелестіння трав — і гармонія природи і людини почала звучати гармонією нового життя.

Так крізь природу для поета розкрився новий світ, світ, в якому людина й природа зливаються, до купи, живлячи одне одного. Про цей новий світ і говорить Рильський в поезії „Мандрівка“.

Ми довго плавали, ми бачили увіч
Гарячі кактуси, банани тонкошкурі,
Легку блакить лагун на чорнім фоні бурі
І темну, як графіт, над океаном ніч.

Там, де раніше поет бачив тільки красу, де його приваблювала небачена екзотика, дивні казкові звірі і рослини, де все уявлялось йому дихаючим щастям — він побачив зараз у мареві маісових плантацій, в синіх гаванях, у гомінких доках тяжку поневільну працю, пригнічення людини, бруд і мерзоту. І поет зрозумів, що даремно прагнув туди, даремно напружував силу, напинаючи тугї вітрила на своїй бригантині,— і він спрямував свій кора-

бель в іншу країну. Весело входить він в широкий порт, сповнений шумом і радістю. Швидко сновигають по щоглах моряки, по канатах рухаються вантажі, в доках — руль з рулем, борт з бортом — гоїдаються нові кораблі, а від порта — по сотнях вен, артерій і аорт — розходяться вулиці, сповнені веселим, святково одягненим людом. Нічого незвичайного, — але жива краса нового переважає мертву красу минулого. І од всієї душі виривається у поета:

Я пізнаю тебе, тебе я знаю,
Мій невідомий, мій рідимий краю!
Радянська земле! шана і привіт!

Жовтнева революція повернула Рильському не лише його поетичний світ. Всім серцем сприйнята, вона дала йому можливість на повну силу відчутти батьківщину. Жива Україна з її свіжою природою, з її веселими піснями і танками, шумним гомоном, святковими убраннями, — країна гарячих пишних кольорів і дивних мелодій — назавжди увійшла в поетичний світ Рильського, відтиснувши далеку і анахроністичну, хоч і прекрасну, екзотику. І це була вже не Україна чумаків і мірошників — це була Україна людей нового часу. Почуття нового — дорогоцінне почуття, без якого немає справжнього поета і якого іноді раніш не вистачало Рильському, тепер став йому властивим в повній мірі.

Така поезія — „Казка“. Ця поезія філософськи ставить питання про обмеженість людського пізнання. Для дитини, — говориться в ній, — світ кінчається за сусіднім частоколом — далі починається казка. Для дикунка світ обмежується горою чи пралісом, де він живе, — далі починається казка. Мореплавець, що вперше перетнув море, розширив уявлення людини, проте для всіх інших воно ще лишилось казковим. Наші стратонавти, моряки і льотчики незмірно розширюють уявлення людини, і далі починається наша казка — казка, перетворена на життя. Цій же темі присвячені поезії „Герді“, „Чотири поезії“, „На буряках“.

Через всю книгу проходить нова природа, природа підкорена і завойована радянською людиною. Це — лейтмотив книги.

В поезії „Журавлі“ поет піднімається до алегорії, яка поєднує в собі глибину філософського узагальнення з дивною поетичною красою. Він побачив втілення сенсу епохи в улюбленому для нього — що так часто зустрічався в його попередніх книгах — образі „журавлиного ключа“:

Міркую так: коли б мені схотілось
Подати образ нашої доби
У простій алегорії, — я взяв би
Отой сталевий журавлиний ключ,
Його напругу, силу непохитну,
Його жадобу обрив, його
Непереможну волю, мудрий лад
У побудові, де до того все
Скероване, щоб легше розтинати
Грудьми повітря, де в вершині кута
Летить одважний, мудрий проводир,
І всі рівняють лет свій по ньому,
І знає всяк мету свою й дорогу.

Характерний тут могутній порив Рильського до просторів, до широчі. Далеко, далеко позаду лишився традиційний млин на озері, пасіка і садк з одцвітаючими яблунями.

Збірка „Літо“ — справжня, велика поезія, поезія, що набирає широкого звучання. Справді народними стали такі поезії, як „Пісня про Сталіна“, „Журавлі“, „Моя вітчизна“. Особливо слід відзначити „Пісню про Сталіна“, в якій висока поетична культура Рильського поєдналась з глибоким сприйняттям народної творчості. Простота цієї пісні — результат великої майстерності. Від образів її віє багатівковою мудрістю і красою українського народу, степовою силою і широчінню, весняною ясністю і свіжістю:

Ізза гір та зза високих
Сизокрил - орел летить...
Не зламати крил широких,
Того льоту не спинить.

Щоб створити таку пісню, треба було справді глибоко проїнятися духом народної пісні. Це сприйняття було у Рильського і далеко раніше, чогна жаль, не помічала критика, часто надміру закидаючи Рильському книжність його поезії. А сам Рильський вже давно говорив про народну пісню:

О пісню! Де тих слів мені добрать,
Які б тебе були, святої, гідні?
Ти — плескіт рік, ти — переливи мідні,
Ти — шемрання смутного комиша...
Прийми ж і мій, укохана, поклін!
Хоч і лукавий, і ледачий син
Не раз, проте, зблудивши мавівцями,
Холодними, безодніми ночами
В тобі рятунку й пільги я шукав
І чоло наболіле притуляв
До теплої, до рідної долоні,
Спасибі ж, нене. На твоєму лоні
Я хтів би і навіки опочить.

Збірка „Літо“ — отже — була закономірним продовженням і завершенням всього попереднього шляху Рильського, була справді високим щаблем досягнутим ним.

На жаль, видана Рильським після цього (в 1938 році) збірка „Україна“ за невеликими винятками становить собою книгу сухих і прозаїчних поезій як імайже не носять відбитку творчої особи поета. Тут надмірне випирання тенденції що доходить до дидактики, позбавляє твори всякої художності. „Азбучні і істини“, за власним виразом Рильського, що, можливо, ще необхідні йому були раніш, щоб цілком твердо стати на радянському ґрунті, щоб точніше уяснити собі те, що відбувається навколо нього, — тепер уже зовсім непотрібні справжньому радянському поетові Рильському. Сказалося і намагання в одному творі охопити все шляхом простого переліку речей і подій. Шлях Рильського — інший. Шлях Рильського — до подальших глибоких філософських узагальнень, що продовжують традиції збірок „Знак терезів“ і „Літо“, особливо таких поезій, як „Змагання“ і „Журавлі“. Нові прекрасні поезії Рильського „Море і солов'ї“, „Бакінські терцини“ і ін., надруковані в українських газетах і журналах, свідчать про подальше піднесення Рильського,

про справжнє продовження тих зразків нової радянської поезії, які він уже створив. Ці поезії час було б уже видати окремою книжкою.

Шлях Рильського — від першої книги „На білих островах“ (1910), що видана ним у п'ятнадцятирічному віці, книги учнівської, до цілком зрілих поезій останнього періоду — шлях безперервного розвитку, створення поезії нової якості, поезії все більш зрілої і майстерної. Весь цей шлях пройшов Рильський через свій особливий творчий світ, що ґрунтується на глибокому сприйнятті кращих традицій класичного мистецтва. Поет величезної культури, Рильський зробив дуже багато для того, щоб піднести українську поезію за майстерністю і розмахом до рівня європейської. Зокрема в цьому розумінні знаменна плідотворна перекладницька робота Рильського. Його переклади „Пана Тадеуша“ Міцкевича, „Орлеанської діви“ Вольтера, творів Гюго, Мольєра, Корнеля, Расіна, Шекспіра, поезій Стефана Малларме, Теофіля Готье, Поля Верлена, Шарля ван-Лерберга, Анрі де-Ренне, поезій і поем Пушкіна, Лермонтова, Некрасова і інших російських поетів, „Слова о полку Ігоревім“ і багатьох творів національних літератур Радянського Союзу (грузинської, білоруської, єврейської і ін.) — найвище досягнення перекладницького мистецтва української поезії за весь час її існування.

Треба також відзначити прекрасну обробку Рильським лібретто опер: „Запорожець за Дунаєм“, „Наталка Полтавка“, „Тарас Бульба“, „Іван Сусанин“ і ін.

Творчість Рильського за останні роки, збагачена силою і духом народу, набирає особливої кріпості і зрілості. Рильський пише густі і міцні, неначе настоєні на меду, поезії:

Янтар і мед густого листопаду,
Тяжкого зерна золото і віск,
І крик гусей і серця ніжний стиск,
І голубинь оголеного саду.

Шлях Рильського до живої, сповненої життям поезії був запліднений революцією. Тому автобіографічні прекрасні слова поета:

Лиш сонце Жовтня вигріло тобі
Янтар і мед густого листопаду.

Іван Пільгук

ГРОМАДЯНИН, АКТОР І ДРАМАТУРГ

До 100-річчя з дня народження М. Л. Кропивницького
(1840 — 1940)

Одну з автобіографій Марко Лукич Кропивницький закінчив підписом, який віддзеркалює в собі долю актора, драматурга і громадянина та одноразово нагадує історію українського театру. Підпис цей складається з трьох слів: „Безталанний Непосидячий Марко“. Згадану автобіографію надіслано було 1885 року А. В. Марковичевій (сестрі відомого пізніше письменника Д. Марковича), з якою овдовілий на той час Марко Лукич збирався одружитись і листувався з нею кілька років. Листи та автобіографія, надіслані Марковичевій, сповнені трагічними фактами з життя актора, про які він розповідає широко, без прикрас, як може розповісти людина, що досить зважила себе в житті. В одному з листів, адресованих Марковичевій, Марко Лукич говорить: „Скорбеть я умею часы, а радоваться могу лишь минуты“. Так говорив про свою тугу актор, який примушував сміятись тисячі глядачів і зазнав уже великої слави. Таку тугу висловлював актор і на схилі літ сценічної діяльності. Статтю „За тридцять п'ять літ“ („Нова Громада“, 1906 р., № 9) Кропивницький починає такими рядками:

„Проволікши по світах більш тридцятка років акторське напівциганське життя, оббиваючи в кожному „тимчасовім пристановищі“ пороги губернаторських та квартирно-участкових „приемных“, я щоразу мусив зціплювати міцно вуста, силкуючись усе присунутись ближче хоч на один ступінь до тієї рисочки світла, що й зараз миготить ген там у далечині на затуманенім небосхилі незмірного простору“...

Це були слова ентузіаста сцени, що, за словами Саксаганського, „з'явився до театру на зорі патріотичного піднесення“ („По шляху життя“).

Марко Лукич зміг бути першорядним актором, бо він розумів життя в різних проявах і переніс і життя на сцену живі характери. Для нього комічне існувало не для розваги, а для бичування людських вад. Він страждав, створюючи комічне, як це може страждати, жити болями народу письменник-сатирик, який поєднує комічне з трагічним. „Вытравьте из моей души любовь ко всему человечеству угнетенному и приниженому, убейте в моем сердце любовь и чувства к порабощенным,— и я буду благодушный россиянин и образцовый член клуба“, — писав актор до М. Л. Марковичевій.

Створюючи комічне, Кропивницький вважав ганьбою для актора іти за гаслом: „хочеш Істи — вайай дурака“ („За тридцять п'ять літ“ — „Нова Громада“, 1906 р., № 6, ст. 61). З цього приводу актор мав конфлікти, а 1875 року,

ДО СТОРІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО



М. Л. КРОПИВНИЦЬКИЙ

гастролюючи по Галичині в трупі Романовички, вступає у суперечки з актором-коміком Наторським, який потішав публіку, наліплюючи великого носа, або виходив на сцену „навприсядки, задом до публіки, показуючи на тяжинових штанах величезну чорну латку“ („За тридцять п'ять літ“).

Підносячи сценічне мистецтво, Марко Лукич оспадкував культуру гри таких акторів як Соленик, Щепкін та пройшов сувору школу життя. З цього погляду біографія актора сповнена численними фактами, що можуть ілюструвати не тільки умови визрівання діяча сцени, а й історію українського театру.

Народився і провів перші роки дитинства майбутній письменник - актор в селі Бешбайраки, що розкинулося серед просторих рівнинних степів Херсонщини, недалеко від Бобринця. На цьому хуторі батько письменника був управителем маєтку. Про своїх батьків Кропивницький розповідає в автобіографії:

„Отец мой в 16 лет был полным управляющим имением генерала. Так прожил он до 28 лет, и, наконец, скопив порядочные средства, женился на бедной девушке, дочери капельмейстера. Мать моя была очень красивая женщина, хорошая фортепианистка и с замечательным голосом; эти качества и погубили ее. Отец был коренастый мужчина, с лицом рябым от оспы. Отец мой рос в нищете, но на свободе; мать же росла в деспотической семье, где наказание ругани считалось легчайшим; по ее словам, отец ее привязывал ее к дереву и бил возжами и своим кнутом“¹.

Спогади дитячих років Марка Лукича повні хвилюючих епізодів, які лишили слід на його вдачі і стали пам'ятними на все життя. Деякі з таких епізодів згадує письменник - актор зі всіма подробицями. Так, вривався у пам'ять літній червневий вечір, про який Марко Лукич розповідає:

„Этот вечер так памятен мне, что я до сих пор обоняю запах акации и бересты, врывавшийся в открытое окно нашего домика... в комнату вошла мать и начала целовать меня,—я был ее любимец. Потом, взявши меня на руки, она долго плакала и, мне кажется, что и до сих пор те дорогие слезы горят на моем лице, затем она ушла в спальню, мы бросились было к ней, но голос: „нельзя!“ заставил нас остановиться. Конечно, мы снова занялись игрой, забыв обо всем. Спустя полчаса в комнату вбежал отец и побежал быстро в спальню, а через минуту оттуда послышался стон, рыдания, проклятия и вопли... На другой день девушка, няня наша, сказала нам, что: „мама уткнула з охвицером“...“²

Після такої сімейної драми дитячі роки майбутнього актора були сповнені різних пригод. То він живе в будинкові генерала і виконує роль козачка, то живе в попа і виконує роль дзвонаря та паламаря, то читає псалтир над померлими каторжниками в селі Новокраснім, де був етапний пункт по шляху на південь. Тут тринадцятилітній хлопець спостерігав життя людей і виніс такі враження: „Здесь я видел, в среде ссылаемых каторжников, скованных в ножные и ручные кандалы, с перебитыми головами, с клеймами на щеках и лбу, видел я людей с сердцем и теплой душой; эти отщепенцы, эти подонки благоустроенного общества буквально обливали слезами умершего своего товарища по изгнанию“³.

Не раз майбутній актор прислухався до розмов каторжників, до пісень

¹ Автобіографія Кропивницького, „За сто літ“, т. I, ст. 190.

² Там же, ст. 191.

³ Там же, ст. 194.

чумаків, що цілими валками йшли битим шляхом на південь, розносячи тужні мотиви про людську недолу. В палкій уяві хлопця виникали запитання і він осмілювався їх ставити перед людьми, з якими зустрічався.

„Случилось мне,— розповідає письменник,— читать псалтырь по покойнику в этапе; я оставил чтение и обратился к одному из плакавших каторжников с вопросом:— скажите мне, пожалуйста, как вы убиваете людей?— Каторжник посмотрел на меня и потом сурово ответил: „читай оте, что написано, а до цього тобі зась І...“¹

З дитячих років Марко Лукич зрозумів, де криється щира душа, де можна знайти співчуття: „Лишь из уст простого народа, крипацтва, доносились до моего слуха сожаления, вроде: „бідна дитина“, „Ох, горенько тяжке, це ж Марочко?“, „Яке ж обідране, та замліє“. А иная баба бывало и утешит: „прийдіть лиш до мене, Марочко, то я вас і облажаю, і в голвці поськаю“...²

Терпів хлопець немало знущання і кривди. Потрапивши одного разу в княжий двір, Марко почув з балкону голос княжини: „Что это за оборвыш? Гоните его вон!“ А піп, у якого був у навчанні Марко, повертаючи його батькові, дав таку характеристику: „и непослушен, и дерзок, и не хочет учиться; до книги не загонишь, по целым дням где-то шляется“... Приглядаючись до життя, терплячи незароблені обиди, Марко Лукич прийшов до висновків, про які розповідає в автобіографії:

„Сколько людей проходит мимо нас с истомленными, изнуренными лицами, с тоской в душе, с болью в груди, сколько их проходит мимо нас ежедневно? Быть может десятки из них носят такое горе, что не под силу было бы тридцати душам?“

Дитячі поневірання закінчилися лише тоді, коли батько трохи урівноважив своє життя, зупинився постійно на роботі і віддав сина в бобринецьке „уездное училище“. 1856 року Кропивницький закінчив цю школу і виїхав до Києва, де вчився в гімназії, прослухавши лекції до 7-го класу, а потім вступив вільним слухачем до Київського університету, де пробув два роки. Це були зламні роки в житті Марка Лукича і перші роки виступу на сцені. Влітку він з Києва приїздив у Бобринець, де перед тим оселилась мати після смерті її любовника. На бобринецькій сцені почав пробувати свої сили український актор. Про ці перші кроки сценічної діяльності на початку 60-х років розповідається в спогадах актора „За тридцать п'ять літ“:

„Перші спектаклі в Бобринці почалися з того, що туди якось ненароком заїхала пара голодних акторів, та ще й до того обоє вони слабували на сухоти. Вони звернулись до моєї матері, щоб акомпанувал в якихось двох водевілях; вона, либонь, була чи не єдина півністка, що могла добрати з голосу акомпанемент. Таким побитом, у Бобринці, відколи він існує, відбувся перший спектакль. Біля тієї нещасної пари потроху згуртувався гурток аматорів, на чолі з моєю матір'ю, що заміняла їм оркестр, а нарешті почала виступати й сама з великим поспіхом в комічних ролях... На канікулах, приїхавши з університету, я також приймав участь у спектаклях заїзної пари. На других канікулах я вже тієї пари не застав, чи вона померла, чи куди виїхала — не пам'ятаю. Коли я осівся на службі в Бобринці, то через недовгий час сам став на чолі аматорських спектаклів“...³

¹ Автобіографія Кропивницького, „За сто літ“, т. I, ст. 194.

² Там же, ст. 195.

³ „Нова Громада“, 1906 р., № 9, ст. 48 — 49.

Так розпочалась сценічна кар'єра Марка Лукича, яка перешкоджала його службовій чиновницькій діяльності в установах м. Бобринець.

„Поступив я на службу и прослужил,— пише актор,— в должности секретарей и делопроизводителей около девяти лет, но производства в чины не получил, без объяснения причин. Значит я попал в список неблагонадежных. И ныне состою в чине отставного канцеляриста 1-го разряда“...¹

Але „канцелярист 1-го разряда“ був з перших років своєї служби уже і автором видатної п'єси, яка не сходить зі сцени до цього часу.— „Дай сердцеві волю, заведе в неволю“. Дата написання п'єси — 1863 рік. Це визначна дата в історії української літератури. В рік, коли циркуляр царського міністра Валуєва проголошував, що „малороссийского языка не было, нет и быть не может“ та давав настанову цензурним комітетам не друкувати українською мовою книжок „учебных и вообще назначаемых для первоначального чтения народа“,— в цей саме рік Кропивницький написав першу п'єсу, яка увійшла в історію української літератури і театру. 1863-й рік був роком наступу реакції після розгрому російської демократичної журналістики, арешту Чернишевського та закриття українських періодичних видань. В той час, коли було уже закрито редакцію „Основи“ в Петербурзі, „Чернігівський листок“ в Чернігові, а українські письменники, як от Глібов, навіть були позбавлені права працювати в школах,— пролунав голос українського драматурга з міста Бобринець, що було тільки, як говорить П. Саксаганський „знамените своїм болотом“.

Початкова назва першої п'єси Кропивницького була — „Микита Старостенко“, а згодом автор змінив назву на іншу — „Дай сердцеві волю, заведе в неволю“. Лише через десять років після написання зміг виставити свою п'єсу Кропивницький в Харкові, коли він уже став актором-професіоналом. Отже, вперше із харківської сцени стала відомою п'єса корифея українського театру.

П'єсою „Дай сердцеві волю“ розпочинається нова сторінка української драматургії після п'єс Котляревського, Квітки - Основ'яненка. Це був свіжий подих на українській сцені, який оживив театр і дав поштовх до складнішої сценічної гри. Кропивницького можна вважати творцем української мелодрами. Жанрові ознаки мелодрами властиві для п'єси „Дай сердцеві волю“ для пізніших п'єс. Цебто, драматург першим своїм твором увійшов до театру як новатор та залишив сталий метод і при створенні більшості пізніших п'єс. В п'єсах Кропивницького багато пристрасі і театральних ефектів; в них зображено страждання, глибокі переживання позитивних героїв, викривається нікчемність людей, які втрачають людську гідність. Дійові особи в мелодрамі Кропивницького рельєфно контрастові: одні чулі, добрі, людяні, сміливі, гнівні, чесні; другі — жорстокі, егоїсти, підлі і нікчемні. Такими прийомами користується письменник, щоб примусити глядача зі всією гостротою сприйняти драму людського життя, вплинути на міського обивателя, зворушити його уяву, пробудити кращі поривання. В цьому відношенні Кропивницький став Шіллером української сцени, тоді як його попередник Квітка - Основ'яненко вносив на українську сцену молюеровський комізм.

¹ Автобіографія Кропивницького, „За сто літ“, т. I, ст. 196.

Рання п'єса Кропивницького „Дай серцеві волю“ відіграла велику роль у розвитку української драматургії. Написано її за двадцять років до перших виступів драматурга Тобілевича і в роки переслідувань та утисків українського театру виставлено на сцені. Сюжет п'єси побудовано на українському побутовому матеріалі з описами весілля, вулиці, розваг молоді, але основна сюжетна лінія розгортається в названні конфлікту між бідним парубком Семеном Мельниченком та багатієм Микитою Гольчуком, сином старшини. Дії ві особи драми — переважно молодь різних соціальних прошарків села: батраки, бурлаки, бідні парубки, заможні. Драма відбиває процес розшарування села на початку 60-х років, цебто письменник, як реаліст, підмітив типові явища, властиві пореформному селу. В розстановці дійових осіб п'єси є спільне з п'єсами попередників Кропивницького, але образи цілком оригінальні. Так, Семен Мельниченко — бідний парубок, ходить на заробітки, лагідний, витриманий, добрий, щирий, — нагадує Петра з „Наталки Полтавки“, але характер його зображено повніше і рельєфніше, він видається серед інших персонажів. Так само Іван Непокритий — це тип бурлаки, що може нагадати Миколу з „Наталки Полтавки“, але він активний, може віддати життя за свого побратима Семена і уміє ненавидіти багатія Микиту Гольчука. Іван Непокритий — це образ бурлаки, якого в народній поезії зображено безжурним, жвавим, дотепним. Таким він поданий і в п'єсі.

В п'єсі „Дай серцеві волю“ складніші ситуації, більше зображено конфліктів, порівнюючи її з п'єсами попередників; цим Кропивницький вніс значний злам, порівнюючи її з сентиментальними п'єсами, що займали раніше основне місце на українській сцені. Коли урахувати час написання п'єси „Дай серцеві волю“ та всю складність умов розвитку українського театру в 60—70 роки, то можна уявити велике значення першого виступу Кропивницького як драматурга.

Так в 60-ті роки поєднано було діяльність актора і драматурга ще за часів життя в Бобринці, де навколо Кропивницького почали об'єднуватися аматори. Ще за життя в Бобринці Марко Лукич шукає зв'язків з літераторами, знайомиться з засланими до Бобринця людьми та довідується про перебування на заслання тут раніше таких осіб, як Мусін-Пушкін, Бестужев-Рюмін. Наскільки такі знайомства цікавили молодого актора-драматурга, видно із рядків автобіографічної статті „За тридцять п'ять літ“:

„Бобринець колись був місцем заслання політичних, і в мої часи заслано було туди О. Я. Кониського, з яким я познайомився і уцащав щодня до нього“...¹

В Бобринці написав ще Кропивницький 1869 року комедію з міщанського життя „Помирилися“, а 1871 року раптово залишив працю канцеляриста і виїхав до Одеси, де дебютував в ролі Стецька („Сватання на Гончарівці“), увійшовши до складу професійної трупи. З першого року професійної акторської діяльності Марко Лукич веде боротьбу за культурне подавання на сцені комічного. От як згадує він про коміка-артиста, якого зустрів в Одесі: „Комізм цього артиста був у пятаканні. В житті, звичайно, трапляються „дурноляни“, тільки не такі, яких удавав Нечай. Великого сміху

¹ „Нова Громада“, 1906 р., № 9, ст. 49.

наробила його довгезна, завдовжки з аршин шапка, вся із шкуратяних шматків різної масті: заячої шкурки, лисичої, вовчої, телячої, козиної, овечої, верблюжої, свинячої, кошечої, собачої... Нечай звав її „писанкою в сорок клинців“¹.

В одеській трупі працював Марко Лукич біля трьох років, де встиг організувати український аматорський хор із студентської молоді та написав такі п'єси: „За сиротою і бог з калитою“, „Невольник“ (за сюжетом Шевченкового „Невольника“).

1873 року Марко Лукич переїздить до Харкова і вступає в склад трупи Александрова - Колюпанова та дебютує в ролі Виборного („Наталка Полтавка“). Про артистичну діяльність в Харкові Кропивницький згадує краще, бо тут були сприятливіші умови:

„Я зустрів більш підхожих персонажів задля українських п'єс: Стрельського з дочкою, Мартинову, Тімаєву, Жукову, Хашина... Хутко організувався чудовий хор з універсantів та ветеринарів... В Харкові я виставив уперше мою п'єсу „Дай серцеві волю, заведе в неволю“².

В Харкові Кропивницький виставив п'єси В. Александрова „Не ходи, Грицю, на вечорниці“, „За Неман іду“, якими було пожвавлено український репертуар. Ці п'єси відіграли певну роль перед часами виступу таких драматургів, як Старицький, Тобілевич. Але в Харкові знайшлися „рецензенти“, які категорично заперечували можливість існування українського театру, радили Кропивницькому занедбати український репертуар. Про такого рецензента не забув у своїх спогадах згадати Марко Лукич, порівнявши його з щедрінським персонажем.

Недовга діяльність Кропивницького в Харкові внесла значне пожвавлення, але швидко він подався до Петербурга, де уже керував невеличкою трупою, диригував українським хором, виступав як співак. Так 1874 року вперше в Петербурзі виступила українська професійна трупа на чолі з Марком Лукичем, який грою Стецька із „Сватання на Гончарівці“ викликав задоволення столичних глядачів. Українська трупа складалась із акторів переважно харків'ян, яких повіз Кропивницький з собою (Стрельська, Мартінов, Лядова, Стрельський, Хашин).

На зимовий сезон 1874-75 року Марко Лукич законтрактував себе на гастролі в Херсон, де було відведено під театр жандармську стайню. Це були невдалі гастролі, після яких актор перевіз свою сім'ю до Єлисаветграда (тепер Кіровоград), а сам влітку 1875 року виїхав на гастролі в Західну Україну. В той час західноукраїнський театр утримувався коштами культурного товариства „Руська Бесіда“ та користувався репертуаром Котляревського, Квітки. Починаючи з 1848 року в Західній Україні виставлялись п'єси „Наталка Полтавка“ (в переробці під назвою „Дівка на відданні“), „Сватання на Гончарівці“ (в переробці „Навіжений жених“), а також користувалась популярністю п'єса „Маруся“, побудована за сюжетом Квіткиної повісті. Останньою п'єсою розпочав свою діяльність театр при збудованому „Народному домі“ у Львові.

Культурні діячі Західної України тримали зносини з Наддніпрянською

¹ „За тридцять п'ять літ“, „Нова Громада“, 1906 р., № 9, ст. 50.

² Там же, ст. 52.

Україною, зокрема звертались до композитора Лисенка. Коли останній 1867 року зупинився проїздом у Львові, то до нього звернулись з проханням покласти на музику „Заповіт“ Шевченка. Про це згадує Ол. Барвинський:

„Наша просьба, звернена отже до М. Лисенка о композицію на тему Тарасового „Заповіту“, була неперечною понукою, що наш мистець у своїй творчості надав Шевченковому „Козбареві“ музичну форму“¹.

Гастролі талановитого молодого актора в Західній Україні були бажаним явищем. Глядачі побачили повнокровну гру українського актора, тоді як більшість тогочасних акторів вживали спольщену мову та спотворювали в п'єсах українські народні образи. Про таке спотворення Марко Лукич розповідає:

„У яким же убранні виступила п. Бачінська в „Наталці“? Вона вся була уквітчана французькими квітками й широченними шовковими биндами і не в запасці або в плахті, а в куценській до колін дамчстій спідничці, що спіднизу була підшита десятима біленькими спідничками, немов в криноліні, у куценькому розмальованому хвартушку, в панчішках та туфельках на високих закаблуках, немов причепурилася до балету „Пан Твардовський“².

Така неприродність, надуманість в постановці не могли задовольнити Кропивницького, що стояв на ґрунті реалістичної гри, створеної на українській сцені ще попередниками — Щепкіним та Соляником. Українська культура молодь радо зустріла і вітала Кропивницького. Але умов для широкої діяльності не було. „Брак талантів, брак репертуару, брак театрів, брак ... достатків... На чолі театру стали польські актори“— пише Марко Лукич про умови тогочасного західноукраїнського театру. Зимою 1875 року Кропивницький повернувся в Єлисаветград. До цього часу належить зближення та початок театрального співробітництва Марка Лукича з братами Тобілевичами. В Єлисаветграді навколо аматорів українського театру об'єдналась передова частина інтелігенції, і Марко Лукич, як актор, став у великій пригоді щодо організації любительських вистав. Назрівала потреба збагатити український сценічний репертуар, створити постійні трупі, але на небосхилі „незмінного простору“, про який мріяв актор, нависли чорні хмари, що загальмували розвиток українського сценічного мистецтва. 1876 року видано указ, в якому цар „повелеть соизволил“:

„Воспретить различные сценические представления и чтения на малороссийском языке, а равно и печатание на таковом же текстов к музыкальным нотам“.

Царським підписом було знищено на ряд років українську сцену. Цей указ ніби громом приглушив українського актора, що лише мріяв тоді про широкий шлях своєї діяльності. „Посумувавши вволю, та набивши голову об дуба,— говорить Марко Лукич,— засів я за російський репертуар“... Гастролюючи в різних містах, Кропивницький час від часу повертався до Єлисаветграда, мандрував по Херсонщині і часто серед молоді

¹ „Спомини з мого життя“, Ол. Барвинський, ч. I, ст. 143.

² „Нова Громада“, 1906 р., № 9, ст. 59.

у давав якогось типа із українського забороненого репертуару. Про ці роки розповідає П. Саксаганський, що Марко Лукич

„був нашим ідеалом, нашим улюбленцем. Ми переймали від нього все: особливо подобалась нам його штучна комічна мова. Ідемо, бувало, з полювання, і він увесь час смішить“¹.

Від 1876 до 1881 року і в артистичній і в драматичній діяльності Кропивницького лишилось пусте місце. Це були „ганебні“, як їх назвав актор, роки.

1881 року чорна хмара прорвалась і на українську сцену прорився легкий промінь. Цього року міністр внутрішніх справ дозволив українські вистави, обмежуючи різними формальностями справу постановок та добору репертуару. Почався новий етап в житті актора-драматурга і в житті українського театру. 1881 року Марко Лукич виступає в Кременчуці з трупю Ашкарєнка. Знову воскресла на сцені „Наталка Полтавка“, що її вперше виставлено було після зняття заборони. Наскільки радо зустріли глядачі поновлення українського театру, свідчать спогади Марка Лукича:

„В тім самім грудні місяці, що 6-го на годовий празник на п'єсу А. Островського ми мали не більш тридцяти карб.,— століття бабуса „Наталка“, в буденний день, зібрала людей повний театр. На дальші українські спектаклі білети розкуповувались на розхват“...²

Далі гастролі трупи з участю Марка Лукича в Харкові і Києві були, незнаним до того, святом українського театру. Театр став ясною зорею серед темряви і світив кожному, хто шукав просвітку в старій „тюрмі народів“.

Коли довелось виступати Марку Лукичу вперше на сцені в Києві, він переживав як ніколи. Його появу на сцені зустріли глядачі бурєю оплесків, які не змовкали кілька хвилин, а сам актор зупинився в застиглій позі. Потім, коли закидали Марку Лукичу, що він повинен був вклонитись у відповідь на оплески, то останній доводив свою правоту, бо вважав, що в житті актора бувають хвилини, коли він не може вклонитись. Дійсно, це були хвилини гордошів ентузіаста українського театру.

В Києві, поруч із Кропивницьким, був уже на сцені другий талановитий актор—М. Садовський. Почалась нова доба для українського театру. В цей час виступили нові театральні організатори і діячі—Старицький, Карпенко-Карий, Лисенко.

Відродження української сцени вплинуло і на драматичну діяльність Кропивницького. Після перших бучних гастролів Марко Лукич узявся за перо драматурга. 1882 року до цензури поступила драма „Глитай, або ж павук“ і швидко з'явилась на сцені. Крім того, цього року було закінчено п'єсу „Доки сонце зійде, роса очі виїсть“, дороблено розпочату в Галичині п'єсу „Пошились у дурні“, заново написано „По ревізії“, „Лихо не кожному“. Всі ці п'єси з'явилися в репертуарі ще до виступу драматурга Тобілевича і відіграли видатну роль.

В нових п'єсах Марко Лукич ставить виразніші соціальні проблеми. З цього погляду особливу вагу має мелодрама „Глитай, або ж павук“,

¹ Саксаганський, „По шляху життя“, ст. 35.

² „За тридцять п'ять літ“, „Нова Громада“.

в якій зображено життя пореформного села та визискування глитаєм селян в умовах капіталістичного розвитку. Хитрий, розбещений глитаєм Бичок оплутує, як павук, селян, обдурює і знущається над ними. Безчесні вчинки Бичка призводять до божевілля селянки Олени. Розв'язка п'єси — помста бідного селянина Андрія над глитаєм. Крім мелодраматичної розв'язки, в п'єсі є ряд мелодраматичних вузлів: розставання закоханих, внутрішня боротьба і переживання матері та ін. Висока сценічність та соціальна актуальність п'єси зумовили її успіх на сцені та позитивні відгуки досвідчених рецензентів. В перші роки постановки на сцені „Глитая“ один із рецензентів („Одесский Вестник“, 1882 г., № 260) писав:

„В лице Бичка, автор выводит перед нами тип мироеда, который, основавшись в деревенской среде, разбрасывает понемногу нити своей паутины; и в этой паутине, подобно доверчивым мухам, запутывается и гибнет бедный темный люд... Несомненно, что идея этого произведения имеет глубокое общественное значение. Гнет и рост кулачества, свившего себе гнездо в крестьянском мире,— такое явление, мимо которого не может пройти равнодушно ни один человек из тех, кому близки интересы народа. Насколько жизнь выдвинула это новое явление, видно из того, что лучшие наблюдатели народного быта посвятили не одну скорбную страницу изображению этой язвы народной жизни... Глеб Успенский работает в том же направлении. Произведение Кропивницкого является одной из ярких картин, проливающих свет на эту мрачную сторону крестьянской жизни, представляющих зло во всем его откровенном безобразии“¹.

Великий інтерес глядачів до п'єси „Глитаєм“ викликав підозріння з боку цензурного комітету і 1894 року постановку було заборонено, а також не дозволено друкувати п'єсу в новому збірнику. На цей раз цензор різко критикує п'єсу і доводить небезпечність її розповсюдження:

„Вообще автор постарался изобразить в драме в мрачных красках настоящее положение крестьянина, обездоливаемого с одной стороны несоразмерными с его действительными доходами налогами, а с другой — беспощадными притеснениями мироедов... Проводимая автором тенденция носит в себе отпечаток деморализующего свойства, так как она удобоприменима к оправданию часто измышляемых крестьянами поводов уклоняться от взноса законных платежей. Такую тенденцию особенно опасно распространять в печати в настоящее время“².

Лише 1900 року в переробленому вигляді дозволено було знову до вистави п'єсу „Глитаєм“. Зазнали цензурної заборони та змін і пізніші п'єси Кропивницького. Так, про п'єсу „Замуляні джерела“ („Метелик“), коли вперше було її подано 1895 року до цензури, були такі висновки:

„Не может быть допущена, так как даст повод публике из простонародья к глумлению над высшими сословиями империи“³.

Також не зовсім делікатно поводитись цензори і з текстом, пускаючи в хід олівець. Так, в п'єсі „Вій“ позакреслювано такі фрази: „Скачи, враже, як пан каже“, „пани вигадують під час таке, що й мудріший не розчовпає“.

Не зважаючи на весь цензурний тиск, Кропивницький не відходив від письменницької роботи, поєднуючи працю драматурга і актора. Всього ві-

¹ Петров, „Очерки истории украинской литературы“, 1884 г., ст. 422 — 423.

² Марко Кропивницький, Твори, т. VI, ст. 221, 1929 р.

³ Марко Кропивницький, Твори, т. V, ст. 356.

домо 38 надрукованих його п'єс, значна частина з яких стало увійшла в театральний репертуар.

Поставивши в ряді п'єс соціальні проблеми пореформного села, зобразивши нові умови визискування селян за часів капіталістичного розвитку, Кропивницький увійшов в літературу, як попередник Тобілевича, який наважав теми поширив і поглибив.

Для тем драматичних творів Кропивницький використав ряд видатніших творів українських та російських письменників: „Вій“ написано за сюжетом Гоголя, „Енеїду“ — за сюжетом Котляревського, „Вуси“ — за сюжетом Стороженка, „Олексій Попович“ — за сюжетом Гребінки (роман „Чайковський“), „Невольник“ — за сюжетом поеми Шевченка.

Збагачуючи театральний репертуар, Кропивницький стояв на ґрунті народності і, продовжуючи справу, розпочату Котляревським, дав живі колоритні п'єси, в яких глядачі побачили на першому плані наймитів, сиріт, бурлак та почули народні пісні. Народний колорит п'єс Кропивницького одна із суттєвих ознак сценічності їх. Так, не сходить із сцени біля 70-ти років перша мелодрама „Дай серцеві волю“, завдяки багатому народному колориту. Мальовничі сцени вулиці, вечериць, розваг молоді, весілля — все це створює барвистий побутовий колорит, на фоні якого проходять рельєфно контрастні персонажі і зворушують глядачів глибиною своїх переживань. Народні прислів'я надають жвавості і образності діалогам. А образність діалогу в драмі є основна ознака її художності. Образність діалогів також досягається вдалим порівнянням, метафорами, що говорять про культуру драматичної мови. Приміром, Микита, застерігаючи Одарку, нахваляючись, говорить: „Побачимо, які будуть дині з тієї огудини“. Така мова драми надає картинності.

Вживання гуморесок вносить у драму теж живий сценічний струмок. Особливо виділяється гуморесками мова Івана.

„Коли б тобі так, як мені, то тобі і голову повернуло б назад потилицею“.

Або:

„Слухай, чорнява, брови як сметана, сажею підведені, глиною зашпаровані, — чи ти підеш за мене?“

Переносячи фольклорні надбання до драми, Кропивницький збагатив культуру сценічної мови.

Як актор, Марко Лукич не залишив сцени до останніх років життя. Він грав пізніше на сцені поруч із М. Садовським, П. Саксаганським, М. Заньковецькою та іншими видатними акторами. П. Саксаганський в книзі „По шляху життя“ та М. Садовський в статті „Мої театральні згадки“ (ЛНВ, 1907 р.) дають мальовничі, сповнені дотепного гумору спогади про зустрічі, мандрювання і спільну діяльність з Марком Лукичем.

Минуло тридцять років з часу смерті видатного українського актора-драматурга, але він живий на сцені.

„Він багато зробив для відродження українського театру, його заслуги не шезнуть як дим“, — справедливо сказав про Марка Лукича актор П. Саксаганський в книзі „По шляху життя“.

В. Кірпотін

ВАЖЛИВІ ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА Й КРИТИКИ

Минулого року вийшла з друку книжка Г. Лукача „До історії реалізму“. Книжка спричинилася до довгих суперечок, під час яких з'ясувалося, що керівна групка співробітників журналу „Літературний критик“ посідає неправильні, помилкові, незгідні з марксизмом позиції в багатьох основних питаннях літератури.

Погляди групи „Лит. критика“ методологічно випливають з ідеалістичних джерел. Вони ведуть до хибних, шкідливих висновків, які безпосередньо стосуються радянської літератури.

Г. Лукач подає, як марксистську, гегелівську тезу про неминуче вмирання мистецтва за нових часів. На його думку, не буржуазія, як клас, стає на певному щаблі перешкодою для естетичної творчості, а вся дійсність доби розвитку капіталізму веде до занепаду мистецтва. Капіталістичне нівелювання, штампованість, механічність життя — риси, які відзначив ще Гегель — збіднюють характери, споганюють життя, зводять людину на рівень тварини і гублять мистецтво.

Лукачеві та його прихильникам здається, що історія мистецтва нового часу являє собою картину безнастанного виродження. Ніякі факти їх не спиняють. Процес духовного зuboження виявляє себе в мистецтві, на думку Лукача, навіть фатальніше ніж у житті. Художник, — думає Лукач, — не має сили перебороти негативний вплив дійсності не тільки тоді, коли він сам перейнятий вульгарно-буржуазними доктринами, але й тоді, коли він запалений великими ідеями, коли він показує смуток, зроджений негативними соціальними явищами, коли він змальовує протест і боротьбу проти них. Художникові, що намагається перебороти буржуазну прозу життя, — висловлює свій погляд Лукач, — не допоможе й те,

„що він покаже глибокий смуток і гіркий протест, який живе в душі людини, як обурення проти безнадійної і порожньої, нелюдяної і смертвілої дійсності. Це не дасть ніяких наслідків, навіть коли смуток її буде висловлений з великою щирістю і ліричною красою“ (Георг Лукач, „До історії реалізму“, ст. 277).

Безсилість художника — результат характеру доби, яка нібито не дає змоги спертися на реальні факти при змалюванні протесту й боротьби, не дає прототипів для змалювання не вульгарних характерів. Навіть світ Толстого Лукач називає мертвим і нелюдським!

Думка Г. Лукача суперечить і дійсності і марксизмові. Він бере тенденцію, що реально існує за капіталізму, відриває її від протидіючих процесів і перетворює в абсолютний закон. Штучна, ідеалістична схема позбавляє Г. Лукача можливості пояснити і оцінювати і йому відомі факти. Він повторює слова Енгельса про те, що Бальзак знаходив людей майбутнього в революційних кварталах Парижа. Значить, всупереч думці Лукача, дійсність давала письменникам „реальні зразки“, „життєвий матеріал“, коли вони хотіли змальовувати не підлоту і обмеженість буржуазного світу, а дещо інше.

Г. Лукач викидає з своїх міркувань класову боротьбу. Маркс ніколи і ніде не пише про тенденції матеріального й культурного, в тому числі художнього занепаду в капіталістичному світі, як про однолінійний процес. Маркс не заперечує ні перемог мистецтва, ні успіхів науки і в ту добу, коли цілком оформилося панування буржуазії. Він показує суперечливий характер розвитку мистецтва й науки, як і усієї капіталістичної дійсності. Капіталізм нівелює життя, але zarazом він до найвищої міри загострює соціальні протиріччя. Гіганти боротьби за соціалізм перевершують своїми масштабами „допотопних гігантів“ буржуазної революції, що їх зникнення так збільшило життя владущих класів капіталістичної Європи. Схема Лукача проходить повз те, що в дійсності найголовніше. Тому він питання про переборення антиестетичних рис буржуазної дійсності ставить і розв'язує не в площі конкретно - історичній, соціальній, а в площі суто формальній. Г. Лукач примудряється найбільші явища світової літератури зводити до формальних способів зображення дійсності.

„Драматична гострота фабули в Бальзака, — доводить Лукач, — має... особливе значення: це художньо - формальний бік намагання художника перебороти прозу життя“ (Там же, ст. 267).

Кінець - кінцем все таки виявляється, що прозаїчна „антиестетична“ дійсність стала предметом мистецтва, та ще якого мистецтва! Бальзак, Стендаль, Гейне, Толстой належать до верховин світової літератури.

Гегелівську концепцію про занепад мистецтва в нових часах уважає за марксизм і М. Ліфшиц.

Замість марксовського закону нерівномірного розвитку надбудов супроти бази, Ліфшиц встановлює свій власний, який він сам видумав, „закон“ зворотної пропорціональної залежності мистецтва від „суспільного прогресу“. Що вищий рівень суспільного розвитку, то нижчий нібито стає рівень мистецтва. М. Ліфшиц вважає, що найбільше сприяють розвитку мистецтва умови відсталого дрібно - буржуазного напівнатурального господарства.

„Занепад художньої творчості, — пише М. Ліфшиц, — не можна відділити від прогресивного розвитку буржуазної цивілізації. Його високий рівень в минулому був, навпаки, зв'язаний з нерозвиненістю суспільних протиріччя“. („Вопросы искусства и философии“, ст. 259).

Як приклад і доказ Ліфшиц наводить середньовічне ремесло.

„У середньовічних ремісників, — цитує він Маркса з „Німецької ідеології“, — існує ще певний інтерес до їх спеціальної роботи і до мистецтва праці, який міг підійматися до рівня певного обмеженого художнього смаку. Але саме через це кожний середньовічний робітник поринав цілком у свою роботу; у нього було до неї відношення якоїсь сентиментальної кріпацької залежності, і він далеко більше підлягав їй, ніж сучасний робітник, що ставиться байдуже до своєї роботи“ (Там же).

З змісту наведеної в Ліфшица цитати жодним способом не виходить, що високий рівень мистецтва був неодмінно зв'язаний з нерозвиненістю суспільних відносин. Навпаки, Маркс говорить „про обмеженість художнього смаку“ середньовічного ремесла. І вже зовсім дивовижний висновок Ліфшица, що зниження, занепад, руйнування мистецтва є процес позитивний для світової історії.

„Занепад мистецтва в капіталістичному суспільстві,—запевняє Ліфшиц,—є прогресивний навіть з погляду самого мистецтва“ („Вопросы искусства и философии“, ст. 260).

М. Ліфшиц каже, що він міркує як діалектик. На жаль, його діалектика йде не від Маркса і навіть не від Гегеля, а від щедрінського Буракіна, який міркував сам з собою:

„Відлига,—кажу я собі,—є відродження природи; але відлига також—оголення всіх куп гною... І все те: і міазми, і пахощі—все те здіймається вгору до одного неба“.

Є. Усієвіч зовсім в дусі Ліфшица-Лукача викладає гегельянщину як азбуку „марксизму“. Вона проголошує „відомий факт—одвічний відрив мистецтва, зокрема поезії, від суспільно-політичного життя народу і народних рухів“. Така є „історична доля“ поезії „в класовому суспільстві“ („Пути художественной правды“, ст. 104). Як відомо, Шекспір, Гете, Байрон, Шеллі, Пушкін, Гейне, Лермонтов, Некрасов і багато інших поетів творили в класовому суспільстві. Навряд чи сама Усієвіч зважиться назвати ці імена на доказ „одвічного одриву мистецтва від громадсько-політичного життя народу“. Такі є наслідки ідеалістичного антиісторичного з'ясування фактів навіть тоді, коли воно запозичене з епохальних „наукових відкриттів“ Ліфшица-Лукача.

Визнання відносних переваг буржуазної демократії над феодально-абсолютистськими режимами Ліфшиц вважає відродженням ліберальної історіографії, наслідуванням Нестору Котляревському.

„Буржуазна цивілізація—прогресивна, як рівняти її до попередніх форм життя“—відає Ліфшиц належне марксизмові; далі, одначе, іде „але“, те славновісне „але“, з якого так знущалися Щедрін і Ленін—„але цей прогрес не є абсолютний... Історичні поняття прогресивного й консервативного відносні з погляду марксизму“ („Литературная газета“ № 9, стаття „В чем сущность спора“).

Ось саме ця думка і є основна для ліфшицевського розуміння історії.

„Отже,—продовжує він,—дворянська культура, будучи чимось консервативним супроти буржуазної демократії, має свої переваги... Передові ідеї колишніх класів і партій, прогрес і культура, матеріалізм і демократія в класовому суспільстві неминуче мали обмежений і односторонній характер. Звідси певні переваги, які мали примітивні народи, певні епохи в мистецтві, певні ідейні течії, зв'язані з відсталістю або опозицією проти історично-прогресивного буржуазного суспільства“.

Оцінка соціальної відсталості, як „передового“ чинника не є у Ліфшица перебільшенням, зробленим в запалі полеміки. Це одна з улюблених його думок. М. Ліфшиц по-своєму послідовний; на жаль, це послідовність струвіанського об'єктивізму, що ревізує марксизм. Посилаючись на Ленге, якого згадує Маркс, Ліфшиц серйозно доводить, що становиче найманого робіт-

ника гірше, ніж становище феодальної залежності. Ба й більше, Ліфшиц каже, що доля пролетарія в капіталістичному суспільстві гірша від долі раба в античному світі.

„Ще письменник XVIII віку Микола Ленге,—каже М. Ліфшиц,—якого Маркс вважав геніальним, доводив, що становище найманого робітника в буржуазному суспільстві є найгірший вид рабства. Саме з цієї причини Маркс і Енгельс, непримиренно ворожі до всякої апології капіталізму, завжди охоче демонстрували свою пошану до античної культури і своє негативне ставлення до міщансько-сентиментальної критики рабства, під якою звичайно криється вихвалювання так званої „вільної“ праці на капіталістичній фабриці“ (М. Ліфшиц, „Вопросы искусства и философии“, ст. 263).

На доказ „ортодоксальності“ свого парадоксу Ліфшиц посилається на „Анти-Дюринг“ Енгельса. На ділі „Анти-Дюринг“ цілком і повно заперечує дике твердження Ліфшица. Енгельс доводить переваги рабства не в порівнянні з капіталізмом, а в порівнянні з попередньою більш примітивною формою господарства.

„Тільки рабство створило можливість ширшого розподілу праці між хліборобством і промисловістю і завдяки йому — розцвіту старогрецького світу“.

Повернення в рабство було гуманніше, ніж змертвлення полонених. Одначе, становище кріпака, а не тільки вільнонайманого робітника було легше і вигідніше і прогресивніше, ніж становище раба. Чудно навіть доводити це людям, що читали марксистські книжки, а не попівські казання. Ліфшиц не тільки хоче запевнити читача, що рабство і кріпацтво були не такою лютою формою експлуатації, як система найманої праці. Він гадає, що феодалізм навіть з погляду розвитку особи був прогресивнішою суспільною формою, ніж капіталізм. „Капіталізм ще збільшив покращення людини“ („О культуре и ее пороках“, ст. 40). Ліфшиц ставить і розв'язує проблему особи зовсім в дусі Михайловського. Це ще не найгірше джерело його „свіжих“ і „нових“ думок. Поглянемо, що на ділі каже марксизм, досліджуючи питання про становище особи в різних суспільних укладах. Відповідаючи саме Михайловському, Ленін писав:

„Прогресивне значення капіталізму полягає саме в тому, що він зруйнував старі вузькі умови життя людини, які породжували розумову тугопівність і не давали можливості виробникам самим взяти в руки свою долю. Величезний розвиток торговельних стосунків і світового обміну, постійні пересування величезних мас населення розірвали споконвічні зв'язки роду, сім'ї, територіальної общини і створили ту різноманітність розвитку, „різноманітність талантів, багатство суспільних відносин“, яка відіграє таку велику роль в новітній історії Заходу. В Росії цей процес позначився з повною силою в пореформну епоху, коли старовинні форми праці руйнувалися з величезною швидкістю і перше місце зайняла купівля-продаж робочої сили, яка відривала селянина від патріархальної напівкріпосницької сім'ї, від отупляючої обстановки села і яка заміняла напівкріпосницькі форми привласнення надвартості — формами чисто капіталістичними. Цей економічний процес відбувся в соціальній сфері „загальним піднесенням почуття особи“, витисненням з „громадянства“ поміщицького класу різночинцями, гарячою військовою літературою проти безглуздих середньовічних обмежень особи і т. п. Що саме пореформна Росія принесла це піднесення почуття особи, почуття власної гідності, — цього народники не будуть, мабуть, заперечувати“ (Ленін, т. I, ст. 266—267).

Виявляється, що Ліфшиц „мислитель“ навіть більш „передовий“, ніж Михайловський. Те, що народники не важилися заперечувати, зважився через піввіку заперечити він. Відносно суперечливе зростання почуття особи за капіталізму не визначає, певна річ, що капіталізм може розв'язати проблему особи до краю. Капіталізм на практиці дає „волю особи“ меншості коштом переважної більшості. Справжні умови для розвитку особи кожної людини створює тільки соціалізм. За наших часів капіталістична реакція висунула на перший план найлітотішу примусову казарменну регламентацію, як „ідеальну форму співжиття“. І проте, переважні симпатії до рабства, при оцінюванні минулої історії людства, становлять різкий прояв об'єктивістичного мислення, яке легко переходить в суб'єктивну сваволю.

Марксизм відкидає нестримний релятивізм в оцінці історичного процесу. Марксизм не має нічого спільного з вульгарним скептицизмом, з поняттям відносності, що заступає поняття розвитку. Поволі і трудно, на кістках і крові, розвивалося людство. Матеріальне й культурне життя народів зростало нерівномірно, з перебивками і часто з періодами занепаду, але воно розвивалося. Кожна нова суспільна формація являє собою вищий шабель як рівняти до попередньої. Інакше людство не могло б підійти до соціалістичної революції, бо перемога соціалізму потребує певних матеріальних і культурних, об'єктивних і суб'єктивних підвалин, створених в процесі історичного розвитку. Марксизм подає картину „розвитку продукційних сил від старих часів до наших днів“. Розвиток цей виявлявся в поліпшенні знарядь виробництва, в зростанні влади людини над природою, розвитку виробничих стосунків людей, в призиранні культури.

„Історія знає п'ять основних типів виробничих стосунків: первісно-общинний, рабовласницький, феодальний, капіталістичний, соціалістичний“ (Сталін).

В первісно-общинному устрої не було експлуатації, не було класів, але життя в нім було примітивно бідне і однаково тяжке для всіх. Три дальших формації засновані на немилосердній експлуатації переважної більшості малою меншістю і проте в кожній з них виявлявся поступовий рух людства. Людство в цілості не топталось на одному місці, йшло не регресивним шляхом, а розвивалося до кращого.

„Рабовласницький лад,— пише товариш Сталін,— для сучасних умов є нісенітниця, протиприродне безглуздя. Рабовласницький лад в умовах первісно-общинного ладу, який розкладається, є цілком зрозуміле і законне явище, бо він означає крок вперед у порівнянні з первісно-общинним ладом.

Вимога буржуазно-демократичної республіки в умовах існування царизму і буржуазного суспільства, скажемо, в 1905 році в Росії була цілком зрозумілою, правильною і революційною вимогою, бо буржуазна республіка означала тоді крок вперед. Вимога буржуазно-демократичної республіки для наших нинішніх умов в СРСР є безглузда і контрреволюційна вимога, бо буржуазна республіка в порівнянні з Радянською республікою є крок назад“.

„Все залежить від умов, місця і часу“. Це матеріалістичне, а не релятивістичне правило. Історія—не безглуздий біг на місці, а суперечливий рух наперед, розвиток. „Зрозуміло,—продовжує товариш Сталін,— що без такого історичного підходу до суспільних явищ неможливе існування і розвиток науки про історію, бо тільки такий підхід врятує

історичну науку від перетворення її в хаос випадковостей і в купу найбезглуздіших помилок" („Питання ленінізму", вид. 11, ст. 486).

Ідеалізм основних передумов призводить „Лит. критика“ до зневажливого трактування матеріалістів - просвітників. М. Ліфшиц повторює стару попівську байку про „ошеленілий розум“, що наслідився завдати непоправний удар середньовічній ідеології („Лит. критик“ № 2 за 1939 рік, стаття „Джамбатиста Вико“, ст. 28). Пушкін, каже В. Александров, зробився великим поетом, коли він, розчарувавшись в революційному русі 20-х років, безповоротно відійшов від раціоналістичного просвітництва XVIII віку (див. його статтю „Сеятель и чернь“, „Лит. критик“, 1936 р., кн. 4, ст. 24). Ліфшиц вважає Вико за значнішого мислителя, ніж просвітники XVIII віку, бо цей італійський соціолог, розчарувавшись в ренесансі, тобто пройшовши через свій „термідоріанський поворот“, як висловлюється „течія“ щодо Гегеля, відкинув ілюзії розсудку — погляди школи Декарта, Спінози і французьких просвітників.

„Досить згадати, — заявляє все той же М. Ліфшиц, — той мало відомий у нас факт, що ультрареакційна і містична „надлюдина“ Ніцше була багато чим зобов'язана „людині“ Фейєрбаха“ („Вопросы искусства и философии“, ст. 16).

Ця теза так само справедлива, як і аналогічна думка ультрареакційних есерів, що вважали Чернишевського за свого учителя. Перекрутивши й оббрехавши Фейєрбаха, можна було сприйняти його як попередника Ніцше, так само як перекутивши і оббрехавши Чернишевського, можна було посилатися на нього, як на попередника есерів.

Все це призводить до того, що керівники „Лит. критика“ зменшують, або й зовсім заперечують значення передового світогляду для художньої творчості.

„Суспільні ідеї і теорії, — каже товариш Сталін, — бувають різні. Є старі ідеї і теорії, які віджили свій вік і служать інтересам відживаючих сил суспільства. Їх значення полягає в тому, що вони гальмують розвиток суспільства, його просування вперед. Бувають нові, передові ідеї і теорії, які служать інтересам передових сил суспільства. Їх значення полягає в тому, що вони полегшують розвиток суспільства, його просування вперед, при чому вони набувають тим більшого значення, чим точніше вони відображають потреби розвитку матеріального життя суспільства“ („Питання ленінізму“, вид. 11, ст. 492).

Зовсім інакше міркують про роль передових ідей для художньої творчості представники „Лит. критика“, що самі назвали себе в одному з своїх виступів „течією“.

Світогляд Стендаля, відзначає т. Лукач, „прозоріший і прогресивніший“, ніж світогляд Бальзака. Бальзак поділяв переконання реставрації, Стендаль був вірний гуманістичним ідеалам передреволюційних і революційних років у Франції.

„І от, — думає автор, — своєрідна діалектика історії... привела до несподіваного наслідку. Бальзак, світогляд якого був неправильним, багато й багато в чім реакційним, відбив епоху від 1779 до 1848 рр. повніше й глибше, ніж його суперник, що мислив ясніше й прогресивніше“.

Порівняно більшу глибину реалізму Бальзака проти Стендаля Г. Лукач ставить в залежність від різниці їх світоглядів, при чім як позитивний для Бальзака момент подається саме те, що в сфері ідей політичних було його хибою.

У статті про Толстого Г. Лукач висловлює свій погляд ще виразніше.

„Ілюзії і помилки великого письменника - реаліста,— пише він,— тільки в тому разі можуть бути корисні для мистецтва, коли це історично неминучі ілюзії і помилки, зв'язані з великим історичним рухом... це були, у всесвітньо-історичному розумінні, неминучі помилки, неминуча обмеженість, а тому вони і могли бути почасти корисні для художньої роботи і, в кожному разі, не заважали створенню великих реалістичних образів“ (318—319 ст.).

Таким чином, Г. Лукач вважає, що ілюзії й помилки Толстого були корисні або в кожному разі „почасти корисні“ для художньої творчості. У цій підсумковій для його книжки тезі все не так, всі взаємини показані неправильно, перекручено як рівняти з дійсністю і як рівняти з аналізом Леніна, на якого автор не раз посилається.

Насамперед про історичну зумовленість слабих місць селянського руху і зв'язаної з ним „толстовщини“. Ленін розумів, що реакційні сторони селянського руху в XIX і навіть XX сторіччі мають свої закономірні причини. Проте, об'єктивістська споглядально-безстороння позиція Лукача не має нічого спільного з всепроникливим науковим аналізом Леніна. Ніде Ленін ні в своїх статтях про Толстого, ні в спеціальних роботах з аграрно-селянського питання не говорить в такому фаталістичному дусі про „всесвітньо-історичну“ неминучість реакційності й відсталості. Навпаки, марксизм завжди підкреслює всесвітньо-історичне значення прогресивних революційних явищ. Закон достатньої основи, з допомогою якого можна все виправдати, характеризує катедерське мислення, а не дійову наукову об'єктивність марксизму-ленінізму. Не про всесвітньо-історичну неминучість забобонів навіть багатомільйонних мас селянства писав Ленін, а про „наш історичний гріх толстовщини“ („Ленін о Толстом“, Гослитиздат, 1935 р., ст. 16).

„Толстовські ідеї,— пояснив Ленін,— це дзеркало кволості, хиб нашого селянського повстання, відбиття м'якотілості патріархального села і зашкарублої полохливості „хазяйовитого мужичка“ (Там же, ст. 12).

Ленін, що цілком віддавався чарові художньої сили Толстого, ніде і ніколи не говорив і не міг говорити, що цінність Толстого-художника є наслідок „плодотворності“ його реакційних утопій.

„Епоха підготування революції в одній з країн, пригноблених кріпосниками,— писав він,— виступила завдяки геніальному освітленню Толстого як крок наперед в художньому розвитку всього людства“.

Це зовсім інше, ніж у Лукача.

Ленін, подібно як він це робив разом з Марксом щодо селянства, відділяв „розум“ Толстого від його „забобону“ і протиставляв їх один одному. Лукач зв'язує „історичну зумовленість і значність ілюзій Толстого з пафосом, величністю, глибиною його мистецтва“, як причину з наслідком. Діалектика Леніна ніколи не вела до визнання „плодотворності“ ворожих марксизмові, ворожих пролетаріатові явищ. „Діалектика“ Лукача сприяє поглядіві, згідно з яким художникові нема потреби засвоювати передові теорії часу.

Щоб ствердити свій помилковий погляд, М. Ліфшиц і В. Гриб називають як письменників з цілком консервативним реакційним світоглядом Гете і Пушкіна.

Основна ідея „Фауста“ Гете висловлена у відомих двох рядках:

Лиш той є гідний і життя і волі,
Хто кожен день іде за них на біі!

М. Ліфшиц тлумачить „Фауста“ у глибоко песимістичному і релятивістичному дусі, повторюючи оцінки найреакційніших літературознавців сучасної Європи. На думку Ліфшица:

„обидві сили—творче поривання Фауста і руїнна робота Мефістофеля, позитивні й негативні сторони цивілізації—залишаються у Гете в стані трагічної рівноваги (стаття „Надоемо“, „Лит. газета“ № 2).

Заперечення ролі передового світогляду зв'язане у представників „течії“ з реакційним трактуванням поняття народності в літературі. Представники „Лит. критика“ викидають момент освіченості, передових ідей, коли визначають народність письменника. Вони вважають забобони, тобто відсталість, неучтво неодмінною ознакою народності в мистецтві.

„Історія мистецтва знає багато прикладів,—писав В. Кеменов в газеті „Советское искусство“,—коли народність генетично зумовлювала не тільки сильні прогресивні тенденції письменника, його реалістичну проникливість, але й консервативні і навіть реакційні сторони його діяльності, утопізм його висновків і сліпе нерозуміння істотних явищ життя... Народність в мистецтві великих письменників відбиває не тільки розум мас, але й їх забобони“.

Перший, хто протиставив розум мас їх забобонам, конкретно у селянства, був Маркс. В історії бувало й буває, що в свідомості мас, так само як і в свідомості їх ідеологів, в тому числі і у письменників, „розум“ уживається одночасно з „забобонами“. Маркс протиставляє „розум“ мас їх „забобонам“ для того, щоб показати визвольне, всесвітньо-історичне значення першого і реакційне, минуле значення другого. Кеменов протиставляє „розум“ „забобонам“, щоб витягнути „забобон“, щоб підкреслити позитивне значення „забобону“ в процесі формування великих явищ мистецтва.

Всупереч тому, що каже „течія“, Ленін народність літератури прямо зв'язує з передовим світоглядом, з передовою теорією.

„Роль передового борця може виконати тільки партія, керована передовою теорією. (Курсив Леніна.—В. К.). А щоб хоч скількинебудь конкретно уявити собі, що це означає, нехай читач згадає про таких попередників російської соціал-демократії, як Герцен, Белінський, Чернишевський і блискача плеяда революціонерів 70-х років; нехай подумав про те всесвітнє значення, якого набуває тепер російська література“... (Курсив мій.—В. К.).

В останніх рядках у Леніна мова йде безпосередньо про художню літературу. Певна річ, що всесвітню роль може відігравати тільки творчість великих народних письменників. Народність літератури у Леніна зв'язана з передовим, з революційним світоглядом.

Той, хто заперечує класову боротьбу, як вихідний пункт в оцінюванні історико-літературних процесів, той, хто приймає роль революційних

просвітників - матеріалістів в минулому, хто не визнає позитивної ролі передового світогляду для художньої творчості, той мусить неминуче виявити тенденцію до відірвання літератури від політики. Це й робить Є. Усєвіч в багатьох своїх виступах. Засвоївши помилкові теорії Лукача - Ліфшица, Є. Усєвіч, певна річ, прийшла до висновку про бажаність знищення політичної поезії. Раз передовий світогляд — річ не дуже корисна для літератури, то політична поезія, в якій ідеї, політична спрямованість відображають особливу роль, є просто непотрібна. Поділ поезії на політичну і не політичну, — думає Усєвіч, — є наслідок „занепаду“ поезії.

„Спроби вернути поезії втрачений органічний суспільний зміст виливалися в однобічну нарочиту форму: політичні вірші, де безпосередньо політична тема була висловлена розмислово, відірвана від всього багатства народного життя, спрощували тему, робилися ілюстративними і втрачали, в наслідок того, і поетичну силу і політичну гостроту“ („Пути художественной правды“, ст. 109).

Є. Усєвіч повторює тих, за висловом Маркса, старечих романтичних естетиків, які вбачали в політичній поезії „тільки підкидька музи“.

Щоб довести свою думку, Є. Усєвіч віднесла до спеціально-політичної поезії вірші тільки слабкі й погані. Це поперше, а подруге, громадянські, політичні жанри, коли мова йде про великих письменників, вона розчиняє в загальному розумінні творчості.

„... Політичний зміст, — пише Усєвіч про Горького, — органічно переймає всю його творчість, природно виливаючись також і в спеціальні політичні твори на злободенні теми, не обертаючи його твори на спеціалізований „політичний жанр“ (Там же, ст. 112).

Горький, правда, не поет, але зовсім в такому самому дусі Усєвіч пише і про Маяковського. Після такого підготування Є. Усєвіч, на прикладі двох поезій, присвячених смерті Єсеніна — Жарова і Маяковського — можливо констатує: „безпосередньо-політичний“ підхід до теми „неминуче обертається на сухе, байдуже моралізування“. Різницю між Жаровим і Маяковським Є. Усєвіч бачить тільки в більший чи менший „безпосередності“ політичного підходу, відкидаючи рівень талантів, діапазон творчості, забуваючи, що і Маяковський, як відомо, ніколи не боявся прямого політичного підходу до теми. Оголосивши політику засадою розмисловою, подібно до того як її учителі звали світогляд просвітників тільки до розмисловості, Є. Усєвіч вважає себе за досить міцну, щоб показати, що їй не подобається весь шлях розвитку радянської літератури, в якій політичні ідеї, теми і пристрасті відіграють таку велику роль.

„... Шукання героя, — пише вона, — у переважній більшості наших письменників не тільки бувають невдалі в безпосередньому результаті, але й ідуть в тому напрямку, де героя знайти просто неможливо“. („Разговор о герое“, „Литературный критик“, кн. 9 — 10 за 1938 р., ст. 154).

Категоричне це міркування стає цілком зрозуміле, якщо зважити, який шлях подобається Усєвіч, кого вона має за найкращого письменника нашої радянської землі.

Найталановитішим серед письменників, — не криє своїх симпатій Є. Усєвіч, — що не задовольняється самими тільки гуманістичними узагальненнями, а шукають життєвих, конкретних і трудних, часто трагічних форм розвитку, є у нас Анарій Платонов“ (Там же, ст. 171).

Андрій Платонов, виходить, найбільш талановитий серед талановитих, він перевершує не тільки письменників-дидактів, але й тих художників, які йдуть найтруднішими шляхами — адже в його творчості мають таку силу милі для „течі“ „забобони“, адвокатами яких виступають В. Кеменов і М. Ліфшиц. Думку цю поділяють товариші Є. Усієвіч по „течі“. Александров пропонував Пастернаку (в статті „Частная жизнь“) як приклад і зразок для переборення хиб саме Андрія Платонова. В той час як Усієвіч суворо засуджує прояв політичних тенденцій в творчості більшості радянських письменників, вона політичні тенденції багатьох творів Платонова, що йдуть в протилежному напрямку, розглядає як жарт і пустощі.

Таке є застосування теоретичних принципів „школи“ Ліфшица-Лукача в практиці критика, спеціальність якого — радянська література. Застосування не може тільки вбити клин між літературою й нашою політикою.

Треба відзначити, що в Усієвіч не вистачає сміливості, щоб обійтися без застережень. Така природа всякого мислення, що перекручує марксизм. Певна річ, потрібні й газетні вірші. Певна річ, потрібний і світогляд — каже вона мимохідь. Усієвіч знає, що марксизм надає величезної ваги передовим ідеям, як активному творчому началу в мистецтві, але Лукач і Ліфшиц навчають, пам'ятає вона, що художник стає прогресивною, навіть революційною величиною, минаючи вплив передових ідей, політичних і філософських, завдяки забобонам. Суперечність цю Усієвіч розв'язує з допомогою „класичної“ формули: „з одного боку і з другого боку“. Марксизм протиставить протидіючі один одному процеси, що дійсно протікають в реальній єдності. Усієвіч стає в позірну єдність абстрактні ідеї, що взаємно виключають одна одну.

„Певна річ, — пише Усієвіч про Некрасова, — політичні переконання Некрасова — найпередовіші й найреволюційніші переконання його часу — допомагали йому зрозуміти народ, реалістично відбити все його життя. Але з другого боку, — додає вона, — безпосередня і невіддільна художня чесність сама веде Некрасова до народу... і допомагала Некрасову виробити передові політичні переконання“ (ст. 108).

Виходить, що Некрасов одночасно сформувався як поет і під впливом передового світогляду і без ніякого впливу світогляду, під впливом тільки хисту, під автоматичним, несвідомо сприйнятим впливом народу. Погляди Ліфшица-Лукача так сильно діють на Усієвіч, що вона, замінивши другу рівноправну половину еkleктичної формули „з одного боку й з другого боку“ на вибачливе „певна річ“, починає полемізувати з фактами біографії Некрасова.

„Справа стояла зовсім не таким чином, — пише вона, — що Некрасов розмисловим, книжним шляхом дійшов до революційно-демократичної програми і потім, згідно з цією програмою, описував народ. Навпаки, він прийшов до революційно-демократичної програми саме в наслідок чесного вивчення і знання життя і потреб народу, в наслідок пошани до народу, високої, етичної оцінки народних мас і зневаги до всякої чужоїдності, до всякого панства“ (ст. 109).

Фраза ця має полемічне зафарблення. Є. Усієвіч полемізує з самим Некрасовим, який знав і не таїв того, що рішучим моментом в розгорненні і розвитку його хисту була політична пропаганда Белінського. Тим то

Некрасов і називав Белінського своїм учителем. Згідно з точним змістом написаного Усієвіч чесне вивчення, чесне знання народного життя для художника суперечить (словечко „навпаки“) світоглядові, революційно-демократичній програмі, а не суперечить абетці марксизму.

Є. Усієвіч, зовсім в душі „течії“, відриває мистецтво від політичного світогляду. Вона не може собі уявити органічного зв'язку між ними, для неї цей зв'язок — ілюстративність, схема.

Справжні взаємини між політикою радянської влади і мистецтвом, між комуністичним світоглядом і творчістю складаються інакше, ніж гадає собі Усієвіч. Політичні ідеї комунізму сприяють народженню великого мистецтва, доктрина комунізму — це єдина основа для створення у нас великих творів. Для людей, що борються за соціалізм, радянська політика створює міцний зв'язок між художником і дійсністю, між художником і народом. Треба тільки, щоб комуністичний світогляд і комуністична політика були засвоєні письменником органічно, перетворилися в ставлення до людей, до подій, визначали вибір тем та героїв.

Г. Лукач вважає, що виводити як головних героїв художніх творів великих історичних діячів — неможливо. Найкращі радянські фільми останніх років завдячують свою появу виведенню, як головних дійових осіб, вождів партії й народу — Леніна і Сталіна. У всіх фільмах, де діють Ленін і Сталін, політична ідея відіграє величезну роль, позитивно відбившись на їх художній стороні.

Уже самі ці приклади показують, які плодотворні для мистецтва органічно засвоєні передові політичні ідеї. Погляди „ідеологів“ „Литературного критика“ помилкові, неправдиві — вони стоять поперек дороги розвитку радянського мистецтва. Дискусія, що почалася в зв'язку з книгою Лукача, виявила це цілком виразно.

ДИСКУСІЙНЕ ЗАУВАЖЕННЯ

Якось в статті, присвяченій висвітленню проблеми стилю, т. Кость Гордієнко висловився в тому сенсі, що основою стилю єсть єдність. Однак з цього цілковито вірного положення він зробив односторонній, а тому й неповноцінний висновок. Єдність т. К. Гордієнкові уявляється, як однотонність, однорядність. Він міркує так: коли, взявшись писати, людина в першому рядкові вживає, скажімо, слова „трагізм“, то в подальшому тексті ти не мусиш вживати слів іншої емоціональної наснаги. Формально це звучить переконливо; однак лише формально. Практика літератури показує, що єдність не покривається поняттям однорядності; єдиний життєвий процес людини включає надто широкий діапазон звучань. З якої ж речі письменникові тягтися за однією якоюсь нотою?

Беріть „Гайдамаків“, „Євгенія Онегіна“, „Дон-Кіхота“, „Тіля Уленшпігеля“. Що характерне для цих творів? Сполучення фактів, несполучних на думку т. К. Гордієнко. В кожному з названих творів можна знайти поєднання трагічного з безжурним, афоризму глибокого змісту з легким каламбуром, слів високого стилю з словами звичайного вжитку. Особливо це позначається в „Тілі Уленшпігеля“. А в цілій творчості Гейне хіба ми бачимо щось інше? Розгорніть перший-ліпший том цього поета і ви побачите, як трагічне обертається в нього в смішне, а буф переростає в трагічне. Колись Пушкін дорікав Мольєрові за його односторонність. — У Мольєра, — казав він, — скупий лише скупий — і все. Мольєрові він протиставляє Шекспіра, що ніколи не підміняв складної многості явищ однією його стороною. Цю істину не завжди і не всі розуміли. Тому в історії літератури ми часто натрапляємо на таку однотонність. Котляревський безперечно великий поет, але витримавши цілу свою поему в трагедійному тоні, він тим самим налав їй в цілому одноманітності. Це можна сказати і про деякі твори інших письменників. Микола Джеря Нечуя-Левицького лише страждає; Тіль Уленшпігель теж страждає, а проте образ Тіля хіба покривається самою цією рисою? Трагічний рефрен „Попіл Клааса стукає в моєму серці“ і веселі розмови і витівки з ченцями, папами, герцогами належать тій самій людині. І це не розриває образу Тіля, а лише збагачує, ускладнює його.

Особливість Шевченкової лірики полягає не лише в ритмічному багатстві вірша, а ще, і це в першу чергу, в широкому розмахові чергування нюансів — від задушевної ліричності до іронії, сарказму, шалених проклять і пророцтв. В „Кавказі“ молитовні інъекції ідуть всуміш з прокляттями, епіграф із пророка Ієремії перетворюється в гнівне славословлення „хортам і гончим і псарям“, образу Прометея контрастує вияв покірливості: „не нам на прох з тобою стати“... Ось ті „несполучні“ елементи, які Шевченко сполучає в своєму геніальнішому творі. Лише у вбогих поетів можна знайти абсолютно правильні вірші. Тичина ж в єдину ткань вірша вводить хорей поруч з ямбом — річ заборонена з точки зору поетичних канонів. Однотонна акуратність і розмірена пристойність — ось те, чого треба уникати в літературі.

Іван Сенченко.

Примітка. Редакція, починаючи з цього номера, дає місце в „Л. Ж.“ статтям дискусійного порядку з проблем стилістики художнього твору.

РЕДАКЦІЯ

В. о. редактора П. Ходченко.
Секретар редакції М. Гільов. Техкерівник С. Білокінь.
Коректор І. Галактіонов.

V.N. Karazin Kharkiv National University



0118225

8

Друкарня ім. М. В. Фрунзе, Харків, пров. Фрунзе, 6. Уповно-
важений Харк. Облліта 11 741. Зам. 304. Тир. 4000. 8 друк. арк.
Облік-авт. 10. Пап. ф. 62 × 94 — 38 кг. 4. пап. арк. В 1 пап.
арк. 61,256 літ. Здано в роботу 10-IV-40 р. Підписано до друку
8-VI-40 р.