

## ПОВЕРНЕННЯ ДО СОБОРУ

Завдані Другою світовою війною вселенські втрати, масштаби нищення й плондрування спричинили пошуки якихось тривкіших духовних засад, істин, що допомогли б знайти опору на руїнах європейської цивілізації. Французька література «католицької онoви», релігійні мотиви пізньої поезії Томаса Стернза Еліота – «богошукацтво» багатьох європейських інтелектуалів було знаком посткатастрофічного часу. В українській літературі ця тенденція, здавалося б, могла виявитися лише у творчості письменників-емігрантів. Найочевидніша вона у прозі Домонтовича, і в світоглядній еволюції його романних персонажів, і в рефлексіях самого Віктора Петрова-філософа, у його статтях та есеях сорокових.

Думка про Миколу Бажана як релігійного поета у контексті узвичаєних інтерпретацій його творчості викликає справжній мисленнєвий шок. Наступне питання видається ще більш ризикованим: що спільного у «Чотирьох оповідань про надію» із соціалістичним реалізмом і радянською літературою загалом? Утім, коли спробувати простежити «варіації на тему Рільке» у зв'язках і з ранньою Бажановою творчістю, гіпотеза бачиться вже менш дивоглядною й екстравагантною. Схоже, складний, нерівний (за Бажаном таки ж, «не завжди навропростець»!) творчий шлях одного з найбільших наших поетів минулого століття є всі підстави означити як прямування від «Собору» до собору, від суттєвої ревізії християнських цінностей (у «Будівлях» 1929 року собор – це водночас «гнобителъ і захисник») до осмислення власних трансперсональних переживань, трагічного досвіду воєнних потрясінь, тоталітарних репресій і прийняття *дару*

*спокою* як винагороди для людини, що знайшла свою власну дорогу до Бога. Про стосунки інтелектуала з релігією в середині п'ятдесятих багато в чому суголосно з Бажаном роздумував його ровесник Вітольд Гомбрович, не боячись зізнатися у розчаруванні в потугах розуму, навіть і в скепсисі щодо ніцшівської надлюдини, яка так вабила в ранньомодерністську добу. «Сьогодні я приглядаюся до католика, ніби до самого себе: у цьому дзеркалі я бачу зміни, які відбулися в мені під впливом суворої історії останніх років. Чи домагаюся я сьогодні від людськості, щоб вона була прогресивною, перемагала забобони, несла прапор освіти й культури, дбала про розвиток мистецтва й науки? Напевно... але передусім я хотів би, щоб та, інша, людина не вкусила мене, не обплювала й не замучила. І тут я стикаюся з католицизмом. З ним мене єднає його проникливе відчуття пекла, що міститься в нашій природі (Микола Бажан цю пекельну складову людського ества, цю небезпеку підпадання під владу вселенського зла означив – надривно, експресивно! – ще в поемах кінця двадцятих. – В. А.), і його страх перед надмірною динамікою людини. Приглядаючись до католика, я бачу, що з певних точок зору я став обережнішим. Те, що в горду добу Ніцше вважалося відходом від діонісійського життя, саме ця обережна політика католицизму щодо природних сил стала мені ближчою відтоді, відколи воля до життя, піднесена до її максимального ступеня, почала пожирати саму себе» [1, с. 55]. І за кілька років, роздумуючи над книжкою Симони Вейль, Гомбрович уже пише про те, що «саме життя в процесі свого спотворення штовхає мене у сферу метафізики. Вітер, дерева, шум, дім, усе це перестало бути “природним”, коли сам я вже не природа, а щось таке, що поступово витискається поза її межі. Не я сам, а те, що робиться зі мною, домагається Бога, ця потреба чи, може, необхідність міститься не в мені, а в самому моєму становищі» [1, с. 309].

Зупинений на високому злеті, Микола Бажан майже тридцять років не був собою, не був поетом, задовольняючись хіба сурогатом віршів, хіба подобою письма. «Під дзвін тюремних ключів» пісні виходили не надто милозвучними. Здавалося, він змалів у ці десятиліття цілковито, не давши навіть тих поодиноких шедеврів,

на які все ж спромігся, скажімо, Максим Рильський. Але з першим потеплінням жива вода таки пробилася крізь намул. (До речі, у пізнього Бажана не раз з'являється цей образ засохлого джерела, «криниці призабутої», що враз стають живодайними.) І від кінця п'ятдесятих митець ще трохи знічено, якимось навіть злякано, ще сам собі не зовсім вірячи, пробує тропи, вслухається, як – «владне слово йде». В одному зі своїх рильківських перекладів Микола Бажан захоплено варіює слово «самонаповненість» – воно, мабуть, дуже точно передає його відчуття повернення до себе самого, до тої конечної для поета самозосередженості, самовладності у творчості, якої надовго був позбавленим. «Чотири оповідання про надію» – спроба передати досвід трагічних втрат і впевнитися у можливості відродитися навіть із попелу, видряпатися, підвестися у височінь із найглибшого провалля, з найбезпросвітнішої безнадії. За умови, якщо ти здатен повірити у пришествя Бога, зуміти пізнати його сутність попри будь-яку подобу чи машкару. Поет тут суголосний зі своїм часом, адже травми тридцятих років zostалися непроговореними, загнаними у найглибші закутки свідомості чи й підсвідомості, спричинюючи невротичні реакції та параліч історичного мислення. Про страхи, душевні урази й втрати тридцятих не говорилося, не писалося; вони тисли, роз'їдали зсередини, нестерпно обтяжували пам'ять. Лише в літературі шістдесятих з'явилися нарешті спроби хоч у першому наближенні розібратися: що ж тоді з нами було, куди зникали ночами найрідніші, найдорожчі люди, де шукати їхні безіменні могили? (До речі, якраз ці мотиви не в останню чергу визначили успіх найгучніших романів десятиліття, як-от «Людина і зброя» Олеся Гончара чи «Дикий мед» Леоніда Первомайського.)

Микола Бажан береться за переклади великих релігійних поетів – Райнера Марії Рільке, Фрідріха Гельдерліна, Ципріана Норвіда. Він вочевидь дошукується якоїсь власної істини, переоцінює власний досвід. Співпраця з «Європейською співдружністю письменників» відкрила для радянського поета таки справді вікно у світ, дала змогу побачити античні пам'ятки, італійські собори й музеї, поспілкуватися – хай і під недремним

кадебешним оком – із зарубіжними колегами. 1965 року як віцепрезидент «співдружності письменників» Бажан готував рільківський конгрес, присвячений дев'яносторіччю австрійського поета. Це відживило його давнє зацікавлення, інспіроване ще Лесем Курбасом. «Варіації» автор супроводжує доволі розлогим вступним словом: «Більше як піввіку тому, перебуваючи разом зі своїм театром в Умані, Лесь Курбас читав мені і прозу, і поезії Райнер Марія Рільке, зупиняючи мою увагу на тій новелі з “Історій про Бога”, в якій розповіджено про український степ і про пісню старого кобзаря. Рільке написав свою українську новелу після дворазових мандрівок по Росії в 1899 і 1900 роках. На Україні він був під час другої подорожі, відвідавши Київ, Полтаву, Харків. Для Рільке ці подорожі мали величезне значення. Він знав історію України і про Україну говорив не тільки в “Історіях про Бога”, але й в кількох своїх поезіях. З дивовижною проникливістю переклав він в одній з “Історій про Бога” – в “Пісні про правду” – старовинну українську народну псалму про правду і кривду, яскраво виявивши її соціальний і моральний зміст. Отак тлумачачи для себе зміст твору Рільке, я наважився написати свої варіації на його тему пошуків людиною життєдайної надії» [2, с. 455]. У новелі австрійського письменника оповідач і розгортає розмисел про надію, а кобзаря – порівняно з самим Богом. У часи тривожні й темні співець-лірник прийшов у вбогу хату, загублену в південних українських степах, і заспівав псалму про Правду й Кривду. Спочатку це була скарга, потім докір. А в третій варіації зазвучав гнів і заклик – тоді й узяли люди в руки зброю, повіривши у перемогу над Кривдою. Співрозмовник каже оповідачеві, що той співець був самим Богом, владним над своїм словом.

Перша з чотирьох Бажанових «варіацій на тему Рільке» – єдина, ґрунтована на українському матеріалі. (Можна лише гадати, чи відтінювання української тематики грузинською, німецькою та сицилійською було продиктоване художньою потребою, а чи цензурною пересторогою, – зрештою, для читацького сприймання це не має аж такого значення.) Жахний, приголомшливий початок:

Чорне поле, чорні стріхи, небо чорне,  
Чорні лица, чорні ноги, чорний крик –

ураз перевертає неймовірно глибокі пласти травматичної пам'яті. Про що це? Про посуху й мор, про якісь доісторичні випробиви безсилої у протистоянні невпокореним природним силам людини? Чи це постали цілком реалістичні, бачені самим автором апокаліптичні картини українського тридцять третього року? Для читачів середини шістдесятих усі ці асоціації були очевидними. Але ця Ніч і Темрява мають глобальні виміри, вони уособлюють ще й час, коли перемагає вселенське Зло, коли владу захоплює князь тьми і все чиниться з його і лише його волі. А люди починають покинутими й цілковито безпорадними.

Наступні три рядки, – зокрема, і з допомогою виразного ритмічного збою, при тому, що цей збій почасти «нівелюється» тяглістю алітераційного ряду, – зводять страхітливе узагальнення до більш реалістичної стилістики:

І так весь час, і так весь вік,  
Доки тіло почерствіле не загорне  
В чорну яму чорний чоловік.

(Закономірно, до речі, що пізні Бажанові поеми, цикли мали небагато відгуків, і то здебільш дуже поверхових. До прикладу, знаний московський критик Юрій Суровцев, автор солідної книжки про творчість Бажана, коментує вищенаведений уривок про «чорне поле» лише як поетову рефлексію над степовою посухою і спричиненим нею недородом. Зрозуміло, що з московської перспективи конотації 1933 року зовсім, імовірно, не розрізнялись. Українські інтерпретатори натомість попросту боялися будь-яких згадок, хоча пам'ять про голод зберігалася як родинна пам'ять і читати між рядками радянські шанувальники літератури навчилися дуже добре. Історіософські, світоглядні, релігійні концепти поета «зависали», на позір не змінювали суттєво ідеологічне поле; вони виявилися отою, Бажаном-таки й піднесеною до осяжного символу, «лампочкою вдалині», яка ніби нікому в безлюдній глушині й не потрібна,

але шлях для сміливих першопрохідців усе ж освітлює.) «Чорні бурі, ці чортячі чорні бурі», що «тяжко й глухо падають згори», асоціюються не лише зі степовою посухою, а й з досвідом тюремних тридцятих; і чимдалі текстові узагальнення стають усе глобальнішими, тож у якийсь момент читач уже не може сумніватися, що йдеться таки про вимір історичний, про бурі й суховії рукотворні, а не лише про недорід і випалені посіви.

Нагла ніч гарчить несамовито, –  
Впади і вми. Впади і вми. І вми.

На цьому згущенні трагічного звучання вводиться мотив відібраного «*слова*», який далі розгортатиметься в сюжеті наскрізно:

Піт – як смола. День – як труна. Тьма – як чума.  
Нема надій і слів живих нема.

Катастрофа бачиться вселенською, неуникненною, погибельною: «Пропав твій двір. Пропав твій мир». Людина губиться у цілковито безпорадному кінцевьвітньому просторі, зведена до стану «пилу», праху, з якого колись вишньою волею й постала. Далі фокус бачення міняється, напливає крупний план, з'являється лице конкретної людини, названої, поіменованої, наділеної біографією. Життєпис «плугатаря» Степана, каліки («ліву віддав за царя»), чоловіка тихого й працювотого, викликає очевидну алюзію з одним із найвідоміших кадрів Довженкового «Арсеналу»: впав нещасний каліка, також людина, перетворена в «пил», б'є від розпачу коня – і знаменита репліка чотириноного трударя «Не туди б'єш, Іване».

Біда конкретної людини одразу ж синхронізується у поемі з масштабами всезагальної апокаліптичної катастрофи:

І дунуло раптом, і сунуло, й впало  
Незмірне, розжарене, чорне й багрове.  
Крізь хмари чорнозему сонячне гало  
Повзло, наче чудище круглоголове.  
Ґрунти розгортало, зривало покрови,

Важкими валами додолу валило  
Ревуче, розлючене, чорне й багрове  
Розкочуване по степах покотило.  
Задавило поля. Розметало посіви.  
Могила розкопана по виднокрай.

Це «ревуче, розлучене, чорне й багрове» – чи міфічний звір, чи вишкір терору, чи уособлення небесної кари? Так чи так – могила розкопана, людина, нищена самою долею, у безвиході й розпуці.

І чи не з якогось іншого виміру з'являється раптом вісник, котрий строго застереже, зупинить на межі розпуки: «Хай могили вирито – не тобі в них падати». Враз у суцільно чорному безпросвітному колориті виникає (чи не обман зору, чи не сонячна спекотна кара?) біла барва – із чорного випаленого голодного степу йде до хати кобзар. «На дорозі чорній – білий весь, як світло». Світло, яке у таких декораціях може, здається, бути лише атрибутом Бога чи небесного посланця. («Отож уважай, щоб те світло, що в тобі, не сталося темрявою! Бо коли твоє тіло все світле, і не має жадної темної частини, то все буде світле, неначе б світильник осяяв блиском тебе» (Лука, 11)). Біла барва не брудниться від зіткнення з доволішньою чорнотою / тьмою, бо вона сутнісно інша. Срібність посланця, навпаки, розсіює морок, який досі, у людській перспективі, у профанному вимірі, видавався безпросвітним, тобто для світла непроникним. Слово стає світлом у темі, розділяє Добро і Зло. Про це засадниче розмежування йдеться у вступі до Євангелія від Йоана: «Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог був Словом... І життя було в Нім, а життя було Світлом людей. А Світло у темряві світить, і темрява не обгорнула його» (Йоан, 1–5). Серед інших найнеобхідніших, первинних, життєзбережних речей, яких бракує, згадано про слова: «Слів живих нема». Німота спричинена відсутністю Бога який і є Словом.

Сам портрет діда-кобзаря уже наводить на думку про невідповідність його появи: він є втіленням найбільш сутнісних, найбільш необхідних речей і знань, він повертає живі слова:

Очі – як вода беззвучна в ополонці.  
Губи – репані, немов кора землі.  
Лоб – як пагорб, вицвілий на сонці.  
Чуб – як сивина на ковилі.

Мандрівець виснажений своєю пустельною прощеною, але й свідомий власної місії; він ховає од людей «змучення своє», бо «стогін – не для пригри. Зойк – не для музики», хоча пісня й звучить «з найглибших ран», із «надр біди», проймає «серце й совість». Пісня, яка лунає в злидарській хаті, – не лише про обіцянку шматка хліба й спасенного ковтка води для спраглих, – вона ще й про музику, яка сама стає цілющим напоєм, рятує зболену душу, про славу, здобуту в боях із давньою й новітньою ордою:

Торкни баси – хай загудуть октави,  
І подих давньої знеславленої слави  
Хай гасить вогнища харцизької орди.  
<...>  
Кобзарю! Пий солону воду нашу,  
Взамін же слово дай прагнуцим в дар, –  
Хай повнить кобзу, мов глибоку чашу,  
І дум, і трав, і правди добрий взвар.

Кобзар пішов – тепер уже його божественна сутність наголошена сильніше – «весь білий, світлий, сріберний і сивий». Приреченість зникає, темрява тепер перестає бути вселенською, вона принаймні почасти просвітлюється. Господиня хати знов шукає надії у молитві й нарікає на Бога, який не чує, не відповідає, який покинув людей на погибель. Її слова не наснажені ані надією, ані світлом. У цих материнських докорах звучать виразні шевченківські алюзії. З безміру свого горя жінка готова чи не споневажити всевишнього: «Чом на землю не зійдеш ти / Глянуть, що накоїв!» Чоловік натомість підказує дружині ідею особистої відповідальності за вибір і вчинок, хай і на міру малих людських сил (незмінно наголошуване Миколою Бажаном засадниче переконання й віра). Щоб діяти, щоб змінити щось довкола, треба насамперед повернути втрачену віру:



Дай води напиться дітям,  
Хліба хоч скоринку,  
А тоді, убога,  
І волай до Бога!

Із них двох видющим виявився таки господар, це йому вдалося пізнати сутність у невідповідній подобі:

Господар звівся і, роздерши тишу,  
Іде нестерпнішу, ще глибшу і повнішу,  
Невимовлених слів, незбагнаних тривог,  
Він проказав: – Оце й приходив Бог.

І приніс надії не просто на виживання, але й – попри те, що могилу розрито аж по небокрай, – на прийдешню славу.

У «Першій варіації» наскрізно проходить мотив воскресіння слова, значущий для автора і біографічно, особистісно, у зв'язку з психологією творчості, і водночас у найширшому культурному контексті. Молитви, яких до пори не приймає Бог, бо вони позбавлені певної віри, і про дощ на мертві поля, і про забуту славу: «Марно хмари просимо, / Марно слави молимо». Обділеність славою так само травматична, тяжка, як і обділеність хлібом насущним. Тим часом – «порохом затоптано криниці, пилюга зарила джерела», «нема надій і слів живих нема». Божий співець не приніс ні хліба, ні цілющої води, лише пісню, але по його відході «все-таки змінилось щось навколо», з'явилося відчуття непокинутаї, захищеності, немарності виснажливих зусиль. Кобзареві, який прийшов зі спаленого степу, і самому тяжко *випростати голос* – винятково виразна метафора занедбаності дару, відданого на потреби підлої злоби недоброго дня.

Наголошення рятівної сили слова важливе у всій творчості Миколи Бажана, причому автобіографічне підґрунтя вгадується, зокрема, у багатьох сюжетах його мемуарних поетичних новел. Музика приносить *одужання* (так називатиметься один з останніх, підсумкових у розгортанні мотиву спасенності мистецтва



шуканням творчий період. Як багато було світлого, осяйного» (переклад мій – В.А.) [4]. Як про події величезної емоційної ваги і через багато років пише Микола Бажан про два концерти у воєнному Києві, 1941 та 1944 року. Концерт знаменитого піаніста Леопольда Мюнцера слухали, остерігаючись бомбардувань, у присмерках, під гуркіт боїв уже в самому місті. Попереду була невідомість, тяжкі втрати, смерть чигала і на самого музиканта, і на когось із його слухачів. У вересні 1944 концерт Дмитра Шостаковича було організовано з ініціативи заступника голови уряду Бажана. Київську філармонію, яка встояла побіля хрещатицьких руїн, заповнили змучені недавніми трагедіями, тягарем «невижитого страху» люди, аби відчувати «музики благословенну соборність». Коли потрібні підтвердження того, що мистецтво обдаровує катарсисом, що воно очищає, гоїть струпи й виразки, повертаючи людину до себе самої, – то в поезії Миколи Бажана знайдемо їх удосталь.

Ідеться не лише про катарсис читача, слухача, але й про відродження самого творця: у цьому сенсі «Друга варіація» тетраптиху видається найбільш наснаженою автобіографічними мотивами, авторськими сумнівами й сподіваннями. За основу сюжету взято життєпис знаменитого грузинського маляра Ніко Піросманішвілі, момент самотніх передсмертних поррахунків художника, котрий сумнівається і в своєму хистові, і у своїх звершеннях. Розпач його породжений страхом незреалізованості, втрати змарнованого на непотріб хисту. Усі радянські митці, підводячи при початку трохи провеснілих шістдесятих гіркі підсумки попередньої чверті століття, так чи так мусили переживати біль і сором отого згаданого колись Миколою Зеровим «лукавого наймита», який нічого не доробився у житті. А навіть і високі осяги та шедеври молодих років затавровані й замкнені у тюремних «спецхранах», між тим як візитівками великих поетів для кількох поколінь читачів стали ремісницькі, на відчипного роблені агітаційні «мальовидла». Миколі Бажану доводилося порівнювати своїх уже добре забутих «Сліпців», затавроване «Гетто в Умані» – з, до прикладу, «Трьома повістями про товариша Кірова», із вірнопідданими, лакейськими строфами збірки «Біля Спаської вежі»... Еволюція окреслювалася

нисхідна, дегенеративна, а найплідніші роки вже, може, і позаду. Ні на що вже надіятися і знеможеному Ніко Піросмані; його вивіски й «нехитрі картини» гниють і тліють у плісені льохів та спижарень – «мої мальовидла занедбані, барви мої знедолені». Знедолені барви, нехитрі мелодії, порожні слова – це й гнітючий підсумок тоталітарної радянської епохи. Гнобить і кам'янить відчуття неуникненної рокованості на безпліддя, відлученості від потоку часу: ти ще живий, але вже не чуєш довкілля і не знаходиш у ньому відгону, не розрізняєш ні барв, ані звуків. Скарга великого Піросмані ніби губиться в пустці:

Та гине мій крик, вмальований в очі людей і звірів,  
Під курявою базарів, під стелею димних трактирів.  
І от я в кухонній конурці, як пес безпритульний, захирів,  
І згасла моя видощість, в яку я даремно вірив.  
Невпинне вмирання фарби, байдужа безбарвність церати,  
Безглузда мертвотність білил, яка нездоланна й нудна ти!  
Як же тебе обминути?  
Знов дряпати, ляпати, рвати,  
Плювати у цей прямокутник, як пика скопця, плескатий!

Це виснажене й виснажливе безсилля перед неторкнутим полотном чи аркушем – остаточний присуд, невідпокутувана кара, старшна приреченість. Білий прямокутник – «Він – мій крах. Він і прах, і труна, і могила. / Він – яма й діра. Він – ніщо. Він навіть не тінь безсила. / На ньому, як на хресті, надія заціпеніла, / Присохла, мов хирий плід, мов язва пригоєна тіла». А коли вишній дар тобою споневажений, то не судилася ні пам'ять, ні милість, ні співчуття. У момент найтяжчої розпуки Микола Бажан виводить свого героя-художника на інший рівень оцінювання й спілкування, до нового розуміння свободи. Присуд влади, присуд генерального секретаря, короля, царя, політбюро й центрального комітету творець має змогу оскаржити в суді вищої інстанції, бо ж і дар його таки не від них, а від Бога. У фіналі Бажанової «Другої варіації» Божий посланець з'являється до вимарнілого від хвороби

художника з найвідповіднішими дарами. У брудну просмерджену комірчину раптом входить «корчемний двірник, нікчемний, хрипучий, нечемний дід» – і приносить на витворній різьбленій таці усе багатство й пишноту барв, якими володів маляр:

Пагони трав весінніх, лискучі перчини червоні,  
Відтінки, барви, запахи, солодкі, гіркі й солоні,  
Розтанцьовані, мов хорумі, в порвистому перегоні  
На кутому з міді майдані, на таці узорному лоні.

Провидючість «предсмертного зору» розкриває істину: хтось «доклав догадки, доброти і праці», аби скрасити останні хвилини митця, аби піднести його із забуття у височінь. Нежданий дар – це «благовістя»: «Ти бачиш моє безсмертя, несхибний посланче Бога».

Третій розмисел про надію вражає тим, що його виголошує не жертва, а винуватець трагедії, не зацілілий, а той, хто вбивав чи принаймні убивцям допомагав, хто навіть свого бога позбавив милосердя й назав напутником загарбників та руїників. Коли співчуття перестало бути характеристикою Бога, коли людські діяння – вчинки мільйонів – визначаються насамперед помстою, тоді шал нищення охоплює цілий континент.

1949 року Микола Бажан їздив до Веймара на відзначення двохсотріччя з дня народження Гете. Його настрої перед поїздкою далекі від туристського оптимізму: «Німеччина, Веймар і Гете не приваблюють і не втішають... Виступати про нього в обстановці теперішньої Німеччини – дуже складно» [5, с. 50]. Картини зруйнованих німецьких міст, перехожі на вулицях (чи не хтось із них обстрілював незабутні волзькі переправи, обточував ті снаряди, що влучили в дорогі будівлі, що свистали над його головою на шляхах відступу в сорок першому...), спадщина Гете – як поєднати цю пам'ять і ці класичні цінності, як навчитися розрізняти й розмежовувати *німців і гітлерівців*... У «Чотирьох оповіданнях про надію» автор не боїться ставити найскладніші питання, які стосуються стану світу після вселенського двобою, після Аушвіцу. Чи можливе порозуміння між катом і катованим, між

безвинним в'язнем і наглядачем, між месником і нападником? Які злочини прощені, а які не мають строку давності?

Свої «Чотири оповідання» Бажан уперше опублікував у листопаді 1966. 1964 до Києва приїздив на Шевченків ювілей Жан-Поль Сартр, гостював у Бажана. 1965 роком датована стаття українського поета про творчість Сартра «Нелегка путь». Попри конче необхідні з огляду на цензуру докори великому сучасникові у неспроможності вповні досягнути велику правду комунізму, Бажан усе ж не скупиться на захоплені оцінки. Йому якраз на цьому етапі його власної творчої еволюції особливо імponує Сартрова складність, уміння розгорнути супротивні тези в суперечці, не приховуючи незбіжностей і конфліктів. Для українського інтелектуала початку шістдесятих проблема переоцінки цінностей і відмови від однозначних визначень та аксіом таки животрепетна. Сартр, – захоплюється Бажан, – не приховує конфлікт (що як що, а приховувати конфлікти й сумніви радянські письменники добре навчилися), а, навпаки, «оголює, розпалює й розвиває. Сартр-філософ майже з хворобливою насолодою досліджує суперечність, досліджує суперечливість своїх роздумів. Коли ж у суперечку втручається Сартр-художник, то це ще більше загострює внутрішню боротьбу. Здавалося б, що такі внутрішні суперечки забирають дуже багато енергії, вони мають заважати творчому процесові, розщепляти, гальмувати його. А може, й ні? Може, творча воля письменника, що зазнає часом і струсів через надмірне напруження, все-таки підносить і веде людину крізь усі пекельні кола сумнівів, допомагаючи їй дістатись до того невичерпного акумулятора енергії, яким є для нього певність істинності його переконань?» [6, с. 255]. Вихід з анабіозу (чи з паралічу?) ортодоксального сталінського соцреалізму супроводжувався неймовірно тяжкими струсами, спричинював і больові шоки, й травми. У цій внутрішній боротьбі Бажанові, очевидно, Сартрова інтелектуальна відвага була чи не дороговказом (назва статі «Нелегка путь» характеризує становище Миколи Бажана у перші постсталінські роки не менш виразно, ніж еволюцію французького філософа).

Усі персонажі «Оповідань про надію» опиняються у безвиході й долають неймовірно тяжкі перепони, аби здолати приреченість. Німецький бюргер посеред свого розбитого, розшматованого снарядами, проprasованого танками обійстя («Багрова цегла. Купи гною. Льох. Димучі вирви») почувається в епіцентрі смертоносного тайфуну, який зворохобив цілий світ:

Це мій притулок!  
Це мій світ і Бог!  
Він звергнуся!

Притулок звергнувся і в Києві, й у Варшаві, і в Празі, але найголовніша різниця між оборонцем і нападником, може, якраз у тому, що після битви першого не покидає його Бог. Ім'я Господнє написали на солдатському ремені – і тим блюзнірськи зробили його співучасником найстрашніших переступів, відповідальним за порушення первісних, необхідних для збереження людського роду заборон. Пам'ять таврує навіть тіло злочинця, його руки свідчать про вчинені неспокутні гріхи:

Ось п'ястуки мої.  
Чашкі, моршаві, рижі.  
В них був і заступ, і колун, і штик,  
і пляшки вин, закубрені в Парижі,  
і вишитий у Києві рушник,  
і бич, і Біблія, і маргариток жмутик,  
і прапора трибарвного держак,  
і тільце сина, й груди проституток,  
і свастики загрожуючий знак.

Відплата падає на нащадків: під брамою лежить убитий наповал син – «Мундир. Ремінний пояс. Бляха / з готичними словами / Gott mit uns!» Усе остаточно втрачено, і банкруту нічим розраховуватися:

Чим заплатить за програші гравчу?  
Загибеллю чи безумом сплачу?  
Чи безкраєм ганьби,  
нежданістю покари?..

Початок Бажанової «Третьої варіації» – монолог мовця, що задихається від страху, горя, розпачу. П'ятнадцять коротких увірваних рядків об'єднуються майстерним переплетінням алітерацій, чергуванням, наростанням шиплячого звучання *жс-ч-ш* («...Це пси сичать / чи, може, / я скавчу? / Чи то шкварчать / руїн гарячі шпари? / Гарчання розпачу. / Розчавлення плачу. / Мовчання»), яке в певний момент десь починає вражати наш слух нагадуванням про завивання бомб і шкварчання розпеченого металу. У цьому пекельному вогнедишному просторі десь загублено і самого «світловолосого» німецького Бога: він чи то став дизертиром, чи загинув од кулі або снаряда, чи втрапив під гусениці... Бог тепер «подоланий», надії «дохнуть і смердять», ніхто не подасть великому грішникові руки, не поділиться шматком хліба.

Як і в кожному з чотирьох сюжетів, на самому дні розпачу, у момент остаточної зневіри з'являється знак вишнього світла. Цього разу про нього звістує дивний стукіт, як дерев'яною палкою об асфальт. Пустельним шляхом надходить подорожній в одягу смертників, в'язень поблизького концтабору. «Хто він? / Втікач, чи месник, чи суддя?» На його знеможеному лиці читається «неухильний вирок». Здавалося б, за таких обставин люди тепер знову зчепляться у шаленому пароксизмі помсти і зла. Але все ж у якийсь момент «щось просте й людське сталося між нами». Ці недонищені рештки людського треба знайти в собі, аби вижити; і знаходяться вони на рівні первинних життєзбережних людських потреб. Пропонуючи спраглому води, господар садиби не певен, що з його осквернених рук прийшлий захоче пити, він несе кухню «обережно, як надію». І на питання – чию ж надію він несе? – немає, схоже, однозначної відповіді. У випаленій пустелі люди потребують одне одного... «Він воду п'є, / мов прощення дає». Право простити і, може, розгрішити гріхи в цій ситуації у того, хто вистраждав



найбільше. Не лише простити – діяння подорожнього все ж ніби над міру людського, вони дозволяють пізнати у ньому Бога: «Я смерть твою собою переборюю, // вихриплюю завіт твого майбуття». Завіт цей таки ж християнський: ворогів треба простити, інакше ланцюг помсти ніколи не розірвати.

У шістдесяті повернення «владного слова» і влади над своїм словом уможливило нарешті роботу з травматичним досвідом і пам'яттю, із загнаними в глибину сумнівами та згніченими бажаннями. Аби про такі переживання розповісти, треба було не лише зректися ідеології, яку довго змушений був обслуговувати поет (ця відмова, найімовірніше, не спричинювала жодних проблем чи контроверсій), але й знайти тривкі світоглядні засади, усталити спалюжену й розхитану ієрархію цінностей, виробити нову манеру письма, стильові прийоми й засоби. І все це – не слід забувати! – позірно не пориваючи із соціалістичним реалізмом і радянською літературою, остерігаючись цензорів та інквізиторів.

Микола Бажан міг тут бачити і зразки для наслідування, і досвід застережливих втрат чи поразок колег по цеху. Скажімо, Максим Рильський у «Мандрівці в молодість» та «Останній весні» середини сорокових дозволив собі зняти панцир і заговорити від *власного* імені, *власним* голосом. Як митець він вийшов переможцем, проте ціною втечі зі свого часу, повернення до дорогих джерел. Бажан, як, переважно, й Павло Тичина, залишався таки ж у сьогоденні, а без панцира в ньому годі було вижити. Розрив із соцреалізмом усім давався тяжко, ідеологічна риторика роз'їдала письмо, ґрунт був виснаженим і занапащеним (скарга одної з героїнь «оповідань про надію»: «Боже, як всох од горя наш прастарий суходіл!») – може відчитуватися і як метафоричне визначення, мало не загрозливий діагноз стану мистецтва поетичного). Сучасність заговорила скуто, хрипко, хворобливо затиноючись. До прикладу, перша «провесняна» збірка Рильського «Троянди й виноград» була вочевидь непорівнянно слабшою за його книжки двадцятих, високий рівень пізнішої «Голосіївської осені» дався працею кількох років. Тичина, виглядає, зірвав голос безповоротно. Бажанові у перші постсталінські роки вистачило сміливості не просто трохи послабити тиск панцира,

який приростав до шкіри, а викинути його геть – і шукати натомість нової ідентичності у найглибших живоносних шарах.

Спершу поет підносить в абсолют мистецтво (хронологічно це простежується від перехідної збірки 1957 року «Міцкевич в Одесі», яка викликала захоплення у відвиклих уже від майстерного вірша поціновувачів, через «Італійські зустрічі» 1961, де натомість маємо не просто глорифікацію митця, але й наділення його божистою владою та силою пересотворювати світ). Проте релігія краси, яку сповідували ранні європейські модерністи, після досвіду двох світових воєн та страшних катаклізмів міжвоєнних десятиліть уже не могла задовольнити запиту часу. І Микола Бажан шукає релігійних підвалин і витоків творчості. Початки цього пошуку знов же можна побачити в його італійському циклі, у еретичному для правовірного соцреаліста вірші «На ступенях храму». Між естетикою та релігією тут ще хистка незрівноваженість. Храм навіює роздуми про «надію» і «добрість», у нього вступаєш, «неначе в дім батьків», він «спочивав і сяяв». Але водночас читача переконують, що «Прадавній храм на схилі гірних лон, / На гребені пустельних крутоярів / Поставлений для роздумів і рад / Усіх навколишніх еллінських громад», – і він, виходить, не був місцем для молитви, для осягнення вишніх істин. Йдеться все ж про релігію краси: «... Вір / У людський труд, засновника всіх мір, / Творця краси в її появі кожній, – / Звеличуй лиш його і лиш його обожнюй!» Сухозлітки соцреалізму обтрусити одним порухом ще страшно, їх старанно підклеєно хоч подекуди...

У перших двох частинах «Чотирьох оповідань про надію» Микола Бажан також вказує на Божу присутність через опосередкування її митцем. Натомість у четвертій рільківській варіації релігійне переживання вже представлено як єдино важливе і спасення у момент остаточного вибору на межі, у переборенні розпачу й страху. Бажан тут не приховує алюзій з Лесі Українки: «Одержима» була для старшої авторки винятково значущою якраз у момент богоборчої переоцінки цінностей, кончеї необхідності знайти оперття на самому краю враз розверстої прірви; так само для поета іншого покоління звернення до релігійних вартостей тільки й дало змогу відчутти

р'ятівну твердь під ногами після виснажливого «польоту крізь бурю» тривалістю більш як у два десятиліття<sup>1</sup>. Пам'ять цих проклятих років зберегла безліч нестерпуче болісних епізодів.

Усім своїм власним досвідом переживання жаху Микола Бажан (увійшовши в звільнений Київ, він сам стояв над краєм Бабиного Яру, згодом над ровом розстріляних в Умані, пам'ятав бомбардування Сталінграда, переправи через Волгу, зрештою,

---

<sup>1</sup> Звернення до Лесі Українки можна пов'язати ще й з деякими історичними та біографічними чинниками. Як колись Грузія була для Миколи Бажана Українчиною краєм (ремінісценцій щодо цього у його текстах багато), так тепер Італія, Сан-Ремо нагадує про поетку, яка стоїть

...одна над шумом перепуття,  
на тім шпилі видючого могуття,  
звідкіль промінням слів пронизується світ,  
де Ви відчуваєте всю розмаїту єдність  
доріг і просторів, походів і подій,  
і в самоті своїй – свою живу причетність  
до всіх людських змагань, до всіх земних надій.

Тільки досягнувши такого-от «видючого могуття», можна стати поетом – і як мало варті в порівнянні з **цією** владою і владністю, з **цим** даром і славою усі земні чиновницькі клейноди, урядові посади й нагороди. Микола Бажан свідомий своїх втрат, він знає, що треба спіймати, що його власний шлях до видючості й висоти слався zig-zagami, йшов через карколомні чорторії, тож вишне світло тільки от йому ледь забриніло надіями. Вірш «Леся Українка в Сан-Ремо» датований 1962, а наступний рік був Українчиною меморіальним, п'ятдесятою роковиною її смерті. Заборона вшанування пам'яті, розгін зібрання біля пам'ятника Лесі Українки у Маріїнському парку став одною з резонансних подій в історії руху опору. (Як згадує Ірина Жиленко, гучною музикою намагалися заглушити виступи: «Дзюба кілька разів безуспішно намагався перекинути музику. Глядачі почали обурюватися. Тоді Дзюба попросив людей підійти ближче і сказав, що ми хотіли повести вечір, але чиясь горе-голова хоче нам перешкодити. Тому ті, хто хоче, щоб вечір Лесі Українки відбувся, хай відійдуть з нами набік, подальше від гучномовців. Глядачі зааглодували і рупили за нами до чавунної огорожі стадіону. Дзюба попередив афішу з портретом Лесі. Якийсь дідок поряд зі мною обурювався: «К комунізму ідем, а вечір Лесі Українки заперешкоджують». На огорожу повісили афішу і портрет Лесі Українки. Хлопці принесли лаву. Дзюба виліз на неї і почав говорити. Понад півтори години вистояли люди на ногах і ніхто не відійшов» [7, с. 173]. За кілька днів, вислухавши зливу звинувачень з уст головного редактора газети, Ірина Жиленко, яка читала вірші на тому вечорі, уже була безробітною. Микола Бажан добре знав тоді про спілчанські тарапати з непокірною молоддю, при тому що Київським Клубом Творчої Молоді він опікувався, бував на їхніх зібраннях.

й нічні кошмарні очікування арешту в середині тридцятих...) наділяє героїню фінальної «Четвертої варіації» «оповідань про надію». Зазнавши найтяжчих втрат і злигоднів, вона все ж не просто переживає просвітлення, не просто приймає дар милосердя. Людина, здатна повірити у божественну присутність, сама стає інакшою. Бажан наголошує складність роботи над собою, подолання сумнівів і вагань, ваготу людського приділу у цьому світі. У статті про Жана-Поля Сартра він писав: «Хіба що Ісусові Христу не надто важко було преобразитись, а людині преобразатись куди складніше. Тяжким, наполегливим, часом просто страдницьким трудом готує людина своє преображення» [6, с. 256]. Протагоністка «Четвертої варіації» зуміла підвестися до діяння, понести світові слово, яке оживило її саму. Повергнута у прах, із тягарем нестерпного болю, вона ще прагне останньої надії, повернення до життя:

від себе, від двору, від тину,  
від болю, від ями, від тьми,  
без тьми, без зойку, без впину,  
щоб були тільки я і Бог,  
щоб липились удвох, щоб мовчали удвох  
тільки ми, тільки ми.

Долати треба не лише дорожню твердь, не лише розпуку, але ще і щось у собі самій, тій, якою була досі: «лізь до нього крізь тьму й нестяму, / крізь власну горем розверсту утробу, // крізь власне прагнення, злобне й заздре». У «Першій варіації» в покинутому Всевишнім просторі лунав безнадійний рефрен: «Впади і вми. Впади і вми. І вми». На шляху, осмисленому, свідомому, прагнущому шляху до Бога, цей рефрен видозмінюється, людині дається шанс на активність, на дію, на вибір і одчайдушну, хоч, може, й приречену, спробу:

Підведись і впади,  
підхопись і впади,

довгим тілом ницьма перемиряй весь шлях  
аж до верху гори, аж на щовб, аж туди,  
де обгризений хрест грубо руки простяг.  
До тебе повзу я, мій Боже,  
по правду і помсту повзу.

Їй уже не знайти узвичаєної дороги «по рівних ступенях храму, // по дощці глухого гробу, // по тихих напученнях падре». Потрібне особисте і лише особисте надзусилля, готовність змінитися за будь-яку ціну. (У цьому моменті пошуку маємо очевидну алюзію з Райнером-Марією Рільке: «Церков не буде – там, як в'язня, Бога // закутого тримають і до нього // так ставляться розчулено, немов // до впійманого зраненого звіра; // в домах гостинність запанує щира, // чуття саможертвності, й довіра // в тобі, в мені, в усіх засяє знов» («Все буде знов могутнє і велике...»)). Прочанка готова на самопожертву, але не приймає абсолютної покори, вона шукає не лише захисту й опіки, а швидше *взаєморозуміння*. Її сповідь – «про нашу невинну вину». Тож оскаржуючи несправедливість і неправедність земної влади (мотив, так чи так наголошений у всіх чотирьох історіях), вона не хоче прийняти любов без ненависті й протистояння. Як і Міріам у драмі Лесі Українки, оповідачка Миколи Бажана почуває, що ненависть випалила їй душу, позбавила любові:

Я все розповім тобі, Боже.  
Все. Все. Все.  
Цю землю, як шлюбне ложе,  
зненависть моя трясє  
і витрусить, перетрусить,  
перегорне, переснує.  
Мусить вижити, вибresti мусить  
тіло цупке моє...

У цьому сюжеті дуже важлива опозиція верху й низу. З останніх сил треба дертися «від ями», крізь власну низьку, темну, гріховну сутність – «аж до верху гори, аж на щовб», увінчаний

хрестом. Хрест, утім, побитий «ненаїдним шашелем», навколо цього нагірного, але, схоже, позбавленого сакральності, «пакола» – космічна пустка, вселенська безгомінна самота й порожнеча. Ця самота порівнянна – навіть на стильовому рівні – з рокованістю усіма покинутого Месії, яким бачить його безмежно співчутлива Міріам: «Який він самотний, Боже правий! // Невже йому не можна допомогти? // Невже він завжди буде самотний?» Протагоністку Бажанової «Четвертої варіації» поставлено у схожу ситуацію: «Зовсім одна в безконечно байдужім оточенні. // Страшно одна в глухоті, в порожнечі, в приниженні». Здершися, всі сили при тому стративши, до нагірного хреста, вона нічого не знайшла, ніякої істини не відкрила, вона залишилася пасивною іграшкою ворожих сил:

Мов потопельниця, плином прибіга до пристані,  
біля рукатого, терням обвитого пакола  
впала вона, очманіла, півгола, розхристана,  
мовчки лежала – не скніла, не вила, не плакала,  
і не було анікого на тисячі й тисячі  
кроків, і років, і тропок, і строків, і просторів,  
тільки вона, тільки хрест, над безоднею висячи,  
і самота, і пустеля, і горе десь осторонь.

Вертикальна просторова вісь не виводить із пустки, бо *проклятим* виявляється сам час, а людина ХХ століття покарана чи не історією: «Навіки час закляк». Християнської віри, яку можна досягти у смиренному навчанні, піднявшись, услід за авторитетними наставниками, «по рівних ступенях храму», у катастрофічному сучасному світі вже недостатньо, точніше, вона стала недостатньою. Шлях до милосердного Бога неймовірно ускладнився сумнівами після того, як його ім'я блюзнірськи написали на уніформах мільйонів убивць.

Той космогонічний політ самотньої жінки крізь якусь незбагненну й неосягненну чорну діру, те оновлення, яке дається проходженням крізь вогонь і холод, у «навісній агонії», коли навіть

«мозок ошпарений сновидінням», – вимагає надлюдських, ні з чим не співмірних зусиль, самозречення у надії на вибавлення з юдолі гріха і зла. Треба йти і йти знову вгору, але охоплює «смертельна нудьга», «гнітюча змора», а сходи до «грозою озорової царини» все не підкоряються, «з якоюсь відразою» відпливають із під ніг униз. І тільки надсилу здолавши земне, низинне тяжіння, піднісшись, таки ж крізь грозу, –

я зриваю одежу, я гола підношусь у пломені,  
і летять обіч мене і зорі, і люди, і спомини,  
і не гляне на мене ніхто, і до мене ніхто не звертається,  
і не бачить ніхто навісної моєї агонії,  
знов назад і назад моя стоптана путь повертається,  
від рятунку і пам'яті вперто мене відсторонює.

Врешті у якийсь момент відірватися від низини (і водночас від власного минулого), вирватися з одного часопростору в інший таки вдається: чорна вода клоак, «рясне баговиння», «слизька, стрімкопаддям просвистана хлань» розверзаються – і з вишини хтось зовсім по-буденному ніби каже: «Женцино, встань!» Так сказав Ісус до хворого «уставай, візьми ложе своє, та й іди у свій дім» (Лука, 5). Так воскресив він мертвого: «Юначе, кажу тобі: встань!» (Лука, 7). Так звернувся до Лазаря, покликавши назад до життя. Євангельські ремінісценції у Микола Бажана виразно означені. Вишній голос звучить «так по-прадавньому просто: “Женцино, встань і йди!”» Вона готова у своїй поновно здобутій вірі одразу відповісти на поклик: «Встану й піду». Згодом це звучатиме ще певніше – «вірю й піду».

Сучасна людина часто змучена сумнівами й ваганнями, породженими прагненням узгодити віру з раціональним переконанням, релігію – з наукою та розумом. Якби можна було перевірити одкровення лабораторним дослідом... Чи не здатна сучасна людина, – роздумують персонажі Домонтовичевих «Апостолів», – «вірити й не вірити разом»? Бог з'явився змученій проханці у людській подобі, зодягнений у потерту робітницьку

куртку й звичайний берет, тож вона все боїться помилитися, обізнатися, хоча відчуває власну захищеність, давно забутий спокій і певність, радість воскресіння:

Хто ти, русобородий? Хто ти, ласкаворукий?  
Звідки прийшов до мене? Може, зійшов з хреста?  
Дай я зіпрусь на тебе, вирвусь із смерті й муки.  
Змора відходить, як хмара. Лопає глухота.

Оте розгублене «може» повториться у її монологів ще не раз: «Вірю тобі, людино, світла така і дужа, // хоч не з роп'яття, може, чув ти мої молитви». Для неї не важлива відповідність букві й догмату. До якогось часу жінка не певна, хто ж іде поруч із нею. Чи, «може, на вдовин стогін справді з хреста зійшов», чи, «може, під м'ятим беретом, зсунутим трохи набік, // видно, де слід тернини жовте чоло розсік», – потвердження не так і потрібне. Супутниця дивовижного рятівника сповнюється віри й любові. Той, хто найбільше вистраждав, здатен на велике співчуття. (Цей мотив найвиразніше акцентований у третій варіації, де «ковток надії» приносить той, хто був повержений у прах і попіл, в'язень концтабору в смугастій робі, з тавром смертника на тілі.) Жінка хоче стати *поруч* зі своїм провідником. Євангельські алюзії виникають знов і знов. Прочанка піде проповідувати його правду «у місті» і «на майданах», вона поділить з ним «нашу сіру юшку», вона б – «ноги твої омила з чистого джерела». Врешті – уже найочевидніший перегук з «Одержимою» Лєсі Українки – вона хоче взяти, прийняти на себе його страждання, полегшити муки. Мєсія на цю несміливу пропозицію відповів зверхнім докором у гордині: «Ти дорівнятись хочеш». І тим унеможливив подальше структурування діалогу між жінкою й Сином Божим. У Гєтсиманському саду, слухаючи молитву про чашу, якої не чують у незворушному сні апостоли, Міріам боїться озватися, в неї, відкинутої Учителем, тепер уже «голосу не стане». В «Оповіданнях про надію» стосунки між людиною та її Спасителем не так очевидно визначаються ієрархією. Жінка не



обмежитися послугами біблійної Марти, вона зважиться на більше, візьме на себе повноту відповідальності. Не за винагороду, але з любові:

Будуть тебе тягнути в їхні грізні трибунали,  
будуть на тебе лити щедрю свою брехню,  
будуть стріляти в тебе, як в мого мужа стріляли, –  
вибіжу перед тобою, тілом од куль заслоню.

Завершується «Четверта варіація» молитвою, зверненою людиною до пізнаного нею Бога: «В тріснутий камінь Етни втислись твої сліди, – // виведи ж нас із пустки, путтю живих поведи!» Тернини шарпатимуть лица, дійматиме негода, та «пилом і потом вкритий, ітиме зі мною Бог».

.....

1. Гомбрович В. Щоденник. 1953–1956 : у 3 т. / В. Гомбрович. – Т. І. – К. : Основи, 1999. – 416 с.
2. Бажан М. Вибрані твори : у 2 т. / М. Бажан. – Т. І. – К. : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2003. – 608 с.
3. Бажан М. У світлі Курбаса // Вітчизна. – 1982. – № 10. – С. 118–150.
4. Лист Раїси Ратової до Миколи Бажана від 11 січня 1974 року // ЦДАМЛМ України. – Ф. 535. – Оп. 1. – Спр. 689. – Док. 1.
5. Карбованих слів володар : спогади про М. Бажана / упоряд. Н. В. Бажан-Лауер. Київ : Дніпро, 1988. – 516 с.
6. Бажан М. Нелегка путь (про Ж.-П. Сартра) / М. Бажан // Бажан М. Путі людей. – К. : Дніпро, 1969.
7. Жиленко І. Нотто Feriens. Спогади / І. Жиленко. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.