



ЮРИЙ ШЕРЕХ

**ДРУГА
ЧЕРГА**

СУЧАСНІСТЬ

ЮРІЙ ШЕРЕХ

ДРУГА ЧЕРГА

ЛІТЕРАТУРА. ТЕАТР. ІДЕОЛОГІЇ

Упорядкування і вступ — Юрій Шевельов

diasporiana.org.ua

1978

БІБЛІОТЕКА ПРОЛОГУ І СУЧАСНОСТІ Ч. 130

Обкладинка Ярослави Геруляк

Yury Šerech

THE SECOND ROUND

Literature — Theater — Ideologies

SUČASNIST — 1978

Library of Congress Catalog Card Number: 78 - 056866

ОГЛЯДАЮЧИСЯ НАЗАД

Діяльність Юрія Шереха скінчилася 1956 року. Минуло двадцять років. Вона вже належить до історії.

Тут нема місця відновляти події цього двадцятиріччя. Ще за життя Шерехового був розчавлений збройний опір України, льокально обмежений. Залагла безнадійна, здавалося, ніч, чорні крила нетопиря-Сталіна закрили кожний промінь світла. Потім, уже від кінця п'ятдесятих років, проти всяких сподівань, стався вибух легальної людяности. Його принесли нові таланти, і він відкрив двері талантам у літературу й мистецтво. Це виглядало як чудо, хоч чудом це не було. Хто знає історію, знає, що ґрунт український творить такі відродини реґулярно і що зерна проростають реґулярно під покровом нічної темряви. Але він знає також, що імперія, колоніяльна Росія, не може толерувати тих проростів. Режим заходився нещадно виполювати здорові пагони, лишаючи рости тільки проклятий чортополох Мазайлів і інших сталінських чи то пак ленінських лавреатів. У шістдесятих роках ще можна було питати: Інтернаціоналізм чи русифікація, — і доводити, що інтернаціоналізму нема, а є русифікація. Тепер питання втратило сенс, бо і Брежнев і Щербицький недвозначно на нього відповіли, називаючи речі своїми іменами: русифікація. Українську культуру позбавлено будь-якого підтриму держави і переведено на становище церкви: обсаджена зсередины прямими агентами жандармерії, вона толерується

назовні лише доти, доки йде про фасади, потрібні для експорту, або про ті рови, які ще засипати не сила. Література українська цілком перейшла на стан захалавної, і поети й критики гордовито мовчать у шахтах Донбасу і тюрмах Мордовії і інших незліченних «колоніях» за дротами. Люди недавнього легального гуманізму ще намагаються тримати при житті кволі пагони шани й любови до брата-людини, але чимраз важче це вдається, бо під тиском режиму бубнявлють і готові прорости інші зернята — зернята ненависти. «Не плакав ніхто — ненависть душить сльози.» — мусить визнати не хто інший, а Солженіцин, що хотів би збудувати нову Росію на справедливості й любові. Він каже це про естонців, але такою самою мірою це стосується до всіх інших націй, що опинилися в пазурах російського нетопиря.

Майже все це сталося після відходу Юрія Шереха, і він не міг писати про це, як не міг писати про залаштункову розгру всіляких Маленкових, Берій, Хрущових, Косигіних, Брежневих і tutti quanti, що гризлися й гризуться за нівроку масні маслаки влади. Але парадокс полягає в тому, що він таки писав про події років після 1956. Не в їхніх конкретних, особистих виявах, а в їхній історичній сутності. Це не його особиста заслуга. Це заслуга української літератури, а від нього залежало тільки те, що він тримав руку на живчику тієї літератури. Бо ті процеси, що струсили інтелектуальну Україну і струшують усю мислячу Російську імперію тепер, вперше проявилися в літературі. Та етика легальної людяности, що блискавицею протягла українську ніч післясталінських років, уперше постала не в Києві, Дніпропетровську й Львові, а на еміграції. Читач знайде її в творах Василя Барки, Михайла Ореста, навіть до певної міри Євгена Маланюка, писаних безпосередньо по війні і на початку п'ятдесятих років. Звичайно, це не забирає заслуги Івана Дзюби, Івана Драча (коли вони ще були живі люди), Василя Голобородька, Ліни Костенко, Ігоря Калинця і багатьох інших (коли вони ще могли говорити). Бо на еміграції це було справою прозоріння, а на Україні це вимагало ще

МУЖНОСТИ. Одначе це не змінює тієї обставини, що еміграційна література перша спромоглася побачити, КУДИ ТЕЧЕ РІЧКА.

Не можна недоцінити велетенської праці, витривалости й честности, що їх уклав — поза межами української літератури — Солженіцин у свій до небес кричущий протокол мартирології розкуркулених, засланих і переслідуваних. Але він мав своїх попередників, що на повну міру можливостей свого часу появили світові епопею викорчовування селянина і диявольську механіку радянської тюрми й слідства. Це були «Діти Чумацького шляху» Докії Гуменної, «Плян до двору» Тодося Осьмачки, а надто «Сад Гетсиманський» Івана Багряного. І дати цих творів — 1948, 1951, 1950. А Солженіцина — 1958-1967.

І про чорне насіння ненависти, що зловісно росте на всьому просторі імперії насильства й нищення, література еміграції заговорила ще тоді, коли Шерех був активний, у творах того ж Осьмачки, в творах Олександра Смотрича.

Без перебільшення, всі присутні процеси, що змінюють і формують душу української людини, знайшли свій вираз в еміграційній літературі сорокових і п'ятдесятих років. Майбутній історик може здатний буде встановити, чи це були процеси ПАРАЛЕЛЬНІ, чи література еміграції справді ВПЛИНУЛА на духовість і літературу України. А може справа тут у тому, що і тут і там література і ідеологія жилися життєдайними соками українського задоволеного, але не забутого відродження двадцятих років. Але так чи так, одне ясно — те, про що писав Юрій Шерех свого часу — не було мертве і не було суто еміграційне. Чи це був Валеріян Підмогильний, Микола Хвильовий, Микола Куліш і Аркадій Любченко — постаті затоптуваних двадцятих років, чи це були письменники еміграції, — все це були живі ПРОЦЕСИ, динамічний розвиток, усе це живе сьогодні. І в цьому сенсі ця друга книжка статтів і есеїв Юрія Шереха — не тільки документ минулого, історичне свідчення, а і репліка в сьогоденню діялозі.

Ще дві теми й дві ідеї проходять через багато писань

Юрія Шереха. Тема української провінційності як гальма в розвитку культури й самоусвідомлення, — і тема антеїзму. Перша поставлена на критиці творів Андрія Малишка і Олеся Гончара, друга — Уласа Самчука і Юрія Косача. І знову ж, паралелі знаходяться в геть пізніших писаннях Івана Дзюби, Валентина Мороза, Євгена Сверстюка та інших. Знов, отже, це теми сучасні. Можна думати, що вага їх зростатиме в міру того, як зростає нова хвиля здичавіння, що зветься за Брежнєва «культурою», і в міру того, як від невеликих гуртків інтелігенції вільне, а отже потенційно визвольне мислення ширитиметься до інших соціальних груп і прошарків.

Складніше — оцінити позицію Юрія Шереха в питаннях стилю. У вступі до його «Не для дітей» мені вже доводилося писати про те наївне, що було в його теорії «національно-органічного стилю». Розвиток літератури п'ятдесятих і шістдесятих років не змінив цієї оцінки. Стильовий і стилістичний розвиток пішов іншим шляхом. Це була своєрідна демократизація, відкинення поетичних конвенцій, переборення умовностей, прорив у розмовне, краса форм без прикрас. Цей рух в українській літературі — частина руху світового — почався дещо пізніше і, знову, охопив і літературу еміграції, і літературу України (кажу, звичайно, про літературу, а не про Спілку письменників). Новий стиль — він ще не має назви, ще не витворив свого -ізму, — може допускати буяння метафор, як у Рубчака, може хизуватися повною оголеністю від будь-яких поетизмів, як у Смотрича, але в усіх своїх проявах він відкидає беззастережно штампи символістичної й неоклясицистичної поезії, бляшану умовність голосної або псевдоінтимної реторики. Витребеньки вчорашнього дня відпадають, як пелюстки з квітки, що вже запліднена. У новій естетиці суворі краса (чи, коли хочете, не-краса) оголеного каркасу, виставлені на показ закони внутрішньої конструкції, гра підсвідомих асоціацій, логіка сну химерно сплітаються в одне, хоч здавалося б, що це речі взаємовиключні. І тут знов попередниками Голобородька й Калинця, Василя Стуса й Олеся Бердника були Тодось Осьмачка, Ігор Костецький,

Василь Барка, Леонид Лиман і перші виклики нью-йоркської групи поетів, коли вона ще була групоподібною. І тут ствердилася єдність літературного процесу дома і поза домом, і знов першими пробоевиками були письменники еміграції. Дещо в зародженні цих рис і законенні цих процесів підхоплено в статтях Шереха, і в цьому сенсі вони також якоюсь мірою ще належать до нашого сьгодні.

На превеликий жаль, один прояв літературного життя, що був схоплений у статтях Шереха, ще зберігає свою актуальність: яловість і звиродніння і повна відгородженість від стильових шукань сучасности в виробх пера членів офіційної Співки письменників, на Україні сущикх. Показана в статтях про Андрія Малишка й «Таврію» Олеса Гончара, вона розквітла повним квітом і дійшла цілковитої позалітературности в писаннях тих наших сучасників, чиїми іменами не варт обтяжувати папір. З дуже і дуже рідкими винятками продукція ця добре надається до психологічної аналізи проблеми духової спроституйованости, але й тільки. «Стиль» цієї продукції настільки отруений випарами рідного болота, дбайливо плеканого партією, урядом і доморослим примітивізмом, що навіть письменник великої міри і навіть, коли він наважується на дерзання, як правило падає жертвою провінційности. За приклад міг би правити Гончарів «Собор». Роман має окремі свіжі сторінки, виступити з ним вимагало чималої мужности, але його провідна ідея — історична тяглість української історії й культури від козацьких часів до сучасности, — ідея, заборонена в Радянському Союзі, — в суті речі елементарна до дитячости, і кожний західній читач, якщо йому трапить до рук ця книжка, може тільки стенути плечима й подумати, — і нащо було витрачати час на ствердження абеткових істин.

З фактичного боку деякі статті книжки Шерехової, звичайно, потребували б доповнень або виправлень. Шерех звертається до Осьмачки й Коваленко як живих. Вони не живуть. Юрій Косач покинув літературу й вибрав київську Співку письменників. Але закони не мають зворотної дії, і

твори померлих живуть і після того, як перо письменника випало з його похололих чи закаляних рук. У Шереховій аналізі функційної доби не знайшов належного відбиття американський тип функціоналізму, якого він не знав з власного досвіду. І найбільше, чим сучасність різниться від доби, коли писав Шерех, — це те, що тоді еміграційна література існувала, а тепер вона не існує. Зичайно, час від часу з'являються романи й поезії пань обох статей, що в добрі старі часи заповнювали б своє дозвілля гаптуванням чи в'язанням, а тепер тягнуться до пера чи друкарської машинки. Але з літературою це має мало спільного, і єдиний ефект цих писань — втрата читача української книжки. Але це катастрофічніша з цього погляду велика зрада української еміграції — забуття власної мови. Ці речі ще можна б виправити, якщо про них голосно кричати, якщо коло них енергійно заходитися. Та це окрема тема. Тут можна тільки сказати, що ці явища в статтях Шереха лишилися не передбачені.

Коли абстрагуватися від цього аспекту, літературні твори України років Відродження і еміграції повоєнних півтора десятиріччя ще живі. Їхня взаємодія з літературним процесом захального письменства на Україні лишається чинником в українському історичному процесі сучасності. Тому статті цієї книжки, присвячені цим творам, як і загальним проблемам функціональної доби, зберігають своє значення як вияв одного з поглядів на те, що було (таких поглядів може бути багато), і як голос у живій дискусії про те, що є.

Усі статті в цій книжці друкуються так, як вони з'явилися свого часу в періодичних виданнях, без будь-яких додатків або змін, тільки усунено деякі повторення й скорочено кілька місць, що могли б мати значення тільки для відтворення дрібниць персонального характеру. Дві статті, «Дон-Кіхоти проміж нас» і «Захід є Захід, а Схід є Схід» свого часу були надруковані в кількох варіантах: перша в німецькому і українському, друга — в англійському, польському й французькому. Тут ці статті друкуються в зведеному варіанті, що поєднує тексти первісних різномовних редакцій.

Друга з них бачить світ українською мовою вперше. Я можу закінчити цей вступ тими самими словами, якими кінчалася передмова до *першої черги* критичних статтів і есеїв Юрія Шереха, «Не для дітей», 1964: «Зміни в статтях мінімальні, і редактор дбав за збереження запаху доби. Якщо минуле хоче говорити з сучасним, воно має говорити своїм власним голосом. Інакше ноти будуть фальшиві».

Січень 1977

Черга, и. 1. *Послідовність, певний порядок у слідуванні, русі; 2. Чиєсь місце в певному порядку слідування; 3. Певна кількість набоїв, випущених кулеметом, групою гармат.*

Із словника -

Меч, труби, люття

«В дні сія воїнственнїя...»

Лазар Баранович

Люди першої половини XVII століття вмiли боротися, боронитися й нападати. Символом здається відомий з історії факт: єпископ луцький послав війську Хмельницького порох і кулі, єпископ львівський — три бочки пороху. Проводирям церкви мало здавалося боротися з ворогами церкви й нації словом, освітою, молитвою. Друга половина XVII століття — це епоха, коли в процесі безконечних воєн, згонів населення з лівого берега Дніпра на правий і назад, просочування московської отрути й застосування московського насильства, — в процесі підтримуваних і роз'ятруваних чвар і взаємонищення осліплювано цю могутню енергію, сковувано її, зламувано, виснажувано й зводжено нанівець. Це там, у другій половині XVII ст., виплекувано той тип «хахла», що пристосуванням і пристосовництвом шукає теплої місцинки, той тип, що став національним лихом і прокляттям. В цей час ще існує тип воїна-мужа, ще існує тип людини, готової всіма засобами битися за свою державу (Мазепа!), але чимраз більше виходить на передній плян і той тип, який існував може завжди, але досі перебував у тіні і не смів голосно себе заявити, тип людини, що сама приборкує свої сили і шукає

порятунку свого, — так, уже тільки **свого**, — існування у вростанні в систему московської рабсько-холопської держави. Її ще вабить меч, але вона вже не дозволяє собі за нього взятися; вона ще цікавиться життям національної спільноти, але в рішучий момент вона готова тричі цієї спільноти зректися. Це ще діяч, але в душі його і в поведінці вже починають точитися ті процеси, які, дійшовши свого логічного кінця, — дадуть згодом клясичний і жахливо викінчений тип слизняка — землячка з циновими гудзиками.

Наша публіцистика, наша художня література вже зацікавилися — умовно так її називаючи — людиною першої половини XVII століття, шукаючи в ній свого ідеалу. Але не менш цікаво простежити і історію зламання цієї людини, вивчити людину другої половини XVII століття. Без цього не можна поставити правильної діагнози національним хворобам і злидням. Саме ці міркування, — а не тільки дата 250-річчя з дня смерті (3 вересня 1693) і не тільки культ могил — спонукають нас тепер кинути хоч тоненький жмут світла на добре відому ім'ям, але мало знану своїми писаннями постать Лазаря Барановича, постать людини тієї переломової доби, що йшла від героїзму хоругвов козацької революції до цинових гудзиків царського служачки. За далекими візерунками бароккового стилю, під оправою з вицвілої свинячої шкіри живуть ті процеси, які позначаються й на нашій теперішній долі, живе історія. І може ці невеличкі нотатки викличуть інтерес романіста або драматурга до цієї або подібних постатей?

В другу половину XVII століття Лазар Баранович вступає вже не молодю людиною — йому вже коло 50 років, але ми нічого не знаємо про його давніше життя, і це дає нам право вважати його людиною другої половини сторіччя. Спочатку викладач київської колегії, Баранович 1650 року стає її ректором. Занепад колегії, спричинений війнами Хмельницького, змушує його лишити колегію, а 1657 року з грамотами, ствердженими Б. Хмельницьким і Ів. Виговським, Баранович стає єпископом (згодом архієпископом) чернігівським і новгород-сіверським. В дрібних турботах

(школа, друкарня, співи церковні), в літературній роботі (головні твори: збірки проповідей церковно-слов'янською мовою «Меч духовний» 1666 року і «Труби словес проповідних» 1674 року, збірка віршів польською мовою «Лютня Аполлінова» 1671 року і баг. інш.), а найбільше в лаявуванні між ворогуючими гетьманами, що боролися один з одним, і особливо перед московським царем Баранович лишається до кінця своїх днів церковним пастирем Чернігівщини.

Скільки знаємо, Баранович працював увесь час. Можемо уявити його собі людиною великої працездатності й енергії. Тільки наслідки цієї діяльності були надто малі. Друкарня друкувала книжки, потрібні для відправ або польські. Школа співу мусила кращих вихованців віддавати до Москви, хоч за свідченням сучасника (1666) «малоросам і смерть не така страшна, як відіслання до Москви»; а політична діяльність Барановича полягала в задовбруванні царських слуг і боязкому втручанні в інтриги нікчемних гетьманів типу Д. Многогрішного. Боронив, правда, Лазар Баранович автономію української церкви, але коли автономію цю зламано, він не спромігся на хоч скільки виразний опір і в листі до царів писав: «Да буду зі всією епархією моєю просто під благословенням святішого патріярха московського, як і інші великоруські архиєреї, і хай наступники мої поставляються в Москві, а не в Києві» (1688).

Так нанівець пішла сила, хист, енергія цієї людини. Він добре розумів трагізм своєї епохи. Він писав у листі: «У нас лютує велика буря, так що човен заливають хвилі. Господи! спаси нас. Гинемо... Хіба що... на страшному суді страшніше буде» (1668). У своїх віршах він писав: «На Україні не один гине, Україна — море нині червоне» і далі: «Як човен на воді валами ся хвіє, Так з Україною нашою діє, І гірше ще — човен пливе водою, А Україна — в крові». — «Суворі настали літа, Коли брат забуває брата». Гіперболізуючи це, він створює страшний образ: «Świat zapalony na wszystkie strony» — і цим пояснює недосконалість своїх віршів: — «Що так час був неспокійний, І вірш мій чиниться нестрійний». Він добре знає, що не перо, а «шабля пише під час війни», і навіть у проповіді

заявляє, що «сих брані повних времен нічтоже такоже полезно, яко меч». Знає, але меча вже цурається і зрікається.

Тисячі ниток в'яжуть Барановича з традиціями мужности й героїзму. Він все таки сучасник Хмельницького і Мазепи. В його віршах, а особливо в казаннях раз-у-раз звучать мотиви брязкоту зброї й сильної волі. Поезія його прагне бути сильною й твердою. Він просить у поборника зла й тріумфатора архангела Михаїла «єдино перо од твоїх крил», щоб цим пером писати. Його проповіді позбавлені в протилежність його сучасникам Галятовському й Радивилівському розважального матеріалу — вони суворі в своїй спрямованості. Він залюбки малює картини страшного суду й Бога гніву, що до грішників «возглаголеть..., гнівом своїм і яростию своєю смутить я: Ідіте од Мене, проклятії»*. Навіть небо для Барановича «огражденноєсть мечами», а тим потрібніші мечі на землі: «Іже не імає, да продаєть ризу свою і купить меч». Баранович кличе до боротьби: «Благословен Господь Бог мій, научая руці моя на ополчение і персти моя на брань». Тлумачачи євангельський вираз про любов до ворогів, проповідник погоджується сьак-так допомогти ворогові, коли він у нужді; але «кромі нужди являти любление таковое к врагом, се уже свойственно єсть совершенству», себто Богові, людям же це над силу! Церква в Барановича — войовнича, а «Христос, — вигукує він, — моя лук і зброя». Його Бог — страшний у своїй силі, а поруч нього — сидять не переможені й скривджені, а «побіждаючі». Хай Христос загинув агнцем, але воскрес він левом, орлом високолетущим, воскрес, щоб здобути славу.

Найменше схильний Баранович до демократизму. Йому імпонує сила. Заслугу князя Володимира він убачає в тому, що той христив Русь, не питаючися згоди на те; за

* В усіх цитатах з Барановича не відділяємо текстів, узятих ним з св. Письма, від його власних, бо ж ідеться не про джерела його творчости, а про характер духовости, а він виявляється в доборі цитат так само, як і в оригінальних висловах. Правопис скрізь різко модернізуємо.

Барановичем він заявив: «Аще хто не обрящеться утро на ріці, сей буде мій противник» — не дивно, що всі опинилися в воді, — хто по чресла, а хто і по вию! Слова, вкладені в уста Христові, звучать тією ж упевнено вольовою інтонацією: «І вставши яко рік мир вам, так буде. А ви ся з того миру тіште, люди» — навіть мир запроваджується наказом.

Не тікати від світу, а боротися кличе Баранович. Мало віри, потрібні діла: «Віра єсть кінь один, діла — другий. Двоїцею коней скор путь». Якщо вороги міцні, знищмо їх: «Укріпишася вороги наші, — всіх врагів да сокрушим роги». Слово для нього — меч духовний (твердая криця!), але цьому мечеві мало вух і серця, він потребує ще рук. Ніщо не є таке далеке Барановичеві, як теорія нероблення, тікання від світу. У нього царство небесне обрїтають скрізь — «на всякім місці, у всіх стихїях» тільки ділами, ділами, вчинками. Найгірша кара — негасний вогонь чекає у нього на «неплодні дерева».

З цією невгавною активністю, з цим культом сили, перемоги сполучається оптимізм, певність себе і своїх можливостей. Хай навколо криваве море, але порятунок буде здобутий, а якщо загибель — то тимчасова й немарна: «Аще же умріти, то смертию смерть попрати; аще положитися в гробі, то сущим в гробі живот дарувати; аще на время душі з тілом соединеним не бути, то власть духів злоби в небитіє привести, ізпразнити їх всяко начальство і всяку власть і силу». Баранович не хоче знати дилеми: загинути — перемогти. Він знає тільки одне — перемогти, тільки перемогти. Всі перешкоди — тільки пісок. «Не можна, щоб пісок земний, який ми топчемо, не підіймався від вітру» — але місце цьому піскові все таки тільки під ногами. Тому, хто стукає, відкриється не тільки небесне царство, а й земне. І Баранович згадує ті часи, коли «і невісти ся бивали. З луком на коні, як мужі, сідали» і звертається до Бога з просьбою воскресити героїчних «валечних мужів» старих часів. Ідеологія життя і боротьби, життя-боротьби трубою звучить в писаннях Барановича.

Як людина доби барокка Баранович знає мотиви смерті

й тлінності всього живого. Але він увесь у земному, цього-світньому. Є в нього навіть спеціальна поезія «До живота есть охота»:

Як до моря плине велика ріка,
Так живот плине до смерти чоловіка.
Не хочеться вмерти, живот хоч і гнилий,
Проте кожному, і каліці, милий.
Бо хто убогий був і на сухари,
А проте нерадо погляда на мари,
Воліє гризти сухар, ніж би хробаку
По смерті своїй мав припасти до смаку.

І він малює ідеал земної рясноти — як закінчатся війни, і країна сповниться багатств, «і ясти будете і насититесь», і запанує згода: «Теплотою любови друг к другу горіти будем». Палка його молитва про цей пожаданий мир, про спрагло бажану національну згоду на Україні:

«Дай Боже святу згоду в Україні»...
«Нехай вже медом і молоком потече,
На Україні покруши, Пане, мечі».

І в листі Баранович пише: «Згодою держави зростають». Йому болить і братовбивча війна на Україні, і розподіл рідного краю між різними державами, та «велія пропасть», що творилася тоді між Правобережжям з Галичиною і Лівобережжям. Він порівнює Росію й Польщу, що згодні розрубати Україну на дві половини, з тією жінкою, що на судні Соломона погодилася розрубати дитину навпіл і тим показала, що вона не мати цієї дитини. За свідченням М. Сумцова Баранович навіть говорив: «Треба нам того, щоб у нас, у Малій Росії, й нога московська не була».

Такий світогляд знаходимо ми в писаннях Барановича. І ми схильні високо оцінити його. Але ближче знайомство покаже нам, що світогляд цей у Барановича вже підточений і захитаний у своїх основах, що це власне вже тільки відгомін минулої епохи, що як тільки доходить до практичної

діяльності, до зустрічі з життям, так він кориться зовсім іншим правилам життєвої поведінки, і що і в писаннях його можна знайти зовсім інші мотиви. Меч його глибоко застряг у піхвах, труби не кличуть до бою, а сурмлять славу поневолювачам України, і в звуках лютні шукає він утечі від життя.

Ми не будемо, як попередні дослідники Барановича докоряти йому за його соціальну програму. Особливо їм не подобалося його висловлення про селян у листі з 1663 р.: «Свої вони селяни, не один раз і потрібні, ви власник, а не воїн; ...овець так слід стригти, щоб не заторкнуті за живе і щоб ровна знову росла». Але хіба це не стосується і до інших верств суспільності у всякій нормальній державі? І хіба не в тому і є одна з сутніх функцій держави супроти одиниці чи стану, щоб держава стригла, не порушуючи живого, і боронила від напасників, — а це і робить Баранович, коли він викриває панів, що «тягнуть до себе золото, як магнет залізо» і доводять селян до «ридань». Баранович досить чулий до соціальних контрастів (пор. вірш «Один багатий, на другім лати»), він знає, що «то потіша хлопа, коли в полі копа» і що «Хто має рапет (хліб), Той єсть паном», — тільки усунути ці контрасти він хоче не боротьбою, а національною згодою. Чи будемо йому за це робити закиди? Очевидно, ні.

Чорною виразкою на постать Барановича лягає інше. В той важкий час руїни, боротьби всіх проти всіх і взаємонищення Баранович, як багато інших, не міг додати сили, яка могла б покласти цьому край. Дійсність видавалася йому безконечним у своїй безладності хаосом. Зброя родила зброю, підступ родив підступ, зрада — зраду. Тільки стороння сила — здавалося Барановичеві — може внести лад у цю розбурхану стихію. Так зроджується в Барановича смертельна хвороба не одного нашого покоління, що зветься «зовнішня орієнтація». Повинен прийти хтось, сильний і могутній, і, простягнувши свою владну руку, заспокоїти розгнуждане криваве море. Вибір цього «когось» був наперед визначений тим, що Баранович своїм становищем — достойник православної церкви. Так починається сподівання на царя, орієнтація на Московщину. Так починається тактика

пристосування: «Подивіться на тростину під вітром, як вона гнеться, а не ламається; так і нам об імені Ісусовім припадати потреба на коліна, а не крушитися», — пише він у листі (1668).

Баранович бачив ті лиха й біди, що їх несла вже тоді московсько-азіятська окупація. Але він викохав собі ідеал збереження всіх прав українського народу під опікою царя. Йому здавалося, що Московщина — сама по собі, а цар — сам по собі, що цар навіть може охоронити від Московщини. Барановичеві імпує в цареві його сила, і він в усіх своїх панегіриках і посвятах цареві — досить тепер неприємних, але відносно (на свій час) стриманих: ніде не знайдемо в них крайнього раболіпства, поширених тоді виразів типу холопчи холопівка твоєї і т. п. — просить прийняти його і його країну під царський захист, «да покриюся кровом крил твоїх». Він сподівається, що під захистом цареві сили він і Україна нарешті «тихое і безмовное житіє поживем», що Бог «устама помазаника свого заборонить вітрам і морю, і настане велика тиша». Йому здається, що двоголовий російський орел однією Головою доглядатиме свою Московщину, а другою «нас, приліплених... смотреть», що цар буде «на звичаї наші розважний, не хоче ні в чому вольностей наших преставляти». І він вбачає в майбутньому Україну не тільки втихомиреною, але й сильною: «Під обороною монарха російська при данню вольности, хто б був сокрушив і зломив зброю війська запорозького?» (1668).

Йшли роки, і Лазар розчаровувався. Він переконувався, що Москва сіє на Україні не мир, а чвари, бо це було їй вигідно, щоб приходити княжити і володіти; що права українські урізаються чимраз більше; він бачив, як скорилася перед Москвою остання — крім козацтва — твердиня українська — церква; він бачив, нарешті, що до самого нього Москва ставиться з побоюванням і недовір'ям; йому давали похвальні грамоти за заслуги й за панегірики цареві, його назвали архієпископом чернігівським замість єпископа — бо це все ні до чого не зобов'язувало, але Москва вжила всіх заходів, щоб він не став київським митрополитом, на що він

мав усі підстави. І чим ближче до старости, тим більше Баранович відходить від злоби дня, заглиблюючися в тонкощі теології й почати філософії. В віршах читаємо цикл «О нестатку світу» — про марноту земного життя, а в «Трубах словес» друкуються такі трактати, як «Слово о предвидінні і свободі волі», «О покаянні», «Об істинном божестві Христа», коментарі до псалмів і трактат під характеристичною назвою «Як із страхом жити». До нього тоді чимраз більше починає стосуватися те, що (несправедливо) В. Липинський сказав про все життя Барановича: «І здається, неначе автора цих писань відділив якийсь мур від життя всієї сучасної України». Він боязко сторониться тепер від сучасности. В поезії «Реторика для язика» він проговорився про причини цього:

Wymykać mu (язикові) nie trzeba bezpiecznie,
Jeżeli pożyć chce w świecie statecznie.
Jeżeli na chwałę wymykają Bożą,
Języki nasze niechaj się nie trwożą.

Правда, сучасники завжди чуткіші на злободенність, і вони могли вчувати злободенні алюзії багато в чому. Згадка про юрбу, що сьогодні кричить осанна, а завтра розпинає («Слово на неділю цвітоносную»); молитва «Ізбави нас, Господи, Юдина цілування» могли сприйматися тоді як вельми злободенні. А в поемі про Йосифа, проданого братами в рабство, що став там з раба вельможею, хіба не пробиваються погляди автора на українсько-московські стосунки?

Все це завуальоване, навіть у полеміці Баранович обережний і в листах підкреслює, що плекав цю обережність свідомо в кожному вислові. Тільки в одному питанні дозволяв він собі рішучість і сміливість: у закличах виступити спільно з Москвою і Польщею проти турків і татар. Досі дослідники трактували це як щось абстрактне, що впливає з ідеї войовничої церкви. Але в умовах, коли спільником турків, що привів їх на Україну, був Дорошенко, було це теж досить злободенно і ставило Барановича виразно по боці гетьманів

московської орієнтації. Можливо, що він мав на увазі не тільки зовнішніх турків, а і «внутрішніх».

Не менше спричинилося до закидів у відсутності злободенности, у далекості від життя й нерозуміння форми творів Барановича. Форма ця — бароккова, але водночас досить індивідуальна. Баранович супроти своїх сучасників суворіший і в формі. В проповідях він уникає всього стороннього: анекдот, історій, наукових даних. Він зосереджений на одній темі. В поезії так само — емблематична поезія йому за малими винятками чужа й далека; суто формальних кунштюків (раки, чаші і т.п.) він майже не знає. Барокковість його поезії виявляється в іншому, насамперед в алегоріях.

Проповіді Барановича передусім — учені трактати з цитатами-посиланнями на джерела; сюжетно-оповідна частина в них мало розвинена, лірична ще менше; а те, що розповідається, автор намагається зразу переключити в алегорично-символічний плян. Ось у Проповіді на Великдень Баранович розповів про Христові муки — і зразу ж крутими антитезами переводить цілком конкретні речі в символи: «Розгами бившми його, мучениці ся аки фініками хвалять. Вінець терновий од капель кровних в неувядаемії проців рожі. Трость обратися в жезл сили, утверджающий на путі жизні сея, і в самий скіпетр небесного царя. Хрест престолом єсть царським. Желізо копій і гвоздов кров його обратила в злато. Ліствиця возхождением єсть до неба. Млат товче в небеснії двері, да нам отверзуться. Кліщі дані в руці серафиму, взимающу уголь од алтаря і прикасающуся уст чоловічих, да отінуться беззаконія їх» і т. д. Часом така символіка виникає з цілком несподіваних речей. Так, яйце в борщі дає Барановичеві привід до вірша: «Jaje i kokosz u Boga rozkosz». Ось цей вірш:

W barszczu jaje Bóg nam daje,
Jak kokosz garnie, nie zginiesz marnie,
Ta kokosz grzebie ziarno dla siebie,
U tej kokoszy będziesz w rozkoszy,
Pod skrzydła ciebie weźmie na niebie.

Блискуче володіючи канонічною образністю церковних книг, Баранович любить алегорично тлумачити і кожне слово зокрема, вдаючися до звукової гри. Такі є назви віршів: *Maria — Miara; Maria i Rama; Maria — Amari* і т. п. Але і такі зовнішні моменти Баранович завжди осмислює змістово. Так постають такі вірші, як «Злото — зло то» або «Чловік — цло вік» (бо весь вік людина платить довг — цло Богові) і т. п. На такому тлі охоче використовуючи латинські слова, і цитати, Баранович часто дає досить свіжі і сильні образи, як от: сонце — м'яч, що ним грає Бог («О місяцю і звіздах»); сон під час безсоння — рибка, на яку він хотів би кинути вудку і т. п.

Композиційно твори Барановича здебільшого побудовані не динамічно, а як накопичення рівнозначних алегорій. Вони можуть таким способом поширюватися безконечно, але руху в них нема. Це ніби купа подібних брил, що впливає не рухом, а вагою. Так, у поезії «*Nie wierz Wenerze, bo sie wurie ze*» вірш складається з низки порівнянь Венери: з смолою, що її не відмити; з вогнем, що нищить; з отрутою; з зубастою левицею тощо. Думка дана вже в першому порівнянні, далі вона не розвивається, а тільки варіюється. Така структура твору й дала дослідникам ХІХ і початку ХХ століття привід закидати Барановичеві пустопорожність і пустослів'я (Костомаров, Строев, Сум юв. Возняк). Однак це просто риса стилю, і її треба зрозуміти; і тоді тільки можна оцінити Барановича як безперечного майстра барокового стилю, що має в межах цього стилю і своє неповторне лице. Можна дивуватися багатству варіацій, що знаходить Баранович для тієї самої теми, а органічність його творчого спрямування засвідчують його листи, так само пройняті цим алегорично-статичним стилем.

Так само мало слушний закид у відсутності ліризму. У Барановича можна знайти й справді ліричні вірші («*Do pańskiej litości modlitwa w sfałości*»); і проповіді (напр., На Покрову); але завданням творів Барановича було раціоналістичне моралізаторство, а не збудження якогось

інтимного почуття. Смішно вимагати ліризму від людини, що назвала свої твори «**Трубами** словес»!

Отже, всі ці докори не слушні. На тлі своєї доби і її стилю Лазар Баранович був постаттю помітною і навіть видатною. В новітній літературі своїм стилем (не рівнем таланту) Лазар Баранович нагадує трошки такі твори, як велична в монументальності своїх безконечно накопичуваних однозначних образів і багатстві варіювань все однієї теми — теми величі Бога й марности людського розуму — блискуча в своїй важелезній біблійності «Бесіда Старого Розуму з Недомислом» зрілого П. Куліша. І якщо недоцінена ця перлина нашої поезії, то що ж дивуватися, що не знайшли зрозуміння й визнання твори Лазаря Барановича, такі далекі від читача XIX і початку XX століття і своєю добою і своєю мовою.

Проте, здається, що все таки своєю вдачею мав би він бути не поетом і навіть не теологом-філософом. Він був народжений мужем бою. Але він став тростинкою, що хилиться, героєм компромісу. І йому довелося занедбати меч і шукати виходу для своєї кипучої енергії в голосних, але далеких від бою і тому марних трубах і в ще менш відповідній йому лютні. Він настроїв її по-своєму, на свій суворий моралізаторсько-раціоналістичний лад, але цим тільки збільшив безплідність, безвідгомінність її співу. Він забув свої ж слова, що в епоху воєн «писати на залізі треба», він зрікся меча, утратив віру в свій народ і чекав рятунку ззовні. В цьому була єдина його помилка, але кардинальна, що зламала його і зробила з нього попередника типу зламаного і зорієнтованого назовні українця. А гідною карою за його орієнтацію на Москву було те, що Москва згодом зреклася його, засудивши його книжки як не ортодоксальні.

*Львів, осінь 1943
 («Наші дні» III, 1, 1944)*

На риштованнях історії літератури

1. ПРО ЛІТЕРАТУРУ БЕЗ ПОЛІТИКИ

Прекрасно видана Українською Вільною Академією Наук у США «Історія української літератури від початків до доби реалізму» Дмитра Чижевського (Нью-Йорк 1956) багато в чому і для багатьох буде несподіванкою і ударом. Даремно шукатиме читач звичних розділів про Шевченка, Котляревського або Куліша в докладному змісті. Їх нема. А ще більше буде він здивований, коли нарешті, розкопавши характеристику Шевченка в розділі під назвою «Київська романтика», читач побачить, що характеристика ця починається не з біографії поета (про неї ні слова), не з окреслення його ідеології (про це буде далі згадка, що йому належить місце «не лише в історії літератури, а і в історії української політичної думки!»), а з опису його рим і ритмів за формулами 8а. 8б. 8в. 6б. або 10а. 10а. 10б. 10б. Свідомо чи несвідомо, — це виклик, це демонстрація.

ПОПЕРЕДНИКИ І «ДОПЕРЕДНИКИ»

Віктор Петров у своїх «Провідних етапах сучасного шевченкознавства» (Авгсбург 1946) показав, що советське шевченкознавство — я маю на увазі офіційне советське

шевченкознавство — тільки де в чому змінило фразеологію, а в суті речі вірно продовжує народницьке шевченкознавство. Не буде помилкою поширити це твердження в двох напрямках. Поперше, воно стосується до всієї історії української літератури, а не лише до шевченкознавства. Подруге, воно стосується до еміграційних історій літератур не менше, ніж до советських.

Народницька історія літератури творилася довго, спершу в брошурах і журнальних статтях. Її синтезом і найпо-слідовнішим виявом стала «Історія українського письменства» Сергія Єфремова. Це звідси йде підпорядкування літературних вартостей суспільним, апеляція до народу й народоловства, це в ній ми навчилися читати, що кожний письменник любив свій народ і співчував стражданням народним. Нічого не змінилося в суті, коли Кирилюк чи Шаховський замість терміну народ поставили пригноблені трудящі маси, а Радзикович уявлену націю. До всіх можна було б поставити епіграфом слова Улі з Кулішевого «Мини Мазайла», сказані з приводу народної пісні «Під горою над криницею»: «Дуже жалісно. Таке маленьке і яке ж жалісне...»

І раптом в «Історії літератури» Чижевського не стало народу, не стало трудящих мас, не стало уявленої нації. Ми лишилися сам-на-сам з літературними творами, і нам кажуть не плакати і не вболівати, а думати й аналізувати естетичні цінності. Нас учать, що література — це стиль, а історія літератури — історія зміни стилів.

Не можна сказати, щоб у Чижевського не було попередників. Був ним Микола Зеров у його «Новому українському письменстві» і в «Від Куліша до Винниченка». В поодиноких статтях наближалися до цього Андрій Ніковський (Напр., у вступній статті до «Конотопської відьми» Квітчиної, 1926), Юрій Савченко в його блискучій статті про розповідь у творчості Квітки-Основ'яненка (при другому томі творів Квітки під ред. Шамрая, якого видання вийшло до речі не 2 томи, як подає Чижевський, а 5) і інші. Найближчий був Агапій Шамрай у своїй, щоправда, конспективній, але все таки «Історії української літератури» (1928). Зерова Чижев-

ський згадує, Ніковського, Савченка, Шамрая ні. Мабуть, вони лишилися йому невідомі через майже цілковиту неприступність цих видань поза Україною. Але ніхто з них — мабуть, не з своєї вини — не спромігся на працю такого обсягу, з такою кількістю матеріялу й настільки синтетичну, як книга Чижевського*. А їхні спостереження й ідеї були непомітно поховані при зворушливій співпраці советських і еміграційних примітивів.

І так тепер книга Чижевського стає першою нашою народницькою і протинародницькою історією літератури, підсумком, викликом і маяком на шляху.

ГЕРОЇ КНИГИ

Головні герої книги Чижевського — не народ і навіть не письменники. Її герої — стилі. Українська література для нього, поза деякими другорядними або недорозвиненими явищами, — це зміна шістьох стилів: монументального стилю Київської Держави, орнаментального стилю Київської Держави, стилю Ренесансу й Реформації, Барокко, Клясицизму й Романтики. Митрополита Іларіона ми знайдемо в першому стилі, Кирила Турівського в другому, Івана Вишенського в третьому, Іпатія Потія в четвертому, Котляревського в п'ятому, П. Куліша в шостому. Але всі вони — радше імена, умовні налички для групи творів. Наличок могло б і не бути, історія літератури лишилася б, бо вона — історія творів, а не осіб.

Щоб послідовно провести цей підхід, треба було б, мабуть, відмовитися від імен письменників взагалі. Якщо чимала частина нашого старого письменства анонімова, можна було зробити анонімовим все письменство. Треба було б не спинятися перед «розчленуванням» письменників. Треба було б барокково-клясицистичну «Енеїду» розглядати

* Юрій Дивнич пригадує мені Грушевського. Справді, його історія літератури і гори фактів і синтеза. Але в своїй синтезі Грушевський передусім історик і соціолог.

в зовсім іншому розділі, ніж преромантично-класицистичну «Наталку Полтавку», романтичне «Перекотиполе» відірвати від інших, класицистичних творів того самого Квітки-Осно-в'яненка.

На такий радикалізм Чижевський звичайно не зважається. Тільки Шевченка й Куліша роздерто між двома розділами — «Київська романтика» і «Пізня романтика». «Роля особи в історії» не заперечена до кінця, хоч, власне, вся концепція й побудова книги до цього вели. Це поступка традиції, поступка читачеві.

Групування літературних явищ за ознаками стилів принесло багато нового й цікавого. Стилі визначаються широко, як стилістичні системи, як системи жанрів і як світоглядів настанови. У такому розумінні вони мали б вести далі. Вони мали б переростати стилі літератури й випливати в стилі життя. Ми хотіли б паралель з історії мистецтва, з історії житла, одягу. Можна було б мріяти про сягання в стиль мислення й поведінки особи. Правда, це вже не історія літератури. Але бодай ілюстрації — репродукції творів малярства, будівництва, костюму — вони б дуже придалися. Вони потребували б мінімуму характеристики. Тільки в окресленні класицизму Чижевський перерізає межі літератури і вбачає подібні ознаки в самому стилі життя — «двірському» стилі (328). Тут — один з дороговказів для дальшої праці літературознавців.

В описі Барокка Чижевський здається мені непослідовним. Двічі він каже про те, що *на жаль* мова барокової літератури лишилася не нормована (254, 316). Я думаю, що це не на жаль, а зовсім закономірно. Класицизм реґламентує мову. Барокко виграє від нереґламентованої мови. Що може більше відповідати цьому стилеві, як можливість в найпоетичнішу картину раптом упровадити кричущий діалектизм, або описати нещасливий випадок щоденного життя вишукано-книжковими слов'янізмами? Українське барокко було тут послідовніше від свого дослідника. Воно ширило загальний свій принцип не тільки на «іграшковість» віршованих жартів і напруженість віршами відтворених жажів, а й на

орнамент церковної різьби, на пишноту козацьких одягів, на кричущу безсистемність мови. Ця безсистемність і була системою стилю.

СТИЛІ В СТИЛЯХ

У народницькій історії літератури все було просто. Письменники були сірі, як коти вночі, і було дуже легко вишикувати їх в одну шереду. Аврам появляв Ісака, Ісак Якова, і так воно йшло. Котлярєвський був духовим батьком Шевченка, Шевченко — Франка. Відмінностей, взаємовідштовхувань, боротьби, заперечення, змагання не існувало. Хіба ж не всі любили народ? Хіба не всі змагалися за щастя трудящих мас? Хіба не всі прагнули визволення поневоленої батьківщини?

Але зробити героєм історії літератури стиль означає викликати силу нових і складних проблем. Чи слушно, що стилі йдуть один за одним? Чи не можуть вони часом існувати одночасно? Ба більше: схрещуватися, переплітатися, зростатися? Чи не може той самий письменник, навіть той самий твір належати одночасно до кількох стилів? Чи можна кожного письменника чи кожний твір беззастережно вкласти в рамки одного стилю (Ми знов при проблемі «ролі особи в історії!»)?

Ця проблема стояла, мабуть, не раз перед Чижевським, і не раз стає вона перед читачем. Не зважаючи на всі застереження Чижевського, «Слово о законі й благодаті» Іларіонове, всупереч хронології, я б відніс до орнаментального стилю, а твори Серапіона (151) і Симона (161) до монументального. Щодо Івана Вишенського теж зроблено тьму-тьменну застережень. А все таки для мене він далеко більше епігон старого орнаментального візантизму, ніж представник Ренесансу чи Реформації. Якщо абстрагуватися від сили його таланту, — він явище, запізнене на кілька століть.

В українській літературі більше, ніж у якій іншій, проблема змішання стилів, протиприродної цупкості старих

стилів, еkleктизму, елементарного браку стильової диференціації позначається протягом усього її існування. Причини? Провінційність більшості проявів нашої літератури, спершу супроти Візантії, потім супроти Польщі й Заходу, ще потім проти Росії й Заходу. Течії з'являлися на Україні запізнено, нові течії не змагалися з старими, а поступово в них вrostали. Літературний процес був перериваний, а традиція стелилася по землі. Чижевський відзначає це для 19 сторіччя (323), він говорить про «характеристичні для української літератури подивугідні твори мішаного стилю, не без впливу романтичної форми байронічної поеми писані поеми, що не підносяться над рівнем трагедії» (480), він відзначає в класициста Котляревського визначальний вплив бароккової релігійної поезії в описі пекла (347). Але хіба такі елементи стилю Котляревського, як демонстрування мовно-фразеологічного багатства, як макаронізм і сам характер його мови не зв'язані з барокко? А з другого боку, хіба саме барокко українське, поклавши руку на серце, не насичене традицією орнаментального візантизму і до певної міри не продовжує його?

ЛІТЕРАТУРНІ ШКОЛИ

Гострота цих суперечностей могла б бути до певної міри зрівняна послідовнішим впровадженням поняття місцевих літературних шкіл, звичайно в межах загального стилю, але з своїми особливостями і може з особливостями також у змішуванні стилів. Так зробив Чижевський в характеристиці романтичного стилю. Він говорить про три школи — харківську, галицьку й київську. Але чи не було б плідним спробувати намацати такі школи для доби барокка — острійську, львівську, київську? І може навіть пуститися в ризиковану авантуру шукання особливостей місцевих шкіл — київської, чернігівської, галицької в добу візантизму?

І ЩЕ РАЗ: ОСОБА. І ЩЕ РАЗ: ШЕВЧЕНКО

Послідовніше впровадження поняття літературного центру і його школи могло б наблизити дещо схематичну з своєї природи, а ще схематичнішу в українських умовах лінію переємності стилів до справжньої складності літературного життя. А все таки верховинні постаті проривали б і цю схему. Особливо виразно це на прикладі Шевченка.

Я можу погодитися кінець-кінцем з усім у книзі Чижевського, але не з його твердженням, що пізніший Шевченко, після заслання, не різниться істотно від раннього. Твердженням, що конечно потрібне, звісно, для того, щоб укласти Шевченка в романтику. Але він не вкладається. Де в раннього Шевченка можна знайти стилістичні контрасти «Неофітів» з їхніми *плебей-гречкосії, аренду-Палестину, бульвар мести поряд во узи, глава, пламенем, беззаконіє*, — а ці й собі поруч *мордували, аж гульк, маслак смердячий* тощо? Або поєднання оповідної манери на зразок «У Йосипа, у теляра чи бондаря того святого, Марія в наймичках росла. Рідня була. Отож небога...» з гімном «О світе наш незаходимий! О ти, пречистая в женах! Благоуханний сельний крине!» і з «котляревизмами» на зразок «Чогось увечорі наївсь, та так наївся, що й *опрігсь*» у «Марії»? Ба не тільки годі ототожнити цей період з романтичним перед засланням, а навіть у межах цих років конче слід говорити про два періоди, що їх приблизна межа — початок 1860 р. До цього часу маємо період різючих експериментів, схрещування найрізноманітніших лексичних, синтактичних і образних елементів і ходів. Після цього число церковнослов'янізмів різко падає, роля вульгаризмів обмежується, в центрі явно стає семантика, многозначність слова, а одним з провідних жанрів робиться поема, зведена до мініатюри. Ось одна з них:

Дівча любе, чорнобриве
Несло з льоух пиво.
А я глянув, подивився —
Та аж похилився...

Кому воно пиво носить?
Чому босе ходить?
Боже сильний! Твоя сила
Та тобі ж і шкодить.

У вісьмох рядочках — мотив занапащеної краси, піднесений до філософського узагальнення про силу, що сама себе губить. Сюжет «Катерини» стиснений у філософський афоризм. Імпресіоністичний образок у ролі майже байки, щоб вивести з нього «мораль». Яка ощадність мистецьких засобів! Непідкреслений паралелізм, проста алітерація. Якщо це романтизм, то що тоді не романтизм?

Зв'язки Шевченка з романтизмом незаперечні. Але не менш незаперечне й те, що замкнути його в межі «київської школи» чи «пізньої романтики» все одно, що на клітці тигра написати кішка. Петров у своїй статті «Естетична доктрина Шевченка» показав, як усупереч законам часу в творчості Шевченка пробивалися елементи геть пізнішого сюрреалізму. Євген Пеленський у своїй книзі «Шевченко — класик» помилявся, охрищуючи пізнього Шевченка класицистом. Але він мав рацію, що елементи класицистичного стилю з'являлися тоді в поета.

Інакше кажучи, марно вкладати Шевченка в будь-який ізм. Бо такою ж мірою, як він був зв'язаний із своєю добою, такою ж мірою він не вкладався в неї.

МЕЖІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Книга Чижевського вперше подає великий матеріал про відгомони українського письменства поза межами України. Відгомони стильові, тематичні, пряме використання творів у інших країнах. Матеріал цей збирати важко, і читач дістає його в такому обсягу вперше.

Але у визначенні географічних меж української літератури часом хотілося б більшої чіткості. Для періоду Київської Русі ми довідуємося про зв'язки Києва з Болгарією. Але ми нічого не знаємо про його зв'язки з Новгородом, і це

шкода. Межами літератури того часу істотно були не нації і не держави, а релігія. Твір написаний чи перекладений у Києві однаково призначався для київського, новгородського чи преславського в Болгарії читача. Не зважаючи на це, ми здебільшого можемо відрізнити київські твори від преславських чи новгородських і не лише через дрібні мовні особливості. У релігійній *universitas* мимо волі книжників витикалися місцеві особливості, послаблене віддзеркалення особливостей національних. А з другого боку йшли впливи. Київ дістав з Новгороду свою династію. У Новгороді більше защепився старіший слов'янський алфавит — глаголиця. Література виростала у взаємодії універсально-православного і місцево-національного. Не сказати про це означає не показати одного аспекту літератури.

У добі реформації Чижевський включає в історію української літератури білорусів Скорину й Мелешка. Розмежування українського й білоруського для цього періоду справді штучне, літературний процес був єдиний і зв'язки Львова й Вільна безперервні. Але тоді, чому не включити і інших письменників і твори з Білоруси — і чому не обґрунтувати цієї спільноти і не показати її меж?

Стосунки українського барокка до польського ренесансу й барокка — яка широка й вдячна тема! І хто ж може розкрити її краще від Чижевського? Але ми нічого про це не довідуємося, за винятком згадки про переклад «Визволеного Єрусалиму» з Петра Кохановського (273).

Брак виразності в характеристиці українсько-російських літературних зв'язків у добу клясицизму зміщує перспективу всього періоду. Клясицизм у Східній Європі базувався на теорії трьох стилів, що були визначені мовно і закріплені за жанрами. На Україні розподіл цей був досить виразний. Високому стилеві була приділена російська мова з церковно-слов'янськими елементами. Ці патетичні партії «Історії Русів», це оди Капніста, це Сковорода. Середній стиль був зданий на російську мову. Українську народну мову приділили низькому стилеві. Були деякі вагання між середнім і низьким стилем (романс). Але не було жадних

вагань щодо високого стилю. І сталося це не через тиск російського уряду, а через соціальні обставини і — для історії літератури найважливіше — через вимоги клясицистичного стилю. З цього випливає: для доби клясицизму не можна виключати твори писані російською мовою з головної течії історії української літератури, хоч це буде слушно для періоду романтизму (Гоголь!).

Саме стильовий критерій, піднесений Чижевським, владно вимагає включити в історію української літератури не тільки «Історію Русів», а і Капніста, а може й Богдановича. Тільки тоді стане ясно роля і місце творів, писаних українською мовою; стане ясно, як найбільші українські патріоти протиросійського спрямовання писали свої твори російською мовою. Потребуватиме перегляду висунена Чижевським теорія «неповної літератури» для цього періоду (329). І зрештою, чому ж критерій народної мови застосовується саме до цього періоду, коли він не застосований для періодів візантизму й барокка? Тому що там в основі літератури лежала мертва — церковнослов'янська — мова, а тут жива — російська? Але, поперше, на початку існування літератури Київської Русі церковнослов'янська мова ще не була мертва. Подруге, яке значення з погляду внутрішнього розвитку української літератури має, чи даною мовою, використовуюваною українським письменником і українським читачем, говорять десь поза межами України чи ні?

У питанні ролі особи в історії літератури Чижевський пішов на компроміс з традиційним підходом, і мав рацію, бо геніяльна особа прориває межі стилів. Але в питанні вибору мови він порушив свій провідний принцип, він пішов на компроміс з народництвом. Календарі й досі оперують Воробкевичем: Ах, народна мова, рідне слово. Хто вас забуває, той у грудях не серденько, лише камінь має!

ДИНАСТИЧНИЙ ПОРЯДОК

Як послідовність шести стилів показано історію української літератури. Один приходить на зміну другому, щоб

самому поступитися місцем перед третім. Звідки беруться стилі і чому змінюються?

На це є тільки принагідні натяки. Обидва стилі Київської Руси — монументальний і орнаментальний — прийшли з Візантії. Через це я вживав для них назви візантизм. Її нема в Чижевського. Я вважав за можливе створити її за аналогією до романського стилю в мистецтві. Обидва названі стилі я б розглядав радше як різновиди одного стилю, не послідовні в часі, а одночасні, паралельні й залежні від характеру й культурного рівня автора.

Про ренесанс і реформацію довідуємося, що вони прийшли з Європи (223). Про рококо сказано, що воно не розвинулося в українській літературі, бо бракувало свого двору, себто з причин соціальних. Барокко набрало специфічного характеру на Україні, бо було в руках духовенства — знов причини соціальні. Так ми довідуємося, що соціальні обставини можуть затримати або й зовсім припинити розвиток літературного стилю. Але чи вони спричиняють появу нових стилів? Чи нові стилі зроджуються з вищерпаности старих? Чи вони тільки приходять ззовні? Але ось цікава характеристика появи класицизму:

«Класицизм прийшов до української літератури не як певна бойова теорія, яка у певному відпорі від панівного барокка виборола собі місце, а потім і перевагу в літературному світі, як це бувало в інших літературах. Ні, класицизм прийшов майже непомітно, без боротьби з барокковою літературою» (331). Здається, це можна було б застосувати й до появи інших стилів.

В «Історії літератури» Чижевського є кваліфікований, старанний, вдумливий опис стилів. Але не показано боротьби стилів. Кінчається розділ про стиль, і кінчається стиль. У своїй істоті книжка статична, а не динамічна.

Правда, великою мірою це впливає з характеру українського літературного розвитку, гальмованого, перериваного, відновлюваного, різноцентрового. Годі знайти в українській літературі аж до кінця 19 ст. щонебудь подібне до маніфестацій романтиків на виставах п'єс Гюго «Кромвел» чи

«Ернані». А все таки можна було б дещо повизбирувати. Елементи пародійності в творах. Матеріал коло літературного порядку — листи, щоденники, спогади. Критичні виступи й перші маніфести, починаючи від маніфесту преромантизму в «Малороссийск-ій Граммати-ці» Павловського. Варіанти окремих місць літературних творів, спрямовані на усунення небажаної спадщини попереднього стилю. Так можна знайти прослідки боротьби з «котлярєвщиною» в «Причинній», «Катерині» й «Гайдамаках» Шевченка. Без цього аналізу окремих складників творів може стати одноманітною і позбавленою перспективи в часі.

НОВЕ СЛОВО І КУДИ ПРОЛЯГАЄ ШЛЯХ

Кількісно я написав більше про те, з чим не погоджуюся або що хотів би бачити посуненим дещо вбік або далі. Це тому, що книжка Чижевського не потребує компліментів, а перелічити її позитиви в газетній статті нема змоги. Хто багато дає, з того багато й вимагається. Чорна робота — розчистити Авгієві стайні історії української літератури після (і якби це справді після!) господарювання там епігонів народництва — виконана з блискучим успіхом. Вперше ми бачимо перед собою українську *літературу* в її послідовних станах від початку історичної доби до середини 19 сторіччя. Широта охоплення матеріялу величезна (Шкода, що промовчано перлину ранньої романтичної нашої прози — «Олену» Маркіяна Шашкевича!). Естетичні оцінки змістовні і написані рукою справжнього вченого. Нове слово сказане.

У книжці Чижевського нарешті є українська література, а не ходіння навколо неї. Але в книзі ще нема історії літератури. Вона статична. Це ще не фільм, а виставка вирізаних кадрів з кінострічки.

До книжки Чижевського взагалі не можна було думати про історію української літератури. Тепер створити її стає можливим завданням. Ми вже на риштованні історії української літератури.

2. ПРО ЛІТЕРАТУРУ В ПОЛІТИЦІ Й ПОЛІТИКУ В ЛІТЕРАТУРІ

Це кілька міркувань про нашу літературу двадцятих років. Викликала ці міркування книжка Юрія Луцького «Літературна політика на Советській Україні в 1917-1934 роках» (George S. N. Luckyj, «Literary Politics in the Soviet Ukraine, 1917-1934». Columbia University Press, Нью-Йорк 1956), але це не рецензія, а кілька думок з приводу.

Почати годиться з меланхолічного ствердження, що чим більше пишеться з приводу української літератури 20-х років, тим менше ми її знаємо. Я, розуміється, не маю на увазі хоробрих «рецензій», де автор нагорі пише, скажім, «Голубі диліжанси» або «Твори» Миколи Куліша і на цьому все людське в його писанині кінчається, бо все даліше — автентичний автопортрет нашого рідного пітекантропуса. Але візьмім наші «дискусії».

ДИСКУСІЇ І КРИТЕРІЙ ПРОФЕСОРА БОРЩАКА

Довголітня «дискусія» про те, чи Хвильовий, чи Куліш, чи ще хто були комуністами чи націоналістами має принаймні один осяг: вона показала, що література двадцятих років була надто глибока й складна для того, щоб її можна було вкласти в одне або друге означення. Поза тим вона показала обличчя дискутантів, але це ледве чи належить до історії літератури.

А то почалася ще дискусія — не більше й не менше — про Семенка. Дійсно актуальна тема. Що започаткував її ніби я, то випадає забрати в ній слово. Почалося з того, що в моїй статті про Едварда Стріху — Костя Буревія я нібито недоцінив Семенка. Іван Кошелівець пройшовся на адресу тих, хто бачить тільки біле й чорне в історичних фактах. Другий автор, ім'я якого не зовсім пристойно називати в пристойних виданнях, розвинув цю тему до цілої поеми в прозі, з якої випливала нагально геніяльність Семенка й мізерність Шереха.

Видить Бог, що я і моя стаття тут ні при чому. Я зовсім не бачив Семенка в чорному світлі, і стаття кінчалася ствердженням, що Семенко мав своє скромне місце в тій течії, що сприяла європеїзації української літератури і що «відповідну оцінку цьому фактові дали зрештою органи советської безпеки», заарештувавши Семенка. Це надруковане на сторінках 264 і 265 творів Стріхи, і кожний, хто хоче читати, може це прочитати. Боюся, що учасники «дискусії» про Семенка не читали моєї статті. Але це справа їхня, вони можуть не читати моїх писань. Мушу визнати й щодо себе, що статті Кошелівця я читаю, і з інтересом, але статті мого другого «опонента» таки здебільша оминаю.

Гірше те, що складається виразне враження, що учасники «дискусії» не читали Семенка. Усе відбувалося в блакитному міжпланетті. Жадна цитата не потверджувала тверджень про Семенка. Жадний факт не прикрашав статтів. І ключ до цієї дискусії я несподівано для себе знайшов у огляді новин з українського літературознавства в провідному славістичному журналі «Revue des études slaves», пера Ілька Борщака. З приводу однієї статті М. Глобенка Борщак пише: «Автор заслуговує на відзначення тим, що прочитав усі літературні твори, що про них говорить: випадок не частий і вартий того, щоб бути занотованим».

Справді, якби автори книг і статтів про літературу 20-х років читали саму літературу! Якби вони збирали факти і подавали їх! Ах, мрії, мрії!

СЕМЕНКО І ЛУЦЬКИЙ

Луцький теж явно не читав Семенка. На 33 сторінці своєї книги він пише: «Семенко і його послідовники не тільки проявили запал до деструкції загальноприйнятих норм, але й лишили чимало високо оригінальної поезії тривалого інтересу». На 43 сторінці, коли ще не вислох чорнило з попереднього пасажу, Луцький характеризує Семенка тільки як «найгаласливішого футуристичного поета». Прихильники Шереха можуть цитувати 43 сторінку, прихильники його

противників — 33. А Семенко? Щоб сказати щонебудь про нього, треба опрацювати його «Кобзар» і поезії, друковані після того. Вивчити редаговану ним «Нову генерацію». Зібрати від ще живих свідків і з приступних джерел крихти біографії Семенкової. Простежити впливи на Семенка і Семенка на інших. Але хто це зробить? Чи не легше несподівано для самого себе ронити загальні оцінки?

Тут одначе треба взяти в оборону Юрія Луцького і його книгу. І саме на поданому тлі буде ясніша її вага. Справді, Луцький багато чого не читав, багато творів літератури двадцятих років. Але він чесно каже, що його книга не про літературні твори, а про літературну політику. І в цій частині його книга — побудована на документах, на виданих, але рідких і тяжко приступних, а великою мірою й на невиданих, з архіву Аркадія Любченка. Він не зводить ні з ким поррахунків за допомогою того чи того силоміць притягненого письменника. Він зацікавлений не в тому, щоб ствердити якийсь наперед усталений погляд, а в тому, щоб дати говорити фактам і з фактів видобути об'єктивний образ. Традиція американського прагматично-неупередженого наукового підходу вигідно ціхує його книгу. Епізоди типу семенківського в ній другорядні. Тим то його книга — дає багато, щоб зрозуміти літературну політику описуваного часу і, хвалити Бога, не збільшує й так незчисленної кількості нелітературно-політичних писань нашого часу.

Юрій Луцький найсильніший там, де він іде за американською науковою традицією. Тим більше разять ті місця, де він, не спершися на першоджерела, іде за традицією українського фальшивого патріотизму, що квітне буйним цвітом у тому, що на еміграції зветься українською наукою (хоч, на щастя, не завжди справді репрезентує її). Тоді ми читаємо в Луцького, що «напередодні першої світової війни українські літературні школи й напрями в наслідок галицьких контактів з Заходом (Польща, Німеччина) перестали залежати від російських впливів». Це можна застосувати до Коцюбинського або Лесі Українки, справді вільних від російських впливів (хоч контакти із Заходом найменше йшли через

Галичину, літературна бо Галичина цього часу була далеко провінційніша від них), але хто ж, поклавши руку на серце, зможе сказати, що російських впливів не було в творчості, скажімо, Васильченка, Рильського, Филиповича, того ж таки Семенка, — і то висловлюючися дуже приглушено? Або хто ж пристане на твердження Луцького, що наші — попри всі свої заслуги й гідності глибоко провінційні — Руданський, Нечуй-Левицький і Панас Мирний «писали в найкращих традиціях європейської літератури»? Чи не ближчий до істини був Зеров, коли писав, що «й Київ і Харків по суті провінція, і культурні цінності одержують з других рук», — хоч навіть про пізніший час? І Скрипник, що писав: «Наша література ще не пройшла етапу примітивного й провінційного існування» (перекладаю Скрипника з англійської цитати в книзі Луцького)?

На щастя, Луцький не йде за патріотичною «традицією», коли пише про літературну політику двадцятих років. А це — суть і зміст його книги.

ЩО ТАКЕ ЛІТЕРАТУРНА ПОЛІТИКА? — І ЛІТЕРАТУРА

Коли пише про літературну політику... Але що таке літературна політика? Луцький не дає визначення. Визначення не належать до арсеналу літературознавців. Операції провадяться частіше з відчуттям, ніж з точно сформульованим. Практично, здається, літературна політика в книжці Луцького має не одне, а двоє значень. Поперше, нам показують історію літературних організацій на Україні — від перших пореволюційних альманахів до ідилічного злиття всіх письменників під партійним диктантом у спілці радянських письменників. Подруге, нам показують еволюцію політики комуністичної партії супроти української літератури й її представників. Двоє значень не завжди розмежовані в книжці.

Для чужомовного читача всі частини книжки Луцького мають вагу відкриття невідомої країни. Для українського читача нового менше. Зокрема історія літературних організа-

цій до 1927 року спирається насамперед на матеріал, зібраний Лейтесом і Яшеком у другому томі їхньої роботи «Десять років української літератури». Багато матеріалів відомі і в описі літературної дискусії двадцятих років. Але вперше цей матеріал зібраний так систематично і поданий так безсторонньо. Тільки до Хвилі Луцький не зміг поставитися серйозно і подав його коротко й дещо іронічно. А дарма, бо роля Андрія Хвилі визначалася не логічністю чи оригінальністю його поглядів і не його культурним рівнем, що його не порівняти ні з рівнем Хвильового, ні навіть Скрипника, — але його ролею, що була чимсь середнім між офіційним прокурором і нацькованим музиком-упольовником і, можливо, навіть в ім'я врятування бодай етнографічної своєрідності української культури.

Та важливіше не це. Важливіше питання: чи можна дійти розуміння ідеологічних, стильових і людських конфліктів доби і літератури цієї доби — поза літературою? Чи можна зрозуміти, чому письменники зорганізувалися в Вапліте, якщо не проаналізувати їхніх творів, написаних напередодні постанов Вапліте? Чому, скажімо, Косинка або Осьмачка не ввійшли до Вапліте? Чи можна зрозуміти нагінку партії на Вапліте, якщо лишити поза увагою твори, написані вже ваплітянами?

Річ ясна: щоб зрозуміти розвиток літератури, корисно й конечно знати, які існували літературні організації, журнали, видавництва, які виходили літературні маніфести і які літературні полеміки шпували. Це все допоміжний матеріал для історії літератури і підготовчі студії до головного. Риштовання, без якого дому не збудуєш. У зведенні цього риштовання — заслуга Луцького. Тепер можна приходити й будувати будинок. Але питання можна й перевернути: чи є змога до кінця зрозуміти історію літературних організацій і літературної політики (я волюю говорити з тим і, а не об'єднувати все під назвою політики), якщо абстрагуватися від самої історії літератури?

У своїй рецензії на книгу Луцького Клеренс Меннінг так зрозумів буяння літературних організацій у перші роки після

революції: «Поле лишилося відкрите для розмірно молодих людей, що воліли віддатися сперечанням замість того, щоб дбайливо опрацьовувати літературні твори. Але, коли засоби друку націоналізовано, вони усвідомили, що можна більше виграти, забезпечивши собі ласку уряду». Хто були ці «розмірно молоді люди», не сказано, але можна здогадуватися, що між ними був Хвильовий, Сосюра, Яновський, Слісаренко та інші. Українська газета «Свобода» надрукувала це в своєму англійському додатку.

Однаке частину вини за таке враження можна списати на побудову книжки Луцького. Мовиться не про літературу, а про навколишній пейзаж. У людей, що не знають самої літератури (а чи багато таких, що її знають?) легко постає уявлення, що літератури не було. Пейзаж лишається, а людей у ньому нема. Один розділ, з коротким, сумарним і не завжди на справді прочитаному матеріалі побудованим оглядом імен і творів не рятує справи.

Це не закид. Не можна писати про все зразу. Про природу Гете писав:

Natur hat weder Kern noch Schale,
Sie ist alles mit einem Male.

Так і література. Але наукова аналіза неминуче розкладає ціле на частини і вивчає їх у розмірній ізоляції. Ні, це не закид, але застереження тим, хто хотів би знайти в книзі Луцького те, чого в ній нема. І, коли хочете, виклик Луцькому і літературознавцям нашим, здібним до наукового, а не публіцистично-патріотичного підходу: потрібна сама історія літератури. Риштовання зведено, але воно стирчить у небо і вимагає робітників, і будівельного матеріалу, і шляхетної людської праці.

АЛЕ І ОСЯГИ

Книга Луцького — не історія літератури, а риштовання для неї. Але вже з риштовання дещо можна вгадати, бо його збудовано солідно й обраховано. І тут — те нове, що книжка

приносить і українському читачеві. А це вже, безсумнівно, осяг українського літературознавця. Дещо нове Луцький показав, дещо довів, на дещо відкрив перспективу.

Луцький показав документально й досить виразно переємність боротьбистської традиції в Вапліте. Не тільки в біографії членів Вапліте, чи радше її надхненників (Еллан!), а частинно і в атмосфері організації. Не конче це єдиний корінь, з якого росла Вапліте, але це одразу ставить деякі речі на свої місця. Показує, чому багато письменників того часу, може в 1927 році опозиційних до режиму такою самою мірою, як ваплітяни, — не пристали й не могли пристати до Вапліте. Ті, хто в советській інтерпретації дістали налічку «куркульських письменників». Осьмачка, Косинка... Внутрішні емігранти — Івченко... Тема потребує багато праці, але напрям праці вичітковується.

Яснішим починає ставати питання про «націоналізм» української опозиції до режиму літератури 20-их років. Якщо під націоналізмом розуміти погляди Донцова або «Вісника», то ясно, що ваплітяни мали з цим націоналізмом стільки спільного, скільки Влизько з убивством Кірова. Хоч ваплітян ліквідовано за націоналізм, а Влизька розстріляно у відплату за смерть Кірова. Луцький показує, що обвинувачення в націоналізмі стало просто «дрюком, щоб ним валити супротивників», і що в дійсності за «націоналізмом» ховалося хіба бажання створити умови для вільного національно-культурного розвитку на Україні. Я додав би до цього, що дрюк цей був не тільки офіційно, урядово всуваний в руки, що він став знаряддям донощиків, фарисеїв і мерзотників у робленні ними кар'єри і що, напевне, число жертв серед українських літераторів було б менше, коли б не активність підсоветських пітекантропусів.

Але питання про націоналізм на Україні не вичерпане. Луцький його слушно звузив. Якщо він думає, що він його розв'язав, то це передчасно. Щоб справді показати, що націоналізму в українській літературі того часу просто не було, треба від загального образу перейти до окремих письменників і окремих творів. Ваплітяни не були націоналістами.

Гаразд. Як, скажімо, Антоненко-Давидович? Марко Вороний? Ладя Могилянська? Людмила Старицька-Черняхівська? Це не риторичні запитання. Про них теорії літератури кажуть, що за запитанням криється ствердження. Це справді тільки запитання. Пора вже бути чесним і сказати, що ми не знаємо справжнього ідейного змісту всіх проявів нашої літератури 20-их років і оперуємо нашими власними «здається», «хочеться», «так повинно бути».

Після книги Луцького яснішим стає, як не слід піддаватися загальникові советської пропаганди про якусь наперед відому «генеральну лінію комуністичної партії», всевидючу, недріманну, сталєво послідовну. Стає ясно, що маємо справу не з лінією, а з зигзагами, що їх визначають химерні в своїй непередбаченості сплети й розгри обставин поза партією й людських стосунків усередині партії. Це не тільки сказано взагалі, а показано в багатьох епізодах літературного життя. Але і в цьому напрямі ще багато праці.

З книги Луцького видно, — але наскільки більше хотілося б це бачити! — що боротьба української літератури з Москвою була не тільки боротьбою в національному питанні, а не меншою мірою була боротьбою за свободу особистого розвитку і за універсальність української літератури й її проблем проти провінційности й безкрилости. Найбільші поети української літератури двадцятих років, її чисті поети — Йогансен, Плужник, Свідзінський — не могли бути знищені за націоналізм. Національні проблеми їх найменше цікавили. Вони були знищені за свій універсалізм, за свою вселюдськість, за свою вищість, обраність, духову аристократичність. Не за те, що вони були проти советської влади й доморобних пітекантропусів, а за те, що не звертали на них уваги. Ці поети — поза книжкою Луцького, бо вони не вкладаються в політику. Але треба, пекуче треба розкрити елементи універсальности й вселюдськості в творах усіх справжніх письменників наших двадцятих років, якщо ми не хочемо віддати історію нашої літератури в допоміжні архівні матеріали політичним історикам. І аналіза творів Миколи Куліша й Підмогильного, приміром, яку мені пощастило не

так давно зробити, при всій її недостатності показує, що кращі твори двадцятих років складають цей іспит — найтяжчий з усіх іспитів для літератури й письменника, бо це — іспит на вічність.

КІЛЬКА ПРОБЛЕМ НА ДОРОГУ

Пора кінчати. А проблеми можна ставити й ставити. Ми так мало знаємо. Я мав би сказати: ми так нічого не знаємо! Ми так безнадійно живемо серед нами або й не нами створених ілюзій! Відшуміла коротка, але значуща епоха. Минули люди. Ми їх ще бачили. І от — стоїмо перед порожнечою.

Отже, ще пара проблем. На дорогу.

Одну піддає мені Петро Волиняк, редактор «Нових днів», і, думаю, слушно. Ми звикли вшати собак на «Плуг». За його масовізм. Можливо, не без слушности Луцький додає ще один закид: він показав куди більшу потульність «Плугу» на загравання Москви. Але ось проста річ — статистика: скільки членів Вапліте, скільки учасників «Літературного ярмарку» вийшли з «Плугу»? Чи не треба зрештою й на «Плуг» подивитися об'єктивно і визнати його заслуги принаймні на початку його існування?

Ставлення покоління двадцятих років до передреволюційної української літератури, того, що по-советськи зветься «спадщина». Народники малюють нам літературний процес як простий родовід, зміну батьків і дітей без конфліктів і заперечень. Луцький віддав цьому данину своїми — вже згадуваними — безкритичними похвалами всім старим письменникам. Але не це було ставленням покоління двадцятих років. Заперечення літературної традиції Шевченка поколінням ваплітян і неоклясиків, випадки Зерова проти Чупринки, Олеся й Черкасенка не були випадком, як не було випадком, що Курбасів «Березиль» цурався української передреволюційної драматургії, а якщо — дуже рідко — звертався до неї, то переписавши побут на пародію, а історичну романтику на трагедію. Було це проявом урбанізму

й протиселюцькості? Чи змаганням до універсальності, проти провінційності?

І це явище потребує докладної аналізи. Нам звели риштовання. З нього видно далеко. Але в ньому не можна жити. Коли буде збудований міцний дім — бодай в історії літератури?

Нью-Йорк, весна 1956

(«Українська літературна газета» II, 6-7, 1956)

Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі?

Не маємо ще традиції, як ставити твори Лесі Українки на сцені, але маємо, на жаль, традицію, як писати про ці вистави. Почати треба з того, що от, мовляв, вважається, що твори поетчині не сценічні. А все таки театр поставив. І все таки публіка дивиться. Отже, публіка наша культурно зростає. І театр культурно зростає. І актори культурно зростають. Це все дуже добре. Ну, а після того вже піде те, що буває в кожній рецензії: знаменитий образ створив актор Х; незвичайна і блискуча креація актора У — тут уже рецензента веде програмка, аби вистачило на кожного актора по епітету.

Чи справді все це не так? Мабуть, багато в таких рецензіях є правдивого. Але спробуймо підійти до справи трохи інакше. Львів побачив оце тепер у театрі аж три твори Лесі Українки: «На полі крови» і «Йоганна, жінка Хусова» побачили світло рампи в Оперному театрі, «Одержима» — в Літературно-мистецькому клубі. Три п'єси, три режисери, три підходи — це спонукає ще раз поговорити про те, чи варт виставляти драматичні поеми Лесі Українки і як їх виставляти.

Говорити про «Одержиму» на сцені Літературно-мистецького клубу означає насамперед говорити про Е.

Шашаровську в ролі Міріям. Шашаровська грає людину, що живе однією пристрастю — палким закоханням. Вона грає тему безмежної, шаленої любови, такої любови, що не може вміститися в житті і вимагає самознищення. Любови, що породжує спочатку ненависть до ворогів любимого, потім до його друзів, потім до себе. Любови, що виключає все, що не потребує нічого, що в нищенні, загибелі, зреченні бачить насолоду. Але безвільної й безплідної любови. Екстатично горять її очі, коли вона дивиться на Месію знизу вгору, стоячи навколішках. Але кого запалила ця любов? кого зрушила? кого врятувала? кого знищила ця ненависть? Нікого. Вона внутрішньо спустошена, ця любов-ненависть. Міріям Шашаровської віддає своє життя ні за що і ні для чого — і цим пишається. «Все даремне» — в цьому її найвища гордість. Ніщо не може зробити цю любов життєтворчою і життєздатною.

Вода боронить від огню живого.
Згорілу ж хату дарма поливати, —

говорить про свою душу Міріям. Але вона — не згоріла хата, бо вона не знає спокою. Це ще вогонь, — але якийсь особливий вогонь, що жере сам себе, спрямований сам на себе. Міріям Шашаровської — жертва, ще точніше — саможертва. Міріям Шашаровської — пристрасть, тільки пристрасть. Часом здається навіть, що Шашаровська грає тему виключности кохання (в тому розумінні, що воно виключає все, крім самого себе), його безмежного, сліпого егоїзму. В такому образі є щось вертерівське. Але Вертера наперед зламано, приченого. У Лесі Українки Міріям переживає не тільки своє кохання, а і свою самотність:

І вічно, вічно буду одинока,
На сьому і на тому світі, —

своє невір'я («Маловірна!»), що приводить до найчорнішого песимізму («Не вірю, щоб він воскрес»); у Шашаровської Міріям переживає тільки шал саможерущого кохання.

Можна уявити собі зовсім інше — чи інші — тлумачення образу Міріям. Можна було б розвинути замість мотиву жертвенности мотив вольовости: два типи волі: Месія, що приносить себе в жертву, бо так треба — і Міріям, що приносить себе в жертву, бо інакше не може. Воля розуму і воля фанатичної відданости одній ідеї. Можна було б грати передусім тему отієї «згорілої хати», внутрішньої слабкоти, надриву, невір'я в свої сили. Можна було б грати конфлікт ідеального і реального, одиниці і маси. Все це є в драматичній поемі Лесі Українки. І все це лишилося десь на задньому пляні в Шашаровській.

І тут постає перше питання: що взагалі грати в п'єсах Лесі Українки: боротьбу почуттів чи боротьбу думок? Змагання ідей чи змагання емоцій? В рік смерти Лесі Українки Андрій Ніковський писав: «Кожна її драма — се зовсім не так звана «драма життя», яка підказує письменникові й ті чи інші висновки, а якраз навпаки: в душі письменниці виникає, живе й розвивається певна проблема, яканебудь з одвічних проблем, що тривожать душу людини, і письменниця шукає певної схеми, в якій та проблема викристалізовується». Микола Зеров убачав найтипівішу рису драматичних творів Лесі Українки в «словесних турнірах» героїв, де кожна репліка несе відточену й загострену думку і думки схрещуються й дзвенять, як удари шплаг.

Крилате слово — от моя стріла, —

писала сама поетка. Чи може театр відтворити це горіння думки, цю напоєність слова думкою? Коли про поезію сказано, що вона повинна бути трошки дурнувата, то далеко більше це стосується до театру. Конфлікти в театрі неминуче мають бути дещо спрощені, випнуті, уповерховлені, коли можна так сказати. Скріб у театрі матиме більший успіх, ніж Байрон. А діалоги Платона, очевидно, взагалі не можна виставити на сцені. Хіба тільки Шекспір умів сполучити філософську мудрість з оцією театральною «дурнуватістю». Цього іспиту на «дурнуватість» п'єси Лесі Українки явно не можуть скласти. Це не значить, що вони безкрило раціо-

налістичні. Вони сповнені бурхливого кипіння пристрастей, але ці пристрасті дзвенять у мислі. Патос, але патос думок. Горіння, але горіння ідей. Є в творах Лесі Українки і дія, є наростання, є кульмінації (побиття Міріям камінням в «Одержимій», прокляття Юди прочанином в «На полі крові»), є розвиток характерів, але повороти ці зовні дано дуже стисло, не підкреслено для глядача, бо увага авторки спрямована на істотне, внутрішнє.

Рух, динамічність величезні, глибочезні, але приховані, внутрішні. Глибоко помиляється той, хто розуміє образи Лесі Українки як застигли, внутрішньо непорушні алегорії. Так сталося з М. Дендяком у ролі Месії в «Одержимій». Його Месія — ввесь на одній інтонації, він не знає боротьби й страждання, він протиставлений Міріям як статична схема. А це не так. У Лесі Українки і він страждає й бореться й вагається й переживає, як і Міріям, свою гірку самотність.

Та це, між іншим, тільки як приклад. Кінець-кінцем підхід до своїх персонажів у Шашаровської й Дендяка показує — хоч і зовсім по-різному — як тяжко відтворити Лесю Українку. Шашаровська грає переважно емоцію, пристрасть. Раціональне й вольове у неї відходять назад. Дендяк грає тільки раціональне. Тим часом Леся Українка, мабуть, починається там, де говорить *пристрасть мислі*. Чи може наш театр відтворити це? Чи має він такого актора? Чи відповідає це природі театру взагалі?

Образ Юди, створений В. Блавацьким так, що на ньому має вчитися акторської майстерности молодь і, напевне, згадка про нього буде переходити з акторського покоління в покоління.

Виснажена захланна постать, що задихається в своїй зраді, що гарячково шукає в ненависті ліків на любов, і з запеклістю напівбожевільного визбирує логічні аргументи на виправдання свого вчинку, ці лячні очі, що горять жадобою й страшним цинізмом, це багатство гри рук і пальців — так і хочеться сказати діялектика пальців, — що стискаються й розгинаються за ходом, ні, не за ходом, а за летом до межі напруженої думки — цього образу не забути. Автор цих

рядків не може згадати нічого аналогічного своєю силою й глибиною від часу, коли він бачив А. Бучму в ролі Миколи в «Украденому щасті». У Блавацького більше, ніж у будь-кого, бачимо це горіння мислі, пристрасть, що йде не безпосередньо від серця, а через мозок.

Але дивна річ. Дивишся на Блавацького — весь скупчений, весь увага — і раптом помічаєш: ти стежив за його рухами, за його такими проречистими пальцями — і ти не чув слів Лесі Українки. Того головного, що є в творі. Того «словесного турніру», яким живуть і живлять витвори Лесі Українки. Що сталося? Чи не вийшло так, що у найкращому виконанні *виконання* заглушило Лесею Українкою? Чи не вийшло так, що театр має свої засоби, а Лесею Українка — свої, і вони не можуть накластися гармонійно одні на одних?

Гра Блавацького дуже глибока, але все таки кінець-кінцем виходить, що на сцені грають «фрагмент, де в центрі психологія самої зради» (Ненадкевич). І тому, що так об'єктивно сталося, тому, що гра трохи відсунула на другий план слово Лесі Українки, тому, мабуть, театр відновив відкинутий Лесею Українкою фінал твору — зустріч Юди з трьома жінками і його, Юди, самогубство. Це була поступка театральному, це була поступка зовнішній дії — але це було відступом не тільки від безпосередньої волі поетки, яка цей кусок п'єси безжалісно викреслила, а і від самого духу театру Лесі Українки.

Бо чим стало «На полі крові» з відновленням фіналу? Індивідуальною драмою зрадника, подоланого ідеєю всепрощення. Ілюстрацією до християнської моралі. А в скороченій редакції «На полі крові» конфлікти куди глибші, змістовніші, загальніші, і найменше зв'язані вони з конкретно-християнським Юдою. Справді, чому прочанин прокляв Юду? Бо зраду ще якось можна виправдати як помсту, як вияв ненависти. Поки в Юді говорить тільки ненависть, прочанин слухає й навіть притакує. Але коли в Юді заговорили любов до Христа — тут зрада стає остаточно нестерпною. Такий зрадник — тільки огидний, тільки проклятий. Але хіба це не є тема національної, української

зради? Бо і зраджує кожна нація по-своєму. Одні зраджують по-валенродівському — з пекельною ненавистю, з зосередженою цілеспрямованістю, з холоднокровним запеклим романтизмом розрахунку. Інші зраджують заради дрібниці, зраджують і сахаються, зраджують м'якотіло й недоречно — так зраджували певні прошарки нашого народу свою націю й культуру. І вони не завішувалися, а продовжували копірситися й далі в своїй — далеко не завжди солонцюватій — нивці.

Так можна було прочитати «На полі крові», але театр не схотів чи не зміг так прочитати. Можна було прочитати інше в цій драматичній поемі. Можна було виправдати Юду, уздрівши в творі передбачення трагедії 1917 р., коли народ хотів конкретних матеріально-державницьких досягнень, вітаючи Месію криками «Осанна», а, Месія — провід, сповнений ідеї жертвенности, шукав далеких ідеалів, федерації народів, занурився в тумані теоретизування і замість хліба дав народіві камінь — і народ перекинувся в чужий і ворожий табір. Тоді Юда став би творчою, конструктивною, хоч і надломаною постаттю, і його солончакове неплодне поле виростило б у широкий символ.

Можна було б прочитати в творі тему «вічно-селянського», зв'язаного з землею й матерією, здатного на високі пориви, але нездатного перебувати довший час на високостях ідеалу. Можна було прочитати тему непримиренности матеріального й ідеального, обов'язків і прагнень, буденного й надземного — тему, що на повний голос звучить у «Йоганні, жінці Хусовій».

Кожну з цих тем можна було б прочитати. Але чи може театр прочитати їх усі разом, так, як всотує їх у себе читач, уважно читаючи твір? Ні, місце всім тим темам і проблемам, узятим разом, в історії літератури, в історії філософії (бо, зауважимо до речі, не можна писати історії новітньої української філософії, обминувши творчість Лесі Українки) але не на сцені. Не можна дати такого образу, який би сполучив у собі всі ці теми: Юда — християнин, історичний Юда, зрадник зі своєю психологією, «українська» тема

зради, селянська тема, тема буденщини — може якийсь актор колись зможе сполучити все це в одному образі — тепер такого актора ми уявити собі не можемо. У Блавацького в центрі опинилися патос виправдання зради, зажерта діалектика власника, що його найбільша трагедія — що він

«пішов з порожніми руками,
В одній одежині, без торби навіть» —

і потім муки сумління. В протилежність Шашаровській Блавацький грає не просто пристрасть, а патос мислі, пристрасть думки — і цим він куди ближчий до Лесі Українки. Але відтворити многогранність цього горіння думки Блавацький не може. І, повторюємо, ледве чи будь-хто зміг би.

Бо вмістити все це в один образ з плоті і крові — не можна. Бо образ у Лесі Українки ширший за образ кожної конкретної людини.

Але, — скажуть нам, — так же з кожним образом у драматургії. В ньому закладені можливості різних тлумачень, і завдання актора вибрати одне з них. Можна грати Гамлетаскептика і можна грати Гамлета-цілеспрямованого месника; можна грати Отелло як безпорадну дитину і можна грати його як дикуна-людожера. В кожному образі, навіть у найгіршій «касовій» комедії, актор знаходить потенції різних тлумачень, і радість актора, радість театру саме в тому і є, щоб вибрати одну з цих ще туманних і невиразних можливостей і одягти її в реальні й переконливі форми. Хіба ж не так само і з творами Лесі Українки?

Ні, не так. Образ Лесі Українки тим і характеризується, що він містить у собі не можливість вибору одного з кількох тлумачень, а подається в кількох планах зразу. У «Гамлеті» одне з тлумачень виключає інше. У Лесі Українки всі плани твору якимось химерно співіснують. Її образ завжди абстрактніший, загальніший.

Але не абстракт сам по собі, не загальник і вже напевне — боронь Боже й думати — не алегорія. Бо драматичні твори Лесі Українки все таки не філософські трактати, а своєрідні і

блискучі художні твори, це не діалоги Платона з умовними носіями заперечень і силогізмів, а все таки — не зважаючи на все сказане і всупереч йому — в силу якоїсь химерної діалектики художнього твору — сцени з людськими живими образами.

То образ, то — щось ширше за образ. То людина, то вільний літ думки. І разом з тим єдність. Такі образи Лесі Українки. Ми наводили вище вислів самої поетки:

Крилате слово — от моя стріла

Але перед ним стоїть інший рядок, без якого цей — неповний:

Людські душі — от моє знаряддя.

Так, саме знаряддя, не мета. Характер героя — не є мета Лесі Українки. Але це є конче важливе знаряддя. Тут ми дійшли до заперечення наведеної вище думки Ніковського: не до наперед відомої думки, як йому здавалося, шукала поетка схеми характерів, а в характерах виявляла можливості думки. Нема думки без характеру, нема характеру без думки — і водночас думка над характерами. Думка не руйнує характеру, але виступає як вільна його еманация, і, як всяка еманация, виходить і веде за межі характеру.

Отже, актор не може відмовитися від образу, але образ цей, кажучи словами Євшана, не повинен «занадто ходити по землі». Наприклад, психологічна сторона в образі Юди розроблена геніяльно: пекучий сором зради примхливо сплетений з радістю зради, з гордістю зрадою, любов до Христа помішана з егоїстично-злісним розчаруванням — як я. мовляв, дав себе обдурити, матеріяльне — з ідеальним, — і в усіх цих контрастах, що співіснують у Юдиній психіці, виявляється розлад душі, чужої Христовій проповіді і водночас заторкненої і зрушеної цією проповіддю. Багатющий матеріял для психологічного тлумачення, величезні можливості для актора психологічної школи, — але горе акторові, якщо він захопиться цим і забуде, що людські

душі, як вони втілені в героях, — для Лесі Українки насамперед з н а р я д д я . Він тоді гратиме кого завгодно, тільки не Лесю Українку.

Цілком аналогічно стоїть справа з побутом. Борис Якубський слушно зауважив, що від «Одержимої» до «Йоганни, жінки Хусової» письменниця еволюціонувала до більшої, сказати б, матеріальності своїх постатей, до більшого зв'язку їх з конкретно-історичним побутом. Міріям стоїть поза будь-яким побутом, це пристрасть поза часом і простором. Ми не знаємо й не повинні знати ні її походження, ні соціального середовища, ні професії — словом, нічого конкретного — земного. Не те Юда, не те Йоганна. Особливо Йоганна. Вона обтяжена побутом. На сцені мало не весь час розмови про різні вбрання й прикраси, вілли, страви, римські і юдейські звичаї. Здавалося б, з безплідної сфери думки й почуття герої стали на твердий ґрунт буденщини. Здавалося б, що «Йоганну, жінку Хусову» легше грати, ніж «Одержиму», що тут є на що спертися.

Але це не так. Завдання театру в «Йоганні, жінці Хусовій» — передати, відтворити не побутове, а надпобутове. Це можна робити двома способами: або через побут, або всупереч побутові. Друге йде проти авторського тексту, перше — безмірно тяжко. Першого ми робити ще не вміємо. І ми бачили, як у «Йоганні, жінці Хусовій» наш театр, досить сумлінно виконуючи ремарки Лесі Українки, не зважаючи на цю сумлінність або саме через неї, зав'яз у зовнішньому, побутовому, маловажливому і разом з тим у це маловажливе й другорядне занурилася і... драматургія Лесі Українки. Правда, В. Левицька явно уникала всього конкретно-часового в ролі Йоганни. Але на тлі всієї режисерської роботи, на тлі гри Б. Паздрія ці зусилля були марні. Вийшло так, що акторка не створила ні образу х р и с т и я н к и перших років християнства, ні загального образу рабині обов'язку, а якоюсь мірою повторила... образ «порядної» жінки в міщанському розумінні слова з «Дружини».

Отже, і психологія, і побут у Лесі Українки не допомагають акторові, а затруднюють його працю. Вони

приземляють те недосяжно-високе, чим виділяється Леся Українка в нашій літературі. Але водночас це високе не може існувати поза цим «земним». Як поєднати те і те, як сполучити їх, як, матеріалізуючи (бо театр не може не матеріалізувати літературний твір з самої своєї природи!), не відсунути або навіть не знищити ідеальних первнів драматичного твору — цього завдання ми ще не розв'язали і навіть не можемо сказати, чи можна його розв'язати*. В цьому, а не тільки в рівні культурности глядача, проблематичність вистав творів Лесі Українки на сцені. В цьому є ядро всієї проблеми. Треба, щоб твори вигравали щось на кону проти читання. Тільки тоді варто їх виставляти. Чи можна сказати це про твори Лесі Українки?

До цього треба докинути кілька слів про самий характер драматизму в творах Лесі Українки. І тут знаходимо надзвичайну складність, що перевищує наші вимоги навіть до великого актора. Надто помітно це на образі Юди. На сцені діють Юда й прочанин. Але основний конфлікт твору відбувається зовсім не між ними, а між Юдою й Христом. Образ Христа не менше важливий, ніж образ Юди. Але він постає тільки із слів Юди і почасти прочанина. Образ Христа глядач повинен створити з образу Юди. Актор, що грає Юду, повинен дати глядачеві відчуття образ Христа. Чим яскравіший постане цей образ, тим виразніший буде і весь конфлікт. Але якщо актор захопиться відтворенням образу Христа, зблідне образ Юди. Бо постать і становище Юди не такі, щоб можна було в них об'єктивно відтворювати образ Христа. Блавацький, мабуть, відчув це, і навіть там, де за

* Ми ладні вітати, коли дія «Одержимої» відбувається не в оформленні, вказаному авторкою, а на умовно-експресіоністичному настроєвому тлі, зокрема в третій сцені з тими трьома умовно-видовженими хрестами. Це полегшує завдання режисера й актора. Цьому відповідає трохи позуюча, пластична манера гри Шашаровської. Нас дратує по-оперному ефектне декоративне оформлення «Йоганни, жінки Хусової». Але сумнівно, щоб цю останню річ можна було виставляти на «позареальному» тлі, аналогічному до поданого мистцем М. Дендяком у «Одержимій»!

текстом він просто копіює Христа, він дав все таки образ Юди, Юдиного ставлення, а не самого Христа. Слова прочанина «Ти лепсько вмієш вдавати тую мову» повисають у повітрі, зате образ Юди робиться ціліснішим: А чи не подібно стоїть справа з образом Христа і в «Йоганні, жінці Хусовій»?

Далі: Юда перед нашими очима проходить велику еволюцію: навернення до християнства, зрада його — це цілі епохи в духовному розвитку людини. І ми їх повинні відчутти. Але да н и й нам Юда тільки п і с л я всього цього. Трудність для актора не тільки в тому, що він всупереч прилисам традиційної теорії драми не діє, а розповідає, а передусім знову ж таки в тому, що він у теперішньому Юді повинен показати минулого, в даності — попередні етапи. І знову ж таки: захопитися теперішнім Юдою означає не подати яскраво минулого і тим звести нанівець увесь конфлікт; а захопитися давнім Юдою означає збліднити самий образ, бож образ живе кожної хвилини цією хвилиною — принаймні на сцені. Читаючи, ми накладаємо всі ці площини одна на одну; на сцені вони далеко самостійніші, вони подаються як тяглість, як наступництво, а не як єдність і співіснування.

В усіх цих обставинах виявляється та риса драматизму творів Лесі Українки, яку свого часу влучно відзначив Ніковський. Драматизм Лесі Українки рідко орудує повними контрастами — тим, що найлегше грати акторові і сприймати глядачеві. Драматизм Лесі Українки базується звичайно на виявленні внутрішніх суперечностей у нібито єдиному або на виявленні єдності в нібито протилежному. Як приклад першого Ніковський наводив «В дому роботи, в країні неволі». Поетка не захопилася там контрастом: раб-рабовласник; у нібито єдиному гурті рабів вона виявила куди глибші й трагічніші національні антагонізми і їх показала. Яскравий приклад другого — «Йоганна, жінка Хусова». Дуже легко захопитися контрастом: Хуса — Йоганна; поганин-християнка; людина, поглинута матеріальним, — людина, що віддалася духовному. Так і сталося на сцені театру. Але головне в Лесі Українки тут — думається — показати с п і л ь н е у Хуси й

Йоганни: хоч по-різному, але обоє вони раби, раби того, що вони вважають за свій обов'язок, раби зовнішніх умовностей життя. Тим то і трагічні мають бути і Йоганна, і Хуса. Коли Хуса хоч трохи комічний, як це часом відчувається в Паздрія, то і Йоганна не може сприйматися як трагічна постать.

Такі є ті противенства (або те, що здається противенствами), які закладені в драматургії Лесі Українки. Завданням цієї статті було показати їх хоч би в загальній формі. Чи можна їх подолати на сцені? Автор цих рядків покищо не бачить такого способу. Три драматичні поеми Лесі Українки поставлені по-різному. «Йоганна, жінка Хусова» найдалша від духу поетичної творчості. Тут сумлінно грають слова і відтворюють ремарки поетки, забувши, що дорівнятися Лесі Українці можна тільки творчістю, а не відтворенням. В «Одержимій» одні (Шашаровська) грають образ і патос почуття Лесі Українки, інші — раціонально-філософську схему (Дендяк). Найближче підійшов до Лесі Українки Блавацький у «На полі крові». Тут можна відчути і горіння почуттів Лесі Українки, і подеколи проникливу глибину її філософського розуму. Але і тут образ затуляє частково це найглибше в творчості поетки, це святая святих її творчості.

Чи означає це, що Лесю Українку не треба ставити? Ні. Якщо німці виставляють «Фавста», зокрема його II частину, то ми маємо право і обов'язок виставляти Лесю Українку. І які це відкриває можливості шукань для режисера, актора, маляра, які можливості сприймання й насолоди для глядача! Як це збагачує всіх їх! У прагненні до далекого, високого — може навіть у всій повноті й завершеності недосяжного — нечувано напружуються сили і гартується творець. Змагається з Лесею Українкою — це страшно, але це і почесно. І хто знає: може колись наш театр знайде, виробить такий підхід до поетичних «драматичних поем», що питання про сценічність творів Лесі Українки стане здаватися смішним анахронізмом...

А покищо можемо порадити глядачеві: спочатку неодмінно подивитися на Блавацького в «На полі крові», а

потім, прийшовши додому, все таки... витягнути книжку і перечитати твір. Тоді, після вистави, коли перед вашими духовними очима вже буде о б р а з л ю д и н и — Юди, ви глибше, вчитавшись, відчуєте і велич думки Лесі Українки.

Бо те, що ми бачимо на сцені, є Леся Українка в театрі. Театр с в о ї м и з а с о б а м и, традиційними, притаманними йому, виставляє «тривожні», мовляв Зеров, твори геніальної поетки. Але це ще не є той театр, який би поетка собі скорила, поставила собі на службу. Такого театру — театру Лесі Українки — ще нема і невідомо, чи може він бути.

Львів, 1943
(«Наші дні» II, 11, 1943)

Зустрічі з Заходом

1. ВІД КОЦЮБИНСЬКОГО ДО РОССЕЛІНІ, ВІД РОССЕЛІНІ ДО КОЦЮБИНСЬКОГО

В кінці двадцятих років Григорій Епик написав повість, що називалася «Без ґрунту». Під час війни повість під назвою «Без ґрунту» написав В. Домонтович. У повісті Юрія Косача про українську еміграцію «Еней і життя інших» автор пустив у хід термін «безґрунтяни».

Проблема безґрунтянства — це може найхарактеристичніша проблема ХХ сторіччя, а проблеми техніки і атомової бомби — це тільки зовнішні прояви все тієї ж проблеми безґрунтянства. Всі історичні процеси нашого часу ніби спеціально спрямовані на те, щоб позбавити людину ґрунту. Що таке большевицька революція в Російській імперії, як не величезний дослід викорчовування людей і цілих націй з їх звичного, рідного ґрунту? А війни нашого сторіччя: їх не порівняти з старими війнами ні кількістю учасників, ні кількістю втікачів і людей, що втратили житло і землю під ногами. Еміграція — один з виявів цього, але до кількості емігрантів треба додати ще мільйони втікачів усередині країн, втікачів від воєнних дій, від голоду і холоду, від бездомности й непривітности.

Багато говориться про страх, що панує над сучасною людиною. Це страх війни. Але це не просто страх смерти. У

старі часи пошесті чуми, холери й віспи загрожували людям може не менше, ніж воєнна техніка і техніка терору тепер. Інквізиція і спалення єретиків не були приємною річчю. В поняття сучасного страху входить важливий і типовий саме для нашого часу складник: страх утратити ґрунт. Страх бути здмхненим з місця. Страх починати все, буквально все знову і знову спочатку. Це тоді, якщо знайдеться новий ґрунт. А може він і не знайдеться?

Сьогодні ми читаємо про чехів і «східніх німців» (нове поняття нашого сторіччя: роздіблення націй — один із кроків у напрямі викорінення їх з ґрунту), що потай переходять кордони, ідучи в невідоме. Про корейців, що платять по 200 доларів за те, щоб їх перевезли малими човниками до Японії. І ми думаємо: ну, а наша черга, — завтра чи (хоч би!) позавтра? Михайло Орест у прекрасному вірші «Скитальцям» проклямує зрозуміння тих, хто ще не вирваний з ґрунту:

Ні, ви молітесь за них,
За їх рятунок молітесь,
Щоб прірва згуб жадних
Не сміла під ними розкритись.

Але і він не вірить у можливість рятунку:

Бо жереб ваш і для них
Є, може, неминучий
І, спраглий країн нових,
Прорветься, як демон ревучий.
Бо, може, застогне путь
І їм в жорстоке нікуди,
І добра їм заберуть,
І кинуть їм святощі в бруді.

І навіть більше: самі ті люди не вірять у свій рятунок. Не вірять навіть у тих країнах, які ще не зачеплені безпосередньо вітрами ХХ сторіччя: швайцарці, шведи і ірландці теж живуть сьогоднішнім днем і думають про одне: коли наша черга?

Чи треба сказати на кінець цього вступу, що назва

безґрунтян має вже і свій переклад на офіційну світову мову і звучить там смішним словом «діпі»? І що навіть вироблений цілий ритуал на те, як безґрунтянинові зробитися формально отим «діпі»?



Справжня література завжди показує не минуле, а майбутнє. Цим вона і різниться від різних «збагачених реалізмів», які самовдоволено ремигають учорашнім. Ніколай Бердяєв писав про «Біси» Достоевського, що в ті часи, коли роман писано, зовсім не було ще в Росії революціонерів типу Ставроґіна або Верховенського. Вони прийшли з ХХ сторіччям і здійснюють свою програму тепер. У нас звикли сердитися на Винниченка за героїв його старих романів, але хіба в них не проявлена наперед слабкість нашого 1917 року?

Роля мистецтва — може єдина його справжня роля — показувати людям їх майбутнє. Ні, звичайно, говориться тут не про утопію майбутнього ладу — гармонійного в душі Томи Кампанелли або похмурого в душі Орвела, не про плани організації суспільства, а про прийдешню психологію, про вміння вгадати завтрашню людину. Бо не треба конче бути ідеалістом, щоб знати, що перебіг історії вирішує людина завтрашнього дня, її душа, її світогляд.

Уже на початку нашого сторіччя, коли все ще так мирно дрімало на поверхні людського життя, ще не запалали вогні спалюваних міст і не розгулялися смерчі, що зривають людей з місця і несуть їх не знати куди в шквалі гарячого піску-очеїда, — уже тоді українське письменництво поставило проблему безґрунтянства, і за це ми йому вдячні і шануємо його. В суті речі весь перехід від того, що звучить «народницьким» або «етнографічним» періодом нашої літератури, до нового етапу її розвитку був переходом від літератури, приліпленої до свого ґрунту, як біла хатка до чорноземлі, — до літератури, відірваної від свого ґрунту і спраглої віднайти його. Виявом цього було і звернення до світової тематики, і занурення в душевні глибини героїв, і

настрої тоді ще неясної і туманної, але вже не «громадської», а якоїсь зовсім іншої, незрозумілої, незнайомої, але наявної туги й розпуки. Від ідилії білої хатки, від простолінійної, море по коліна, лицарськості козака-нетяги література вирушала в море тьми, де гойдався якийсь неокреслений смуток, де, правда, ще не було гурагану, але його передчуттям бринів якийсь незрозумілий «*valse mélancolique*», де прощався селянин із своїм селом перед камінним хрестом, де носилися якісь «*fatae morganae*».

Тоді постало нове почуття: туги за безґрунтям. Леся Українка благала в Бога:

Так доверши ж до краю тую зраду,
розбий, розсій нас геть по цілім світі.

Бо є своя солодкість у безґрунтянстві і в жадобі ґрунту, і ще не знати, де першопричина сучасного безґрунтянства: в зовнішній механіці воєн і революцій, — чи в тому, що в душі людини зродилася дика туга за безґрунтям? За тим, щоб самим, заново, в поті чола свого і в крові життя свого віднайти свій ґрунт, щоб ґрунт цей був завойований і здобутий, а не безжурно успадкований?

Ніхто ще не розглядав нашого письменства з цього погляду. А можна розкрити в ньому нові цінності, коли так придивитися до нього.



Мені довелося недавно побачити фільм Росселіні «Стромболі», і я був вражений багатьма збігами і лініями спільності між цим фільмом і оповіданням Коцюбинського «На камені». Алеж фільм Росселіні — про сучасне безґрунтянство. Невже ж і оповідання Коцюбинського про те саме? Я взяв оповідання і перечитав його. Так, сумнівів не було. Коцюбинський написав твір про безґрунтянство. Наново потвердилося, що наші історики літератури мали рацію, коли від цього оповідання починали нову добу в історії

української прози, хоч і не знали ні нашої проблеми, ні її застосування до новели.

Ах, звичайно, в Коцюбинського нема ще діпі і їхніх таборів, життя татарського села в Криму тече мирно і рівно, усталеним ходом, і ніхто не передчуває там, що рівно за сорок років історія змете татарський народ з берегів Чорного моря, а може і взагалі з лиця землі. Але є в психологічній атмосфері, в настроях дійових осіб, у відчутті того, що «так далі жити не можна», в підсвідомій мові кримського пейзажу, — є там, коли хочете, передчуття навіть цієї трагедії татарського народу.

Жуйкоїди і жуйколюби не відчують цього. Для них в оповіданні все просто, і це не що інше, як історія звичайного любовного трикутника: дівчину видали заміж у чуже село за нелюбого і немолодого, вона закохалася в молодого наймита-заволоку, втекла з ним, чоловік з родичами наздогнали їх і вбили. При чому тут, скажуть вони, безґрунтянство і діпі, сьогоднішні корейці і завтрішні європейці чи американці? Одначе це не буде правдою, як не є правдою найщиріші характеристики світу, що їх дає сліпий.

Трагедія Фатьми саме в тому, що вона втратила ґрунт. Вона з гір, там її дім, і там її душа. В передсмертну мить «її душа перелинула через гори. Рідне село. Зав'язані очі. Грають музики, і різник веде її звідти над море, як овечку, щоб заколоти». Інакший світ тут, у цьому надморському селі, звідки «нема доріг навіть, бо як море розсердиться, то забирає єдину прибережну тропу». Так, нема доріг, нема виходу. Але і коханець її Алі теж без ґрунту. Його женуть злидні, — і от він прибився від далекої Смірни до Криму. Тут нема в нього рідних і близьких. Він сам. І от зближаються двоє безґрунтян. Проба втекти. Алеж нема доріг. Приходить загибель.

В кінці двадцятих років Юрій Савченко вмістив у «Критиці» прекрасну аналізу оповідання. Він показав у творі два лямбмотиви і їх змагання: мотив гір, де зросла Фатьма, — мотив підступного моря, що оточує село, куди віддано Фатьму, моря, що кінець-кінцем тріюмфує, поглинаючи

трупи Фатьми і скривавленого Алі. Але цю аналізу треба провести далі. Гори з їх нерухомістю символізують тут ґрунт. Море з його неспокоєм і зрадливістю — воно символізує втрату ґрунту. Звичайно, будь Коцюбинський пласким реалістом, він міг би поставити конфлікт між морем і горами на «соціологічні ноги». Легко було б показати, наприклад, як гірське село зберігає свій суворо-ідилічний патріархальний побут, в той час, як приморське село зазнає спокус і розкладу нового європейського світу. Але Коцюбинський утримався від цього, бо він дивився не в минуле і не в газетне, а в майбутнє. Нема в нього навіть натяків на таку поставу питання. Конфлікт між горами і морем послідовно і свідомо проходить в абстракції. І тим самим він стає конфліктом всього ХХ сторіччя: конфліктом між ґрунтом і безґрунтянством.

Глибина конфлікту, як її відчував Коцюбинський, була більша від побутово-історичних умотивувань. Ішлося про трагедію людини, а не про ілюстрацію до соціології. Тому вибрано свідомо умовне вмотивування: гори і море, дві стихії. Тому епізод кримінальної хроніки: ревнивий чоловік забиває коханця своєї жінки, — став виявом чогось іншого і далеко глибшого.

І от минуло півсторіччя, і конфлікт, який Коцюбинський бачив в абстракції, бачив чисто психологічно, став реальністю, дістав плоть і кров, ба навіть правне оформлення, став об'єктом дипломатичних нот і переговорів. Людство пройшло шлях від Коцюбинського до Росселіні. Вже нема патріархальних татарських сіл, ні в горах, ні над морем. Зате є табори за дротами для діпі, і Росселіні веде нас туди і там починає дію свого суворого і жорстокого фільму.

Жінка з Литви — в таборі в Італії — хоче їхати до Аргентини... Уже саме миготіння географічних назв показує, як зрушилося все, як унесталився світ і людське життя в ньому. Та надія падає, до Аргентини героїню фільма не беруть. Але безґрунтянин прагне ґрунту, не можна жити в таборі за дротами, — і людина хапається за соломинку.

Італійський рибалка одружується з героїнею фільма, і вони їдуть на острів Стромболі. Ніби на довершення схожості з новелею Коцюбинського перед нами постає мотив безплідних, сухих гір, зрадливого південного моря, чужого і незрозумілого оточення. Коли ми читаємо в Коцюбинського опис гір:

«Сірі маси каміння нагрілися вже, як черинь печі. По їх голих, випнутих боках, то круглих, як велетенські шатра, то гострих, мов закляті хвилі, слався м'ясистим листом отруйний молочай, а нижче, туди, ік морю, сповзав поміж синаві груди каміння ярозелений капорець. Вузенька стежка ледве помітна, як слід дикого звіра, щезала часом серед кам'яної пустині або ховалась під виступом скелі» — коли ми це читаємо, може здатися, ніби сценарист і оператор фільма начиталися перед своєю працею новелі Коцюбинського. Тут не тільки цілковита тотожність настрою, тут навіть збіги деталей. Правда, в фільмі радше гори (вулкан) виступають ворожою стихією, а море приязною, але це не має істотного значення, бо абстрактний у часи Коцюбинського конфлікт набрав у 1950 році таких реальних обрисів, що не вимагає взагалі вмотивувань абстрактними контрастами.

Кінець фільма не різниться в засаді від кінця новелі Коцюбинського. Грунту знайти не можна, безгрунтянин приречений на загибель. Бо його трагедія не тільки поза ним, в дротах навколо табору і в комісіях для перевірки діпі. Вона насамперед в його душі. Героїня гине на острові при спробі втекти, задихаючися від випарів вулкана, на невідомій і загубленій стежці, без свідків і без допомоги, в повній самоті. Та це розв'язка фільма, але не розв'язка проблеми. Не кожний зустрине вулкан, але так, як бачить безгрунтянина Росселіні, виходу для нього нема. Якби героїня фільма втекла щасливо з спопелілого і закуреного Стромболі, — чи вона б знайшла ґрунт? Чи вона була б щаслива? Ні, ніколи.

Від Коцюбинського до Росселіні людство пройшло чималий шлях. Трагедію безгрунтянина Росселіні бачить інакше, ніж її бачив Коцюбинський. У «На камені» було ще

мічне середовище з своїми побутовими й моральними нормами. У Росселіні світ більше не має такого середовища. Тому і треба було йому спровадити своїх героїв на відірваний від світу вулканічний острів, купу застиглої ляви, що тільки там він міг знайти ще якісь засади сталості, якісь елементи стабільності, ґрунтовості. Але і це середовище вже розкладене. І тут мріють про виїзд до Америки. І тут нема внутрішньої сили, щоб помститися на порушникові норм: мовчки засуджують вихудлі рибальські дружини, мов перегорілі на жужелицю в своїх чорних одіннях у сліпучому південному сонці, незвичну поведінку привезеної чужинки, але це суспільство вже не здатне на активний виступ, на помсту, на убивство, як це робило родове суспільство татарського приморського села в новелі Коцюбинського. Тому і потрібний тут «*deus ex machina*» — вулкан, його труйні випари.

І сама героїня не та, вона теж змінилася за це півсторіччя. Фат'яма була наскрізь романтична. Вона вся порив до чогось незнаного. Її смерть поетична і шляхетна: «Синій халат в жовтім півмісяці похилився поза скелю і зник серед крику сполоханих чайок». Вона гине в ім'я любови. Героїня фільма — це радше звір, що бореться за своє життя, корчіно, усвідомлюючи безнадійність і марність змагання. Пригадуєте, як вона вириває гроші в свого чоловіка-рибалки і жадає їх ще і ще? І її смерть на невідомій стежці фізіологічно гидка, не скрашує її навіть благородне передчуття материнства, — яке ніколи не здійсниться. Є щось хижацьке в ній, — і, мабуть, інакше і не буває тепер. Бо такий шлях пройшло людство від «На камені» до «Стромболі», від Коцюбинського до Росселіні, від туги бідної дівчини за рідними горами до обговорення проблеми діпі на міжнародних конференціях менеджерів і дипломатів.



Якщо шлях лежить для людства тільки одним маршрутом: від Коцюбинського до Росселіні, то це страшний

шлях, і не легко побачити вихід для людини. Це шлях від романтики до цинізму, від віри в життя навіть за хвилину перед загибіллю до кошмару абсолютної тверезості. І так виглядає життя сьогодні, його запах убивчий, як дим, що струмує з розщелин стромболійського вулкана.

Але якщо література показує нам майбутнє, то ще можна жити і вірити. Бо хіба жити не означає вірити? Бо темою нашої сьогоднішньої літератури — я говорю, звичайно, про справжню літературу, а не про жуйку торішнього сіна і не про нечитані додатки до різнопартійних видань — чимраз виразніше стає ствердження завтрішньої людини, людини, що пройшла через зневіру і ствердила нову віру. Це є тема Самчукового «Оста», поезії Барки, «Енея і життя інших» Косача. Я не говоритиму тут про це — це не належить до статті про фільм Росселіні і про психологічного діпі світу. Але ясно одне: пройшовши шлях від Коцюбинського до Росселіні, людство не перекреслило Коцюбинського. Яким би сильним твір Росселіні не був, він має в собі щось старече, його оповиває безнадія і надмірна тверезість. Коцюбинський лишається привабним для нас своєю м'якістю, своїм не тільки розумінням людини, а і любов'ю до неї, своєю пастельною романтикою. Якщо ми прийшли до Росселіні, то тепер шлях лежить нам — від Росселіні до Коцюбинського. О, це не просто повернення, повернення ніколи не можливе в історії, реставрація буває або маскарадою, або фарсом, або трагедією. Але пригадати те високе, що було в Коцюбинського, сполучити його з новим досвідом, — це людство може. І може особливо спроможні на це якраз ті нації, що особливо багато пройшли випробувань і мали змогу багато втратити і не менше зберегти. Принаймні, так нам говорить наша література, а ми бачили: якщо хтонебудь знає майбутнє людини, то тільки література.

Вона не покаже нам, як буде розв'язана організаційно проблема діпі і коли і як розв'яжуться змагання світових потуг. Але вона показує нам, куди йде людина. А світові потуги складаються хіба не з людей?



Наприкінці зауваження не по суті. Все множаться збіги нашого письменства з чужими. Те, що було сказане в нашій літературі, пізніше і іноді менш глибоко з'являється в чужих літературах. Мені вже доводилося в українській і німецькій пресі вказувати на дивні збіги «Божевільної з Шайо» Жана Жіроду з «Народнім Малахієм» Миколи Купіша «Смерть комівояжера» американця Артура Міллера багато чим нагадує Кулішеву «Маклену Грассу». Тепер впадає в очі паралеля між «Стромболі» й «На камені». Звичайно, ідеться тут не про літературні позичення. Хвала нашій оспалості, ми зробили все можливе, щоб не тільки не популяризувати нашого письменства серед чужих, а й забути самим усе наше краще. Отже, нема сумніву, що ані Жіроду чи Міллер не знали Купіша, ані Росселіні не знав Коцюбинського.

Тим більше можна пишатися цими збігами. Наша література має що сказати людству. Вона раз-у-раз спробається сказати це раніше, ніж інші літератури світу. Це вина не літератури, а нашого суспільства, що цього не знають.

Цими збігами вирішується питання про європейськість нашої літератури. Багато хто хотів би звести це питання до нашого наслідування європейських зразків. «Перебивання копій з солодких» європейських поетес і поетів. Тим часом наша приналежність до європейської літератури задокументована тими випадками, коли європейські літератури й мистецтва йдуть ЗА нашою літературою. Ще і ще раз переконуємося: європейськість осягається не переспівами чужих майстрів, а вмінням говорити власним, українським голосом.

*Люд. Грудень, 1950.
(«Нові дні», ч. 13, 1951)*

2. ДОН – КІХОТИ ПРОМІЖ НАС («Народній Малахій» Жана Жіроду)

Сьогоднішня людина живе між двома системами. В одній вона здана на саму себе, ніхто не загрожує її існуванню, але ніхто й не дбає за неї. Її життя — її приватна справа. В іншій — людина є гвинтик машини. Її мастять, поки вона потрібна для руху машини, поки вона обертається в приписаному ритмі, її безжально знищують, коли здається, ніби вона порушує той ритм або бодай наміряється його порушити. Вибір — коли вибір ще існує — обмежується на тому, чи бути людині вільною й занедбаною чи стати рабом або наглядачем рабів, вибір між самотністю самотнього і самотністю в гурті.

З цього становища росте почуття безсилости й бажання втекти, втекти від рішення. Але куди може тікати сьогоднішня людина? Виглядає так, що відкритий тільки один шлях, шлях у власну душу, до самоспоглядання. Якщо нема змоги змінити світ, може можна змінити себе? Що мені до того, який є світ? Я хочу, щоб він був інакший, тож дайте мені діяти так, *ніби* світ є інакший. Нехай я чиню «добро безумне» (Михайло Орест). Так, мої дії не приносять користі, ані наслідків, але це мої дії. Дон-Кіхот стає героєм цих людей і зразком поведінки покоління.

Надія, що добро постає виключно з волі одиниці в виклику до фактів і законів дійсности, ця надія безпосередньо зв'язана з сподіванням, що рятунок людства лежить у реформі людини. Так постають програми, що ведуть у нікуди, і вчинки, що викликають несподівані наслідки, часто прямо протилежні бажанням. З цього ми визнаємо сучасних дон-Кіхотів.

Література теж неминуче береться за тему Дон-Кіхота. При початку стоїть, напевне не випадково, жидівська література. Не випадково, бо довгий час жидівський народ належав до найупослідженіших. На початку нашого століття в Богом забутому українському містечку Менделе Мойхер-Сфорім створив свої «Мандри Веньяміна Третього»,

трагікомічну епопею вбогого жида, людини без професії, майна й соціального становища, що в умовах гетта царських часів уявила себе спадкоємцем величі й слави ветхозавітних жидівських царів. І, мабуть, так само не випадково, остання література, що взялася за тему Дон-Кіхота була передвоєнна американська, література нації, що так довго вважала себе за забезпечену від недуги сучасності, найпевнішу себе й найбагатшу. Американський Дон-Кіхот своєрідний. Торнтон Вайлдер вивів у своєму «Heaven is My Destiny» стандартизованого, умасовленого Дон-Кіхота. Його Джордж Марвін Браш заходиться рятувати душі своїх зацькованих, пригноблених турботами дня співбратів. Він дістав для цього спеціальну підготову, його спеціально вишколили, як звертатися до поодиноких людей, які відповіді давати на їхні відчайні запитання і яких реакцій на ці відповіді можна від тих упосліджених і страждущих сподіватися. Браш повний сили й здоров'я. Він не недокрівний Веньямін Третій, його погляд не звернений у минуле. Але попри все це він учиняє дурницю за дурницею і більше множить зло, ніж сіє добро. У модерному вбранні, перед нами знов стоїть старий знайомий, лицар сумної постаті, трагікомічний Дон-Кіхот.

Елементів дон-кіхотства в своїй діяльності, в усьому своєму житті було гостро свідоме українське покоління двадцятих років, покоління Вапліте. Воно гостро змагалось. Ще не було відомо, чим закінчиться це змагання. Ще було далеко до пострілу 13 травня 1933 року. Ще не почався терор ні проти інтелігенції, ні проти селянства («куркулів»!). Ще тривала українізація, урядово підтримувана. Але в глибині душі передові, найчутливіші люди покоління знали свою приреченість. Своє дон-кіхотство. Недурно образ ляманчського хідальго так тривожив Хвильового й з'являвся багато разів на сторінках його писань. Юрій Яновський віддав данину цьому образу своїм блискучим, незаслужено призабутих «Байгородом». І вже цілком присвячений цьому образу «Народній Малахій» Миколи Куліша. Це найкритичніше й найтрагічніше перевтілення Дон-Кіхота заслуговує на глибшу й повнішу аналізу, ніж воно досі мало.

Але тут я обмежуся тільки на порівнянні його з дещо пізнішим — і куди благополучнішим — виданням образу, новітнім французьким варіантом Дон-Кіхота.

Микола Куліш, як відомо, написав свого «Народнього Малахія» десь 1926 р. П'єса не була перекладена на жадну мову і з ласки на смерть переляканої сміливістю автора советської цензури йшла тільки в одному театрі і тільки зовсім недовгий час. Французький письменник і драматург Жан Жіроду, що помер 1944 р. в Парижі, саме останній час свого життя працював над своєю останньою п'єсою «Божевільна з Шайо». Письменник не знав української мови і, напевно, навіть не чув про існування «Народнього Малахія». Одначе між двома п'єсами існує така схожість, яка дозволяє говорити про п'єсу Жіроду як про (своєрідний і чисто французький) варіант нашого трагікомедійного твору. Підкреслимо ще раз: мова, звичайно, йде не про наслідування і тим більше не про літературну крадіжку. Мова йде про спільність ідей і проблем. І про те, що ті проблеми, над якими тепер сушить собі голову Європа, стояли і розв'язувалися на Україні двадцять років тому. Забігаючи наперед, скажемо більше: вони розв'язувалися двадцять років тому на Україні глибше й плідніше, ніж тепер в Європі.

Малахій Жана Жіроду — жінка, графиня Орелі. Сорок років тому вона зреклася часу. Вона живе серед старих речей і серед старих думок. Газету вона читає завжди тільки одну — з 7-го жовтня 1896 року. Листи вона пише сама до себе. Вона мешкає в Шайо, її люблять прості люди цієї околиці Парижу, вона любить їх, але що робиться в світі, — цього вона просто не помічає. Вона живе в собі.

А тим часом у світі скоїлися страшні речі. Збільшилося людей, які не хочуть і не люблять працювати, які витворили собі світ несправжніх цінностей, людей, що не вміють ні жити по-справжньому, ні радісно творити. Ці люди здобули владу. Вони облуптали світ павутинням своїх інтриг і своїх облуд, і прості люди не знають, як це плетиво розірвати, все більше в ньому заплутуються. Божевільна графиня не знає про це.

Вам уже впала в очі, читачу, аналогія з Малахієм, який

теж замкнувся в своєму чулані і просидів там вісім років, захоплений облудою большевицьких книжок і не знаючи, що тим часом сталося в його країні і які люди запанували на світі?

П'єса Жіроду починається з того, що люди несправжнього світу вирішують заснувати чергове акційне товариство. Яке? Це не має для них жадного значення. Президент їхній проголошує: «Коли засновують товариство, воно не потребує жадної мети, а тільки назви». Нехай це буде товариство для видобутку нафти... в Парижі. Яка різниця, що в Парижі нема нафти! Таж крім усього іншого, таке товариство дасть змогу почати руйнувати ненависне їм своєю життєрадісністю місто Париж. Так, вони ненавидять Париж і раді знищити його. Вони ненавидять так само все національне, всякі національні традиції. Вони за єдність усього світу, за те, щоб увесь світ зробити однаковим, уніформованим. Президент говорить: «Яка є єдина оборона, єдина надія справді сучасного світу? Єдиний тип робітника! Однакове обличчя, однакова одежа, однакові рухи і однакові слова в кожного робітника!»

І от графиня, ця законсервована душа старого Парижу, довідується про страшну змову. Вона не вагається довго. Вона виносить вирок ворогам Парижу, ворогам людини: «Є тільки один засіб, і це мій засіб: смерть». Підтримувана простолюдом Шайо, який зберіг ще радість життя і національні традиції, який знає смак творчої праці і не забув, як пахнуть і як називаються квіти, який уміє співати зворушливих пісень і не перестав святкувати національне свято 14 липня, вона виробляє плян заманути змовників проти Парижу до пастки. І якщо досі ми стояли на межі дійсності і гротеску, то далі розгортається вже просто казка. Плян графині вдається, змовники потрапляють до пастки і всі гинуть. Світ врятований, і життя починається заново. «І для того, щоб урятувати світ, потрібна була тільки одна розумна жінка», — каже графиня Орелі, божевільна з Шайо.

Закінчення п'єси Жіроду казкове і життєрадісне. «Народній Малахій» кінчався не так: він кінчався трагічною

поразкою героя. Але в загальній лінії розгортання дії разюча схожість: зло панує в світі — стверджують обидва автори. Це зло — в знелюдненні людини, в перетворенні її на автомат, в пануванні облуди і позірних, несправжніх цінностей. В обох п'єсах герої вирушають на боротьбу зі злом. В обох п'єсах божевільні стоять вище від тих, хто називаються нормальними людьми тому, що слухняно коряться всім умовностям, виробленим у суспільному житті, провадженому носіями автоматизації людини, знищення людини, позбавлення її свободи.

Подібність охоплює не тільки загальну концепцію обох творів. Подібність разюче виявляється навіть у деталях. У «Народньому Малахії» мадам Аполінара полює на Олю. Точнісінько так само у Жіроду люди зла полюють на П'єра; і як Малахій рятує Олю, так графиня Орелі рятує П'єра. В обох п'єсах є мотив нещасливого кохання — і в обох героям навіюється уява про щасливе кохання: Малахій навіює її Олі, П'єр — графині. В обох п'єсах мрії героїв здійснюються уві сні: Малахій уві сні реалізує свої голубі мрії, графині Орелі уві сні з'являються втрачений коханець Адольф Берто і духи рослин і тварин, які вона хоче врятувати.

Порівняння можна було б продовжити. З разючою переконливістю воно доводить схожість обох п'єс. З вісімнадцятирічним запізненням Франція наблизилася до створення свого «Народнього Малахія», якого Україна мала 1926 року. Але ще тільки наблизилася. Порівняння відмінностей двох п'єс покаже нам, що істотні речі, які були ясні Кулішеві, ще не до кінця ясні Жіроду — або почасти й зовсім не приступні йому.

Відмінність між обома п'єсами можна було б, передусім, убачати в тому, що Кулішів твір — твір політичного резонансу, тоді як у Жіроду виділені тільки особисті моменти. Справді, ґрунт для душевної трагедії Малахія — революція. Ґрунт для душевної трагедії Орелі — втрата коханця Адольфа Берто. У п'єсі Куліша моменти національного і політичного порядку звучать виразно, у п'єсі Жіроду їх майже зовсім не чути.

Одначе кінець-кінцем цієї відмінності не слід перебільшувати. Основу п'єси Куліша кінець-кінцем становить все таки трагедія людини, розчавлюваної нелюдямим суспільним ладом, і письменник має право подавати цей лад конкретно або узагальнити його в образах «злих» людей взагалі. Злободенні моменти поволі так чи так відійдуть на задній план, а тема боротьби людини за право бути людиною становитиме невмируще ядро обох п'єс.

Істотна різниця між двома творами полягає не в цьому. Істотна різниця полягає в тому, що Куліш не побоявся піднести свою тему на височінь трагедії, а Жіроду боязко сховався в казку.

Істотна різниця між українським і французьким варіантом «Народнього Малахія» починається з того, що у Жіроду героїня наперед знає, хто її союзники, і не має сумніву, хто її вороги. У Куліша герой не знає, хто його союзники і хто вороги, він іде зі своїми проектами про реформу людини до ворогів людини — до советського РНК, він відштовхує від себе своїх справжніх спільників (Любуна) і тим приводить їх до загибелі, а самого себе до поразки. Тут зерно трагедії, тут трагічна провина героя і тут — дозволимо сказати — пекуча, вогненна актуальність п'єси для сучасного людства. Бо хіба трагедія, скажімо, сучасної Франції, Італії або Індо-Китаю, не впливає насамперед з того, що чималі прошарки людности цих країн сподіваються оновлення життя і визволення людини саме від тих, хто несе їм найгірше поневолення, що люди не можуть усвідомити, хто їх друзі, а хто вороги, поки не опиняться під п'ятою найстрашнішого з ворогів. (Згадаймо ще хоч би приклад Словаччини — про-большевецької 1944 р. і антибольшевецької тепер)?

От якраз цього вирішального моменту уникнув Жіроду і тим самим відійшов від живої проблематики сучасности і підірвав можливість трагедійности для свого твору. Люди в п'єсі Жіроду, власне, ніяк не розвиваються і нічого не переживають (за винятком хіба П'єра). Вони дані наперед як маски. Вони провадять дотепну і блискотливу causerie. Вони проходять через дотепні й легкі казкові ситуації. А ситуації ці

справді легкі. Даремно хтось з читачів чи глядачів міг би на початку п'єси злякатися, що зло переможе. Представники зла у п'єсі Жіроду такі ж довірливі, як вовк у казці про Червону Шапочку, і не вагаючися йдуть у пастку, наготовану їм графинею. Могли б бути в п'єсі складні і заплутані ситуації. Ризик і непевність. Але цього не сталося. Як не розвинулася трагедія в душі героїні, так не розвинулася вона і в ситуації.

Що ж, запитаємо ми, оптимізм? Віра в перемогу людини й людяного? Ні. Втеча в казку від страшної дійсності. Гірка гра дорослої людини в самооману. Почалося трагічною темою виродження світу, а закінчилося чарівно-наївною фантазією. Справжній біль сучасної людини притамований умовністю уявного.

Чим ближче до кінця твору, тим виразніше виростає друга тема і друга проблема твору, яка обґрунтовує перенесення глядача в світ казки: тема нереальності всього сущого. Прислухайтесь до розмови графині з двома її подругами — теж божевільними. Як не може прямою лінією розгортатися ця розмова, як збивають її раз-у-раз химери кожної з трьох! Згадайте, як кризь усю п'єсу проходить мотив, що людина тільки грає ролі і може завжди грати іншу! Ганчірник виконує ролі президента. П'єр грає ролі коханця графині Адольфа Берто. Графиня закидає Адольфові зраду: «Ти ходив з нею до театру Водевіль?» П'єр у ролі Адольфа виправдовується. Ви думаєте, він буде заперечувати, що він ходив з іншою жінкою до театру? Ні, він заперечує існування самого театру. Він говорить: «Нема вже театру Водевіль».

У героїв не тільки нема справжнього світу. Вони не хочуть, щоб він був. Графиня весь час скаржиться, що їй бракує її боа. Не знати, чи воно колинебудь взагалі існувало і чи справді пропало. Але в усякому випадку це привід для графині бути невдоволеною світом. І от боа знаходиться. Тоді графиня згадує, що був загублений ще наперсток. Чи є він? Його нема. І саме цим найбільше вдоволена героїня: «Це дає мені повну свободу», — каже вона. Бо інакше треба

було б визнати, що реальний світ відповідає внутрішньому, фантастичному світові. На це герої Жіроду і сам Жіроду погодитися не можуть.

З пануванням ідеї несправжності світу з п'єси Жіроду остаточно відходить можливість трагедійного розв'язання теми і остаточно запановує мила, наївна казка. У Куліша герой — попри всю іронію автора — трагічний. Він не тільки програє свій бій, він спричиняє загибель всього доброго, що було навколо нього. Він опиняється на руїнах того світу, який йому належало ствердити. У п'єсі Жіроду добро нібито перемагає, а щира любов П'єра і Ірми тріумфує. Але це тільки нібито. Ми бачили: кожною фразою, на кожному кроці автор підкреслює: це казка, це нереальність, так не буває. Але замисліться: що значить — так не буває? Це значить, що Жіроду певен, що зло в дійсності таки панує і панує непереможно.

Отже, фактично, якщо абстрагуватися від примх сюжету, перемога зла показана в обох п'єсах. І тут ми наближаємося до схоплення відмінності вирішальної. Це відмінність трагічного, протестантського песимізму — він панує в Куліша — і самозреченого, примиреного скепсису — він панує в Жіроду. У врівноваженому скепсисі Жіроду є щось від утоми змученого тягарем понадтисячолітньої історичної напруги французького народу, — або принаймні його культурно-провідних прошарків. В одчаї і нещадності гарячого Кулішевого песимізму — свідчення віри в життя молодого народу, що після періоду відступу знову з подесятереною силою вступає на арену активної боротьби і не може і не хоче примиритися з жадною неправдою, з жадним злом. У Куліша — трагедія поразки. Після поразки боротьба починається знов, починається з ще більшою напругою й силою. У Жіроду — драма безнадії, замаскована стриманістю добре вихованої людини. Із скептичної безнадії виходу нема.

Дійсність страшна, — стверджує Куліш. Панує зло. Того, хто спробує примиритися з нею, чекає загибель. Значить, її треба змінити. Дійсність страшна, стверджує й Жіроду.

Висновок з цього? Тікаймо в казку, — закликає він. Казка, яку пропонує Жіроду, — це втеча в світ душі, в уявний світ als ob, у мрію. У суті речі це еквівалент тієї реформи людини, яку проповідувати до сильних світу сього прийшов Малахій. На цій утечі, на цій реформі людини Жіроду ставить крапку. Куліш показує її крах. Жіроду заспокоюється на ній і хоче заспокоїти свого читача. Куліш заспокоїтися не хоче і не дає зробити цього своєму читачеві. Він засуджує це, він знає: людина змінюється одночасно із змінами суспільства. Це процеси рівнобіжні. Більше того: вона змінюється, змінюючи суспільство.

Жіроду, один з найтонших драматургів сучасної Франції, відчув проблему «Народнього Малахія» 1944 року. Куліш поставив її 1926 року. Жіроду не наважився поставити проблему в усій глибині і повним голосом. Не наважився, бо не вірив, що його народ може її розв'язати. Куліш, навіть в умовах совєтської цензури, поставив проблему на всю глибочинь, підвів свого глядача до останнього рубежу, за яким той глядач мусить зробити висновок про потребу подолати зло, про потребу нещадної боротьби.

Логічне продовження тези про панування зла, поставленої Кулішем у «Народньому Малахіїві» — бойові дії УПА. Логічний висновок з побоювання Жіроду поставити тезу на повний зріст — кризи і кваліть сьогоднішньої Франції. Як дуже часто буває, мистецтво випереджає історичний розвиток своєї країни на роки і іноді навіть на десятки років.

Одначе як Франція, хоч і з запізненням, наздогнала Україну в поставленні теми, так вона наздожене її і в розв'язанні теми. Запорукою цього є теж мистецтво. В даному випадку «Антигона» Ануя. Тут ту саму тезу нарешті піднесено на вершини трагедійности і безкомпромісовости. Антигона — теж свого роду Малахій, — теж Дон-Кіхот. Але це Малахій, це Дон-Кіхот доби французького резистансу. І тому вона не припустить уже жадного компромісу зі світом злих. Вона вибере загибель. І загибіллю вона ствердить рішуче і

невідхильно свою тезу: Так, зло ще панує в світі. Але примирення з ним не може бути і не буде!

Але тема про «Антигону» виходить за межі цієї статті. Її темою було: світ має чого повчитися у України. Світ іде тією дорогою, якою пройшла Україна. Тема Малахія — одна з провідних тем сучасного світу. Її поставила наша література. До її розв'язання наблизилася передусім наша література. Україна вже успішно виліковується від хвороби малахіяництва. Світ ще тільки в стадії кризи. Віримо, що криза минеться щасливо.

Мюнхен. Осінь 1948.

(«Thema. Zeitschrift fuer die Einheit der Kultur»
1949, 4; «Українська трибуна» 1948, ч. 67 (189))

3. ЗАХІД Є ЗАХІД, А СХІД Є СХІД

1

У наголовку — цитата з Кіплінга. Почнім одначе від Малишка.

Андрій Малишко — єдиний поет з покоління, що почало писати в тридцятих роках, себто в епоху Сталіна. Інші провідні постаті української поезії тієї доби належали до старшого покоління, що саме тоді «перебудувалося». У поезіях Малишка найбільше впадає в око, що в творах цілковито офіційних, патріотично-урядово-сталінських він умудряється зберегти якийсь елемент широти. Це не легко, і довго я не міг відкрити таємниці. Здається, що тепер маю відповідь на це. Та про це пізніше.

Коли в советській політиці почалася гостра проти-американська лінія, Малишко опинився серед тих, кого вислано до Америки, щоб її «оспівати». Так постала книжка віршів «За синім морем» (1950). Книжка дістала сталінську премію. В протилежність його попереднім збіркам, ця відзначається майже цілковитим браком широти. Це урядове

віршування в повному сенсі слова. Інакше кажучи, не поезія, а політика.

Стало трюїзмом казати, що в наш час політика вдерлася до всіх ділянок людського життя. Але це явище має подвійне дно. Якщо все політика, виходить, що під дахом політики ховаються процеси людські, психологічні й культурні. У цій статті я хочу говорити про політичні явища понад і попри політику. З цього погляду Малишкова книга набуває певного інтересу. Беручи речі політично, це тільки купа загальників совєтської пропаганди, себто порожнє місце. У своєму позаполітичному аспекті книжка стає людським документом, матеріалом до зрозуміння проблеми Захід — Схід або, в поновному перекладі мовою політики, — Росія — Америка.

Уже багато років дві країни вдивляються одна в одну. Публікації в Росії про Америку і в Америці про Росію сягають астрономічних чисел. Нема потреби коментувати зміст і правдивість совєтських публікацій. Реакції совєтських громадян завжди гамовані, але можна думати, що розмах цього наступу на людські душі впливає такою ж мірою з потреб пропагандивної машини, як справжнього зацікавлення людности. В Америці ці реакції неприховані. Оповідать, що зрушення на вулицях Нью-Йорку під час хвороби й смерти Сталіна було не менше, ніж у дні оголошення або закінчення війни.

Так, дві країни дивляться одна на одну широко розплющеними очима. Але бачать дуже небагато. На перешкоді стоять кордони, потоки пропаганди, злива брехні. Але не тільки це. Навіть тоді, коли всі зовнішні, штучно створені бар'єри падають, американець з найцирішим бажанням зрозуміти і совєтський громадянин з гострою, хоч і захищеною цікавістю, не розуміють життя спостеріганій другої країни. Діють тут якісь приховані гальма? Якісь призми, що, пропускаючи враження через себе, заламують і викривляють їх? Книжка Малишка може трохи допомогти зрозуміти це явище в його українському аспекті.

Було б наївно думати, що Малишко може показати

позитивні сторони американського життя. Не на те він їхав до Америки. Його завданням було вишукувати чорні явища і вибирати з них найчорніші. Він не приховує цього. Перший вірш, написаний ще перед тим, як він доїхав до Америки, має таке речення: «Спіткаться будем з горем за тим широким синім морем». Звертаю увагу на те «будем», майбутній час. Ще нічого не бачив, а вже все знає. Книжка повинна була бути не про Америку, а проти Америки. Але важить, що негативне знайшов Малишко в Америці.

2

Тут ми зустрічаємо найбільший парадокс. Малишко не знайшов в Америці нічого негативного. Уся його книжка говорить про негативи, але тих негативів в Америці нема. Є інші, може більші, але не ті, що про них пише Малишко. Негативи, які він приписує Америці, — двох типів. Перші — походять з советських плякатів. Хтось уже зауважив, що на тих плякатах *акули Волстріту* завжди в циліндрах, хоч на справжньому Волстріті не легко зустріти когонебудь, хто носив би циліндер. У Малишка по Америці блукають «фашисти у льорнетях» і «банкіри, як бізони» (!!!), які

Потом і кров'ю багрили труди
Для золотої своєї руди,
Жадібне серце відчувши у втомі,
Вмирають серед ночі в розпусному домі.

Ця Америка потрапила до книжки Малишкової не з вулиць Нью-Йорку, а з сторінок московського «Крокодила». Нам вона не цікава. Ми знаємо її. Створив її в перші роки революції Маяковський з колегами у вікнах РОСТА. Тоді це втілення Америки фігурувало під прізвищем Вілсона. Маяковський передбачав майбутнє світу як боротьбу між російським Іваном і Вілсоном, боротьбу, в якій переможний Іван підносить советський прапор над Чикаго. Ніхто не вірить у цю Америку. (Хоч не можна сказати, що Маяковський не показав справжньої мрії Кремлю і візію майбутнього в уяві

російського громадянина). Цей образ Америки — центральний у советській пропаганді і з'являється в багатьох томах літератури, навіть коли безпосередньо циліндер і льорнет не згадані. Наприклад, «Русский вопрос» К. Сімонова це своєрідна суміш цього образу Америки зі специфічно російським комплексом духового спроститування людини пера, в даному випадку журналіста, хоч міг би це бути й письменник типу самого Сімонова або Малишка.

Цікавіші в утворах Малишка негативи другого типу. Вони такі несподівані й неймовірні, що я волюю зразу почати з прикладів. Малишко спіткав в Америці робітників і наймитів, що »жують зашкарублу шкуринку і запивають, звичайно, водою»; що в них «зранку в роті не було ні ріски, вчора хліб кінчали бідаки»; що «його, як старця чи каліку, виставляють раптом за ворота». Коли герой Малишка їде пароплавом з Європи до Америки, всі жують «бичатину свіжу, стейки і ростбіфи — хоч куди!», тоді як він сам, разом з трудящими, їсть «на центи куплену їжу, попросивши склянку води», хоч загально відомо, що на океанських пароплавах ціна харчів уключена в ціну квитка! Його герої й героїні мріють не про власний дім або автомобіль, навіть не про пральну машину, ні, стара негритянка, що працює на ліфті, марить поверненням (!) до села, де вона

Жито б ростила, пшениченьку б жала,
Пісню із поля вела б до села.

Не може бути сумніву. Маємо перед собою типовий комплекс народницької поезії. Бідаки, що вмирають з голоду тоді, як багатії не знають, що робити з грішми, з типовою для української й російської народницької поезії апеляцією до *шкуринки хліба* — звичайно ж, чорного, — це з поезії Грабовського або Некрасова, з звернень жебраків царської Росії до перехожих. Американський жебрак говорив би про останній кухоль квасольної юшки, чашку кави, пляшку кока-колі. Щождо тієї мрії про повернення до села, про таку працю, де з поля йдуть пішки з піснею, — не трактором або

автом, в Америці з її сімома мільйонами тракторів і Бог знає кількома автомобілів? Можна бути певним, що якби таку перспективу змалювати негритянці в ліфті, вона б нічого не зрозуміла або до смерти злякалася б такого «ідеалу життя».

Неймовірно, але правда. Після революції і індустріялізації країни, після студій марксизму, політехнізований поет виявив народницьке мислення й світовідчуття в усій його незайманості. Цей комплекс був такий потужний, що поет побачив Америку цілковито через його призму. Точніше, він не побачив Америки, бо дивився через цю призму. Бо Америці можна докоряти багато за що, але народництво як світогляд і як стиль життя для неї цілком чуже і незбагненне. Але це не тільки особиста риса Малишкова. Ця настанова, це небачення дістали урядове визнання — премію Сталіна. Можна було б багато говорити про народницький комплекс у російській революції й советській системі. Думаю, що це — один з головних ключів до їх зрозуміння, тоді як фасада марксистської фразеології — тільки фарба на стінах споруди. Але тут народницький комплекс цікавить нас, оскільки він формує українську уяву про Америку.

3

Повернімось до Малишка. Він не цікавився конкретними деталями американського життя і взагалі їх не намагався знайти. Коли я спостеріг надзвичайну загальниковість американських вражень Малишка, — так ніби книжку написала людина, що ніколи не бачила Америки, а Малишко ж був у ній, — я став виписувати конкретні деталі, схоплені оком автора. Їх так мало, що наважуюся скласти список їх, і беру відповідальність за повноту цього списку. Ось що зауважив Малишко в Америці: є негритянки, що провадять ліфти; багато робітників носять ковбойські сорочки; американський хліб несмачний («Той хліб був білий, прісний, без ваги, та й без смаку,... ні пахоців не має, ні снаги»); віскі на відміну від горілки — жовте; деревам важко рости на

мангатанському граніті. Без перебільшення — це все. З усіх образів щирістю відзначаються тільки два: образ хліба і образ дуба на Бродвеї. Знову типовий народницько-селяцький комплекс — обожнення святого житнього хліба, чорного, не білого, і туга за лісом, полем, селом. Підсвідома ненависть до міста й техніки, може взагалі технізованої цивілізації й культури.

Зрештою Малишко й не шукає в Америці американськості, він шукає рідної йому советщини. Найміцніше його позитивне враження — почута ним «Катюша»! Крізь урядове відкидання Америки як країни, де панують акули Волстріту, проглядає куди глибший і ширший, далеко більше особистий комплекс несприймання, щоб не сказати ворожості, до всього, що чуже. Автор нерado говорить про «чужі дороги в американській траві». Що поганого в американській траві? Але він визнає тільки траву своєї батьківщини. В Америці «площі як чорні ворони і мертві панелі й граніт». Навіть птахи, — але краще зацитувати:

Тут пtiці без пісні, не пtiці,
Хоч мають гніздо і сім'ю,
А в нас — солов'ї до зірниці
Співають всю ніч у маю.

Знову граматика викриває Малишка. На самому початку викрив його майбутній час, коли він, ще не доїхавши до Америки, вже знав, що буде спіткатися з горем. Так при прощанні з Америкою його зраджує множина: «Тих чужих земель, чужих Америк не ношу в своєму серці я». Він не говорить про конкретну Америку, він говорить про все чуже. Хай це буде Аргентина, Австралія чи Філіппіни — усе засуджене наперед. Усе це — «чужі Америки».

Було б хибно бачити в цьому тільки наслідок і вираз советської пропаганди. Ця нехіть до всього чужого зумовлена світоглядом. Звісно, пропаганда активізувала цю настанову, але її коріння лежить глибше. Не шукаймо тут психологічних відкладів далеких сторіч. Але якщо ми обмежимося на минулому сторіччі, не важко ствердити її

зв'язок з народницьким комплексом. Надзвичайно важливий факт, цей комплекс почувань супроти якщо не Америки зокрема, то проти Заходу взагалі знаходить свій вияв з неменшою силою в писаннях деяких еміграційних поетів — безперечно антисоветських (Михайло Ситник, Леонид Полтава). Як і деінде, советська пропаганда насамперед використовує й спрямовує те, що вже існує.

Настанова радянської людини (навіть коли вона втекла звідти) супроти Заходу — не проста. Свій ідеальний вираз вона знайшла в відомому формулюванні з роману Олеса Гончара «Прапорonoсці»: «Так, у них (у них — це вже традиційне окреслення Заходу) є досконалі запальнички, але ми маємо ленінізм». Еміграційна критика висміює цю формулу і вбачає в ній визнання переваги Заходу, приховане офіційно наказаним вихваланням ленінізму. Бо, мовляв, запальнички — це техніка, вигоди життя, річ реальна, а ленінізм — безвартісна нісенітниця. Це велике спрощення. Беручи справу психологічно (а ми умовилися не говорити про політику) ленінізм означає в цій формулі не стільки політичну течію, скільки стиль життя. А цей стиль життя автоматично виключає не тільки «запальнички», але навіть «американську траву» і «американських птахів». Інакше кажучи, справжню запальничку, — все одно чи для цигарок, чи для атомових бомб, — можна від Заходу перейняти, але під умовою, що її вирвано з психологічного контексту «чужих Америк» і включено в контекст «ленінізму».

Тут перед нами відкривається річ дуже істотна, важлива і — страшна: советський лад поставив перед собою завдання наздогнати й випередити Захід у виробництві «запальничок». Він бере техніку і супертехніку. Але з погляду психологічного й культурного він лишається — свідомо й принципово — на допромисловому, доурбаністичному, народницькому рівні. Під цим кутом зору всі знаки рівності між суттю американізму і советизму, що поширилися з легкої руки Бернгема («Режим менеджерів») в певних колах, — цілком хибні і шкідливі. Американська культура, триб життя, психологія — в своїй істоті технічні й урбаністичні.

Советський стиль життя й світогляду був і лишається в своїх основах народницьким, себто в певному сенсі примітивнішим. У глибині справи «передовий» советський лад — явище реакційне в зіставленні з ладом американським і навіть західноєвропейським. Можна крок за кроком аналізувати політичні ходи Советського Союзу в зовнішній і внутрішній політиці і виявити в них цей народницький, доіндустріальний зміст. Кінець-кінцем усі вони мають на меті — після гвалтівного засвоєння здатности виробляти «запальнички» — зберегти в можливо незайманій формі народницький зміст життя і мислення.

4

Збірка Малишка допомогла нам зрозуміти половину проблеми. Схід не розуміє Заходу не лише через урядові обмеження й пропаганду. Брак розуміння спричинений насамперед цілком чужим Заходові характером мислення й відчуженням. Чи Захід не розуміє Сходу з тих самих причин? Пошукаймо відповіді в книжці Годфрі Бландена «Епоха вбивць» (Godfrey Blunden, «The Time of the Assassins»).

Роман цей вийшов 1952 року. З літературного боку це типовий пересічний продукт американської літератури. Є тут трохи напруженої дії, розділи кінчаються кульмінаціями; є дещо «потоку свідомости» в стилі Джойса, трохи загадковости «російської душі», але і деякий фактаж про Харків років війни. Усе це — на певному літературному рівні, але без власного обличчя. Про книжку Бландена як про літературний твір говорити не варт, але можна дивитися на неї як на людський документ. Вона свідчить про те, що американець хотів і міг побачити на Советській Україні, де він опинився 1943 року.

Протилежно до Малишка Бланден хотів уздріти й зрозуміти якнайбільше. Протилежно до Малишка його можливості були дуже обмежені. Він сам каже з усією щирістю, що перебував у СРСР як американський військовий кореспондент і що за весь час мав один день для вільного

руху — *один день!* Подібно до Малишка головною перешкодою, щоб побачити дійсність, були одначе не зовнішні труднощі, а неусвідомлена внутрішня настанова. Це було переконання, що радянська людина (що дорівнює для нього: російська, слов'янська або східня) має якусь особливу душу, щось *à la* Толстой. Тойнбі висловлює цю упевненість так: «Хоч це культурне коло [західньо-християнське] відчуло на собі певні екзотичні впливи — російської літератури, китайського малярства, індійської релігії....., не підлягає сумніву, що всі вони лишилися поза світом культури, до якого ми належимо».

Є в книжці Бландена першорядна сцена. Німецький офіцер, Віллі Зедеман, потрапив до російського полону. При його допиті присутні американські кореспонденти. Німець з розпачем вигукує, що його розстріляють. Американці знають, що його не розстріляють; його перетворять на число в копальнях Казахстану або Кандалакші, вкинуть його до потоку людських робіт, занурять в умови худоб'ячого животіння, заб'ють у ньому не тварину, а людину, особу. І тут через фронти й політичні обставини, через воєнні союзи протягаються між ними й полоненим якісь нитки психологічного зв'язку. Може вони колись зустрілися туристами десь в Авіньйоні або Неаполі, кожен з маленьким фотоапаратом? Але з російськими офіцерами, їхніми теперішніми союзниками, вони там ніколи не стівалися. Вони чужі одні одним. Належать до двох відмінних світів. Ця правда підхоплена тонко і напевне щиро. І це, без сумніву, психологічна правда.

Бланден напевне не читав Гончара. Але і в нього знаходимо провідний мотив, що виконує ту саму функцію, як Гончарові запальнички й ленінізм. Коли Бланден хоче окреслити, в чому полягала зміна стилю життя в будинку німецької командантури — перед тим НКВД — після втечі німців, він пише, що запах махорки прийшов на місце турецького тютюну. Передсмертне враження шарфюрера Шеве, коли над ним, пораним, нахилиється партизан — це залах

росіянина. Запах поту й махорки. Махорка відповідає тут ленінізмові, турецький тютюн — запальничкам.

Ці деталі чи ці символи справді характеризують два типи життя. Народницький і урбаністичний. Але Бланден думає, що тут ідеться про два відмінні людські типи, про два відмінні культурні кола. І саме це визначає всю особливість його підходу.

Насамперед це пояснює характер його численних ляпсусів. Є їх, надто коли мова йде про дрібні подробиці життя, надзвичайно багато. Автор опинився в Харкові безпосередньо *після* німецької окупації і тільки на один день, а описує власне німецьку окупацію. Не було легко збирати інформації про німецьку систему в людей, переляканих доглибно радянською системою. Інших помилок можна було б легко уникнути за допомогою першої-ліпшої енциклопедії.

Але забудьмо про дрібні помилки й недогляди. Вони мають значення тільки як загальне тло, що на ньому яскравіше помітні дві принципові помилки авторові. За Бланденом німці прийшли на Україну не тільки як колонізатори і вбивці, але так само як представники західнього культурного кола. Ось Харків за їхнього часу:

Навколо кипіло життя. Останніми тижнями прибули численні пересельці разом з жінками й родинами, і центр Харкова вже набрав затишного німецького вигляду. Скрізь відкривалися невеличкі крамниці, на білому тлі вивісок виднілися готичні літери. У готелях відбувалися веселі сходи, на яких офіцери, що приїздили у відпустку, стрічалися з дружинами й рідними, прибулими з Райху. Кіна були відкриті, і німецькі трупи виступали в головних театрах. Афіші сповіщали про концерти бетговенського циклу. Багатомовна міліція патрулювала вулиці.

З історичним Харковом часу німецької окупації, причаєним у прифронтовій зоні, на три чверті зруйнованим більшовиками при відступі, голодним, замерзлим, усіяним трупами, перекопаним вуличними барикадами, брудним, заметеним снігом, цілком знекровленим і позбавленим

життя, цей опис має стільки ж спільного, як з Атенами під час Перікла. Не було німецьких крамниць, зовсім не було цивільних німців. Готелі, спалені, стояли пустою або лежали в руїнах. Але важить те, що саме так уявляє собі все автор. Бо це відповідає його уяві про людей з Заходу. Навіть тоді, коли вони виступають у ролі убійників.

Ще цікавіші з цього погляду долі героїв роману Бландена. Ось найтиповіші.

Німецький комуніст Мюллер, рятуючися від концентраційного табору, вступає до штурмовиків. Перед тим повинен пройти через випробовання — розстріляти дитину. Цей злочин спричиняється до духового зпаму, і, шукаючи покари за нього, Мюллер здається партизанам, які завдають йому страшної смерти. «Злочин і кара» à la Достоевський. Стара комуністка Лідія Артемова, слухняний гвинтик у жорсткій політиці винищення, провадженій комуністами. Усе людське в ній заглушила сліпа, безжальна догма. Але коли треба знищити групу дітей з їхньою вчителькою Марусею Селовою на чолі, вона зраджує партійну лінію і намагається врятувати дітей. Вона гине разом з ними. «Злочин і кара» à la Достоевський. Тільки Селова гине без власної провини, в наслідок своєї людяності. Жертва злочинів інших, або Соня Мармеладова. Але Маруся — не повія. Не обійшлося одначе і без такої — це Олімпія. Портрет Соні Мармеладової роздвоївся. Вона теж гине. Кульмінаційний момент — коли вчителька Маруся й проститутка Олімпія цілують комуністку Артемову. У гольдному й вимороженому Харкові герої роману Бландена мечуться, шукаючи в епоху убивць морально чистих шляхів і вибіленого сумління.

Інші три постаті роману можуть видатися відмінними. Але й вони опановані ідеєю рятування душі, тільки на іншому рівні, без роздвоєння. Може тому, що дві з них належать до молодшого покоління і не знають нічого поза комуністичною системою. Хома (автор пише Фомін, так само Марусю зве Маріусою) стає комуністичним партизаном. Причина — хоч неусвідомлена — бажання помститися на німцях за те,

що ті принесли з собою лад убійників. Є провина, кара — відкладена на пізніше. Протилежність — дівчинка, Софія Самойлова. Вона так само безжально мстить на комуністах. Як Хома, вона бачить тільки один бік медалі і не дозріла до розуміння, що обидва репрезентують те саме.

І нарешті ще один герой роману, старий український культурний діяч, професор Шевченко, втілене сумління книжки. Він зрозумів сенс епохи убивць і тому не діє, лишається пасивним, тільки виголошує чудові поетичні оповідання. Щось на зразок Луки в «На дні» Максима Горького. Доповнення до попередніх героїв, що діють у ключі Достоєвського.

Якщо першою помилкою Бландена було встановлення контрасту західного й советського світу в площині замкнених культурних кіл, що не можуть злучитися, друга й не менш фатальна помилка полягала в тому, що, побачивши примітивізм людського життя й поведінки на Сході, дійшов висновку, що під усім тим ховається «складна велич російської душі» в дусі Достоєвського, Толстого й «На дні» Горького (не беру його творчості в цілому). І так парадоксальним способом Кіплінг з його «Захід є захід, а Схід є схід, і вони не зійдуться ніколи», простягнув руку Достоєвському, і епілептичний православний християніст стиснув простягнену йому долоню співця незламного британського імперіялізму.

Шкода нищити самоомани. Дуже неприємно показувати, що в концепції нібито гармонійній і глибокій нема ні гармонії ні глибини. Від критика і есеїста жадають, щоб він показував глибини, глибші від тих, що є в об'єкті його аналізу. А тим часом доводиться виступати в ролі андерсенівського хлопчика, що кричав: «Король голий» (Але хлопчак не писав критичних статтів чи есеїв). Однак треба заявити, що вся показана Бланденом гармонія моральної чистоти й одвічної справедливості, російської чи в даному випадку східної взагалі (бо Бланден охоче підкреслює, що його персонажі — українці і, місто дії називає Харків, а не, як традиційно в англійській мові, Харков) — це чистої води літературщина;

вся — міраж і самоомана, що намагається враженнями, черпаними з російського письменства, заступити брак конкретного матеріалу, якого автор не був спроможний зібрати протягом одного вільного дня. Можна додати, що проблеми Раскольнікова й Соні Мармеладової найменше терзають душу сучасної радянської людини, що Достоєвський не постачає ключа до її душі, що взагалі її духове життя цілком спримітивізувалося, а проблеми матеріальної певності і просто хліба щоденного мають для неї далеко більшу вагу, ніж моральні. Свідком може виступити власне Малишко. Його протиставлення СРСР Америці розвивається виключно лінією матеріального забезпечення людини. Тоді, як в Америці «бляшанка м'яса й чорні сухарі на десятьох», в СРСР «на столи робітничі лягають важкі короваї». Це не відтворює справжнього стану речей в обох країнах, але віддає мрії голодної советської людини. І це для неї — проблема число один, а не моральна чистота, провина й покара, ані навіть не панування доби убивць.

5

Проблема хліба виключає комплекс Достоєвщини. Але вона не виключає народницького комплексу. Обоження хліба й народницький комплекс співіснують, глибоко заходять одне до одного не тільки в поезіях Малишка. Ця єдність проймає все життя радянської людини.

Візьмімо радянське мистецтво. Попри цензурні й загально-політичні умови мистецтво відбиває духове життя суспільства і формує його. Проблеми моралі, філософії, сенсу життя з радянського мистецтва, за малими винятками, виключені. Гносеологія, онтологія і етика заступлені своєрідною телеологією. Не знаю, чи в будь-якій іншій літературі назва «Що робити?» повторювалася так часто, як у російській. Назва роману Чернишевського, що свого часу був під подушкою кожної курсистки. Назва трактату Лева Толстого. Нарешті назва книжки Леніна. Мало не вся сучасна радянська література й мистецтво відповідають не на

запитання — чому, звідки і куди, але на запитання: що робити? Радять збільшувати продуктивність праці, опановувати техніку, жертвувати життям для «соціалістичної батьківщини», безоглядно виконувати директиви партії. Радять замислюватися не над тим, що таке світ і людина, але над тим, як їх переробити. (Вже Маркс заявив, як відомо, що дотеперішні філософи хотіли світ зрозуміти, а тепер треба думати над тим, як його змінити). Але навіть і над цим думати не треба, бо думають вожді і партія; вистачає знати, як швидше, краще, ефективніше виконувати їхні накази.

Процес цей можна простежити не тільки на мистецтві, твореному в СРСР, але й на відтвореному. Так звана «клясична спадщина». Дуже повчальна історія «Гамлета». Ще в двадцятих роках данський принц терзався на російському кону й не знав, чи життя не сон і який сенс того сну. Але тоді Шекспір був представником загниваючої февдальної аристократії, отже такі питання були проявом її розкладу й занепаду. Це кляси на вимерті мучаться сенсом життя, натомість молоді й прогресивні про це не думають. Вони діють. З часом одначе вирішено, що трохи незручно, що всі видатні твори мистецтва минулого були виплодом клясового загнивання. Шекспіра підвищено на представника молодій й поступовій тоді буржуазії, а в зв'язку з цим Гамлет повинен був стати людиною дії й сконцентрованої волі. Театр Вахтангова швидко «переглянув» «Гамлета», і в інтерпретації Горюнова він з'явився мускулястим і рум'яним різником, бозна чому вимахуючи шпадою, а не обухом і забиваючи не воли й корови, а представників занепалих февдалів, як от Полоній або Клявдій. Ясна річ, з такої інтерпретації нічого доброго не вийшло, п'єсу знято з репертуару, і «Гамлет» надовго зник з радянської сцени. Його не заборонили, але просто показався він — не відповідного масштабу.

Усунення з мистецтва й духової діяльності взагалі всіх проблем, за винятком приписів конкретної поведінки сьогодні або може завтра (не завжди) — ознака свідомого культивування примітивізму. Примітивізація духового життя

провадиться вже коло двадцять п'ять років, методи її змінюються, а осяги визначні. У різних частинах СРСР її запроваджувано в різні періоди. На Україні цей процес більш-менш довершено 1933 року, а головною метою було фізичне знищення провідних постатей національної культури. У середині тридцятих років, коли в Росії ще зберігалася багато культурних традицій, контраст між рівнем духового життя на Україні й у Росії був такий разючий, що мушу визнати, думалося, що його створено навмисне, щоб, не ліквідуючи української культури формально, скомпромітувати її вбогістю. Тепер, за п'ятнадцять років, ясно, що це було помилкове враження. Російська культура була зведена більш-менш до того ж рівня, контраст пом'якшився. Тільки відповідний процес у Росії був здійснений протягом довшого часу, більше через пригнічення нелюдськими умовами життя й ідіотичною пропагандою, ніж безпосереднім фізичним терором.

За свідка може правити радянський фільм. Візьмімо «Великий концерт», фільм приступний на Заході. Вибираю цей фільм, бо він не має виключного й безпосереднього політичного характеру, отже його примітивізм не диктується вимогами пропаганди. Коли Наташа йде на перший іспит до консерваторії, вона каже, що напевно його не складе і ніколи не стане співачкою, бо занадто мала на зріст, на що дістає цілком поважну відповідь: «Можна бути малим і мати великий талант». У цьому нема нічого спільного з політикою або пропагандою, але за цією простою сценою й лаконічними словами ховається така культивация трюїзму й порожньої балаканини як стилю життя, що жах бере. Не краще й кінцеве речення фільму: «Всі великі актори вчаться від життя». Це той самий стиль пласкості й примітивізму, що в кольорових фотографіях низького ґатунку, що їх звуть в СРСР малярством, або в музиці й тексті плюгавих пісеньок типу «Катюші». Утрата особистості, оригінальності, елементарного відчуття стилю.

Подібні явища можна було б наводити й з гуманітарних наук — у довільній кількості.

Усе це — явища розінтелігенчення, політики, послідовно проваджуваної з Москви. З певного погляду вся історія російської революції це історія боротьби з інтелігенцією. Слова інтелігент, інтелігентський у писаннях Леніна часто виступають як образливі. Погроми інтелігенції в перші роки революції були численніші, ніж жидівські, традиційні для давньої Росії. У народно-розмовній російській мові слово «інтелігент» уживається з якоюсь садистично-саркастичною інтонацією; воно означає людину непотрібну, не здатну дати раду в практичному житті. Капелюх, колись ознака інтелігента, зненавиджений у СРСР; панує сіра *кепочка*, не даремно окреслювана цією пестливою формою. Розінтелігенчення не спинилося й тепер. Ленін мав ще чимало рис журналіста, отже інтелігента. Сталін у своїх чоботищах — це вже свідоме протиставлення інтелігенції, але вона ще має для нього певну принаду (надто, коли стоїть на задніх лапках — порівняймо його стосунки з Горьким або Олексієм Толстим), і від неї він успадкував потяг до власного стилю, сокирного, але власного. У його наступників нема вже й цих решток почуття стилю.

Розінтелігенчення Росії й підвладних їй народів це один з наслідків того гасла, що не було записане в жадній програмі, але визначало істоту російської революції: «Хай мені буде погано, аби моему сусідові не було краще!» Виразно і маломало не одверто революція була розрахована не на піднесення рівня життя — культурного й матеріального, — а на ліквідацію протилежностей *на нижчому рівні*. І цю свою програму виконала з якнайбільшим успіхом.

Нахил до егалітаризму наявний, мабуть, у всіх революціях. Але на Заході з ним змагалось й його переважувало інше гасло — гасло особистої волі і волі будувати особисте щастя, гасло, що по сьогодні визначає триб життя в Америці. Здавалося б, що нема нічого простішого від цієї настанови, поки здобуття особистого щастя не означає кривди для інших. Але кожній країні властива своя система лицемірства. Російська, що склалася великою мірою під тиском народницької ідеології, виключає таку настанову.

Можна співати хвалу черствій шкуринці чорного хліба, але соромно їсти кав'яр. З другого боку, їсти кав'яр приємно. Так їжмо його, але, на Божу милість, не говорім про це. Якщо прийде гість, нарікаймо на те, як тяжко жити, — до речі улюблена тема розмов у Росії, тоді як в Америці її цураються. Спеціальне зневажливе слово постало в Росії й було перейняте на Україні для тих, хто їв кав'яр одверто і одверто дбав за власне щастя: міщанство. Так у Росії курять махорку або, в кращому випадку цигарки, але не сигари, носять *кепочки*, але не капелюхи. Сталіна ніколи не бачили з краваткою. Це пояснює Малишків образ капіталістів з льорнетами і акул Волстріту в циліндрах. Циліндер занадто високий. Плaska кепка далеко прийнятніша. Ганебно бути вищим і кращим від «народу». «Яке право я маю бути кращим від інших?» — питання, що є центральним в російській літературі від Лева Толстого до Фадеєва. Звідси ж іде довгий час традиційне «ходіння в народ». Але що особистість рівня Толстого або Леоніда Андреева не спроможна повернутися до рівня неписьменного селянина, з цього випливає, що людина повинна поводитися так *ніби* вона є селянин, *грати ролю* примітива, стидатися своєї вищости й приховувати її.

Звідси росте лицемірство не тільки перед іншими, а й перед самим собою. Або інша квітка виростає з цього гнилого ґрунту: самовикриття, самобичування. Різні реакції, але все на те саме почуття заздрости з боку того ж таки «народу». Це воно визначило російське народництво, особливості російської революції і нездатність зрозуміти Захід. Але заздрість — складне почуття. Воно означає бажання знищити вищого, але теж — бажання зайняти його місце і водночас страх перед цим. З цих суперечностей виростає культ погонів у прямому й символічному значенні, культ «російської клясичної музики», наприклад, Чайковського, і з того ж джерела — відкидання модернізму в мистецтві. «Російська клясична музика» — це краватка, що їй повернено права після довгого перебування під підозрою, а модернізм

— це капелюх, ба навіть циліндер, і тому його відступлено акулам Волстріту.

На тлі розінтелігенчення виростає потяг до «інтелігентности». (Він може виявлятися і в льокаїв). Колгоспники в «Великому концерті» на виставі «Князя Ігоря» ні сіло ні впало цитують «Слово о полку Ігоревім» (що стилістично не має нічого спільного з оперою Бородіна) і поводяться так, як, мабуть, поводитися б у подібній ситуації льокаї з «Флодов просвещения» Лева Толстого. Вони гаряче прагнуть показати свою «інтелігентність» і водночас не показувати її, бо, поперше, можна показати її в неналежний момент, а подруге, небезпечно відрізнятися від інших. У тому ж комплексі советська інтелігенція, що має свої привілеї, приховує свій вищий рівень життя. У прямому й переносному сенсі вона користується з системи *закритих розподільників*. З цих причин примадонна московської опери, що не може поскаржитися на брак грошей, вирушає до колгоспу в поношеній одежинці і співає там частушки, а водночас сценарист «Великого концерту» примушує звичайну колгоспницю співати сповнений кольоратури «Соловей» Аляб'єва. Тут також друга причина — поруч пропагандивної доцільности, — чому книжка Малишка дістала сталінську премію. І ключ до ширости цієї книжки. Вона щира, оскільки й доки вона народницька.

Історично народництво постало з переляку російської інтелігенції, коли вона побачила, як мало знає *мужика*. Це було прагнення ународнитися, заперечити себе як інтелігенцію. Осягнути цього було не можливо, але прагнення було щире. Комплекс народництва в сучасному радянському житті триває за інерцією, почасти щиро, почасти — і більшою мірою — як нова система мімікрії, що постав не з бажання самознищення, а з намагання зберегти себе. З другого боку, давнє народництво не спромоглося привести інтелігенцію до примітивізму, а сучасне в дуже багатьох випадках досягло цього ідеалу, — не матеріально, а культурно й психологічно. У цьому сенсі твердження советської пропаганди, що сучасна радянська інтелігенція

міцно зв'язана з народом, відповідає правді. Але це тільки один бік правди. Другим боком є задушне лицемірство.

Про те, як постав цей комплекс заздрости, святенництва й сентиментальної релігії примітивізму, не раз писано в літературі про російських «зайвих людей». Одні виводили його з національної психології росіян, інші пояснювали штучністю й гвалтовністю європеїзації Росії, в наслідок чого постала прірва між освіченими й неосвіченими клясами. Тут нема місця на ці проблеми, можу тільки сказати, що схильюся радше до другого погляду.

На Україні вплив народницького комплексу був великий, але попри це він лишався імпортованою ідеологією більше, ніж місцевим витвором. Європейська традиція вільної ініціативи й вільного змагання за особисте щастя й добробут ніколи не була викорінена. Уже в новіші часи, коли говорити про літературу, вона знайшла свій вияв, приміром, у «Червоноградських портретах» Івана Сенченка або в «Кулаку» Уласа Самчука — по обидва боки політичних барикад. Обидва твори показують — і підносять — підприємця, капіталіста, коли не в реальному, то в психологічному сенсі, людину, що формує суспільне життя, формуючи своє власне.

Але незалежно від генези народницького психологічного комплексу і його анахронізму й звиродніння в сьогоднішній дійсності, він існує і він незрозумілий Заходові, навіть якщо абстрагуємося від філософії, релігії й етики, а говоритимемо тільки про критерії оцінювання людської поведінки. Захід опинився в ситуації толстовського Нехлюдова з «Утра помещика». Нехлюдов приїхав до свого маєтку, руханий найліпшим бажанням зрозуміти селян, зробити їм добро, але вони йому не вірять, його не розуміють, готові навіть глузувати з його добрих намірів. І тоді збитий з пантелику Нехлюдов, чи то Захід, чи то Бланден має перед собою дві можливості: припустити, що на Сході взагалі нема нічого, крім пустки примітивізму, або прийняти, що попід позірним примітивізмом ховається якась небувала складність загадкової російської душі. І тут на допомогу їм

приходить Достоевський, тут поспішають з допомогою Кіплінг і Тойнбі.

Але проблема Достоевського не була проблемою Росії, а тим менше — групи народів, включених у політичну систему Росії; вона була проблемою російської інтелігенції, рештки якої збереглися тільки на еміграції. Це вони, стикаючися з людьми Заходу, змушують їх самим фактом свого існування й своєї проблематики вірити в вирішальне значення Достоевського для пізнання великого невідомого на Сході. З цього постає хіба тільки чиста літературщина, зворушливі сцени мало не ритуального поцілунку старої комуністки повією і вчителькою і дальшої загибелі всіх трьох.

Але вибір першої альтернативи, визнання примітивізму за органічну рису Сходу, був би рівнозначний з позицією гітлеризму, для якого *ост* потребує тільки хліба, господаря й канчука, рівнозначний з позицією сучасних Кеннанів, на думку яких національні й культурні потреби не мають жадного значення для радянської людини, яка потребує тільки суспільної реформи абож, при певному спрощенні справи — знову шматка хліба, господаря і... якщо не канчука, то принаймні виразної норми поведінки.

Не підлягає сумніву, що примітивізм глибоко вкоренився в психології народів СРСР, а народницький комплекс, що виріс у Росії, живий і досі. Але ні в кого, ані навіть у росіян, яким його риси найбільше властиві і де вони розвинулися з залізною послідовністю причин і наслідків, вони не впливають з якоїсь незмінної внутрішньої сутности. Даремно було б шукати в душі пересічної радянської людини сьогоднішнього дня складних моральних проблем, але не менш хибно було б думати, що ці проблеми їй взагалі чужі й неприступні. Засада тут проста, закон елементарний: голодна людина хоче хліба; задовольнивши голод, думає про кращу харч; далі приходить мрія власного затишного кутка, а ще далі про речі складніші. Про такі, що їх марксизм окреслює як надбудову. Це не означає, що в СРСР не існує мораль. Але вона існує радше як відрух і відчуття, а не як інтелектуальна проблема.

Знову, на мій превеликий жаль, доводиться виступити в ролі андерсенівського хлопчика. Проблеми простіші, ніж може здаватися. Захід не розуміє Сходу. Схід не розуміє Заходу. Це факт. Винні в цьому не тільки зовнішні перешкоди.

Схід не розуміє Заходу, бо перебуває на примітивнішому рівні і не позбувся народницького комплексу. Захід не розуміє Сходу, бо або приймає примітивізм за органічне явище, або дошукується в ньому надзвичайної складності. Але народницький комплекс робиться чимраз анахронічнішим. Малишко і Бланден може колись пізнають один одного. Можливо, зустріч їхня буде цікава для обох. Але сьогодні ця зустріч ще не може відбутися.

Бостон, 1952

(«*What Europe thinks of America*» під ред. Дж. Бернгема, Нью-Йорк, 1953; «*Kultura*» 11 (73), 1953; «*Preuves*» 35, 1954)

Друге народження «Народнього Малахія»

Лесь Курбас показав: основа театру — ритм. Основа кожного театрального образу — ритм цього образу. Основа вистави — узгодження ритмів усіх образів в один складний, але цілісний ритм вистави. Якщо цей єдиний ритм вистави накидає всім режисер — це вистава режисерська. Такі були перші праці Курбаса в «Березолі»: — «Газ» Г. Кайзера, «Макбет» Шекспіра. Актори були в них тільки колішатками в загальній системі. Це були геніяльні постанови, геніяльні розв'язання сценічних проблем, але актор не відігравав у них вирішальної ролі, він був тільки виконавцем.

З переїздом до Харкова (1926) Курбас ускладнює свої завдання. Він хоче знаходити розв'язання вистави не в реалізації свого диктаторського задуму, а в урівноваженні, гармонізації акторських розв'язань. Це почасти накреслювалося вже в «Золотому череві» Кромелінка і в харківській редакції «Прологу» Боднарчука й Курбаса. Максимуму ця настанова дійшла в реалізації третьої праці Курбаса в Харкові — в постанові «Народнього Малахія» Миколи Куліша. Актори-учасники вистави розповідають, що над постановою театр працював дев'ять місяців, — здається, рекордний термін готування спектаклю в історії українського театру. Думаємо, що така надзвичайна

тривалість готування «Народнього Малахія» пояснювалася передусім саме бажанням Курбаса дати цього разу не режисерську виставу, а акторсько-режисерську, виставу, де вільно виявлялися б усі акторські індивідуальності, хоч і в межах єдиного режисерського плану.

І саме тому «Народній Малахій» у «Березолі» був найменш цілісною виставою. — Тому, не зважаючи на блискучі акторські розв'язання окремих ролей (Чистякова — Любуня, Гіряк — Кум, Крушельницький — Малахій, Івицький — гість), не зважаючи на блискучі розв'язання окремих сцен (особливо I. дія і сцена Малахія-Крушельницького і Олі — Даценко в III дії), вистава не була цілковито зібрана в одну цілість. Передусім, вилучилася в щось окреме й самодостатнє перша дія. Уже оформлення (В. Меллер) надто різнилося від оформлення дальших трьох дій. Оформлення дальших дій було побудоване на системі zdeформованих павільйонів, павільйончиків і напівпавільйонів, що мали бути втіленням вбогости і скупости міського життя часів НЕП-у, його бруду й заблощеності. — Перша ж дія була дана на згущеній блискучості і барокковій переобтяженості типового пейзажу степової України з гіперболізовано-обважнілими велетенськими — соняшниками і вітряками.

Розбіжність між першою дією й дальшими була проведена і в режисерській роботі. Перша дія була ритмічно побудована на гротесково поданих речитативах, на — скульптурній опуклості гротескових постатей. Гротеск не перешкоджував враженню своєрідної величності. Дія розгорталася не тільки як заперечення хуторянського існування, відстояності й традиційності хуторянського побуту, а і як своєрідна апотеоза його. На сцені були маски, на сцені були примітиви, але за ними стояла певна величність. Це була ідилія розкладу старого українського хутора, трагічна ідилія, трагедія загибелі ідилії.

Дальші три дії, що відбуваються в місті, в Харкові, були побудовані на іншому ритмі, на ритмі розпанаханому, невідстояному, позбавленому чіткої закономірності. Міське життя доби НЕП-у Курбас подавав як метушню й розгардіяш

окремих сцен, жестів і інтонацій, не зв'язаних в єдину цілість, як хаос ударів і стиків, як механічну суму різнотональних голосів, як просте складання окремих сцен, окремих, часом фотографічних деталей, окремих акторських одягів. Перша дія нагадувала оркестру, що грає під орудою досвідченого диригента, дальші три дії — оркестру, що різноголосно й хаотично настроюється.

Причина цього була, як уже говорилося — в бажанні дати вияв кожному акторові, в бажанні дати не режисерську, а акторсько-режисерську виставу. З другого боку, режисер, очевидно, включив певну хаотичність ритму другої, третьої й четвертої дії в свій плян постави як свідоме завдання. Він хотів цим протиставити неврівноважений, невідстояний ритм непівського міста застиглому, зовні непорушному навіть при повній внутрішній вичерпаності й розхитаності ритмові хутора.

У виставі «Народнього Малахія» Курбас не знайшов свого часу ані розв'язання проблеми акторсько-режисерської вистави, ані повної сценічної реалізації Кулішевого задуму. В своїх дальших працях («Мина Мазайло» М. Куліша, «Диктатура» І. Микитенка, «Маклена Граса» М. Куліша) Курбас домогся рівноваги акторського й режисерського первня в виставі. Він домогся цього не складанням акторських осягів, як це спробував був зробити в «Народньому Малахіїві», а включенням акторських даних у свій єдиний і витриманий плян. Це були вистави, сказати б так, режисерсько-акторські. Шлях чисто акторського театру Курбасові був чужий. «Народній Малахій» продемонстрував це цілком наочно. Гармонія режисера і актора була досягнена Курбасом, але визначальним мав бути режисер.

Повної сценічної реалізації «Народній Малахій» не знайшов у «Березолі» тому, що він потрапив у роботу в період певного зламу в системі праці Курбаса-режисера. Замість того, щоб схопити закономірності, закладені в п'єсі, і театральньо виявити їх у рамках єдиного режисерського плану, Курбас скорив — бодай частково — плян вистави закономірностям своїх театральних шукань. У наслідок цього

була порушена архітектоніка п'єси, перекривлені її пропорції, вистава набрала характеру суми окремих сцен, де-не-де наближаючися мало не до ревії (якій, як відомо, «Березіль» також віддав — і не випадково — чималу данину своїми виставами типу — «Галло на хвилі» і «Чотири Чемберлени»). Перша дія стала замкненою в собі геніяльною цілістю, дальші три дії — своєрідним дивертисментом. Натяки й політичні уколи, яких у п'єсі є дуже багато, вийшли на перший плян, наскрізна дія затушувалася. Перша дія запанувала над усією виставою.



Майже двадцять років «Народній Малахій» був під забороною. Удруге він побачив світ тепер у постанові театру під мистецьким проводом Володимира Блавацького на еміграції. За ці роки багато змінилося. П'єса стала великою мірою історичною, а де в чому просто застаріла. Багато політично-злободенних натяків уже потребують коментаря і не звучать безпосередньо. Застаріла в деяких істотних моментах політична концепція п'єси. Свою трагедійну п'єсу Куліш написав про виродження революції. — Революція підрізала коріння старої хуторянсько-містечкової України; знищила її відстояний побут; але замість принести новий побут, людяно-соціалістичний, вона принесла тільки розгул п'яного шумовиння непівського міста. Куліш не жаліє старої України, бо він знає і бачить, що вона себе вичерпала і далі існувати, як дотепер, не може. Але він не може прийняти і нової капіталістично-безпринципної, безґрунтової й брудної непівської України.

Тепер, у світлі історичного досвіду, ми знаємо: розгул п'яного НЕП-у був тільки маленьким етапом у складному процесі виродження революції. Далеко страшнішою і згубнішою показала себе дальша фаза цього виродження, фаза, що триває досі: — фаза сліпого в автоматичності діяння своєї бюрократично-поліційної машини державного капіталізму, що нищить людину фізично або розчавлює ду-

ховно, що позбавляє людину свободи, вищої за свободи, перелічені в Атлантійській хартії: свободи бути самим собою.

Цих страшних наслідків виродження революції Микола Куліш в пору «Народнього Малахія» ще не знав. Як і його товариші з В А П Л І Т Е — Микола Хвильовий з «Вальдшнепами», Григорій Епик з «Непією», Іван Сенченко з «Червоноградськими портретами», він прийняв приватно- і державно-капіталістичні прояви періоду НЕП-у за о с т а т о ч н и й етап виродження революції. Саме тому його «Народній Малахій» побудований на тому, як стара хutorська Україна захлинається в бруді НЕП-у, саме тому фінал п'єси — спів похабної російської пісеньки п'яною повією, що характеризується сповненими розпуки словами Малахія «Це Україна співає». Ті, хто протестує проти такого узагальнення цієї сцени, звичайно, мають рацію з позицій 1947 року, але саме так, а не інакше оцінював дійсність Микола Куліш 1927 року.

Але, якщо п'єса стала в цьому вже історичною, якщо її концепція революції заперечена історичним розвитком, то чи варт було п'єсу відновляти на сцені? Коли про це можна ще було сперечатися перед виставою, то тепер, після того успіху, який має вистава театру Блавацького, дискутувати на цю тему не доводиться. Микола Куліш і театр перемогли. Переможців, як відомо, не судять.

Засновком величезного, можна сказати, тріумфального успіху театру було те, що театр не став пристосовувати п'єсу до поглядів і вимог нашого часу і різних політичних угруповань нашого часу, а поставив собі завданням розкрити й театральню виявити її внутрішню суть, а вона глибша, ніж здається з першого погляду.



Основа театру — ритм. Поразка постанови Курбаса коренилася в порушенні закладеного в п'єсі ритму. Тріумф Блавацького як режисера корениться в знайденні й виявленні цього ритму, єдиного потоку ритму, що проймає не частини

вистави, а її всю як цілість. Це суперечний ритм, але єдиний; єдиний, але суперечний. Його основа — це боротьба двох тем, уживаючи цього терміну в тому значенні, як його вживають музики, говорячи про теми симфонії або сонати.

Стара хуторянсько-містечкова Україна характеризується своєю речитативністю. Ключ до неї дається з самого початку: відкривається сцена — і ми чуємо, як речитативом голосить стара Стаканчиха (М. Степова) за своїм чоловіком; він розростається й варіюється, цей речитатив: в нього вплітаються голоси трьох дочок Малахіївих; Кум сполучає його з побутовими інтонаціями; свого апогею доходить він у сцені співу «Милость мира»; далі його репрезентує Агапія (Н. Горленко). Ми впізнаємо цей речитатив. У багатстві своїх відмін він дав нам, з одного боку, типові в побуті «полтавські», «дядьківські» інтонації тощо, з другого боку, мистецьки трансформований, він породив мистецькі скарби народних дум і голосінь, він позначився виразно на поетичній інтонації віршів Павла Тичини («Чистила мати картоплю»), Тодося Осьмачки, Василя Барки.

У зовнішньому оформленні вистави, в мізансценуванні, в пластичній акторській жесту речитативові відповідає певна — скульптурність, статуарність груп, постатей і рухів. Скульптурність теж розкривається низкою градацій: скуленість сутулого Малахія (В. Блавацький) відмінна від широко-розкритого, театральнo-картинного жесту Кума (Б. Паздрій), точеність і різьбленість гармонійних поз Любуні (Е. Дичківна) — від гротескової застиглості поз двох її сестер (М. Мельникова, О. Карп'якова), сувора продуманість і симетричність мізансцени першої дії — від позірної хаосу й метання масової сцени в фіналі цієї дії.

Речитативності й скульптурності теми старої хуторянсько-містечкової України в виставі протистоїть зовсім іншими засобами розкрита протилежна тема — тема України непівської. Музично вона розкривається міським «жорстоким» романсом і ламаними ритмами сальоново-бордельного танцю. Може особливо виразно цей ритм розкриває В. Левицька (Мадам Аполінара). Вона ввесь час ні-

би не то пританцюває, не то нервово труситься. Її жест дрібний і розхитаний. Вона ніби вічно п'яна. Земля під її ногами — не тверда і не певна. Більшою чи меншою мірою цей ритм властивий більшості «міських» персонажів п'єси. А своє завершення і остаточне розкриття він знаходить у фінальній сцені надривно-гістєричного, зламаного і розпучливого співу «Потеряла я колечко» (Е. Шашаровська).

Так оформлена режисерськи вистава: від трагічного речитативу голосіння Стаканчихи через поступове приглушення речитативних ритмів і наростання міської «трясучки» до фіналу — трагічного співу Олі. Розпалися основи старої України, захлиснула її каламуть «раковини з калом» (Хвильовий), розгойдана виродженням революції в НЕП-і. Між цими двома крайніми точками — величезне багатство змагання двох тем, подане з майстерністю справжньої чотиричастинної сонати. Одні носії «хуторянської» теми проносять свою мелодію незмінною. Така Агапія (Н.Горленко). І як трагічно звучить її співуча мова, система традиційних жестів її на тлі п'яного шабашу розпущеного міського шумовиння! Так і сопілка Малахієва зривається в новому оточенні в страшний дисонанс. Інші змінюються — особливо виразно Любуня (Е. Дичківна). Скульптурність її гри на початку підкреслено плавкістю рухів рук на тлі темної сукні; але пальці ще мовчать; у 3 відспоні, коли вона повна надії, в гру входять пальці; і ось — катастрофа, Малахій утік, він не повернеться додому, ніколи не відновиться хуторська ідилія. З її рук падає безпорадно торбинка. Це кульмінація ритмічного наростання 3 дії, як кульмінацією 1 дії було розбиття миски, що впала з рук розгубленої Стаканчихи. І в 4 дії Любуня, вже в міській сукні, грає всім тілом. Вона грає тему зламаності. Так розкривається образ того найсвітлішого, найчистішого, що породив хутір, і що зламалося, опинившись в шумовинні непівського міста.



Можна було б ще дуже багато говорити про знахідки

театру в виявленні внутрішнього ритму п'єси. Театр ніби довершував те, що не вдалося свого часу Курбасові, і ми були ніби справді на «березолівській» виставі. Спектакль заслуговує передусім на докладний опис, щоб зберегти високі осяги театру від випадковостей емігрантського життя.

Але тут нема змоги це зробити, і хотілося б ще тільки висвітлити деякі спірні моменти, зв'язані з ритмічною основою вистави.

Цілком своєрідні труднощі при вибраному режисерському розв'язанні вистави становить роля Малахія. Розглядаючи сам у собі образ Малахія — блискуче схоплений в українських національних особливостях тип безгрунтового мрійника, хуторського Дон-Кіхота, тип надзвичайно яскраво схоплений і в нашій емігрантській дійсності сьогоднішнього дня репрезентований не одним представником. Голубі мрії — і разюча безпорадність у дійсності, всесвітняські пляни реформи людини — і знищення основ, на яких сам існуєш, фактично — діяльність шкідлива й руйнівна, суб'єктивно — безкорисливе, самовіддане служіння людині й людству. Справа не в «більшевицьких книжках», яких нібито начитався Малахій, — це членам його родини всі книжки видаються большевицькими; недурно ж Малахій цитує не так Леніна, як... Ріг-Веди. Справа у втраті ґрунту під ногами. Звичайно ж, Малахій — плоть від плоті і кров від крові українського хутора, один із закономірних проявів виродження хутора. Тому його тема — це одна з підтем ширшої теми розкладу й загибелі хутора.

Це усвідомив Блавацький як режисер і актор. Він вибрав для своєї гри тон майже гротескової стриманості, скупеності, скупченості. Навіть у сценах картання й декретування, коли його Малахій розпростовується й ніби виростає, лишається той же уривчато-стриманий тон з несподіваними павзами, що розривають мову й роблять її ламаною, кутастою. І цим блискуче стверджений сценічно образ і тип Малахія в його сірості і об'єктивній безвартності. Але це не відповідає конструктивно-композиційній ролі персонажа в п'єсі. — Справа в тому, що Малахій проходить крізь усі дії

п'єси і єднає їх собою. Тим часом те свідоме знеяскравлення образу, до якого вдався Блавацький, робить, скажімо, Кума або Мадам Аполінару яскравішими, ніж Малахій. Цього не му́сло б бути. Сірість, стушкованість Малахія, що відповідають його психологічному складові, не відповідають його композиційній ролі в п'єсі. Це, звичайно, внутрішня суперечність п'єси Куліша, але можливо, що театр міг би її усунути або пом'якшити своїми засобами, якби приділив цьому увагу.

Хотілося б також сказати кілька слів про загальний розподіл акцентів між окремими діями. Театр Блавацького переміг ту відокремленість першої дії, що розрізала виставу на дві окремі нерівні частини в Курбаса. Він домогся цього тим, що речитативно-скульптурні засади ритму 1 дії чітко провів і через дальші дії в грі Малахія, Кума, Любуні, Агапії, а також і тим, що в оформленні сцени (М. Радиш) 1 дію подав, як і дальші, на тлі умовного павільйону, а не степової панорами. Осягнення єдності вистави — великий успіх. Але думається, що театр не помітив або не досить помітив, що в п'єсі Куліша 1 дія композиційно єднається з третьою, а друга з четвертою, і не досить це підкреслив. Тим часом паралельність 1 дії з 3, а 2 з 4 має в п'єсі велике художнє і політичне значення. У 1 і 3 дії Малахій перебуває в оточенні, яке йому сьак чи так рідне й співчутне (хуторяни 1 дії, божевільні — 3 дії) і тікає з нього; фінал обох дій — утеча Малахія. У 2 і 4 дії Малахій перебуває в оточенні, яке його не розуміє; фінал обох дій — люди тікають від Малахія, а він лишається самотнім і нікому не потрібним. Цей паралелізм чергованих протилежностей (ніби двоє зачеплених одне за одне кілець) становить сонатний принцип композиції п'єси. Коли ж ми згадаємо, що дія на хуторі паралелізується не з чимнебудь, а з дією в божевільні, а дія в раднаркомі не з чимнебудь, а з дією в публічному домі, то побачимо, що в цьому паралелізмі закладений і ключ до ідеї п'єси. Стара хуторська Україна виродилася в божевільню; хворі Сабурової дачі — це тільки до кінця згротесковані персонажі 1 дії; а «нова» советська Україна — це від голови раднаркому до

останньої повії — суцільний публічний дім. Блавацький - режисер паралелізм актів, систему втичних кілець, замінив суцільною лінією, підкресливши її послідовність послідовною зміною пір року (весна в 1 дії, літо в 2, осінь у 3, зима в 4) — і на цьому вистава втратила. Його божевільні нічим не нагадують персонажів 1 дії, а вони мали б їх нагадувати, звичайно, в зміщеному, трагічно-пародійному перевтіленні.

Правда, і в Блавацького є деякі моменти сценічного підкреслення паралельності 1 і 3 дії. Момент катастрофи й зламу ритму в 1 дії підкреслений падінням миски з рук Стаканчихи; момент катастрофи і зламу ритму в 3 дії підкреслений падінням торбинки з рук Любуні. Але хотілося б і деякої (звичайно, не абсолютної) паралельності мізансценування. Тим часом 1 дія побудована на трицентрових мізансценах з виходом з правого боку, а 3 дія — на двоцентрових з головним виходом у центрі. — Так само не рівнобіжні мізансцени 2 і 4 дії. До цього додаймо, що не знайдемо в пляні загального ритму режисерського розв'язання сцен Олі й Санітара (А. Теплий) і сцен секретарів РНК (В. Карп'як, Е. Левицький). Вони ніби перенесені в виставу з традиційного побутового театру.

У п'єсі М. Куліша нема активного трагічного героя, нема д і я ч а. Є тільки приречені. Малахій хоч і спровоковує своєю поведінкою трагічний фінал, у суті справи теж тільки приречений балакун. Це п'єса глибокої розпуки, трагічного розпачу (і додаймо: на прикладі цієї п'єси особливо видно, що песимізм у мистецтві може бути творчим побудником!), п'єса нездійснених надій на революцію і на ставання нової, справді нової України через революцію. І тому це не трагедія, а «трагедійне». Бо трагедія має активного героя і боротьбу. А «Народній Малахій» — соната про приречених. Позитивні герої з'являються пізніше — в іншій сонаті, в «Патетичній сонаті». Це буде Марина, це буде Аглая «Вальдшнепів» Хвильового.

І тому глибоко помиляються ті, хто докоряє Блавацькому, що він не показав вставленої Кулішем в останній редакції п'єси сцени на виробні. Можна сперечатися

про те, чи виклав у цій сцені Куліш ті думки, які були йому близькі, чи тільки офіційно від нього вимагані, — хоч уся правдоподібність за те, що ця сцена була йому накинена урядовими цензорами. Можна сперечатися про те, чи вбачав Куліш взагалі порятунок України в робітництві, — хоч образ Марини виразно промовляє проти того, що він в якійсь одній класі бачив порятунок. Але одне безперечно: вставлення цієї сцени цілком розірвало б художню єдність твору, ту боротьбу двох тем, яка проймає його з початку до кінця — і, ні сіло ні впало, внесло б третю тему. А ми ж говоримо не про політичний документ, а про мистецький твір з його власними закономірностями. І вирішальним, останнім і остаточним доказом тут є не факти біографії і політичних поглядів Куліша, а факти мистецької логіки твору, взятого як цілість. Кулішеві як політикові робітництво могло імпонувати чи ні; як авторові «Народнього Малахія» воно йому нічого не могло дати. І коли вже ми навчимося підходити до мистецьких творів з іншими вимогами, ніж до партійних програм!

Окремою темою могло б бути творче відтворення в п'єсі й виставі традицій українського народного театру — того самого, що виродився в наш так званий, «етнографічно-побутовий» театр і що його справжні традиції так цінили Микола Куліш і Лесь Курбас. Скульптурність і речитативність «хуторської теми» спираються на властивості фігур українського вертепу. Постає Кума — цілком з народного фарсу, аж до «фізіологічних» деталей (перебування в відходку, бурчання в животі) і пародійних реплік (типу «Сам вудитиму — сам помру»), і Б. Паздрій прекрасно зумів поєднати ці традиції з нотками внутрішньої приреченості. Образ Любуні-Дичківни, цієї хуторської Мадонни, дивним способом перегукується з шуканням образу української Мадонни на різдвяних листівках Галини Мазепи.

Не говоримо вже про надзвичайно сміливе поєднання стилізації й гротеску в образах Стаканчихи (М. Степова) і інших персонажів 1 дії.

■

Від театрального втілення п'єси повернімося до неї самої. Відмерли в «Народньому Малахіїві» історичні моменти, злободенні Року Божого 1927. Зате виразніші стали її конструктивні моменти і невмирущість її провідного конфлікту і провідної ідеї.

Скінчився старий світ безпосередності і хуторської обмеженості. Це був світ, — замкнений у собі. Страшний і світлий. — Страшний своєю обмеженістю, льокальністю, закам'янілістю, рабством, фальшем — (згадаймо, як «для годиться» робить усе Стаканчиха!). Світлий своєю чесністю, родинністю, вірою. Це був світ, де Бог був не далеко на небі, а тут же, за містечком на царині.

Цей світ скінчився. Розклався. Вмирає. Гине. Вішається Любуня. Божеволіє Малахій. Продається Оля. Безпорадно доживатиме віку Кум і Стаканчиха. Змітає цей світ новий — місто, революція. Це сила — чужа, протиукраїнська, розкладова. Її скороминуші прояви Куліш прийняв за основні. Але суть конфлікту він показав. Конфлікт цей триває досі. Далі йде виродження революції. Остаточо зникає з лиця землі хуторянсько-містечкова Україна. Конфлікт не розв'язаний у дійсності. Він має бути розв'язаний не на сцені і не словами. Його розв'яжуть Марини і Аглаї, цілком незалежно від того, чи вони походитимуть з робітників, чи з селян, чи з інтелігенції. Бо вони походитимуть з усіх клас і шарів українського народу. І вони говоритимуть мовою зброї.

І коли конфлікт цей буде розв'язаний, «Народній Малахій» стане річчю вже цілком історичною, але завжди залишиться в репертуарі українського театру як твір класичний, як величезної ваги щабель у витворенні національного українського стилю в театрі українському, як твір, що своїми образами зафіксував вічні грані української національної психології, що вже дістали загальну і загальновідому назву — м а л а х і я н с т в о . Бо хіба Агапія, Любуня, навіть практичний і енергійний Кум якимись сторона-

ми своєї поведінки, мислення й відчуття не становлять собою проявів того ж таки малахіяництва — психологічної спадщини хуторської України?

Друге народження «Народнього Малахія» в умовах еміграції стало заслуженим тріумфом Миколи Куліша і театру під мистецьким проводом Володимира Блавацького.

Мюнхен, січень 1947
(«Час» 6-7 (71-72), 1947)

Білок і його забурення

«Невеличка драма», другий і останній роман Валеріяна Підмогильного, побачив світ у формі книжки тепер, через 27 років після публікації в київському «Житті й революції», в 1930 році. Авторі було б тепер 56 років, коли писано роман, йому було 28. Хто читає романи з продовженнями в журналах? Фактично читачі дістають роман уперше тепер. За це вони будуть вдячні редакторів видання Юрію Бойкові і видавництву, що сховалося за назвою «Перша українська друкарня у Франції».

«Місто» було твором конкретним і многогранним, воно належало до школи Бальзака й Мопассана. Читач діставав біографію, речеву й психічну, героїв, образи Києва в його околицях і центрі, садах і бульварах, ресторанах, каварнях і культурних закладах, панораму міського життя, перекрій побуту різних соціальних прошарків — студентів, дрібних крамарів, інтелігенції, мистецької богеми. Порівняння з «Містом» одразу зраджує відмінний характер «Невеличкої драми». Дія теж відбувається в Києві, але місто не цікавить більше письменника. Ми знаємо, що Марта Висоцька мешкає на Жилианській вулиці, а Льова Роттер на Печерську, на Арсенальній, але це тільки назви, орієнтири, а не образи. Як у драмі, не як у романі, дія прикріплена до одного місця, це місце — кімната. Переважно кімната Марти Висоцької, часом — її суперниці, Ірен Маркевич. Раз, тільки раз автор вивів

своїх героїв на коротку мить до Андріївської церкви, але і тут не показав самої церкви: «Широчезними залізними сходами вони увійшли на тахльовану паперть церкви, що стояла щільно над урвищем горба. Потім досить вузьким проходом між церковним муром та балюстрадою вийшли на північний бік її, що стримів над прірвою. Простора площадка позад церкви була теж тахльована, і їхні кроки дзвінко пролунали в порожнечі цього відлюдного закутку». Не образ церкви тут даний, а тільки образ відлюдности її. Діятимуть два, ось рамка для їх дії.

«Місто» було соціальний роман, «Невеличка драма» — камерний. Там автор шукав широкого тла, тут він волів би подати своїх героїв на абстрактних чорних сукнах. Побут перестав цікавити Підмогильного. Пильний читач може повизбирувати багато натяків на нього — то згадано профшколу, то місцевком, то сорабкооп, то українізацію. Але це тільки принагідні згадки, і ці речі не цікаві авторові. Він не зупиняється коло них. Вони важать стільки, скільки телеграфний стовп для подорожного в поїзді.

Якщо покластися на логіку сюжету, «Невеличка драма» — про кохання. Про відміни кохання, і про відміни кінців кохання. П'ять чоловіків закохані в Марту. Льова Роттер, продавець сорабкоопу. Давид Семенович Іванчук, безробітний кооператор. Дмитро Стайничий, інженер з Дніпропетровська. Товариш Безпалько, завідувач відділу статистики Махортресту. До цих чотирьох Марта байдужа. Вона віддається п'ятому, Юрієві Славенкові, професорові біохемії. Не тому, що він професор. Побутові мотивації тут нічого не важать. Логіка не важить теж. Якби тут грала ролю логіка, Марта повинна була б вибрати або Льову, бо він любить її коханням-приятно і коханням-відданістю, або Дмитра, бо він чесна людина й хоче заснувати родину. Льова втілює, отже, платонічне кохання в усій його чистоті. Дмитро — практично-тверезе, побудоване на розрахунку — так треба, так добре. Іванчук репрезентує чисто тваринний сексуальний потяг. Безпалько, власне, зайвий у цій схемі типів кохання, в ньому поєднані риси Іванчука й Дмитра. Він появився в

романі не стільки з ідеологічних причин (як усі інші герої), скільки радше з сюжетних. Ми побачимо це далі.

Але ні платоніка, ні родинність, ні сексуалізм не знаходять відгомону в Марті. Знаходить його іраціональна пристрасть. Її репрезентує Славенко. З ним заходить Марта в любовне коло, і розрив цього кола стає кінцем роману. Іншим претендентам лишається сердитися (Дмитро), мститися (Іванчук і Безпалько) або все пробачити (Льова). Вони діють у сюжетних лініях роману: Безпалько виганяє Марту з праці (і для цього він є в списку дійових осіб), Іванчук спричиняється до її виселення з кімнати, Дмитро приносить Марті вістку про зраду Славенка з Ірен, Льова рятує ситуацію, знаходить для Марти нову кімнату. Але в любовній інтризі вони не діють, вони статичні. Діють тільки Марта й Славенко. Це робить твір ще більш камерним. Це твір про двох, і він відбувається в чотирьох стінах.

Однаке це дивні двоє. Марта має сяку-таку, досить нескладну зрештою, біографію, але не має характеру. Єдине, що ми знаємо про її вдачу, це те, що вона глибоко й віддано кохає. Славенко має характер, але не має біографії. Він був студентом і став професором. Більше про перебіг його життя ми не знаємо нічого. Дії обох героїв зведені майже виключно до їхнього кохання, а в їхньому коханні підкреслено, що воно зовсім не індивідуальне, що так само поводяться, ті самі слова говорять, так само зідхають і так само переживають мільйони інших пар. Чи не парадоксальне становище: відсіяти об'єктивний світ; помалу усунути з сцени інших героїв, — щоб лишитися кінець-кінцем з постатями без облич або з навмисне невизначними обличчями? Чи вірити логіці сюжету? Чи справді це твір про кохання?

Ще одна обставина збільшує сумнів. Роман повний філософування. Як на твір про кохання, навіть про типи кохання, філософування надто багато. Найбільше міркує голос Славенко. Він говорить про непотрібність мистецтва, про практицизм сучасної людини, про характер науки, про суть нації, про ролі кохання в житті людини, а найбільше про білок і про розум. З його висловлювань не зароджується

пристрасних сперечань, ніхто всерйоз їх не заперечує й не відкидає, як ніхто всерйоз і не приймає. Вони звучать як проповіді, і часом це навіть дратує. Іноді інші персонажі починають міркувати вголос і собі, і так само в формі свого роду монологу. Льова виступає автором короткого монологу про ролі логіки в житті. Навіть плиткий і вульгарний кооператор Іванчук одного разу висловлює філософську тираду про ролі розуму. Тирада ця якнайменше пасує до його характеру. Нарешті, цього не вистачає, і слово забирає безпосередньо автор. Він обдаровує нас семисторінковим трактатом про те, що таке життя з біологічного погляду (горіння як метаболізм, обмін речовин), що таке біохемія, що таке білок і амінокислоти. Теорія протеїнів чи роман про кохання, — що ж таке зрештою «Невеличка драма»?

Інтерес Славенка, ну і нехай автора, до проблеми білка зрозумілий. Славенко ж бо професор біохемії. Але якщо ми не знаємо всієї біографії Юрія Олександровича, то чи не могли б ми обійтися і без історії його лабораторних спроб?

Виявляється, що ні. Білкові авантури Славенкові щільно зв'язані з його філософією. Його філософія... Ставлення до неї, оцінка її показується віссю книжки. Ось вихідний пункт Славенка: «Земна людськість зростає, і кожного нового зайду на землі треба нагодувати, одягти й узутти... Людність загине, якщо їй не пощастить сконцентрувати всі свої сили у вищих, розумових сферах діяльності». Але життя коротке, а природа приготувала низку засідок, щоб перешкодити безперешкодній діяльності розуму. Інстинкти тягнуть людину до насолод — тут і виступає кохання, як також естетика, національні атавізми. «Життя людське обмежене й коротке, а робота нескінченна й незмірна... Ні години змарнованої, бо навіть хвилинка не вертається ніколи!» — «Я щасливий, веде далі Славенко, що живу в ту добу й у тій країні, коли й де розум гостро протиставлено всьому кволому, нікчемному, чуттєвому, чим так щедро обдаровує нас природа». І нарешті: «Нова людина буде байдужа до кольору вбрання й до смаку їжі, та зате знатиме смак розумової радості».

Проблема кохання розв'язується просто: «З цими дурницями треба кінчати руба. Фізіологічній потребі, якої природа, на жаль, для мене не пошкодувала, я мушу забезпечити нормальне заспокоєння», — але на цьому й годі. Мистецтву даний теоретичний бій: «Мистецтво постало як наслідок нерозуміння природи й життя; це нерозуміння мистець переносить, не розв'язуючи, в художній твір, дістаючи в цьому ілюзорне заспокоєння, якого зазнають і ті, хто в тій чи тій формі цей твір сприймає». Нова людина не витратить часу на мистецтво: це буде «тип шофера, простий, бадьорий і озброєний практичними, власне технічними знаннями».

Ніхто не заперечує цих і подібних казань Славенкових на сторінках роману. Не схрещуються леза ідеологічних мечів, наче в порожнечу лунають проповіді цієї сумнівної доктрини. Мовчання це спершу незрозуміле. Потім воно з'ясовується. Воно з'ясовується, коли Славенко за-ко-ху-є-ть-ся. Бій його теоріям дано, але не теоріями, а розгортанням сюжету. Програ бою на полі кохання веде за собою програ на всіх полях. Славенко забуває про свої лабораторні спроби, він щасливий в обіймах Марти. Він чує «Юрчик», він каже «Марта», і більше йому нічого не треба. Він починає відчувати мистецтво. Марті він каже: «Життя прекрасне, це кожен десь потай припускає, а ти висловлюєш це просто й одверто. Це бринить також у кожному рядкові поетів, дарма чи вихваляють вони життя, чи похмуро заперечують. Тим то поезія захоплює нас, хоч і не витримує розумової критики». Чуєте, читачу, — захоплює!

Ага, говорить тут читач. Тепер усе ясно. Підмогильний показав конфлікт між розумом і почуттями і тріумф почуттів. Не поспішаймо. Це ще тільки середина роману. Ми нарешті знайшли центральний конфлікт «Невеличкої драми». Це конфлікт раціонального і іраціонального, байдуже чи це останнє буде коханням, мистецтвом чи відчуттям приналежності до нації. Ми знаємо тепер, чому ніхто не заперечував Славенкові: бо автор дав йому змогу безперешкодно заперечити самого себе. Раціональне проти іраціонального

найкраще, на думку автора, виявить себе не в ситуації, скажімо Льова проти Славенка, а в ситуації Славенко проти Славенка. Але говорити про перемогу іраціонального ще передчасно. Читаймо далі.

А далі історія досить тривіальна. Шквал пристрасти пронісся. Він не потривав хоч трохи довшого часу. Славенко повертається до своїх спроб над білком і до своїх намагань побудувати своє життя за пляном. Він вирішує кинути Марту. Він повертається до своєї первісної філософії. Епізод кохання здається йому тепер тільки прикритим гаянням часу, порожньою пригодою. Не було в ньому нічого ні цікавого, ні оригінального. Це було просто забурення білка, того білка, що становить сутність людського життя. І Славенко одружується з Ірен, без кохання, просто тому, що це найощадніший у часі спосіб розв'язати статеву проблему.

Виховані на «Сердешній Оксані» й «Катерині», ми повертаємося тепер думками до Марти. Бідна дівчина! Знеславлена, знечещена, покинена... Автор іде назустріч сподіванням читача. Так, покинена, зовсім самотня... До того ж її звільняють з праці. До того ж її виселяють з кімнати. Отже, безробітна, отже, бездомна. Ну, чим не новітня Катерина? І чи Славенко не був супроти неї новим москалем, новим копитаном, якщо не за пашпортом (українець, ще й — енка), так за своєю ідеологією? Отже, новий варіант зведеної українки, Українки, України!!!

Не поспішаймо знову. Кімнату знайдено. Праця знайдеться, бо в Марти добра кваліфікація. На новому мешканні Марта не зустрине ніколи своїх ворогів-наклепників (Отих, що «жіночки лихо дзвонять, матері глузують»). І роман кінчається тим, що Марта солодко спить. Так, не в ополонку кидається, а спить здоровим, міцним сном. Усе було нормальне в цьому нормальному забуренні білка, і все кінчилося нормально. Пристрасті, страждання — це належить до усталеного шляху кожного. Невеличкі драми Марти й Славенка можна обчислювати статистично, як продукцію вугілля, падучі зірки чи автомобільні нещасливі випадки.

Щоб підкреслити нормальність цього забурення білка, що його люди звать коханням, автор змушує саму Марту шукати оригінального завершення свого кохання ще тоді, коли їй здавалося, що Славенко її кохав. Є, здається їй, три кінці кохання й усі відомі: «одружіння, знелюблення одної сторони й обопільне вичерпання, що вибухає сварками, докорами й прокляттями». Нарешті вона знаходить те, що їй видається першим, небувалим розв'язанням: добровільно зректися свого щастя, коли воно в повному розквіті, самохіть розпрощатися з милим. Так вона робить, але тільки для того, щоб дізнатися про свою поразку в цьому, і то поразку подвійну. Поперше, вона знаходить таке розв'язання проблеми в літературі, в «Комедії любови» Ібсена. Подруге, що ще гірше, вона довідується, що коли вона дійшла свого рішення про добровільну розлуку, Славенко, її Юрчик, уже думав тільки про те, як її покинути, отже, «знелюблення однієї сторони» вже наступило.

Значить, мав таки рацію Славенко? Усе тільки білок, тільки стандартні реакції його, тільки його нормальні забурення, що менше з них ми звемо коханням, а більше, що вивершується повним розкладом білка, — смертю: «Смерть нізвідки не приходить, а постійно пробуває в середині нас... Смерть не має в собі тих таємниць, що їх витворив жах і людська уява. Обмін речовин припиняється, настає якась мить байдужости, зціпеніння, потім починається процес розпаду білка, процес простий і добре відомий». Отже, розум, тільки розум може пояснити суть речей, дати змогу доцільно перебудувати життя людини й суспільства. Треба, значить, усе поставити на службу розумові.

Якщо помилковими були б рівняння Марта — Катерина і Марта — Підмогильний, то не менш хибне рівняння Славенко — Підмогильний. І Підмогильний показує марність намагань Славенка устами самого Славенка. Тоді, коли Славенко визнає, що навіть якби він знайшов у висліді своїх спроб змогу створити синтетичний білок, це нічого б не розв'язало в житті людства. І ще більше тоді, коли він дозволяє собі здати справу з марности повстання розуму,

частини, проти закону всесвіту, цілого: «Наші пояснення всі нікчемні й нічого, зрештою, не пояснюють. У великому x , що ми силкуємось розв'язати, завжди лишається трохи менший x , а в ньому знову ще менший, і так до без кінця, аж поки замість одного великого x не здобудемо безліч манісіньких, але однаково незрозумілих». Гіпертрофія раціонального, що її репрезентує Славенко, показується теж не чим іншим, а забуренням білка. Різниця тільки та, що цей вид забурення не такий загальний, як той, що зветься коханням. Він дещо більше поширився в наші дні, але і він був завжди, тільки вражав не кожного, а поодиноких людей. І це є невеличка драма число два, невеличка драма Юрія Олександровича Славенка.

Аж тут ми справді і вперше зустрічаємося з автором, з Валеріяном Підмогильним. Він змінився за ті небагато років, що відокремили його від «Міста». І там був у нього нахил до іронії, до скептицизму, але там на перший плян вибивався жадібний інтерес до життя, до різноманітності людей, їхніх почувань і реакцій. Речником скептицизму був поет Вигорський, постать другорядна, що казав: «Життя таке просте, що починає кінець-кінцем здаватися таємничим. Заспокойтесь. Люди, як і числа, складаються з небагатьох основних цифр, у різних варіаціях, звичайно». Тепер осуга гіркоти й розчарування впала на самого Підмогильного. У свої двадцять вісім років він постарівся й зневірився. Він наче відчув темне провалля наступних десятиліть, як відчував його Іван Дніпровський, казавши: «Гнида розкошує на нашій прекрасній планеті... Гряде царство гниди, якому не буде кінця». Люди стають для автора формулами хемічних реакцій, і гіркий скептицизм прикритий тільки іронією та ще математичною вивірністю композиції твору, що веде від чотирьох («Четверо в одній кімнаті, крім дівчини») до двох («Двоє в одній кімнаті, крім дівчини»), до одного, до сп'яніння коханням, висміяного назвами розділів з дешевих оперет і романсів, і до повної самоти, спародійованої алюзією на клясичну в українській літературі тему покритки («О, Боже мій милий, за що Ти караєш її, молоду»).

Якби не ця іронія, якби не ховання за свої формульні персонажі, Підмогильний міг би, мабуть, за епіграф до своєї невеличкої драми взяти рядки з Лермонтова, — вони загально відомі, але нагадаю їх:

Что страсти? — ведь рано иль поздно
их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка;
И жизнь, как посмотришь с холодным
вниманьем вокруг —
Такая пустая и глупая шутка...

Але Лермонтов ще знав трагізм життєвих ситуацій, а для Підмогильного усе тільки — невеличкі драми.

Чи був другий і останній роман Підмогильного твором протисоветським? У політичному сенсі, розуміється, ні. Передусім тому, що політика не існує в романі для автора. Його твір філософський. Його позиція — своєрідний агностицизм. Спроби ототожнити Славенка з советською ідеологією вкрай наївні. Класова боротьба ані трохи не цікавить Юрія Олександровича. Матеріалізм йому смішний: «Матеріалістична наука! Це сміливо сказано. Наука не є ні матеріалістична, ні ідеалістична. Вона є наука та й годі. Вона безстороння і за напрям своїх висновків не відповідає». Славенко визнає існування Бога, тільки він байдужий до Бога, бо Бог нєвпізнаний методами науки і, зрештою, міг би він сказати, нічого не міняє в законах функціонування й забурень білка.

Спроби причепити романові Підмогильного націоналістичну ідеологію нагадують мені того анекдотичного персонажа, який на фразу про красу зоряного неба відповідає: — Але бачите Великий Віз? Де воли з нього? Випряжені. Ким? Москалями. Не дамо! Москалям! Наш! Великий! Віз! — З «Вальдшнепами» Хвильового «Невеличка драма», з Аглаєю Марта мають стільки ж спільного, скільки з Одиссеєю чи Іліядою, з Пенелопою чи Кассандрою.

Роман Підмогильного спрямований не проти советської влади як такої, а проти ширшого об'єкта, якого частиною

тільки є советська система. Проти технізованої доби в житті людства. Але він протисоветський, бо він незалежний. Бо він безмежно іронічний супроти релігії розуму й супроти релігії прогресу. Бо він говорить про обмеженість розуму і про відсутність прогресу і протиставить цим модним релігіям гіркоту свого агностицизму.

До політичних памфлетів і до українського націоналізму твір Підмогильного не причетний. Це невелика біда. Зате він причетний до української літератури. І він має в ній своє місце. Його місце серед інтелектуально-іронічних романів кінця 20-х років, якими українська література зустріла добу технізації з її політичним вступом — терором 30-х років. До цих романів належала Йогансенова «Подорож доктора Леонардо». Але особливо близький до «Невеличкої драми» Домонтовичів «Доктор Серафікус», писаний одночасно, хоч опублікований уперше 1947 року. Схожість двох творів така разюча, що якби не певне знаття, що вони були написані одночасно і незалежно, слід було б говорити про майже копіювання. Але в дійсності це дві одна від одної незалежні відповіді українських письменників-інтелектуалістів на проблеми доби.

Як Славенко, доктор Комаха — вчений, що вреґляментував усе своє життя, щоб служити науці, зокрема виключив усе чуттєве й почуттєве. Як Славенко, він зазнає поразки в зустрічі з жінкою, втіленням іраціонального. Тільки в Домонтовича Вер зраджує Комаху, а не він її, і бідному подоланому Комасі не лишається нічого, як писати листи до Вер, що ніколи не будуть відіслані. Обоє, Домонтович і Підмогильний, так приводять раціональне до поразки. Але Підмогильний іде далі, показуючи поразку і іраціонального, другу невеличку драму, драму Марти. Може тому, що «Невеличка драма» написана на рік пізніше від «Доктора Серафікуса»?

Роман Підмогильного «Невеличка драма» поступається своєю літературною вартістю «Місту», своєму попередникові. Занадто цей пізніший твір симетричний, математично розрахований і занадто камерний. «Місто»

написане на ширшому подиху. Одначе з погляду світової, а не української літератури значення «Невеличкої драми» може більше. «Місто» бо і своєю філософією і своєю мистецькою будовою належить до традиції Бальзака й Мопассана. Шляхетна традиція, і перенесення її в українську прозу — подія великої ваги. Але з погляду європейської літератури це все таки епігонство. «Невеличка драма» попри риси обмежености оригінальніша на європейські мірила. Вона дивиться не назад, не в XIX сторіччя, а вперед. Я назвав би її де в чому перед-екзистенціалістичним твором. Еспериментальна камерність її рамок нагадує пізніше «Huis-clos» Сартра. В ототожненні життя з драглистим білком є передчуття пізнішої екзистенціалістичної концепції людського тіла як купи слизу. Агностицизм твору дає передчуття ідею закинености людини на землю.

Цих зв'язків не слід перебільшувати. Головного в екзистенціалізмі — ідеї втручання в життя попри його гідь і приреченість — у Підмогильного нема. Може ще нема, а може й не було б, коли б він міг писати далі. Усе таки, імена Кіркегора й Кайзерлінга не даремно з'являються на сторінках «Невеличкої драми». Твір Підмогильного невеличка, ніким не помічена, але все таки ланка в світовому літературному процесі.

Усе це робить видання «Невеличкої драми» подією. Хочеться ще раз висловити вдячність видавцям за те, що вони дали нам цей твір. Правда, вони думали, здається, що видають роман про українськість Великого Воза. Ну, що ж коли так, — це тільки їхня власна невеличка драма. Порадімо їм, за прикладом Марти, добре заснути, і вся гіркота пройде.

Нью-Йорк, 1956

(«Українська літературна газета» III, 9 (27), 1957)

Колір нестримних палахтінь

(«ВЕРТЕП» АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА)

I

Що двадцяті роки нашого сторіччя становили цілу еру в розвитку української духовости, — цього ніхто не заперечував і ледве чи заперечить. Фактично, — якихнебудь сім або шість років. Історія подбала за те, щоб її, цю коротісіньку еру, досить виразно окреслити в часі. Перед 1923 роком ще вкладалися в береги розгойдані хвилі політичної бурі, що найбільшого розшалу дійшла була 1918-1919 років. З 1930 р., коли реальних обрисів набрала індустріялізація й колективізація країни, центр ваги знову переноситься на економіку, почасти на політику. А в ті проміжні роки ніби всі сили нації зосередилися на її духовому житті, сублімувалися в її культуру, в творення культурних цінностей. Так сталося, що короткий час семи років — менше, ніж мить у загальному історичному процесі — набрав законного права на назву ери в розвитку української духовости.

То був період буйних сподівань і великих початків. То був період кипіння і перших стадій кристалізації. Період формування заново українського духового світу, коли тільки відокремлювалися небо і земля, суходіл і водоймища. Події обірвали розвиток, і новостворений світ не судилося заселити рибами, комахами й тваринами, вкрити лелітками

квітів і хащами лісів. Тільки перші дні світобудови відбулися. Але постала незрушна твердь, і нариси морів і суходолів випнулися на непрохололій ще землі. Цим визначено весь майбутній розвиток. І наступна павза, і наступні часто спазми, болі, втрати не змінили й не змінять цієї основи.

Справді повновартісні ери розвитку людської духовости знаходять свій вияв і закріплення в синтетичних творах, те, що німці називають *Mythos des Zeitalters*. Такою була «Божественна комедія» для католицького й католичного середньовіччя. Таким був «Вертеп» Аркадія Любченка для українського культурного ренесансу двадцятих років. Ми не будемо рівняти ці твори ні рівнем мистецького виконання, ні глибиною філософського задуму. Неспівмірні епохи, неспівмірні індивідуальності творців, неспівмірна концепційна завершеність. Але для короткої й сповненої внутрішнім змістом ери українських двадцятих років «Вертеп» був відносно тим самим, чим «Божественна комедія» для західноєвропейського середньовіччя, чим «Фавст» для доби політичних і філософських шукань, що зрушили людство Європи після 1789 р. «Вертеп» став синтезом політичного й загальнофілософського світогляду українських двадцятих років. І коли ми шануємо Миколу Хвильового за те, що він був застрільником і пробоевиком цього періоду, то Аркадій Любченко заслуговує на пошану як завершувач і синтезатор періоду. Коли 1943 р. Галичина зустрічала Любченка як продовжувача Хвильового, вона помилялася тільки в одному: не лише продовжувач, а синтезатор, — а це далеко більша й почесніша роль.

«Вертеп» розмірно короткий твір, — якихось 60 сторінок. Щоб сказати в ньому стільки, скільки сказано, потрібна була незвичайна композиція, своєрідна містка форма. Місткість форми, сконцентрованість змістів, навантага смислів на кожну одиницю форми — ця риса теж споріднює «Вертеп» з «Божественною комедією» або «Фавстом». І як твори Данте й Гете, так і «Вертеп» потребує спеціального коментаря, припускає дуже різні й різно спрямовані тлумачення. Покищо твір коментовано тільки з одного боку: Юрій

Гаморак побачив у «Вертепі» мистецьку реалізацію ідеї месіанства України, головну героїню твору — Жінку ототожнив він з Україною і відповідно до всього цього дав такий коментар окремим розділам:

Ось у першій частині — «Сольо неприкаяної лірики» — прегарними образами розкриває автор основну рису вдачі українця, його надмірну ліричність. В другій частині — «Мелодрама» — на кін виходить печальна жінка, що висловлює свій розпач з приводу провалу національно-визвольної революції в р.р. 1918-1920. Проте автор не песиміст. В найближчому розділі — «Mystère profane» — сліпучо-яскравими кольорами автор малює потужність української землі, її віру в майбутнє своєї нації. Ця частина — ніби словесна ілюстрація до відомого образу О. Новаківського «Багатство України». «Сеанс індійського гастролера», четверта частина, вводить нас у тодішню дійсність: це підготовка до майбутньої боротьби, нав'язання до першої частини — боротьба з пасивним світоглядом Азії. В п'ятій частині «Танок міського вечора» автор дає літературну ілюстрацію гасла Хвильового «орієнтації на Європу»: тут починається гімн вольовій людині. В дальших трьох частинах «Пантоміма», «Лялькове дійство або повстання крові» і «Атлетика» — показано зріст нової української людини і нової України, ренесанс якої виростає з свіжинної сили української землі. Остання частина — «Наймення — Жінка» — це пристрасний гімн відродженій нації, її перемогам. В цій частині і в епілозі «Наказ» багато фрагментів яскравого національного змісту.

Коментар цей дуже дотепний і часто правильний, але можна закинути йому дві хиби: твір розглядається тільки як політичний, майже зігноровано його філософсько-світоглядове настановлення (хоч перед цим критик і назвав «Вертеп» «філософським твором»); а в аналізі національно-політичної концепції твору не розкрито, мабуть, найголовнішого: що це за НОВА українська людина, що це за НОВА Україна, — в чому їх новість, не розкрито, отже, того, заради чого Любченко й писав свою «повість». Можливо, що критик просто не міг цього зробити в умовах німецької

окупаційної цензури, але нас тут цікавить просто той факт, що цього не зроблено.

«Вертеп» написаний дуже філігранно і, на честь критика, треба сказати, що він не пішов шляхом вишукування різних натяків і злободенних алюзій у творі, захопився не деталями орнаментики, а встановленням провідних конструктивних ліній. Бо було дуже легко віддати увагу натякам на «північних сусідів» і «байдужих земляків», на «жахливі змови та кошмарні убивства з чужого чи теж із нашого життя», на «механізованих ляльок», що навіть уже й «формально навчилися» «розмовляти нашою мовою» або гіркому вболіванню з приводу того, що у нас «час був починати, а на кону не встигли як слід приготуватись» тощо. Все це було б дуже цікаве для дослідження проблем езопівської мови, але в цьому дуже легко втрачено б провідне й вирішальне «Вертепу».

Повернімось, отже, до суттєвої аналізи. Перше, ніж говорити про символічне значення виведеної в творі Жінки, подивімось, чи не дано в творі безпосереднього образу України — і який характер цей образ має.

Він даний уже у вступному «Слові перед завісою», даний як незмірне багатство ліній, фарб і структур, як зміст величезного багатства вмістів — від зеленого кольору цілини, через розбризк сірих плямок буденщини і чорну лінеарність напружених працюю жил до свого апогею, до червоного кольору, «що так владно панує на нашому паню», що викликає найбільшу екстазу автора і вже з себе виділяє все багатство додаткових тонів — смарагдових, фіялково-білих, аквамаринних, сріблястих і сили інших. І в кінцевому «Наказі» цей домінуючий колір названий кольором наших днів.

Чому ж панує червоний колір? Чому не Україна голубої далі («Народній Малахій» Миколи Куліша) і не традиційна Україна зелених гаїв і полових хлібів з жайворонками, а червона Україна панує в «Вертепі»? Бо червоний колір — це «колір, коли досягають вишні в садах... коли на вечірній зорі у степах лютують морозні вітри, а на світанках займаються обрії, ... коли серед гупої ночі, роззявивши пащі й зідхаючи в

спразі, родять родючі домни, колір тих незабутніх хвилин, коли ви, поранений, впали на сніг, колір, що біль перетворює в радість і, раз полонивши, не пустить назад, — бадьорий колір нестримних палахтінь». Отже, червоний колір означає боротьбу, криваву й переможну, скорення ворога й подолання природи, граничну напругу вічно творчого, вічно неспокійного життя. Не тиха ідилія вишневих садків і заснулих хуторів, а вічне прагнення, вічний бій і насолода творчістю, болем і перемогою. Червоний колір України в «Вертепі» — не вираз тих чи тих партійно-політичних концепцій. Це символ України войовничої і України нестримно й вічно творчої.

А стара, традиційна завітчана Україна? Цієї «завітчаної героїні екзотичних танків і своєрідних українських розваг, героїні, що їй багато віддавалося вами часу та хвали, — сьогодні показано не буде, як не буде вже її показано ніколи». Але це не значить, що автор зрікся її й прокляв. Нове виросло зі старого. Традиції заперечено, але нове, сучасне виросло не з порожнечі, а саме з заперечення традицій. Двічі в творі показує це Любченко. У «Mystère profane» нова музика докпілля починає звучати тільки після того, як автор перестрибнув через могилу. Але стеблинку за стеблинкою зриває автор з могил, — і йому солодкий сік цих зрослих на могилах травинок. А в «Найменням Жінка» дзвенить мотив солодких яблунь, що, зростаючи на могилах, «цупкими полапками... позаплутувались у черепах, у кістках і смочуть те тлінне надіб'я..., щоб потім знову зацвісти й родити». Так і нова, червінькова Україна росте зі старої. Але передумова зростання, — щоб старе вмерло, щоб воно стлівало, щоб воно було заперечене новим.

Коли наважитися перекласти всі ці образи на мову грубої політики, то це означатиме, що неможлива — за Любченком — суто селянська, сільська Україна, що єдино можлива, доцільна й прогресивна Україна, що загартувалася в революції й розквітла своєю промисловістю й технікою. Помиляється Ю. Гаморак, кажучи, що «Атлетика» показує багатства України. Чому б тоді серед них не фігурували

чорноземлі й водні басейни? «Атлетика» показує індустріяльне перетворення багатства України, перехід від гасел «руда й вугілля» до гасел, що знаменують вищий розвиток промислової техніки — «чавун і сталь». Революційна, індустріяльна Україна — ось Україна, забарвлена «кольором нестримних палахтінь».

І тут стикаються два лаятмотиви твору: мотив степу і мотив міста. Степ з його розмахом, з його широчінню, налитий життям і життєздатністю — він родить вічно силу, захват, віру. Степ, оспіваний Любченком ще в «Гайдареві», — це найкраща з традицій українського народу, запорука його майбутнього. Колишній степовик мусить стати теперішнім робітником і прийдешнім ученим. Через працю, будівництво й науку степ набирає нових якостей. Темі степу присвячено «*Mystère profane*». Це час світання, що само розсічене автором на три окремі етапи: передсвітанкові шуми, що в них виливається ще стихійна сила степу; рух, коли стихія ця вже починає діяти; і, нарешті, дійство, — термін, що знаменує в «Вертепі» опанування стихії свідомою людською акцією. Вітри й сонце розворушили степ, і вже йому не заснути. Він же, где же як «розбурхана вчора коханка» — образ, споріднений з класичним Тичининим «Чорнозем підвівся і дивиться в очі». І скорити й запліднити його приходять — це апотеоза розділу — радісні й потужні машини — комбайни. Так постає «заглиблено-творче сьогодні».

Але звідки прийдуть ці солодкі запліднювачі-комбайни? З міста. І автор веде нас до міста, в «Танок міського вечора», по дорозі в «Сеансі індійського гастролера» здолавши й заперечивши хуторську ідилію нероблення, хуторянського *dolce far niente*. Сила, сміливість, енергія — ось риси міста. І автор починає розділ із сповіді в любові до імкливого, хижого, дужого, масштабного міста. Місто — життя, місто — напруга. Місто — сучасне й майбутнє. Тільки треба його здобути, взяти, зламати й поставити навколішки. Так, бо місто не тільки «мудра, сильна, зваблива коханка». Місто на Україні — це ще й «нафарбована красуня, жорстока баба, що хтиво лащиться, що її в цій родючій країні ще не загублено». І

ви впізнаєте тут образ Миколи Хвильового: Місто — осередок «всесоюзного міщанства», чужонаціональної сили. Щоб місто опанувало степ, степ мусить спершу опанувати місто. «Хіба... не запліднено ще цю нову потужну коханку новим ярливим героєм степів?» — питає автор. Так постає тема завоювання міста, тема «Міста» Валеріяна Підмогильного. А в перекладі на мову грубої реальної політики це мало б означати: нові українські кадри робітництва, прийшовши з села, мусять українізувати місто і зробити його репрезентантом усієї України.

І тут починається тема старого і нового героя міста. Старий герой — це герой рутини, порядочка, акуратно застелених столів, усталености мізерного побуту. Це людя, «що завжди і скрізь чекають, аби догоріли свічки». Новий герой — це хазяїн землі. Він — «з металевими м'язами», він зростає в гурті, він мислить широкими масштабами, він — суцільний розмах, він — «вічно підхмелений юністю». Ми впізнаємо його. Це та «молода молодь» Хвильового, про яку Тичина писав: «Та хіба ж не завжди молодь молодіша від усіх». Серед умовностей «Вертепу» цей герой може й найумовніший, бо в ньому Любченко зібрав не тільки те, що бачив, а й те, що передчував, чого ще не було, але що мусіло бути!

І, може відчуваючи умовність цього образу «атлета з металевими м'язами», Любченко три розділи присвячує змальованню того, з чого і чим зформується цей герой у реальності. Так постають «Пантоміма» — розділ про українських дітей, «Лялькове дійство або повстання крові» — розділ про українську молодь як передовика нації і про нову українську жінку «друга, коханку й матір», і вже тільки по тому показано самого героя в розділі «Атлетика».

Коли ми тепер повернемося до героїні твору — Жінки, ототожнивши її, слідом за Гамораком, з Україною — а на це прямо натякає Любченко, кажучи в «Слові перед завісою», що вона з'явиться замість уже згадуваної нами «заквітчаної героїні екзотичних танків», — коли ми до неї повернемося, то побачимо, що її сюжетна схема

другим пляном повторює щойно нами намічену. Ми бачимо її вперше восени на цвинтарі, на похороні її молодого дружини, що впав з риштовань, ним самим збудованих. Це катастрофа змагань 1917-1920 років. А в розділі «Найменням Жінка» ми зустрічаємо її вже весною, і в грозі і бурі, під грім і блискавки зароджується нове кохання її з героєм — «Атлетом з металевими м'язами», що приносить їй досвід будівничого, силу, сполучену з точним розрахунком, і буйну пристрасть, але пристрасть не тільки захвату, а водночас і мудрої мужности. Цей герой вже не впаде з риштовань. Цей герой, що прийшов зі степу і скорив місто, вже збудує для своєї Дружини воістину величну споруду, гідну їх обох. Так повторюється тут тема нової, червінькової України, сплетена з попереднім позасюжетним розгортанням її постаттю героя — чорночубого робітника, атлета з металевими м'язами.

II

Тема України проходить, як бачимо, через увесь «Вертеп». Не дурно на початку й на кінці його падає «копір нестримних палахтінь». Але водночас із нею, точніше кажучи, — в ній самій — знаходимо й тему людства й людини взагалі, людини й природи, людини й світу, загального світогляду людини. І не тільки в силу того силогізму, що Україна — частина людства і, отже, те, що стосується до частини, може стосуватися й до цілого. Ні, проходить безпосередньо. Це легко простежити, навіть ідучи розділ за розділом.

Категорії часу присвячене «Сольо неприкаяної лірики» з рефреном «Шалено швидко пролітають наші дні, мчать життям, як розлогими степами, наші буйногрові місяці, пропливають, як гордовито задумані кораблі, наші роки». Неповоротність швидкоплинного часу болить авторові, бо з часом минає і те найвище, на що здатна людина — її творчість, її почуття, її бунтарство. Трагічність колізії розв'язується спершу піднесеним гімном кожному сьогодні,

кожному «заглиблено-творчому» сьогодні. Згадаймо Гумільова:

Солнце, сожги настоящее
Во имя грядущего,
Но помилуй прошедшее.

Зовсім не так у Любченка. Саме сьогодні — в центрі, ним, в ньому і заради нього живе людина. Але це не означає, що питання часу просто заперечується, визнається нерозв'язним і через те автор його уникає. Мовляв, — лови хвилину, — старий, як світ, епікуреїзм. Сьогодні — живе й славиться автором як фокус минулого й майбутнього. Минуле залишає свої сліди в тих «вчорашніх бльокнотах», що їх так солодко в хвилину ліричної розчуленості притиснути до серця. Але важливі не вони, а той «інкрустований малюнок», що складається СЬОГОДНІ з опалого листа, з листа, яке жило ще вчора. А ще важливіше, що в сьогодні ховається завтра, в тумані сьогодні вже бачить людина завтрашні «контури нових будинків, і віхи нових димарів, і стьожки вулиць — все, до чого так звикла наша уява».

Так час не заперечується суцільним релятивізмом, і не проголошується зовні накинутою людині абстракцією. Час, виявляється, є об'єктивна даність, матеріалізована людиною-творцем у її заглибленій творчості сьогоднішнього дня. Минуле й майбутнє реально існують в теперішньому. І сама неспинність часу й невловність хвилини — дарма, що зроджують сум і біль у хвилину ліричної задуми, — високо оптимістичні вічним переплеском минулого в майбутнє на гранях кожнохвилинного сьогодні людської творчої праці.

Я є — ось вихідна точка філософії «Вертепу». Але висновок звідси — не соліпсизм. Навпаки. Через творчість творчого я — ствердження об'єктивності світу й часу. Так закономірно приходить дальша тема — тема життя й смерті, що їй присвячений наступний розділ «Мелодрама». Місце дії — цвинтар, сюжет — похорон. Але з цього приводу не проливає автор сліз, не проголошує патетичних промов, не вдається до гіркої іронії. Тон навмисної буденності: «Вам,

звичайно, все ясно: хтось назавжди пустився наших берегів». Ну, що ж, це «гарний кінець, що завжди є новим, гарним початком». Життя вічне, як вічна смерть. І постава проблеми вже наперед визначена розв'язанням проблеми часу: якщо минуле живе в сьогодні, то і мертве живе в живому. Згадаймо вже наведені в попередньому розділі мотиви солодких колосків і яблук, що ростуть на могилах. Мотиви «Арабесок» Хвильового й «Фуги» Тичини. Ми їх знаємо: сьогодні зроджується з учора і сьогодні судить учора й заперечує його. Таким живим голосом заперечення мертвого й кінчається розділ: «В юрбі навіть хтось іронічно сказав: — Цікаво, що б то була за будівля, коли таке лихе риштовання».

Бо сьогодні — спрямоване в завтра і не має жалю. Сьогодні — це безмежні простори, цілинні перелogi, що воляють за працею, за творчою силою людини, як жінка, що готова зачати, покiрно стеляться вони перед чоловіком. І людина вносить у світ своє чоловіче запліднююче зерно. Цій темі присвячений розділ — «Mystère profane».

Минуле — напівзогнилий паркан, обсіпаний срібною припаддю. І яка висока насолода, поспіхом збігаючи вперед, до звабної далечини, накласти на цю холодну поверхню відбиток своїх пальців. Бо найбільша, найсолодша ласка — це прояв сили, це активне насильство, це уміння схопити землю, простори, цілину «в міцні руки, і без вагань, без сутужних перерв і надаремного нуду радісно й легко дати їй плід». Бо людина існує, щоб скоряти своєю творчістю, своєю працею, своєю силою, а світ, простір — щоб коритися. В людському дійстві (термін — нагадуємо, — що означає в Любченка організовану людську дію) лежить майбутнє світу. І плян цього дійства — це є подорож у майбутнє. Бо майбутнє, повторюємо, реально існує в творчій праці сьогодні. Хіба ті комбайни, що ввижаються авторові в перспективі цілинного степу, не є справжня реальність, відколи герой помножив цю свою мрію на силу м'язів і міць розрахунку?

Так розгортається антропоцентрична філософія «Вертепу». В ній дивним способом поєднані дві, здавалося б,

протилежні й несполучні речі: визнання об'єктивності світу й визнання людини центром світу й мірилом речей. Об'єднуються ці дві ніби несполучні речі чинником людської енергії. Це — безперечний матеріялізм, але матеріялізм, сказати б енергетичний, матеріялізм, де матерія вільно й легко переливається в енергію й навпаки. Проблемі духу й матерії і присвячений розділ «Сеанс індійського гастролера». Матеріялізм і кавзалізм — ось центр цього світогляду. Єдина реальність — вічний рух матерії-енергії. І дух — є ніщо інше, як творчість цієї матерії-енергії, як її рух. Дух — це, коли хочете, здатність матерії-енергії постійно рухатися вперед, бути в вічно рухомій рівновазі, це все те, «що ненавидить морок і любить силу, все, що не знає супокою й зневіри».

Дух може намагатися відірватися, заперечити матерію, шукати вічного спокою від страждань, виробити теорію марного квієтизму. Тоді з'являється нірвана, забуття — і небуття, смерть. Але смерть не може перемогти і спинити життя. Отже, матерія-енергія завжди лежатимуть в основі, а позірно емансипований дух — неминуче перетвориться на фікцію і розтане, як розтав уявний співрозмовник автора, носій нірвани Сак'я Муні. Даремно апелюватиме він до страху перед стражданнями. Страждання — обов'язкова рушійна суперечність життя. І життя прекрасне в стражданнях. Але це не значить, що страждання приймаються без ремствувань і нарікань. Ні, — мука моя солодка мені — ці мазохістичні слова далекі від життєвствердження «Вертепу». І Блокове гасло з «Троянди й Хреста». «Радість — страданье — одно» теж неприйнятне тут. Страждання доконечні, але не для того, щоб їх приймати або щоб у них знаходити насолоду — страждання доконечні, щоб їх змагати, долати, перемагати, скоряти. А тоді прийдуть нові страждання, і нові перемоги над ними — так буде вічний рух, і вічно буде матерія, і вічно буде «Творчо-заглиблене сьогодні». Пасеїзм, теорія «нероблення», всілякий мазохізм заперечені й перекинуті напором життєвої енергії. Мотив раннього «Зями» — піднесення людини як господаря життя і

смерти — вирвався тут з рамок дрібничкового гуманізму й вболівання і став категоричним імперативом діяльності людини й всієї людської історії.

Активний, войовничо-волюнтаристичний матеріалізм українського культурного ренесансу двадцятих років, з такою силою сконцентрований і виявлений у «Вертепі», не слід змішувати з офіційним матеріалізмом підручників тієї доби. Це особливо помітно в дальших розділах, що присвячені вже не загальним проблемам світобудови й місця людини в ній, а конкретному розглядові того, ЩО Є ЛЮДИНА. Коли в «Танку міського вечора» принципово стверджено безконечну різноманітність людей і проявів людського в кожному індивіді, поставлено проблему кількості в людському суспільстві, то «Пантоміма» стверджує іраціональні первні, закладені так само в кожній людині. Без краю мінливі переливи людської психології й поведінки — переходи від любови до страху, від страху до байдужости, від байдужости до горя, від горя до захвату творчости, від захвату творчости до захвату руйнування — переходи, кривизною зламів і звивів гідні Достоєвського і... Хвильового «Санаторійної зони» або «Я» — могли б довести до одчаю, до проголошення безглуздости взагалі всього на світі. Але все це іраціонально безглузде заперечене не тільки іронією автора, що звучить і в рефренах про маленьку дівчину з її великими почуттями, і в тоні всього викладу, і навіть в умовності розцяцькованого — плялькового фантазматичного пейзажу, на тлі якого відбувається дія розділу — воно заперечене передусім тим, що в усіх протилежних і взаємозаперечених виявах своєї химерної вдачі дівчинка-людина вічно творить. Дух творчости — ось те, що вносить зміст у беззмістове, глузд у безглузде. Дух творчости стверджує в людині вічно-людське. Бо наслідок іраціональності людської психології є вічне буяння творчих сил. І при всій своїй суперечності людські вчинки саме в творчості знаходять свою діалектичну єдність. Так твориться рух. Любченко — не прихильник бернштайнового «рух — усе, мета — ніщо». Але він уважає, що всякий рух кращий від

застою й мертвечини. І коли його герой, кажучи словами російського поета, сьогодні «сжег то, чому поклонялся», а завтра «поклонился тому, что сжигал», — то хіба в цьому не закладено засновки не тільки руху взагалі, а і руху до поставленої собі мети?

Визнання великої ваги біологічно-іраціональних первнів у людині, яке вже само відмежовує матеріялізм «Вертепу» від марксизму, ще виразніше підкреслене в наступному «Ляльковому дійстві або повстанні крові». Коли в «Пантомімі» дано, сказати б, іраціональну психологію людини як такої і людини в юрбі, то в «Ляльковому дійстві або повстанні крові» дано вже безпосередньо біологічне. Тут діє біологічний потяг статі, з нього зроджується тема молодости, тема жінки, тема материнства, тема народження людини, покоління, народу. Звідси б'ють джерела творчості й будування, зроджується воля, що, помножена на контроль розуму, на твердий розрахунок, перетворює історію з суми безглуздь, де творче тільки боляче й ледь помітно пробиває свою дорогу, на свідомий і грандіозний масштабами рух. Цьому присвячений наступний розділ «Атлетика». Це апотеоза людини, що опанувала сама себе, апотеоза дорослої, мужньої людини, що не сліпо йде за своїми почуттями, а в техніці, в точності, в суворому розрахунку сплянує їх на організацію життя, на скорення пасивно-улягаючої матерії природи, в найвищому своєму вияві і в найвищій синтезі з силами природи — в будуванні. Бо саме в будуванні здійснюється сполука людини як первня активного і природи як первня пасивного, сполука, що є метою людини і метою історії.

Так пройдено коло філософського і історичного світогляду. Час і простір, матерія і дух, усі головні прояви людської істоти — все знаходить своє місце. Синтезі присвячений розділ «Найменням — Жінка». Вирає тут образ нестримного життєлюбця Коля Брюньона — щоб ще раз підкреслити відмінність від нього — відмінність людини ери техніки і організації суспільного життя. І все закінчується символікою зародження нового життя в грозі і бурі — символ

вічності життя і вічності боротьби, вічності існування перешкод і вічності ламання їх. Через кордони український культурний ренесанс простягає руку передовикам Європи, щоб сказати СВОЄ слово, щоб іти з ними як рівний з рівним або й вести їх за собою.

Твір Любченка при всій широті його розмаху — твір мистецтва, а не абстрактної філософії. Тут не місце критикувати його філософію з погляду її внутрішньої витриманості або практичної доцільності. Можна тільки підкреслити, що система УКРАЇНСЬКОГО матеріялістичного світогляду, як показує «Вертеп» — а він тільки підсумовує й синтезує щодо цього світоглядову систему хвильовизму як осередку світогляду українського культурного ренесансу двадцятих років — річ можлива.

Яка б не була філософія «Вертепу», — а ми бачили, що вона наскрізь діалектична і сповнена історизму, а водночас по-своєму телеологічна, — бо вона не відкидає ідеї закономірності в історичному розвитку: згадаймо характеристику історичного циклу в «Найменням — Жінка», даного в образах річного круговороту природи: дике свавілля орд восени, задубілість зимового сну — і розквіт культури весняною яблуневою заметіллю — і пора зрілості, коли життя «складає до сонця многострунну хвалу» і вистигають плоди — і нові орди розкошланих бранок, шалапуття й тривоги — і далі новий цикл (згадаймо ідею циклічності в Тичини — «В космічній оркестрі») — яка б не була ця філософія «Вертепу», але вона підкупає тим, як широко захоплює вона життя, як жадібно всотує всі звуки й барви довкілля, як не цурається найбільших протиріч, як усюди й скрізь прокладає шлях ЛЮДИНІ.

Наймиліший Любченкові — ми бачили це — червоний колір нестримних палахтінь, колір боротьби. Але на завісі його «Вертепу» міняться всі кольори — крім сірого. І боротьба — це у нього «удар і ласка, біль і радість» — отже, не самі удари й пробої! Його люди — не «шкіряні куртки» такого собі Бориса Пільняка, що навіть у революції — тільки «фукцируют». Ніщо людське не чуже їм — і настрої тихого

суму й ніжності в «Сольо неприкаяної лірики» відтворені не з меншою силою й щирістю, як захват масштабністю праці й будівництва в «Атлетиці».

Характеристично, що Любченко не вибирає ні особливо комічних ситуацій, ні особливо трагічних. А коли йому такі трапляються, то комізм він пом'якшує лагідною іронією («Пантоміма»), а трагізм — підкресленням його звичайності («Мелодрама»). Він дотримався своєї обіцянки, даної в «Слові перед завісою»: «Не ждїть нічого особливо трагічного, бо трагедія — явище досить умовне і не завжди буває бажане. Не ждїть також нічого надміру веселого, бо веселощі теж — явище досить умовне і теж не завжди бажане. Знайте лише: тут протиріччя не дозволять вам бути байдужими». І саме на ролі протиріччя в нібито звичайному: дитяча гра, сцена кохання, прогулянка за місто, похорон — саме на цьому з особливою переконливістю виростає основна філософсько-етична ідея «Вертепу» — ідея вічного неспокою — і пов'язана з нею національно-політична ідея месіянства України, з особливою переконливістю виростає ВІРА — віра в людину і віра в Україну, яка наскрізь проймає «Вертеп», як і весь український культурний ренесанс двадцятих років. Бо матеріалізм Любченка — хоч яким парадоксом це звучить — виростає з віри і важний і чинний тільки як підґрунтя великої віри. У цій точці він, коли хочете, переростає в великий ідеалізм.

Частковим ствердженням цього має бути розгляд одного дуже часто використовуваного в «Вертепі» засобу — іронії.

Нотки іронії взагалі властиві Любченковій творчості; вона часто з'являється тоді, коли виклад загрожує можливістю набрати патетичності. У «Вертепі» іронія особливо відчутна в «Мелодрамі» й «Пантомімі». В «Мелодрамі» іронія обрамляє трагічну сцену похорону. Вона виростає з кількох побутових деталей, що ніби суперечать високому тону сцени. Ось чоловік при наближенні похорону кидає цигарку й... затоптує її в свіжу землю могили; ось одному з оркестрантів наступили на ногу, й він болісно сичить; ось могильник добродушно просить на чай. Явне — хоч і сучасне — pendant

до сцени могильників у «Гамлеті». Але зовсім інший ефект. Там мізерність могильників посилює ідею марності людського життя. Тут усі ці дрібнички щоденного побуту підкреслюють ординарність смерті, її безсилість збороти життя. Іронія Любченка в цьому розділі — не скептична або трагічна іронія романтиків, а засіб, знижуючи трагізм, піднести життєствердження і волю до життя, життя без котурн і маски, в його примітивності й водночас складності. Іронія романтиків знаменувала жах перед перемогою життєвої прози (згадаймо хоч би Людвіга Тіка), іронія «Мелодрами» знаменує ствердження життєвої прози як одного з закономірних проявів вічного життя, заперечення штучної поетичної або трагічної пози, що стає нібито над життям.

У «Пантомімі» іронією пройнята вже сама тема: показати іраціональність людини на прикладі примх малої дівчинки. Але це знову ж іронія не зла, а доброзичлива, іронія життєствердження. Не скепсис говорить нею, а тільки досвід. Це іронія, з якою дорослі говорять з любимою дитиною. Іронія любови — так хотіли б ми її назвати. Коли найвищий порив творчости дівчинчиної увінчується тим, що на голову «Генералові» урочисто накладається «просто горщика, що його миттю принесено з чорних задвірків» — це могло б звучати найбільшим скепсисом і песимізмом. Ось, мовляв, вам людська творчість. Але в контексті розділу й усього «Вертепу» і це звучить ніжною любов'ю старшого до дитини — і — перекладімо так — людини до людини. Коли зважитися вжити модного тепер слова, іронія Любченка — вияв його активного гуманізму.

III

Так постає перед нами «Вертеп» синтетично-завершуючим образом української духовности доби культурного ренесансу 20-х років — і в національно-політичному і в загальнофілософському, світоглядovому проявах. Поруч Хвильового

— застрільника і організатора — виростає постать Любченка — завершувача й синтезатора, людини, що викристалізувала й вичіткувала те, що в фантастичному й фанатичному мигтінні пронеслося в блискавичній самим стилем своїм творчості й діяльності Хвильового.

Коли ж громадський відгомін «Вертепу» був далеко не такий широкосяжний і активний, то причин цього треба шукати в складності й незвичності структури «Вертепу». Форма його мусіла бути складна й своєрідна вже через саму настанову на синтетичність. В якихось 60 сторінках дати розмірно повний духовний образ цілої епохи розвитку української ментальності — в структурі шабльонової новелі або повісти цього не можна було зробити. І ті шукання МІСТКОЇ літературної форми, що їх почали Хвильовий своїми «Арабесками» й Тичина своїми «В космічній оркестрі» й «Сковорода» — ці там ще невпорядковані й дещо розхристані спроби знаходять своє гармонійне викінчення саме в «Вертепі». Ми аж ніяк не схильні пояснювати особливості структури «Вертепу» побоюванням цензури. Хіба поодинокі натяки-алюзії, про які ми згадували на початку статті, можна було б пояснити цим. Але цілість — ні. Це було б те саме, що структуру «Божественної комедії» або «Фавста» пояснювати зовнішнім тиском. Ні, мистецтво має свої закономірності, а в межах його — синтетичний, сказати б, жанр — свої.

Передусім, цей жанр аж ніяк не може обмежитися на звичайному герої, взятому в його побутовій історично-географічній даності. Зміщення побутових, льокальних і часових сталостей у Данте вмотивоване зовні мандрівкою по тогосвіттю, у Гете — то відьомським шабашем, то знову ж різними гатунками тогосвіття, якими мандрує, спраглий щастя герой. Ці мотивування, хоч які умовні, були, звичайно, неприйнятні для матеріялістичного світогляду Любченка. І, продовжуючи світову традицію синтетичного жанру, він замість тогосвітніх душ і душ речей і предметів героями своїми великою мірою зробив діалектичні суперечності життя, рушійні сили діалектичного розвитку світу. «Протиріччя не дозволять вам бути байдужими» — декларує він у

«Слові перед завісою» — і справді вони — більш або менш персоніфіковані, а іноді ляльковізовані стали провідними дійовими особами «Вертепу», — поруч і нарівні з самим автором і з кількома героями-людьми. Візьміть «Mystère profane». Хто герой цього розділу, якщо не степ, що співдіє з автором як герой з героєм. А Сак'я-Муні в «Сеансі індійського гастролера» — це ж просто персоніфікація певного світогляду. А хто герой «Танку міського вечора», якщо не місто як таке, місто, яке водночас репрезентує може й усе людство! А торф, руда, вугілля тощо, що поруч з абстрактним Робітником виступають солістами хору в «Атлетиці»? А поруч цих колективних або уявних героїв виступають ніби люди, але виразно схематизовані, перетворені на ляльки, на рупори певних ідей або поглядів або навіть просто на докази певної тези — особливо виразно в «Ляльковому дійстві або повстанні крови» з його двома спречниками на початку розділу і з легенем і дівчиною в кінці.

У різних розділах, для різних творчих завдань Любченко потребував героїв різного ступеня співвіднесеності з побутом і навіть з емпіричною дійсністю взагалі. Грубо беручи, — докладніше повернемося до цього далі — це персонажі трьох типів: мислимі в емпіричному побуті, хоч і піднесені над ним (автор, жінка, могильники, дівчинка, робітник з розділу «Найменням — Жінка» тощо); умовно-лялькові («Лялькове дійство або повстання крови»); і нарешті уявні (степ, місто тощо) — з безліччю переходів між цими групами.

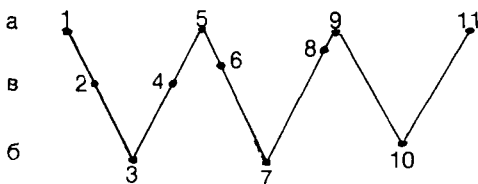
Відповідно й розділи «Вертепу» написані в різній манері. Зовні це вмотивовано різноманітністю видовищних жанрів, можливих у вертепі (ліричне сольо — мелодрама — містерія — сеанс окультиста — танок — лялькове дійство — атлетика). Внутрішньо — мінливість стилю окремих розділів зумовлена потребою поєднати логіку абстрактно-філософського мислення — головного стрижня твору — з образністю як провідною засадою мистецького твору взагалі, — поєднати, само собою, не механічно, одягаючи готові

формули абстрактної думки в убрання образів (це було б співвідношення форми й змісту механічне — як склянки й води: вода може набрати форми першої-ліпшої посудини, і тільки випадково втиснута в «форму» склянки), — а так, що рух образів веде за собою і в собі рух думки. Саме в цьому останньому й полягає трудність аналізу «Вертепу». Якби готова абстрактна думка була штучно влита в чужі для неї форми, було б дуже легко її з цих форм вилуштити й показати її в усій її наготі. Але в Любченка за малими винятками абстрактна мисль народжується й розвивається саме в образі — і відірвати її — річ майже неможлива. Візьміть «Сольо неприкаяної лірики». В розвитку абстрактної думки — це постава проблеми часу. Але вирвіть тему часу з настрою автора! Не пощастить. Філософська тема так зрослася з ліричними рефлексіями автора, що тільки в них і живе. Тема життя і смерти в «Мелодрамі» постає перед нами як новеля з побутово віднесеними героями. «Mystère profane» невідривна від степового пейзажу. Відділяється думка від побуту, переходячи в чисто філософський діалог у «Сеансі індійського гастролера», але вже в «Танку міського вечора» вона зв'язана з калейдоскопічним мигтінням типів міщухів, що разом творять колективний образ міста. Новеля про дівчинку в «Пантомімі» наочністю емпірично-побутових образів, сюжетністю, теплотою гумору дає ніби відпочинок від загальників і абстрактів, хоч і тут автор нагадує про них своїми рефренами-характеристиками маленької дівчинки. «Лялькове дійство або повстання крові» дає зворотну структуру: абстрактний діалог, майже стаття, — але переривана гострими зазивними мелодіями весняного вечора і завершена мініатюрною новелькою з сюжетом кохання. Дальшу «Атлетику» ми б назвали жанром... діаграми в слові — з такими ж умовними постатями, як фігурки на діаграмах. Фугу всіх попередніх мотивів пори року являє собою початок розділу «Найменням — Жінка», що закінчується однак побутовою новелею про те, як гроза застала коханців на цвинтарі. А подане це все в обрамленні «Слова перед завісою», що починається як ділова вступна промова, а

закінчується алогічно-емоційними згустками, як увертюра, і кінцевого «Наказу», де fuga всіх попередніх розділів переходить у своєрідний марш з провідним мотивом «Добра вам путь, ішовши».

Отже, загальна композиційна схема, як бачимо, побудована на чергуванні розділів абстрактніших і побутово-емпіричніших. Чергування це, коли його виабстрагувати, дуже рівноважене, і його навіть можна подати графічно, а саме:

коли перенумеруємо розділи: 1. Слово перед завісою. 2. Сольо неприкаяної лірики. 3. Мелодрама. 4. *Mystère profane*. 5. Сеанс індійського гастролера. 6. Танок міського вечора. 7. Пантоміма. 8. Лялькове дійство або повстання крові. 9. Атлетика. 10. Найменням — Жінка. 11. Наказ — і розподілимо їх на: а) Розділи, де переважає абстракція і реально-побутових героїв нема або майже нема; б) Розділи побутово віднесені і з конкретними наскрізними героями-людьми; і в) Розділи, де попередні дві засади виразно змішані, — то композиційний рух можна вкласти в таку схему:



При цьому можна ще спостерегти, що тільки в розділах ряду «б» основним структурним принципом композиції є розвиток у часі, тоді як у рядках «а» і «в» рух відбувається або переважно в просторі (2, 4, 6, 9) або в площині переважно чисто мисленній (1, 5, 8, 11). Проте ролю цієї (і подібних можливих) схеми не слід перебільшувати. Будова мистецького твору ніколи не піддається повному препаруванню. Схема існує тільки в наближенні, не в дійсному бутті. Візьмімо «Слово перед завісою» (1). Звичайно, це абстракти, поза конкретними персонажами, але їх не відірвеш від реального, хоч і алегоричного образу завіси. Візьмімо «Сеанс індійського гастролера» (5). Звичайно, це абстракти, але їх не

відірвеш від «сюжету» — поява й розтавання постаті Сак'я-Муні. А з другого боку, розділи ряду «б» наскрізь пронизані тією ж синтетичною думкою, тільки що вона ніби заслонена образами побутово допасованих персонажів. Тільки через це «Вертеп» і виступає як різноманітна цілість, а не просто як різноманітність, як дивертисмент, як купа матеріалів або творів. І жанрове багатство розділів забезпечує не тільки чергування напруження й розмірного відпочинку, розпруження в читача, а і враження відтворення безконечної різноманітності й варіативності проявів життя світу.

Що сама структура поодиноких розділів, взятих уже не в співвідношенні, а в собі, нагадує часто структуру музичного твору — в цьому нема нічого дивного. Річ давно відома, що ритм музики часто близький до ритму абстрактного мислення. Дуже часто розділи членуються на виразні відтинки з більш або менш паралельними будовою рефренами. Такий у «Сольо неприкаяної лірики» рефрен проминання днів, місяців і років, що водночас відкриває й закриває розділ. Такий у «Пантомімі» рефрен маленької дівчинки — великого почуття. Такий у «Mystère profane» мотив відбитку пальців на припаді паркана.

Не менш, ніж рефрени, характеристичні музично зорганізовані наростання або спадання, — дуже виразні, наприклад, у «Mystère profane». Така є градація бажань автора збудити докільця: а) звуків; б) руху; в) дії, — градація, що їй відповідає наступна градація справжнього світанку: а) повітря (недиференційовані фарби); б) палітра (диференціяція фарб); в) гармонія всього (фарби разом із звуками). Але особливо виразно виступає цей ритм композиції в розділі «Танок міського вечора».

Простежмо це тут на другій половині розділу. Вона починається трьома розмірно довгими уступами, що з них кожний дає характеристику однієї людини: людини розуму, бодем її мислі в першому уступі; людини почуття, що знаходить заспокоєння в мріях — у другому; людини волі, хазяїна міста й життя — в третьому. У наступному абзаці дано вже одразу характеристику двох контрастних людей.

Далі в одному уступі подано вже кілька контрастних пар. Прискорення ритму, стиснення більшої кількості думок і образів у абзаці далі трохи розпружується, але тільки для того, щоб почалася нова хвиля наростання. Контраст минулого й майбутнього, контраст моральності й неморальності, контраст економічний, контраст національний — це теми наступних уступів. Як завершення їх з'являється мотив куртизанки й коханки, що єднає другу половину розділу з першою, а далі, коли досягнуто вже межі логічної акумуляції, ритм починає особливо напружено й прискорено наростати. Через ряд взаємопідсилювань-запитань ми переходимо до частини, де вже нема часу групувати явища за законом контрасту, де вже шаленим напливом, в суміші миготить уже не протилежне, а просто різне — де найрізніші люди й явища «зринають і тануть, спалахкують і гаснуть». Коли попередня частина йшла в темпі, сказати б, *алеґро*, то тут маємо *алеґро* віваче. І далі — на коротку хвилину — нова кристалізація розгойданого оце ритму — знову контрасти, але чимраз коротше висловлені, аж поки вони не стають цілком оголеними, перетворюються на контрасти вже не людей, а чистих понять, щоб завершитися ритмічною вершиною — одним словом: перемога:

За один момент скільки тут створено й скільки зруйновано. Скільки в цих головах блиснуло нового, і скільки спопеліло хвальних чеснот.

Скільки здобуто й втрачено, куплено й продано, народжено і вбито!

Злеті й падіння. Віра і голод. Життя і острах.

Біль і перемога!

Конче — перемога.

І коли досягнуто цієї вершини, далі в урочистому ритмі маршу, що завершується фанфарами («Слава руйнуючій силі вогню! Слава будівничим вогненним шумам») і знаменує переможний похід майбутнього в нашому сьогодні, — тоді

вже не прискорено, а урочисто, величними й потужними акордами закінчується розділ.

Ритмові композиційному, природно, відповідає ритм мовний. Він часто наближається до віршового: «Ні жесту млявого — бадьорість. Ні rischi сумніву — рішучість. Ні хмарки в оці — ясність. Ні хмарки в думці — точний розрахунок» («Атлетика»). Тонічний ритм тут незаперечний, абсолютна паралельність синтаксичних ходів недвозначна. Але іноді тоніка переходить навіть у силаботоніку: «І там, де спогад за татарське безумство, де вовки жовту кість жвакували (анапест. І незаперечна алітерація), — тепер владна камінна хода переможця, тепер павутиння металевих сполучень, що силоміць засотують пагорби й долини.

«Вклоняйтесь, химери давнизни! Стеліться покірно, простори!» (Виразний витриманий амфібрах!) («Мелодрама»).

Далеко важливіший, ніж ці поодинокі прориви метричності, послідовно проведений крізь увесь твір принцип — ми так назвали б його — варіаційної дво — або три-членності. Пояснимо його на прикладах: «І перед вами, як той строкатий візерунок на убранні танцюриста (1), як ті мінливі шматинки, що підстрибують, кружляють і звиваються в лад його рухам (2), як ті миготливі блискоти, що виграють всіма кольорами (3), перед вами кружляють (1), пролітають (2), виграють (3), візерунки (1), й блискотки (2) вечірнього танку» («Танок міського вечора»). Легко переконатися, що в кожному ряді 1, 2 і 3 різними словами окреслюють те саме. Явище життя в словесних варіаціях проходить перед нами тричі або двічі. І так в усьому творі, — приклади на кожній сторінці в довільній кількості.

В цій варіаційній кількочленності, безумовно, виявилася індивідуальна риса Любченкового стилю: закоханість у слові, деяка самовитість, самоцінність слова, те, що свого часу змусило обрушитися на Любченка прихильників голої речевості слова з «Нової генерації» памфлетом, що мав за мотто слова тургенєвського героя: «Аркадію, не говори так красиво!» Але спеціально в «Вертепі» ця варіаційна кількочленність виправдана музичною структурою розділів. Як

тема в музичному творі нормально переходить кілька варіацій, так тут кожний образ словесно варіюється відповідно до вимог ритму даного місця даного розділу.

Що ця варіаційна кількочленність здебільшого синтаксично оформлена паралелізмом, часто анафоричним («Вас дивує, вас навіть дратує цей розбризк сірих рухливих плямок, що так нагадують сірі осінні дні, сірі почуття, сіру недбайливість, сіру нудьгу присамоварних бесід, сіру активність млявих людей, сіру ніжність безсилих рук, сіру привітність ворожого усміху, сіру тьмяність фальшивих похвал» — «Слово перед завісою») або епіфоричним — у цьому нема нічого дивного. Ритмізувальна й логічно об'єднальна роля повторів — річ абетково відома.

Але підкреслюючи музичні принципи в будові розділів і в мові, ми аж ніяк не можемо погодитися з твердженням Гаморака, ніби «Вертеп» побудований цілком «музично» і дає враження «симфонії». Першим заперечує це сам Любченко. Адже міг він назвати свій твір симфонією або чимось подібним. Але ні, він дав йому назву «Вертеп». Чи це випадково?

Що автор розуміє під назвою вертеп, він пояснює в «Слові перед завісою». «Цим прекрасним словом, — пише він, — у нас називали колись дуже розповсюджене пересувне видовище містерій та інтерлюдій». Запам'ятаймо це: містерій та інтерлюдій. Але, — веде далі автор, — життя змінилося, і тому «у нашому вертепі все буде трохи інакше». І далі намічено такі дві головні відмінності: старий вертеп обмежувався на триповерховій коробці і діяли в ньому ляльки; новий вертеп охоплює далеко більші відстані, і діють у ньому протиріччя. А тепер згадаймо: чи триповерхова коробка старого вертепу не показувала весь світ, як його тоді уявляли? І чи драма ляльок не показувала зміст тогочасної (церковної) філософії? І чи не перемішувала вона високі абстракції містерії з паралельними їй, але знижено-побутовими інтермедіями?

Пригадаймо зміст «Вертепу»: людина і світ, філософський і національно-політичний світогляд. Пригадаймо

композицію «Вертепу»: від злетів у царину високої абстракції в відпочинок розділів — побутових новель. Хіба це не є містерія з інтерлюдіями? Сучасна, ХХ сторіччя, містерія з інтерлюдіями. І тут згадуються бойчуківці. Корієнів високої, синтетичної культури українського ренесансу вони шукали передусім у європейському і українському 'преренесансі: Джотто, Візантія, стара ікона — чи не ті ж закономірності штовхнули Любченка до преренесансної містерії з інтерлюдіями? Хіба випадкова була співдружба ВАПЛІТЕ з бойчуківцями? А кілька років пізніше хіба не прийшов до своєї містерії Микола Куліш у своїй «Маклені Грасі», створеній у співдружбі ВАПЛІТЕ й «Березоля»? Ба навіть «Диктатуру» Івана Микитенка Лесь Курбас трактував як містерію — аж до деталей, до асоціацій між малими хатками на пляшетах і ренесансовими будиночками пізніх містерій, як вони засвідчені на малюнку Кайо й де Мелля 1547 р. — з одним спільним завданням: виключити з театру поняття простору, дати дію поза простором, — як він виключений і в «Вертепі» Любченка, де дія симультанно відбувається то в кімнаті автора, то в безмежжі степу, то в безмежжі України як цілості — бо дія весь час відбувається по суті в душі, в діалектиці суперечностей, що існують, правда, в просторі, але не зв'язані істотно з простором.

Ці збіги не були випадковістю. Відходячи від плазування побутовщини, відходячи від учнівства неокласиків, шукаючи творчої синтези, що здатна була б виявити глибину прагнень і ранніх довершень української духовости, «активні романтики» ВАПЛІТЕ і побратими їх зверталися до монументальности середньовіччя, множаючи її на динаміку нашої епохи. Філософська (не релігійна) містерія з інтерлюдіями, в якій менші цілості побудовані за музичними законами, але загальна цілість, передусім, за логікою розгортання творчої філософської думки, — ось жанр «Вертепу». Що мова твору монологічна, а не діалогічна — це, звичайно, не міняє суті справи і зумовлене це тим, що ми виростили з персоніфікації абстрактів: персоніфікації зла, добра, віри тощо — завжди статичні. А світ «Вертепу» весь у динаміці. Персоніфікувати

«протиріччя» — дійових осіб «Вертепу» не можна. Це зумовило монологічність твору.

До того ж цю відмінність не слід перебільшувати. В текстах середньовічних містерій жест і рухи персонажів були опрацьовані не менш докладно, ремарки відігравали не меншу роль, ніж репліки, і текст містерії може більше нагадував сучасний кіносценарій німого фільму, ніж сучасну пересічну п'єсу, де авторські ремарки зведені до мінімуму.

Містеріяльно-інтерлюдійний характер «Вертепу», підкреслений і деякими зовнішніми деталями його будови. Дія твору перекидається то в степ, то на терен усієї України («Атлетика»). Це відповідає декларативній заяві автора про обмеженість і недоречність рамок старої триповерхової коробки вертепу. Але раз-у-раз дія підкреслено повертається до тієї ж три — (тільки не — поверхової, а) — частинної коробки: кімната автора в центрі; вікна з одного боку — виходять на цвинтар; вікна з другого боку виходять на нове місто. Як у старому вертепі три поверхи знаменували небо-землю-пекло, так у новому три клітини знаменують минуле (цвинтар), сьогодні (робоча кімната автора), майбутнє (нове місто). І тому не випадково, що дія ввесь час повертається до цих рамок.

Ба навіть більше. Коли вона виходить за їх межі, то тло завжди має підкреслено-декоративний, сказати б, мальований характер, як у середньовічному театрі, де море зображувалося, напр., невеличким чотирикутним басейном тощо. Степ з «*Mystère profane*» і місто з «Танку міського вечора» — підкреслено складаються не з тримірних реалій життя, а з фарб і тонів, як завіса в «Слові перед завісою». А зима в «Пантомімі» має виразний розцяцьковано-іграшковий характер:

А ще й сонце гойдається в голубих високостях, сміється маленьке пустотливе сонце, і сміються долі то тут, то там пустотливі, рожеві, голубі й фіялкові іскорки. Сміються іскорки на дахах, що ніби проти сонця повистелювали гостинні скатерки. Перестрибують іскорки вітами дерев, густо обдарованих снігом, дерев, що стоять такі непорушні та гордовиті й

геть скидаються на майстерний витвір із тонкого скла. Здається бо: підійдеш до котрого, штовхнеш → воно тобі із мелодійним дзвоном враз розсиплеться на дрібні шматочки. Штовхнеш — а воно тебе справді обсипає тисячуа миготливих іскорок.

Порівняйте цей пейзаж з описом «справжньої» зими, напр., у Любченковій же «Крові»:

Стала надзвичайна тиша. Позаду вовків здіймалась висока суцільна стіна лісу, попереду лежала чимала кручена балка. Вщерть налиту снігом і взяту обабіч лісовими стінами балку неначе охопили дві величезні лапи величезного й мовчазного звіря.

Була ніч, кріпка ніч. У височині рясно палахкотіли зорі, долі незмінно й неможливо пашів розпечений морозом сніг... [і т. д.].

Відмінність декоративної і «справжньої» зими впадає в очі. І пояснюється вона, звичайно, не тільки інфантильністю героїні «Пантоміми», а і загостреною умовністю декоративного тла «Вертепу». Бо це тло, передусім, не для дії осіб, а для дії думок, почуттів і протиріч. Таке тло мусить бути умовне.

Нарешті, поява час від часу злободенних натяків-алюзій теж цілком вкладається в принципи будови середньовічної містерії або тим більше українського вертепу.

Визначенню жанру «Вертепу» як містерії з інтерлюдіями зовсім не суперечить система міжрозділових рефренів. Почасти вона зв'язує розділи, пов'язані між собою лініями формального сюжету (рефрен «Жінко, не треба!» в «Мелодрамі» і в «Сеансі індійського гастролера»; термін «дійство», що зв'язує «Mystère profane» і «Атлетику» — мотив цвинтаря і розквітлих яблунь, що зв'язує «Мелодраму» з «Найменням — Жінка» тощо). А головне — вона дає в останніх розділах синтезу мотивів усього твору — ніби парада-антре всіх акторів — учасників *commedia dell'arte*. Так тема сліпучої зими з «Пантоміми» й весни з «Mystère profane»

повторюється в «Найменням — Жінка». А весь «Наказ» є ніщо інше, як монтаж центральних образів з усіх попередніх розділів. Так з'являється знову в швидкому русі мотив часу і домінування в ньому кожночасного сьогодні («Сольо неприкаяної лірики»); тема радості життя, вічної молодости з «Mystère profane»; тема потужности людського колективу з «Танок міського вечора»; тема людської іраціональности і тема дитинства з «Пантоміми»; тема молоді і тема жінки — з «Лялькового дійства або повстання крові»; тема володіння технікою, тема снаги і вміння господаря землі з «Атлетики» — все це з'являється тепер єдиним хором, щоб, закінчившись мотивом «кольору нестримних палахтінь» зі «Слова перед завісою», тим самим замкнути коло. І після цього старого засобу старого театру бадьорим вихідним маршем кінчається весь «Вертеп» — його синтетична мистецька вистава.

IV

Містерія при всій крихкості своєї будови, при всій сповненості її ніби сторонніми тілами, вставками, доважками тощо, при всій своїй мозаїчності*, все таки тримає це все не тільки на нитці внутрішньо ідейної, а й на нитці зовнішньо-сюжетної єдності. За неї править у середньовічній містерії канва євангельського оповідання про Різдво або про страсті Господні. Вона раз-у-раз переривається, і не в ній може суть, провідний елемент видовища, але вона все таки є і править за зовнішню раму, в якій вміщується і тримається все, що тільки є в містерії.

*Німецький історик театру, Йозеф Грегор, пише: «Замість античної одноцентровости (Zentrierung) театру з'являється прямо протилежний принцип, безцентровість (Exzentrierung)». Хіба не стосується це не тільки до будови сцени, а і до будови драматичного твору? І хіба не стосується це також і до будови «Вертепу»? А перекидання дії з місця на місце в містеріяльному театрі і в

Така зовнішня сюжетна рама, такі наскрізні герої є і в «Вертепі». Нема, правда, в творі дійових осіб, що проходили б крізь усі епізоди, крізь усі розділи. Але вже при першому читанні впадає в очі, що на початку твору і в кінці його фігурує та сама героїня — жінка на кладовищі. І коли на початку твору вона з'являється в момент, сказати б, хресної муки, в момент похорону коханого, коли вона близька того, щоб зречтись життя, то кінцева поява знаменує її примирнення з життям, її повернення до життя, духовне відродження, воскресіння. Так, воскресіння. Бо лінія розвитку сюжету «жінки з цвинтаря» — це ж по суті лінія сюжету: через страсті, через страждання до світловоскресіння, це своєрідне відтворення містеріяльного великоднього сюжету в його модерному перевтіленні.

Крім жінки з цвинтаря і робітника, що стає її нареченим, є в «Вертепі» і інші наскрізні герої. Передусім до них належить автор, що з'являється як дійова особа вже в розділі «Сольо неприкаяної лірики», діє в «Мелодрамі», в «Mystère profane», в «Сеансі індійського гастролера», а потім знову діє в передкінцевому розділі «Найменням — жінка». Автор — фігура не пасивна, а виразно активна, з виразним характером. Це, безперечно, один із провідних героїв твору. Діалектика протиріч, рух настрою й думки — від невиразного творчого неспокою в «Сольо неприкаяної лірики» через спостереження страждань жінки з цвинтаря в «Мелодрамі», до знайдення себе в єднанні з українським степом («Mystère profane»), до переборення всього пасивного, жовтого, прогнилого («Сеанс індійського гастролера») — йдуть однією лінією кристалізації характеру й настрою нового, свідомого себе і свого місця в житті українського інтелігента. І коли в кінці твору жінка з цвинтаря знаходить себе в новому потужному коханні, знаходить себе через емоцію,

«Вертепі» таке ж легке й умовне, як і постійний нахил усе таки повернути дію в межі триплощинної (доземо в вертепі, поземо в «Вертепі») основи сценічної коробки.

через потужне почуття, то і автор знаходить себе через кристалізацію свого світосприймання в міцний і продуманий світогляд. І тому не випадково останній дійовий розділ твору «Найменням — Жінка» закінчується саме зустріччю автора з одного боку і жінки з цвинтаря з її нареченим-робітником з другого в кімнаті автора. Інтелігенція, вигартувавши, оформивши новий свій світогляд, здатна вже прийняти, пригостити і сприйняти нову чи оновлену в єднанні з промисловою клясою, з робітництвом Україну — таке могло б бути символічне значення цієї сцени, якщо вважати, що жінка з цвинтаря — це справді образ України.

Але до цього ми ще повернемося трохи згодом, а тепер ще кілька слів про наскрізних героїв «Вертепу». Те, що однією з головних дійових осіб є автор, нагадує «Intermezzo» Коцюбинського з його головною дійовою особою — «Я». Як там ця дійова особа проходить у зустрічах з оточенням шлях свого духовного переродження й кристалізації, так і тут проходить цей шлях автор. Як там твір розпадається на епізоди, що з'єднані один з одним не так формальною послідовністю, як послідовністю своїх впливів на душу «Я», — так само і тут. І як там «Я» — не тільки Коцюбинський, а і душа українського інтелігента в її вібраціях, що є відповідями на динаміку й зміни оточення, — так само і тут автор — це не тільки і не стільки Любченко, скільки український інтелігент у його реакціях на зміни суспільного життя своєї країни.

Схожість ця іде ще далі (як на це вже вказував Василь Чапленко). Пригадуєте список дійових осіб «Intermezzo»: «Моя утота. — Ниви у червні. — Сонце. — Три білих вівчарки — Зозуля. — Жайворонки. — Залізна рука города. — Людське горе.» Ниви, собаки і т. д. — це чинники оточення, що їх роля в новелі — зайти у взаємодію з душею героя — «Я» і накласти свій відбиток на його душу. Це герої позалюдські, герої колективні, уявні. Любченко не подав списку дійових осіб у «Вертепі», але коли б він вирішив його подати, то напевне він починався б так: Мій неспокій — Степ — Рух міста — Моя країна — Творча снага України. Так само, як у Коцюбинського, поруч індивідуальних героїв (Людське горе

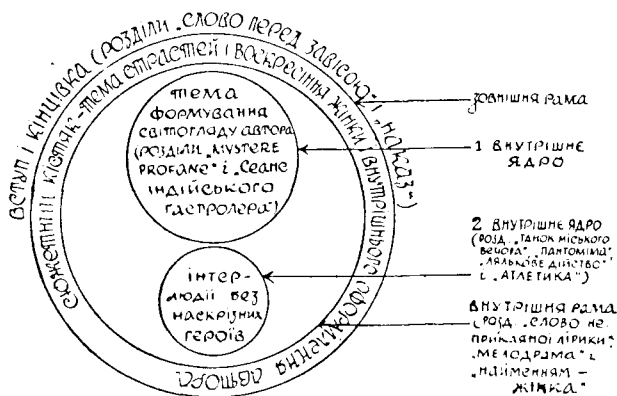
— мужик) фігурували б герої колективні, уявні. Бо що є «Mystère profane», як не історія взаємодії двох героїв: автора і — степу? І хіба героєм «Танку міського вечора» не є місто, місто, як суцільний образ, місто як колективний, але єдиний персонаж?

Крім індивідуальних і уявних героїв, є в «Вертепі» ще герої умовні, взяті як формули певних концепцій, певних поглядів. Такий є ідол Будди в «Сеансі індійського гастролера», що втілює в собі світогляд нирвани і нероблення. Такі є два співрозмовники в «Ляльковому дійстві або повстанні крови», що втілюють два протилежних погляди на молодість і молодь. Такий і абстрактний атлет-робітник з «Атлетики», що символізує буяння життя, опановане твердим розрахунком і загнудане силою людського розуму, — дарма, що в дальшому розділі «Найменням — Жінка» він утрачає свою уявність і персоніфікується нібито в індивідуального героя.

І коли тепер ми подивимося, як усі ці герої виступають у творі, ми побачимо знову, що їх поява скоряється суворим законам і що з цього погляду твір побудований як струнка система концентричних кілець. Героїв ще нема в початковому «Слові перед завісою», і їх уже нема в кінцевому «Наказі». Це обрамлення, кільце зовнішнє. Друге, в середину до центру йдучи, кільце становлять епізоди, де діють автор і жінка з цвинтаря. На початку це «Сольо неприкаяної лірики» й «Мелодрама», в кінці — «Найменням — Жінка». В них даний зовнішній сюжетний кістяк твору з темою страстей і воскресіння, в них дана зав'язка і розв'язка основних героїв — автора і жінки з цвинтаря. Третє внутрішнє кільце складається з двох циклів: в епізодах «Mystère profane» і «Сеанс індійського гастролера» ще фігурує, як головна дійова особа автор, але жінка подана вже тільки в згадці. Зате тут діють уже герої уявні (степ) і умовні (Сак'я-Муні). Тема цього кільця — кристалізація світогляду автора. А далі йде кільце, сказати б, інтерлюдій — розділів, не зв'язаних ані зовнішньо-сюжетними зв'язками, ані єдністю героїв з попередніми і дальшими, розділів «Танок міського вечора»,

«Пантоміма», «Лялькове дійство або повстання крові» і «Атлетика», де діють відповідно такі герої, як місто, далі два суперники, легінь і дівчина, далі атлет-робітник. Але ці розділи кінце потрібні, бо в них дано ту дійсність, яка по суті і перероджує і автора і жінку з цвинтаря. Рух і міць міста, життєва енергія дитинства, а далі молодості з її першим коханням, могутній розгін індустріалізації, опанування природи — ось те, що підготовляє читача сприйняти воскресіння жінки, дане в наступній частині твору. Не будь цих зовнішньо не зв'язаних з попереднім і дальшим розділів — ми б не повірили в воскресіння жінки з цвинтаря, ми б не повірили в можливість її гостини у хаті автора. Психологічно і світоглядно саме ці розділи становлять центр твору, хоч зовні кожний з них — нібито цілком самостійна інтерлюдія.

Схему композиції «Вертепу», як її тут висвітлено, можна було б подати приблизно так:



Ця схема, однак, як і кожна схема, відбиває не внутрішній розподіл світла й тіні у творі, а тільки його зовнішній каркас. Тому вона легко може завести в оману, тому її значення не треба перебільшувати. Особливо це стосується до образу жінки. Якщо виходити з цієї схеми, то

він посідає в творі другорядне місце. Справді, крім побіжної появи в «Сеансі індійського гастролера», образ цей фігурує тільки в двох епізодах унутрішнього кільця — в «Мелодрамі» і «Найменням — Жінка». А в дійсності це безперечно, центральний образ твору, осередок усіх розмислів і почуттів автора.

Приділивши цьому образу кількісно небагато місця, автор зумів піднести його іншими засобами: тим винятково-поетичним тлом, на якому він виводить цей образ (весна і яблуні цвітуть на цвинтарі, музика похорону, перша весняна гроза); тим, що він подає його в опорних композиційних точках твору — на першому напруженні зав'язки і на останньому напруженні розв'язки; тим, що він згадує про нього раз-у-раз, створюючи цим атмосферу напруженого чекання в інших розділах («Слово перед завісою», «Сеанс індійського гастролера», «Mystère profane») — старий засіб гострого драматичного напруження, створюваного тим, що героя на сцені нема, але все чекає на нього і говорить про нього, використаний, наприклад, Мольєром у «Тартюфі», і тим, що він натякає на нього, дублюючи окремі елементи його в інших образах — землі в «Mystère profane» або дівчини з легенем у «Ляльковому дійстві або повстанні крові» (згадаймо, до речі, що всі ці засоби властиві і середньовічній містерії, де Христос часто більше діяв позаочно, ніж безпосередньо на сцені, і де окремі інтерлюдії могли варіювати і в іншому світлі дублювати окремі епізоди основної дії); тим, що автор з особливим почуттям і особливою емоцією подає цей образ, оточуючи його німбом найніжнішої і найпалкішої своєї закоханости, і нарешті — і може особливо — тим, що в многоплановому загалом творі, образ цей, образ жінки відзначається особливою сконцентрованістю змістів і значень.

Втілено в цей образ Україну; і втілено в нього землю; і втілено в нього образ вічного життя, що в болях кохає і народжує. Образ піднесено на рівень майже культу, — культу жінки, — коханки і матері, вічно прекрасної і вічно плідної, вічно страждаючої і вічно сповненої життєтворчих

сил і радісної. Традиційний в українській духовості культ жінки-матері, що основним комплексом увійшов свого часу в творчість Шевченка з її вінцем — «Марією», у Любченка став виявом життєвої сили відродженого українського народу, цупкості його життєвих коріннів і зв'язку з чорноземом українського степу. Коли в роки дитячого захоплення комуністичною аскезою Хвильовий пробував розстріляти матір («Я»), то тепер, в синтезі українського культурного ренесансу двадцятих років жінка-мати була піднесена на небувалу височінь. Народ усвідомив свою життєву силу («Я дужий народ, я — молодий!» — Тичина) і символом її зробив образ жінки-матері. Це саме в ці роки, співаючи гімн цьому образу. Олександр Довженко наважився в своїй «Землі» викликом філістерській моралі показати прекрасну нагу жінку і пологи серед рясноти розкішної природи українського степу — показати в її грізній і незайманій жіночій і материнській чистоті. І тим же образом, тим же ритмом світлої закоханості і безмежного поклоніння пройняв свій «Вертеп» Любченко. Вічна молодість, вічна плідність, вічна чистота, вічне життя і вічна Україна — ось зміст цього образу. І тому образ землі-степу в «Mystère profane» ототожнено з жінкою.

І щирсердо вклоняєтесь ви цій запашній персті, що заміряно розляглась перед вами та хоч-не-хоч нагадує вам жінку. Жінку, що мусить болям коритися, але радіти, в зойках вагаться, але родити — щасливу! щасливу!

— ототожнено, щоб далі сам автор ототожнив СЕБЕ з нею:

Ви склоняєтесь долі, щоб краще збагнути. Ви припадаєте до грудей цілини. Ви наслухаєтесь.

Правда, як прискорює віддих, — ви і вона?

Як гулко б'ється серце, — ваше, й її?

Які могутні шуми бродять десь у глибинах, — і в вас і в ній.

Яка дивовижна легкість сповняє обох!

І ви обіймаєте землю.

Ця сцена злиття автора з землею-жінкою по с у т і підготовує кінцеву сцену твору, коли жінка поспішає до авторової хати, — «а ви широко розчиняєте двері». Автор — це ж тільки мала, хоч і велична, частина того життя, тієї України, які і становлять зміст образу жінки з цвинтаря. І тому він впливається в них, а вони впливаються в нього, і в цій екстатичній напрузі взаємного запліднення постає нове життя, нове життя, яке є вічна творчість, рух, будівництво. І коли життя і Україна, чи життя-Україна заходить у хату автора — чи не є це найкраща автохарактеристика Любченкової творчості взагалі?

Високий філософський і філософсько-політичний смисл «Вертепу» не виключив з нього і того, що можна було б назвати людським, просто людським, як (у менших масштабах) філософський смисл «Intermezzo» Коцюбинського не виключив з нього простих людських почувань і навіть побутових сцен (образи псів Трепова і Оверка, образ мужика). Сум автора «Вертепу» «навіщо, навіщо так швидко пролітають дні?» в «Сольо неприкаяної лірики» — це не тільки філософія часу, а й елементарне в своїй ширості людське почуття. Картина світанку в «Mystère profane» — це не тільки символіка пробудження українського степу — це водночас і зворушлива в своїй деталізованості картина степового світанка — що випи-саністю деталей («Десь ніби з-під наших же ніг раз-у-раз ви-стрибують потривожені трав'яні коники, вибігають і випур-хують якісь шелесливі жучки, дзвінкасті злотаві хрущики, спритні різнобарвні метелики») могла б конкурувати з пейза-жами степу Панаса Мирного, — хоч стиль і спрямованість тут, звичайно, зовсім відмінні.

А найголовніше: сюжетний кістяк історії про жінку, що втратила нареченого, а потім, за рік, закохалася в іншому і в випадкову і наглу весняну грозу злилася з ним устами на старому цвинтарі — і потім разом з новим коханим, весела і промокла, зайшла сушитись до хати автора — це ж теж не тільки складне плетиво філософських символів, а і зворушлива в своїй навіть наївності людська, просто людська новелька. І подана вона не абстрактно, а в живих деталях побуту — згадайте, що ця така абстрактна Жінка, і

така конкретна жінка приходиться на цвинтар «з портфелем або якимись паперами (очевидно просто з роботи)». І декорація авторової кімнати з двома вікнами — це ж теж не тільки символ, а і побут.

І побутові деталі похорону в «Мелодрамі» з «добродушним чоловічою»-могильником, що просить на чай, з затоптуванням недокуреної цигарки в землю щойновикопаної могили і те, що навіть уявні співрозмовники «Лялькового дійства або повстання крові» повертаються з такої частої в побуті двадцятих років доповіді на тему «Наша дійсність і проблема статі» — і ще багато, багато тих рисочок не дають творові стати висушеною алегорією або абстрактною деклямацією, наближають його до землі, не приземляючи і не принижуючи, доводять, що твір склався не добром умовних ситуацій і персонажів до наперед вигаданих схем і тверджень, а глибоким і впертим вмислюванням у плин життя і намаганням не поза ним, а таки в самому ньому викрити, виявити внутрішню суть, органічний зміст.

Саме тому, ми можемо сказати, що «Вертепом» Любченка українська література сказала нове слово — і в змісті і в формі. Звичайно, окремі елементи такого підходу можна знайти і в середньовічній містерії, і в німецьких романтиків, — і в творчості сучасників Любченка ваплітян-хвильовистів, і ще багато де, але ж нове в літературі взагалі постає не з порожнечі, а з нового поєднання і з нового осмислення того, що в складниках існувало і перед тим. Ми не знаходимо в усталених у поетиці жанрових рубриках місця і назви для «Вертепу». Якби треба було таку назву дати, — ми б вагалися між такими назвами, як філософська містерія, неомістерія, — навіть побутово-філософська містерія, — але жадний з цих незграбних термінів не охоплює сутности твору.

Ця сутність твору, головна прикмета його — многозначність, полісмиловість. Борис Ларін уважав полісмиловість слова й настрою ознакою справжньої лірики. Така полісмиловість змісту — є ознака справжнього мистецтва і один з критеріїв мистецькості твору взагалі. Любченко в «Вертепі», кажуть нам, боровся за нову Україну. Неправда, бо це

тільки один аспект твору, хоч і дуже важливий. Шевченко, кажуть нам, боровся з кріпацтвом. Неправда, бо це тільки один з аспектів його творчості — і найменше важливий. Навіть Марко Вовчок не обмежувалася на цьому, а що ж говорити про Шевченка. Якби це було так, Шевченко мав би для нас тільки історичну цінність, тим часом його поезія живе, бо вона полісмилова. Чому буває мертвою примітивна злободенна агітка? Бо вона односмилова. Вмирає в житті явище, що породило цей один смисл, і вмирає агітка. А твори Данте, Вольтера, Гайне живуть, бо вони полісмилові. Вони потребують коментарів за коментарями, одні коментарі співіснують з другими, інші — взаємовключаються, але в цій полісмиловості — запорука тривалости мистецького твору. І, з цього погляду виходячи, ми ставимо Любченка з його «Вертепом» у ряди цих майстрів полісмилового мистецтва, — абстрагуючися від різниці підходу до явищ, сприймання світу і стилістичної спрямованости та вправности.

Твердження, що стосуються до цілого твору, можна застосувати і до окремих місць його. Вони теж потребують коментаря, вони теж полісмилові, їх теж можна пояснювати по-різному. Продемонструймо це на образі фанфар з розділу «Найменням — Жінка», — попросимо наперед у читача пробачення за наведення цього досить довгого уривка.

На звук фанфар, пише Любченко, —

ви можете... раптово, неймовірно бисто летіти думкою в далекі віки, далекі країни... Ви можете... ну, от ви бачите вже, як виходять на арену похмурі люди. Тривожний, як розпач, поклик металю шматує повітря і в останньому параді, повільно, похмуро і важко проходять похмурі люди. Їм квіти, оплески і тисячі вигуків із переповнених радістю грудей, а вони на всю силу легенів кидають таке грімке і таке безнадійне, мов зухвалий прокльон:

— *Morituri te salutant!*

Фанфари — і ви бачите, як на підвищенні вихоплюється спритний розцяцькований герольд, ви бачите, як зав'юненим вихором здіймається пісок із турнірного майдану. Ви навіть чуєте, як жорстоко, неприязно дзенькають сталеві шати, чуєте гострий терпкий запах кінського поту і людської крові...

А от під зливою ворожих куль неподалець чужої барикади заліг невідступний загін. Ви бачите, як на лунке бадьоре гасло рвучко метнувся загін уперед і, всіваючи свою путь трупами, зрушив ворога, зім'яв ворога, розтрошив ворога і переможно погнав сполохані ворожі рештки.

А ось під прапором волі, здобутої тисячма тисяч смертей, в супроводі тих же звуків проходять славетні полки вашої країни. Вони готові завжди дати найсуворішу одсіч, вони завжди готові на смерть, щоб тільки відстояти життя.

А он з білого каменю якісь величезні прекрасні будівлі. На урочисте гасло тих же звуків мармуровими сходами шумно сходять юрми нових життєрадісних людей. Строкатим потоком пливають вони далі — в сади і долини, на ріки і озера, — сходять на час перепочинку, поки знову покличе їх до праці той самий металь.

Ви любите звуки фанфар. Це — неспокій і бадьорість, радість і біль, терпкава кров і світанкові роси...

Звичайно, коли розглядати цей уривок як вияв загального життєстверджуючого, суворо-радісного, гартованого-гартівного світогляду автора, — то ніяких розбіжностей не буде. Але коли ми постараємося вловити внутрішню логіку розгортання образів і визначити смисл кожного абзаца, — то кількість підходів може бути дуже велика, а самі підходи дуже різноманітні. Можна вбачити в них розвиток оптимістичної теми, стверджуваної боротьбою в різних її щаблях: приреченість на загибель перших бійців (I абзац), жорстокість боротьби в другому абзаці, війну і перемогу — в третьому, збудування держави, міцної і суворої — в четвертому абзаці, гармонію праці й відпочинку в вивершеній державній будові — в п'ятому абзаці.

Можна побачити просто мигтіння окремих сторінок людської історії — то марш приречених (I), то тему непотрібної і безглуздої жорстокости (II), то сп'яніння боротьбою (III), то гімн зорганізованій силі (IV), то світлий захват гармонією творчого життя (V).

А можна зробити і спробу побачити в цих п'ятьох абзацах накреслення цілої схеми світової історії — від суворої

античності (I) і середньовіччя (II) через революції XVIII-XX сторіччя (III), через сувору здисциплінованість диктатури (IV) до соціалізму майбутнього (V). І можна (як це почасти робить Гаморак) звузити тему останніх абзаців і вбачати в четвертому — українські Визвольні Змагання, а в п'ятому — тему майбутньої вільної України.

Можуть бути, мабуть, і інші тлумачення. Але вирішальне тут те, що всі ці тлумачення не виключають одне одного. Вони можливі всі разом і кожне зокрема. Уривок має характер полісмиловий. І такий же характер має образ крізьхмарного проміння, що йде безпосередньо після образу фанфар — і ще багато, більшість образів твору.

У полісмиловості твору кореняться засновки деяких важливих рис його стилістики. Насамперед, сюди належить синкретизм образів: зорові, слухові, нюхові, дотикові образи весь час переплутуються і зливаються в одну цілість. На завісі звучать СМАРАГДОВІ АКОРДИ і СРІБЛЯСТА ФУГА; роса цвіте на зелах і СКРИКУЄ раптовим блиском; прохолодне вино світання бризкає СКАЛКАМИ на обличчя і, випите, вливає потугу і пружність у тіло; образ хмар викликає образ фанфар — таких синкретичних образів у творі безліч. З полісмиловістю зв'язане і насичення твору абстрактною лексикою, словами, що висловлюють загальні поняття, назви почуттів і сприйняття у безконечному шаблюванні їх тонів і півтонів. Але дослідження словника «Вертепу» мусіло б становити тему окремої статті. А нам треба переходити вже до кінцевих зауважень.

Стрункою, змістово і композиційно продуманою і врівноваженою структурою постав перед нами «Вертеп». Це може єдиний твір прози наших двадцятих років, де не тільки багато і глибоко сказано, але сказано в вивершено-досконалій формі. Проза Хвильового була розхристана за самим принципом своєї будови. Це була проза бунту проти закам'янілості побуту і проти закам'янілості літературних форм. Це була проза початків нової ери. Але проза завершень уже не підносила хаотичності в принцип. Навпаки, «Місто» Валеріяна Підмогильного, «Майстер корабля» Юрія

Яновського, «Волинь» Уласа Самчука тяжіли до вивершености, до виразної структурности. Але не досягли її, лишилися неврівноваженими, структурно перекошеними під тиском зливи почуттів або під тягарем життєво-побутового матеріалу. Любченко своїм «Вертепом» ніби хотів довести, що буянню романтичної думки Хвильового можна вкласти в чіткі і окреслені береги нової, революційної, але завершеної в собі форми. Починаючи від загальної суворої симетричності будови, в якій кожний деталь діє одночасно принаймні в трьох плянах: у пляні загальнофілософському, у пляні політично- і національно-філософському і в пляні побутовому — і кінчаючи продуманістю ритму кожного уступу, фрази, пари слів, продуманістю в складних переливах синкретичних метафор і образів, — усе в «Вертепі» зважене, відміряне і наперед визначене місце поставлене.

І тут витворюється нібито суперечність: волюнтаристична, подеколи підкреслено іраціональна філософія проповідується раціоналістичними методами, в раціоналістичних формах. Подвійність, якої може не було в Хвильового, але яка притаманна не самому тільки Любченкові, а багатьом нашим письменникам його покоління, особливо на еміграції. (Згадаймо Ольжича, Маланюка...).

Раціоналізм і мистецтво — чи не виключає одне одного? Чи не означає раціональне смерть мистецтва? Але хіба будова другої частини «Фавста» теж не є наскрізь раціоналістична? І хіба мало раціональності в структурі «Божественної комедії»? Не кажемо вже про всілякі клясицизми — від французів XVII сторіччя через парнасців до наших неокласиків. Раціоналізм у «Вертепі» ще не означає раціоналізму «Вертепу». Раціоналізм убрав образи і смисли твору в суворі й викристалізовані форми, але він не вбив живого відчуття, глибини схвильованости, емоційної напруги, часто ніжности і зворушення. І він не вбив революційного розмаху думки, розгону фантазії. На композицію «Вертепу» і кожного розділу «Вертепу» і кожного абзаца можна нарисувати схеми, але зміст і смисл «Вертепу» не можна вкласти в схеми,

бо вони переллються через ці схеми і затоплять їх. У схематичному творі завжди можна відповісти на всі ч о м у ? , — а в «Вертепі» цього зробити не можна. Це твір, — повторимо ще раз, — який потребує коментарів і який ніколи коментарями не буде вичерпаний.

І на наше останнє чому? ми можемо тут дати тільки здогадку і неповну відповідь. Справді, чому, звідки в творі Любченка з'явилися ці елементи раціоналістичного характеру? Нам здається, що причини цього треба шукати у темпераменті Любченка — письменника і людини, — далеко врівноваженішому і може більше обтяженому культурною виучкою, ніж, приміром, у Хвильового або Миколи Куліша. Причин цього треба шукати і в загальному нахилі пореволюційної доби до розумувань і схематизації (з цього погляду Любченко — письменник пізнішого покоління, ніж Хвильовий або Тичина). Але найбільше заважив тут, мабуть, синтетичний характер «Вертепу». Твір був задуманий, як синтеза світосприймання української доби двадцятих років. Він не починав, а завершував. Він не стільки закликав, скільки підсумовував. Тут треба було все продумати, все зважити, і все оцінити, і встановити закономірність ліній, віддалів, пропорцій.

Ми не раз уже з приводу «Вертепу» говорили про середньовіччя. Аналогії і асоціації при читанні його з містеріальним театром середньовіччя, з малярськими примітивами преренесансу — все це не випадкове. Монументальність синкретичної форми, пройнятої буянням^д духу, що рветься в високості і водночас скоряє себе в суті справи цілком конструктивному і навіть обрахованому плянові — коли так визначити стиль середньовічної готики, то «Вертеп» усією своєю будовою нагадає нам готичний собор. Безліч симультанних, сказати б, закамарків, заплутаність і ніби хаотичність, обтяженість прикрасами — і водночас рівне палання духу, що знає, чого він прагне, і прагне тільки його і тільки в монументальній, величній формі — такий є синтетизм готичного собору або «Божественної комедії» Данте, прекрасно схоплений Миколою Бажаном у його

«Соборі», — і такий є синтетизм Любченкового «Вертепу». Зрозуміло, що дух схоластичної, відземної релігійності Любченкові цілком чужий. Ми порівнюємо структуру стилів, а не їх безпосередній ідейно-реальний зміст.

Твір синтетичний для доби став синтетичним і для автора. Нам здається невипадковим, що після «Вертепу» Любченко не створив нічого рівновартного, нічого настільки ж змістовного й синтетичного. Для того, щоб це сталося, треба було перейти в атмосферу іншого літературного покоління, в зовсім інше повітря. Ідейне й формальне провалля тридцятих років не могло цього дати Любченкові, як не могла цього дати йому й дика та антикультурна безглуздість війни 1941-1945 років. Може тільки тепер законюються паростки нового періоду в розвитку української духовости, в піднесенні української літератури. Не будемо ворожити, чи перейнявся б ними Любченко, чи пішов би він з ними, чи відступив би перед новими особами й іменами. Розмова про це була б марна, бо Любченка вже нема.

Фюрт, 20. X. — 4. XII. 1945.

«МУР», альманах 1, 1946)

Здобутки і втрати української літератури

(з ПРИВОДУ РОМАНУ О. ГОНЧАРА «ТАВРІЯ»)

Великорозмірні твори радянської літератури не витримують застосування літературних або людськи-психологічних критеріїв. Часом, хоч і не часто, можна натрапити на літературно майстерний або пройнятий людським почуттям віршик або невеличке оповідання. Але роман купує собі право бути виданим ціною власної сірости. Конечним є включення всієї актуальної на сьогодні порції пропагандивної жуйки, конечним є виключення індивідуального й шукальництва. Тому в радянській літературі мржуть бути талановиті письменники, але не може бути талановитих романів і великих творів взагалі. Хіба окремі сторінки в них можуть зраджувати, з ким читач має справу.

Читати великі розміром твори радянської літератури як літературні твори означає порпатися в не надто духмяному матеріалі, сподіваючися натрапити на перлинку. Якщо навіть щастить перлину знайти, вона рідко варта затраченого часу й заходу. Проте в межах радянської системи «республік», триманих на міцних мотузках різної довжини, такі твори публікуються й читаються; якщо вони не література, то вони виконують обов'язки літератури. Тому вони посередньо від-

бивають процеси, що точаться в житті й психіці радянської людини, автора чи читача, і з цього погляду доводиться їх читати, і наслідки часом бувають варті заходу, — з цього і тільки з цього погляду. Хоч яка убивчо і програмово сіра радянська література, її твори, порівняні на відстані кількох років, відбивають певні здобутки й певні втрати української літератури, — коли перейти тепер до цієї частини всерадянської друкованої продукції.

Я пробую зробити баянс здобутків і втрат на матеріалі «Таврії» письменника, що починав як Олесь Гончар, потім став Олександр Гончар, а тепер знов виступає як Олесь Гончар, що, коли хочете, можна зарахувати як перший із здобутків. Але найбільший здобуток читач знаходить на передостанній, 439-ій сторінці книжки. Там написано: тираж 50.000. Я згадую двадцять роки, що їх ми звемо, і не зовсім безпідставно, роками українського культурного ренесансу. Пересічний наклад українського роману тоді був 3000 примірників. Галичина видавала накладами 1000-2000. Складіть це і ви дістанете суму 5000. Наклад зріс у 10 разів. Це не жарт. За цими цифрами ховається той простий факт, що українська література, що була, за винятком букварів і популярних брошур, близькою і своєю для невеликих груп інтелігенції, стала кінцевою потребою для незмірно ширших груп населення. Дві цифри 5000 і 50.000 показують поразку всієї радянської багатолітньої політики русифікації. Нема прямого фактичного зв'язку між ними й вістками про рух національного спротиву в Україні. Але є зв'язок психологічний.

Великий здобуток в'яжеться з великою втратою і купується нею. Інакше не може бути в радянській системі. Російсько-радянська система зовсім не зацікавлена в поширенні українського мистецького слова. Якщо вона йде на це поширення, то почасти тому, що мусить, а головне, — тому, що думає виграти на зміні те, що втрачає на мові. Звідси йде трагічне — трагічне для письменника і для читача обмежування й отримання змісту. Якби ж воно обмежувалося тільки на вилученні всього протирадянського! Невтральна

політично література може бути літературою. Але тут вимоги більші. З літератури виключені цілі шари людських почувань. Ні автор, ні його герої не сміють журитися й бути задуманими. Почуття розпуки й одчаю зараховане до капіталістично-занепадницьких. Лірика мусить маршувати під ритм барабану. Світ казки й фантазії запечатаний сімома печатками, а мрії можна тільки про здійснення партійних тез. Ще гірше з думками. Авторів і героям усе мусить бути ясно. Жадних філософських проблем не існує, жадних дискусій не буває. Можна думати тільки про як і про скільки, але ніколи — про що, і чому, і для чого. Така література, якщо навіть абстрагуватися від її мистецьких властивостей, безмежно звужує світ свого читача, духово розкладає його, перетворює на автомат, що виконує чужу волю. Радянський видавець робить диявольську трансакцію: він дає мову, — щоб убити думку й почуття. Розрахунок простий: коли думка й почуття будуть убиті, читач утратить смак і до мови. Видавець — партія виграє. Розрахунок простий, але може занадто простий. Гра йде складна, і сказати, хто виграє, сьогодні ще не можна.

Цю гру добре видно на прикладі «Таврії». Діється влітку 1914 року, оповідається історію групи селян-наймитів з Кременчуччини, що знаходить працю в Асканії Новій віа наймитський ярмарок-біржа праці в Каховці. Герой — колектив, з-поміж нього яскравіше виділяються хлопчак Данько і двоє дівчат — Вустя й Ганна. Інтереси героїв — заробіток, харчі, соціальна справедливість і — всупереч усякому історизмові — проблема обводнення й технічно раціонального використання південно-українських степів. Одна з провідних тем — людина й природа, зустріч людської свідомості й грізної природи степу з його чорними бурями, з його всенищівними, невблаганними посухами, з його скаженими вітрами. Жадної думки, крім думок чисто технічного характеру, у жадного з героїв не зроджує ця зустріч. Наче перед нами не люди, а якісь терміти, що реагують на довкілля інстинктивно, біологічно вродженими рухами свого тіла.

Світ думки прогнаний з роману і в романі цілковито. Але в сфері почувань несподівано знаходимо поруч утрати — вже згаданої втрати принаймні половини людських почуттів — несподіваний здобуток. На поодиноких сторінках, у розкиданих натяках, але в «Таврії» живе світ дитячо-незайманої мрії й поезії. Такі мрії малого Данька про місто щастя Каховку. Видиво рідного села з вербовими клубками левад, охоплених першим весняним світлозеленим туманцем. Поезія заболочених і грузьких українських шляхів і голубів над ними. Ідилія розквітлих вишняків по пояс у Дніпровій воді. Наростання ніжної мелодії ще не засохлого степу. Дитинство босоніж і з двома дірама на колінах, що сяють, як сонця навколо. Туга безсонних ночей, сповнених незрозумілого кохання. Принада традиційної звичаєвості — кликання мороза на Святвечір, клечання на Зелені свята з запахом канупера й любистка, вечірньої пісні. Це небагато, це до болю мало, але воно є, воно існує ще сьогодні, на 30 котромусь році панування радянської системи, у творі автора, народженого після революції. На тлі цих фактів це небагато виростає до вельми симптоматичного значення. Воно стає здобутком.

Здобуток купується втратою. Ці почуття допущені в твір, чи радше вони пропущені в творі, бо вони спрямовані на минуле, вони старомодні, вони не нові, вони — скажімо просто — зв'язані з народницьким комплексом. Любов до України — ні. Любов до левад свого села, — нехай. Та це знов ризикозна гра. Хто проведе межу між селом і Україною? Хіба село — не частина України? Хіба Україна не починається з левади за селом? Але питання не в тому, де вона починається, а як далеко вона сягає. І, здається, в «Таврії» є натяки, що вона сягає досить далеко. Насамперед стверджено українськість південного нашого степу. Того степу, що у виборах 1917 року тільки якимись, коли не помиляюся, вісьмома відсотками голосів голосував за Україну. Тоді треба було доводити його українськість, чи радше розбуджувати її. Сьогодні вона — поза дискусією. «На зло надменному суседу» Україна твердо стала на березі

Чорного моря. А ось цікаві міркування одного з героїв — про панів степу, чужинців: «З сідла не вилазиш, канчука з рук не випускаєш, збиваючи їм багатства. Та хіба ж не осточортіє? Невже нам довіку бігати в козачках, жити під чужими вивісками... Проріжуться і в нас зуби, зачекай... Не завжди нам по чужих прикажчикувати». Правда, тут усе криго. Слова належать негативному героєві, що має репрезентувати зажерливу, але безсилу українську буржуазію. Усе можна підкріпити цитатами з Леніна. Усе, крім несподіваної щирости зізнання і — його надто виразного переклику з сучасним становищем.

Але ось говорять наймити, уже позитивні герої: «Розметало їх, мов бурєю, по світу... Хіба не могли б вони жити всі вкупі, щасливою сім'єю, родиною? Батька забрали, від матері їх відділили, нема їм притулку в житті». Історія? Ну, звичайно, але чи тільки історія, чи не сучасність — і може далеко більшою мірою? Бо історія не знала дітей, силоміць відірваних від батьків до технічних шкіл, не знала розкуркулень і заслань у такому масштабі, не знала «організованого вербування робочої сили з колгоспів на заводи». Крізь увесь роман проходить один мотив — ми господарі своєї землі, але ми не вільні. Гордість і право на гордість — і фактичне приниження. Повторюю, все криго хронологією, бутафорією поміщицько-капіталістичного побуту, — але воно говорить понад це і попри це. Чи цього хотів автор? Ледве. Напевне він хотів написати ортодоксальний радянський роман. Але не вийшло. Вийшло так, що перо написало те, у чому сам автор напевне не хотів би признатися сам собі в годину самоти й нічної тиші, що, усвідомлене, вкинуло б його в холодний, жаский піт. Але воно існує, воно існує, воно не знищене. І ми занотовуємо це як ще один здобуток. Ми формулюємо цей здобуток так: почуття себе господарем, правним господарем своєї землі не вбите. Національна гордість живе. Може навіть більше: вона зросла проти того, що було яких 30 років тому. Література й людина в СРСР збіднені колосально — це поза сумнівом. Але це почуття не вигасло.

І цей здобуток зв'язаний з утратою. Своєю суттю гордість ця національна, але формою свого вияву вона народницька. Вона стверджує свою націю не як таку, а через її побут, через її природу, через сентимент, а не через програму. Вона протестує проти чужинців радше в ім'я права господарювати, ніж в ім'я права панувати й володіти. Мені скажуть: чого схотіли. Де б такі в радянських умовах письменник почав викладати в своєму творі програмові національні засади. Але я кажу не про виклад програмових засад, а про натяки на світовідчужання. Адже все, про що говорено перед цим, — теж тільки натяки, і такі чисельно незначні, так розкидані по творі, такі неусвідомлені може для самого автора, що їх не помітили й не здогадалися прибрати ані редактор Ю. Дольд-Михайлик, ані техредактор Й. Вайншенкер, ані головний, хоч безіменний БФ 03974. То й так само могли б трапитися натяки на інший, ненародницький підхід. Але їх нема.

Тим часом народницький комплекс можна вбачити і в інших деталях. Культ жіночої краси — типовий культ селянської краси дівчат з пишноважкими поставами, з пишними пружними бюстами, з п р и р о д н о ю — я підкреслюю це слово — неусвідомленою грацією рухів. Як це властиво народницькому комплексі Радянського Союзу, культ природної, важкої, невихованої краси і сили сполучився в Гончара з іншим культом — культом машини. Саме культом. Машина для радянського народництва — не знаряддя, а вища сила. «Данька потрясла оця затаєна, мов би насторожена могутність машин, уперше побачених ним так зблизька». І інші герої заморожені машинами, мріють про них, ба більше — вірують у них. Так і тут здобуток переплетений з утратою. Знайомство з машиною, орудування нею — здобуток, віра в неї, схилення перед нею — втрата.

Так відкриває Гончарова «Таврія» шматочок дійсності української людини в Україні. Її розвиток і її болючу стагнацію. Рух вперед і скутість рук і ніг. Збагачення почуттів і зубожіння думки, ріст і викривлення росту. Висновки? Вони залежать від темпераменту того, хто їх робитиме. Оптиміст

скаже: бачите, попри все як нестримно росте українська людина. І він матиме рацію. Песиміст скаже: бачите, як система викривила українську людину. І він теж матиме рацію.



Баланс утрат і здобутків різко порушується на користь перших, коли говорити про «Таврію» як про літературний твір.

Ось перелік головних утрат.

Викреслення думки й філософських проблем безмежно збіднює роман. Просто безпорадно-комічним він стає, коли автор пробує змусити своїх героїв міркувати на якісь вищі теми. Це буває тоді, коли говорять поміщики й інтелігенти. Інтелігенти говорять тільки про технічні проблеми і ні про що більше. Сама радянська мова виробила для цього окреслення — «взькі специ». Поміщики пробують говорити про архітектуру, про письменство. Виходять самі конфузи. Ось шмат діалогу.

— Скажіть, мадам Шило, — промовила через деякий час Софія Карлівна, замріяно злігши на руку. — Вам доводилося читати твір Гоголя «Тарас Бульба»?

— Це отам, де запорозький лицар закохується в шляхтянку? Пам'ятаю, здавала колись в гімназії.

Здається, цього вистачає. Якщо читач бачив «Большой концерт», де колгоспники так само свою образотвореність показують, не до речі цитуючи на виставі «Князя Ігоря» фрази з «Слова о полку», то він погодиться, що метода та сама. Я не можу уявити собі в сучасному творі української радянської літератури дискусії на мистецькі теми. А вони ж були в українській літературі — у Коцюбинського, у Винниченка, у «Майстрові корабля» Яновського.

Сталося величезне розінтелігнення української літератури, її повернено в часи Панаса Мирного або

Нечуя-Левицького, викреслено не тільки етап двадцятих років, але і етап Лесі Українки й Коцюбинського. Офіційне радянське народництво сперлося на питомі українській духовості рецидиви власного народництва, і вони завернули літературу на 70 років назад. Письменник не наважується говорити як інтелігент до інтелігента. Панує рівняння на нижчого. Те, що Хвильовий називав червоною просвітою.

Друга сторона цього явища — і чергова втрата — ізоляція від літератур Заходу. Захід пройшов етап зухвалих літературних експериментів і тепер творить спокійну і певну синтезу на основі здобутків цих спроб і дерзань. Гончар і його колеги не знають першого етапу і поняття не мають про другий. Заборона експерименту, брак контактів, панування некультурного критика й редактора (вся купа цензорів і редакторів і коректорів не спромоглася сказати Гончареві, приміром, що в Парижі нема *Jarden d'Acclimatation*, а є *Jardin d'Acclimatation*, — це не вигадка, див. стор. 269!) — все це веде до ще однієї втрати — втрати стилю взагалі.

Гончар учився в Коцюбинського. Непогана школа, хоч не надто *up to date*. І тепер у нього часом просто живцем взяті інтонації або й просто фрази з Коцюбинського. Ось ілюстрації.

Коцюбинський: «Своя земля просить рук, а він знявся та й... Намножилося вас. Нема на вас війни або холери».

Гончар: «Бач, скільки напливло... І з кожною весною все більше... Намножилося народу — діватися вже йому нікуди».

Але «Таврія» принаймні п'ятий роман Гончара. Що припустимо для початківця, дивне під пером провідного майстра. Та ще гірше, що інтонації Коцюбинського, такі містерні в його уривчастій, на епізодах побудованій «*Fata Morgana*», виглядають надто недоречно на епічному тлі «Таврії». До цього додаймо, що в змалюванні поміщиків Гончар цілком залежить від найменш вдалого оповідання Коцюбинського «Коні не винні». Що поруч виступають інтонації Гоголя: «Все меркло порівняно з матір'ю, згорьованою, змарнілою, наймилішою, найкращою за всіх... одна вона така, і ніде вдруге він ніколи її не знайде». Що

особливо загрозливі інтонації Горького, такою ж мірою шкідливі для сучасної української прози, як інтонації Чехова для сучасної американської драматургії (Я люблю Чехова, але все добре в свій час і в міру!). Навіть ім'я героя Данько чи не «Старухе Изергиль» зобов'язане своїм існуванням, а найгірші штампи в змалюванні революціонерів живцем перейняті з «Мать» Горького: «Виривала десь із самого дна свого серця дивно правдиві, заборонені всюди слова і кидала їх просто в серце Данькові, ніби ті зерна...»

І на довершення всього — раз-у-раз пояснювання, оповіді про явища природи й техніки в стилі чи то примітивної дитячої книжки, чи то поганого газетного репортажу, чи популярної брошури а la Рубакін, де для о ж и в л е н н я слово передається героям: «Це газогенератор, — пояснював Валерик, — він працює на кам'яному вугіллі, на антрациті. Він якраз і рухає своєю силою всі смоки...»

Той «стиль», що з цього витворюється, — безстильність. І коли є в «Таврії» окремі талановиті сторінки (а вони є, головне в ліричних партіях), то вони тільки випинають різючу безстилевість цілого і, виказуючи талант автора, виказують тим більше головну втрату української літератури під СРСР — втрату культури. Це гіркі слова, страшні слова, але вони мусять бути сказані. Українська література в УРСР не тільки загнана на 70 років назад, — вона не посідає навіть того ступеня культури, що посідала тоді. Правда, частина цього — вимушене пристосування до вимог некультурності, мімікрія під усепанівний сірий колір. Хто ж сумнівається в культурному підґрунті Бажана або Тичини, не кажучи вже про Рильського. Але відмежованість від світу протягом десятків років не минає дарма. Елементи здичавіння є не тільки у формах вияву української літератури в УРСР, а і в душах письменників.

Безкультурність виявляється не тільки в безстилевісті, в утраті розуміння стилю. Вона виявляється в пануванні штамів, у зманеруванні літератури в найгіршому розумінні слова. У «Таврію» можна вставити, що завгодно, і ніщо від

цього не зміниться. Твір аморфний стилево і композиційно. Сьогодні в нього вставлений американський капіталіст і негр, тільки для того зрештою, щоб сказати про суди Лінча в Америці й показати рівноправність рас, поскільки йде про трудящих. Епізод з одруженням української селянської дівчини-наймички з Кременчуччини з негром б е з є д и н о ї д у м к и про те, як же вони зорганізують своє життя — абсурдний з усіх поглядів. Варт тільки собі уявити, що було б, коли б дівчина повернулася до свого села з таким чоловіком і що вони обоє робили б. На щастя, автор змусив свого негра повіситися за кілька годин після одруження і так розв'язав проблему.

У твір вставлена також виключно на вимогу пропаганди група російських наймитів-орловців, що в усьому ведуть перед і показують українським селянам, куди йти і як поводитися. Правда, посеред роману автор сам забув про своїх орловських Мокеїчів.

Звісно, всі ці речі вставлені на вимогу пропаганди, і це не вина автора, а його біда. Але питання має іншу сторону, і саме його я тепер підкреслюю: якщо в роман можна до смаку вставляти або виключати епізоди такого типу, це доводить, що він позбавлений стрункої композиції, що він розсипається, що він розхитаний, без стрижня, без міцних сюжетних ліній. І так воно й є. Тут Гончар іде за найгіршою традицією російської прози. Здебільша російський роман розпливається як драгли, не має кістяка, не має напруження. Грішна в цьому і українська проза, але «Повія» чи навіть «Хіба ревуть воли» Панаса Мирного — шедевр композиційної доладности супроти «Таврії». Власне, твір Гончара — взагалі радше нарис широкого розміру, — про Каховку і про Асканію Нову, — ніж роман. Етнографічний інтерес, технічний інтерес раз-у-раз виходять на перший плян і змушують автора забувати про своїх героїв, щоб описати чабанський побут, дивних тварин чи систему іригації.

Тільки ж для технічного репортажу матеріал автора надто малий, а методи подавати матеріал — надто примітивні. Характер роману Гончар намагається врятувати

наскрізним уживанням двох-трьох символів. Каховський ярмарок з його метушнею, торгом, байдужістю до людини символізує хижацьке обличчя капіталізму. Кам'яні скитські баби символізують ворожу причаєність і таємничість степу в його наставі супроти безсилої людини. Таку ж роль має символ чорного степового бурану. Ці символи показують талановитість Гончара, але вони не роблять твір романом і не рятують його від розпаду на частки.

Такий список утрат у мистецтві українського слова в УРСР. Чи є здобутки, що врівноважують утрати? Поширення тематики в терені — не такий уже важливий момент. Зрештою, згадаймо, що «Микола Джеря» був теж побудований на постаті героя, що з центрально-українського села йшов на південь, до моря, до Дунаю. Нові характери? Їх нема. Нові образи? Їх нема, крім штучних або другорядних.

Про твори української радянської літератури прийнято говорити як про безвартісні, перекручені, викривлені ідейно, але все таки мистецькі твори. «Таврія» має ідейний інтерес, — але з мистецького погляду в ній вартісні тільки окремі сторінки. Вона виказує занепад літературної майстерности в УРСР. З цього погляду масовий наклад таких творів є чинник ширення примітивізму й безкультурности. І це настанова тих, хто видає книжку. Але тут ми знов приходимо до того, про що вже говорилося. Тут відбувається гра. Поява кожної української книжки — це гра позитивного й негативного. Було б далеко гірше, коли б українські книжки не появлялися. Але постання кожної такої книжки і сприйняття її — це бій, змагання, боротьба. Вона несе в собі може не менше розкладових чинників, ніж будівних і творчих. Але вона спричиняє боротьбу цих чинників у душі свого, підрадянського читача. Вона активізує його. Вона притупляє, але вона і збуджує його свідомість. Вона псує його смак, але і виховує його. Це страшно складно. Що ж, таке життя.

І тому мають рацію ті, хто скаже, що роман Гончара — подвиг. Але матимуть рацію і ті, хто скаже, що це — злочин. Бо в радянських умовах подвиг не часто може проявитися

без злочину, і злочин раз-у-раз має в собі частку подвигу. Шалі терезів вагаються, не сказати, здобутки чи втрати перетягнуть. Остаточно це з'ясується, коли впадуть кордони СРСР, і автори й письменники зустрінуться з справжньою літературою — чужою, неприступною їм тепер, і своєю, забороненою.

Сьогодні було б однаково недоречно й шкідливо підносити Гончара як українського письменника, — я хотів би підкреслити обидві частини цього визначення — і українського — і письменника, — як недоречно було б гудити його як комуністичного пропагандиста, — я підкреслюю знов обидві частини цього визначення.

*Бостон, осінь 1953
(«Нові дні» ч. 48, 1954)*

Мені аж страшно, як згадаю
(«ПЛЯН ДО ДВОРУ» Т. ОСЬМАЧКИ)

Скрізь на славній Україні
Людей у ярма запрягли
Пани лукаві. Гинуть, гинуть
У ярмах лицарські сини.

.....
А ви
Дивуєтесь, що спотикаюсь,
Що вас і долю проклинаю,
І плачу тяжко і, як ви,
Душі убогої цураюсь,
Своєї грішної душі...

Т. Шевченко

Книги мають свою долю, і література теж. Вигнана і бездомна українська література, блукаючи попідтинням, шукає підтриму, і часом (зрідка) знаходить його в зовсім несподіваних місцях. На новій книжці Тодося Осьмачки стоїть позначка, що її видало видавництво Українського Канадійського Легіону. Чому, власне, це видавництво видає твори красного письменства? Хто є та добра душа, що, сховавшись за цією назвою, простягла руку допомоги жебрущій літературі? Ясно одне: ця добра душа мала

настільки ж добрі наміри, як і брак кваліфікації для їх здійснення. Книжка аж кричить своїми сторінками про те, що її видано некваліфікованою рукою, що їй бракувало досвідченого редактора, ба навіть що вона взагалі не знала, що таке редактор.

Докази? Їх, на жаль, дуже багато. Що значить фраза: «Південне сонце неначе кінець велетенського колоска з розпеченими остюками, зупинило попівські поля, село і облупану церкву разом з кладовищем, які були все таки не такі чутливі, як людське око» (50)? Що значить фраза: «Цілком і зніяковіло здалася дівчина разом із своїми запевненнями тітці Лепестині» (53)? Що значить «Торкаючи його обережно пальцем указової правої руки» (115), — яка це указова рука і скільки в людини правих рук? Якби книга мала редактора, він показав би авторові, що не можна на тлі соковитої і чистої мови з київським забарвленням уживати таких слів, типових для емігрантської мови (і західноукраїнської), як бараболя (67), акція (в значенні дія, 75), на найвищу скаплю (90), уроєння (158), бо це слова іншого середовища і іншого часу, не потрібні у книзі про село Київщини 30-их років. Редактор вказав би авторові, що в ті роки не було посади «районного комісара» (85), що ніколи не існувало газети «Харківський комсомолец» (104), що не могли поставити до колгоспного трактора людини, що не пройшла перевірки і не заповнила всяких анкет (149), — і багато подібних дрібних неточностей. Нарешті редактор просто виправив би стовідсотково фантастичний правопис книги і ще в тисячу разів химернішу пунктуацію, які роблять книгу просто небезпечною для всякої звичайної людини без філологічної освіти.

Але тут мені скажуть: чому ви вказуєте на дрібні помилки і на неправдоподібності в деталях, коли в повісті Осьмаччиній є далеко більші неточності, що лежать у самій основі задуму, ба навіть у назві твору? Адже плян до двору — це не було виселення селянина за політичну провину, за підозрілі вчинки, як показує Осьмачка. Плян до двору — це був вид економічної репресії, коли на селянина накладали такий податок, якого він не міг сплатити, і приводом до його

вигнання з власної хати була саме несплата цього непосильного податку. Адже не могло бути таких представників влади, що скидали б непокірних селян з кручі в річку, бо ті представники самі трусилися перед ГПУ-НКВД, і всі свої жертви мусіли віддавати туди. Адже... таких адже можна б навести дуже багато.

Ризикуючи бути парадоксальним, відповім усе таки: ці істотні, наочні, явні невідповідності дійсності не мають жадного істотного значення, таке значення має тільки правдоподібність дрібних деталей. Розгадка цього парадоксу лежить у мистецькій методі Осьмачки. Пише він поезію чи прозу, — він однаково лишається поетом. Для поета важить прозирання в суть явища, а не відтворення його, цього явища, конкретної форми. Що з того, що формально плян до двору був нібито способом стягати податок, — коли в суті речі це був спосіб знищити або упокорити лицарських синів українського села? Поезія Осьмачки не реалістична в розумінні копіювання форми життя, вона реалістична або, коли хочете, надреалістична тим, що, відкидаючи факти газетного порядку, як шкаралущу з горіха, витягає на світло, перед наші очі суть явищ. Є за реальністю кожноденної метушні і настроїв вища реальність, — назвімо її реальністю історії, назвімо її реальністю Божої правди на землі — ця вища реальність, ці процеси позвів людини людині і Богові і Бога людині, — ось зміст Осьмаччиної творчости взагалі і його нової повісти зокрема.

І тому, коли поет відкидає ті форми явищ і ту позірність, які перешкоджають бачити сутність, ми не протестуємо проти цього, а приймаємо це. Та цього не треба в тих деталях, які не мають значення для розкриття глибинної правди, і тому неправдоподібності в тих деталях вражають нас, вони перешкоджають нам вірити в правду цілості, — а це велика загроза для мистецького твору.

З тактом мистця, що не хоче відтворювати «хід подій», а прагне показати правду історії певного часу, але водночас поза часом — Осьмачка взяв не роки колективізації, не

жахливі сцени голоду імени Сталіна, а розмірно спокійний час, коли колгоспи вже зорганізовані і діють. І він показав, що за цим зовнішнім спокоєм нема спокою внутрішнього, що в цьому світі далі чинні пекельні сили руйнування і знелюднення людини. Він розкрив це як поет, засобами поезії. Його книга не для соціологів, істориків права або економістів. З неї не довідаються ні про конкретні форми визиску селян, ні про правне оформлення цього визиску, ні про розмір трудовня в колгоспі. Навіть картини побуту не відтвориш з цієї повісти, хоч сила побутових деталей розсипана по її сторінках. Те, що вона дає, — це стан людини, української людини, супроти інших людей і Бога, — стан, спричинений системою, в якій ця людина опинилася. Ми можемо за книгою відтворити і суть цієї системи, — але не просто в її зовнішніх виявах, а через їх проєкцію в душі української людини. Спустошене не тільки село, почорніли і похилилися не тільки колісь білі хатки: далеко гірше: люди, здичавілі й збайдужілі, цураються власної душі. Згадайте сцену арешту Нерадька: «Міліцай... підійшов до Нерадька. А чорний, глянувши на його, моргнув бровою, і обидва разом ухопили лежачого за ліву руку і рвонули з місця. Нерадько впав на діл, застелений соломною, так незграбно важко, немов мішок, повний піску. І потім зараз же почув, як з очей біжать без плачу [Без плачу, читачу! Ю. Ш.] гарячі сльози від почуття безсилля і безмежного горя. Але вже вороття не було, аби якось зменшити свої муки». Спустошення людської душі — страшніше від економічної руїни, від політичної неволі. «Програна страшна тільки тоді, коли армія вже сама в свою боездатність не вірить», писав В. Липинський.

Спустошення і збайдужіння людської душі означає втрату Божого в людині. І це є справжня тема повісти Осьмачки. Чи в цьому ж не показано правди уявленої України? Плян до двору в інтерпретації Осьмачки — не економічно-юридичний захід окупаційного режиму, це плян розлюднення людини, це, власне, плян до душі. Здійснення пекельного пляну зруйнування людини в людині письменник показує почасти через сюжет, але головне через

загальний кольорит. І тому головний герой твору — це його кольорит.

У сюжеті спустошення людської душі показано безмежною пасивністю людини, коли вона бачить загибель сусіда чи близького, і не допомагає, коли вона навіть сама себе не рятує, коли вона навіть іде на службу ворогові (Скакун), а рятується тільки в смерть, — чи це буде сліпий бунт Євгена Шияна або Полікарпа Скакуна, чи самогубство Тимоша Клунка. Навіть нібито активне тікання Нерадькове від небезпеки відбувається радше інерцією, — як штовхнув його тікати Скакун, так він і далі тікає, якимось механічно, як куля, пущена по похилій площині, котиться далі й далі. Так пасивно вмирає Софія Шияниха, така пасивна навіть маленька Ніна. Люди живуть і діють як автомати, як накручені пружиною ляльки, скоряючися інерції диявольської системи. Часом спалахне стихійно іскра протесту в їх душі — і тоді так само автоматично, сказати б, дерев'яно діють вони в іншому напрямі, ідучи з невидючими очима до загибелі. І це страшна правда автоматизації людської душі, типова для советського ладу, яка є може головним вислідом низки політико-адміністративних і терористичних заходів.

Але особливо відчутно цю страшну правду показано через кольорит повісти. Як Франсіско Гоя малював жахіття війни не фотографуванням окремих сцен, а згущенням деталей у кошмарні видива, так робить і Осьмачка. Його селяни ходять без співів, розмов і вигуків, наче безтілесні, «наче на вітрі тіні димків», — навіть не тіні чогось реального, а тіні димків. Ніч у його селі — союзниця хижацтва й розбою. Виють голодні собаки в ярах, роздирають беззахисних зайців. А коли виття замовкає, панує над світом смертельна тиша, як та тиша, під час якої летить смертельна куля до чиїхсь живих грудей. Люди почувають себе, як маленька тварина, «що впала у річку і знесилено, плаваючи у глибокій воді, не кричить, а тільки дивиться жалібними очима». Над селом висить безверха, спустошена дзвіниця, де замість хреста почеплене відро, що чорніє вночі, «неначе велетенський ніготь, зірваний у дивезного покійника». Але і цього

образу поетові мало, і він змушує комсомольця-безвірника полізти на ту дзвіницю і кинути в те відро kota, що моторошно кричить цілу ніч, а «вранці люди бачили, як з глиняника висіли котячі кишки і бачили, як капала з них кров». І що ж тут дивного, коли порядкує в цьому світі диявол, диявол, що заявляє «Не той важний, хто сотворив небо, а той, хто ним порядкує!»

Це, звичайно, не той розляпистий картинковий диявол, що проти нього дехто з наших стовідсотково-еміграційних публіцистів кличе своїх беззубих соратників на хрестовий похід. Це диявол, що засів у людській душі, що отруїв її, що спопелив її, перетер її на гнилий порошок. І не хрестовим походом і заявленими фразами можна прогнати його і вилікуватися від його отрути. Це диявол, що посідає не тільки подоланих, а і тих, хто нібито стоїть нагорі і командує українським селом. З великою правдою показує Осьмачка, які нещасні і злякані і всі ті Єшки Хахлови і Тюрини, як і в них нічого нема від людини. Бо всі приречені, хто перестав бути людиною, хто втратив у собі подобу Божу.

Тут сила і правда Осьмаччиного твору. І вона змушує вірити в найдикіші речі, яких ніколи не було в дійсності, але які могли б бути, бо вони впливають із суті системи. Такий є, наприклад, божевільний плян Тюрина перевиховувати куркулівен організацією з ними будинку розпусти для районного начальства, — річ, якої, мабуть, ніде не було, але якій в суті речі ніщо не суперечить у системі дияволового царства. Бо коли можна щороку мобілізувати сотні тисяч дітей, відриваючи їх від родини навіки і виховуючи в інших землях по касарнях, — то чому власне не можна «перевиховувати» таким способом «дочок клясово чужого елементу»? Якщо «Старший боярин» був синтетичною правдою про стару Україну, соняшну країну поетових візій, то «Плян до двору» дає синтетичний образ панування сатани в Україні, і в своїй синтетичності цей образ правдивий.

Але невже диявол панує цілком? Невже людське серце обідніло до краю? Невже іскра Божа в душі українській погасла остаточно? Інакшими словами: невже нема надії на

рятунок? Поет показує нам світлі плями. Це українська природа, яку чей же бачать і таки сприймають його герої: «А тим часом за садком сонце з-за верби бризнуло промінням тополі в листя і пронизало її неначе маленьку хмарку тихими смугами золотого дощу. І кожний, вглядівши її з лугів, не втримався б і вимовив би: «Слава Тобі, Господи, і сьогодні зійшло сонце, хоч і сьогодні катівська влада на Україні» Та це в умовному способі, з тим характеристичним **би!** Чи ж бачать ще люди ту золоту українську тополю, чи ж радіють їй? Про це ми не довідуємося нічого.

Другий момент — це радість творчости. Це сцена, коли Нерадько розкриває в собі мистця, малюючи портрет баби Лепестини. З великою силою і патосом показано цю радість творчости. Але надто випадкова вона, нічого нам не відомо про малярські нахили і здібності Нерадька, це якесь зовсім від нього незалежне і ним не викликане прозріння, воно зникає, як і приходять, воно не було метою свідомих зусиль героя, — і тому воно теж не розсіває темряви.

І третій момент — втеча Нерадька за кордон у фіналі повісти. Та тут ми вже зовсім не віримо Осьмачці. І не тільки тому, що цей фінал з несподіваним убивством, з викраденням автомобіля, з навальним перескоком через пильно охоронюваний румунський кордон сильно пахне продукцією Голлівуду. Що він випадає своєю авантурницькою бравурністю з нагнітально-маячного стилю повісти, а мовляв Липинський (хоч і з іншого приводу), «Їдучи на мотоциклеті, з газеткою в кишені, старих дум запорозьких творити вже не можна». Але головне тому ми не віримо цьому фіналові і не навіює він нам бадьорости, що він не впливає з хотіння і волі Нерадькової, що він випадковий, що в ньому, власне, теж радше діє інерція: от зустрів Тюрина, от зустрів Мархву, ці зустрічі самі штовхають до якихось вчинків, і людина робить ці вчинки не тому, що хоче, а тому, що вони самі робляться. Тут, як і передше, герої Осьмаччині пасивні, вони — знаряддя якихось інших сил, а щоб подолати диявола в душі людини, треба саме активності цієї людини, треба її свідомої волі.

Цього не показав Осьмачка в своїй повісті, і це змусило його втекти, як Маленька Ніна, до казки про прекрасного гетьманенка, що десь їздить лісами й нетрями і колись, не знаючи як, визволить Україну. Але прекрасна казка все таки лишається казкою, і ми не бачимо, які сили підтримають того гетьманенка, хто прокладе йому шлях до України і головне, до душ людських в Україні. Повість Осьмачки — повість про присмерк людської душі. Його колгоспники ніколи не співають. Колгоспники в Україні співають попри все, бо вони живі попри все. Режим згасив багато великого і шляхетного, але він не згасив української душі. Завоювання диявола великі і страшні, але він не завоював усього. У похмурому кольориті Осьмаччиної України є багато тіні, але бракує світла, того світла, що непереможним потоком струмувало на сторінках «Старшого боярина». Може після тези «Старшого боярина» і антитези «Плян до двору» Осьмачка напише синтезу, Україну, що росте в майбутнє — і тим створить трилогію про українську правду і волю?



Емігранти дуже багато говорять і пишуть про Україну. Але чим більше вони про неї говорять і пишуть, тим більше вони втрачають уявлення її. Замість реальної країни з реальними обшарпаними і пройнятими турботою за своє існування людьми виростають якісь несамовиті герої, якісь казкові міста-візії, оповиті серпанком мрії. Є в цьому багато принадности й приємности, але є і багато небезпеки, як вона є в кожному самозасліпленні. Отой напівлегендарний «під-советський українець» стає або ідеальною істотою, що нічого не перейняла від советської системи і лишилася ідеальною людиною, або навпаки, цілковито зіпсованою жертвою системи, жертвою, що потребує суворого перевишколу в диктаторській системі, якщо навіть не просто покарання.

Становище літератури тут особливо складне, бо література, з природи речей, плекає мрію, і як зробити, щоб

ця мрія не породжувала також і політичних ілюзій? «Обемігранчування» кожного письменника, як і кожного поза батьківщиною суцього взагалі, приходить поступово, непомітно, але певно і невблаганно. Осьмачка з усіх наших письменників може найбільше зберігати в своїх широких грудях українського повітря, віддає в своїх творах запах українського села і української людини. Але і він емігрант. І це позначається на «Плянї до двору». Це позначається на тих мовних зривах в емігрантщину, що про них я вже казав. На загальній концепції повісти, яка правильно і глибоко розкриває німотно-пасивну збайдужілість людини під советами, але забуває про інші сторони того життя і людини. Нарешті, на тому, що часом поет забуває свою, поетичну методу бачити світ і розставляє політичні точки над своїми поетичними і, ніби він пише агітаційно-газетний твір, а не синтетичний образ людини на спустошеній землі. Для чого, подавши красномовний образ німого походу колгоспників на панщину, додавати від себе: «Сумно, аж моторошно від такого соціалізму!»? Для чого оті повторення про «жаданий комуно людський скон», про «советський жаж»? Хіба не самому Осьмачці належать слова: «Роздратованість туманить розум, а злоба убиває надхнення»?

Ця непотрібна падь емігрантщини, емігрантської примітивної газетчини, тим більше непотрібна Осьмачці, що він уміє піднятися від політичного до людського і космічного, — ну, хоч би в мотиві тиші, тюремної тиші, що панує у нього над селом, над душами людей, що до неї його герої з жахом, жалем і жадобою вслухаються. Непотрібна і тому, що сама метода Осьмачки — назвіть її експресіоністичною, назвіть її сюрреалістичною, це все одно — що ця метода дозволяє йому зовсім інакше, зовсім по-своєму, зовсім поетичні розставляти крапки над і.

Розкриймо останню сторінку повісти: герої авторові на мистецькій виставці в Києві. Вони бачать там — обов'язкові бюсти Леніна і Сталіна. Вони дивляться на ці постаті, — і: «Серед залі постаті Леніна і Сталіна замість чуба, одержі і чобіт враз покрилися білою шерстю і на пальцях, і на вухах,

не змінивши природних рис їх обличчя. Вони повернуті були уже до художників, і в кожній правій руці тримали по такій сокирі, якими колись кати одрубували винуватцям голови ще за часів московського середньовіччя». Це теж «крапка над і», але це крапка, поставлена поетом. Мистецька метода Осьмачки — це метода мітотворення, жива в кожній живій нації, жива в українському народі, і жива в його, народу, поета. Ця метода дає Осьмачці змогу перетворювати світ, як він, поет, хоче. Всякий письменник — мітотворець, але мітотворчість Осьмачки особливо сильна і особливо наочно впливає з народної.

Нерадько, малюючи портрет діда, намалював замість обличчя гарбуз: «Гарбуз залишився гарбузом. Художник тільки у тих місцях, які найбільше були, як йому здавалося, схожі на дідові щоки, почепив ще по одному гарбузовому хвосту, що звисали неначе вуса, але на зразок почепленого рогача кінцями вниз». Це в шаржі, але манера, творча метода самого Осьмачки. Як кожний справжній поет-мітотворець, він володіє здібністю замість людини намалювати гарбуз і замість гарбуза людину. Це велика здібність, і багато з творця, що її посідає, питають. І горе тим мітотворцям, які своїми мітами ведуть від правди до згубних ілюзій. У наших обставинах це вільно чи мимовільно роблять ті, хто піддався емігрантським ілюзіям. Не можна сказати цього про Осьмачку сьогодні. Їх ще не було в «Старшому боярині», пройнятому українським сонцем, тремтінням прозорого повітря з-над Дніпра. Але зародки їх є в «Плянні до двору». Вони тим небезпечніші, що їх майже не можна помітити самому, як людина, що носить у собі бацили хвороби не помічає їх, поки вони не спричинять вибуху хвороби. Тим часом здорова натура поета зовсім не повинна їм скорятися, в ній є досить душевних сил, щоб їх побороти.

Нова повість Осьмачки виросла з спогадів страшних років, — «Мені аж страшно, як згадаю», — із бажання правди і із бажання помсти. Все це речі законні і зрозумілі і потрібні. Важить одне: щоб бажання помсти не стало понад бажанням правди, щоб страх не переріс у бажання помсти, обминаючи

бажання правди. Творчі, значущі міти завжди були сильні тим, що вони краще і глибше бачили правду, ніж її можна вздріти в газетних звітах. Але нема такого творчого міту, що виріс би з почуття помсти, яке перемогло почуття правди. Такий міт небезпечний потрійно: для поета, для літератури, для нації.

Осьмачка, найбільший мітотворець нашої сучасної літератури, прийшов на роздоріжжя. Шлях лежить або до здоров'я, віри і правди — або до емігрантських сліпих ілюзій. Ждемо третьої повісти про Україну і віримо, що поет знайде її на першому, ним обраному шляху.

*Люд. Березень 1951.
(«Нові дні», 1951, 16 (5))*

Образ світу: між сном і статистикою (ВАСИЛЬ БАРКА. «РАЙ». РОМАН)

Навіть той, хто відкине Барчин «Рай», запам'ятає двоє словечок з нього. Одне — це і р о д о з н а в с т в о, друге — про тих, хто о д в і ч і - д в а - ч о т и р и в с в і т. Про ірродознавство — далі, а щодо одвічі-два-чотирення світу, то це слово — підсумок і характеристика цілої доби. Числа, цифри заступають сучасній людині образ світу. Ми катастрофічно розучуємося мислити якостями, нашу свідомість заповнюють цифрові показники. Я пригадую знайомство з одним шведським студентом. У нього був такий собі маленький елегантний кишеньковий записник-календарець, і там були відповіді на всі питання. Найбільше людністю місто світу. Найбільше територією місто світу. Світовий рекорд плавання. Світовий рекорд бігу на 200 метрів. Висліди останньої олімпіади. Наклад найкращого бестселлера. Найвищий будинок світу. Віддаль до Марса. Відсоток щасливих і нещасливих шлюбів. Кількість голосів у майбутніх виборах. Але чим відмінні від білявого студента уряди світових держав, що шукають відповідей на політичні проблеми в своїх статистичних бюрох? І хіба не під знаком того ж мислення кількостями, а не якостями йде сучасна фізика й техніка, перетворюючи атоми однієї речовини на атоми іншої речовини?

Послідовно перейти на мислення категоріями кількості означає втратити здатність насолоджуватися природою й любити її, — мова йтиме хіба про раціональне збільшення кількості кисня у вдихуваному повітрі; втратити здатність любити й розуміти людей — мова йтиме хіба про раціональну організацію витрати сексуальної енергії; втратити здатність вірити в Бога, — якщо не вважати за Бога Величне і Всемогутнє Число. Чи треба говорити про те, що всі ці наслідки мислення в категоріях числа аж надто наочні в сучасному світі? Чи треба говорити про те, що людина, яка цілий тиждень служить Всемогутньому Числу, а в неділю йде до церкви Божої — бреше сама собі, хоч може й не усвідомлює того?

Протест проти релігії Числа, проти диктатури Числа в сучасному світі організують поети і мистці, хоч, з другого боку, не можна не помітити, що Всевадне Число вдирається і в сферу мистецтва, і то не тільки в зовнішню організацію мистецького життя — видавнича діяльність, виставки, концерти, конкурси, премії тощо, — а і в царину внутрішньої організації мистецького твору — математика композиції, елементи технічного мислення, зокрема в абстрактному малярстві, в сюрреалізмі, вирахування ефекту. Одвічі-двачотирення світу претендує на неподільне панування в усіх царинах і галузях життя.

Барка каже: «Мені здавалося, що я маю і здійснюю право: ствердити свій образ світу, всупереч силі, що протиставляється; і здавалося, що я працюю під охороною сил, а яких, — не знаю». Це надруковане на 207 сторінці «Раю», і це виразно стверджує, що автор вирікається механіки чисел, вирахування пересічного, встановлення типового. Він хоче мислити і мислить світ якісно, а не кількісно, а що мислити якісно означає мислити індивідуально, по-своєму, то стверджується право індивідуального мислення і бачення. Формулі двічі-два-чотири, що претендує на розкриття суті світобудови, протиставлено іншу формулу: неповторне людське я. У термінах самого Барки це, мабуть, звучало б якось на зразок — Бог у душі мистця. Так чи так —

це ствердження Божого і людського начала, ствердження неможливості редукувати явища навіть зримого світу до кількісних переходів єдиної субстанції і, нарешті, ствердження вищого незримого світу.

Отже, «Рай» — виклик нашій добі, виступ проти течії. І реакції читача й критики покищо стверджують такий характер твору. Відгукнулися тільки критики підкреслено релігійного типу. Інші критики, більшість читачів мовчать, — їм незрозуміла мова мистецтва, принципово протиставленого мисленню кількостями, вони спантеличені, вони не збагнуть, що їм випадає сказати. Але ще типовіші, ще трагічніші відгуки критиків релігійного напрямку. Вони зраділи появі твору, бо от, мовляв, нарешті, показано вперше душу підрадянського українця, і виявляється, що ця душа релігійна. Інакше кажучи: до твору прикладається масштаб типовості, масштаб арифметичного середнього, масштаб пересічного показника. Я не хочу заперечувати їхньої суб'єктивної релігійності, але я тверджу, що всупереч їй їхній підхід визначений добою кількісного мислення, отже, є в засаді нерелігійний, що він стоїть у повній протилежності до декларованої релігійності, а головне, — що він не дає нічого зрозуміти в творі Барки, бо твір цей справді вільний від кількісного мислення і, за малими винятками, мислення його справді якісне, себто релігійно-мітичне, себто глибоко індивідуальне, себто в принципі чуже всякому типізуванню, всякому «об'єктивному відтворенню об'єктивної реальності».

Цей аспект «Раю» може особливо яскраво виявиться, коли застосувати до твору такі чужі йому кількісно-статистичні критерії. Спробуймо зробити це.

Твір названий романом. Романи здебільша поділяються на розділи. Розділи звичайно бувають нумеровані, при чому вони можуть мати або не мати власні назви. Коли читач тільки бере в руки книжку Барки, йому впадає в очі, що розділи мають назви, але не нумеровані. Чи вже в цьому виявилася відразу до числа? Всупереч авторові я перенумерував ці частинки. Їх — 69. Дійових осіб у творі 40. Я

маю на увазі тих, хто має своє ім'я, своє обличчя, свій характер, свою біографію, не безіменні прохожі, міліціонери чи пожежні дружинники. Здебільшого кожний розділ чи частинка твору оповідають або про одного героя, або про зустріч і розмову двох. Далі я зробив статистику, як часто герої появляються в цих частинках. Ось результати. Головний герой, якого нам названо професором Антоном Никандровичем Споданейком-Віконським, виступає в 34 епізодах. Два інші позитивні персонажі студенти Ольга Білолан і Олександр Астряб виступають разом або нарізно в 19 розділах. Третій позитивний герой, у паспорті якого автор написав, що він — робітник-ливарник, дід Павло Полуниця, виведений у 5 епізодах. Далі йде група негативних персонажів: голова місцевкому педінституту Іван Іванович Бісмурчак — 11 епізодів, бібліотекар Серпокрил — 8. Решта дійових осіб виступає: в 4 епізодах — одна, в трьох — чотири, в двох — шість, в одному — 24.

Це означає, що понад половина персонажів виступає тільки в одному розділі, і тільки 4 герої — більше, ніж у чверті розділів. Не було б у цьому нічого незвичайного, якби ці дійові особи були схарактеризовані як другорядні, подані ніби між іншим. Та це не так. Вони подані так само докладно і точнісінько такими ж методами, як і інші. Про кожного ми довідуємося його біографію, кожний виступає як характер, кожний має свою філософію. І появляються вони на протязі всього твору, від 5 епізоду (Борзокінь) до 62 (цвинтарні Ромео й Джульєтта). Ба більше. Поява їх здебільша взагалі не вмотивована. То це зустріч на вулиці, то стук у двері і несподіване й безпричинне з'явлення, то раптом хтось про такого одноепізодного героя починає оповідати або читати. Поява героїв «Раю» взагалі не підлягає правилам «судової» логіки, вони коряться радше правилам логіки снів. Хоч автор дуже часто показує, як вони приходять, але вони радше не приходять і не виходять. Вони то є, то їх нема, — як це буває з постатями сну.

Тут пора сказати про мою першу незгоду з Баркою. Під назвою книжки він підписав «роман». Я сумніваюся, щоб

цьому підтитuluві треба було вірити. Звичайно, що таке роман, — ніхто не міг визначити. Все таки вважається, що роман — це щось таке, що може бути перекладене на мову судового звіту. Це історія подій, логічно й хронологічно пов'язаних. Логічно — не в розумінні духу, а в традиційному розумінні логіки так званого тверезого розуму. Цього нема в «Раї». Романом можна назвати твір хіба в розумінні побажання, висловленого Е. М. Форстером: «Я знаю, друже, він сказав, що роман повинен мати дію, але я хотів би, щоб це було не так. Я хотів би, щоб він був мелодія або пізнання правди, все, тільки не ця атавістична форма».

Щоб примусити повірити в своє визначення жанру твору, Барка вдався до хитрощів. Він удав, ніби в творі його є єдність місця, єдність часу і включив елементи криміналістичної послідовності в свій твір, власне в його кінцевих епізодах — крик убитої жінки серед темної ночі, знайдення молотка, що ним нібито вчинено вбивство, розмови з запідозреною особою, її виправдування. Дехто з критиків повірив. Дарма.

Єдність місця. Все відбувається в одному українському місті, і автор так подає географічні координати міста, що напрошується думка про Краснодар: віддаль від моря, південний характер, бурхлива річка з водою шоколадного кольору — Кубань. Але автор не називає міста. Бо в дійсності місто — це тільки декорація, символи, що оточують героїв. Фундамент зруйнованого величного собору, в розграбованих саркофагах якого герой рятує своє життя. Статуя Діскобола в міському саду — символ людини, не скутої неволею приписів і примусової масовості. Пивна, єдине місце, де говориться деколи правду, але теж сповнена найнятих вух. Все це — не фотографії вулиць Краснодару, а декорації людського існування.

Єдність часу — все відбувається за якісь два дні в червні 1941 року. Але й це не так. Не кажу вже про незчисленні перескоки в минуле, при впровадженні майже кожного нового героя. Але вся ця величезна кількість випадкових, зовні невмотивованих зустрічей і візит власне взагалі не

зв'язана з часом, а легше її увявити на протязі багатьох днів, ніж двох. Ось ілюстрація підходу до часу й простору в «Раї», — опис голоду 1933 року (Теж втиснений у ті «два дні!»): «Європейський обиватель їв дешеві харчі, голодні селяни на Україні вмирали, закордонний комуніст енергійно пропагував, бо партійна каса наповнювалась, продажні газетки йому підспівували, обиватель радо вірив, бо хіба він ворог своєму шлункові? — Макові зерна правди застрявали на кордоні, матері вбивали своїх дітей, янголи ридали, а сатана реготався, звільнившись від праці. І звичайно дзвонили дзвони в християнській Європі; і кому з ситих було діло до того, що на якійсь Україні вмирають мільйони. А єпископ Лубенський, зовсім знесилений, шкіра та кості, гнаний етапом з крижаного острова, від затоплених шахт, в яких він мучився довгими роками, на Амдеру, шкандибав і спирався на милиці». Місце дії — всесвіт; скрізь.

Нарешті сюжетність кримінальної історії тощо. Це правда, що наприкінці твору Барка дещо порушив алогізм нагромадження своїх епізодів і кілька з них присвятив історії убивства дружини Бісмурчак. Але наскільки йому ця історія в її судовому пляні була байдужа, видно хоч би з того, що він так і не показав, чи вбито цю жінку, чи вона виїхала з міста. Бо важило для нього те, що духово Бісмурчак — убивця, і тільки це. Тому і на початку є чимало подій, що могли б стати основою напружених кримінальних історій — замаху на убивства, доконані убивства, — приміром, лікаря Криловського, крадіжки, пожежі й рятування з них тощо, але і не розгорнені ці епізоди, і не вмотивовані судово, і надто їх багато, щоб можна було повірити в їх кримінальну справжність.

Визначення твору як роману, позірна єдність часу й місця, кримінальні епізоди з напруженою ситуацією, — все це радше ознаки християнського непротилежності Барки. Люди добрі, хочете від мене, щоб був роман, щоб були гострі ситуації, щоб були єдність часу й місця? Непотрібне все це, але що ж я зроблю, коли ви того хочете? Не можна ж вас сердити. Хай буде по-вашому. Тільки ж зовсім це неістотне. І

зовсім не в цьому справа, і зовсім не про це і не так я пишу. — І тут я, критик, бачу за християнською смиренністю хитринку в очах Барчиних, ту хитринку і ту неймовірну упертість, які я особисто в Барці особливо ціню. — Зроблю по-вашому, але допну й свого. Нікого не скривджу, а свою правду стверджу.

Як логіка появи героїв, так і організація часу й простору, так і організація сюжету з небувалим накопиченням кримінальних історій, — все це виступає у власній системі і у власній послідовності. Ім'я цієї системи — сон. Під титулом «Рай» я підписав би як визначення жанру не р о м а н , а с о н . Це продовжувало б традицію жанру, започаткованого в українській літературі Шевченком. Коли ж таке визначення жанру когось разить — бійтеся Бога, навіть не чуже слово, — то я можу запропонувати інше визначення — містерія. І воно поведе нас до Шевченка, — «Великий льох». Тільки Барка переніс принципи жанру з поезії в прозу.

З дивовижною проникливістю Віктор Петров показав елементи сюрреалізму в Шевченка. І Барчин «Рай» у засаді сюрреалістичний. Доводити це можна десятками прикладів. Герой розмовляє з портретом поета, за яким легко вгадуються сучасні Тичини; з чортом, що по-джентлменськи приносить прибиральниці відро води. У шпигуна-підслухача «вухо відросло», як лопух, «відкопилось до бесідницького гуртка», «фіялковий кінь промовив до Антона Никандровича». Пес Тюльпан оповідає Лотосову про майбутнє. Сполучення образів: «Придбавши костюм за місячний заробіток, він відчув, що в нього зрушені ліві ребра і поняття про соціалізм». Вибір тла для портрета героя: «Мистець-маляр, далекий від перевірконої комісії, засвітив би небо червоного кольору і три хрести з розіпнутими страсто-терпцями; нехай би віяло незносимою скорботою, — в час, коли роздерлась храмова завіса. Прихований комуніст заявить, що кривавий фон образливий; тоді попросимо гумориста: він знає, що робити. З'явиться на полотні дільниця раю, розташованого за двісті кілометрів від південної брами і колючого дроту. В білих хитонах, сміючись

між трояндами, абсолютні щасливі зривають райські яблука».

Закидають обкладинці Ю. Соловія, що вона сюрреалістична. Вона може подобатися чи ні, але стилєво вона цілком відповідає творові Барки, і мотив єдності людини й рослини взятий безпосередньо з епізоду про «зелену філософію» (56).

У західній літературі сні писав Франц Кафка, і це спільне з ним у «Раю». Але містерією я б Кафчині «романи» не наважився назвати, і це відмінне в Барки. У Кафчиних творах над логікою сну панує сірий і жорстокий хтось, у Барки гармонія Божого начала. Її порушують іроди — іродознавство бо друге ключове слово до твору, — але знищити гармонію вони не можуть. З різниці в філософії випливає ґрунтовна різниця стилю. Кафці чужий гумор, — його присутність у Барки можна бачити легко хоч би з наведених цитат про тло портрета, як і з усієї концепції роману. Кафчин стиль — в ідеалі — стиль метафізичного протоколу, безпоетичний стиль, тоді як стиль Барки насамперед поетичний, часом блискучий, часом переобтяжений порівняннями й метафорами, при певній відразі до складних речень, при набіганні дієслівних фраз одна на одну (І тому болючий зрив до протокольного стилю в частині кінцевих розділів, надто в описі партійних зборів).

Не могу утриматися від двох зразків. Ось характеристика тичиноподібного поета: «По довгій і тернистій еволюції grosмайстер віршу став бардом режиму. В дротяній клітці офіційної ідеології висвітував сірі, наче штукатурка на касарнях, частушкоподібні балалайковотонні штукенції. Сплькатизовані метафори мали смак табурета, який з наказу треба гризти в шкільних хрестоматіях». А ось образ Русі-СРСР, полемічно протиставлений Гоголевій птиці-тройці: «З'являється в уяві кінь, запряжений в дріжки; пасажири, розбійники, щосили батожать тварину і регочуться. Перед очима тварини почеплена табличка з написом «ідея» і з образом шаньки, повної вівса. Кінь летить до краю безодні, давлячи і калічачи стрічних, а розбійники з азартом

стьобають його, і збираються сплигнути в останній момент на землю».

І поезія і гумор були б недоречні й дивовижні в Кафки з його пануванням великого Ніщо над світом і людиною. Але вони виправдані в ласкавому й осіянному промінням Божої посмішки світі Барки. Правда, Бог невпізнаний. «Наша думка, — що вона бачить? Нитки в сорочці: як вони випрядені та переткані, взорами вкрашені; глядімо на видимий світ, як на сорочку... а хто в неї вдягнений, хто її носить?». Та те, що неприступне думці, пізнається серцем, пізнається через релігію і через мистецтво, пізнається через те, що Барка зве осіянністю цього світу. Героям Барки розкривається нова картина світу: «Намість картини світу, як картини простору, що в ньому діють, згідно з законами діалектики, сили «самодвижної» матерії, з'явився живий образ світу, як священного твору, що його буття і розвиток підкоряються проводові, таємничому й мудрому».

Це не тільки деклярація філософських загальників. Це — відчуття, що організує, приміром, усі пейзажі в творі. Так дано образ літніх ароматів лісового повітря: «Приходить до (зелені) неспокійний вітер, приносить дві чаші: одну з морською вогкістю, а другу з смолистим духом лісу, що на горах; проливає чаші, — змішуються потоки з них — наповнюють небо». Це не просто пейзаж — це ритуал діяння Божої невидимої сили в межах видимого світу, це справді не «самодвижна» матерія, а відправа вищої сили, якою не дихав пейзаж, мабуть, від часів Данте.

Гармонію в повноті життя поділяє людина з природою, але людина різниться своєю свободою волі, свободою вибору. Не старіє людська душа, страждання вчить її добрости, але вічним символом стражденної й щасливої людської душі є Голгота з її трьома хрестами, — трьома складниками її: «Той, що його втілює Син Божий; той, що представляє грішник, схильний до каєття — розумний грішник і, треба сказати, добрий, хоч він через обставини життя погруз у злочинах; і, зрештою, той, що його пред-

ставляє нерозкаяний грішник, зятятий в своїй жорстокості, цинічний і нахабний».

У Барки нема аскетизму, нема протиставлення двох світів, видимий світ у нього — тільки іпостась невидимого, повнота життя в цьому світі сама собою вже є нагорода людині, і кара Ірода не відкладається на той світ, а здійснюється вже на цьому тим, що закривається для них краса й поезія існування. І все таки Іроди існують, і без них не стоїть світ. Як кіт відкушує голову курчатам, бо такий його норів, так Іроди мусять побивати немовлят. «Поява Ірода і розвиток його діяльності незалежні від історичного періоду, національності та віроісповідання. Іродизм має загальний характер і втілюється в своїх типових постатях періодично, приблизно — один раз на п'ятдесят років у кожній країні».

Так і сучасні диктатори й диктатури для Барки — тільки вічні прояви вічного іродизму, ті розбійники, що поганяють безоглядно спокушеного вівсом коня до безодні. Це означає заперечення історії, заперечення розвитку (я не кажу прогресу, борони Боже, лишаю це нашим впередовцям). І тут я мав би заявити свою другу незгоду з Баркою. Правда, він має проти мене дуже небезпечний аргумент. Він вимагає «виключення з свідомости всіх уявлень, зформованих під час читання газет». А боронити газети мені справді було б важко, так само як важко було б заперечувати їхній вирішальний вплив на формування світогляду сучасної людини (цифри, числа, кількості — і ще багато іншого). Та все таки я може прийняти би цей виклик і бій, якби мене не спинала одна обставина. Адже «Рай» — сон. Чи ж може сон обіймати історію? Чи не логічно заперечити історію у сні? І хто ж міг би оборонити історизм сну? І тому я замовкаю, заперечення не зголошую, і нумер два лишаю для іншої незгоди.

Ця друга моя незгода — елементи народництва в «Раї». Вся концепція твору зовсім не вимагає їх і могла б обійтись без них. Вони — тільки рештки найперестарілішого і найнепотрібнішого сьгодні з нашої старої традиції, поскільки вони не синтезовані з цілком від них відмінними елементами. Інакшими словами: Барка міг би лишити їх комусь іншому,

ну, для прикладу, хоч би Чапленкові. Це уявлення того, що правда — тільки в низах, в опрощенні, у вишневому раю, у сковородинських мандрах. Це протиставлення заходіві, — мовляв, «у кожній західній країні села мають великі здобутки цивілізації; наші села бідні на них, — тільки одно багатство мають вони: близько підійшли вони до вчення Спасителя в чистосердечності своїй. Вони зберігають великий скарб і самі не знають, який великий він; здійснюють у щоденному житті філософію серця, будують передумови до морального оновлення». Нащо зводити моральну характеристику українського народу до характеристики села? Нащо будувати її на протиставленні — я мало не сказав гнилому заходіві. І не правда це, і не сон, а просто літературна традиція, і то саме така, яку варт давно переглянути.

Та я не буду полемізувати. Он марксисти як полемізували з народниками в Росії, а коли прийшли до влади — ідеально стали здійснювати ідеали народництва. Бо тут — не теорії й теоретичних дискусій справа, а поглядів, упоених у кров. Тільки підкреслюю ще раз, що в Барки вони не здаються мені впоєними, а таки занесеними.

Пора кінчати ці сторінки. Тож запишу ще тільки про третю мою незгоду. І нехай вона буде останньою. Обманів Барка своїх читачів. Обіцяв їм роман, а дав сон, містерію. Не зло обманів, по-доброму, мовляв, їм же на користь. Для полегшення ще й уключив шматочки роману в своє сновиддя. А що коли все таки я, читач, з цим не погоджуюся? Що коли хочу я не сну, з обірваними нитками, де герої впливають з темряви і в темряву всотуються, коли я хочу таки роману? Для прикладу кажучи, коли я повірив в Астряба, в Серпокрила, навіть в іконописного Скаржинського, навіть у тверезуючу Молоточкіну — і хочу знати, що вони зробили, коли війна почалася, не хочу обірваних ниток, хочу завершення, хочу математичності в композиції, хочу паралельних ліній? Що на це мені скаже Барка? Скаже, що я — під владою математично-числового мислення нашої епохи? Закине непослідовність? Гаразд, я визнаю це. Але я запитаю тоді — нехай усупереч логіці й послідовності — ну,

а чи не можна бодай поєднати, сполучити сон і роман, містерію і роман?

Застережу одразу: це не вимога більшої так званої життєвої правди, себто фотографічності. Розуміється, я дечому не вірю в «Раї». Я не вірю, приміром, коли автор каже мені, що дід Полуниця — робітник-металіст. Я з цим героєм знайомий уже давно, ще з часу, коли в Україні не було металургійних заводів. Ми зустрічалися з ним на пасіках, де він, звичайна річ, був філософом і пасічником (але не типу Рудого Панька). Востаннє ми з ним бачилися, коли не помиляюся, в «Тигроловах» Багряного. Перейшовши на Барчине утримання, він трохи змінив свою філософію, але не до невпізнаности. Ба більше, — я маю поважні сумніви щодо професорського звання Антона Никандровича Споданейка-Віконського. Людина він розумна і освічена, але все таки діяч релігії, засновник чи прихильник певної норми життєвої поведінки, учитель великою і малою літерою написаний, але я не бачу його наукових праць, і я сумніваюся, чи він будь-коли їх писав.

Але уві сні й не такі химери бувають. Тим часом не підлягає сумніву, що сні мають с в о ю правду і що людей і людину можна впізнавати з їхніх снів, так думали люди давніше, так перестали були думати, і так починають знов думати. Книжка Барки як образ радянської дійсности правдива правдою сну. У ній зміщені час і простір, у ній персонажі накладені на персонажі, а риси одних персонажів на постаті інших. Наївний буде той, хто скаже: Така була радянська українська дійсність у червні 1941 року. Маленький приклад. Візія німецької навали, як вона подана на стор. 306, розуміння природи німецького режиму — не було властиве українцям під радами перед війною. Жахлива правда розкрилася в перебігу війни. Коли герої говорять про німців як про силу варварства й руїни, — це можливе тільки через те, що Барка бачить свій сон десь уже в 50-их роках нашого сторіччя.

Більший приклад: дуель Серпокрила з Споданейком. Більший тим, що тут сам автор, здається, сміється з надто

довірливого читача з фотографічно-статистичним характером мислення. Я вже говорив, що в творі є гумор. Я перестерігаю перед ним ще раз на закінчення необачних читачів і особливо критиків. У добрих очах автора спалахують іскорки посміху. Адже дуелів у Радянському Союзі таки не бувало. А надто на шпадах.

Кембрідж (Массачузетс), січень 1954
(«Нові дні», 1954, 4 (51))

Четвертий Харків*

«Що се таке?... крий Матер Божа!» — аж скрикнула Ївга, з гори побачивши вже не свій, а губерський город; сплеснула руками і не зна, куди і розглядати. Так дух і заньмається, і у животі похолонуло. «Дивлюсь, каже собі, дивлюсь, і кінця не видно. А церков же то, церков!... А хором же то, хором!... Ну, тут коли не пропаду, то добра буду... Та вже ж!» — «Як у лісі хожу, аж сумно було! Народу на базарі — не протовпишся, а нема ж тобі ніякісінького знайомого! Ніхто тобі не кланяється, ніхто ні об чім не пита». Сльози мене, каже, проїняли! Блукаю, як та сирота. Задзвонили до церков — та й дзвони ж! аж і досі у вухах гуде! — я й пішла до самої великої та до хорошої церкви. Що ж? Мене салдати і не пустили; вже я і гривню давала, не пустили та й не пустили».

Так сприймають Харків люди патріархального села, герої Квітчиної «Козир-дівки». Чужою і незбагненою озією. А ще ж не так давно і Харків був патріархальною слободою!

*Стаття була написана як післямова до книжки Леоніда Лимана «Повість про Харків» (уривки з твору були вміщені в «Арці», 1948, ч. 2 і в «Українських Вістях» ч. 18). У тексті статті використано низку формулювань з твору Л. Лимана. Щоб не переобтяжувати текст великою кількістю лапок, автор дозволив собі окремі вислови включити в текст, не відзначаючи цього.

Невідомий рік його народження. Десь у середині XVII сторіччя стомлені війнами Богдана Хмельницького і початком Великої Руїни оселилися тут ті, хто хотів тягар козацького життя проміняти на ідилію спокійного хліборобського ладу розмірно мирної Слобожанщини. Та ідилії в історії тривають недовго. Поволі, але певно на лагідні слободи спадає з півночі тінь зажерливої Москви. Хутори стягаються в місто. Виростають ремісничі квартали. Ще вчить української мудрости Грицько Скворода, а поруч на горі над Лопанню виростають «Присутственные места», а по другий бік річки, за мирними вулицями Чоботарською, Коцарською, поруч мирної Ганчарівки виростає другий символ режиму — тюрма: острог, як називає її Квітка. І патріярхальний український світ із острахом і незрозумінням дивиться на потвору, що виростає поруч, на його ж землі, його ж працею й коштами...

Минає яких сорок-п'ятдесят років — і література пишає нам нове свідчення про Харків. Не дивно, що цього разу воно належить перу російського письменника. Бо Харків стає чимраз виразніше випадовою брамою наступу Москви на Україну. Антін Чехов пише про Харків як про брудне і небрукване місто російського купецтва. Уже втягнулися в орбіту міста навколишні українські села: Панасівка, Журавлівка, Москалівка, Заїківка, Основа, Холодна Гора. Уже закладаються нові побічні осередки, — і вони вже носять не українські імена: заводи групуються на П'єтіці; Рашкіна дача, Тюріна дача... В місті тон задають купецькі династії: Жевержеевих, Пономарьових і Рижових, Уткіних, Серікових, Ігнатових, Соколових... Вони тягнуться з півночі, принадувані багатством української землі. Нидіють старі слободи. Розбудовується новий центр міста. Російський капітал вкупі з французьким і бельгійським розбудовує Донбас. Харків стає воротами Донбасу. Ворота отвором розчинені на північ. Покоління українських просвітян — у відступі і в обороні перед насуванням чужої сили. Харків для них ворог.

І от у вибуху Української Національної Революції 1917-

1920 років українська стихія знову вливається в місто. Короткими шквалами, повсякчас відкидана силами з півночі. Але вже вдирається. Чужа сила, змушена номінально визнати Україну, навмисне столицю України проголошує Харків: якщо досі він був навстіж відкритими воротами з півночі на південь, то чому б йому й тепер не виконувати цю роль? Але українську стихію, що вийшла з берегів, уже не загнати в спокійне річище патріархального селяцтва. Вона приймає виклик. Харків — столиця України? Гаразд. Тоді зробимо Харків українською столицею. Більше: зробимо його осередком і символом нової України. Відступу більше не буде. Час їм, що побожно-злякано оглядали дивовижі міста, скінчився. Харків буде українською столицею української України.

Був Харків слобід, хуторів і ремісників. Був Харків — провінційне купецьке місто неісходимої і безвихідно-сірої російської імперії. Тепер Хвильовий проголошує третій Харків: символ українського урбанізму. Здибленої і м'ятежної України. О, він знає біографію міста: «Чудово: смердюче, промислове місто велике, але не величне — забуло слобожанське народження, забуло слобожанські полки, не утворило американської казки: не йшли будинки в хмари — чудово, воно ховає сьогодні в своїх завулках криваві легенди на сотні віків». Разом з Тичиною він може спитати: «Харків, Харків, де твоє обличчя? до кого твій клич? Угруз ти в глейке многоріччя, темний, як ніч. Угруз ти так: між горбами тупу на 'днім місці, тупу». Але разом з Тичиною він знає, куди проривається новопостала столиця: в український степ, в українську стихію: «І раптом прорвався мостами — і вже ти в степу! І вже тебе віте' — розгони, одгони і гон!.. Ех! чор'тowego сина, отут уже ти невгомонний».

Нехай «над твоєю весною такий іще вітер і сніг. Сніг-мочар, березневий дощ-мочар». Нехай тільки «вгорі годинник горить над тобою, над твоєю, над нашою головою». Але таки горить. І вже березень. Прийде літо. Загоряться вогні. Буде оновлена Україна. І тоді Хвильовий вигукне: «Я безумно люблю город»:

Ніч. Весна. Гримить повінь. На дальньому костьолі горить
огонь і теж творить поему. Я мовчу. Марія мовчить. На мосту
тихо, і тільки мутні води клеочуть і тікають у невідому даль.
Тоді я знову пізнаю, як я безумно люблю город. Уранці, в
городі, де незнайомі вулиці, а по них проходиш якомсь
невідомо й задумано: приходять і зникають давно забуті тіні
іхтіозаврів, і розчиняється рожеве вікно в майбуття. Гарно
приїхати в город із села, коли в кварталах дримає тиша,
дримають візники, а по вулицях метуть двірники, коли в городі
прокидається ранок і гулко цокотить фаетон, а потім —
змовкне.

— Слухай, Nicolas! Коли я думаю про міські квартали, я
думаю, що я чула юнка з голубими прозорими віями, що я
амазонка і джигітую десь у заозерних краях... Слухай, Nicolas!

Ніч. Весна. Гримить повінь. І тікають мутні води в невідому
даль.

Ніч.

Весна.

Міст.

γ

Марія.

Покоління запальнооких романтиків, покоління юнок з
голубими прозорими віями рушило на завоювання Харкова.
На подолання провінційного спокою. Ви проголосили Харків
столицею України? Гаразд, ми зробимо його таким. Ми
сповнимо його українським змістом. Третій Харків — Харків
Хвильового і ВАПЛІТЕ, Курбасового «Березоля», виставок
АРМУ в залах колишнього монастиря, непримиренно-палких
диспутів у Будинку літератури ім. Блакитного на Каплунів-
ській, Курсів сходовознавства, українського студентства,
українського походженням, душею, програмою і прагнен-
ням, поволі українізованих заводів і устанав, неповторний,
невідтворний, сповнений життя і безумудерзаня. Третій
Харків, Харків нашої молодії молодії.

Третій Харків за адміністративним поділом був столицею
такої собі УРСР. Але його ідеологи і його покоління духово
стверджували його столичність і в своїй творчій мрії
підносили його на рівень центру світового. З цим помиритися
Москва не могла. Ідеологи покоління і все те покоління, що

наважувалося мислити, мусіли бути знищені. 13-го травня 1933 року лунає постріл у кабінеті Хвильового. Перестає битися серце Скрипника. За справу береться ГПУ. Сотні, тисячі і десятки тисяч харків'ян після допитів на Совнаркомівській і Чернишевській прощаються з життям, розстріляні чекістом або відтранспортовані на північ і схід. Вночі таємничо зникає з майдану пам'ятник Блакитному-Епланові. «Березіль» робиться казенним «театром ім. Т. Шевченка» і ставить етнографічне «Дай серцеві волю, заведе в неволю». Поруч засновується «Театр русской драмы». Закладається російська газета «Красное знамя», а український «Харківський пролетар» перейменовується згодом на «Соціалістичну Харківщину»: хай мужики ще читають українську газету, але місту потрібна російська — як кожному провінційному місту неісходимої російської імперії. Ніяких столиць, ніякої України. Вирок м'ятежному третьому Харкову вивершують два акти: голосно-прилюдне перенесення столиці до Києва і — тихцем, непомітно, вночі — зрівняння з землею могил Блакитного, Скрипника, Хвильового. Третій Харків, оспіваний так пристрасно і ніжно, так велично і так людяно, з такою гордістю і з такою ліричністю Хвильовим, поховано. Без некрологів, без надгробних слів. Під гробове мовчання.

А ті, хто лишився? Оті, кого «оковано, омурано»? Що становив собою четвертий Харків: гніздо свідомих бунтівників чи кубло «чесних» обивателів нового режиму? Як він жив, чим він дихав? Про це підсоветська література не сказала досі нічого (говоримо про літературу, не про макулятуру — та, звичайно, щось верзла про стахановців, про жити стало краще, жити стало веселіше, про квітучі міста квітучої України, — але, хвалити Бога, — є слова і цілі книжки і навіть цілі бібліотеки, які ніби сказані, написані, — але водночас не існують. Просто не існують! Істина, якої ніколи не зрозуміють графомани, що квапляться видати свої твори, і душители літератури, які розглядають письменників як фельдфебелів). Про це підсоветська література і не скаже нічого. Бо четвертий Харків — це має бути за всіма плянами

партії і уряду суцільна провінція. А як же посміє вона сказати, що це провінція? Таж коли провінція усвідомлює й каже, що вона провінція, — це вона робить перший крок до того, щоб перестати бути провінцією. А цього Москва, законодавець і суддя підсоветської літератури, ніколи не дозволить. Бо вся політика Москви спрямована на те, щоб уся Україну тримати в стані і на рівні сірої провінційности.

І стан четвертого Харкова — це стан Чернігова, Кам'янця і... Києва — і всіх міст завойованої України. Тільки що в третьому Харкові особливо пишно й велично розквітла була мрія про столичність, і тому особливо різкий тут контраст із занепадом і нидінням четвертого Харкова. Тож не помилюся, сказавши: четвертий Харків — це вся Україна сьогодні, хіба може покищо з винятком «возз'єднаних» після 1939 року областей.

Чи ж треба говорити, що пізнання четвертого Харкова — *conditio sine qua non* розгортання українського визвольного руху і здвигнення нової української держави? Дуже легко виміряти собі таку еміграційну вежу з слонової кости: я з советами нічого спільного не маю, в жадні компроміси з ними не заходив, я чистий і незайманий! Але народ український живе в четвертому Харкові, там він бореться і пристосовується, гине і виживає, існує і мислить, будує і терпить.

Тому з погляду державної рації, з погляду потреби здвигнути згодом п'ятий Харків, який мислитиме і поводитиметься велично й суверенно, який поруч Києва, Львова, Одеси і всієї незчисленної маси міст і сіл українських почуватиме себе осередком української ідеї і тому — духовою столицею, — з цього погляду нема перед нашою наукою, нашим мистецтвом завдання важливішого, відповідальнішого й нагальнішого, як пізнання й усвідомлення ментальности і всього духового обличчя людини четвертого Харкова.

Першим голос забирає тут Леонид Лиман своєю «Повістю про Харків». І як би не ставитись до цього твору як до явища мистецького (тут не місце про це говорити, можна

буде про це сказати в критичних статтях), але мусимо ствердити, що в нашій еміграційній літературі це може перший неемігрантський твір. Твір, повернений не в минуле, а в сучасне і тим самим у майбутнє. Твір сміливий, написаний з живого досвіду, зігрітий, напевно, багаторічним вдуманням, осмислюванням і болінням з приводу баченого, відчутого, пережитого. Перша ланка в — будемо сподіватися — правдивому відтворенні четвертого Харкова. Правдивому зовні — бо факти і образи цілком реальні і життєві. І правдивому доглибно — бо жадні партійні чи особисті програми не змушували автора переінакшувати або перекручувати справжнє. Тому серед таких численних у нас непотрібних і мертвих або зфальшованих і скособочених дискусій, дискусія про харківську повість Леоніда Лимана могла б бути особливо доцільною й корисною.

У цих зауваженнях ми не беремося ані дискутувати з повістю чи з приводу повісти, ані навіть відкривати таку дискусію. Їх завдання менше й вужче: підкреслити ті риси людини четвертого Харкова, які визначив як типові автор твору, кинути погляд на те, з яких причин ці риси постали і як вони можуть у дальшому розвиватися.

Ми в червні 1941 року. Перед нами покоління двадцятидволітніх. Трошки аритметики, яка багато чого допоможе зрозуміти. Ці люди народилися десь 1919 року. Советська газетна штампологія знає серед багатьох інших трафаретів і такий: «ровесники октябрю». Це ще молодше покликання. Постріл Хвильового пролунав, коли їм було 13-14 років. Отже, третій Харків пройшов повз них — вони не знали його, поки він жив, а після його ліквідації влада добре подбала, щоб вони про нього нічого не довідалися. Це покоління майже не знало вже звичаєвості старого українського села — колективізація, що підрубала традиції сільського побуту, застала їх десяти-одинадцятирічними. Це покоління не знало буйного ренесансу української духовості двадцятих років. Старші про це з ними, звичайно ж, ніколи не говорили. Воно не знало вже історії України і навіть «руської історії» — воно виростало на «історії СРСР». Українську літературу воно знало

в межах хрестоматій Новицького, Пільгучка і Шаховського. В вісімнадцять років через нього перекотилася страшним шквалом ежовщина, — але причини й коріння її лишилися поколінню незрозумілими — і тим страшнішою була душевна травма, що розум не бачив її причин. Це покоління виросло в політгодинах, комсомольських зборах, в засвоєнні захисного способу говорити й поводитися, воно виросло без дискусій, його філософія обмежувалася на гаслах партії, а його авторитетами могли бути тільки Маркс-Енгельс-Ленін-Сталін, бо ні до кого іншого воно не мало доступу.

О, це була страшна школа. І першим наслідком її стало те, що ця молодь не була до кінця молодою. У героя повісті в 22 роки — сивина. Це, коли хочете, символ. Свого часу Хвильовий звертався з пристрасним одчаєм романтичного захвату до м о л о д о ї молоді. Це не була гра слів. Уже тоді він бачив своїм проникливим зором п о с т а р і н н я молоді. Уже тоді він бачив, що молодь утрачає свою здатність перевертати світ. А чого варта молодь, що не хоче перевернути світ? Хвильовий кликав молодь бути молодію. Але саме цього найбільше боявся режим. І він доклав усіх зусиль, щоб зробити молодь старою. Він мав досягнення.

Молода молодь нестримним натиском штурмує світ. На барикади — ось її гасло. Стара молодь четвертого Харкова старається пройти по світі, ні до чого не доторкнувшись, нічого не порушивши, не зачепивши. Вона боїться питань про себе і тому не питає інших. Вона воліє знати менше про інших. Це безпечніше. Вона не любить людей і боїться їх. В глибині душі — це самотники, хоч і удають з себе громадських людей і активістів. Вона виросла в обмеженнях: харчів, одяжі, електроструму і — головне — щирости. Вона рятується в стандарт: не виділятися, бути, як усі, говорити чужими словами, носити стандартну одягу. Так безпечніше. Так спокійніше. Краще менше жадати від життя. Аскетизму ніхто офіційно не проголошував, але фактично він панує. Ідеалом людини стає слимак: кожної хвилини могли сховатися.

А це не легко. В 20 і 22 роки прагнути бути слимаком.

Зректися почуттів. І так боляче, так до безсоромности хочеться часом бути щирим. Одначе не можна. Щирість сприймається як провокація. У цій країні й любов «підшивають» під політику і обговорюють на партійних зборах. А почуття все таки потрібні. Не може без них жити людина. І тут система приходиться на «допомогу». Вона створює ерзаци почування. Як є спеціальні розподільники товарів — для привілейованих, так формується і члїново розподіляється штучне щастя. В пропорції невеличкій і державно реґляментованій відпускає держава кусники штучного щастя, кусники імітованих почувань. Можна навчитися танцювати. Можна подивитися на віденський фільм «Великий вальс» (пробачте: звичайно ж «Большой вальс»). Є гра в сентиментальність: циганські романси, солодкі вуличні пісеньки. Є зворушливі історії про те, як червоноармієць дає дорогу на кладці визволеній галицькій незаможниці. Є офіційно запроваджені словесні штампи про те, що ніхто так любити не вміє, як советська людина, що ніде немає такої гармонійної родини, такого щасливого життя. Коли слимакові вже не сила більше сидіти в своїй хатинці, коли підпорохнілому молодикові не сила більше виступати з казенними промовами, — тоді він може на короткий час зануритися в цей світ ерзаци почуття: романси Ізабелли Юр'євої і сльозливі пісеньки Вадима Козіна до його послуг в оригінальному виконанні і на патефонних платівках.

Слимаковість духового життя і механізованість прилюдного породили ерзаци почуттів. Ерзаци почуттів зроджують відчуття фальшу. За красивими і наскрізь скомпромітованими словами про чистоту, любов і дружбу ховається ніщо, ховається брутальність, казенщина й гидь. Так постає **нігілізм** советської молоді. Думати одне, а говорити друге. Говорити одне, а робити друге. Навіть на еміґрації нас іноді вражає, як схильні брехати люди советського виховання. Часто навіть без потреби й мети. Це не їх вина, і в тих обставинах це навіть не вада. Це риса загальна й природна — і це один з головних засобів самозахисту, що переходить згодом у плоть і кров. В тій країні, де закони тільки

забороняють і ніколи нічого не дозволяють, можна діяти тільки нещиро. Там перемагають сильні й хитрі, але вони повинні удавати боягузів, повинні личкуватися під пересічних і ординарних. Змістова вартість слів від вічного повторення штампів, від загальної забріханості там зужита і дорівнює нулеві. Все одноманітне і зуніфіковане, як меню в робітничій їдальні. (Автор цих рядків якось зайшов у ресторан у Херсоні. Всі їли те саме. Він спитав: Чи нема за більші гроші чогось іншого? Йому відповів завідальні не без почуття гордості: У нас для всіх одна меню). Знецінення слів і банкрутство слів викликає знецінення і банкрутство змістів. Кожний дбає тільки за себе. Трищать кості — це люди їдять людей. Але про це не говориться. Ніколи! Людина людині тут у тисячу разів гірша за вовка. Але про це не говориться. І немолодому молодикові, що від дитинства (сумного дитинства на подвір'ї казенного житлокоопу і в муштрі воєнізованої школи) ступає до старости, такі поняття, як любов, шляхетність, патріотизм, — здаються тільки марними штампами, тільки матеріалом для дешевої демагогії. Може він сам в цьому не признається, — але так він в дійсності відчуває.

Обережність, забріханість, цинізм, нігілізм.. І в глибині душі людина відчуває: щастя нема, народу нема, батьківщини нема. Що ж є? Є тільки брехня, брехня, брехня. І єдине, що є реальне, — це я. І єдине, що можна і треба робити, — це зберегти оте я в страшному і неутульному, наскрізь фальшивому світі. Нігілізм проявляє себе кар'єризмом. Система охоче йде назустріч. Спритного пристосуванця чекають ордени і медалі, власне авто і спецрозподільники, вілли в Сочі і сталінські премії. Так спрямуймо ж нашу енергію не на боротьбу з системою, а на чавлення конкурентів, на пробивання собі кар'єри, на краще пристосування. Підставляй іншим ніжку (але потай), борсайся хитро й підступно (але тихцем), за всяку ціну лізь угору, збиваючи інших (але без крику). Так виростає **кар'єризм** і нестримний **егоїзм** цього покоління. Жорстокість і честолюбство. «Ми всі тепер кар'єристи», — говорить Леонид.

І так виростає найнесподіваніше: його абсолютна **аполітичність**. Це може здатися парадоксом. Як, люди, що їх життя наскрізь пронизане політичністю, люди, що навіть у найприватнішому побуті говорять партійними гаслами і газетними штампами, — ці люди аполітичні? Одначе це так. Громадське життя з усіма його «навантаженнями» глибоко огидне цим людям. Де можна, вони рятуються брехнею. Де не щастить, — з огидою тягнуть навкучливу лямку.

А поза тим — нічого, порожнеча. Дія відбувається в червні 1941 року. Точиться поза межами СРСР страшна війна. Кожна мисляча людина не може не розуміти, що пожар от-от перекинеться і на схід Європи. Але про це не пише преса, доставши відповідні інструкції ще в вересні 1939 року. І герої повісти дбають про те, щоб лишитися в аспірантурі, щоб не потрапити на провінцію, щоб уникнути мобілізації до авіаційних шкіл, про те, одне слово, щоб якось викрутитися, якось улаштувати своє особисте, приватне життя. І тому вибух війни приходить так знаenzaцька, і тому він не викликає жадного ентузіазму і героїзму. Покоління це аполітичне, бо і політика стала брехнею, бо воно вкрай **затомізоване**. Кожний за себе, про себе, в собі. Поза собою — нічого, крім брехні.

Коло нашої аналізи замкнулося. Ми почали від слимаковости — і ми закінчили слимаковістю. Світ замикається у скоїці. Поза скоїкою — нічого світлого, порядного, чистого.

І якби тут автор поставив крапку, то його книга була б книгою одчаю і смерті. Вона означала б «Finis Ucrainae». На щастя, це не так в повісті Леонида Лимана, і це не так у дійсності.

Покоління — навіть найбільш стандартизоване й змеханізоване — ніколи не цілість. Вона складається з прошарків. Вихованці села не тотожні з вихованцями міста. Робітники з новою партійно-бюрократичною верхівкою. Навіть першкурсники-студенти з випускниками. І ще важливіше: воно складається з людей. Люди покоління мають спільні риси, але це все таки індивіди. Ніколи ніяка система не зрівняє людей доглибно, духово, душевно. Покоління четвертого

Харкова теж не протоплазма. Це люди. І тому кинута в повісті фраза (яка ж страшна, коли вдуматися в неї!), що Харків — жива, ще незасипана Помпея (А Харків — це ми вже знаємо — це ж усі Харкови, це вся Україна), — ця фраза стосується тільки до большевицького Харкова, але не стосується до Харкова українського.

Є люди, які почувають себе в багні советчини, як риба в зоді. Це мерзотники й кар'єристи — і тільки. Такий Дніпровий. Їх одиниці. Всі інші більше чи менше, гостро чи притуплено, з надривом чи змертвіло, — але хоч часами, хоч інколи відчують фальш життя, фальш системи. Тоді приходять думки про випадковість і недоречність життя. Тоді гістерично ридає Марія. Тоді Софія по-дитячому думає про самогубство. Тоді Леонид наосліп, наївно кидається ва-банк — на шлях «прекрасних катастроф», — вкладаючи якусь частку своїх інтимних, щирих думок і помислів у доповідь для... партійців і комсомольців свого інституту.

Своїх інтимних, щирих думок і помислів... Так, за малими винятками молодь четвертого Харкова інтимні, щирі думки і помисли все таки зберегла. Режим їх не викоренив і не викоренив. І тут лежить надзвичайної ваги момент. Зерно майбутнього. Але ступеня визрілості, оформленості, систематизованості цих затаєних думок не слід перебільшувати. Справді: кожний — за винятком небагатьох бездушно-стваринілих одиниць — усвідомлює: щось не так. Але, поперше, кожний усвідомлює це в собі і для себе, бо всі в четвертому Харкові затомізовані і звуконепроникливим скляним муром взаємного недовір'я обведени; подруге, він не може добратися до коренів зла, бо нема доступу до джерел критики, нема виходу в інші, крім офіційного, площини мислення. Одним здається, що вся справа — в конфлікті поколінь. Марія бачить свою правду, але їй здається, що її мати, стара комуністка, теж має правду, свою правду. Інші так звикли мислити в класовій площині, що інакше не можуть мислити взагалі. Навіть такий Сіровий, пристосуванець і нахаба, навіть він говорить про «паразитів» у советському суспільстві і ладен виступати проти них, хоч і за советський

лад (Це ж, власне, і програма власовщини!). Навіть він щось говорить про свою селянську клясу. І найрозумніший, найпорядніший з усіх, Леонид, який усвідомлює навіть те, що режим потоптав і чавить людину, що ідея людини, як він формулює, перебуває «в стадії теоретичности», навіть Леонид з його великим і невичерпним ідеалізмом і жертвенністю (бо що таке його виступ з доповіддю, що таке його боротьба з Дніпровим, як не вияви ідеалізму й саможертвості?), навіть він, висуваючи для себе ідеал суспільства, де всі мають рівні можливості, але нерівні осяги, висуваючи ідеал «прекрасних катастроф», — не розуміє, що здійснити цей ідеал означає, насамперед, повалити советський лад і визволити Україну.

Так, під усіма цими мріями про провід «селянської класи», про справедливість, про ідеальне суспільство в суті справи лежить ідеал незалежної української (в розумінні відповідності суспільного ладу національно-психологічному типові і його ідеалам) України. Але ніхто, ні один з героїв четвертого Харкова не мислить національними категоріями. Їх вчено мислити категоріями матеріялістичними і часто навіть просто шкурними. Ніщо, ніде, ніколи не вчили їх мислити національними категоріями. А тільки з цих позицій вони могли б дати бій режимові, окупаційному режимові Москви. Національне в них, звичайно, існує, але воно загнане в підсвідомість.

Леонид говорить про «поїзди **моєї** країни». Це не помилка. Це дуже тонко схоплений штрих. Попри все СРСР здається йому його країною. І коли він говорить про любов до свого Харкова, розумом він не схоплює, що цей Харків — і його, і не його («На нашій не своїй землі»). Він неусвідомлено відчуває це. Марія, повернувшись з Галичини, констатує здивовано, що ніде в світі «нас» не люблять, бо «у нас» — неінтелігентна влада. Тут уже зроблено крок до відмежування себе від влади, але це «ми» і «нас» — це знову ж данина традиційному вже для цього покоління поняттю єдиного советського народу.

І тут, власне, головна причина, чому перед війною це покоління не могло дати бою окупаційному режимові. Не можна дати бій, не маючи поля бою. Полем бою з советським режимом може бути тільки мислення національними категоріями. Цього мислення з тяжкою працею і мукою доходив третій Харків. Цього мислення бракувало поколінню четвертого Харкова.

Так, режим навчив цю молодь бути брехливою і жорсткою, прищепив їй слимаковість, шкурництво, егоїстичність і нігілізм. Але покоління зберегло і пронесло відчуття фальшивості всього того, в чому його виховувано. А це багато. Відчуття фальшивості означає брак віри. А брак віри в підсоветську систему при відсутності віри в щонебудь інше (через незнання того іншого) означає, що душевні сили цього покоління спали нерозтрачені. І якщо в пристосуванні покоління до режиму ключ до однієї сторони духового життя покоління, то в нерозтраченості душевних сил — ключ до другої сторони його духового життя. Перший ключ відкриває негативи, другий — позитиви. Ті позитиви, які сповняють нас вірою в майбутнє відродження найкращих традицій третього Харкова.

Якщо не можна виявити себе в діянні й слові, то чи не підуть запаси кумульованої, невитраченої енергії на внутрішнє збагачення людини? Можна позбавити людину майна і розірвати її зв'язки з іншими людьми. Але не можна розкуркулити мозок, — говорить професор у «Страху» Афіногенова. Правда, і тут не все просто, легко й прямоплінійно. Людина може бути поставлена в такі умови духової ізоляції, що процес її мислення хоч і не припиниться, але гальмуватиметься, систематично викривлюватиметься і головне — не зможе викристалізуватися в чітку й самостійну систему. Ми вже бачили, які успіхи має режим у цьому напрямі.

І все таки розкуркулити мозок не можна. Колосальна жадоба життя, величезні ресурси невитраченого душевного здоров'я, які молодь четвертого Харкова несе в собі як спадщину цілинного українського світу і яким вона не може

знайти розумного і доцільного застосування в спотвореному житті, вона пускає на збагачення себе знанням. Тут теж шляхи їй перегороджені, і скрізь вона знаходить тільки партією і урядом установлені препарати і ерзаці. Але може ніколи українська молодь не виявляла такої пристрасної, такої ненаситної жадоби пізнати світ, свій і чужий, не рвала-ся так до збагачення свого мозку.

Стиснена в своєму розвитку, спрямована в вузьке річище практичного життя, відгороджена від абстрактів, ця жадоба життя і знання витворює покоління людей технічної вмілості, практичної зорієнтованості, уміння виходити з найтяжчих ситуацій, великої конкретності мислення і зібраності волі. Це покоління не конче матеріялістичне, але воно цілком цьогосвітнє. Воно цупке до життя, йому чужі туманні далі, але воно — хай часто неусвідомлено — відчуває ідеальне в конкретному; його поезія — поезія відчутих деталей живого існування, не позасвітностей і неокреслених спекуляцій. Є в ньому риси творців, будівничих і завойовників, хоч ці риси покищо — підкреслюємо: **покищо** — не мають точки прикладення.

З невитраченості душевних сил, з невичерпної жадоби пізнати світ і опанувати його постає ненависть покоління до обмежень і рамок. Це покоління в істоті своїй — не провінційного, а імперського характеру і способу мислення. Тому воно ніколи не погодиться з расовими обмеженнями, з національною замкненістю, з муштрою і самовдоволеною обмеженістю. Йому лишаться чужими вимірена: одноманітність і нудна, тісна реґляментованість німецького бюргерського життя, — як це з граничною опуклістю розкрив Леонид Полтава в своїй «Пані Герті» — одній з найкращих автохарактеристик цього покоління. Це покоління не на папері, а серцем і розхристаними грудьми відкрите вітрам з чотирьох сторін світу, воно їх приймає і сприймає, більше: воно жадібно ковтає їх.

Це покоління ненавидить муштру і обмеженість. Воно виросло в умовах повної ліквідації фєвдальних пережитків, які й досі тяжать над молоддю Європи. Воно не знає чинів і

титулів; воно не цілує ручок, воно підходить до кожної людини як до свого і рівного. Воно прагне щирости і віри, поезії і людяности, дружби і чистого кохання. Воно стужене за справжнім людським життям. Воно інстинктивно тягнеться до такого свого, яке відкрите всьому доброму чужому. Воно здатне прийняти все, крім вузькості, забріханости, обрядовости. Його очі жадібно розкриті і зорять. Але вони повернені вперед, а не назад, і це покоління не повернеться в загорожі старої провінційности, скільки б добрих рис ця стара провінційність у собі не мала і якими б модерними кличами вона сьогодні не личкувалася. Перед нами покоління зовнішньо звихнених, але внутрішньо здорових людей, спрагнених життя і людяности. Воно тільки не знає, що справжнє життя і людяність для нього звуться — Україна. Йому бракує переємного зв'язку з третім Харковом. Воно в шорах страшної чужої системи.

І тут ще раз замикається поле наших спостережень і міркувань. Ми констатували на початку передчасне постаріння молоді четвертого Харкова — тепер ми говоримо про те, як нерозтраченою вона зберігає свою молодість. Ми констатували, що вона живе ерзацами почувань — тепер ми бачимо, що за цим ховається сила й глибина почувань. Ми спостерегли нігілізм її — тепер ми бачимо любов до життя і засновки віри. Ми відзначили забріханість і цинізм, — але тепер ми бачимо, що це оболонка, за якою ховаються жадоба щирости, товариськість і людяність.

Суперечності? Так. Що ж, таке життя. Людина ніколи не пласка, ніколи не схема. Людина завжди контрасти і співжиття взаємовиключних протилежностей. Це ще зростає в обставинах, що не дають людині розкритися й виявитися. Несполучне? Ні, сполучне в теорії і сполучене в практиці. Покоління живих і сильних, хоч з полудою на очах. Покоління українське, хоч воно само цього не знає. Спадкоємці третього Харкова, хоч вони ледве знають про його існування. А це означає, що коли поколінню розкриються очі, коли воно зможе бачити, коли його мислення перейде в поле інших категорій, які йому досі були неприступнені, то в

його душі спалахне нова віра. І сила спалаху цієї нової віри буде прямо пропорційна силі того гніту, під яким досі та віра була розчавлювана.

І тоді здобудеться відкрите поле бою, тоді, як сухе лушпиння, відлетять нігілізм і егоїзм, себелюбство й передчасний старечий песимізм. Тоді це покоління дасть бій — і воно матиме шанси його виграти.

«Повість про Харків» тільки дещо говорить про це, показуючи скупю і в натяках, як у героїв починають розкриватися очі спершу під впливом вражень від «визволених» земель, потім від раптового розкладу советської влади і загальної деморалізації під час німецького наступу, а потім — і головне — в жорсткій правді нищення нації нацією в війні. «Повість про Харків» тільки ледь-ледь підносить краєчок завіси над цими процесами. І правильно робить. Бо процеси ці ще тільки почалися, і було б наївним і надмірним оптимізмом їх уже тепер перецінювати. Бо це вже мав би бути твір про п'ятий Харків.

А ми покищо маємо справу з четвертим Харковом, і повість Леонида Лимана — твереза і документальна, невблаганна в своїй правдивості (хоч, звичайно, тільки часткова) і саме тому на перший погляд така страшно песимістична, а при глибшому вгляді така оптимістична — свідчення людини покоління про своє покоління, покоління четвертого Харкова. Слова жорсткої критики і глибокої віри. А ніщо тепер так це потрібне цьому поколінню, як найжорстокіша, найневблаганніша критика і найглибша, найсвятіша віра. Віра в себе, віра в Україну. Бо Україна сьогодні — не живі трупи другого Харкова, не живі трупи з-поміж еміграції, не лицарі ідіотичної, з чужих зразків скопійованої псевдоелітарности, а воно — покоління четвертого Харкова.

Мюнхен, 1948

(«Студентський вісник» II, 2, 1948)

Подорож у країну ночі

(ОЛЕКСАНДЕР СМОТРИЧ. «НОЧІ. НОВЕЛІ»)

«Подорож у країну ночі» називалася книжка Люї Селіна — книжка одчаю і безнадії, книжка похорону Європи і європейської людини. Не знаю, чи думав Олександр Смотрич про чорну повість Селіна, коли називав свою збірку новель «Ночі». Є одначе якісь зв'язки, якісь нитки, що єднують його новелі з французьким романом. Відмінний жанр, спрямування і рівень літературної майстерности; французький письменник залюбки копається в бруді сучасного життя, український — лагідний, і бруд огидний йому. Селін ненавидить своїх героїв, Смотрич попри все любить їх або принаймні жаліє. Селін жорстокий, садистичний, Смотрич — передусім людяний, хоч і намагається свою людяність найглибше заховати.

Що ж спричинило тоді асоціації? В чому зв'язки цих двох таких неоднакових книжок? Спільна та похмурість кольориту, та глибока ніч, яка панує в обох книжках. Спільна та безпощадність, з якою обидва автори показують своїх героїв, їхнє оточення, нашу добу. Щоб побачити квінтесенцію ночі наших днів Смотричеві не треба було їхати в екзотичні країни. «Найдосконаліший» вияв чорноти нашої доби він побачив — і слушно — у своїй батьківщині. Це там,

як ніде інде, розчавлено людську особистість; це там, як ніде інде, голос має підлість, мерзота і страх. Це там з найбільшою яскравістю видно, як нелюдський прес суспільної системи розчавлює все людське і людяне в людині. Там у душі пересічної людини всевладно і трагічно панує ніч.

Новелі Смотрича тематично показують часи підсоветські і піднімецькі. Даремно було б шукати в цих новелях якихось політичних інвектив, узагальнень, відступів. Вони цілком не про політику, вони — про людину. Але в сучасному нашому письменстві їхнє обвинувальне значення більше, ніж багатьох безпосередньо адресованих і замасковано політичних творів. Бо вони показують, до якого дикого зубожіння душевних сил і порухів доведено сучасну людину, як знівечено і здеорієнтовано її там, на сході Європи.

Зникло — принаймні з поверхні життя — все те, що споконвіку становило добрі властивості української людини. Трагічною іронією звучить тому мотто до книжки, яке автор вибрав з Тичини:

— не той тепер Миргород
Хорол — річка не та.

Так, зовсім, зовсім вони не ті. Жорстокість, забріханість, неволя — виідають людське в людині. В ночі окупаційної дійсності в людині раз-у-раз голосніше говорить звір. Донощицтво і страх доводить до повної збайдужілости («Ніч»). Тупі, стваринілі люди самі поспішають оддати катам своїх проводирів — аби тільки на них не впала підозра. Так радіють усі п'ять поверхів дому на Благовіщенській вулиці, коли на горищі повисився націоналіст Косько («Сволочовський дом»), — і єдине почуття, крім радості визволення від страху — гнів за те, що він повисився на «кофточці». Так п'яний і мерзенний розстрілює поліцай з німецького наказу 28 українців («Двадцять вісім»). Так відчай збуджує той виродок, що, розстрілявши, кого наказано, діловито говорить: «Да што там! Маленькая рабатьонка!» («Відчай»). Так байдуже убиває жінку, що зрадила його, Шматов («Чого собаки гавкають»). Так ховає під руїнами її ж власної хати

бабу Секлету шофер Гришка Четверик, — щоб хата не заступала йому сонця («Як баба Секлета на той світ поїхала»). Так Льолька Зверь витикує все обличчя своєї суперниці вилкою, — щоб не принадажувала її кавалерів («Зраджений автор»). Міщухи, службовці, робітники — скрізь у душах середньої людини панує ніч, скрізь людяне виїла темрява. Байдужість, жорстокість, звіряче.

Позбавлені великих ідей і благородних почувань, тупо існують ці люди в країні ночі. Вони діють як автомати, а коли вивести їх з інерції — поведуться люто і безглуздо, як звірі. «Як страшно! Людське серце до краю обідніло» — писав той таки Тичина. І ці слова теж могли б бути моттом до книжки.

Такою бачить Смотрич людину підсоветського-міста. А село? Селяни в новелях Смотрича більше зберегли від людської подобі. Але вони розгублені. Вони не здалися країні ночі, але вони не знають, чого хотіти й куди йти. Вони на межі. На страшній межі. Куди ступнути? Ось упала советська влада. Прийшли німці. Що ж роблять селяни? Вони п'ють. Чи з радості? Ні, з тягару і непевности. Старі чекають, що буде знову цар. Молоді? Вони бачать, як «хліба котяться і кланяються з покорою до ніг. — Ех! бери, тільки бери, не барися...» Але як узяти? («На межі»). А потім знов приходять совети, і треба кидати рідне село, і рідні землі, і все своє — «попробували Сибіру, тож тра і Європи скуштувать» («Іванко»). Темна країна ночі. Глуха і страшна в своїй пригніченості.

Були ті видющі, що знали шлях. Але вони в Сибірі. Якби ж вони повернулися! Якби повели! Якби показали шлях! («Гість»). А тут — у країні — все винищене, все зруйноване. Трагічним узагальненням остання новеля — «Фінал» — показує смерть Леонтовича. В розквіті сил, на своїй батьківщині, в рідній хаті, серед своїх, від руки невідомого злочинця гине композитор, надія українського мистецтва. Чи ж не так чиймись сліпими, найнятими руками винищено весь цвіт нації? І лишилися тільки темні і незрячі, ті, кого легко зробити автоматом-знаряддям, здичавілі й спустошені. Ті, хто навіть у хвилину найбільшої розпуки може тільки без-

надійно питати в Маркса: « — Я вас, вас запитую, товаришу Марксе... Кажіть, я слухаю... Я навіть радо слухаю! За вами слово... ну!» Бо і справді: кого ж він знає в країні ночі? Кому відкриє свою розчавлену й пошматовану душу? А Маркс — Маркс, звісно, мовчить. Що йому людина! Він же один з творців системи, системи чорної ночі.

Страшний песимізм — ось те, що викликало асоціації з Селіном. У обох авторів — неподільно й гнітуче панує ніч. Украй зубожіло людське серце.

Чи треба говорити, що це тільки одна сторона підсоветського життя і підсоветської людини? Чи треба говорити, що не винищено сильних і прозорливих, активних і героїчних, мислителів і проводирів — і не винищать їх, поки не винищать усю націю? Автор і сам це знає. Його націоналіст Косько, герой його новелі «На межі» і Горпинин син («Гість») — це все люди з-поза царства ночі. Але автор хотів показати нам не спалахи світла, а «Ночі». І він мав на це право. Його песимізм — і тут відмінність його від Селіна — не розкладовий, а творчий. Навіть наймерзенніші його герої в глибині душі знають, що вони мерзенні.

Поліцай, що розстрілював 28 українців, як заслужене приймає плювок собі в обличчя. Це вже багато. Коли людина знає свою мерзенність і мучиться від цього — вона може стати іншою. Герої Селіна відродитися неспроможні. Герої Смотрича готові піти на перший промінь світла. Чи ж їхня провина, що в тій країні, де вони живуть, темрява така густа, ніч така непроглядна? Можна не сумніватися: коли блисне світло, в багатьох із них знов заговорить оніміла, спідліла, але все таки жива людина.

Так, песимізм Смотрича — творчий; він правдивий навіть у своїй однобічності. Нам потрібний такий песимізм куди більше, ніж биття в барабани «Тільки великі нації здолали мати великих скептиків» (Поліщук). Нам потрібні більше, ніж коли, скептики і песимісти — хоч не тільки вони.

Сила змалювання «ночі» в оповіданнях Смотрича тим більша, що він ніде не лякає. Він ніде не підказує читачеві: дивись, яке страшне. Скільки навіть талановитих творів про

жахиття війни і концентраційних таборів безнадійно зіпсовані таким підказуванням. Там на кожному кроці «встає блідий жах», там старанно розмальовується кожний деталь, що має застрашити читача. Смотрич розповідає про страшне спокійно і ніби мимохідь. Він не тільки читача не старається ткнути обличчям у страшне — він навіть сам застерігає віддаль, певну дистанцію між собою і подіями. Тому він так часто доручає розповідати про події далеким особам, яким ці події цілком байдужі. Іноді в одній новелі оповідачі змінюються кілька разів. Тому він охоче підкреслює літературний характер своїх творів, виводячи самого себе як автора, міркуючи про техніку новелі або про свої як автора можливості так чи так спрямувати розвиток дії. Тому він нерідко навіть іронічний. Тому він прагне найбільшої стислості, лаконічності, особливо — в найтрагічніших місцях.

Ось наприклад, пейзаж у його новелі: «Околиця. Надсунула темінь і розірвала усе на шматки. Тепер нічого істотного, нічого реального». Це початок новелі. А ближче до кінця: «Оглянувся круг себе... Ніч... Отака ніч околиці, що з неба звисає брудним шматтям, аж до землі». І все. Ось портрет: «Косько — націоналіст. Це він. Обличчя гостре — ніж, шия довга — уся характеристика, а решта — стисла конспірація». Ось опис психологічної колізії: «Шовгену приємно було відверто дивитися в його старечі очі, вони іскрилися дитячим страхом. Яка огида в старих очах побачити дитячий страх!» Як ляпідарно передано тут складну гаму почувань: приємність від огидного, радість від страху!

Лаконізм, позірна холодність і спокій автора, нотки жорстокої іронії — і володіння різними манерами оповіді, якими характеризуються оповідачі — все це в кращих новелях Смотрича справляє справді пекельне враження.

Тоненька книжечка Смотрича важить у нашій новелістиці куди більше, ніж деякі пухкі писання. Вона — талановита.

Це не значить, що все в ній досконале. Є часом зайві

коментарі від автора. Є місцями зриви з жорстокої манери автора в сентиментальність Модеста Левицького, в імпресіоністичність М. Коцюбинського (з отим «хтось брав беззвучно за клямку», «Хтось страшний сидів у ньому» і т. д.) або Стефаніка (особливо — «Іванко»). Зловживає автор називними реченнями. Є русизми в мові.

Такі і інші зриви — почасти наслідок письменницької молодости автора. Таж це його перша книжка, його дебют. Але ці зриви мають і загальніший інтерес. Смотрич, безперечно, виріс із імпресіоністичної новели — і стоїть перед проблемою подолання її. Взагалі подолання імпресіонізму — одне з найскладніших і найневідкладніших завдань усієї нашої новелістики. Свого часу імпресіонізм був чи не головним засобом перебороти етнографічність нашої прози середини ХІХ сторіччя. У творах В. Леонтовича, Д. Марковича, Гр. Григоренка, Дніпрової Чайки він законювався. Коцюбинський, Васильченко і почасти Стефанік створили його вершинні осяги. Винниченко вульгаризував їхні осяги. У творчості Хвильового і його спільників імпресіоністична новеля перейшла в стадію свого саморозкладу (що не виключає високої мистецької якості цих творів).

Дальше заперечення імпресіоністичної новели доконечне. Нас уже не задовольняє неорганізованість, крихкість і суб'єктивність її. Це заперечення може йти двома шляхами: Можна повернутися до чистої розповідності прози — власне, першого і основного типу прози, репрезентованого в нашій старій літературі перекладними повістями типу «Александрії», «Акіра Премудрого» або «Девгенієвих діянь», оповіданнями з «Римських діянь» і фацеціями. В новішій літературі Заходу цей тип прози репрезентують, скажімо, повість Вольтера або «Міхаель Кольгаас» Г. Кляйста. В нашій новій новелістиці цей тип мало знаний. Початок його можна вбачати в новелях Юрія Клена, в прозових спробах В. Барки.

Можливий і другий шлях: компромісовий. Не перехід на протилежні імпресіоністичній новелі шляхи, а впливання нових соків в розслаблений і розвільнений організм імпресіо-

ністичної новелі: через обмеження суб'єктивізму, через більшу композиційну зібраність і поступовий перехід до сюжетности, через нове щеплення оповідної манери — характеристичного монолога персонажа. І цей шлях знаменує собою повернення до давнини, але не такої глибокої. Він означає своєрідне синтезування імпресіоністичної новелі з етнографічно-оповідною новелею XIX ст. (П. Куліш, М. Вовчок, Г. Барвінок, О. Стороженко) — з тією, правда, відмінністю, що стара новеля цього типу була в нас майже виключно селянська, а тепер ми можемо порядкувати ширшим асортиментом масок оповідача.

Новеля Смотрича пробує йти саме цим шляхом. Індивідуальне завдання самовишколу молодого письменника — переборення імпресіонізму — збігається з загальним завданням нашої новелістичної прози. І це тільки підсилює наш інтерес до і так цікавих новель Смотрича.

Частина новель у книжці Смотрича датована 1946, частина — 1947 роком. Між цими двома групами новель є істотна різниця. Перші — ще майже цілком у полоні імпресіоністичної манери. Це напівліричні мініатюри, настроєві і безсюжетні, образки, де тільки вміння майстерно виділити характеристичний деталь говорить про те, що з автора може зродитися фабуліст. Найзавершеніша з них мистецьки — «Фінал». Тут з імпресіоністичної манери взято максимум того, що вона може дати. Потік вражень, відчужень і думок Леонтовича в його передсмертну ніч, мигтіння ритмів і образів його пісень і поодинокі вдирання дійсности в цей потік свідомости — це подано справді яскраво. Але все таки це тільки напів проза, а напів — лірика.

Не те новелі, датовані 1947 р. Вони втрачають розпливчастість, м'якість і надмір ліризму. Вони стають сухіші, матеріальніші, динамічніші. Вони робляться сюжетні. Вони стають справжніми новелями. Часом шукання сюжетности аж перебільшені. В новелі «Чого собаки гавкають» аж надто стріляють усі рушниці, повішені на стінах. Аж нарочито. До враження штучности. Але такі речі, як «Двадцять вісім», «Як баба Секлета на той світ поїхала», «Зраджений автор», коли б

відшліфувати в них окремі більш або менш дрібні недотягнення, цілком складають суворий іспит, а «Сволочовський дом» я не вагаюся назвати найкращою нашою новелою воєнних і повоєнних років.

Автор не зрікається імпресіонізму. Але він долає імпресіонізм зсередини. Мазки, фарби, кинені з великою скупістю, окреслюють уже не плинність безконтурних предметів, а скручуються в новій предметовості. Від бліків світла до лінеарности по-новому побаченої предметовости — так хотілося б окреслити цей стиль.

Мюнхен, 1947

(«Українська трибуна» 93 (117), 95 (119))

Про чесність і про правду

(Л. КОВАЛЕНКО. «В ЧАСІ І ПРОСТОРИ. П'ЄСИ»)

На приватні розмови не існує авторських прав, але неписана етика каже, що вони — не матеріал для публікації. Хай мені буде дозволено відступити від правила цього разу. У розмові зі мною Людмила Коваленко сказала якимось, що її п'єсам можна закидати багато чого, але вони написані чесно. Визначення чесності в мистецтві не дано, скільки знаю, в жадній теорії літератури, аж до найновіших, але Коваленко має рацію: мистецтво починається з чесності. Той, хто підробляється до свого хлібодавця або, що сходить на те саме, до своєї аудиторії, ніколи не напише мистецького твору. Компроміси в мистецтві небезпечні смертельно й невідворітно. Прикладів аж надто рясно в літературній практиці нашої еміграції, — чи взяти роман, чи вірші, чи фейлетон, чи театр.

Але тут починається моя розбіжність з Коваленко. Не можна прожити без повітря, але повітря не творить життя і не ідентичне з ним. Чесність — чеснота мистця, але вона — тільки передумова. П'єси Коваленко, безумовно, чесні, але чи вони мистецтво?

Збірка п'єс починається «Домахою», а «Домаха» починається реплікою Максима, заможного господаря, що ніби віднайшов можливість жити в часи НЕПу. Бо діється це в вересні 1924 року, надвечір. Ось ця репліка: «Ну, слава Богу,

покінчили молотьбу. Тепер уже на серці спокійніше — що буде, то буде, а хліб уже у засіках». Усе це дуже чесно, і десятки тисяч селян говорили і думали так. Але моє перше відчуття, коли я читаю цю репліку, — закрити книжку, не читати далі. Бо я хочу, щоб мистецтво говорило мені те, чого я ще не знаю, або так, як я ще не вмію. Але кожна людина, що вміє вивести літери, може почати п'єсу такою фразою. Зрештою вона й сказана в п'єсі не іншим дійовим особам, а публіці. Вона читається фактично: Усе, що буде далі, справді було, все це фіксація справжнього. Я читав її: Усе, що буде, не буде мистецтвом.

Визнаю: якби я не відчував професійного обов'язку критика і якби я не знав авторки, я, висловлюючися м'яко, негайно відклав би книжку після цієї фрази, як свого часу я відклав, приміром «Хліб» Павла Маляра і багато інших речей, що «чесно» «фіксують» певну «епоху». Чесности може вистачати для мемуарів хіба, та й то можна боятися, будуть вони цінні для історика, але нуднуваті для читача. Часом може вистачити її для фейлетона. Але для роману? Для драми?

На щастя, в «Домасі» є не тільки гуляння дівчат на вулиці, закінчення молотьби, деталі розкуркулення і фотографія життя розкуркулених у землянках, не тільки чесність, а є і елементи трагедії. Не тільки фейлетон, а й філософія. Не тільки типове, себто пересічне, а й індивідуальне. І там, тільки там, починається правда мистецтва.

Десятки тисяч селян говорили «Ну слава Богу, покінчили молотьбу» і сотні тисяч сусідок казали «І-і-і, що бо то ви, сусідо. Де ж це видано, щоб дівка рано спати йшла», — і це достатня причина, щоб не включати цих фраз у драму. Але коли Домаха змушує свого ж таки розкуркулювача скинути чоботи, що він украв у Домашиного чоловіка: «Скидай, скидай... Хочеться мені Максимові чоботи мати», — і той скидає, — це ситуація може єдина в своєму роді, а може її й взагалі ніколи не було, — але в ній є характер, є правда мистецтва, і є зерно трагедії. І коли розкуркулена Домаха, востаннє лишившись в хаті, розмовляє так само востаннє з своєю розграбованою скринєю і знечещеною хатою, —

велично, суворо, і ніжно — є в цьому правда образу і правда мистецтва.

Авторка має не таку часту властивість писати значущими узагальненнями, ставати понад часом і простором, бачити людину в минушому і минуше крізь людину, себто крізь вічне. Але їй здається, що бути понад часом і простором — означає бути поза ними, і це її лякає, і вона загнуждує сама себе полемічною назвою — «в часі і просторі», і вона заповнює сторінку за сторінкою тим, що по-англійськи зветься «малі розмови малих людей», вона хоче лишити історикам документ доби, і зрештою вона фактично з'їздить на фейлетон. Звідси йдуть порожні репліки, наївна техніка випадкових зустрічей (як от зустрічі Домахи, Свирида й Потапа в 3 дії «Домахи» або вся анекдотична колізія одноіменників Ковальчуків у «Ковальчуках»), нарешті вампука збройних нападів у «Приїхали до Америки» і в «Ковальчуках», де доходить навіть до такої ремарки: «Чути, як куля м'яко вдаряє у тіло». Кому чути? Глядачам? Бідний режисер, поставлений перед завданням дати своїй аудиторії почути цей звук. Але це все — вислід вимоги бути чесним у життєвому, не мистецькому сенсі слова.

«Ковальчуки» й «Приїхали до Америки» — взагалі поза мистецтвом. Це хіба те, що в СРСР зветься «репертуар для клубної сцени». Але навіть у цих діалогічних фейлетонах видно якесь намагання вирватися поза життєву правду, хай у формі наївного поділу кар і винагород. Недурно ж та куля «м'яко вдаряє» в тіло не когонебудь, а Олекси, хоч Олекса лежить, а інші герої стовбичать просто перед мушкою. Річ бо в тім, що інші герої — позитивні борці за Україну, а Олекса — опортуніст, моя-хата-з-крайник, і так йому й треба.

Але повернімось до «Домахи», бо в цьому творі поза деталями побуту, часом байдужими, часом напалзливими й натрутливими, є репліки глибокого узагальнення, принаймні один трагічний образ і справжня трагічна проблема. Інакше кажучи, твір двоїться, інколи впадаючи в тривіальність фейлетона, інколи злітаючи до трагедії, хоч ту трагедію я

схильний був би бачити не конче в тому, в чому її бачить автор.

Для автора це трагедія селянства в його зустрічі з окупантом. Трагедія впроваджується реплікою Максима «Вже мене з мужика не скинуть» у контрасті до Миколиної репліки «Як влада не ваша, то й ніщо не ваше», сягає напруження в акті розкуркулення з мораллю «Було тоді воювати, як Микола казав, та ми, дурні, не слухалися» і розв'язується — оптимістично розв'язується — мотивом біологічної невмирущости українського селянства, коли Домаха віднаходить свого внука: «Є Бог на світі і правда на землі. Є в мене донька і внучок. Прийшов рід до кореня». Щодо мене, каюся, я схильний і цю лінію розвитку списати якщо не цілком, то бодай почасти на карб позамистецької чесности. Справжню трагедію я волів би бачити деінде — в зустрічі біологічного й соціального. І ключем до неї мав би бути малий діалог між Домахою й малим Дмитриком:

Дмитрик. Тітко Домахо, то вже й міліціонер розкуркулений.

Домаха. А ти думав! Тепер увесь світ розкуркулений.

У своїй останній і остаточній глибині авторка показала конфлікт світу, що жив біологічним життям, оформленим у ритуал річних праць, обрядів, народжень і смертей, з світом, де соціальне хоче панувати над біологічним і заперечити його. І з цього боку кінцівка трагедії ледве чи оптимістична. Бо Домаха стверджує знов і знов старий біологічний принцип, а його конфлікт з ворожим йому соціальним не розв'язаний, а тільки відкладений, поки виросте Домашин малий внук. Чи схоче він боронити правди біологічно вмотивованого світу? Чи знайде зброю, якщо схоче? Чи буде ця зброя переможна? Що ж, відтоді минуло понад два десятки років. Малому Миколі сьогодні 27 років. Дасть нам Івченко другу трагедію — «Микола»? Покаже вона в тій трагедії глиб проблеми, так, щоб читачеві не треба було вгадувати її поза мотлохом аж надто конкретного часу й простору й поступками позамистецької чесности?

Як-не-як, попри всі самою авторкою створені перешкоди, попри непевність, чи їй самій була ясна о с т а н н я проблема її твору, вона все таки винесла цю проблему, одна з перших у нашій літературі, і цього вистачає, щоб її «Домаху» шанувати.

Від речей, аж надто обтяжених часом і простором, Коваленко переходить до вільніших і місткіших — я сказав би від задушного фотоательє, куди закритий доступ соняшному промінню, до плен-еру — через проміжний «Неплатонівський діалог». Він написаний у Львові і сприймається передусім як автобіографічний. У цьому сенсі він також — документ доби. Це шкіц з психології втікача, що втратив усі речі, в полоні яких він жив, і відчув це — як початок внутрішньої волі. Є й відповідне проголошення, коли з двох героїв — її й його — вона каже: «З усього, що людина має цінного в житті, мені лишилася тільки любов до мого народу і ненависть до його ворогів». І була б це пласка злободенщина, якби було в цьому діалозі тільки це. Але є в ньому психологічне підґрунтя якогось особливого кокетства, я сказав би трагічного і водночас ажурно-прозорого, мережано-легкого кокетства, чогось вічно-жіночого. І це дає нам — не зрозуміти, а відчутти, що деклярація героїні діялогу не договорує може головного: втрачені речі, але збережені почуття, багатство й мінливість духового життя. Дає відчутти те, що понад часом і простором.

«Ксантіппу» критиковано за недотримання деяких побутових дрібниць старогрецького життя. Це непорозуміння. Грецьке в творі потрібне стільки, скільки треба, щоб вирвати твір з атмосфери наших днів, щоб поставити його поза часом. Бож час — для нас це наш час. А потрібне це, щоб принести конфлікт п'єси. І знову ж цей конфлікт для авторки, можна побоюватися, не той, що для читача. Авторка може протестувати проти цього, боронити своє розуміння. Дарма. Якщо вона хотіла зберегти своє розуміння, не треба було публікувати свого твору. Тепер він — наш більше, ніж її, і якщо спершу вона вклала себе в нього, тепер ми не тільки витягаємо щось з нього, а й вкладаємо в

нього себе. Бо кожне читання — теж творчість, і автор, що віддає свій витвір іншим, поставлений перед фактом утрати психологічних і ідейних прав на свою дитину, бо жадне застереження авторських прав не гарантує й не забезпечує цих, найважливіших, прав.

Авторське розуміння, мабуть, показане піднаголовком циклу: Жінка. Мало бути показане, що творче й життєве в історії людства приносить і зберігає жінка, що чоловіки здатні тільки руйнувати й гидити життя, а в кращому випадку вони тільки балакуни. Що всі людські цінності тільки доти справжні цінності, доки вони плачуть і боронять людину, а це — місія жінки.

Щоб довести цю тезу — я свідомо вживаю слова довести, хоч не забуваю, що пишу не про статтю, чи дисертацію, чи проєкт поліпшення життєвих умов, — п'єсі бракує одначе одного — конфлікту ідей. Можна подарувати авторці, що її Сократ — без філософії, що він тільки ставить піванекдотичні запитання, — що таке мудрість, що таке бесіда і так далі, на зразок модного свого часу в Радянському Союзі Менделя Маранца. На те, зрештою, Сократ чоловік. Але і Ксантіппа, альтер его авторки, не живе в підсонній ідеї. Її ствердження жіночости — це ствердження біологічного початку в житті суспільства і заперечення соціального. У цьому сенсі вона рідна сестра Домахи, а вся драма — таке ж ствердження біологічного і уникання показу справжнього конфлікту.

Одначе «Ксантіппа» має переваги перед «Домахою». Діялог «Ксантіппи» осягає часом гостроти стихомітії античної трагедії, як от, приміром, у сцені між Ксантіппою й Лаісою в третій дії, репліки дотепні і водночас нерідко з глибоким підтекстом, а жанрово річ розгортається дуже свсерідно, анекдотом, але з трагічним підґрунтям, трагедією, але оповідженою з легкістю граціозної анекдоти.

У «Ксантіппі» розкривається може найповніше головна внутрішня суперечність драматургічної творчости Коваленко. Авторка досить інтелігентна, щоб бути філософом, і досить знає людину, щоб бути трагічною. Але вона хоче бути

реєстратором доби, і замість трагедії вона пише фейлетон, а замість філософської проблематики зривається в копіюванні щоденщини. На місці авторки я лишив би це своїм колегам, серед яких є й чимало жінок, а шукав би драматургії, що була б у часі й просторі т о м у, щоб була б понад часом і простором.

До цього ідеалу найближча шоста і остання п'єса збірки — «Героїня помирає в першому акті». Усупереч назві книжки, місце дії тут — не Україна і доба не 20 сторіччя, а скрізь і ніде, а тому т е ж і Україна, і двадцяте сторіччя. Афоризми п'єси — бо вона в своїй основі афористична — дотепні й глибші, ніж здається. Не можу ухилитися від спокуси процитувати деякі. Ось про владу: «Диктатор ніколи не повертається спиною до публіки. Весь блиск — спереду». Ось про сірість: «А ми підфарбуємо чорні плями. Коли чорне виступає яскраво, тло видається білим». Ось про оптимізм: «Усі п'єси в театрі називаються прекрасними». Ось про суспільство: «Нема закону, де було б написано, що люди повинні бути щасливими». Ось про норми людського співжиття: «Ти повинна грати, розумієш, грати! Що ти там почуваш — нікому не цікаво». Ось про людське взаємозрозуміння: «Хто слухає чужі монологи? Кожен має свій». Ось, нарешті, про перспективи нашого життя: «На біса на сцені такі інтермедії! Публіка і так це знає. Кожна мати знає, що її сина уб'ють».

Але годі цитат. І так авторка зможе притягнути критика до суду за порушення зарезервованих нею авторських прав. «Героїня помирає в першому акті» серед своїх посестер у книжці різниться гостротою діалогу і визволенням від побутових рамок, одвертістю свого філософського задуму. І вона може єдина п'єса з книги Коваленко, де провідний конфлікт письменниці — конфлікт між біологічним і соціальним — проявився на вищому і свідомому рівні, себто як конфлікт людського і суспільного. Це п'єса про потребу ніжності і про красу любови і про несполучність їх з нормами суспільного життя. Про хлопчиків, що загинуть, не впізнавши життя, і про жінку, що воскресає з загибелі знов і

знов, щоб бодай помінати костюми й поліпшити декорації в тому театрі, де грає людський рід. Про суворість і бруд життя і їх неспроможність знищити людське в людині. Ця п'єса поетична без фальшивих поетизмів, легка й дотепна без анекдотности, трагічна без похмурої приречености. Вона має в собі найменше з реквізиту нашої доби. Вона відбиває нашу добу куди глибше і яскравіше, ніж її сусідки в книзі.

Ах, якби наші автори заглядали в словники й граматики! Тоді вони знали б, що п о з а і п о н а д — не те саме. І що вміти піднятися над днем сьогоднішнім — не значить опинитися поза днями й ділами нашого віку. А наш вік — це життя, і наші герої — це людство, в його розмові з людьми, життям і Богом. Розуміється, можна писати й про лаштунки й сміття щоденного життя. Але чи не краще, щоб це робили ті, хто може робити тільки це?

Нью-Йорк, травень 1956
(«Нові дні», 1956, 7/8 (78/79))

Два поети

(ЄВГЕН МАЛАНЮК — ВАДИМ ЛЕСИЧ)

1. ВЛАДА СЕ — СЕРЦЕ

(ЄВГЕН МАЛАНЮК. «ВЛАДА. ПОЕЗІЙ КНИГА ШОСТА»)

Полемізувати з поезією, навіть коли вона наскрізь історіософська, — марна річ. Ніколи публіцистика не переможе поезії. Можна приставати чи не приставати на Маланюкову концепцію історії України і її степового прокляття, але тільки поет — сам Маланюк чи інший — може подолати цю концепцію. Тим часом у нас нема поета з не менш виразною, але іншою історіософською концепцією, і це одна з причин, чому Маланюк м у с и т ь бути прийнятий. Бож ані богоборство Осьмачки, ані примружено-найхристиянніша кроткість Барки не дають ключа до історичної долі нації, лишаючися в сфері індивідуального. А індивідуальне, хоч би й помножене на мільйони індивідів, ще не стає національним. Стан такий, що тільки Маланюк сьогодні в нашій поезії може піти далі від Маланюка.

І навіть більше: ніхто не може повести його за собою і ніхто не спроможний указати йому дороги, хоч би декому його путь і здавалась бездоріжжям. Бо, поза всім іншим, ясно, що Маланюк в українській поезії, не ставши може імператором залізних строф, став майстром — і в значенні

німецького Meister, і в значенні французького maître. «Влада» рекомендована читачеві як збірка передвоєнних поезій, що під час війни пролежала в німецькій цензурі. Не знати, чи поет робив нові штрихи і викреслення по війні, але правда незаперечна, що в збірці маємо Маланюка, яким він хоче бути сьогодні і яким він був учора. Клясицистичний Маланюк, рількеанський Маланюк поезій, публікованих останніми роками в журналах, лишився поза межами збірки. Що ж, коли поет хоче бути таким, ми змушені прийняти його таким, бо не можна його не прийняти. Не з уваги на його стаж і заслуги — наша суспільність не звикла до пошани заслуг, — а з уваги на роллю і права поета поміж Іванів Івановичів — однаково в розумінні Хвильового чи самого ж Маланюка. Не хотілося б тільки, щоб позиція протиставленості суспільству Іванів Івановичів визначала поезію, хоч би і за принципом контрасту.

Марною річчю було б також критикувати рядки й слова. Є щось зо три спірні наголоси (з г а с и ш — 18, в і з ь м у' — 51, м о в ч а н н я — 55), але майже нема рядка, що про нього можна було б сказати, що його треба написати інакше. Тільки зрідка втручання жарту чи розмовної інтонації внесе фальшиву ноту: про тачанку: «Не жарт, коли у ній крилатий гарт»; про власне серце: «Із серця виляють треба мед і полум'ям наллять його залізним». Котляревщина — ніколи не була стихією Маланюка. Маланюк був і в цій збірці лишився поетом абстрактів — Простір, Доля, Історія, Космос, а надто часто Доба, Дика Доба, Ся Епічно-трагічна Доба — з цими персонажами Маланюк почуває себе дома, їх викриває і їх оспівує. Але Маланюк також був і лишився поетом, що вміє однією остаточно і навіки викінченою фразою передати, як мороз спалює рідні вишні, як паморозь спізніла сріблиться сріблом смертним по ярах, як у XIX сторіччі розливалась псевдо-тиша і зрів динаміт зміжкованих ідей. І коли перший Маланюк має вже десятки епігонів — від Бажана до Славутича (від великого до малого не завжди велика віддаль!), а тому не здається оригінальним (хоч за епігонів відповідати важко, але іноді доводиться), то другий

лишається поетом без школи і наслідувачів, щоб не казати вже про рівних. Першого Маланюка можна сяк-так, при великому бажанні, убгати в «поети доби», — але другий на вічні й космічні теми не говорить — і тому лишається вічним і відбиває якусь частинку космосу, — поскільки поезії взагалі дано космос у себе ввібрати. І, власне, у повоєнних журнальних публікаціях було більше видно цього справжнього Маланюка, ніж це є в збірці «Влада».

Одначе він є і в ній. У поезії воскового танення літа в серпневі дні, в усвідомленні, що нема контрасту між вічністю й хвилиною, бо хвилини — це вічність, у відчутті ваги стиснених поетових тиш, у тому тягарі пам'яті, що на нього колись гірко скаржилися Зеров і Клен, — хоч у Маланюка ця пам'ять — не літературно-кабінетна, а більше із спогадів про спорожнілий окоп і заляклий кулемет 1919 року. Справа тут не в особистій, настроєвій чи пейзажній тематиці. Цей людяний поет має й історичне бачення. Триптих «Побачення», де сплетено мотиви українського Роду й Дому в історичних перипетіях національного життя, мотиви Начальника в роки державности і мотив Смерти, смерті, що її нема, смерті, що є поверненням до Роду й Дому, але справжнього, вічного, а не в етапах історичних закрутів і манівців і просвітлень, — ця поезія не ділиться на особисте і... я ледве не сказав політичне, але скажімо може історіософічне. Тут усе є в єдності. Бо коли вірити поетові, що вічність це хвилина і хвилина — це вічність, то будьмо послідовні і скажیم за нього, але вірмо, що з ним, і те, що людина — це історія, а історія — це людина, а можна б піти й ще далі, і сказати, що взагалі нема Історії з великої літери, що відкривається тільки полководцям душ чи строф. Та не робім цього кроку, щоб не менторувати, щоб не забувати, що перед нами справжній, чи не єдиний у нас тепер м а й с т е р і що, зрештою, він сам це добре знає, уже знає, що в л а д а с е — с е р ц е . Коли ж він про це тільки проговорюється, але не говорить, то це значить, що він не вважає за потрібне про це говорити. Можна і треба лишити визначення реченців йому самому. У випадку Маланюка критикові не йдеться ні про

повчання автора чи читачів, ні про коментування, ні тим більше про функцію акушерки. Якщо доба і доля відвели поетові досить років, то його жертва не буде ні пізньою, ні марною.

Отже: без полеміки з поезією. Але полемізувати з критикою можна. Збірка Маланюка має передмову від видавництва. Видавництво пише: «Коли б ця книга була опублікована своєчасно, нинішній читач міг би ствердити, скільки з поетичних прозрінь автора здійснилося в подіях останніх літ». На увазі, мабуть, мають апокаліптичні ноти збірки, рясні в ній, а здійснення їх убачають у подіях воєнних років. Тут потрібне подвійне застереження. Поперше, загальне. Поезія часто пророцтво й передбачення, але при одній конечній умові: що поет не претендує бути пророком. Подруге, конкретне: з погляду кожної поодинокі людини остання війна була жахлива. Але з погляду — коли вже дозволено звертатися до таких високих персон — Історії, це був тільки малий, але доконечний епізод на шляху визволення України, — і епізод цілком позитивного змісту. Не місце тут обговорювати й доводити це. Досить сказати: вперше по війні здійснено єдність українську (духову, але і територіяльну має попри все своє значення), вперше проблема українська стала світовою, а не регіональною. Нарешті, війна зовсім не зруйнувала засад і підвалин людського життя й співжиття. Тим то всі ці спричинені війною апокаліптизми й передбачення кінця людства вирости з перспективи, що її можна було б схарактеризувати перифразою слів одного поета — цвях у моєму чоботі грандіозніший від усіх трагедій Гете, — а так схарактеризувавши, лишити дрібним епігонам, починаючи від Орвелів і Кестлерів і кінчаючи тим, що вище були згадані.

Місія Кассандри вдячна в спокійні епохи. У нашу добу хворих нервів поет, що його ми потребуємо всією душею, — це той «кроткий пророк» (але не в стилі Марка Вовчка, а поет нашої доби), що світить, огріває і оживляє убоге серце, неукрите, голоднее. Так формулював це Шевченко, і так формулює це наша доба. Якщо вже оперувати цим поняттям.

Але я написав слово малою літерою. Зрештою і Маланюк пише його малою літерою. Велика літера починається в епігонів. Але чи треба Маланюкові змірятися на епігонів? Вірність ідеалам — не в обкресленні кола навкруги себе, і крейдяна риса на підлозі — не протитанкові рови. Євген Маланюк занадто поет. Він знає, як інший визначний поет сучасності: «Вакансія поета опасна, если не пуста». Шлях до цієї «небезпеки» лежить через усвідомлення того, що влада се — серце. Маланюк це бачить.

2. ЗЕМЛЯ — НЕ МАЄ КРАЮ

(ВАДИМ ЛЕСИЧ. «ЛІРИЧНИЙ ЗОШИТ. ПОЕЗІЇ»)

Полемізувати з поезією — марна річ. Але сама поезія — раз-у-раз полеміка. Бо всяке ствердження нового поетичного світу, себто нової поетичної мови, нової системи образів, нового бачення світу, — це заперечення попередників. І читач, шукаючи нового поета, шукає заперечення старих. У цьому різниця між епігонами — і поетами.

У цьому розумінні Лесич переважно полемічний. Найлегше він упорався з еміграційними комсомольськими поетами, — тими, що «Ах, Україно», «Я і Україна», «Україна і я», «Я розпрощався з тобою, Вкраїно», «Ми повернемося знову до тебе, Вкраїно» і так далі. Це коштувало йому двох рядків:

Ти ідеш і стискаєш в руках
Всіх чуттів твоїх ревну гармошку.

Перемога була б остаточною, якби поет часом не зривався в катеринковий ритм і апокаліптичні теми — «У час, що не має імення й над нами грозою завис» — «Ані вістки від вас ми не маєм»...

Важчою була боротьба проти музичності й гармонійності вірша. З цього погляду є в еміграційній поезії поети, що хочуть будувати гармонійний вірш і можуть — Веретенченко; що хочуть, але не можуть, — Орест; що не хочуть, бо не можуть, — більшість комсомольського

покоління. Лесич радше може, але не хоче. Натомість він хоче — неймовірних скупчень приголосних «чи долонь ніжних ласки приречені Нам з чол борозен скорбність зотруть», — ці сполуки **хл, мзч, нск, стьз**, — або ще в **уст кут** — це дуже радикальна полеміка, це виклик і бій. Або нищення ритмом наголошености односкладових слів:

попливуть у далінь — вітром м'ят, летом рут,
і мов тінь сиза, плеснуть за нами

— віт ром м'ят, лето мрут, мов тінь сиза —
це треба читати як одне слово. І може таке лето мрут
взагалі розкладається не на лето мрут, а на якесь ле-
то-мру-т і веде до кореня мру — мерти?

І нарешті прийшла боротьба з Рильським. Тут треба було заперечити декорацію, що звичайно ховається за кожним віршем Максима Тадейовича. «А десь там голуби, і сонце, і Париж», — це декорація. «Шопен», може найкращий вірш Рильського. — суцільна декорація. Поет хоче, щоб читач перенісся в якийсь конкретний стиль, час і місце і уявив його собі гранично конкретно. Цьому Лесич протиставить розчинення простору. Його вірші не відбуваються в одному місці. На жаль, у нашій мові нема слова з означенням місця, паралельного до слова одночасний — одразу в багатьох місцях. Я не хочу виписувати цілих поезій, я пишу для читача, що схоче взяти книжку Лесича і прочитає її, ну, принаймні двічі. Я раджу прочитати «Сині переливи» або «Вірш, писаний на драбині». Я пошлюся ще на «Вигребую з-під попелу», що починається в поетовій душі (який мистець у нас намалює її декорацію, крім хіба Гніздовського?), веде нас дорогою вечірніх верб, приводить на землю — так, землю взагалі, без концентрації, землю як сіру грудку в космосі, — і залишає, збагачених, у зеленому відблиску світанкового сонця — де? Не в Парижі і не в хуртовиною завіяних саях Шопенового вальсу, — а радше в — я мушу сказати в царстві поезії, я волів би сказати просто — в поезії.

Тут полеміка вже стає світоглядом. У світі Лесича є Бог.

Колись для Тичини Бог був — гармонія світів. Для Лесича Бог радше в дисгармонії світів. Ще точніше — в нескінченності руху. Перший рядок збірки — «у коні, в коні вросли ми». Світові, а значить рухові «нема початку і нема кінця» — рядок, що міг би бути й Тичининим. Але його продовження — «І гогочуть копита — в ім'я Отця», — вже тільки Лесичів.

Ніцше належали слова про те, що завдання науки — розчиняти відоме в невідомому. Завдання поезії, кінець-кінцем, може — відкривати незнане в знаному (думка не нова). Але відкривати його так, щоб читач зупинився й відсахнувся осяяний. І коли він візнає — так, це ж правда, проста правда, — тоді стався таємничий розряд і вибух поетичного атома. Лесич має в своїй збірці таке відкриття. Земля кругла — Боже, хто ж цього не знає... Але Лесич продовжує — «і не має краю». Так, над цим ми не замислювалися — справді, земля не має краю. Можемо йти далі — світи не мають краю. Рух не має краю. Поезія безмежна. Мое я — нескінченне. Мить триває вічність. Усі ці теми — і є теми поезії Лесича. Вони — зміст його книги. Заради цього треба було розсадити вузьку, кімнатну (павільйон, зветься це мовою театру) декорацію Рильського. Зламати солодку інерцію гармонійного вірша. І витрусити з віршів ті почуття, що грають ревними гармошками на всіляких «урочистих вічах» і «величавих пікніках», як, пробачте, з простирадла витрушують бліх.

А Україна, — питають мене? Адже вона така ж обов'язкова в еміграційній поезії, як недавно був Сталін в не-еміграційній. Вона є в збірці Лесича. І нема сумніву, що поет любить її і журиться за нею. Одначе він має в собі досить поета, щоб визнати, що попри всю рідність її роздзвонених у голубінь дорожніх верб і струнчасту побожність тополь у їхній тихій, захмарній плавбі, він не зречеться заради мрій про неї — руху, коли

... зорі падають в порох
і дзвонять в іскрах підків,
і пахне в стоптаних зорях
будяччя шквирних шляхів.

У хвилину відпливання від континенту, де лежить географічна Україна, невгавність хвиль здається чи не ближчою від польових дзвінків. А зрештою для Лесича, крім географічної України, що лежить на глобусовім дні, є ще інша, що зорею лине понад нами. Справа, отже, не в забутті України і не в зраді, а в відході від традиційної катеринно-кармазинної концепції України. У включенні її в інший світогляд. Мандри еміграції — не тільки проклін, а й благословенство.

А втім, у другій частині «Ліричного зошита» охочі знайдуть дещо з традиційних емігрантських мотивів і навіть дещо з улюблених катеринкових ритмів. Там більше біографії, звертання до синів, ствердження власного постаріння, носталгії і навіть протиурбаністичних ноток. Одначе Лесич був настільки розумний, що назвав цей розділ «Сірі рядки», тоді як перший дістав відповідальну назву «З книги тривань».

Книга тривань побудована з усіх поглядів не на пласкому екрані. Вона — многовимірова. Цим вона виправдовує право на свою назву. Вона виступає як знак нового барокко — барокко нашої доби (Хочете назвати її атомовою? Слава Богу, слово атом ні разу не фігурує в книжці Лесича). Цим вона до певної міри продовжує (я не кажу наслідую) раннього Бажана. Мабуть, Лесич сам усвідомлює це. Його «Мюнстер» написаний у стилі Бажана і заперечує Бажанів «Собор». Бажан бо хотів висадити собори, щоб ствердити нове утилітарне будівництво, творене горбатими м'язами робітника. А Лесич стверджує насамперед собор. Бо в світі Бажана було тільки число, і був тільки роздвоєний Г а м л е т, а в Лесича є Б о г. Тому поезія Бажана, якщо оптимістична, то казенно, а поезія Лесича — не тільки філософія, а й розрада й підтрим самотньому. Тому поезія Лесича знає й чудо, — те, що ніколи не існувало в українській поезії УРСР. Я маю на увазі поезію «Твоїх піль неозорену тугу». Але на місці Лесича я б переставив місцями два цикли його віршів. Це мало істотно, що біографічно вони йдуть у такому порядку, як вміщені в книзі. Що Книга тривань

постала тоді, коли Лесич був молодший. Діяння поезії вимірюється не особистою біографією поета, а біографією світу. У цьому розумінні Книга тривань іде — після Сірих рядків.

Я кінчу малим застереженням: розуміється, поезія Лесича не перекреслює всіх тих поетів, що я протиставив йому. Вона тільки приносить у нашу поезію нову індивідуальність. Якщо з'являються нові школи, вони ростуть з нових — і старих — поетичних ідивідуальностей.

*Кембрідж у Массачузетсі. Літо 1953
(«Нові дні», 1953, 10 (45))*

Шабля і думка

РОЗДІЛ 3 БІОГРАФІЇ ПОКОЛІННЯ

«Автор дає не слово, а людину»

Улас Самчук

1

Люди пишуть мемуари звичайно на старості, тоді, коли їм здається, що їхня життєва місія вже виконана і треба свій досвід викласти на папері. Одні керуються при цьому старечою буркотливістю і беззубим ремствуванням, мовляв, дивіться ви, теперішні, як уміли жити діди. Де вам до того! Інші — меншість, ті, що зуміли зберегти цупкість до життя, молодість душі, розуміння історичних і психологічних процесів, — ці адресуються в майбутнє. Мемуари перших бувають злобно-ідилічні, мемуари других — доброзичливо самокритичні. Але в обох випадках це прощання з життям. І тому, якщо запропонуєш комунебудь писати мемуари, він сприймає це майже як образу, як визнання його старим, уже виключеним з життя.

В роки найбільшого напруження своєї енергії, найширшого розмаху своєї діяльності, в роки, коли покоління веде і репрезентує свій народ, коли воно вже має досвід, але ще сповнене сили розуму і сили рук, — коротше, коло сорока років — люди звичайно не пишуть мемуарів.

Сучасне для них водночас рівною ще мірою і минуле і майбутнє; те, що було, і те, що буде, рівною мірою сходяться в фокусі теперішнього. Вони в полоні своєї активності; віддатися тільки майбутньому — означало б для них зануритися в безплідні мрії; віддатися тільки минулому — означало б зректися діяння, а воно ж стелиться для них безмежним полем. Вони думають про минуле і майбутнє, але живуть сучасним. Тільки на сучасне падає сліпуче світло рефлексорів їхньої свідомости. Буле — в півсвітлі, в тінях, у затьмі.

Це нормально, але це не добре. Якби люди провідного покоління, люди, на чийх плечах цей десяток років лежить відповідальність за свій народ, а частково і за людство, якби ці люди змогли тверезим поглядом озирнутися назад, відновити в уяві і продумати своє минуле, — хто знає, може вони й тепер поведилися б трохи інакше і можливо розумніше. Бо коріння сучасного — в минулому, дитинство і юнацтво не раз визначають собою кроки зрілої людини, і добре, коли визначають позитивно і розумно.

Тому особливого інтересу і навіть злободенности набирає спроба в формі якщо не /звичайних, то романізованих мемуарів дати образ юности сучасного покоління сорокарічних, побачити там коріння сучасности, показати формування цього покоління. Спроба ця тим цікавіша, що і належить представникові цього покоління. Не важить при цьому, чи це твір справді автобіографічний, на підставі особистих переживань і пригод писаний. Важливо зате, що це — спроба автобіографії покоління. Говоримо про двотомову «Юність Василя Шеремети» Уласа Самчука, що на титульній сторінці названа романом, хоч ми воліли б назвати її повістю або хронікою. Чому — про це мова далі.

Правда, це не вичерпна автобіографія провідного покоління наших років. Обставини склалися так, що це покоління формувалося в межах різних державних і культурних систем. Були свої невідгладні особливості в формуванні покоління в Центральній Україні і на Волині, в Галичині і на Буковині, у Закарпатті. Самчукова повість

охоплює волинське життя. Для повноти образу, як формувалося покоління, треба було б ще найменше двох Шеремет — з Полтави, скажімо, і з Самбора. Одначе і регіональний, волинський Шеремета може нас багато чого навчити, багато чого нам розкрити і змусити багато над чим замислитися. Бо зрештою при всій розбіжності в подробицях побуту і в силах різних впливів більше було все таки спільного. Особливо в ті роки — 1922-1923, коли ще такі відчутні були відгомони літ українського відродження, а новозформовані чужі державні системи ще не встигли накласти відбитку на душі молоді.

У «Юності Василя Шеремети» є багато персонажів і показано багато подій, але зрештою в ній є тільки один персонаж — сам Василь Шеремета і тільки одна подія — перетворення Василя з юнака на свідому людину, зформування цього персонажа, якого автор уважає за позитивного героя, за те найкраще, що було в поколінні. Бо всі інші дійові особи — селяни чи гімназисти, учителі гімназії чи міщухи з Крем'янця — всі вони з'являються тільки тоді і лише настільки, наскільки вони потрібні авторові, щоб показати розвиток самого Василя Шеремети. І так само всі події — дрібні гімназичні інциденти чи відвідини театру, вибори до сейму чи екскурсія за місто — цікавлять автора тільки доти, доки вони якимось впливають на формування свідомости його головного персонажа. Автор з повною байдужістю полишає без згадки висліди подій, зав'язку яких він докладно висвітлив. Ми бачимо, як активно молодь бере участь у готуванні до сеймових виборів, — але ми нічого не знаємо про те, чим же закінчилися вибори. Ми бачимо, як вагається Василь Шеремета, позичаючи гроші на купівлю годинника, бо побоюється батькового гніву, — але ми нічого не знаємо про те, як же в дійсності zareагував на це Федір Шеремета і чи віддав Фройдкові позику. Таких прикладів можна наводити багато.

Переважає більшість персонажів твору — гімназійні товариші Василя Шеремети. Узяті разом — вони становлять досить виразний колективний образ — образ класи в

українській волинській гімназії тих років. Вони попрощалися з рідним полем і солом'яною стріхою, з усім, що оточувало їх у дитинстві — з селом. Автор їх спершу так і показує як один гурт. Всі стоять пліч-о-пліч, всі вітаються, посміхаються, чекають. Вони не індивідуалізовані; зрештою самі індивідуальності їх ще не розгорнені. Є розділи, цілком присвячені описові гімназійного дня. Учні тут називаються своїми прізвищами, але і тут вони зливаються в один колективний образ.

В умовах міста, в умовах гімназії відбувається диференціація. Одні залишаються при юнацькому захопленні гімназійного масштабу музами, інших надяють різні політичні течії, ще інші просто спокушені принадами міста і міського шумовиння. З маси виділяються одиниці. Ось Прихода — поет, що воліє самоту і цурається гурту пересічностей. Ось Мицюк і Сецюк — обмежені довбачі. Ось простодушний і простакуватий Євген Лиськевич. Шпачук — комунізує і, можливо, має зв'язки з советським закордоном. Нарешті, Гнатюк, що, здається, мав би репрезентувати націоналістично настроєну молодь. Так принаймні можна думати, виходячи з того місця, де, говорячи про політичне розшарування молоді, автор каже, що «виразно бачать усі Шпачука з одного боку і Гнатюка з другого». Поза тим одначе образ Гнатюка лишається недомальованим. Він виступає ще в не дуже ясній сцені організації замаху на православного єпископа, що продався полякам, а далі — тільки згадки про нього, з яких не уявиш живовидячки його обличчя.

Меншою мірою, але це стосується і до всіх інших образів. Вони не врізаються в пам'ять, вони не творять виразних асоціацій, їх не вважає читач за своїх добрих знайомих і при новій зустрічі з ними не радіє, а трохи розгублено згадує: стривай, щось я про тебе чув, але що саме? І що ж винуватити читача, коли здебільшого і автор досить байдужий до них. Він забуває про них і розгублює їх на різних сторінках свого твору, нічого не кажучи читачеві про їхню дальшу долю. Так забуто Гнатюка після епіграми на

нього (ст. 155); так легкою згадкою попрощався автор зі Шпачуком (ст. 148); так задовго перед тим загублено Білоуса, Хмелюка, Приходу, так безслідно зникли зі сторінок книги різні Мельничуки, Мицюки, Крупи тощо. — Зате буквально за п'ять сторінок перед кінцем твору в ньому ще з'являються нові персонажі (Арабасова!).

Такий підхід до персонажів, — звичайно, наслідок свідомого завдання, що його поставив тут автор собі. Не можна вбачати в цьому ані недогляду, ані невправности. Сам автор говорить в одному місці про свого героя, коли той кудись випадково потрапив, що це таке ж несподіване, «**як випадкове і все, що в життю буває**». Коли ми згадаємо, що у вступному слові Улас Самчук робить заявку на те, щоб його твір був частиною великого літопису України нашої доби, що він не змушує читача і критика бути вдоволеним, а хоче бути тільки правдивим, — то ми побачимо, що автор свідомо відтворює мигтіння і випадковість життєвих явищ, сподіваючися, що в сумі вони дадуть один загальний, гуртовий образ.

Ця настанова проведена і в композиції окремих розділів. Автор не зупиняється довго над чимнебудь. Теми його ввесь час змінюються, думки і настрої перестрибують. Ось розділ «Рік пізніше». Він починається згадкою про події минулого року; далі виринає тема знайомства Василя Шеремети з Гнатюком: абзац — і автор оповідає про Настю Мединську; далі подано осінній пейзаж; пригоду в пошти з селянином, що не вмів говорити по-польськи; зустріч Василя з Євгеном Лиськевичем; візиту до Мединської — так виринає тема за темою, і на жадній ми не зупиняємося довше. Якщо дана тема в творі має велике значення і мусить зайняти більше місця, вона все одно поділена на дрібні уламки, тільки автор частіше до них повертається, раз-у-раз відновляючи цю тему в крутежі інших. Так безліч разів подані зустрічі Василя з Мединською, але дуже рідко описи їх розростаються на кілька сторінок. Здебільшого абзац — два — і ми при іншій темі. Хай читач перевірить сам, як, «розкидана» тема Насті між іншими, як часто вона виринає знов і знов хоч би в

розділі «Напровесні».

Так увесь твір — ніби килим, зшитий з клаптиків різних матерій. Тих матерій багато, і тому килим мусів бути клопотний. Але навіть там, де автор мав великі шматки матерії, він порозрізав їх на малі клапти і помішав з інших кольорів кусниками.

Така ж клопотна метода застосована і до стилістики твору. Автор має кілька стилістичних манер і весь час переходить від одної до одної. Загалом фраза Уласа Самчука в «Юності Василя Шеремети» наставлена на динамічність, на стислість: «Немає часу зволікати. Батько сів на віз, Василь уместився біля батька, коні рушили, колеса покотились...» Лаконічно, коротко, кожне враження в окремому реченні. Часом такі фрази набирають характеру пунктиру, майже конспекту: «Вечір завертівся. Час тікає, години летять... Дії, мов сторінки книги, перегортаються. Одна, друга, третя... Між ними перерви, марші оркестри. Люди входять, виходять, встають і сідають... І ось остання дія, останні слова, завіса і буря оплесків... Оркестра гримнула марша».

Така трохи «рубана» фраза в розлогому епічному творі може стати одноманітною і навкучливою. Це іноді трапляється в повісті, але здебільшого Улас Самчук не допускає до цього тим, що робить її поліфонічною, многоголосною. То ми чуємо голос автора в ліричних підсумках уступів: «Велике чарівне життя. Стій, сонце! Спинися, земле! Хай буде так вічно!» То клаптями і уривками зафіксується діалог дійових осіб: «Господиня несе чай і пропонує їм полежати. А! Де там полежати... Тож сам директор казав. А! Що там сам директор». Ще частіше голоси персонажів чути не безпосередньо, а через мову автора (т. зв. невласна пряма мова): «Старий Федір не часто заходить до тієї хати. Йому тут трохи ніяково. Трохи воно тут затісно та й зачисто. Його чоботи не для таких помостів. Він краще вже постоїть біля воза». Розповідає ніби автор, — а чуємо голос Федора. Бо це ж його слова! Або ось автор сам звертається до свого героя, до Василя Шеремети: «То нічого, що ти поводишся скромно.

Поводься так і надалі. То нічого, що ти не завжди досить нахабний. Нахабство не сила» і т. д. І ми дивним дивом за голосом автора читаємо... думки самого Василя. Ця поліфонічність, многоголосість авторової мови доведена до віртуозності в сцені діалогу п'яного Василя з Козенком (ст. 111, 115).

Поліфонічність авторової мови в задумі напевне відповідає клопотності композиції. Ще більше цьому принципіві композиції відповідає чергування основної стилістичної манери — сугубо-лаконічної оповідної фрази з іншими стилістичними манерами: ліричними вигуками, пластично-застиглими символами (образ Федора Шеремети на ріллі в першому розділі); іронічні втручання автора («Треба бачити Василя та Євгена. Яка це шалена байдужість. Що їм такі ось кремкові тістечка, що їм ця ціла обстановка. Ця їхня великість може імпонувати хоч самому повітовому старості»); розлогі періоди з анафорами в біблійному дусі (особливо в розділі «Весна», ст. 116). В критиці вже відзначувано певну строкатість оповідних манер повісти Уласа Самчука. Але це — тільки один з виявів загальної настанови на «клаптевість», один з виявів клаптевої методи. І говорити треба не так про окремі деталі чи шва, як про доцільність чи недоцільність самої вибраної методи.

Але для того, щоб відповісти на це питання, треба з'ясувати, чому вибрано саме таку, а не іншу методу. Відповідь на це питання ми вже дали. Цю методу вибрано тому, що всі образи повісти цікавили автора не самі по собі, а тільки в тому, як і чим вони впливали на основний і центральний образ твору — Василя Шеремету. Образ оточення Шеремети збірний. В міру потреби з нього виділяються ті чи ті одиниці, деталі, частковості. Оточення цікавить Уласа Самчука, але тільки побічно. Бо для автора біографія покоління на етапі його формування — це біографія Василя Шеремети.

Таким чином твір Уласа Самчука стоїть чи падає разом з образом Василя Шеремети, і тому на жадне питання не можна відповісти, не проаналізувавши цього образу.

З Василем Шереметою ми знайомимося в останній день його перебування на селі: завтра він їде до гімназії в Крем'янець; він перейшов до шостої класи. Кілька епізодів шкільного життя — і автор переводить стрілку часу на один рік. Знов осінь, знов початок шкільного року, Василь уже семикласник. І після того епізод за епізодом проходить перед нами шкільний рік. Ніяких особливих подій. Шкільне і позашкільне щодення. Лекції, гуртки, зустрічі, сперечання, відвідини театру, баль, канікули, перше юнацьке кохання. Осінні пейзажі, потім зимові, нарешті весна і літо. І кінчається твір ніякою подією — описом шкільної екскурсії до лісу. Але за цей рік юнак став чоловіком, сільське хлопчисько — повноцінною людиною. Перед нами історія духовного ставання Василя Шеремети, — героя, в якого автор уклав багато кровного, виношеного і любленого і в якому він шукає і відповіді на питання про те, яка є і якою повинна бути українська людина сучасності, щоб вона могла розв'язати не тільки свої особисті запити, а і проблему буття свого народу.

Василь Шеремета — типовий селянин. Він оре батьків лан. Він слухає мужицьке філософування. Це світогляд релігійності, вірності звичаям, святості праці. Хлопець знає селянську пісню з її великим, монументальним, з бронзи чи граніту вирізьбленим світом. Але хоч яке глибоке тут його коріння, він знає, що мусить це оточення лишити. Ідеться про бути чи не бути. Або світ знищить те, в чому він виріс. Або такі, як Василь Шеремета, мусять завоювати світ. Ще не цілком виразно це усвідомлюючи, Шеремета вирушає на підбій світу.

Місто — яке, власне, місто! — містечко зустрічає його своїми привабливими й страшнуватими принадами. Це перша спокуса: цигарки, театр, дівчатка, пиятика, рештки декадансу старої імперії, які ще догнивають у провінції, тепер у провінції Жечі Посполитої. «Роза Стамбула» в опереті. Вірші Блока. Сперечання про Христа і Антихриста. Оркестра грає «Дунайські хвилі». Бравування нігілізмом. Ці принади не

довго спокушають Василя Шеремету. Він надто здоровий, надто закорінений у ґрунт, щоб піддатися на безжурну легкість цієї атмосфери. Він надто сповнений життєвими силами. Випари чужого минулого йому не страшні. Він тягнеться до майбутнього.

Школа українська в місті упосліджена і бідна. Вона заштатна і занедбана. Учні — селянки, як і він. Серед учителів чимало вибитих з колії диваків, як о. Ніколай. Ця школа не навчить, як завоювати світ. Її обрії обмежені. Але вона все таки дасть мінімум знань, мінімум культури, дасть його не по-чужому, а по-своєму, навчить знати і любити стару, добру, нашу землю. Це вже багато. Далі прийде на допомогу читання. Воно буде хаотичне і «ідеологічно невитримане»: Белінський і Пушкін, Олесь і Винниченко, Гете і Шевченко, Чупринка і Вороний; потім захопить Толстой, буде відкритий Тичина. програму життєвої твердості дасть Лондон. Уважно простежений і детально зафіксований Уласом Самчуком матеріал читання до речі зайвий раз стверджує, що кожне покоління формує свій ідеал не стільки на сприйнятті читаного ним у юнацтві, скільки на запереченні його. До уваги педагогам!

Василь Шеремета жадібно вбирає нові враження, але не виявляє себе зовні. Він воліє знічуватися. Над ним тяжить почуття меншевартості, взагалі характеристичне для селянки при перших кроках у місті. Але він пробує писати вірші. Поезія взагалі модна серед гімназійного юнацтва: «Що то була за поезія!... Коса, роса, небеса.... Кохання, щebetання, милування... Дівочі очі, темні ночі... З тим чергувалися зав'язуючі заклики до праці, до бою, до волі з неволі. Тріщали кайдани, валились тирани, здіймались омани, рідили тумани»... І от на цьому тлі вірш Шеремети вразив своєю ширістю. Починається піднесення Василя. Його обирають на голову літературного гуртка. Ще якийсь час він уважатиме себе нічим. Ще довго мучитиме його плебейська гордість і бажання не показатися смішним. Але він приглядатиметься до свого оточення і чимраз виразніше бачитиме дрібність навколишнього, брак великих душ.

Василь Шеремета зустрічається з політикою. Разом з товаришами він допомагає в передвиборній кампанії. Його товаришів політика захоплює. Більшість вабить комунізм; меншість — націоналізм. Василь зустрічається з тими і з тими. Їхні погляди, їхня діяльність не приваблюють його. Пізніше, коли йому скажуть, що одні пішли вправо, інші вліво, він обуриться тим, що ніхто не хоче п р о с т о . Але до формулювання, що таке «просто», він доходить не зразу. За прості істини треба дорого заплатити. Спочатку йому здається, що треба учитися, лишивши політикування дорослим, що тільки ворогам треба, щоб з молоді вийшли не фахівці-інтелігенти, а тюремні в'язні або неосвічені підпільники. Його обвинувачують в міщанстві, в куркульстві і (авторів анахронізм?) у просвітанстві. Йому закидають національну обмеженість. Тяжко це переживати, але під тиском почуття гарячковіше працює думка.

З советофільством, таким модним тоді, Шереметі не тяжко було впоратися. Воно чуже його здоровій, ґрунтовій натурі. Він переконується, що в комунізм ідуть зовсім не пролетарі, а просто люди деструктивної вдачі. Він вчиться стримувати себе і опановувати. Це дається не легко. Він набуває репутації гордого і розумного. Таких не люблять. Але це ставить Василя перед проблемою одиниці і маси. Він починає думати: невже революцію роблять малі люди?

Чисто і свято законюється в ньому кохання до Насті. Але і це напівдитяче почуття, несміливе і своєвільне, зазнає удару. Настя якось зв'язана з іншим: дорослішим, звичайнішим, практичнішим. Василь почуває себе самотнім. Перша пиятика. Товариші здаються йому примітивами. З самоти зроджується самопohana. Вперше, це в формі питання, твориться переконання, що він може знайти свій шлях у житті.

Цей шлях має називатися культура, широта життєвих інтересів, внутрішній аристократизм. Він куркульський син? Добре, він приймає це. Але він хоче бути ще більшим: сином мільярдера, сином родового аристократа. Чому боятися визвищення одиниць? Чому зводити все до сірости і масовости? За ним десять поколінь мужиків — німих людей.

Сам Василь ще не знає широкого світу. Але він упізнає його. В інтересах народу — саме виділення талановитих, здібних, багатих, розумних. Чим більше одиниць виросте культурно і духово усамостійниться, тим більше виявить себе і виправдає своє існування народ. «Що є ми, що можна нами отак коверзувати, кидати сюди, туди, висилати, стригти, мов баранів, водити за ніс, куди кому заманеться»? — питає Василь. Не революція потрібна; не треба нічого розбивати на Україні. Треба будувати, передусім — культуру. Росію знають у світі не тому, що людність її багатомільйонна, а тому, що Росія дала Толстого, Чайковського, Рєпіна, Достоєвського. Наскільки ж більше може дати Україна, що тільки виходить на вселюдську арену! Є в Україні велика культура — стара селянська культура. Вона своєрідно масова. Хай тепер на її ґрунті виростуть індивідуальності, — чим більше, чим різноманітніші, тим краще. Менше немудрих, дитинячих демонстрацій. Більше глибинності і розуму. На питання: шабля чи думка Василь Шеремета відповідає: думка. Розполітикованість молоді пояснюється тим, що в умовах Польщі для українського юнака були закриті шляхи будівної діяльності. «М у с и м о думати про вищі проблеми, бо це тільки нам лишили». Обставини викривляють зростання народу. Але чи треба з біди робити чесноту? Зрікатися шляху просто? Забігати вліво чи вправо?

Василь Шеремета розвиває жваву діяльність. Він редагує журнал; виступає з прилюдними доповідями; секретарює в Просвіті. Він дуже виріс. Ще недавно його вчили до ручки підходити, а тепер він уже має свою життєву концепцію. І водночас він лишається ще хлопчаком. Навіть надмірне резонерство його — теж вияв молодости. Хто не резонер у 18 років? Василь Шеремета захоплюється іграми і танцями, він здатний на нерозважні хлоп'ячі вчинки (купівля годинника). Щоб стати дорослим, він мусить пройти ще через кілька іспитів.

Піддавшись настроям оточення, напівнесвідомо, Василь Шеремета дає згоду взяти участь у замаху, організованому Гнатюком. Замах не відбувається, але в душі юнака наче буря

пронеслася. Він усвідомлює остаточно: сила не в тому, щоб робити те, що вважається за вияв сили. Сила в тому, щоб не піддатися масовій психозі, щоб зуміти поставити себе на д течіями. А то безсилі тільки грають роллю сильних, бо «стає модно бути сильним». Криза приводить Василя на саме дно, до п'ятики, до отваринення, до межі, де кінчаються люди і починаються свині. Після того приходить полегшення. Щось лишилося за межею. Це — хлоп'яцтво. Це — брак самоозначення. Це — побоювання своєї самостійності.

Тоді відбувається мандрівка Василя в минуле й майбутнє. На могилах козаків Хмельницького земля говорить до нього своєю живою мовою. Тут приноситься Ганнібалова присяга вічної, досмертної вірності і служіння своєму народові. Тут постають пляни майбутнього. Він вирушить у світи. По науку, по культуру, по техніку, по багатство. Але він повернеться сюди — як речник і носій визволення. Його народ буде не народом гнаних і потоптаних, а народом великих.

Ліричне прощання з першим коханням і пробудження чоловіка в Василеві (зустріч з Арабасовою) завершують юність героя. Далі почнеться пора мужності.

Так постає тема Василя Шеремети: тема селянина, що вирушає на підбій світу. Тема сина народу, що вгору йде, хоч був запертий в л'ях. Тема формування людини не тільки вольової, а й розумової. Безперечно, для свого часу шлях Василя Шеремети не був типовий у розумінні пересічних показників статистики. Шпачуки й Гнатюки були куди численніші. Але типовість літературного героя не має нічого спільного з пересічними показниками статистики. Типовість літературного героя вимірюється передусім його відповідністю тенденціям історичного розвитку. В цьому розумінні Василь Шеремета глибоко типовий. Він уже тоді, на початку двадцятих років, знаменує собою ті процеси, які вибиваються на поверхню лише тепер — і крізь який ще опір, крізь які організовані і неорганізовані гістерики!

На зовсім іншому матеріалі, зовсім іншими мистецькими методами оперуючи, Улас Самчук приходить до тих же

висновків, до яких привела нас повість Юрія Косача «Еней і життя інших»: показала штучною і не виправдала себе спроба сперти український визвольний рух на фанатизовану вольову людину; мусить прийти до голосу і приходять людина гармонії й культури. Зазнала поразки спроба здати розум в архів. Ми повертаємося знов до владних основ розуму, що зовсім не виключає і віри, яка горами двигає. Питання, звичайно, не стоїть так, як його поставив Василь Шеремета: шабля чи думка. Питання стоїть просто: і шабля, і думка. Над шаблею має бути думка. Над. А тоді може і шабля перестане бути шаблею, а стане рушницею-автоматом, кулеметом, гарматою, танком.

Улас Самчук не відкидає і біологічних первнів. Мотиви здоров'я проймають увесь його твір, його героїв і природу. В творі нема і нотки надриву. Навіть у глибині свого падіння Василь лишається внутрішньо здоровим, в одчаї — життєво цупким і дужим. Ніколи не рвуться його зв'язки з рідним ґрунтом, з українським селом, свідомість його невмирущости: «Село є село, і всі його звуки (як вияв його життя, подамо ми) завжди ті і завжди незмінні, і немає їм ні кінця, ні початку». І сила — саме в зв'язку з цим ґрунтом, в а н т е ї з м і. Антеїзм Уласа Самчука тим глибший, що він для автора — не програма, не бажання, не мрія, а кусок його душі, невідладна основа його ества.

Антеїстична гармонійна, здорова, самостійна — і через наявність усіх цих рис потенціально велика людина — ось програма повісти. Шлях ставання такої людини з звичайного сільського хлопця — ось тема повісти. Перед нами етап історії української людини, розділ біографії одного українського покоління, того, що сьогодні тримає на собі відповідальність за долю народу. Але водночас перед нами програма, матеріал до дискусії і спроба змалювати ідеал. Ця спроба варта уваги і простудіювання.

3

Проблему і тему загальноукраїнського значення письменник поставив на регіональному волинському

матеріалі. Улас Самчук хоче, щоб його твір був не тільки проблемний, щоб він був і літописний, щоб він не тільки рухав думку, а і фіксував широке згуртування життєвих фактів, зв'язаних з конкретним часом і конкретним простором. Перед нами постає проблема реалізму. Чи не зустрінемося ми знов з етнографічним реалізмом, що так довго панував в українській літературі, а надто в творах, де герої — селяни?

У повісті Уласа Самчука є окремі «хвостики» етнографічного реалізму, але вони виходять на поверхню поза бажанням автора. Свідомо автор усякого етнографізму уникає. В описі села у нього якраз нема ані нотки етнографічної. Василь приходить до села на Різдво і на Великдень. Скільки описів звичаїв і обрядів подав би при цій нагоді письменник-етнографіст! Ніби навмисне, щоб уникнути цього, Улас Самчук забирає свого героя до міста ще на перший день Різдва, а великодні звичаї обминає без жадної згадки. І це зрозуміло, бо Самчук хоче бути соціально-психологічним реалістом.

Однак де-не-де етнографізм виривається досить несподівано. І саме — в описі міста, як це не дивно. Візьміть, наприклад, описи ігор гімназистів в останньому розділі, всі оті коті і миші, лози, горілого дуба, крученика. Візьміть докладні вичислення пісень, що їх співають гімназисти. Візьміть каталоги Василюва читання. Візьміть протокольну докладність описів гімназійного приміщення. Звичайно, всі ці сцени і моменти можуть правити за вдячний матеріал для етнографа.

Взагалі впадає в очі відмінність творчої методи автора в показі села і міста. Образи села подані в надзвичайно конкретних і тонких деталях. Ось Василь іде за плугом: «Сірі, кортові його штани до колін закачані, босі ноги мають барву землі, на шиї у нього завішені віжки, лівою рукою тримає чепігу, а правою вряди-годи помахує над утомленими кінями довгим, хльостким батогом». Яка конкретність бачення, яка скульптурність, що переходить у монументальність, в узагальнення-символи. Або ось симфонія осінніх запахів: «В

півтрі вібрують запахи, які дає розрита насвіжо земля, зрілий овод, дим чисельних огнищ, випари городів, де долежують свій час жовтогарячі гарбузи, доцвітають айстри, гвоздики, жоржини».

І порівняйте з цим описи міста, міських запахів (на балі): «Все навкруги стихло, урухомилось. Заграла оркестра, виступили на сцену строкато одягнені люди, заспівали, затанцювали, замиготіли голі жіночі ноги, і всі думки знов змішалися і знов відлетіли у неіснуючі простори». Або: «Звуки музики, тютюновий дим, запах людських тіл, парфуми, пудри, пороху з натертих воском помостів — все це творить тло, чад, повітря». Ми бачимо, як квапиться тут автор перейти до загальників, до отого «все це», ми бачимо, як бракує йому тут ядерних, конкретних епітетів, як його око ще не схопило м і р и в описуваних явищах. Тут образ не досягає скульптурности, не стає монументальним. І от, мабуть, саме з відчуття цих браків і постала потреба надолужити їх етнографічною точністю. Але етнографічний реалізм ніколи не буває мистецьки-сильним, і зокрема сила Самчукового реалізму в його монументальності, в його узагальненнях, коли вони наче мимохіть виростають з конкретности бачення, з бачення м і р и речей і явищ.

Тут ми, здається, підходимо до з'ясування причини зради Самчуком самого себе. Письменник надто захопився своїм героєм. Ми бачили, як мало цікавлять його інші герої як самоцінності, як легко він їх забуває і лишає поза увагою. І герої і оточення показані лише постільки, поскільки вони формують Василя Шеремету. Твір цей можна порівняти з цього погляду з великим вальцівним станом. Кусень сталі котиться поміж чимраз вужчими вальцями, і вони все виразніше формують його. Так котиться Василь між людьми, гуртами людей, подіями і явищами, і формується поступово у людину викінченої форми.

Але і в вальцівному стані розмір вальців — результат обчислень, а не випадковостей. А роман — не вальцівний стан. Щоб ми глибоко сприйняли формування героя, ми повинні б а ч и т и л ю д е й. А кожна людина по-своєму_ само-

достатня, цілість у собі. Не можна твір з одним героєм уважати за роман, і не можна в такому творі вичерпно показати формування героя. Щоб ми побачили на весь зріст Василя Шеремету, ми повинні були б так само на весь зріст побачити і Гнатюка, і Шпачука, і Настю, і може ще декого — не як телеграфні стовпи, що мигтять перед вікнами поїзду, яким їде Василь Шеремета, а як повних і живих людей. Тоді не було б потреби і в етнографічних сценах, які мають надолужити браки композиційного задуму, але в дійсності тільки п р и х о в у ю т ь їх, а не ліквідують. Тоді перед нами був би справді роман, написаний у кількох пляхах. А покищо перед нами хроніка або повість, а не роман.

Враження таке посилюється ще й сірістю подій і дійових осіб. Ні одного сюжетного напруження, ні однієї видатної події, ні одного справді яскравого характеру, за винятком самого Василя Шеремети. Але і Василь заграв би всіма кольорами на відповідному тлі, а на фоні сірости й він сіріє. Скажемо абеткову істину, коли скажемо, що література може писати про сіре, але не повинна писати про нього сіро, що вона повинна уяскравити, напружити, енергізувати свій матеріял. Нема сумніву, що в своїй повісті Улас Самчук свідомо концентрував усе сіре, бо таке було життя пересічної провінції. Але Гоголь писав про сіре яскраво, і провінція його повістей від цього не перестала бути сірою. Теорія перенесення в літературу випадковости життя і сірости життя — хибна теорія. Література має свої закони. Порушення їх мститься.

«Юність Василя Шеремети» має чимале значення і для читача, і для автора. Для читача вона ставить проблему позитивного українського героя, будить думки і виводить нас із мертвечини загальної псевдоясности і отруєности фразами. Для автора вона знаменує перегляд і остаточне усвідомлення свого дотеперішнього шляху, своєрідну спробу новими очима глянути на матеріял своєї «Волині» і по-новому його переписати, готуючися до розбігу в нову епопею масштабу «Волині», але сподіваємося, більшої глибини і викінченої дозрілости. Для автора «Юність Василя

Шеремети» — твір проміжний, але доконечний.

Можна було б відзначити багато позитивних і негативних частковостей. Окремі зриви в стилістичні трафарети юнацького роману, диктовані, мабуть, темою. Оті порівняння типу «полохлива, мов лань, дочка господині»; «будинок гуде, мов лев»; «хрипить Семен Іванович, ніби капітан корабля під час бурі»; «природа шаліла, мов п'яна розпусниця»; заявлені фрази типу «відзиваються нечуйними тонами в усіх тайниках юначої душі»; «робить легким, ніби за плечима ростуть і розгортаються крила» — стилістичний репертуар з творів членів гімназійного літературного гуртка, який зовсім не личить Уласові Самчукові, що вмів дати такі стилістично своєрідні пейзажі, що ми б назвали їх «патріотичними», так пройняті вони якимсь узагальненням і любов'ю до рідної землі (напр., у розділах «На камені», ст. 134 та ін.); що вмів підібрати епітети незвичайної простоти і разом з тим енергії й сміливості: «Йшла сильна, аж п'яна осінь»; «Прекрасна, дорогоцінна урочиста Варвара Сергіївна»; «Бойове, велике, сильне прощання»; що зумів увесь свій твір наснажити духом здоров'я і оптимізму. І багато, багато іншого.

Але на відзначення подібних частковостей нема місця в цій і так занадто довгій статті.

Мюнхен, грудень 1947
(«Час» 1-3 (118-120), 1948)

Прощання з учора.

(«КОЛИ Ж ПРИЙДЕ СПРАВЖНІЙ ДЕНЬ?»)

«Може це було тільки маріння, що зникає,
як тільки прийде день».

«Це було провістя нового дня, що гряде. Так,
це був самий день, що приходить по ночі».

Юрій Косач, Еней і життя інших.
(Альманах «МУР», I, 47, 48).

1

Юрій Косач дав багато прозових творів різної вартости. Серед них були твори сміливі, твори поетичні. «Еней і життя інших» — перший великий прозовий твір його, що поєднує ці риси з тією виміреністю, яка єдина накладає на мистецький витвір карб твердої тривалости. Письменник хоче перейняти на себе тягар епохи з її трагічними проблемами; він хоче взяти на себе відповідальність за свою трудну добу. Минув, як сон, блаженний час готики й барокко; важкою стопою мудрости приходить чугунний ренесанс, чугунний ренесанс зневіреної доби.

Композиція повісти може здатися з першого погляду химерною. У кімнаті Галочки, в будинку на околиці Мюнхену, над Ізаром, гарного літнього вечора сходяться дійові особи повісти: письменник Вадим Васильович, професор Кравчук,

спекулянт-мільйонер Божок, нарешті — націоналіст-революціонер Ірин. Що вони роблять? Згадують минуле і філософують; про сенс історії, про призначення України, про спрямовання мистецтва. Надворі збирається на дощ, гусне спека; вибухає злива, ущухає. Надвечір'я переходить у вечір, вечір у ніч. Герої згадують і філософують. Статика? Брак дії? Ні, величезна напруга дії, тільки прихована, внутрішня, під оболонкою згадок і міркувань. І тільки в самому кінці — моментальний розряд енергій, що приховано акумулювалися весь час: смерть Божка, втеча Галочки — втеча не тільки з дому, а і з еміграції — на боротьбу, на Україну.

Філософування переходить у спогади про минуле; спогади про минуле розгортаються в цілі вставні новели: перша — про роки Галочкиного життя в Београді серед російської еміграції, про усвідомлення Галочкою її українськості, про її перше знайомство з Вадимом Васильовичем і Іриним, про її романтичну втечу до Хусту — діяти, творити там і звідти Україну; друга — в якій Галочка в окупованій німцями Україні, в визвольному русі, в підпіллі, на небезпечному дорученні; третя — про хаос і катастрофу, про дні кінця війни, про останні спалахи боротьби з окупантами і переддень чорного мряковиння нової поразки; четверта — коротенька — про змушену тишу й бездіяльність повоєнних днів на еміграції, днів роздуму, надуми й переоцінки цінностей.

З цих вставних новель виразно й прозоро постає **єдина** лінія розвитку **дії**, єдина лінія розвитку головних персонажів: Галочки і Ірина. І ми бачимо: вони переросли своє минуле. Суворою і небезпечною школою було воно для них. Школа скінчена. Вони виходять у життя. Вони складають перед собою іспит зрілості. Через почуття поразки і страшного болю вони приходять до усвідомлення потреби нового. Вони «визволяються від влади вчора».

Вадим Васильович, від особи якого ведеться оповідь, каже: «Це, здається, був парадокс цього вечора. Не говорити про минуле, але вертатись постійно до нього». Бо весь твір — це прощання з минулим. Трагічне в своїй глибині, але

конечне для всього живого.

Звичайно, Юрій Косач міг би подати матеріал у хронологічному розгортанні — і зробити зі свого твору цілком «нормальний» роман-хроніку. Одначе тоді це була б книжка про минуле — з додатком наприкінці про сучасне. А книжка Косача — це книжка про сучасне; навіть більше — це книжка для **майбутнього**. Це не описка: не **про** майбутнє, а **для** майбутнього. Вона вся — ніби півповоротом: прощання з минулим, — але заради майбутнього; погляд наче в минуле, але скошений до майбутнього. Все готове ринутися в майбутнє, хоч ніби занурене в розрахунок з минулим. Усе напружене **волею** до майбутнього. Над уламками розбитих плянів, мрій і сподівань, над безоднею зневіри — в гоні до нового дня. Усе — віра і сила. Книжка оптимізму, що не боїться скинути шати вчорашности.

Тому своєрідна композиція повісти Юрія Косача — не формальний експеримент, не гра і не трюк, а вмотивований і продуманий хід мистця.

2

Повість Юрія Косача — повість про епоху, як про людей епохи. Написана цілком свіжо і на рівні сучасної європейської прози, вона водночас перекликається з тим романом XIX сторіччя (Бальзак, Тургенєв, у нас — на жаль, у сугубо-провінційному варіанті — Кониський, Нечуй і Грінченко), що ставив собі завдання схопити образ інтелігента — героя свого часу в його формуванні й прямуванні, що хотів сполучити у собі мистецьку глибину в змалюванні характерів з публіцистичністю в найкращому розумінні слова. Роман такого типу в своїх кращих проявах був не тільки мистецьким твором, а і суспільною діагнозою й прогнозою. Скажемо більше: він був **повчальний** — не моралізуванням, а зв'язком з життям, глибиною вглядання в суспільно-психологічні процеси. Аналізувати такий твір означає, передусім, аналізувати його персонажі.

Провідна постать вчорашнього дня в повісті — Микола

Ірин. Ірин — майже легенда. Оповитий таємничістю підпілля, всюдисущий, недосяжний, непереможний, незламний, організатор і виконавець, воля і розум, розум і руки: «Ірина везли вже в табір смерті. В вагоні було так багато в'язнів, голод був такий, що сильніші придавлювали слабших, хворі й кволі вмирали, а про їх смерть ніхто не зголошував, бо труп ще мав цінність: на нього брали пайки. І Ірин, сливе за плечима вартового, ножиком прорізав діру, просовгнувся на буфери й зіскочив у ніч, у рівнини Вестфалії й звідти, в в'язничному одязі, без шматка хліба подався за зорями, на схід. І ще вдруге і втретє тікав Ірин від смерті й сам гнав смерть перед собою, і темніла блакить в його очах, і з десятком не своїх імен ішов він елегантом по Курфюрстендамі, й студентом по Йозефштадті, і робітником у Підзамчі, й мішочником по Подолі, й шахтарем по Макіївці, й техніком з організації Тодт по Запоріжжі, й кольпортером газет по Дерибасівській в Одесі, й вантажником в Чітта-Альба». І все таки — вчорашній день. Людина покоління «Вісника». Ніби символічно, що журнал помер 1939 року. Люди, виховані ним, звичайно, живуть, але, якщо вони не хочуть бути живими трупами, вони повинні якоюсь мірою переглядати свої старі позиції. Вони створили своєю діяльністю легенду про себе, це так. Алеж легенда — перший сигнал смерті.

Юрій Косач увесь час показує Ірина наче крізь серпанок, легкий, але відчутний. Нам невідоме його минуле. При першій зустрічі ми не бачимо його: крізь наддунайські оситняги чути його голос. Потім ми знайомимося з ним, трохи сутулуватим, ведмедюватим атлетом, ми бачимо прозору ясність його короткозорих сірих з голубим вольовим відтінком очей, русяві кучері. Скупа згадка про те, що він — надійний молодий учений-археолог, — і ми втрачаємо його з овиду. Друга зустріч — уже в Україні, під час війни. І перше враження — знову прозорість тихих, упертих очей, насмішквата владність якоїсь ризки коло уст.

Але тепер війна, і суть людини тепер не ховається за умовностями її фаху й суспільного стану. Ірин тепер не

археолог, а командувач підпілля, згодом командувач повстанської групи Південь. Він нещадний і напружено-бойовий. Люди цікавлять його як коліщатка машини, яку він пускає в рух. У небезпеках він вискалений, як вовк, готовий стрибнути ворогові на шию. «Я б не хотів попастись цьому хлопцеві на шляху», — коментує Вадим Васильович, оповідач. Лірика при ньому знічується й стає зайва. Він панує над іншими і над собою. В інтересах справи він може зректись всього найдорожчого.

Програма Ірина — програма володаря й диктатора. Хто хоче робити національну революцію? Збудити анархію степу? «Я ніколи не говорю революція. Я кажу завжди — влада». У своїй нещадній зосередженості Ірин відкидає все, що не можна безпосередньо опанувати і включити в свій плян. «Правди взагалі немає, ні в моральному, ні в науковому сенсі» — каже він проф. Кравчукові в одну з тих рідких хвилин, коли він взагалі щось каже. Бо для чого говорити з тими, над ким треба панувати? Він увесь на вольовому напруженні. Одначе — і це типово для всього «вісниківства» — волею рухає віра, а в підґрунті віри лежить **розум**. Відкидаючи поняття совісті, правди, зла, Ірин водночас говорить про «остаточний тріумф добра» і гадає, що підготує разом зі своїми співборцями «відродження розуму».

У цьому була одна з внутрішніх суперечностей «вісниківства», які привели його до самозаперечення і яка стала водночас зерном, що здатне пустити нові парості. Чисто розумовими міркуваннями доведено примат волі; на допомогу розумові приходила віра, екстаза, самозречення, саможертва. «Ми тільки для нищення», — каже Ірин. Нам не слід думати про життя. Ірини — одержимі мітом. Мітом вольовості. Одначе це тільки міт. Чому розум, розумові міркування мали породити міт? На це була не одна причина. Однією з головних було відчуття слабкості, невіри в маси, боязнь революції. Сумний досвід 1917-1920 років породив зневіру. Демагогічна агітація большевизму відколпола тоді величезні брили мас від справи національного визволення. Порядком перегляду досвіду тих років постало «вісни-

ківство» — теорія **використання маси** вольовими організа-
торами поза волею самої маси. Апотеоза волі і екстаза віри
(quia absurdum!) постала з розуму, але з кволости розуму.

Ірин з блакитно-холодним пописком сірих очей —
продукт самовиховання. Своєрідного духового спорту.
Експерименту над собою і над іншими. Самозаперечення,
доведеного до шалу опанованої екстази. Сп'яніння
тверезістю. Це була сталева дисципліна ордену. Безум
тверезости. Мабуть, з таким відчуттям виходили на арену
Колізею мученики християнства, — не ті, що рвалися на
страту в надземному маринні релігійної пристрасти, а ті, що
йшли тому, що переконали себе, що **так треба**. Ірин належить
до тих людей, хто сказав собі: треба бути таким — і зробив
себе таким і повірив у те, що він такий.

Ми не знаємо біографії Ірина. Глухо згадано, що він — з
селян. Глухо згадано, що він археолог. Глухо згадано, що він
кохається у віршах Плужника. Його роман з Галочкою? З
Ларисою? Ми так і не знаємо, чи він любив тільки одну, чи
обох, що означав для нього роман з однією і роман з другою.
Галочка для нього «надто лілейна, надто випещена», до
Лариси нібито жене його степова чорноземна стихія. Може
він не кохав Галочку, а тільки коханням наverts її на службу
«справі»? Але ні, він знов і знов повертається до Галочки.
Оповідач, Вадим Васильович, що ненавидить Ірина і
захоплюється ним, думає, що Ірин — передусім «кальку-
лятор і психолог». Виходило б, що і Галочка і Лариса —
тільки знаряддя Іринової розрахованої гри? А може має
рацію Лариса: «Ми були лиш засоби його боротьби з
людською рокованістю»? І нарешті, останнє припущення:
«Він був одержимий волею до свободи». Так, він, мабуть,
любив Галочку — і саме тому зраджував її і посилав на тяжкі
й принизливі доручення. Бо він боявся перестати бути
вільним. Щоб бути тим, чим він собі бути визначив, мов-
чазним і невблаганним, таємничим зверхником, він мусів не
дозволяти собі людських почувань, простих людських
переживань. Не тільки в очах інших, а і перед самим собою.
Ішло про те, щоб стиснути себе і обмежити. Кінчалось тим,

що треба було задушити себе.

Археологія — любима наука, любими вірші, любими люди — все мусіло бути офіроване. Офіроване чому? Тому образу самому себе, який Ірин собі виробив. Тому Іринові, яким він себе робив.

Так що ж, має рацію Вадим Васильович, кажучи: «Ірин — це назагал мірнота. Ірин це тільки виконна сила, урядовець, бюрократ революції... Я не обнижую його вартости! він — незвичайний, саме в своїй пересічності»? І зрештою висновок: «Ірин це міт, Ірина нема й не було»? Чи ця характеристика — тільки вияв злоби і ревнощів завжди відсуваного на другий плян Енея — Вадима Васильовича?

І саме тут ми доходимо до відповіді. Ірин **робив з себе пересічність**. Те, що йому здавалось новим, якістю нової людини, — це було знищення людини в собі. Так знищував у собі людину якийнебудь стовпник старої Антіохії чи Александрії. Розум і почуття мусіли замовкнути перед силою волі, — правда, теж породженою розумовими спекуляціями, але навмисне односторонніми й спланикованими. Навіть як диктатор-вождь, навіть як герой і як мученик, Ірин хотів бути тільки солдатом своєї справи, отже, тільки пересічністю. Теорія надлюдини оберталася пересіччю.

Юрій Косач не показав нам Ірина зсередини — і це доцільно й тактовно. Він показав нам його таким, яким Ірини хотіли, щоб їх бачили, таким, як ми їх бачили. І саме тому ми з особливою силою переконуємося, що Ірини (— «вісниківство») були теж помилка, як помилка є все те, що не бере людей такими, як вони є, а змушує чи штовхає їх **робити** себе.

Ірини, звичайно, не могли виграти в війні 1939-1945 років українську справу, як би війна не протікала й не закінчилася. Але поразка, з одного боку, а приплив мас до розпочатої ними справи, з другого, поставили перед ними питання: що ж далі? Для справжньої пересічі лишався шлях сліпого автоматизму: іти далі так, ніби нічого не сталося. Але Ірин не був справді пересічним, ми бачили, що він тільки **робив** себе таким. Він розуміє свою поразку: «Я не повинен був пере-

жити цієї війни й багатьох людей... Таке почуття, що живеш у кредит, вірніше понад кредит», — каже він. Але він розуміє і більше; він знає: те, що було в війні — було «повстання бестії. Тепер почнеться повстання людини»

В епілозі повісті Ірин скидає з себе луску свого минулого. Він бачить: перемагає зло. Він приймає «тезу безнадійності людського існування. Тезу неомінальності зла». Який висновок з цього зробити? Можна скоритися злу; і є другий шлях: шлях жертви, але жертви з людьми і для людей. Шлях гуманізму супроти себе і супроти інших. І Ірин вирушає **до людей**, на Україну — може на смерть, але потойбіч зневіри.

Скільки завгодно може знущатися Божок, мовляв, «це виглядає так, ніби розкаяний грішник, старий піратюга, приходять до ченців з чину Педра іль Анкатара й квилить голуб'ятком»! Це було б так, якби Ірин справді був корсаром, а тепер шукав у собі людини. Але він був людина, він тільки робив з себе корсара, і тепер ідеться про те, щоб скинути з себе луску старого корсарства. Вона глибоко в'їлася в нього, ця луска, страшно боляче її відірвати, але це не живе тіло, і відірвати її можна, і, відірвавши її, почувеш себе вільним і справжнім собою. Ідеться про те, щоб з-під орденського склепіння вийти на широкий простір. Ідеться про те, щоб бути не вольовою чи якоюсь іншою людиною, а людиною в усій широті її духового й фізичного існування.

Війна пронеслась над життям Ірина, як злива над Ізаром. Страшна і згубна, але — очисна. Через поразку і кризу він прийшов до оновлення.

3

Ірин прийшов до оновлення тому, що був у глибині своєї істоти справжньою людиною. Якби він нею не був, його доля була б загибель. У повісті це ілюстровано постаттю Божка. Вольовість Ірина була паланням самозречення. Ірин змушував себе бути пересічним, але ним не був. У Божкові були ті риси вольової непересічності, які давали йому змогу

вкладатися в рамки доби і можливості доби для себе **використовувати**. Він був тим сильним, який, не будучи обмежений ані почуттям, ані потужним розумом, робиться хижаком.

Беручи емпірично, це добре знайомий нам тип підприємця, що використовує всі нагоди, щоб збагатіти. І в той час, як Ірини оформляють рух духово і організаційно, Божки підтримують його матеріально, субсидуючи організацію, підпілля й повстання. Божок досить розумний, щоб знати своє місце й ціну: «Я спекулянт. Професійний спекулянт... Я сіра людина. Я будую свою екзистенцію. Може це так патріотизм. Ми мусимо мати багатих людей. Я даю безліч грошей на різні акції». У нього є своя філософія, — і вона дивно і трагічно перекликається з філософією Ірина: «Ці скиглення про гуманізм, християнство, демократію — не більше, як облуда. Людина не міняється й вірить в одну віру: у кулак». Себе Божок уважає за «людину чину й волі», бо він умів і уміє «не скоритись життю». Однак це для нього — не віра і нав'язання, не імператив розуму, а просто вияв глибокого, майже інстинктивного і в суті справи егоїстичного «я хочу жити». Божок є те, чим мусів би стати Ірин, якби він справді **внутрішньо** переробив себе за своєю програмою, якби він не був людиною в повному розумінні слова.

При всьому цьому автор був досить тактовний, щоб не позбавити Божка рис розуму й почуття. Тільки розум його практичний, а не спекулятивний, а почуття його при всій своїй силі, — а може саме тому воно і є таке сильне — має характер суто біологічний. Така, власне, та непереможна й всевладна закоханість у Галочці, яка доводить Божка до загибелі.

Народницька доба рішуче засуджувала Божків. Всяке індивідуальне збагачення вона розцінювала як грабунок, хижацтво й недопущенну експлуатацію. Згадаймо, скільки образливих назв видумала вона для героїв індивідуальної наживи — від мироїда до жмикрута! Герой наживи був однією з іпостасей Франкового Беркута, що полоще кров'ю рот і з погордою глядить на низьких і слабих; і поет

патетично віщував йому неминуче знищення від руки трудящих «ста сот стрільців»!

Доба «вісниківства» за законом контрасту-заперечення піднесла цього героя з усіма його хибами на щит. «Кулак» робився одним з героїв національного міту, поети оспівували його під прозорим псевдонімом конкістадора і прозаїки — без жадного псевдоніма. Тепер ми наближаємося до реальної, тверезішої оцінки цього психологічного й суспільного типу; до холоднокровного зваження його позитивних прикмет і негативних рис, до розмежування позитивних прикмет заппадливості, енергійності, ініціативності, життєвої цупкості від негативних прикмет хижачтва, егоїстичності, безпринциповості й безцеремонної брутальності.

Оцінка Божка Юрієм Косачем — двоїста й суперечна. З одного боку, виразні елементи захоплення. Авторіві подобаються в Божкові риси біологічної сили, він надає йому може почасти перебільшено-романтичної, хоч і стриманої ззовні пристрасності. З другого боку, проваджуваний своїм гуманізмом, Косач поспішає розрахуватися з Божком, йому потрібна загибель Божка, йому потрібний глум над Божком. Так стається самогубство героя. Лунає постріл — і в кімнату вносять труп Божка: «Ми несли цього великого довгого чоловіка в кімнату. Краватка його з'їхала набік, рука з діамантом волочилась по підлозі, професор сопів, Пінокійо сонно водив за нами собачим поглядом, з кишені Божкового одягу випадали сувої грошей, веселчастих долярів, швайцарських франків, і Марія Єфимівна тьохкала, охкала, откала...». Скільки зневаги, скільки навіть зненависти в цьому образі марних грошей, що випадають з кишень мертвяка! Як виразно видно бажання розвінчати героя!

Звичайно, картина ця передчасна. Ніщо не перешкоджає покищо успіхам Божків. Має рацію проф. Кравчук, коли твердить: «Я ніколи не вважав його таким володарем становища, як сьогодні». В нашому побуті Божки живуть, виконуючи і свої позитивні і свої негативні функції. Обґрунтовані, так би мовити, духово «вісниківством», Божки, звісно, пережили і переживуть Іриних, якими ті були в добу «вісни-

ківства». Цупкі й сильні, вони не поведінку свою визначають філософією, а хіба філософують (зрідка, після доброго обіду) відповідно до своєї поведінки. Якщо вони епігони «вісниківства», то хіба на практиці. Вони зародилися перед тим етапом розвитку нашої духовости і житимуть після нього. Зрештою, вони можуть субсидіювати будь-які рухи, якщо це сприяє їхньому травленню, а живуть вони кінець-кінцем для-ради травлення. Збіг їхньої життєвої філософії з Іриною був у суті справи якщо не випадковий, то в усякому разі тимчасовий. І коли Ірини переходять на інший шлях, Божки лишаються тим, чим вони й були. Вони, звичайно, й не думають гинути.

Але в повісті Юрія Косача Божок був потрібний тільки як зворотна сторона Іриного «вісниківства», і тому він перестав бути потрібний після того, як Іринові відкрилися нові шляхи. Загибель Божка стала символом поразки «вісниківства». Вмотивована логікою повісті, вона лишається не вмотивованою логікою життя. Тим характеристичніше це для ідейного змісту повісті. Хай це пересада, але пересада знаменна й цікава.

4

Якщо Божок був потрібний як чорна тінь Ірина, потрібний, щоб показати те згубне, що було в Ірині, але перекривалося в ньому людяністю його ества, то Галочка становить собою світле сяйво повісті і — Ірина. Бо всі нитки твору сходяться до Ірина, і хоч Галочці присвячено далеко більше місця на сторінках твору, але і вона живе для Ірина і через Ірина.

Передусім, вона — великою мірою витвір Ірина. Галочка — нащадок старого українського козацько-шляхетського роду, що пішов на службу імперському Санкт-Петербургові і там, здобувши тривале місце і ордени, став забувати про свої історичні національні традиції. В домі беззастережно панувала російська мова, поживклі вже фотографії генералів царської служби лягали на старі козацькі акти — і коли революція 1917 року викинула Галочку разом з батьками за

кордон, їх занесло до осередку російської еміграції Београду, і ніщо не віщувало, здавалося, що в свавільному, гордому й глумливому дівчаті пробудиться те, що високим стилем називається голосом крові. *

Одначе, в горду ідилію цього вже розбитого і трошки оміщаненого дворянського гнізда на вигнанні вдирається Ірин — і вдирається почуття. Примхлива, трошки розбещена і цнотлива панянка, в якій мрійливість поєднувалася з вольовістю, а скромність з тугою за героїчним, в Ірині і в програмі Ірина знаходить зміст свого досі досить беззмістовного життя. Що їй робити серед живих трупів російської еміграції з колишнього імператорського двору й генералітету? Що може дати їй пустопорожня побутовщина цього наскрізь застиглого й мертвого побуту? Галочка закохується в Україну, її полонить романтика визвольної боротьби, історична, часів козаччини, і сучасна — в героїчний рік нашого Закарпаття.

Вона не знає України, ніколи її не бачила? Ну, що ж, це зовсім не шкодить її ентузіязмові. Навпаки. Чим менше окреслена мрія, тим солодше віддати себе їй, принести їй у жертву все своє життя, всю себе. «Я стала україркою зовсім не тому, що побачила соняшники й вишневі садки, доторкнулась до зримого» — каже Галочка. Яке тут усе типове: і уявлення України олеографічними соняшниками й вишневими садками — і це на ушербі тридцятих років, коли зовсім, зовсім не так виглядала реальна Україна, — і особливо це формулювання «я **стала** україркою», — саме стала, не народилась, не виховалась, а схотіла й стала. Але послухаймо Галочку далі. Що ж таке для неї Україна? Вона каже: «Україна була мені, а тепер ще більше буде казкою, далекою-далекою, сповитою в голубині імлі, а крізь них продирається прозолоть». І другий аспект: Україна — «це неспокій, це вічний буролім, що в душі, й цим неспокоєм ми тавровані. Є в цьому одержимість, є й приреченість. І трагізм нашої доби — нас, безґрунтян».

Отже: мрія і боротьба. Галочка сама формулює це. О, вона зовсім не дурненьке дівчатко, що замріялося й наосліп побігло за мрією. Вона розумна, глибока, вона вміє аналізу-

вати себе і інших. Зі свого безґрунтянства вона робить цілу теорію. Міт про Антея — застарів для неї. Вона хоче України in abstractu. Що їй до тих дядьків і бабів десь далеко, на тих чорноземах, яких вона ніколи не бачила! Вони називаються колгоспниками? C'est drôle! — могла б сказати вона. Але летіти на вогонь мрії, спалити себе — в коханні до Ірина й в коханні до тієї замрійної, нецьогосвітньої України — як це принадно-солодко!

Безґрунтянство Галочки — її біда, з якої вона робить чесноту, — знаходить собі цілковитий резонанс у «вісниківстві» Ірина. Культ волі, риси орденської дисципліни й саможертви, байдужість до маси, своерідний вождизм, навіть елементи ідеальної, сказати б так, бестіяльності й макіявеллізму — все це їй близьке й зрозуміле. Так виростає той настрій самоспалення, який штовхає Галочку спершу до Хусту, а потім у підпілля під німецькою окупацією. Дівча з дворянського гнізда стикається з життям у всьому трагізмі й бруді життєвих ситуацій 1938-1945 років. Віра проводить її крізь усі перепони й мерзоти, віра не покидає її. Але віра не виключає тверезости. Галочка стає рядовичкою підпілля. Виконує небезпечні й слизькі доручення (викрадення паперів у полковника Енгерслебена). Вона стає повною сил жінкою і зазнає гіркоти обдуреного кохання. Вона впізнає «наготу доби». Вона довідується: «Життя є життям без облуди, й проте життя гарне». Вона трагічно, болісно перестає бути оранжерійною квіткою — без ґрунту, без коріння. Вона вже не вірить у вічну любов і вічну вірність. І, хоч вона ще й тепер заперечує правдивість міту про Антея, — одначе вона вся в затаєній від усіх, навіть від себе, мрії про те, щоб віднайти ґрунт.

Звичайно, в ній завжди лишатимуться риси певної оранжерійности, зовнішньої крихкості, вона завжди здаватиметься весною супроти буйної зливи степового літа в Ларисі, — але для неї самої, внутрішньо, це вже пора літа прийшла, це вже літо за повним столом. Інших полонитиме в ній «насмішкуватість і дитяча простота», але і для них пробиватимуться в цьому нотки вже «дорослого» глуму. Після зради Ірина вона пройшла крізь свою смугу одчаю й зневір'я,

крізь своє пекло. Вона вже не дитина. Її підпільництво — вже не дівчача примха, вже не вередливий бунт. Воно пройшло через утому й розчарування і з потреби самовияву стало виявом програми — не якоїсь політичної, з параграфами й артикулами, а життєвої, внутрішньо відчуті. І її кохання до Ірина перестало бути забаганкою пустотливої панночки, а стало тим почуттям, з якого виростає **подружжя**. У подружжя і в життя, в Україну вирушає Галочка в кінці повісти. І хай її відхід трохи надто ефектовний, — ми віримо йому, бо він підготований усім попереднім. Ми віримо, що Галочка — чи загине вона, чи переможе, — але вже не буде безґрунтянкою, не буде українкою з мрії й туги, а буде справжньою людиною, українською людиною.

Падають ідилії чудом розбудованих у чужих Београдах чи Мюнхенах дворянських гнізд, як на Україні упали ідилії соняшників і вишневих садків. Чугунний ренесанс іде своїм кроком. Але виростають люди, люди розуму й моці, люди спрямованого почуття, люди нечуваної зосереджености волі й хотіння, які впізнають ходу своєї епохи і готові керувати нею, долаючи ворожі сили. Ілюзії Ірина й Галочки були зовсім різні. — хоч, звичайно, дуже багато в Галочці покликав до життя й виховав саме Ірин (і за одне це йому може багато гріхів проститися!); але тепер ці ілюзії падають остаточно. Люди українського визвольного руху вступають у новий етап свого життя й змагання. Може і в смерть, — але потойбіч зневіри.

Нас запитують: чи була типова Галочка для українського визвольного руху? Що ж, може кількісно Галочки й не були численні. Проте вони були. Можна було б назвати навіть окремі імена. Але не це важить. Статистика нічого не обґрунтовує в літературі. Галочка була типова для українського визвольного руху, зібраного під прапорами «вісниківства», як один з проявів безґрунтянства. Чи це безґрунтянство орденсько-доктринерське, як у Ірина, чи безґрунтянство мрійно-палахке, як у Галочки, чи якесь інше — це не має вирішального значення. Вирішальне значення має те, що український визвольний рух під час війни зіткнувся з життям і масою в досі небувалих масштабах, що він зазнав

кризи, що він мусів здемократизуватися (не про політичну систему виборної демократії тут зараз мова, а про зв'язки з народом, з ґрунтом), — і що його кращі люди здатні на це. З погляду безпосереднього сприймання образ Галочки — образ тонкого й ніжного ліризму, безмірної привабливості. З погляду суспільного її образ — формула прощання з безґрунтянством, як і образ Ірина, як і вся повість.

5

Отже, скажуть нам, автор проповідує (і ви з ним) перебудову українського визвольного руху. Яку ж програму можете ви запропонувати?

Автор малої міри напевне змусив би Ірина проголосити перед своїм відходом монолог, де були б висвітлені «основи його світогляду». Так би мовити, під завісу. Юрій Косач утримався від такої спокуси. Ірин зникає мовчки, і не тільки Ганна Олексіївна й Вадим Васильович, а і читач не мають навіть змоги з ним попрощатися. Ніщо більше не суперечило б активній і діяльній природі Ірина, як виголошування тез і декларацій. Ірин — не фразер, а людина дії. І його програму дій ми мусимо пізнати з його життя. А програма як така — її окреслив сам автор короткими словами: «Після чорного провалля ніщоти починалось знов життя. Може без світлої віри, з відкритими очима на гнилизну і цвітіння, на нікчемність і вищість, на погорду й гордість». Отже, — сприйняття світу тверезе й спокійне і — діяння. Як досі життя Ірина було діло, так і на початку його нового життя — ми знаємо це — стоятиме діло.

Є одначе в повісті інший персонаж, який у проти-лежність Іринові цілком не знає діла, а знає тільки слова. Три розділи в середині повісті віддано міркуванням професора Кравчука. Мало цього: самий факт слововиливів цілком від-повідає характерові цього цинічного мудреця, спостерігача життя, досить наметикованого, щоб не втручатися в гуцу щоденщини і вміти ставити себе завжди осторонь небез-пеки; але зміст його розмов, — зміст цей далеко не завжди відповідає характерові скептично-обережного outsider-a.

Правда, він говорить обережненько, він підкреслює час від часу свій скептицизм, але ще частіше ми почуваємо за деренчанням його скрипучого голосу зовсім несподіваний запал і ентузіазм. Так виникає підозра: чи не є професор Кравчук бодай почасти рупором ідей, що зрушують Ірина в нове життя? Зрештою, в цьому нема такої вже кричущої суперечности. Самозакоханий балакун і філософ, професор Кравчук передусім людина розумна; він думає над проблемами свого часу, і що ж дивного, коли він висловить ті ідеї, які носяться, сказати б, у повітрі, навіть, якщо вони не цілком відповідають його внутрішньому еству.

Розмови-виклади професора Кравчука розпадаються на три цикли: він говорить на теми онтологічні, на теми історіософічні і на теми філософії мистецтва. Світогляд Кравчуків — світогляд, сказати б, активного песимізму. Історія, поскільки вона є (професор Кравчук — ворог історизму в позитивістичному цього слова розумінні), — вічне самовідродження духа в його втіленнях-епохах. «Є тільки боротьба форм, в яких проявляється дух». За хаосом подій стоїть «залізна Universitas, незрима підойма», Назвімо її Бог. Це поняття виникає із... скептицизму. На розграні епох людина пізнає Бога за хаосом — і водночас пізнає, що вона, людина, — вільна. Не тяжить над нею історія, не втручається дріб'язково в її вчинки Бог. Людина вільна в своєму осмислюванні життєвого хаосу, людина вільна в тому, щоб у хаосі й крізь хаос побачити Бога і прокладати свідомо й діяльно шлях до нього.

Цей світогляд професора Кравчука — своєрідна суміш гегелізму (історія як вияв саморозвитку духа) і сучасного екзистенціалізму (трагічний активізм, активний песимізм і теза про свободу людини як висновок з нього). В суті своїй — як і сартризм у чистому вигляді — це **філософія резистансу**. Життя повернулося своєю тіньювою стороною: панує окупант, кругом провали і — ще гірше — зради. Не можна не помітити чорноти життя. Висновок? Стати над життям. Боротися за зміну життя. Зусиллям свобідної волі проголосити життя прекрасним. І битися за це. Поставити себе потойбіч зневіри. Черпати сили з **гідоти** життя — як з

гною виростають чудесні квіти яблуні або черемхи, лискучі лани пшениці.

У своїх провідних настановах — це філософія нового Ірина.

Але йдімо далі. Професор Кравчук філософує далі про рушійні сили історії України. В історії України він убачає боротьбу двох концепцій — усвідомлених чи неусвідомлених — однаково. Концепції романтичної, що виявляється практично в роздрібленні, в фрагментарності, в розпорошенні, заморфненні, і концепції скептичної, яка саме в силу своєї скептичності збирає розпорошене в цілість, яка будує систему, поліс. Прокляттям України було прокляття просторів, голих степових просторів. Благословенням України була невмирущість її життєвої сили, вітальної сили невмирущості. Нині, в досягненнях технічного світу, падає одвічне прокляття простору. Віра в вітальну силу країни зрушує з місця людину. Майбутнє України стоїть отвором. Ідімо і борімося, борімося і ідімо!

Історіософія ця — не нова. Знайдемо тут і Липинського, і Хвильового, і Маланюка, і Юрія Липу. Нове тут хіба поєднання цієї концепції з тією ж тезою екзистенціалізму про свободу діяння людини, що вона, ця свобода, виростає не з ідеалізації життя або окремих проявів життя, а навпаки, з песимізму, з скептицизму, з усвідомлення чорноти й негативності. Але це поєднання дуже важливе, бо саме воно становить собою філософську основу **нового антеїзму**: не зосередженістю в собі, не орденським самозамиканням і самовдосконаленням, не конспіраторським змовництвом, а відшуканням ґрунту під ногами можна знайти ту точку прикладення важеля, яка дасть змогу перевернути світ.

Так стверджується наше припущення: програму Ірина ми знаходимо в монологах професора Кравчука. Дії Ірина розкриваються словами Кравчука. Виявляється, що дії ці ростуть зі своєрідного українського варіанту екзистенціалізму. Цей український варіант можна було б назвати **атеїстичним**.

Наскільки органічна ця філософія в наших обставинах? Чи не є це просто наслідування сучасної західноєвропейської моди? Можна думати, що поява цієї філософії в

наших обставинах має своє коріння. Якщо ми визначили екзистенціалізм у Франції як важливий відлам філософії французького резистансу, то антеїзм має свій ґрунт в українському резистансі і в кризі українського резистансу. Поразка українського резистансу в війні 1939-1945 років уже сама собою повинна була породити елементи песимізму й скептицизму. Продовження українського резистансу наперекір усім і всьому, зумовлене тим, що рух став масовим, народним, надавало цьому песимізові й скептицизові активістичного забарвлення. Розсадження, а почасти й загнивання орденсько-конспіраторської системи закономірно зроджувало антеїзм. На нього нашаровувалися від початків властиві українському визвольному рухові месіаністичні нотки й тони.

Так закономірно постала філософія Кравчука, яка в суті справи є зовсім не філософією Кравчука, а основою дій Ірина, програмою Ірина. Ні той, ні той ще не говорять: народ — слово, проскрибоване на попередньому етапі українського визвольного руху — як у «вісниківстві», так і в «ваплітовстві» (Аглая Миколи Хвильового). Але вони вже думають цим поняттям, — тільки, звичайно, не в слинявій солодкавості епігонів народництва й просвітянщини.

Одначе ця філософія — це жадна програма, — чуємо ми голоси. Це ж тільки загальні міркування. А що буде конкретно робити Ірин, яка буде його тактика, які перші кроки й заходи тощо, тощо? Чи потрібно говорити, що такого роду програми — не справа художньої літератури? Вона має інше завдання — показати образ людини руху — і це її програма, може важливіша за укладення часто утопійних програмових схем, які, звісно, ніколи не будуть здійснені, бо життя перекине їх. Зате в образі людини, як його творить література, завжди є програма дій нації і навіть провістя її ближчої долі. Хіба в солодкій і провінціальнойній наївності поезії Олеся з її здивованим захватом «Яка краса: відродження країни!» і оспівуванням водночас «червоних прапорів, куди не кинеш оком», — не була наперед показана вся гірка доля наших Визвольних Змагань 1917-1920 років? Хіба в трагічному песимізмі ґумільовського «Вибора»: «Не

избегнешь ты доли кровавой, что земным предназначила твердь. Но молчи! Несравненное право самому выбирать свою смерть», — в приреченості його корсарів-безґрунтян не була припечатана майбутня катастрофа російської білогвардійської Вандеї? Хіба в розпачі Маланюка перед неосяжним простором печенізьких степів і в екстазі Ольжичевого заковування власної душі в ланцюги аскетичної самодисципліни не провіщена заздалегідь поразка «вісниківства» в цю війну? Хіба в гістеричності «Я» і редактора Карка не чути вже того пострілу, яким хвильовизм застрелить сам себе?

В усіх рухах вирішували й вирішуватимуть не паперові програми, а той образ людини, який у цих рухах культивується. Цей образ людини почасти відбиває, а ще більше витворює красне письменство. Тому воно дає справжні програми життю й політичним рухам. Тому в ньому проникливий розум завжди може знайти **передбачення** майбутніх подій. Тому образ Ірина, взятий на тлі філософувань професора Кравчука, є вияв програми нового етапу українського визвольного руху, бодай у її елементах. Над руїнами вчорашніх ідеологій, над руїною вчорашньої людини, — а мусимо визнати, що це руїна, в якій б сучасні партійні шати вона не рядилась і якими б вивісками себе не обвішувала, — відбувається ще прихований процес законення, розвитку й формування нової нашої людини. Може вона не буде такою, якою її побачив Юрій Косач. Може завтрішній, справжній день розсвітиться іншими світлами. Однак письменник показав нам, що ця людина мусить визнати поразку старого, мусить розпрощатися з учора, мусить через ніщоту сьогодні вирушити на пошуки ґрунту, виходячи з засад антеїзму, заперечуючи й долаючи бестіяльне в людині і підносячи людяне, — і це вже багато, і це вже якась програма, і за це наша подяка. Вона тим більша, що письменник показав, як це нове оформляється зі старого, показав шлях через кризу, показав вихід із — здавалося б — глухого кута. «Дуже можливо, що попередня доба ще відносно довго продержить нас у своїй владі. Звичайний

закон інерції... Але елементи її вже скорено. Цикл оновленого середньовіччя замкнено».

6

Коли ми говоримо про замкненість попереднього циклу і про нову людяність («На зміну ratio прийде серце людини» — каже професор Кравчук), то мусимо звернути увагу на одну дійову особу, яка навіть дала назву повісті. Це — оповідач, від якого ми все чуємо, письменник Вадим Васильович, він же — Еней.

Якщо Божок був тінню старого Ірина, то Вадим Васильович — тінь нового Ірина. Як без Божка була б неповною тема Іринового «вісниківства», так без Вадима Васильовича не окреслилася б у всій своїй виразності тема нового Іринового гуманізму.

Є, каже наш герой, два поїзди життя: «Один мчить в особисте, нехай щастя, нехай забуття, другий — в життя інших». Це, коли хочете, формула повісті: суть усього твору може полягає в переставленні Галоччиного й Іринового поїздів життя з перших рейок на другі. А сам наш герой? У вирішальну хвилину, коли лунає останній сигнал і поїзди вирушають у незнане, він кожного разу лишається на станції. Так було тоді, коли Галочка і Ірин покинули Београд, вирушаючи в вир нашого Закарпаття; так є в фіналі твору, коли Галочка і Ірин рушають у синіючу ніч потойбіч зневіри. А наш Еней лишається сам, навіть не сам, а з тими, хто поза життям — з професором Кравчуком і Ганною Олексіївною, не в стані, кажучи словами російського поета, «погибающих за великое дело любви», а в стані «праздно болтающих».

Тим часом він сам про себе говорить як про людину, занурену в життя інших: «Моє призначення — жити біля життя інших», «Моє призначення — жити для життя інших», «Я завжди відігравав нейтральну роллю і ніколи... не загрожував». У чому ж справа? Чому вічно опиняється наш герой поза життям? Чому повз нього пролітають усі поїзди, а він лишається на пустинній і мертвій станції — з безнадійно

простягненими услід поїздові руками і з скепсисом порожнечі в душі?

І тут якраз виявляється відмінність двох гуманізмів. Новий гуманізм Ірина — гуманізм дії. Ірин вибирає шлях жертви, переходячи грані зневіри, він може вступати в царство смерти. Він це знає. Однак це не перешкоджає йому бути активним, вільним і сильним. Мало того: це зовсім не виключає повноти особистого життя: Ірин зникає в ніч невідомости, в післязливну синючу ніч не сам, а з Галочкою. Те, що об'єктивно — жертва, суб'єктивно для нього — щастя. Нагадаємо ще раз слова, сказані з приводу Галочки — вони стосуються й до Ірина: «Єсть просто нагота доби... Життя є життям без облуди, й проте життя гарне».

Але гуманізм Вадима Васильовича — гуманізм спостереження й безсилости. Еней — тільки **свідок** життя інших, він не спроможний стати його учасником. Він добре приглядається до інших. Він намагається все зрозуміти й тверезо оцінити, і часто це вдається йому. Однак і тут йому завжди чогось бракує. Коли він характеризує Ірина як мірноту, як виконну силу, урядовця, бюрократа революції, — це дуже глибоко, в цьому є багато правди. Однак нема всієї правди. Еней не спроможний зрозуміти в Ірині якраз того творчого, неспокійного, героїчного, що не вкладається в раціональні схеми і з чого виростає згодом новий гуманізм Ірина. Не спроможний зрозуміти саме тому, що сам не має в собі цієї творчої, прометеївської іскри. Розкладати — це він уміє, синтезувати — поза його можливостями.

Він гуманіст не тому, що хоче ним бути, а тому, що не може не бути ним. Є на світі гуманізм безсилости. Альоша Карамазов був таким гуманістом, є ним і наш Еней. Тільки Альоша жив почуттям, а Еней живе розумом.

Ми не дурно згадали тут Достоевського. Безсилий гуманізм вироджується в злосливість, у шпигування за життям інших, у таємне підхіжкування. «Мені притаманна деяка злосливість, недоречна для цілої моєї постаті, що могла б робити враження перевтілення доброти, але ця злосливість — це відсвіт моєї безбарвної натури» — так

характеризує герой сам себе на початку повісти. Він порівнює це почуття з безсилою злосливістю Калібана. Ще з більшою підставністю її можна порівняти з почуттям людини з підпілля Достоевського.

Але ця риса — не недоречна і не випадкова. Вона становить собою неминучий наслідок усякого **гуманізму з-за рогу**, всякого гуманізму тихцем і назирці, всякого пасивного гуманізму, всякого — назвімо слово — егоцентричного гуманізму. В його основі завжди лежатимуть гидкенькі жалощі до самого себе, уболівання над своєю долею, отже, кінець-кінцем — нелюбов до інших. Це буде завжди гуманізм силуваний, гуманізм з примусу, гуманізм — бо іншого виходу нема. Цей гуманізм такий же фальшивий, як егоцентризм Ірина часів війни й передвоєнних, він завжди являтиме собою другу сторону медалі Іриного егоцентризму-бестіяльності, те заперечення егоцентризму-бестіяльності, яке нерозривно скуте зі своєю протилежністю, яке цю протилежність породжує і нею породжується.

Справжній (Вергілій) Еней покинув руїни Трої, щоб після мандрів і воювань воздвигнути величний державний Рим. Наш Еней теж покинув руїни минулого, він теж у мандрах і воюваннях, але він не заснує нового українського Риму. До нього ніколи не будуть застосовані ті потужні слова, якими Юрій Клен говорить про свого сина:

Він у підвалину держави
Важкий свій камінь покладе,
Він буде грона чавить,
І знову мур зведе.

Ні, не покладе цей Еней важкого каменя в підвалину держави, бо він цього каменя не має. Не зведе муру, бо безсилий це вчинити. Він є і буде тільки свідком.

Так, значить, Енея нема? Значить, є тільки безсилля і безнадія? Значить, назві твору не вірити? Якщо перша українська «Енеїда», «Енеїда» Котляревського, була, вільно переказуючи слова П. Куліша, реготом п'яної повивальної бабки над щойно народженою дитиною — новим україн-

ським словом, то «Енеїда» Юрія Косача — скептична посмішка безсили над ненародженою ще дитиною — новою українською державою?

Зовсім ні. Із синтези і водночас заперечення обох протилежностей — егоцентризму-бестіяльності старого «вісниківства» і старого гуманізму злосливої імпотенції — може згущено-злісної характеристики попереднього покоління — зроджується новий герой. Людина активного, словненого потужности, войовничого гуманізму. Людина потойбіч зневіри, людина нового гарту. «Ці роки — це таке жарке горно, там усе перегартовується, гине, попеліє або розцвітає неймовірними, небувалими барвами — свічінням вогнів». З горна трагічних років 1938-1945 вийшов новий Еней, справжній і вже нездоланий. Цей Еней — це Ірин, це Галочка. «Енеїда» — ще тільки в наростанні, навіть ще не в кульмінації. Кінчаються роки мандрів і непевности. Фальшиві Енеї лишаються на пустельних, непотрібних станціях, де ніколи вже не зупиниться поїзд, де ніколи вже ніхто не висяде. Справжні Енеї вступають у період воювань. Рим — буде.

7

Є ще одна постать, що бере активну участь у формуванні нового Ірина. Лариса. «Коли Галочка — весна, Лариса — літо. Розкішне степове літо, з голубінню безмеж, з душною ваготою розжареної синяви... В її очах таїлась пристрасть кінних переходів, кочовищ, згар покинутих вогнищ, радість руйнування, радість трофеїв». Так характеризує Ларису Вадим Васильович.

Задум автора ясний. Оранжерійність Галочки, виплекана в законсервованих у Београдах і Прагах еміграції дворянських гніздах, потребує свого доповнення на новому шаблі визвольного руху, коли він вийшов за межі конспіративного гуртка чи ордену і стає рухом народним. Повинні прийти сили степу, цілини, чорнозему. Повинна прийти Скитія. Новий поліс, новий Рим постане не поза Скитією, не

всупереч їй, а з неї. Ірин мусів спізнати силу степу. Він спізнав Ларису, цю грішну Беатріче, що, породивши сина (символічного?) від Ірина, стає новою Мадонною, яка одначе вирушає не від Ірода, а до Ірода — на схід, у рідні степи, щоб там — віримо — ще раз зустрітися Іринові.

Образ Лариси, як він даний, найменше вдався авторові. Йому явно забракло матеріялу життєвих спостережень. Образ Лариси народився не тому, що був виношений в авторовій душі, а тому, що — автор знав це — він мусів бути. В ньому примхливо поєдналися риси символічної Мадонни-Беатріче, романтично-ефектної королеви скитів і еротично-напругої актриси. Але не ставмо авторові в докір ці непогожденості й двовимірність образу. Було б гірше, якби автор обминув цю проблему зовсім. Як би не була подана Лариса, її образ виконує свою функцію: він виступає складником у формуванні нового Ірина і нової Галочки.

Двовимірність образу Лариси блискуче винагороджує тривимірність інших персонажів, уміння окреслити людський образ скульптурно й чітко. Ірин, Галочка, Божок, Еней — ми бачили, як рельєфно вони схоплені, як **бачимо** ми їх.

Може особливо впадає в очі ця змужніла майстерність у рисунку другорядних персонажів, персонажів оточення. Вони схоплені виразно, дотиково. Без непотрібної побутовщини, але в таких прикметах, що окреслюють і часто вичерпують їхню людську суть.

Хіба можна забути Галоччину матір Ганну Олексіївну, цю петербурзьку гранд-даму, що розмовляє по-французьки, а коли вже заговорить по-українськи, то «спроквола, немов вступаючи ще міцним сопраном у мелодію наталкополтавської мелодрами... розледарюючою хвилястосонною мовою Терпилишиного стилю», цю «велику чорну оксамитову мишу, з білим мереживом на шиї й з льорнетом на довгому ланцюжку», що вкочується завжди в кімнату, мов на коліщатах. Не можна забути ні того, як вона, ця комічна і велична водночас, ця зворушлива стара в античній поставі переносить своє горе й компромітацію — втечу Галочки з Іриним, ні того, як вона кінець-кінцем, позбувшись своєї

петербурзької луски, захопившись живими ідеалами дочки, стає більшою «націоналісткою», ніж сама Галочка. У трагікомічному відсвіті в цьому образі синтезовано великий розділ історії наших старих козацько-шляхетських родів.

Хіба можна забути полковника Енгерслебена — це втілення муштрової дисципліни в лицарстві і лицарства в муштровій дисципліні, таке характеристичне для шляхетнішого, що було в пруському юнкерстві?

А колективні портрети оточення: допотопно-гоголівські свинячі рила београдської російської еміграції передвоєнного року, товариство генералюїдних іхтіозаврів і птеродактилів; курортний намул, що відсиджується в кінецьсвітньому, заштатному містечку над Дністром серед партизанщини й початку загального розвалу; мигтіння ошалілого натовпу в хвилини розпаду й розтічі в обстрілюваному вже П'янгороді — вояки, спекулянти, обивателі, дезертири, повстанці, просто п'яні свині? Ці колективні портрети, образи оточення як цілоти, подані так впригляд і взасмок, що їх не забудеш. Провідні герої, між іншим, тому такі виразні й чіткі, що вони діють на виразному й чіткому тлі.

Функція цих персонажів зрозуміла й проста. Це — людський пейзаж. Як дію першого епізоду не можна уявити собі без тла лінивого, провінціального, зеленого мюнхенського надізар'я, другого епізоду — без палючого й сонного београдського наддунайя, третього — без кінецьсвітності курортної вілли, відмежованої від усього чорно-зеленою стіною буковинського берега Дністра, четвертого — без зануреного в брудне розгавання замішаного танками й возами брукового снігу, осяяного спалахами канонади, здибленого, апокаліптичного, п'яного П'янгороду, — так не можна їх уявити і без людського тла, без тих колективних і індивідуальних портретів, що складають це тло.

П'ятьох героїв має повість: Ірина, Галочку, Божка, Енея і Ларису. Решта — тло, природне й людське, мертве й живе оточення. **Як** воно подане, це питання, варте спеціального досліджу. **Для чого** воно подане, це ясно і проблеми не становить.

Щоб наблизитися до відповіді на перше питання, в пригоді нам стануть і деякі міркування, і образ професора Кравчука. Ми вже знайомилися з його філософськими й історіософічними поглядами. Професор Кравчук наділений одначе і пластичними портретно-характеристичними рисами.

Ми зустрічаємося з ним у повісті двічі: в епізоді евакуації П'янгороду і в мюнхенському епізоді, в гостях у Галочки в будинку над Ізаром. У першому випадку професор їсть і філософує. Навколо рвуться гарматні, в несусвітній хаос збилося розбурхане провінційне містечко, а він один «не покидав стола, він спокійно сидів і спокійно їв, тручи інколи лисину. Він їв, їв, їв на запас голодних днів». І при нагоді — коли був слухач — філософував, трошки парадоксально й трошки цинічно. У другому випадку професор Кравчук сидить у фотелі, п'є каву й філософує. Нема канонади, і все спокійно в околиці, але в високій напрузі всі персонажі, а ця маленька креатурка, вигідно всівшись в фотелі, філософує скрипучим голосом далі, часом складаючи ручки на череві, часом тручи лисину і весь час ледь помітно ворущачи своїми гротесковими, мовляв, кельтійськими вусами — не то жук-різан, не то павук в окулярах, не то квола, нещасна мавпка. Він ніби не помічає того, що коїться навколо, але це так тільки здається. Справді ж він спостережливий, «цей старий, невмирущий цинік», і він має своєрідну насолоду в чужих нещастях. Він досить мудрий, щоб **не діяти**, він тільки говорить, життя він ладен обійти, як Пер Гюнт, по кривій: узяти від нього все, що можна, а зусиль витратити якнайменше. Він не діє, він ласує: ласує їжею, ласує чужими нещастями, ласує своїм спокоем, ласує тим оракульським тоном, що ним прорікає свої істини, ласує тим, що він уже все знає і на все може відповісти — принаймні так йому здається, — хоч у глибині душі він, напевне, знає, що він тільки жалюгідна істотка і що життя пройде — і вже пройшло повз нього. Тому і в фіналі повісти він лишається самотній і покинутий, як і Вадим Васильович, осторонь нового життя, на старих берегах, серед непотрібних.

Такий образ професора Кравчука. У його філосо-

фуваннях ми сподіваємося знайти філософію цинізму й гедонізму. Нічого подібного нема. Ми вже бачили їхню суть: наявні там нотки скепсису, але й вони приводять до ствердження ідеї Бога. Поза тим — це філософія хоч і трагічного, але активізму, незрушної моральності, напругої віри і антеїзму. Філософія, яка цілком не погоджується з фізичною й психологічною характеристикою професора Кравчука. У чому ж справа?

Правда, в одному місці сам автор звертає увагу на цю суперечність: «Може ця істота (як і ми всі) складалась з двох істот. Одну ми знали зі статтів, публікацій, гумористичної зовнішності, зумисне утвораної... Але він теж неуклібно ховав таємницю своєї істоти». Проте, ті «публікації» героя, які ми знаємо, — його філософські монологи, — ніяк не в'яжуться і з цією характеристикою.

Ми вже бачили: філософія професора Кравчука — зовсім не філософія професора Кравчука. Це — філософія Ірина. Це філософія активного провідника українського визвольного руху після перебутої ним у наслідок трагічного досвіду жарких років 1938-1945 кризи. Автор зробив розважно й принципово, не змушуючи до філософувань самого Ірина. Навпаки, професор Кравчук тільки й може в житті, що їсти, пити й розводитися на всілякі теми. Так вийшло, що професор Кравчук став рупором ідей Ірина, що його образ розколовся, власне, на два образи: один професор Кравчук становить собою деталь оточення, одного з представників людей вчорашнього дня, так само, як Ганна Олексіївна або Зойка. Другий Кравчук — рупор ідей Ірина, публіцистична вставка в повість.

Одначе на цьому професорові функції ще не вичерпуються. Він виступає ще і як alter ego автора. Маємо на увазі той розділ повісти — спеціальний розділ! — де професор Кравчук говорить про мистецтво. Це не ідеї Ірина, бо ніщо не вказує в повісті на мистецькі зацікавлення Ірина. Це не ідеї професора Кравчука, бо вони не відповідають його психологічній характеристиці, вони надто далекі і від його анатоль-франсівського релятивізму й скептицизму, і від його

всаядного цинізму. Це — не маємо сумніву — елементи мистецького кредо самого автора. Проголошення свободи мистця — свободи від логіки і від обов'язкової ідейності — це ще могло бути програмою цинізму професора. Але дальші тези — про потребу гармонії розуму й почуття в мистецтві («Стан умиленної Міранди плюс розум інтелектуаліста Просперо») і нарешті теза тез, що вінчає всі попередні — теза про самоздійснення мистця як мету мистецтва — цілком чужі скептичному розумові нашого павукоподібного філософа.

Бо ці тези означають кінець-кінцем перенесення на ґрунт мистецтва тієї ж ідеї внутрішньої свободи, якою людинне відрізняється від bestialного, яка веде Ірина до нового життя, до антеїзму, потойбіч звіри. Самовиявлення і самоздійснення мистця означає, звичайно, не безідейність, а навпаки, ідейність, що проймає всю творчість. Боротьбу оголошено не ідейності мистецтва, а накинутій ідейності, стандартній, касарняній, порядком якоїсь дисципліни (байдуже якої: державної, партійної, корпоративної, орденської абощо) запровадженій. Це боротьба за провідну суспільну роль літератури, а не за її самоізоляцію й нидіння.

Чи треба було говорити про це в повісті? Чи виправдані внутрішньо в ній ці міркування про мистецтво?

З погляду одноцілості образу професора Кравчука вони, звичайно, не виправдані. Але, якщо погодитися, що автор під іменем професора Кравчука створив фактично два образи, скориставшись просто з балакучості цього персонажа, тоді міркування про мистецтво дальших ускладнень в образ не внесуть.

З погляду ж ідейної спрямованості твору ці міркування доречні. Вони вмотивовані подвійно. З одного боку, вони належать до теми прощання з учора, яка становить і провідну тему всієї повісті. Теза подолання bestialності, теза активного гуманізму, теза нового антеїзму — в своєму послідовному запровадженні ці тези означають і визволення мистецтва з рамок касарняности, «одуховлення мистецтва без романтичного перебільшення», кажучи словами Кравчука. З другого боку, міркування ці становлять собою і

ту мистецьку програму автора, здійснення якої ми в праві шукати саме в «Еней і життя інших». Чи не дано нам у цій вимозі «одуховлення без романтичного перебільшення» поруч іншої тези — тези про фрагментаричність мистецтва («Мистецтво — це фрагментаричність», «Леліймо фрагменти. Може це зеренця вічного») — чи не дано нам тут ключа до мистецької методи автора, того ключа, що за його допомогою ми зможемо й відповісти на поставлене питання: якою мистецькою методою послуговується письменник у змалюванні оточення, яка мистецька метода становить собою провідну засаду будови повісті?

8

Портрети своїх дійових осіб Юрій Косач не дає розгорнено докладно. Вони дані звичайно в повісті на поєднанні асоціативного образу з якимсь одним-двома конкретними деталями. Згадаймо портрет професора Кравчука: асоціації з мавпкою, з павуком в окулярах — і деталі: комічні «кельтійські» вуса, писина, штани. Ось портрет Зойки: «Кажанчик, тушканчик, суслик із довгими кісками» — і все. Що спільного між названими трьома тваринами? Ледве чи можна з цього опису **намалювати** портрет героїні. Але **відчутти** його можна. І, здається, не помилимося, що в колах асоціацій, які при цьому постають, більшу роль відіграють може моменти звукові — оті шелесні **ж, ч, ш** і свистові звуки **с-с**, що так виділяються в підібраних словах, ніж зорові образи цих тварин. У наслідок — не уява хижих пазурів і гострих крил з мертвим обличчям (кажан), не образ гострих зубів гризуна (суслик), — а образ розмареного, соромливого дівчиська.

Провідні дійові особи мають такою емоційною ознакою свій колір, який супроводить їх кожного разу при їх появі. Кольоровий ключ мають і окремі епізоди. Скажімо, београдський епізод тяжить до жовтогарячого кольору: «Стояло непорушне оранжове сонце, як сито з жаром негаснучих іскор»; «Зелено-жовтий тремт лук». Це колір розпеченої сонцем завороженої тиші, зловісної тиші перед бурею.

Епізод над Дністром, у кінецьсвітті містечка З., природно витриманий в основному в тому ж кольорі: «Вижарені луки, луки з жовтогарячою травою й над усім — сонце, жевріючий оранжовий лямпiон, так і завислий просто безшумної зеленяви, просто вмлiваючих плес». Навіть синє, коли з'являється тут, «жагить жаром»! І тільки здалека прозирає чорне: «Прорідженість, тремт зникає, й високо, високо зеленолиста падь твердне, там уже чорнота прiрви». Це ще острiвець, що ніби не знає війни. Але ось ми в наступному епізоді — в осередку війни, у прифронтovому П'янгороді — і тут панує рембрандтiвське освітлення — мертвiвi відтiнки жовтого, зеленого, що мигтять, спалахують і кульмінуються в чорне: «Обличчя лейтенанта жевріло мертвецькою суглинковою зеленкуватістю»; «Мотоциклісти вгрузали в жовтий сніг, заривалися в чорний сніг»; «Твердість, жовта, як ця ніч відступу»; «Чорна сукня обняла її, як ніч».

У це оточення, в цей світ герої приносять свої кольори, своє освітлення: Колір Галочки — зеленява — колір шелевіючої буйної листви, колір весняної рослинности, колір прозорої води, колір життя, ще не змореного втomoю й розчаруванням, ще не вичахлого від сонця й вітрів. Цей колір домінує в надiзарському Галоччиному «дворянському гнізді» — і він супроводить Галочку й далі. «Зеленава завороженість» таїться в її очах. «Зеленопoнь — найприродніший колір її очей, зеленявість таїни, химородна медузність». Її очі сміються «зеленим, лютим мерехтом». Галочка приносить зеленявість з собою скрізь: з'явилася вона над Дунаєм — і ми читаємо вже про «**смарагдову** луку» — всупереч жовтогарячому кольоритові всього епізоду. Ще більше: якщо в повісті з'являється зеленява, — то це знак, що має з'явитися Галочка. Так у XIII розділі спершу говориться про те, що «з надри **зеленяви** гуде дзвін» — ми насторожуємося, ми чекаємо — і справді, в наступному абзаці з'являється Галочка.

Змужніння Галочки асоціюється якось з появою в її образі золотавих тонів: «Галоччині вії висотали довгу,

павутинчасту золотистість променів». І тоді — вона п'є вино — і воно «соняшно-золоте»!

Колір Ірина — прозоро-ясна сірість. Його очі «дещо короткозоро-сірі»; «прозоре сіріння його очей». Це врівноваженість, стриманість, наснага волі. Найкраще освітлення для нього — «неспокійна, ріжуча світлість» від спалахів електрики при електрозварюванні. Колір Божка — жовтий. Портрет Ганни Олексіївни — чорний з білим мереживом...

У двох місцях автор прямо показує, що колір має для нього не так зорове, як асоціативне значення: «Я переключився в косину його зеленого, баштанницького **мислення**» — пише Еней; «У мене сьогодні **настрій**, ну, як сказати: в кольорах — шарлатно — шарлатно-синій», — каже Галочка.

Так само асоціативно виникають і інші образи-мотиви. Садиба над Ізаром викликає в тексті раз-по-раз образи скляного чертога. Тут і далекі асоціації з прозорістю-цнотливістю, з світом ундин і підводдя, тут і відчуття певної відгородженості від світу й життя. Пейзаж виникає так само асоціативно, як і порівняння або метафори. Ось Еней розмовляє з Ірином коло Пассава, на кордоні з Австрією. Хвилина прояснення свідомості Ірина, хвилина розрахунку з минулим і усвідомлення нових шляхів. Це дано на образі... пейзажу: «І в цю мить я зрозумів, що ця людина стоїть переді мною вже зовсім чітко. Мряковиння лагідно опало. На асфальти, левади, шерех хвиль. Місто — ця німа фльотилія кам'яних кораблів, навіщених несамовитою хуртовиною, що поламала їм реї, цюгли, комини, поруччя, виплило в ясність. Фарватер був чистий, прозорий, як зелене скло. Салатні прапори обріїв залопотіли над ваготою хмар, що відходили. За салатними — билась їх жовть, їх кармазиновість». Це не алегорія, це переклик тональностей. Або ось портрет п'яного «райхсдойчера» в П'янгороді: «У куті першого жив єдиний німець. Райхсдойчер. Він нікуди не йшов. Як кертиця. Його окуляри відбивали міражне сяйво ракет. Його вусики, як у равлика, мірно ворушились. Очі з червоними повіками були закриті. Він просто спав. Йому снились сталактити хмар, смерчі мжичі. Дорогами бігли свині, кувікали свині, свині,

свині. Багато — тисячі. Худі, щетинясті й чепурнасто-рожеві». Асоціації ясні: образ людини нагадує свиню.

Але ця асоціація не виявляється безпосередньо: автор не порівнює свій персонаж з його чотириногим прототипом, як це робиться звичайно, а вводить свиню як мотив його сну (ніби знає автор його сні і ніби важать ті сні для читача!), — і цього досить, щоб почав зав'язуватися вузол асоціації.

Так само впроваджується образ Гоголя в опис београдської російської еміграції. Оточення мертвих душ і свинячих рил аж напрошується на порівняння з Гоголевими персонажами. Однак Юрій Косач воліє подати образ Гоголя не як член порівняння. Натомість він подає епізод сперечання Вадима Васильовича з генералом князем Б. за Гоголя. І цього досить. Слово названо, асоціації плетуться самі. Але Гоголь має в нашому уявленні зв'язки не тільки з провінційним оточенням свинячих рил, а і з романтикою малоросійських Гриців і Оксан, з романтикою козацьких шабель. І ці асоціації теж мусять бути реалізовані, бо суть творчої методи повісті в реалізації всіх асоціативних зв'язків слів. Вони, ці асоціації, дійсно спливають у «миргородсько-полтавській» розлогій вимові Ганни Олексіївни, вони спливають у тому епізоді, коли Галочка дякує Вадимові Васильовичеві за оборону Гоголя і — «над рахманною гоголівською Оксаною блиснула заграва шабель». А далі вже плетуться асоціації з Батурином, з Полтавою, а ще далі — з'являється Ірин як далекий спадкоємець цих настроїв і традицій. Його зв'язок з ними не підкреслений ані одним словом, але цього й не треба. Музично-асоціативний вступ до його появи даний, Ірин мусить з'явитися — і він з'являється! Але і це ще не кінець: гоголівські мотиви плетуться далі: з'являється цитата «чуден Днепр при тихой погоді» — і на запереченні її дається образ нової України — зрештою провідний образ книги.

Розмови дійових осіб дуже часто подаються також не в їхній емпіричній даності, а в тих асоціативних образах, які вони зроджують. Ось београдські розмови Галочки з Енеєм на горищі перед пожовклими родовими паперами:

І я переступив з Галочкою пороги незбагненого. За нами сміялись з'яви Пікассо, витівки каварняного дозвілля, сумбур сучасности — ми вступили в прохолодь синього присмерку над Флегетоном. Ми йшли бойовищами й коридорами замків на рубежах Диких Піль, ми чвалували балками й не оглядалися — за нами крилами, полум'яними крилами палали пожежі. Ми припадали до джерел, пили прозору, зеленкаву воду й, опилені, обпалені, ми підводились, міцні й сильні — далі, далі, назустріч вітрам, назустріч шаблям, назустріч Дніпровому скресові.

— Яка голуби́нь, друже!

— Яка провесна, Галочко!..

Або ось розмови дезертира з ув'язненою Ларисою: «Вона питалась мене, вона шепотом перепалювала чавун дверей: а в лісах наші, а наші йдуть, а вже скоро, скоро кінець, щоб ні одного чужака на нашій землі, в наших містах»...

Там, де інший сказав би: «Вона промовила холодно», — там Юрій Косач розгортає ряд асоціацій: «Цей голос линує з далекого далеку, з тремтливої холоднечі, з-під сузірного простору, де була ніщота байдужости. Може її розтинали тепер крило літака з перлами росинок на алюмінії» — і це не тільки ускладнення образу, а водночас і асоціативне перекидання — в образі порожнього простору з літаком — у гарячковість п'яногогородської прифронтової ситуації, в атмосферу канонади й бомбардувань.

Стираються межі мрій і дійсности, снів і дійсности. Ось п'яна каламуть прифронтового п'яногогородського намулу: «Хвиля радію, й «а-а-а» тіні вийшли з каламуті, продерлись крізь повісма диму, годовані машкари, пряники, медівники. Один із зубастою пащею, Гаєр — понука до вина й зеленкавого лікеру, дід Володимирів — барильце на павутинчастих ніжках. З крокодилячими щелепами, з золотим зубом і масними прижмуреними очима». Сон це чи яв?

Ось усвідомлення майбутніх шляхів Ірина в фіналі повісти: від образу Ірина в Галоччиній кімнаті над Ізаром ми вільно перекидаємося в минуле, до сцени в Чеському Лісі, щоб далі, уявно продовжуючи біг стежини, спинитися в...

сибірському засланні, у втечі через Амур — читач сам відбудовує проміжну ланку: саможертвоне підпілля в Україні — і далі перейти з тією ж **суворою закономірністю асоціацій** до ідеї твору — до прощання з учора:

Я згадав самотню грушу серед ланів, таблицю «Borderline», узгір'я і синій шелест Чеського Лісу. Стежина бігла ще може далі — там сходить місяць, через шум осітнягів і верб над ріками, через чорну жужель станцій індустріальної округи, рейки — рейки й дерть снігових, байдужих хмарою; може березки, може тагани з баландою, може залізні кільця дровів, може глуха ніч північна, може рвучкий, запінений Амур. У мерехтінні й сіринні облич, вилицястих, віспяних, світанковість людини потойбіч зневіри. В віддалі доріг і бездоріж, в безіменності юрби, в мовчазному стражданні й короткій, як випал, смерті — присмерк бестії. І я знав, що про все, що було **вчора**, йому зовсім не треба буде думати.

Принцип асоціативності дозволяє авторові раз-у-раз ламати межі епох. У сучасному йому просвічується минуле і майбутнє, три традиційні площини часу зливаються в одне. У лінивому ритмі полів Придністров'я раптом ввижається блиск кривої турецької шаблі й вчувається пісня левенецьких загонів. За образом Ганни Олексіївни стоять полковничихи Апостолиха й Чечелиха, капітанші Шершевицькі й Андреевичихи другі, за Галочкою — пах батуринаської пожежі й різні...

Це все — «перемога над умовністю часу», перехід від координування предметів до координування «уявлень про предмети», це усвідомлення світу як проєкції снів, а снів — як проєкції світу, це концепція одности всіх проявів життя, концепція «життясну», що підноситься над усіма раціоналістичними рубрикаціями й градаціями. Це реалізація тієї концепції **одуховлення** мистецтва без романтичного перебільшення, про яку говорить професор Кравчук у П'янгороді.

Але перше, ніж робити загальні висновки, пригляньмося до того, як реалізується ця концепція в деяких деталях будови твору, бо важить не проголосити концепцію, а саме зреалізувати її.

Концепція одуховлення мистецтва мусить бути реалізована в мові і в композиції повісти. Ані лінива й розволікла послідовність хронологічно-побутової хронікальності, ані стрибки від однієї загадкової ситуації до другої, властиві почасти романтичній прозі, почасти бульварному романові, ані аморфність всепоглинаючого натуралістичного роману, що залюбки вбирає в себе всілякі екскурси — аж до статистичних таблиць включно, — ніщо це не відповідає тій концепції мистецького твору, яку прийняв і проголосив Юрій Косач.

Події, вчинки, відчуття, настрої й думки треба подавати не в їх хронологічному зв'язку, навіть — *horribile dictu* для наших старовірів — не в їх логічному зв'язку, а в їх зв'язку внутрішньому.

Саме така композиція повісти. Ми вже говорили про неї. Епізоди београдський, наддністрянський, п'янгородський і пасавський розпорочені між клаптями епізоду мюнхенського. Впадає в очі певна симетрія у провадженні дійових осіб в основному, мюнхенському епізоді: спершу є на сцені Галочка з Ганною Олексіївною, до них приходить Еней, потім з'являється Кравчук, потім Божок, потім — вершина наростання, вершина піраміди — Ірин. Далі починається спадання й перегруповування: відходить Божок (самогубство), відходить Ірин з Галочкою, лишаються Еней, Кравчук і Ганна Олексіївна.

Ця симетрія — не абсолютна, одначе є в ній своя закономірність: відходить із учорашнього світу живе, лишається (коло трупа Божка!) мертво. Відповідно перегрупувалися персонажі — і чи не в цьому сенс повісти?

Так само мюнхенська «рамка» повісти супроти «вставних» епізодів не має значення тільки рамки. Не кажемо вже про те, що кожний вставний епізод унутрішньо відповідає своїй стадії діалогу в домочку над Ізаром. Як у біології онтогенеза повторює філогенезу, так і тут, перипетії надізарської розмови внутрішнім змістом своїм до певної міри

повторюють перейдені шаблі життя героїв, як вони відбилися у «вставних» епізодах.

Впадає в очі ще інше: з якою легкістю герої переходять з плану «вставного» в план «рамковий». З професором Кравчуком ми вперше знайомимося в Мюнхені, над Ізаром. Як легко, просто і невимушено, без усяких спеціальних мотивувань зустрічаємося ми з ним далі в П'янгороді! І його висловлювання там становлять собою пряме продовження його висловлювань наці ж теми в Мюнхені, — хоч у пляні реального часу, звичайно, могло б бути тільки навпаки, бож ясно кожному, що події в П'янгороді датуються десь 1944 роком, а події в Мюнхені — 1945 або 1946. Божок, навпаки, так само легко переходить з вставного епізоду в рамковий.

Уважний читач помітить, що Галочка перших мюнхенських розділів куди ближча до београдської Галочки, ніж до Галочки останніх розділів, хоч від першої її відокремлює сім-вісім років, а від другої — хіба кілька годин. І хоч у цьому є порочність з погляду традиційної хронікальної прози, але це внутрішньо виправдовується загальною концепцією часу і мистецтва.

Що вже говорити про ті персонажі, які формально діють тільки у вставних епізодах, але ще раз переживаються в «рамкових»: полковник Енґерслебен (сама розв'язка його епізоду дана тільки в переповіді в «рамковому», мюнхенському епізоді, і це ще щільніше вв'язує цей епізод у загальне тло твору), Лариса... Нарешті сам Ірин, що майже до самого кінця діє тільки у «вставних» епізодах, але в думках і переживаннях увесь час панує в «рамкових» епізодах і, абсолютно незаперечно, увесь час лишається головною і центральною дійовою особою.

Своєрідність композиції твору — не зовнішній чинник у його структурі. Це — одне з можливих розв'язань проблеми композиції твору, що схоплює дійсність не в її пласкій даності, а в глибинній духовості, в унутрішній сутності. Це — подолання емпіричності часу як тяглості, як послідовності, це засіб схопити вирішальне, суттєве. Беручи формально, це — засіб розрізання. Куски дійсності розрізаються і потім

складаються, але вже не в їх первісній послідовності, а в їх внутрішній зумовленості, зв'язку й співвідносності. В кінематографії і в інженерії взагалі це називається монтаж. І хіба не в монтажі суть людського втручання в світ, суть людського діяння в світі взагалі? Порушити інерцію природних явищ, від **рядоположення** явищ перейти до **організації** їх, — насвітлюючи наперед плян цього своїм творчим духом, своїм **людським** передбаченням — така суть діяльності людини в світі.

Принцип монтажу проймає раз-у-раз і менші епізоди повісти. Те повторення мотивів, те повертання до мотивів, про яке вже мовлено, становить собою один із моментів цього ж принципу монтажності. В п'янгородському епізоді мигтіння кадрів впадає в очі кожному. Виклад раз-по-раз перекидається від персонажа до персонажа, від образу до образу. Сцена у Зойки раптом змінюється уривками вуличної сцени, щоб знову бути раптово заступленою сценою діалогу між професором Кравчуком і Ірином, потім знову бачимо безладний рух відступаючих колон на вулиці, потім на секунду майне Галочка, потім знов триває розмова Ірина з професором і т. д. і т. д. Але тут це блимання переплутаних кадрів можна було б пояснити загальною маячною атмосферою епізоду.

Одначе і в інших місцях, в інших епізодах дуже часто помітно цю ж монтажність. Елементи пейзажу знаходяться серед діалогу, елементи портрету проймають пейзаж, все впадає в усе, все тече єдиним суцільним потоком. Ось один з багатьох можливих прикладів:

— Хто?

Він зукоса поглянув на мене. Чи не допитувався я надто наполегливо? Я був тільки третьою інстанцією, я був знов тільки проміжним персонажем — діяли інші. Проте Ірин **кинув**, він дивився вже поверх кущиків, що росли веселим шерехом піворуч дороги:

— Галочка.

Повз нас їхали вози з сіном. Крепкі, присадкуваті люди

байдуже поглянули на нас, пройшли за своїм вічним, селянським ділом.

— Галочка?

Він попередив мої думки.

— Ви зможете з нею бачитись і розмовляти. Вона тут легальна, зовсім легальна. Ви ж банковий урядовець, що приїхав відпочивати, вам можна знайомитись з усіма. Крім мене. А втім, я виїду ще сьогодні... Потім повернусь...

Він засміявся. І тихо над тією чорною, навислою масою зійшов молодик.

Ми бачимо: думки Вадима Васильовича, психологічний конфлікт його з Ірином, загальна ситуація в містечку З., селяни, вози з сіном, молодик, поведінка й пляни Ірина — все включено в діалог, все пливе однією рікою. Бо все це — єдине. Бо не може бути цей діалог без оточення, як не могло бути оточення без діалогу. Бо все в одуховленому світі в'яжеться в цілість і в цілості знаходить своє місце, унутрішній зміст і сенс. Бо нема більше матерії й духу, а є один суцільний світ — і людина в центрі його. Ані ритм світу не визначає внутрішнього ритму людини, ані навпаки. Це паралельні явища, взаємозумовлені і вільні водночас. Це — те, що Юрій Косач називає «одуховленням», те, що ми воліємо назвати «розматеріяленням». Бо суть тут не в тому, що ми матерію зануримо в дух, а в тому, що визволяємося від тягара матерії, й духу, від дуалізму світосприймання. **Світ стає єдиним.** Монтажність виступає не як механічний засіб, а як засіб мистецьки відтворити єдність світу.

Застарілою хворобою багатой і гнучкої мови Юрія Косача був здавна нахил до умовної «красивості» вислову: до добору рідких слів і гри ними, до бароккової обтяженості фрази симетричними і несиметричними прикрасами, до романтичних, трохи кричущих ефектів. Чим пізніший твір Юрія Косача ми візьмемо, тим більше відходять вияви цього нахилу на задній план. В «Енеєві й житті інших» ще можна знайти окремі прослідки такої «хвороби романтизму» (Галочка говорить в одному місці про «змагання з прокляттям романтизму»; *mutatis mutandis* це стосується й до

самого автора), але тут їх уже треба спеціально вишукувати: «Колись я хотів бути вітрищем-торнадо, що до болю зацілює сухі уста, я хотів колись бути місячним променем, щоб замінятись, упавши на асфальт Берліну, у смарагдовий(!) легкий пил, знятий її черевичком, я колись хотів — —» або: «Вино було чорне, як кучері сербських красунь, що з сонними посміхами проходились, коли спадала спекота, й за темними віями таїли жагу балканського підсоння, ваготу турецької кормиги й мстивість королеубийників». Може ще кілька подібних фраз знайдеться, але лише кілька. І характерично, що церемоніяльна напушистість їх і ритмічно заколислива врівноваженість чи не прямо пропорційна їх... непотрібності в творі. Бароккова напушистість мови здебільшого з'являється в сучасній літературі тоді, коли письменник не має чого сказати або ще не мислить собі того, що хоче сказати, досить виразно й чітко. Навпаки, виразний світогляд, виразна ідея, багатство життєвих спостережень знаходять (при відповідному рівні вправності), свій ритм, свій мовний стиль.

В повісті Юрія Косача ця думка стверджується тим, що найбільше обтяжений «красивостями» саме той образ, для якого авторові бракувало конкретних спостережень, образ, що виникав великою мірою апріорно, — образ нової мадонни українських степів — Лариси. В інших образах ми майже не знаходимо тієї екзотичної барокковості, на якій тримається образ Лариси.

Поза тим у повісті можна простежити кілька стилістичних манер, але всі вони вже принципово відмінні від бароккової «словесности» й «красивости». Особливо характерична для повісті та манера, у якій виклад подається відрубними реченнями, кожне з яких має свою окрему тему, а всі разом вони становлять один образ, але даний потоком, що складається з окремих струменів і весь час перебуває в русі. За приклад може правити хоч би початок п'янгородського епізоду: «Флейти вулиць верескнули. Сніг у закапелках і на карнизах лежав, як верес, прибитий вітром; де блимнув ліхтар кругом, вдиралась у синяву жовть. На

середині вулиці глевка чорнота. Фари машин розпанахували темінь — звідти кричали los — lo-os, geradeaus -aus, машини хотіли звестись дибком, але не могли, зірки фар наливались кривавим блиманням, auf geht's, auf geht's, під шоломом зведене корчійним криком обличчя лйтенанта жевріло мерлецькою суглинковою зеленкуватістю, лйтенант не спав уже довгі ночі. Scheissdreck, wo bleibt die zweite Kompanie?» Наростання дається прискоренням темпу, яке виявляється в переході від крапок до ком на межах речень. Трошки поси-лити уривчастість — і ми дістанемо ту суховато-колючу мовну манеру, яка характеризує в сучасній літературі най-частіше відтворення потоку свідомости: «Ціла зеленява сяів на річці. Карнавал сяів. Перлини-камінці на дні наливаються зеленим жаром. Яснішає обрій. Скоро косу понесуть в росу. Це неправда, що жінки люблять брутальність. Любов це материнство. Жінка — вічна праматір». З обох прикладів видно, як зменшилася в Косачевій мові питома вага й роль прикметників. Це помітить кожний, кому в пам'яті мова, скажімо, «Рубікону Хмельницького» або «Чарівної України».

Одначе не обов'язково зрікатися розлогішої ритмічності мови й використання прикметників-епітетів. Друга стилістична манера Косача в «Еней і життя інших» характе-ризується не зреченням старої манери, а переборенням її негативних рис зсередини. Ось, наприклад, речення, що змальовує аборигенів наддністрянського кінецьсвіття: «Я студював наново цю расу щелеп'ястих, широконосих, качко-носих людей, їхні звички, їхню лівину, знеохочену мову, й їхні чоботи відтискали мені ноги, їхні клунки звалювались мені на плечі, але, але — в гудінні телеграфних стовпів, в шереху листа, що котилось здовж шляху, в висушених суховієм левадах біля польових станцій невгавно дзвеніла мелодія. Рахманна й старовинна». Це ніби простий, неквапливий, рівномірно-обтяжений ритм, це ніби та ваговитість при-кметникових епітетів, які характеризували саме «старого» Косача. Але це тільки здається так. Інерція ритму висаджена тут зсередини кількома малопомітними, але важливими мовними ходами. Ось, скажімо, почалося анафоричне

наростання: «їхні звички, їхню мову, й їхні...» — ми чекаємо продовження перелічення-наростання, — а натомість виявляється, що з цього «їхні» почато нове речення зовсім відмінної структури: «й їхні чоботи відтискали мені ноги» й т. д. А коли знов є загроза, що створиться ритмічна інерція, — тоді Косач удається до надзвичайно сміливого засобу розриву, перебою ритму — до повторення службового слова («але, але») — засобу, великим майстром якого був Шевченко і який після Шевченка, скільки знаємо, в українській літературі не практикувався ні в кого, засобу, що майже завжди в скам'янілість штучно-книжної мови вносить елементи безпосередності мови розмовної.

Про мову, про ритм мови «Енея і життя інших» можна було б писати багато. Тут мусимо обмежитися на загальних висновках: у повісті нема ритмічного шаблону, поєднані різні стилістичні манери, які співіснують і переливаються одна в одну, але для всіх них характеристична розкутість, гармонійність між темою речення і кількістю використаного словесного матеріалу, карбованість — і водночас плинність, легкий переплеск теми в тему — той самий принцип монтажності, який ми встановили і як провідний принцип композиції твору.

Закінчимо ці спостереження увагою про пунктуацію. Вона в «Еней і життя інших» має свої особливості. Автор воліє пряму мову своїх героїв не починати з нового абзаца, а включати в текст; а коли він навіть виділяє пряму мову, то воліє ставити після неї не кому з ризикою, як звичайно заведено, а просто кому або середник: «І я сміюсь, продовжувала Лариса, бо це брехня»; або навіть так: «Карпо: ще нічого нового. Нічого. По розвезеному снігу повзла армія...» У світлі сказаного вище легко зрозуміти, що це — не оригінальність, а закономірний вияв усе того самого бажання схопити всю різноманітну єдність голосів і явищ життя як цілість, злити їх в один суцільний і нестримний потік. Вияв все того самого стилю, в основі якого лежить, за характеристикою самого автора, «одуховлення життя, але без романтичного перебільшення».

Якщо виключити з розгляду образ Лариси, що має виразний характер символу, то спосіб змальовувати персонажі в повісті Юрія Косача може нагадати з першого погляду манеру Лева Толстого в «Війні і мирі». Толстой, як відомо, найчастіше закріплював за кожним персонажем якусь сталу рису зовнішності, а поза тим розгортав цілий ключ психічних станів, часто навіть ніби не пов'язаних між собою. Косач любить наділяти свої персонажі сталою рисою — ми вже бачили це: зеленість погляду і золотий пушок на перегині руки Галочки, прозора сірість погляду Ірина тощо. Але на цьому схожість і кінчається. Те, що Косач дає далі, є не так заглиблення у внутрішній світ героя, як шукання еквівалентів переживань і відчужень персонажа **в світі зовнішньому**, з'ясування сенсу й важучості того, що діється в свідомості дійової особи. Іншими словами кажучи: Юрій Косач не шукає суто суб'єктивного, він ніби лишається в об'єктивному світі; але водночас він проймає об'єктивний світ випромінюванням світу внутрішнього — і навпаки. Він подає особу й світ як єдність, він якоюсь мірою наближається до того, щоб зняти протилежність суб'єктивного і об'єктивного.

Отже, персонажі повісті Косача — не символи, бо не абстракції; і не типи, — бо тип, цей сумний виплід натуралістично-«реалістичної» літератури, — кінець-кінцем, знаряддя партійної пропаганди — завжди статика, закам'янілість, цілість у собі, маска. Характери? Теж не зовсім, якщо під характером розуміти сталість. Персонажі Косача в «Еней і життя інших» — плін і рух. Вони мають багато рис типових і характеристичних, але ці риси теж подані в русі. Все застигло, все закам'яніло, все, що вже сталося і зупинилось, — поза метою і поза методом Косача. Герої проходять через увесь твір, ми їх упізнаємо, але їхні вчинки міняються від ситуації до ситуації, ми не можемо вгадати наперед, що зробить той чи той герой. Чи личить, наприклад, Іринові, що **як тип** мусів би бути послідовно вольовим і твердокам'яним (і

такими і бувають Ірини в писаннях різнопартійних прозо-драморобів!), несподіваний роман з Ларисою? Чи личать Галочці слова про те, що в визвольний рух вона пішла заради кохання до Ірина? Таких питань можна ставити багато.

Подібно до екзистенціалістів у Франції, Косач не дає ні типів, ні символів, ні характерів. Він дає людей у єдності часом ніби протилежних вчинків, у єдності їх із зовнішнім світом і між собою. Якщо конче вживати котрогось із трьох термінів — тип, символ, характер, — то довелося б ужити таки терміну «характер», але зразу застерігати: в динаміці, в плинності, в переплесках за межі самого себе. Одначе краще зовсім не вживати терміну, що стає таким многозначним. Говорімо просто про людські образи, а в них, саме тому, що це людські образи в повному розумінні слова, ми знайдемо так багато типових рисочок і так багато характеристичних рисочок. Тому, що кожний з них і всі вони разом дають нам динаміку людської неповторності, неповторності людини, яка тим і відрізняється від ляльки, що неповторна і що поведінка її не може бути визначена наперед ніяким гаданим «бюром передбачення погоди».

Екзистенціалізм підкреслює в героях своїх іраціональність і приреченість. У Юрія Косача натомість не раз звучать нотки бойової публіцистичности; але не в тому розумінні, в якому публіцистика протистоїть літературі, а тільки в розумінні зв'язку літератури з життям, зацікавлення літератури життям і втручання літератури в життя.

Було б хибно думати, що той розрахунок з учора, який провадить у повісті Косач, спрямований проти якоїсь однієї партії або групи. Звичайно, головні герої твору — Ірин і Галочка — формально були зв'язані з однією течією нашого визвольного руху, але в тому й відмінність мистецького твору від якогось партійного памфлету, що справжній мистецький твір завжди має дуже широку адресу. Тим то Косачеву повість можуть сприйняти як спрямовану проти себе всі люди і групи вчорашнього дня, як би вони себе не називали:

вісниківці, соціялісти, хвильовисти* і т. д. і т. д., всі ті, кому чужі ті засади, які висуває повість і якими вимагає перевірити весь дотеперішній досвід нашого визвольного руху; засаду гуманізму, активного і трагічного, і засаду антеїзму.

Можна і слід сперечатися про те, чи цих засад вистачає для піднесення людини українського визвольного руху на новий, вищий щабель. Але ледве чи можна відкидати плідність і значущість їх. Прощання з учора, яким є передусім повість Косача, означає насамперед остаточне прощання з безґрунтянством, тим самим безґрунтянством, яке на попередньому етапі підношено навіть чи не в принцип. Прощання не тільки об'єктивне — в людині визвольного руху, — а і суб'єктивне: в творчості самого автора. Може найхарактеристичніше, що ці два процеси йдуть одночасно й рівнобіжно. Справді, скажімо, «Чарівна Україна» була і є видатним твором нашої прози і одним з досягнень її барокково-романтичних стилів. Однак вся вона виростає з послідовного відкидання антеїзму: не реальна Україна, а вичарувана, фантастична, не люди з народу, а люди-фантоми, рухані позарациональними, неусвідомленими і неусвідомними силами. В «Еней і життя інших» може ще нема знайденого ґрунту (образ Лариси, як ми бачили, ще великою мірою вичаруваний), але є рішучість той ґрунт знайти, є вирушення на пошуки.

Саме з того, що шукання ґрунту в творі не лишилося декларациєю, адресованою до когось, а спрямоване автором і до самого себе, передусім до самого себе, — саме з цього видно, що це шукання справді визріле, відчуте й конечне. Саме тому воно проймає не тільки ідеологічну а й формальну сторону твору. Барокковість і романтична ефектовність прози Косача була — свідомим чи несвідомим — виявом браку ґрунту, намагання словами, зовнішніми

*Говоримо тут, звісно, не про ті елементи живого духу, які є в усіх цих течіях і які живуть і нині вічним революціонером у живій традиції. Говоримо про мертву букву, з якої великою мірою виходять їхні слова, погляди і вчинки.

ефектами прикрити, приховати своє безгрунтянство. Тепер, стаючи на засадах антеїзму, на засадах уваги до людини, зв'язку з людьми, інтересу до індивідів — навіть у, здавалося б, нецікавих і навіть відворотних проявах їхньої індивідуальності, Косач не потребує ховатися в царство словесної краси, в тумани чи в фоєрверкові вибухи чисто словесного мистецтва. Своє багатство мовних засобів письменник тепер уже цілком може поставити на службу ідеї, не боячися більше ані елементів «реалізму», ані навіть того, що декому може здатися неприпустимою публіцистичністю.

Не можна перецінити сучасного повороту в творчості Косача. Цей поворот (якщо тільки він буде закріплений) має значення не тільки для письменника і не тільки для формування засад нового стилю української прози. Своїми основами, глибинною суттю цей поворот стає в повному розумінні слова виявником процесів, які знаменують собою наш час. Антеїстично-гуманістична, твереза й тверда постава, зв'язані з нею риси стилю — плинність і монтажність — відповідають тому новому образу світу, який тепер формується, переходячи зі стадії наукових відкриттів і філософських здогадок у стадію популяризації й засвоєння широкими колами людей. Світ як цілість, як взаємозв'язана універсальна плюральність, як безконечно розгалужена сукупність і єдність, сукупність і єдність передусім. Світ не ідеалістичний і не матеріалістичний, а різноманітно-цілісний і цілісно-різноманітний. Світ, узятий не в спрощенні, не в ізольованості явищ, не в маріонетково-даній лялькуватості, а в русі і в складності цілого.

Кінець безгрунтянству — ось об'єктивний сенс повісті Юрія Косача. Тут нам можуть заперечити: чи можна говорити про кінець безгрунтянства в філософії нової нашої «Енеїди», коли ця філософія чимало в чому наслідує сучасну французьку і світову філософію? Чи не є це просто чергове переймання модних систем і кличів? Чи не є це черговий прояв, на жаль, частого в нашій культурі останнього сторіччя переймання чужої моди з більшим чи меншим запізненням?

Питання тут одначе складніше. Не можна заперечувати, що філософія повісти ввібрала в себе деякі елементи екзистенціалізму, хоч правда й те, що сприйняті елементи більше стосуються до ідеї активного й трагічного гуманізму, гуманізму наперекір невинному злу життя, ніж до ідеї антеїзму, яка, власне, в сартризмі й екзистенціалізмі не культивується і становить собою, безперечно, виплід роздумувань Косача над долею українського визвольного руху останніх десятиліть, спостережень над українськими людьми резистансу і міркувань над філософією української історії.

Проте, коли взяти навіть саму тільки ідею активно-трагічного гуманізму, яка багато в чому спирається ніби на позиції екзистенціалізму, то при глибошому пригляданні не можна не помітити й великих відмінностей.

Вихідна точка сартризму — «viscosité» людини, слизавість і гидь людського тіла. Для Сартра матеріальна, сказати б, природа людини огидна, людина, передусім, згусток слизу; свобода людини в усіх її виявах, вчинках, трагічність людського активізму зв'язані саме з приреченістю людини, навіки зумовленою її, людини, слизовою природою. У філософії сартризму химерно поєдналися риси напруження, які зробили її філософією французького резистансу, і риси стомленості й пересиченості французької раси, риси надмірної ситості, а отже якоїсь песимістичної іграшкватості. Філософія сартризму в засновках своїх, зрештою, не людяна, а антилюдяна, егоїстична; тільки в висновках вона кличе людину до подвигу, героїзму, жертви й самозречення («Спромогтися поєднати негуюче мислення з можливістю ствердного діяння» — так писав про це А. Камю!).

Для Косача теза про «viscosité», про «nausée» людського тілесного існування — чужа і далека. Навпаки, придивіться, з якою уважною закоханістю він ставиться до стрункого й красивого людського тіла — згадаймо риси портретів Галочки, Ірина, Зої, а особливо Лариси! У Косача нема тих рис переситу й гидження, що становлять передумову

філософської системи сартризму. Інакшими словами кажучи: світогляд Косача в своїх засновках, передумовах, вихідних точках не збігається з світоглядом екзистенціалізму. Ці два світогляди збігаються тільки в своїх висновках — про свободу людини і про активно-трагічний гуманізм. Одначе ця спільність знаходить своє підґрунтя і своє пояснення — ми про це вже говорили — в тих спільних рисах, які мають французький і український резистанси. Це спільність усякої **гуманістичної філософії резистансу, який ще не переміг**. У таких умовах стає другорядним, чи був екзистенціалізм поштовхом для розбудови поглядів Косача, чи не був. Бо в обох випадках ці погляди становлять вияв тих процесів, які ростуть органічно з українського ґрунту. Можливо, що сартризм був своєрідним каталізатором, що прискорив і полегшив кристалізацію цих поглядів. Істотно одначе те, що він був не більше, як каталізатором, що і без нього йшло до тих самих наслідків, тільки процес може тоді потривав би довше і відбувався б трудніше.

Органічний розвиток не виключає каталізаційних впливів. Навпаки, вони сприяють йому. Органічний розвиток не означає самоізоляції. Навпаки, в органічних розвитках сучасних націй є багато спільного або рівнобіжного. Можна ствердити, що в випадку «Еней і життя інших» при наявності незаперечних чужих впливів маємо справу все таки з органічним розвитком.

«Еней і життя інших» стоїть безпосередньо *ad portas* нашої великої літератури. Він не вступив ще в її двері через свою фрагментаричність. Ми не згодні з тезою Юрія Косача (чи то пак професора Кравчука) про неминучу фрагментаричність сучасного мистецтва. Воно може бути фрагментаричне, але воно не мусить бути таке. Абстрактність і вимушена символічність образу Лариси, внутрішні суперечності або недоговореність деяких інших образів (Кравчук, Божок, почасти й сам Ірин), рештки, правда, нечисленні романтичної манери, брак виразного образу завтра («Когда же придет настоящий день?» — мовляв Добролюбов) — ось те, що тяжить ще над твором, що ще шкодить йому. У творі

проголошено прощання з безґрунтянським учора, у творі ще нема зустрічі з «ґрунтяним» завтра, воно ще тоне в тумані.

Мюнхен, червень 1947.

P. S. Минуло чотири роки від появи повісти Юрія Косача і від написання цієї статті. Повість Косача зустріла в «офіційній» критиці на еміґрації тільки лайку. Це доводить, що твір цей влучив у багато болючих місць. Щождо статті, що з неї був опублікований тільки один невеличкий розділ під назвою «Чи криза людини визвольного руху?» (в газеті «Час»), то вона цим своїм фрагментом викликала чималі і цікаві дискусії в різних середовищах, але в «офіційній» пресі знову ж таки тільки лайку. І це був теж добрий знак, само собою.

Тільки тепер стаття дістає змогу побачити світ повністю, як у своїй публіцистичній частині, так і в частині чисто літературній. Та вона не втратила актуальности. Навпаки, можливо, стала ще актуальнішою. При повільності загнивання багатьох колись живих і корисних угруповань нашої еміґрації, на жаль, відмерле довго зберігає свою цупкість і липкість, спрямовані проти живого. Самозрозуміло, автор наперед знає до останньої крапки, що напишуть з приводу статті офіційні критики-політкомісари різних відмерлих ідеологій. Він міг би дуже легко перейняти їхню працю і сам написати всі їх майбутні статті і рецензії. Та стаття спрямована до тих, хто шукає, хто живий, хто виборсується з баговиння еміґрантщини (не плутати з еміґрацією!).

Публікуючи статтю тепер, автор виходить з погляду, що всякий видрукуваний твір становить собою невідладний факт, в якому нічого не змінє пізніша поведінка чи пізніші твори письменника, що цей твір написав. Опублікований твір — уже не власність автора, а власність читачів. Тільки в

Советському Союзу закони мають зворотну дію. Тому пізніша поведінка письменника, як би до неї не ставитися, не міняє оцінки його попередніх творів.

Квітень, 1951.
(«Сучасна Україна» 12-15, 1951)

Над озером. Баварія.

ТРИПТИХ ПРО ДОБУ, ПРО МИСТЕЦТВО, ПРО ПРОВІНЦІЙНІСТЬ, ПРО ПРИЗНАЧЕННЯ УКРАЇНИ, ПРО ГОЛУБИ І ІНШІ РЕЧІ.

1

НАД ОЗЕРОМ. БАВАРІЯ.

Ця назва не оригінальна. Я скопіював її з позначення місця видання на якійсь книжці. Там стояло: На чужині. Німеччина. Позначення, що дає ґрунт філософуванню в двох напрямках.

Позначка на виданні «На чужині. Німеччина» означає в перекладі: ніхто не відповідає. Нема людини.

Була доба, коли кожна фірма метровими літерами виписувала свою назву. Скрізь: на вивісках крамниць, в оголошеннях газет, на кожному фабрикаті. Це була доба індивідуальної ініціативи. Практиці вивісок і реклям відповідала в ідеології філософія надлюдини Ніцше і теорія боротьби ґатунків (і істот) за існування Дарвіна.

В советській дійсності ім'я людини зникло. Були Станкобуди і ХТЗ, Київторги й Гастрономи. Були директори і

завмаги — взагалі. Серійні і безіменні. Вони і відповідали серійно і безіменно. Одного прекрасного дня серію їх нагороджувано орденами й медалями. Однієї нормальної ночі їх серіями заарештовувано, потім стандартно допитувано й стандартно знищувано. Глеб Успенський порівнював такі методи (він їх знав тільки в примітивних зародках) з ловлею оселедців, коли ті зграями плывуть метати ікру. Що може і що важить один оселедець, один директор, один завмаг? Індивідуально він міг тільки красти й спекулювати (не оселедець — і в цьому відмінність людини-функціонера). Але про злодійство й спекуляцію краще говорити далі спеціально. Може це ще світла пляма в нашій темній дійсності!

Потім прийшла німецька окупація. Вилізли недобитки приватно-торговельної кляси. На базарах росли кіоски. Сало коштувало 1000 карбованців, склянка соняшникового насіння 30 карбованців. Службовець діставав на місяць 300-400 карбованців. Робітник не діставав нічого, бо фабрики стояли пустою. Крамарі поширювали свої кіоски. Відкривалися перші крамниці. Вивісок вони уникали. Чи не краще просто викласти свої товари — підходь і купуй? Влада наказала: мусять бути вивіски, на кожній вивісці мусить стояти прізвище підприємця. Але влада не передбачила розміру напису. Прізвища на вивісках мальовано мікроскопічно. Підприємець не хотів бути відомим. Фірми не хотіли реклямувати себе. Вони воліли безіменність. Доба індивідуальності вмерла. Панувала доба автоматичного функціонерства.

«На чужині. Німеччина» — формула доби автоматичного функціонерства. Видав ніхто. Видав ніде. Відповідальність несе той, хто купує, хто читає. Таж ніхто не накидає, не змушує. Але чи й покупець відповідає? Чи він теж не **мусить** щось купувати, щось читати? Це одна з його функцій. Він їдець певної кількості... Я хотів сказати: харчів. Термінологія вчорашніх днів тяжить над нами. Він їдець певної кількості кальорій. Тепер їдять не харчі, а кальорії. (Це відомо вже всім гумористам і куплетистам). Він — вміст певної кубатури (не помешкання, не кімнати). Його функція — 3,7 кіносеанси, відвідані на рік. 8,35 трамвайних

подорожей на місяць. І, очевидно, кілька сторінок купленого задрукованого паперу. Ні, він не відповідає теж. Він не може не купити якогось видання. Це — його функція. «На чужині. Німеччина» — формула сліпого і невблаганного функціонерства.

Другий струмисько міркувань: для чого ставити поруч «На чужині» і «Німеччина»? Хіба не досить було б другого? Хіба може бути «Німеччина» — «Дома»? Що ховається за цим підкреслюванням, що ми не на батьківщині: роз'ятрування туги за Україною, Heimweh? намагання розжалостити долею отих безталанних «скитальців» — до речі перший «американізм», який поруч афідавіту, скринінгу, діпі, емпі і окей прийшов до нас від заокеанських братів і небратів? гордість з того, що от, і в умовах чужини якісь імпрези маємо, щось видаємо (хори, танцювальні ансамблі — одне слово, те, що понад сто років тому хтось, чи не князь Шаліков назвав «Малороссія пляшущая, играющая и поющая»)? брак логіки в мисленні й говоренні? Все це разом — комплекс малоросіяництва, еміграційного малоросіяництва, яке не хоче зрозуміти історичної закономірності свого теперішнього становища, яке винить у всьому збіг обставин і думає, що завтра, за допомогою чергового визволителя, воно повернеться в свою малоросійську Аркадію і їстиме під дзюркотання струмочків вареники, що тонуть у салі? Яке не виходить за межі **якби, коли б і аби знаття?** Яке нічого не навчилося і нічого не зрозуміло? Яке сердиться на все, тільки не на самого себе? Яке поводить ся так, як той, хто, наступивши на граблі, дістає по лобі і кричить спересердя: «Ах, прокляті граблі!»? Яке уболіває само з себе і умиляється само собі? Так, не виключено, що всі ці речі ховаються в короткій і нелогічній формулі «На чужині. Німеччина».

Над моїм вухом на тонку сурму сурмить (а Карпенко-Криниця пише **суремить**) комар і повертає мене до дійсності: А дійсність: над озером, Баварія. Пластовий табір (старші пластуни!) на невеличкому острові (50 × 80 м).

До речі про функцію цього комаря. Її не можна недоцінити. Якби не він, філософування тривали б далі.

Отже, комар позірно злетів до моєї правої щоки, де і був знищений. Але функційно він злетів у це моє... тут я мушу спинитися і замислитися. Ідеться про визначення жанру того, що я оце пишу. Як його визначити? Нарис, репортаж? Бррр, боронь Боже. Наш вік не визнає описовости. Нечуй-Левицький і Чапленко можуть предокладно описувати, куди повертала дорога і яких порід розлогі і крилаті дерева стояли ліворуч, праворуч, навскіс і навпрошки від неї, а які потім того. Але читач акуратно пропускає все це, а одним заходом радий пропустити і весь твір. Ні, ні. Тепер модніший інший жанр: афоризми. Особливо неоціненний для редакторів циклопільних журналів, які не знають, чим заповнити сторінку, коли недотепний автор розплянував статтю так, що вона кінчається десь нагорі. І що б робив редактор «Чат» або «Під вартою», якби перед тим якийсь «Присмерк» «Сумерк» або «Бог тьми» не вмістив цілої купи портативних афоризмів для підтекстовок? Все таки, що задруковане місце, то не порожнє. Ще, правда, добре надаються до цього вірші. Алеж не стане поважний громадсько-політичний журнал містити якісь там вірші, дзеньки-бреньки.

Отже, афоризми. Але з якої речі давати поживу «Чатам» і «Під вартою», щоб вони автоматично передруковували мої писання? Не даватиму кожний афоризм нарізно, не буду їх нумерувати або зірочкою позначати — а перемішаю. Зроблю хаос афоризмів (і неафоризмів). Наші предки, висловлюючися органічно-національним стилем, називали це «наколотив гороху з капустою». Воно, звісно, вони не доросли ще до державної бронзи, *made in Paris 1870*. Алеж і що з тих азятів мізерних узяти? Так хай і буде: афористично-неафористичний горох з капустою.

Повернімось до комаря (убитого. Не того, що мертвим народжується в друкарні мюнхенській). Він виразно доводить: мистецтво зв'язане з життям (не **зв'язано**: речення на **-но**, **-то** тут не можна вжити, про це ясно написано в книжці проф. П. Ковальова «Безособові речення на **-но**, **-то**», Мюнхен, 1947, стор. 15, яку книжку конче треба перечитати

перед тим, як сідати будь-що писати). Не було б комаря, не було б і мистецтва (афоризм!). Себто мистецтво може було б, але закони композиції реалізувалися б зовсім інакше.

Прихильники автономності і самодовільності мистецтва заперечать: звісно, в жанрі «горох з капустою» і комар визначає композицію. Але в справжньому, довершеному, високомистецькому, до перфектності домодульованому, вульгарному плєбсові неінтелігібельному опусі (і яка шкода, що закінчень нема чужих, а доводиться українські давати!) — там ані комарі, ані груба дійсність взагалі жадного значення не мають. Тоді я пошлюся на випадок, що стався позавчора. Мій друг-неоклясик (він живе разом зі мною на острові) закінчував нову редакцію свого старого оповідання, доводячи його до найбільшої вивершености. Поскільки надворі був дощ, а в хаті в нас нема інших меблів, крім складаних ліжок, він сидів на консервній баньці і писав на ліжку. В такій самій позі любить малювати мій малий хрищеник Тодьо, коли кожного ранку, керований материнською рукою, виконує свій обов'язок. Одначе це до справи не стосується, раз, а потім, ми умовилися не описувати, а афоризувати, два. Тому поза мого друга-неоклясика не має жадного значення. Вона подана тільки до відома. З неї нічого не впливає. Жадних висновків. І мій хрищеник зовсім не буде героєм цих міркувань. І навіть епатувати читача я не хочу.

Мій друг-неоклясик закінчував нову редакцію свого старого оповідання. Він дописав її (його?) до кінця — і йому бракувало для ритму однієї фрази. Це відчуття знає кожний, хто писав. Зміст висловлений (Зміст висловлено???) , а треба ще щось додати: іноді слово, іноді речення. Тільки це не має нічого спільного з автономією мистецтва, бо буває не тільки в художніх творах, а і в листах і навіть у ділових паперах. Це — автоматизм мови. Мова не хоче отак собі висловлювати думку, що б там про це не вчили по школах. Мова хоче висловлювати себе. Мова оповідання мого друга-неоклясика хотіла висловити себе. Але не було як. Сонце вже зайшло. Я маю на увазі — в оповіданні: якби воно зайшло на острові, то

Мій друг-неоклясик не писав би далі нову редакцію свого старого оповідання в екстравагантній і зовсім не клясичній (чи саме клясичній?) позі, бо на нашому острові нема електрики і взагалі жадних досягнень цивілізації функційної доби, за винятком уже згаданих американського походження складаних ліжок і стандартних жовтозелених ватяних ковдр на них: одна за матрац, одна за подушку, одна сама за себе. В оповіданні сонце вже зайшло, тіні вже подовжились, сіно в копицях уже пахло. Але однієї фрази ще бракувало. Мій друг-неоклясик попросив у мене поради: про що б мало говорити це речення. Я порадив тіні. Тіні вже були. Я порадив сіно. Сіно вже було. Я порадив солов'я — соловей не надавався, бо в оповіданні не було ні любови, ні лірики. З тих же причин неможливі були зорі і місяць. Автоматизм мистецтва зайшов у глухий кут. Фрази явно бракувало.

І тут сталося чудо. На стежку злетіла пташка. Бог її знає, як її звати. Більша від горобця, на розмірно високих ніжках, сіра, стрибуца. Це був порятунок. Пташка негайно опинилася в оповіданні. Її охрищено «вужькохвоста пташка»; і так вона ввійшла в мистецтво. Власне, вона влетіла. Кажуть «влетіти в скандал», «влетіти в неприємність». Але влетіти в мистецтво — це щось зовсім інше. І потім не обов'язково влітати. Правда, музи, комарі й птахи таки крилаті. Але гіпопотами, слони, ділки і видавці не влітають у мистецтво, а входять. Дійсність входить у мистецтво. Кажучи словами Бориса Пастернака: «Так предмет сечет предмет».

Так набігають хвилі на наш острівець. Одна за одною, сталеві і неминучі. Неминучість їх набігання — це неминучість набігання дійсності на мистецтво. Одна, друга. Одна, друга. Одна, друга. Вони сточують камінці побережжя. Шліфують, гранять; входять у середину їх, визначають суть їх. «Предмет сечет предмет». Тільки іноді вони набігають з одного боку, іноді — з протилежного. Це вже залежить від вітру. Вітер залежить від... Це може сказати бюро погоди. А втім від бюро погоди вітер не залежить. У мистецтві є теж свої метеорологи, але вітер від них теж не залежить. Які б пишні прогнози вони не складали.

Дощ закінчився, і озеро з сіро-сталевого стало жовтаво-прозорим. Воно тепер покоїться. Воно перебуває в собі. Самодостатнє. Свої рамки воно виповняє, а поза них виходити не потребує. Це рівновага. Людям з хворими нервами треба сюди їздити. В наш вік функційности кожному бракує саме і передусім виповнености рамок. Або він у рамках і не може з ними помиритися, бо це рамки не існування, а функції. Або якраз бракує рамок, і він прагне їх. Я не знаю в сучасному житті нічого подібного гармонійній само-довершеності озера. Сартристи твердять, що людське життя — в марному прагненні такого мертвого спокою. І що тільки смерть визволяє від проблеми завтра, від проблеми: «А тепер я мушу зробити оце», від безперервного набігання чергових і невідкладних справ. На озері це — ряботиння поверхні. В житті — може в житті теж це тільки ряботиння поверхні? Так учили Сак'я-Муні і первісне християнство. Але ідеал озера все таки не осягнений.

Я питаю у мешканців острова, чи розливається це озеро. Ні, воно не розливається. Воно завжди дорівнює собі. На яких пів метра вище чи нижче — яке це має значення? А втім мешканці острова можуть не знати. Бо вони тут лиш кілька місяців, і це українці, хлопці, старші пластуни-плавці. Їх дев'ять. Вони ніколи не бачили моря, але це не перешкоджає їм називати табір морським, а себе почувати морськими вовками. Крім них на острові не живе ніхто. Крім їхніх брезентових наметів, є тільки одна дерев'яна споруда — наче хата. Вона з подвійних дощок, і в ній час від часу зупиняються переночувати рибалки.

Хата стоїть пустою. Дверей і вікон нема. В вікнах нема і рам. В підлозі пропалено велику діру. Краї — тим чорним мармуром недопаленого твердого дерева, який можна спостерігати як новомодну облямівку в німецьких будинках, що горіли і не догоріли від запальних бомб. Воно надить переходами від холодного, майже антрацитового полиску чорноти до брунатно-барнавої матовости. Перші місця перепалені і обуглені, другі — не догоріли. На місці сучасних архітекторів-інтер'єрників я зробив би з цього погратованого

недовугленого дерева стиль. Він відповідав би повоєнній добі, як ебен і слонова кістка добі другої імперії, як присадкувата й вузьковіконна масивність касарень, пофарбованих у захисні чорно-зелені кольори, наче великий землемірний плян, з якого дитина вирізала будинок, — добі гітлерівської спроби здійснити мрію про всевітнє прусацтво з Берліну (далеко успішніше її здійснюють з Москви), як нетиньковані, низькокоробчасті й тонкостінні житлокоопи — добі терористичного перетворення людини на функцію в СРСР.

Діра в підлозі походить — це явно — з того, що в хаті розпалювали багаття. Але чому в хаті розпалювати багаття? Бо було холодно. А чому в хаті було холодно? Бо нема вікон і дверей. А чому нема вікон і дверей? Бо двері і віконні рами спалено ще тоді, коли було тепло. «Чому» можуть тривати безконечно, коли не прийти до останнього і вирішального: все це сталося тому, що тут були люди, що все це чинили люди, які виходили з максими: після мене — потоп. Чому б не спалити двері й віконні рами, коли після мене потоп? Чому б не розкласти багаття в хаті, коли після мене потоп?

Психологія постійної «передпотопности» — асоціяльна. Але це типова психологія людини функційної доби. Пам'ятаєте фільм Чарлі Чапліна про конваєр? Звикши тільки розкручувати одним повертом руки мутру на конваєрі, він потім розкручує все, що може, аж до гудзиків на убранні зустрічних і своєму. Якби всевіт тримався на одній мутрі, він би не завагався розкрутити її. Бо його функція — розкручувати мутри. А там хай хоч потоп. Функційність породжує автоматизм або одчай. Одчай виявляється теж автоматизмом. Яка різниця, чи збайдужілість постає з сліпого автоматизму машини, чи з одчаю безсилового в своєму оскаженінні згустка м'язів і нервів?

Поет писав, що наша доба жорстока, як вовчиця. Це, звичайно, тільки красива фраза. Відгомін романтичної пози. Вовчиця жорстока фізіологічно: коли вона голодна або не витратила надміру життєвої енергії. Що спільного має з цим жорстокість наших днів? Звичайно, в системі советських і німецьких концентраційних таборів можна знайти садистів,

персонально жорстоких людей. Але хіба від них багато залежить? Система не змінилася б, якби їх заступити особисто порядними і навіть добрими людьми. Бо це система — функційна система. Оселедець потрапляє в бочки з розсолем, у різальні машини, в блискучі консервні бляшанки. При чому тут жорстокість? І чия: рибалок, робітників, машин? Це система, де все має функцію і виконує її. Гуманний рибалка чи робітник не відрізняться принципово від садистичних. Шлях оселедця визначений так само, як шлях рибалки, робітника і різачка в машині. Це не біологія, не почуття, не пристрасть, не характер, а система функцій, і тільки вона диктує.

Говорити про вовчу жорстокість доби означає бути в полоні фраз минулих часів. Так званого «доброго старого часу». Це означає — не бачити або не хотіти бачити. Але людям взагалі властиво недоговорювати. А. Моруа з захватом передає систему поглядів Джона Бернгема — американського соціолога. Бернгем говорить про «революцію директорів» як суть нашого часу. Бернгем бачить, що світ індивідуальностей, світ індивідуальної ініціативи кінчився. Бернгем бачить, що дві країни здійснили вже цю революцію: Америка і Росія. Одна — методом демократичною і тиском економічним, друга — методом терористичною і політичним тиском, але в суті ту саму революцію. Бернгем у директорах підприємств убачає нову еліту обох країн. Однак Бернгем недоговорює. Він не бачить або не показує (якщо Моруа правильно переказує його думки), що директори — теж тільки функціонери, теж автомати, теж раби. Сучасне рабство відрізняється від рабства передаболіціоністичної доби тим, що це рабство загальне: не тільки раби — раби, а і рабовласники — раби. Суть функційної системи та, що всі її коліщата й частини залежать від усіх інших. В машині нема вільного і керівного коліщатка. Кожне має надрядний механізм, але хіба він вільний у своєму русі?

Мій друг-хвильовист (його нема зі мною на острові), той самий, що писав про себе: «Так, я хвильовист, неохвильовист, ультрахвильовист, суперхвильовист, визнаю це і

пишаюся цим», любить наводити фразу з Хвильового, що звучить (приблизно) так: «Проблема тільки в тому, хто запанує: всесвітній мільярдер чи всесвітній чиновник». Запанував всесвітній урядовець, але, милий Боже, яке гірке це панування, який він сам найгірший в світі раб, тим гірший, що ніколи не піде під жадними прапорами жадного Спартак. Та і проти кого вів би тепер повстанців новоявлений Спартак? Нема проти кого. Проти мутри? Так, єдине, що лишається, — це повернути ту мутру, на якій тримається всесвіт. Рухом збожеволілого над конваером Чарлі Чапліна. Це, здається, скоро вже можна буде зробити.

А поки не можна розкрутити мутру, на якій тримається всесвіт, можна розкласти багаття в хаті і пропалити підлогу. Всесвіт ще не зрушений, але хата вже стоїть отвором на всі чотири сторони світу. «І світ відчинено як двері!» (відчинений — за монографією про речення на -но, -то). Вірніше — відчинено без дверей. Вікна позавішані наткнутими на цвяхи американськими жовтозеленими ватяними ковдрами (бож після мене потоп!). Ковдри надуваються від збуїнілих вітрів, що дико гудуть над островом. І це теж *signum temporis*. Коцюбинський в оповіданні «На острові» пише, як надував вітер, безпардонний морський заводіяка, білі занавіски — і йому, письменникові, здавалося, що вся кімната, весь готель, увесь острів — великий пароплав, який пливе голубінню моря. Коцюбинський писав це десь на початку 10-х років нашого сторіччя, Чапленко повторив образ в описі будинку відпочинку в Галичині вже в роки війни. Повторив почасти тому, що його «збагачений реалізм» взагалі повторення, а почасти і логічно, бо хіба будинок відпочинку в Галичині 1943 року не був спробою створити ілюзію, що ще існує світ 10-х років нашого сторіччя.

Але на нашому острові вікна наглухо закриті американськими ватяними ковдрами, продірявленими й настромленими на цвяхи, вбиті в дерев'яні стіни. І коли вітер надимає їх, вони рвуться далі, вони тріщать, вата збивається в груддя, скуйовджується, матерія дереться напинаючися, а вітер вскокує в середину хати як несамовитий, у щілини між вікном

і масною, заплямленою, потом напоеною, брудною ковдрою. Вже не акуратний пароплав на лазуровій поверхні, а брудні уламки, недопалки й недоламки серед збуреної стихії. А вітер — він не залежить від бюра погоди.

І тут мій друг-хвильовист каже:

— Я дивуюся, я не розумію, як ви приймаєте таку добу. Ви і ваш друг-неоклясик — ви описуєте її, характеризуєте, класифікуєте, — але ви нічого їй не протиставляєте. Хай я хвильовист, хай я романтик, — але я хочу протистояти їй, я не можу помиритися з нею.

І тоді я питаю:

— Що? Що ви протиставляєте їй? Що ви можете протиставити їй?

Він відповідає:

— Ми думаємо над цим. Є резерви Азії. Є молоді народи. Хвильовий писав про азійський ренесанс. Вони не знають автоматизації життя. Їх існування ще не отруїла функційність. Українці можуть бути першими серед них. Ми думаємо над цим.

Друже мій! Є в фізиці закон злучених посудин. Якщо з'єднати дві посудини, наповнені до різного рівня рідиною, встановлюється один спільний рівень — залежно від розміру поверхні кожної посудини, але завжди десь посередині між двома попередніми рівнями. Є в сучасному світі закон злучених систем. Якщо існує в стосунках дві системи, — вони вирівнюються — і то завжди на рівні гіршої. Загально відомо, як СРСР і Німеччина в роки 1933-1945 переймали одне в одного найпідліші риси системи свого супротивника. Якщо вірити в резерви Азії, то треба пам'ятати, що вони незаймані тільки доти, доки не вийшли з ізоляції і не вступили в бій з представниками системи функційности (Це теоретично, бо справді вони вже вступили в бій і вже дуже, дуже багато перейняли від системи функційности). Вступивши в бій, вони вже хоч би в силу логіки боротьби почнуть переймати систему ворога.

Так розлучені супротивники в турі боротьби або боксу переймають найгірше один від одного. Підставити ніжку,

недозволеним способом поцілити у вразливе місце, кусатися, щипатися, виривати волосся — спочатку до цього вдається заюшений і спітнілий з напруги й переляку слабший. Але коли цим він здобуває перевагу, то недавній кандидат у переможці вдається до таких самих способів. Щоб запобігти брутальному знелюдненню, потрібна якась вища сила. Статут. Закон. Право. Провидіння. Її втілення в спортовій боротьбі — суддя, людина, що метається між змагарями, щоб кожної потрібної секунди втрутитися й розняти: свистком, словами, а то й кулаками. Чи можна створити втілення високої сили в боротьбі систем?

Обсада нашого острова — дев'ять старших пластунів, курінь юнаків 17-22 років. Вони живуть у шатрах. І вони майже ніколи не борються. Це дивовижно. Молоді хлопчики, без старших, — вони не вдарять один одного ані жартома, ані всерйоз. Вони взагалі поважні. Один до одного вони звертаються не «хлопці», а «панове». У них багато праці. Вони вчать плавати менших. Вони самі варять собі страву, привозячи свої кальорії човнами з берега. Човни важкі й незграбні, на таких будували понтони. Хлопці їдять не досить, як на свій вік, чисте надозірне повітря і багато фізичної праці. Вони часто невдоволені і сваряться. За дрібниці: кому варити обід, кому поїхати на берег. «Не будь дитиною», — каже один одному. «Я не дитина», — відповідає той. Коли хтось невдоволений і насумрений (не плутати з **суремить** — так Карпенко-Криниця), йому кажуть: «Не плач». Він відповідає: «Я не плачу». Він передусім заперечує можливість плакати.

Зі мною і моїм другом-неоклястиком вони суворо-обов'язкові. Вони кажуть нам «Смачного!», коли ми їмо, і воліють не заходити в дальші розмови. Вони майже не співають, і розмови їх замкнені в колі щоденного розпорядку: пиляти дерево, замести, їхати на берег, одержати належне м'ясо чи борошно. Їх ідеал... Можливо, це курінний. Тонконогий (на острові ходять у самих штанцях) і виструнчено-напругий. Як хірт на стійці. На вузькому порідному обличчі тон задають бачки. Еспанські (хоч він не брюнет) бачки морського вовка. Він переважно мовчить, а говорячи відміряє слова суворо,

скупо і недбало-притишено. Він увесь час ніби нюшить. Його фрази починаються звичайно словами: «Льогічно кажучи...». Він не дискутує, а наказує. Стиль, який він собі витворив, геніяльно вивершується манерою носити кашкет.

Кашкет можна на голову одягати, кашкетом можна голову захищати. Але кашкетом можна вивершувати себе, свою постать, свою голову. Цим секретом **одчайдушно** носити кашкет володіли старі гімназисти на Україні перед 1917 р. Описати цього не можна. Кашкет раз назавжди вигинається і незбагненим способом застигає в своїй химерній вигинистості. Він увесь ненормально покручений, тільки широкий блискучий дашок незрушно несе знак котвиці на околичці над собою. Але парадокс у тому, що, будши протиприродно зміясто вигнутий, такий кашкет водночас цяточка до цяточки припасований до голови, до носа, що нюшить, до еспанських бачків, до здригання жилаво-напругої фігури й тонких ніг хорта. Це — морський вовк. Юнак, що створив свій образ.

Інші не дійшли такої досконалости. Але вони свідомо чи несвідомо прагнуть того ж. У кухаря добродушно-крутіїська фізіономія kota з «Синього птаха». Широкий плескатий ніс, хитруваті очиці і широкі баб'ячі вилиці. Бракує тільки білих вусів щіткою. Але ви послухайте, як він учить менших плавати, які командні інтонації, яка суворість тону, яка педагогічна неблаганність у наказах і ніби мимовільність у заохоченнях. Скупих, уривчастих заохоченнях, які рідко можна почути.

Сумніву нема. Це свідома настанова на стиль. Є тут, звісно, щось від гри. (І тут, мабуть, проривається хлоп'яче). Але вони не думають, що грають. Вони всерйоз і поважно. У вільні хвилини вони перекидаються м'ячем. Це справа до відбиванки або футболу. Час не повинен іти марно. В газеті вони передусім читають відділ «Спорт» Проблеми доби? Це їх ледве чи хвилює. Принаймні вони про це не говорять. Тому вони, напевне, не усвідомлюють (а втім вони по досвіді війни!), що вони виростають у людей функційної системи. Знеособлених і узагальнених.

Всяке масове виховання готує функційну людину. Лесю

Українку виховували індивідуально. Шевченко тікав від своїх учителів. Як би високо не стояло масове виховання, воно не спрямоване, не призначене на те, щоб виплекувати Лесю Українку і Шевченка. Це не докір. «Пласт» заслуговує на підтрим. Не можна перецінити його ролі й заслуг. Але не можна й забути, що в ньому є елементи масового виховання.

Зроблено спробу сполучити виховання функційної людини з національною романтикою. Над островом щоранку урочисто підносять жовто-блакитний прапор. Це символ. Виростають ті резерви національного визволення, які мій друг-хвильовист ладен уважати за передові колони азійського ренесансу. Але невмолимо здійснюється закон сполучених систем. У боротьбі з системою функційности національна романтика змушена переймати засади функційности. Вирівнювання відбувається на нижчому рівні. Чи можлива синтеза?

Шатра пластунів мають свої назви кожне. Вони зуться: Тайфун, Карвендель, Париж, Пациків, Мева. Тайфун і Мева — данина традиційній романтиці й пригодництву. Карвендель — баварський льокальний кольорит (Над озером. Баварія). Але поруч Париж і Пациків — столиця світу і галицька діра — що це: знак високої синтези — чи символ безодні суперечности між несполучним? Так, це тема моєї розмови з моїм другом-хвильовистом. Як подолати функційність доби? Чи принесуть визволення собі й людству молоді народи? Український народ?

Увечорі пластуни співають пластових пісень. Пластуни заслуговували б на кращі пісні. Це до речі справа наших поетів. У піснях говориться, що пластуни — діти природи і ясного сонця, брати вільного вітру. Що вони — України цвіт і краса. Це має бути романтика природи й національна романтика. Це добре. Але чи цього досить? Щоб умерти за Україну, — досить. Але щоб перемогти? Самі пластуни поруч Пацикова ставлять Париж. У піснях ще панує Пациків. Це пісні XIX сторіччя. Вони не озброюють перед добою функційности. Вони замовчують її. Як про це сказати в пісні, — це проблема. Над нею теж треба думати. І розв'язати.

А самі мелодії — монотонні або понурі. З такими мелодіями трудно перемогти. *Carmen — omen*. У 1943 р. в Києві я вперше почув німецьке радіо для тубільного населення обсадженого райхскомісаріату Україне. З ранку до ночі одноманітно-сумовито нявчало радіо: *Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei*. Я згадав советське «Москва моя, страна моя» — огидне, антимилицьке, але влізливе, підмиваюче, маршове, бадьористе. Мотив, що проти волі оформляв ритм биття серця і крок ноги. І я тоді сказав собі: Німеччина програє, Росія виграє. Зухвало безцеремонний марш функційної доби зчавив оптимістичне словами (*nach Dezember kommt Mai*), але безнадійно особисте звучанням підвивання безголосого німецького радіоспівака. Російська революція 1917 року створила свої марсельєзи, марсельєзи функційної доби. Маяковський писав: «Бейте в площади бунтов топот, выше гордых голов гряда. Мы разливом второго потопа перемоем **миров** города». Українська революція 1917 року умилно вітала золотий гомін **над Києвом**, дзвони Лаври і Софії. Там був розгін і рух, тут статика і зосередженість. Там розмах, тут — етичний зміст. Системи вирівнюються на рівні гіршої. Другий потоп почав перемивати «миров города» саме від Києва. Тепер він перемиває Софію, Београд, Будапешт і Прагу. Над Києвом не чути золотого гомону, а дзвони Лаври і Софії давно перетоплені на катюші й Т34.

Carmen — omen. І в пісні, як скрізь, та сама проблема: ритміку функційної доби поєднати з національними джерелами. Наші пісні здебільшого індивідуалістично-журливі (Поки море перелечу, крилонька-а зітру) або жартівливі — ой, гоп — родинно або шинково. Хори співають ці жанри, переплітаючи їх для контрасту і різноманітності — і на тому кінець. Ще трошки романтичної балюди. Але розгін революції 1648 року створив «Гей, не дивуйте, добрії люди, що на Україні повстало», — пісню, якої «наші хори звичайно не співають, — а може саме від неї може початися наша нова пісня. І пластова пісня теж. Бо вона ще не почалась.

Картагена нашої провінційности мусить бути зруйнова-

на. Або ми знайдемо свій ритм у нашу функційну добу, або нас не стане. «І ніхто не прийде на могилку к мене» — співали одеські вуркагани, і їхня пісня стала модною в усьому СРСР «от Москвы до самых до окраин».

Бо вона висловила те, що далеко гірше висловлювали Сосюра і Єсенін. Лебедину пісню індивіда в марші функційної доби. Босяцтво, блатняцтво, батярство, уркацтво — чи як там його ще назвати, стало останнім притулком індивіда. Осередком романтики. Центром людяности. Азилем людських почувань. Захистом кожного я в його неповторності. Застаріла вже романтика природи. Майже вичерпана романтика подорожей і пригод. Мертва лежить історія. Свою власну романтику творить збунтована одиниця на міському дні. В асфальтових казанах і продовбаних афішних колонах. Між биками мостів і в скриньках під вагонами поїздів далекого сполучення.

Честертон написав апологію кримінального роману. В тріумфах детектива він уздрів здійснення туги за справедливістю на землі, в цьому недосконалому житті містюка і міщанина. Це підхід місіонера і поліція. Успіхи детектива цікаві. Але життя люмпена — принадне. Кримінальний світ не одного надить як мрія. Там і тільки там людина ніби вільна. Мрія здебільшого недосяжна, бо треба розпрощатися з наладнаністю й вигодами впорядкованого життя. Спуститися на дно обивателіві страшно. Але свобода — чи не тільки там? А детектив — детектив цікавий тільки як розгадка кросворда. Ідеалізація детектива — це вже спроба функційної системи на свій копил перевернути інтерес до кримінального світу.

Останні герої індивідуального світу — злодії і спекулянти. Обиватель звик ремствувати на них. Це модна тема по всіх таборах. Спекулянти безсовісно деруть. Злодії безсовісно розкрадають. Зникла скринька з цигарками. Не стало ящика шоколяди. І як їх не впіймають!

Це аберація від попередньої доби. Індивід мав власність, і власність якоюсь мірою визначала його вагу. Злодії зазіхали тоді на право й прерогативи індивіда. Спекулянти

вдиралися непотрібною ланкою між продавцем і покупцем. Ті і ті були паразити. — Тепер індивід не має власности. Він має тільки функцію. Функцію в нього ніхто не вкраде, а якби вкрав, — може це було б високе добродчинство. Злодії і спекулянти тепер діють не проти індивіда, а проти функційної системи. Вони — останні лицарі минулої епохи. Лицарі сумної постаті. Система визначає вам 1500 кальорій. Приходить злодій. Він краде ні в кого. Він краде в системи. Потім він продає крадене спекулянтові. Ви купуєте в спекулянта. Замість 1500 кальорій ви маєте 1600. Навіть більше: ці додаткові 100 кальорій не вкладаються в систему виміру доби функційности. Вони належать ще попередній добі. Тому це для вас не кальорії, ні, це кістка масла, це фунт сала, це буханець хліба, це плитка шоколяди. Це те, чого вам хочеться. Ви б не мали цього, якби не злодій і спекулянт, єдині борці за права індивіда в наші дні. Єдина поправка до невблаганної механічности системи.

Є у злодіїв і спекулянтів наших днів героїзм у здійсненні їх високої гуманістичної мети. В ті трагічні дні, коли німці, окупувавши міста України, сплюндровані й спустошені міста, заборонили довіз харчів з села, — хіба не продиралися героїчно спекулянти повз застави, поміж патрулів, ризикуючи набутком і шкурою? Коли населенню Львова, наче на глум, дано місячні харчові картки, на які можна було вижити найбільше тиждень, — хіба не врятували спекулянти мешканців Львова від голодової смерті, героїчно долаючи всілякі перешкоди: систему вагонів nur für Deutsche, розпорядження про пляцкарти, труси в поїздах, проваджувані брутальними польськими поліцаями і агентами? А що вони думали про власний зиск, дбали про свій інтерес, — чи це щонебудь міняє? Хто ж винен, що в наш час ролю Дон Кіхота мусів перебрати на себе Санчо-Панса. Згадаймо ще раз Чарлі Чапліна, що відкрочував гудзики мутровим ключем. Йому належить честь знайти сучасного Дон Кіхота в сучасному Санчо-Пансі. Але те саме зробив Ярослав Гашек у своєму Швейкові. Що наш Народній Малахій — тільки Дон Кіхот і

зовсім ще не Санчо-Панса — це ознака того, що ми все таки ще в Пацикові, а не в Парижі.

Що ж, апологія спекулянтів і злодіїв? Оборона їх? Ні, тільки правда. Боронити їх нема чого. Вони і так приречені, вони і так учорашній день. Так, як стаття про письменника-матеріяліста не є оборона матеріалізму (послідовна! оборона!! матеріалізму!!!). Бо що ж боронити те, чого оборонити не можна? День погаслий. Але про небіжчиків тільки добре — або нічого. Спекулянти, злодії, матеріалізм, вільна людина — це все небіжчики. І це навіть не прогноза, це вже тільки констатація.

Мій друг-неоклясик бідкається:

— Усі мої бажання здійснюються. Але це тільки тому, що я бажаю тільки того, що вже починає здійснюватися. Я не вмю бажанням визначати майбутнє. Я визначаю бажанням минуле. Я констатую.

Мій друг-неоклясик уміє констатувати, і за це заслуговує на максимальну пошану. В нашому суспільстві звичайно не вмюють думати, не вмюють констатувати, живуть категоріями Пацикова. Але найбільше бракує нам уміння визначати майбутнє бажанням. Воліємо вірити в безглузді пророкування ворожок і стигматичок у буквальному і поширеному значенні. У поширеному вони зветься дипломати, магістри, журналісти, публіцисти. Констатація — перший крок. Другий — прогноза.

Без них — смерть. Нам потрібне бюро нашої погоди. Погода не визначається одним чинником: чи червоно сідає сонце за озером? Чи випала роса на по-степовому прижовк-ле острівне зело? Чи високо літають вечірні ластівки? З якого боку вітер жене жене непогамовані хвилі? Погоду визначає система факторів. Бюро погоди встановлює їх. І часто осмішує себе.

Нам потрібне наше бюро суспільної погоди, і таке, щоб воно себе не осмішувало. В громадському житті, в культур-

ному, в літературі і в доморобних промислах, в переселенні до інших країн і в репертуарі бандуристів.

Зорі над озером виступають сузір'ями. Наш вік — вік організованості. Вік злагоди і координації. Це означає — вік функційності. Тож пам'ятаймо:

Єсть свій в сузір'ях миру сатана,
Єсть зло у злагоді і згоді.

Злагода і згода поглинає. Своє, власне своє, незаперечно власне своє місце можна знайти тільки в межах злагоди і згоди (Вищий закон!) і водночас всупереч їй. Зумівши ввімкнутися в злагоду і згоду і водночас протиставитись їй. Зрозумівши її, прийнявши її як даність і водночас заперечивши її своїм незалежним існуванням.

Зорі і сузір'я не відбиваються в баварському озері. Для цього вони надто кволі, як і вся німецька хирлява природа. Українські зорі яскраві, а українські моря і стави глибокі. Чому ж люди хирлявої природи мають споглядати, як виблискують українські ясні зорі з українських тихих вод? Бо вони визначили своє місце в добі функційності? Бо наші бюри погоди смішні і старомодні? Що ж, поки в нас нема кращих пластових пісень, заспіваємо:

Браття, пора нам стати в ряд,
Стяг пластовий підіймати!

Пора, пора, остання вже, нагальна пора! Тепер або ніколи.

А втім може це тільки обов'язкова оптимістична кінцівка? І говорить вона теж словами Пацикова?

„Баварія. Серпень, 1947.

НАША СУЧАСНІСТЬ — НАШЕ МИСТЕЦТВО

I

Над озером, коло самого причалу, стоїть періста береза. Вона вкута в простір і в час свого існування. Коли хвиля здіймається і б'є в її стовбур, береза не може відступити на кілька кроків назад, на сухий пагорб. Коли осінь надсилає перші нічні заморозки, береза не може сховатися в хату і покірно ронить своє змертвіле листя. Станьмо на секунду антропоморфістами і уявімо, що береза розуміє загрозу собі і розуміє неспроможність загрозу відвернути. Які трагічні її переживання.

Береза прикута подвійно: до простору, де впало й проросло насіння, до часу, який їй судилося стояти над озером, доки її не зрубають, або не згорить вона в лісовій пожежі, або не згниє від старости й виповнености реченців її існування. Людина в принципі вкута тільки один раз: у свій час. Ми не вибирали часу свого народження, машина часу не знайдена, і ми мусимо жити в ті роки, які нам судилися незалежно від нашого бажання. В крайньому випадку ми можемо вийти зі своєї епохи,* вийшовши з життя; але пересунутися в часі фізично ми не можемо (Чи можемо духово — далі).

Зате в просторі ми розмірно вільні. Ми можемо відступити з місця, в яке вдаряє, загрожуючи змити нас,

* Терміну **доба, епоха** я вживаю скрізь умовно, як синонім поняття «наші роки», отже тільки хронологічно. Я не визнаю поділу історичного процесу на ізольовані й замкнені в собі періоди, бо своєрідність історичного процесу, здається мені, саме й полягає в часовому незбігу в іманентних рядах паралельних процесів, які становлять вияви руху послідовних взаємозаперечень.

хвиля. Під час морозу ми можемо сховатися в теплу хату. Розвиток техніки означає практичне застосування теоретичного постулату нескутості людини в просторі. І це — одне з благословень людини.

Однаке це благословення може стати прокляттям, коли людина схоче свободою в просторі надолужити своє невільництво в часі. Коли вона спробує використати простір для того, щоб втекти від часу.

Одним з проявів цього може бути еміграція. Еміграція може бути відходом у простір, щоб перешикуватися відповідно до вимог часу, зібрати сили — і відвоювати втрачений простір і ствердити себе в своєму часі. Така еміграція — є благо; вона виконає місію свого народу або стане на чолі народу в виконанні ним своєї місії.

Але еміграція може бути і просто спробою обдурити час пересуванням у просторі, може бути спробою втечі. Такі спроби виростають з нерозуміння свого часу і небажання його розуміння, з відчуття страху і розгубленості — і вони завжди кінчаються тріумфом часу над дезорієнтованою й розчавленою людиною. Якщо ви подалися до еміграції тому, що боялися невільничої праці в шахтах Караганди або лісорубства в басейні Печори, вам доведеться спуститися в глиб бельгійських шахт, де треба кілька кілометрів повзти темною й мокрою штрекою на череві, ви будете змушені корчувати правічний ліс коло полярного кола в Канаді. Звісно, матеріальний рівень робітника в Бельгії вищий, ніж у Казахстані, а норми виробітку в Канаді менші, ніж у сибірській тайзі, але від вимоги часу перетворити людину на функцію, на гвинтик у складному й бездушному механізмі все таки ви не втекли.

Людина вставлена в рамки часу з не меншою категоричністю й безумовністю, ніж бєреза в рамки часу і простору. Пересування в просторі може створити ілюзію рятунку від часу, але це тільки ілюзія. Можна гаряче бажати: ах, якби я народився сто років раніше — це песимісти або консерватори; сто років пізніше — це

поступовці й оптимісти. Одначе здійснити такі бажання не можна.

Констатування примусової, не залежної від людської волі вставленості людини в час не означає ані фаталізму, ані приреченості. Воно означає тільки одне: не можна обдурити час, не можна перевернути час ані вперед, ані назад. Але можна **зрозуміти** ходу часу, збагнути її закони і спробувати активно опанувати її, спираючися на відкриті закони.

Трагедія нашої еміграції зовсім не в тому, що люди відірвані від рідного ґрунту; що їхнє завтра не певне; що їхнє таборове сьогодні злиденне й мілке. Це все сумно, але це ще не трагедія. Трагедія починається з того, що велика, може переважна частина української еміграції не розуміє свого часу і свого місця в часі. Вона мислить категоріями минулого сторіччя, категоріями безслідно проминутого часу. Практично це означає, що вона не мислить. Віра — велика річ, але ніяка віра в еліту, в провід, в партію, в дух нації, в клясову правду, в чорта чи янголів не допоможе, якщо люди не будуть **розуміти**, з чим вони мають справу.

Згода, що народження в людині лицарського попри все Дон Кіхота — величний акт і урочиста хвилина. Але чи ушасливив когось Дон Кіхот? Чи випадково він лишився смішним лицарем сумної постаті? А він ще мав ту перевагу, що мусів воювати тільки з вітряками й мулами; а ми стоїмо на шляху танка, що насувається на нас, щось кричимо, вимахуємо гарячково руками — і дивуємося, що ніхто не чує нас за гуркотом танка, не бачить за спалахами пострілів танкових гармат. Ні, позиція Дон Кіхота була вигідніша.

Тому ми кажемо: віра, але породжена мислю. Героїзм, але не в тому, щоб стояти на весь зріст на шляху танка, а розумний, доцільно спрямований. Отже: розум, мисль, думка, інтелект, розуміння, висновки з досвіду.

Наш пересічний емігрант думає приблизно так: жив я собі тихо і мирно у своєму — географічна точка, — коли сталася халепка: прийшли большевики (чи там німці), і довелося покидати насиджене гніздечко. А як добре було! Яке вдовілля! Як жилося! Де тут, у якійсь Німеччині, знайти

український райочок. Навіть нещасна картопля, — ота, що бульба чи то пак бараболя, — українська картопля солодка, а цю німецьку хоч цукром посипай! А який борщ ми їли! Сало в ньому так і плавало. А вареники! А качка з яблуками! І всім вистачало, і не було ніяких криз. Та це нічого. Це все повернеться. І борщ, і вареники, і качка з яблуками. І все це принесе нам... Україна. *

Звідки ж та Україна візьметься? Поки тривала війна, наш мрійливий Санчо-Панса сподівався на те, що Німеччина й Росія так виснажаться, що самі впадуть. Дико сказати, але цю сміховинну «концепцію» підтримувала навіть програмово не одна течія. Тепер це надія на Америку, на «контакти», на доброго американського дядечка.

І не здогадно нашому емігрантові пересічному, що він — ніхто — уже ніколи не їстиме того борщу, тих вареників, тієї качки. Не можна двічі ввійти в ту саму річку, вчив Геракліт. В історії не можна двічі ввійти в ту саму епоху. Річка тече неугавно. Ніколи минуле не повертається. Навіть меню обіду минає. Ті, хто сподівається відновлення минулого, реставрації, в кращому випадку сидітимуть мирно в якомусь таборі з роззявленим ротом. Вареники в рот не спадуть. А якщо і «зорганізуються», то це будуть ерзацові вареники, вареники повоєнної зруйнованої Європи, які не дорівнюватимуть вареникам старої України.

Читач, звичайно, розуміє, що вареники тут фігурують сугубо фігурально. Це тільки малий деталік з цілої системи життя. І йдеться про те, що ця система життя **ніколи не повернеться**.

Про французьку еміграцію на рубежі XVIII і XIX сторіч говорили, що вона нічого не зрозуміла і нічого не навчилася. Це загрожує всякій еміграції. Еміграція завжди стає осередком реставраційних тенденцій і прямувань. Але реставрувати ніколи нічого не можна. Монархія Люї XVIII і Шарля X не дорівнювала монархії Люї XVI. Але все таки і вона дуже скоро була повалена в липневій революції 1830 р.

Може бути в нашій дійсності три типи поведінки: махати руками й галасувати перед насуванням танка — мріяти в

закутку про реставрацію неповоротного — намагатися зрозуміти свій час і знайти в його русі засновки для здійснення своєї програми, своїх бажань. Зрозумівши — діяти. Позиція Дон Кіхота, позиція здонкіхоченого в наш час Санчо-Панси — і позиція тверезого розуму, який контролює імпульси й емоції і з якого виростає віра.

Трагедія нашої еміграції в тому, що вона має в собі певну кількість Дон Кіхотів, має гнітючу масу Санчо-Панс і майже не має людей розуму. Що вона не розуміє через це природи свого часу і навіть здебільшого не старається зрозуміти.

Але це трагедія не лише еміграції. За малими винятками це трагедія цілого українства ХІХ-ХХ сторіччя. На початку минулого століття на підбій світу вирушив індивід. Він завоював колонії й розбудовував держави, він ніс світові вовче право і вовчий закон, він прокладав собі дорогу всіма засобами. Це був Наполеон і Бальзак, Фавст і Растіньяк. Про ту добу поет сказав: «Мы все глядим в Наполеоны». В цей час наша література чистими й солодкими словами малювала рожевий світ патріархального хутора і Марусиної незайманости або пасивно мріяла про давно померлу бравуру козацьких повстань. Це було шляхетно, високо і... непрактично. Література зберегла нам чисте сяйво найсвітліших українських морально-етичних традицій, але вона нічого не зрозуміла в проблемах свого часу і ніяк не ствердила українства на терезах світової історії. І коли в творця «Марусі» інша героїня — Івга зіткнулася з вовчим світом невблаганної дійсности, з гнітом і пазурами навколишности, що хотіла забрати в неї нареченого, єдиним рятівником молодого пари зміг стати... губернатор, — в суті справи якраз живе втілення системи чужої і гнобительської.

Але хіба губернатор у Квітчиній «Козир-дівці» в своїй функції й суті не те саме, що в вірі покоління Грушевського-Винниченка — уява про істинно-соціалістичні наміри російської демократії 1917 року, що в вірі нашого сучасного емігранта — певність повернення вареникової ідилії, сподівання на Трумена, на саморозвал СРСР, нарешті, віра, так, віра в те, що досить міцно повірити в те, чого хочеться,

щоб воно збулося. Єдиний можливий конкретний висновок з мрій наших Дон Кіхотів і наших і не-наших Санчів — губернатор. Але, на жаль, добрі губернатори бувають тільки в сентиментальних повістях. У житті на роль губернатора з'являються Постишеви або Хрущови. Не хотілося б бути в ролі Івги перед такими губернаторами.

Підкреслимо ще раз: етична перевага звичайно буває на українській стороні. Якщо вибирати між Левком і Івгою, з одного боку, а Хрущовим і Постишевим, з другого, — який же може бути сумнів, хто вищий. Чесність, шляхетність, духове здоров'я — їх мають Левко і Івга. Навіть пересічний еміграційний Санчо-Панса — еміграційною мовою він називається його величність Паскаренко-Паскаревич — навіть він етичним рівнем своїм вищий від найчеснішого суб'єктивно представника губернаторської чи то пак хрущовсько-постишевської системи. Але що з того, коли їхня чесність і шляхетність нікуди не спрямована. Архімед міг звичайним кийком підважити світ, якби була точка опертя. Наші мрійники — чи то гатунку активного — Дон Кіхоти, чи то пасивного і пристосуванського — Санчі-Панси — мають великий добрий кий. Але вони не мають і не можуть мати точки опертя, бо їхні прагнення — безпредметові на тлі того часу, в який вони діють; і вони нічого не шукають, а тому і знайти не можуть.

Дехто в російській революції 1917 року і в російській пореволюційній дійсності не бачить нічого відмінного від Росії часів Іванів III і IV, Петра I і Катерини II. Ця концепція — зовсім не українська. Її проповідували й проповідують самі росіяни. Максиміліян Волошин писав про вітер російської революції:

В этом ветре — гнев веков сдвинцовых,
Русь Малют, Иванов, Годуновых —
Хищников, oprичников, стрельцов.
Свежевателей живого мяса —
Чертогона, вихря, свистопляса —
Быль царей й явь большевиков.

Что менялось? — Знаки и возгласья.
Тот же ураган на всех путях:
В комиссарах — дух самодержавья,
Взрывы революции в царях.

Це писано десь коло 1920 р., а перевидано російською еміграцією тепер. Одначе це тільки пів правди. Думати так означає не розуміти успіхів, тих успіхів, які російська система зробила саме після революції, вибившися — як-не-як — на ролю одного з «великих трьох» (big three). Не можна сказати, що Росія давніше не робила таких спроб: похід на Париж 1814 р. і Віденський конгрес, похід на Стамбул 1877 р. і Берлінський конгрес — це спроби, аналогічні з Ялтою і Потсдамом, але тоді вони закінчилися поразкою. Тепер — успіхом — не випадково.

Суть у тому, що після 1917 р. росіяни може вперше спромоглися поєднати стару свою концепцію внутрішньої і зовнішньої політики з маршем часу. Це дало їм силу і принесло осяги. Знеосібнення, функційність, порядкування людьми як коліщатками або нулями, технічність життя і мислення — все це прояви нашого часу, і в добу опрічнини або асамблей і стриження боярських борід вони існувати в такій формі не могли, хоч певні сталі риси російської ментальності проявлялися в ті періоди і проявляються тепер.

Наша епоха — і трохи не визначається лагідністю й людяністю. Її не втілиш в образ голубки. Але і не леопард її символ. Її символом радше міг би бути образ величезного преса-гніту, руханого складною системою трансмісій. Це страшний образ, бо страшна і епоха. Російський варіант реалізації сучасної системи сперся на найгірше, найгнітючіше, найменш людяне, що є в епосі. Ті нації або люди націй, що стоять на вищому етичному рівні, повинні б знайти свою, вищу, людянішу концепцію доби. Може навіть інший її образ. Бо мріями, ізоляцією, втечею і високою моральністю, взятими самі по собі, неухильного стискання преса не припиниш.

Сучасний передовий світ і сучасний технічний світ мо-

жуть багато чого стерпіти. Але ніколи вони не помиряться і не визнають провінціалізму — на якому б етичному рівні провінціалізм не стояв. Трагедія української еміграції, трагедія всього — за малими винятками — українства XIX — XX сторіч в їхньому безконечному провінціалізмі. Від Марусі Дротівни через Винниченка до леопардизму нашого — раз-у-раз чесні душі, прекрасні наміри, благородні почуття — і провінційщина, провінційщина, провінційщина. Українство весь час — прекраснодушне і замріяне, воно весь час стоїть поза своєю добою. Іноді воно пишається цим, частіше — не здає собі з того справи. А то робиться страшно вольовим, страшно активним, мало не звірячим, але це виглядає дуже мило й трохи смішно. Тому наш європеїзм завжди відстає від Європи найменше на яких 30 років і наздогнати її не зможе, як прудконогий Ахілл в уяві Зенона Елеата не може наздогнати черепахи. Тому наші органічно-національні прямування раз-у-раз сходять на закостенілість і реставраторство. Справа була рушила з місця в двадцяті роки нашого сторіччя по обидва боки Збруча, коли пробудився активізм, коли почато перегляд патріархально-традиційного поняття України. Але незабаром рух був припинений у самих зародках, ще перед першими розмахними кроками: по один бік Збруча він захлинувся в крові, по другий — у пусто-порожній балаканині про елітарність, патриціанство, лицарськість і примат волі й віри над розумом.

І тому в еміграцію ми вийшли теж з Каїновою печаттю провінційщини. Тому ми крутимось в колі старих і застарілих проблем — про гетьманську державу 1918 р., про неоклясиків, про Європу і ми, не виходячи поза коло Драгоманов — Хвильовий — Донцов — Липинський. Або — ще гірше — потураючи провінційно-таборовим смакам, підносимо до рівня світової проблеми таборову крадіжку. Здавалося б, що ці видатні імена і порушені цими людьми — в свій час — в їхній час! — проблеми — вже повинні були стати для нас культурним кліматом, а виявляється, що вони для нас все ще тільки об'єкт дискусії. Так ми умудряємось відставати не тільки від світу, а навіть... від самих себе.

Що ж дивуватися, що, скажімо, наше мистецтво — вияв нашої духовости — не знаходить резонансу серед чужинців? У Мюнхені за останні два роки виступало багато мистців-чужинців. Дехто з них здобув собі ім'я. Угорець-піяніст Кораллі, угорець-диригент Шольті, хорватка-піяністка Бранка Мусулін, естонець-скрипак Авмер стали для німецького слухача поняттям. Ні одне українське ім'я для німецького музичного світу поняттям не стало. Відбулася виставка малярства й скульптури «ДП». Українці виставили три п'ятих експонатів, поляки, лотиші, литовці, естонці — всі разом — дві п'ятих. Преса, обговорюючи виставку, найменше згадувала про українців. І характеристично, що з українських робіт були виділені тільки праці Галини Мазепи — хоч сприйняли їх хибно, порівнюючи з картинами Марка Шагала, але це було єдине, що не здалося німецькому глядачеві провінційним. І це німцям, які і самі сьогодні становлять у мистецькій Європі суцільну глибоку провінцію!

Те, що роблять наші мистці — здебільшого цілком поза часом. Пейзажі, як їх малював Левченко і Бурачек. Портрети під Мурашка. Етнографічні мотивчики. Нью під Ренуара. Найпопулярніший у нас музичний ансамбль жажливо сполучає етнографізм з джазовістю; не доїхавши ще і півдороги до Америки, він уже «американізує» українську народну пісню (Що ж буде в Америці?) Наш глядач вдоволений. Наша преса прихвалює і радить як репрезентацію нації, як мало не найкраще в світі мистецтво. Витворюється комплекс не просто провінційности, а самозакоханої провінційности. Глядач вдоволений мистцем. Мистець вдоволений глядачем. Все в порядку. Шкода, що світ нас не визнає, але це, мабуть, він не доріс. Бо от, американський сержант містер Бравн вписав у книгу вражень слухачів думку, що нічого кращого від цього ансамблю він у своєму житті ще не чув і не бачив. (Звичайно, він не згадав про бокс, коли чемпіон Граціяно розбив носа Тоні Сейлові і дав нокаут за три хвилини. Це було куди глибше переживання!).

Так утворюється зачароване коло мистець — глядач. Мистець вдоволений глядачем. Глядач вдоволений мистцем.

І обидва вдоволені, коли їм ніхто не перешкоджає. А стати на прою з нашою провінційністю — це означає «провадити розкладову роботу», це означає робити те, що «потрібне тільки нашим ворогам (хіба згадувати яким?)». На конгресі мистців нам проповідують, що «виконавці мусять достосовуватися до публіки». Що публіку не треба дратувати тим, чого вона не розуміє. Як у зоологічному саду на клітці слона вивішують напис: «Не дратувати. Годувати тільки білим хлібом». Цілі часописи спеціалізуються на тому, щоб догоджати провінціалним смакам, не хотючи зрозуміти, що слона нашої провінційності треба годувати саме тим чорним недопеченим хлібом, яким годують людей нашої епохи. Він перехворіє на розлад шлунку, але зате може, Бог дасть, вийде зі своєї слонячої мрійливої пасивності й інертності, трошки розглянеться по світі і спробує зорієнтуватися в оточенні. †

І тому, навіть коли вони помиляються, хай будуть благословенні ті, хто хоче покласти край мертвоті українського старозавітного хутора, перенесеного порядком утікання від свого часу і компенсування часу простором до центру Центральної Європи. Від того, чи вони збудять сонного, чи змусять його розглядатися й мислити, залежить дуже багато. Тому може ніколи роля мистецтва в історії українського народу не була така велика і відповідальна, як тепер. Питання стоїть просто: або Україна — або тривання нашого провінціалізму. Мистецтво може збудити нас з летаргії, з голубих мрій. Ніколи мистецтво в нас — крім часів великого творчого вчину Шевченка — не мало таких завдань і таких шансів. І це не самопіха людини, зацікавленої мистецтвом, а об'єктивний факт. Наше пробудження може початися саме від мистецтва. Почавшись, воно піде далеко за межі мистецтва. Але без початку — нічого не буває.

II

Хтось першим мусить вирватися з зачарованого кола взаємного задоволення глядача і мистця. Один час була

надія, що це зробить наша публіцистика. Донцов розворушив був застояне болото нашої провінції, кидаючи в нього камінь за каменем. Поверхня заряботіла, зайшлася брижами. Одначе до бурі, що сколихнула б до самого дна, наснажила б усе свіжим повітрям і пустила б у новий рух, не дійшло. Бо киданням камінців у плесо озера бурі не зчиниш. А позитивної програми, що збурила б усі води, не було. Програми, що створила б українську концепцію доби.

Було багато слушного. Передусім, — шукання в самих себе здорових, міцних національних традицій. Не отих кисло-солодких, мовляв, «Мово рідна, слово рідне, хто вас забуває, той у грудях не серденько, а лиш камінь має». Не ідилічно-пейзанських. А мужніх і творчих. Спроба поєднати старі традиції з новою активістичністю. З хуторянського мрійника зробити людину дії.

Дальшим кроком мусіло бути: зрозуміти ходу часу і, спираючися на активізовані кращі національні традиції, витворити свою концепцію доби.

Замість цього культ традицій привів до ідеалізації того в минулому, чого не відродиш — уявної елітарної чи псевдо-елітарної середньовічної лицарськості; а культ активності розчинився в домінанті муштрованої волі й фанатичної сліпої віри, при повному приглушенні вміння думати і міркувати. Практично все це означало — знову ж таки — деіндивідуалізацію людини, змасовлення її. Мимо волі творців їхня концепція цілковито відповідала тенденціям часу нашого, а не середньовічного. Але це було скорення часові, а не використання тенденцій часу, щоб здійснити українські ідеали, не пристосування часу для українських потреб і для реалізації українських мрій. Усе сходило на підпорядкування української людини переможній ході залізної доби, розчавлювало цю людину і робило з неї добрий ґрунт для всякої диктатури. Практично концепція вироджувалася в організацію — організацію ордену, суворого і надлюдяного, де кожний — тільки сліпе колючатко в загальному русі. Чим це в принципах структури (не говорю про суб'єктивні наміри і про систему фразеології) різниться від большевизму?

Бажаючи створити українську концепцію поза добою, створено об'єктивно концепцію нашої доби, але зовсім не українську.

А сучасники, виплекані в тіні вісниківської системи, виявляють часом уже повну розгубленість і неспроможність щось зрозуміти. З одного боку спираючися на Донцова, вони з другого хочуть спертися на Багряного, Барку, Подоляка, — себто письменників, які за термінологією Донцова, безперечно, опинилися б у рядах письменників плебейських, свинопаських, гречкосійських чи ще яких — і це цілком свідомо, послідовно й добровільно.

Вбачаючи в сучасній літературі тільки «демобілізацію, кастрацію української літератури, знищення ієрархії понять, моральний розклад» і «хаос в нашій духовості» ці СУЧАСНИКИ думають і твердять, що вони говорять від імени України, а в дійсності — тільки від імени української заспаної й непрочуханої провінції, яка охоче прийняла «ієрархію», запропоновану їй Донцовим, як прийме все, що забезпечить її від подиху живої мислі.

Так довершується еволюція, так закривається її коло. Почалося з бунту проти провінції, з камінців у болото під обурене кумкання всіх допотопних малоросійських і цісарсько-королівських жаб. Минуло яких двадцять років — і жаби побачили, що хвилюватися, власне, не було чого. Їх кликали до ієрархії, до того, щоб не мислити, а слухатися й вірити? Будь ласка, з великою охотою. Систему фраз — засвоїти за двадцять років можна. А суть — суть лишається стара. Хай собі час іде своєю ходою, а нам аби було болото.

І коли з'являються нові люди, що наважуються — о жаж — мислити і поставити під сумнів болотяну «ідеологію» і звичаї, о, тоді жаби починають кумкати щосили і бризкати в тих сміливців болотом, скільки стане снаги.

(А втім ще Платон пропонував зі своєї держави поетів виключити. І Борис Пастернак писав уже в наші дні: «Вакансія поета опасна, если не пуста»).

Так, повторюю, довершується еволюція: те, що було бунтом проти провінції, стало формою мімікрії тієї самої про-

вінційности, тільки в новій оболонці бездумного зорганізованого фанатизму.

Так відпала надія на те, що публіцистика виведе наше мистецтво і нашу духовість з того зачарованого кола, в якому вони опинилися. Стало ясно, що це можуть зробити тільки самі мистці. Так зродилася та спроба, яка ввійшла в нашу дійсність під іменем МУРу. Звичайно, з орденським фанатизмом, примітивізацією й провінційністю можна боротися і з позицій реставраторства ще переднішої доби — і такі течії в МУРі є. Одначе вони не становлять, дякувати Богові, більшости. Поза тим мистців різних напрямів об'єднує в МУРі одне: бажання покінчити з нашою провінційністю, бажання визначити своє місце супроти епохи. І біда МУРу зовсім не в тому, що якийсь письменник не так змалював українську жінку, як того хотілося комусь там, і не в тому, що хтось занадто захопився літературними експериментами, а в тому, що мистці, зібрані в МУРі, попри всю пристрасність свого бажання, не створили ще концепції **України в нашій добі**. Що вони добре знають, чого не повинно бути, але ще не досить знають, що бути повинно.

Це їхня біда, але не їхня вина. Мистецтво і споживач мистецтва — одне. Це тільки здається, що мистець сам висуває якісь концепції. Він висуває їх у співпраці зі своїм оточенням і споживачами (коли можна вжити такого терміну) його творів. Якщо ж «народ безмолвствує», а ті, хто претендує на ролі критиків, заохочують його до дальшого «безмолвствія» і потурають культові Кашенка і А. Чайківського, то тяжко вимагати від мистців, щоб вони самотуж і в ізоляції створили величну концепцію **України в нашій добі**. Мусимо бути їм вдячні вже й за те, що вони розворушують сонне болото і — *horribile dictu* — сіють хаос у нашій духовості. (Якщо умовно назвати це хаосом). Бо з хаосу може щось зродитися, а з стоячого болота — нічого, крім смороду. Бо головне і вирішальне — щоб ми, щоб наші люди навчилися мислити — і то не тільки еліта, провід, патриції й лицарство, а й гречкосії й плебеї, не тільки мистці, а навіть...

на смерть перелякані можливим постанням хаосу наші СУЧАСНИКИ.

Три ставлення до нашого часу відзначили ми на початку: мріяти в закутку — махати руками перед насуванням танка — намагатися зрозуміти час і знайти в його русі засновки для здійснення своєї програми. Перші дві концепції вже знайшли своє оформлення, свій вияв у нашому письменстві. Третя — найважливіша — ще тільки починає виборсуватися з хаосу. Поки вона не виборсалася, дуже легко шукачів її ляяти й цькувати. Але: чи лайки й цькування допоможуть їй виборсатися?

Один з провідних наших малярів і графіків говорив на Конгресі мистців приблизно так: Нас кличуть іти в рівень з добою. Але ми не хочемо цього. Бо що таке наша доба? Згусток бруду й крові. Зосередження всього наймерзеннішого, що можна знайти в історії людства. Тріумф забріханості й підлости. Чи не краще протиставити їй свої вічні чесноти — віру, щирість — і спиратися на них, ніби доби нема?

Це концепція незалежності мистця від нашого часу. Душі мистця як осередку вічних цінностей, не зв'язаних з жадною добою. В літературі ці погляди оформив М. Орест:

Покинули землю правда і диво —
І людське життя тече
Злочинне і дике. На мертве жниво
Дивитись душі боляче.

Так характеризує він наш час — і такий він робить висновок:

Оподаль від людей, злочинства і пороку
Плекай душевний мир і тишину глибоку —
І чисті помисли, постали в тишині,
Надійно проростуть у нетутешні дні.

І чи не про те ж саме говорить і Т. Осьмачка, коли він протиставить поета — війську і людям:

І всі поети, як у гніздах птицю,
у душах носять вічність-вагоду,
і між людьми, мов журавлі в криницю,
схиляються у чисту самоту;
проз них несуть заковані у крицю
і військо й люди сховану мету,
та не цікавляться поети нею,
неначе тінню давньою своєю...

Але Осьмачка знає вже й те, що автономія мистця
неможлива, бо:

Але замурзані у кров гурти
силкуються заглянути артистам
до тихої, мов місяць, самоти,
де спіє людська думка особиста, —
і падають під жорна чи під тин
поети від свавілля і насильства.

У своєму послідовному запровадженні ця концепція означає зречення поетом світу, мовляв, «люди заняті ненужным, люди заняті земным» (Гумільов). Концепція, яка в кращому випадку відкриває якийсь вихід особисто для мистця, але не для загалу, не для нації, бо нація, на жаль чи не на жаль, не може відійти від земного, стати оподаль від людей. Та і мистець може зробити це як особа, але не може зробити цього як мистець, бо поняття мистця включає в себе автоматично звернення до сприймачів його творів — ніхто не був ще добровільно мистцем для самого себе.

І тоді з'являється інша концепція, яку репрезентує най-послідовніше в нас, мабуть, Багряний, але своє найдовершеніше стисле формулювання вона знайшла в Орестовому ж таки образі «добра безумного»:

Знане безумство в віках: безумство злочинств і мерзоти.
Алеж безумство добра є і повинне прийти.

Формула «добра безумного» — це не формула добра
оподаль від епохи, це формула добра **всупереч епосі**

наперекір своєму часові. Тут і там спільне одне: діяти, **не зважаючи на епоху**, діяти так, ніби епохи немає, ніби людина не існує в рамках часу.

Одначе людина існує в певному часі, як береза — в часі і просторі. Свідомим зусиллям вона може якоюсь мірою вирвати свою думку, своє почуття з кола бігу сучасності (до певної міри, — бо мав рацію Гегель, казавши, що коли хто тікає, то шлях його наперед визначений шляхами того, від кого він тікає!). Одначе це вчинок суто індивідуальний. Перенести на колектив людей його можна тільки порядком абстрагування й навіяння. Навіяння породжує фанатизм. Фанатизм виключає мислення взагалі або — найменше — ясність мислення. Без ясності мислення всякий рух сходить на манівці і перетворюється мимоволі й несвідомо на свою протилежність. Ми бачили це на прикладі «вісниківства»: зі способу боротьби з провінційністю воно хоч-не-хоч стало перетворюватися на осередок провінційності, що існувала перед ним. Комуністичний фанатизм перетворився на машкару й форму російського імперіялізму, — того, що існувало перед ним. Свого часу фанатики довели були високе християнство до спотворення в інквізиції. Усякий фанатизм убиває те, що він обстоє. Бо все живе — живе тільки в своєму зіставленні з протилежним. Коли зникає протилежне, зацьковане фанатиками, зникає (викривлюється) неминуче й те, що лежало в основі руху. Не кажу вже про ті відхилення, які доконечно стаються в процесі боротьби.

Можна, звичайно, випередити свій час і можна відстати від нього. У такому ракурсі стояв до своєї доби Стендаль: в епоху романтизму він був аналітиком-дослідником у красному письменстві, — випереджаючи розвиток експериментальної психології і теорію експериментального роману Е. Золя. Так випередив свій час Шевченко і Леся Українка. Недурно «Орґія» її побачила сцену мало не за сорок років після свого написання, і то далеко поза Україною! Так відстав від свого часу в двадцятих роках нашого сторіччя С. Єфремов як літератор, а ще більше — сьгоднішні епігони

«вісниківства». Одначе випередити час або відстати від нього — це не означає стати над часом. Це означає тільки мимоволі включитися в інший час, в іншу добу — і тут саме важить, в яку — минулу чи майбутню, духово вищу чи духово нижчу. Історик літератури розглядатиме Стендаля після романтиків, Єфремова — перед Лесею Українкою, а Кафку — серед сюрреалістів. Наших переляканих СУЧАСНИКІВ він розглядатиме в передмурівську добу. Наших поетів, що хочуть стати поза часом, що діють, не зважаючи на час, він розглядатиме таки все таки у перспективі нашої доби. Бо своєю трагічною втечею від часу вони якраз мистецьки оформляють хаотичну розгубленість української людини нашого часу. Якщо дозволено процитувати самого себе, ще два роки тому на 1-ому з'їзді МУРу я говорив про подібні настрої і назвав їх виявом теперішнього «етапу великих розчарувань і випробовувань... коли розум може втратити віру в себе і на рятунок мусять прийти не раз іраціоналізм, віра, містика, демонізм... Етапу розколотої свідомості, розхитаної душі» («МУР» I, 59). Чи треба говорити, що навіть такий малий період, як два роки, ствердив цю прогнозу?

Так, це вияв саме нашого часу, а не якогось іншого. Вияв, але не вихід. Свого часу це прекрасно сформулював Микола Хвильовий: «Хоче «дідусь» чи не хоче, але, коли він художник, епоха кінець-кінцем зробить його своїм». Але як зробить, — це вже залежить не тільки від епохи, а і від нього самого: «Справа тільки в тому: чи бути тобі Акакієм Акакійовичем, чи Держимордою» («Камо грядеши?»). Нашим мистцям, що не хочуть бачити свого часу, незалежно від їхніх бажань, лишається роля упосліджених Акакіїв Акакійовичів. Вони самі себе на неї прирікають.

Це не значить, що треба нам іти за добою, включитися слухняними автоматами в її переможну ходу. Зовсім ні. Включитися означає приректи себе на рабство. Що користи, що воно буде добровільне. Тоді можна було і на еміграцію не подаватися. **По-своєму** концепцію доби прекрасно здійснює СРСР. Промиваючи золото на Колімі, або пишучи оди в

«Вітчизні» (не знаю, що гірше), люди цілком виконують замовлення й вимоги доби.

Ні, йдеться зовсім не про те, щоб скоритися добі. Було б звичайною пласкістю кликати до цього. Лишімо це комуністичній пресі. Звичайно, маршрут часу буде здійснений так, як того вимагають об'єктивні й суб'єктивні передумови. Але від людської свідомости залежать форми реалізації цього маршруту. А форми важать дуже багато, і саме в них виявляється **людське**. СРСР і Америка вже здійснили маршрут функційної доби. Але СРСР здійснив його системою терору, тиску й розчавлення людської особистости. Америка здійснила його системою своєрідного розподілу економічних цінностей і добровільної нівеляції пересічної людини. Обидва способи не задовольняють людство, але хіба може бути сумнів, що один з них все таки незрівняно кращий?

Чи не може Україна запропонувати людству і здійснити новий і може справді людський варіант маршруту доби? Чи не може вона показати людству вищі супроти досі відомих можливості?

Це не месіянстичні безґрунтовні мрії. Це не тільки в наших бажаннях і поривах виправдане. Єдиний спосіб для України заіснувати реально в русі людства — це витворити й запропонувати людству свою концепцію доби. Це виправдане також і причиново. Україна **може** це зробити, спираючися на свої національні традиції. Чи зробить — це залежить і від нас.

У кожному конкретному випадку потреба часу розв'язується у відмінному варіанті залежно від живої, невмирущої спадщини національних традицій того чи того народу. Давно відома істина: якщо двоє роблять те саме, вони роблять не те саме. Вона стосується не тільки до осіб, а і до націй. Та сама соціалізація зовсім інакше виглядатиме в Англії, Франції, Росії, Україні, Албанії.

Традиція України, яку вона може принести в нашу сучасність, це — умовно називаючи — традиція вічно-селянського в ній, — не в клясовому розумінні, а в духовому. Юрій

Липа формулював це поза часом, так би мовити, і простором: «Ми раса, що її призначенням є визволити і утвердити вільне й можновладне селянство — в Україні й її оточенні». У такій формулі, якщо розуміти її буквально, це звучить утопічно і нереально. Більше: в такій площині формула охоплює історію України від часів Трипілля до... розкуркулення. Але не далі. Колективізація бо означала смерть вільного й можновладного селянства як економічної й соціальної категорії.

Одначе формулу Юрія Липи не треба розуміти так спримітивізовано. Розуміймо її «селянство» як категорію психологічну. Розуміймо її як ту доміную, яка завжди в історії України давала панівний тон. Яка влилася і визначила «звучання» нашої історії в часи Володимира Великого і Ярослава Мудрого, Данила Галицького і Сагайдачного, Хмельницького і Мазепи, Шевченка і Юрія Липи. Розшукаймо це «вічно-селянське» в козацьких ватагах під Трапезундом, в універсалах великого Богдана, в «Книгах битія українського народу», в війську УНР і УПА. Збагнімо, як це **вічно незмінне змінилося** в роках і епохах, які своєрідні і неповторні стопи воно давало з чужими середовищами в незвичних ситуаціях — у варязьких дружинах, в міських прицерковних братствах, на засіданнях Центральної Ради і навіть тепер, у таборовому примітивізмі еміграційного побуту. І тоді поставмо питання: що може дати ця незмінна в вічній мінливості наша найбільша цінність у наші дні? Як вона може визначити місце і місію України в жорсткій і гнітючій ході нашого часу?

Не будьмо невдячні. Література і малярство наших останніх років дещо дали нам для розуміння наших «вічно-селянських» первнів. Передусім, згадаймо Барку, Стефановича, Осьмачку, Лятуринську, Галину Мазепу і ін. Але будьмо і вимогливі. Література наших останніх років мало думала над місцем і ролею «вічно-селянського» **в нашій сучасності**. Вона не навчила нас зорієнтуватися в теперішньому трудному світі. Ми хочемо, щоб вона нас і цього навчила.

В цій вимозі нема нічого принизливого для мистецтва. Зв'язок зі своєю епохою означає не рабство, а суверенність

мистця. Не Держиморда, не Акакій Акакійович, а проводир Мойсей — так мислимо ми собі сьогоднішнього мистця. Цього чекають від нього люди. Відомий французький літератор Дені де Ружемон пише: «В Америці не пишуть книжок з наміром, щоб вони тривали, але бажають, щоб вони вражали й діяли з найбільшою силою на найкоротшій відстані часу». І він додає: «Це ознака здорової культури». І саме такі книжки триватимуть — додамо ми — в віках.

Так, ми ждемо, що мистець буде нашим Мойсеєм. Для цього він мусить зрозуміти свій час. Не задкувати по-рабськи за часом, але, збагнувши його і спираючися на нашу величну національну традицію, відкрити в ході часу ті сили, які в схрещенні з тими традиціями дадуть високе і справді дороговказне мистецтво, які через мистецтво, через велич його осягів сповістять оспалому людові нові скрижалі завіту: українську концепцію нашого часу.

Не забираймо, як декому кортить, в мистця права на самоту — це його високе право говорити сам-на-сам з Богом. Але ми терпляче ждемо, що з гори Синаю він повернеться до нас із скрижальями. Ми приймаємо мистецтво самотнього. Але ми хочемо, щоб із цієї самотности блиснули блискавки, що опромінять нам може несподіваний для нас самих шлях. Ми приймаємо і добро безумне, добро Дон Кіхота. Але ми пам'ятаємо, що на практиці Дон Кіхоти занадто часто обертаються Акакіями Акакійовичами. І тому ми жадаємо літератури, що підносить **добро розумне**, добро, що спирається не тільки на бажання й суб'єктивні настрої, а і на знання і розуміння об'єктивної дійсності.

Тому ми **живих** письменників навіть з тисячею помилок, навіть з несимпатичною комусь біографією, навіть з невдалими подеколи експериментами, навіть хаотичних, цінимо більше, ніж тих, хто п'ятнадцять років тому завчив кілька тощих істин і, повторюючи їх до речі й не до речі, думає, що він усе розуміє, йому все ясно і він може показувати іншим шляхи, а ті інші можуть багато чого робити, але одного не сміють: самостійно мислити. Це про таких людей говорив Ніцше: «Є і такі, що сидять у своєму

багні і так говорять з очерету: Чеснота — це тихенько сидіти в багні».

Картагена нашої провінційности мусить бути зруйнована. Шлях до майбутнього лежить через уміння мислити й розуміти, не через начотництво, сліпу віру і завжди обмежений фанатизм.

Не забуваймо, що і Христос більше цинив розбійника, ніж митарів і фарисеїв.

Мюнхен, листопад 1947.

3

ПРИ БИТІЙ ДОРОЗИ

Картагена нашої провінційности мусить бути зруйнована.

Я згадую Миколу Зерова: «Сонце підводиться на сході, і не можна не вірити, що ми вийшли на широкий шлях історії, а тим часом скрізь — сліди застарілої «малоросійщини», провінціяльності — і «галици свою річ говоряхуть» (рися запустіння: провінціяльне місто, зачинені віконниці, тихо — і тільки галки кричать)».

Віконниці — провінція. Галки — провінція. А чи чули ви музику мюнхенського ранку: ви ще напівсонний, крізь майже, майже зімкнені повіки ви спостерігаєте, що в кімнаті вже не поночі, а рожевий присмерк. Але волієте не помічати цього: під периною (О німецькі перини! І чому вас ніхто не оспівав, як Гоголь скрипучі двері своїх старосвіт'ян-поміщиків! Як ви облягаєте розніжене тіло вночі! Як пухко вас збивають уранці! Як вивішують у соняшний день з балконів і вікон!) — під периною солодко і тепло. Аж тут враз: в3з-в3з-гуп, в3з-

взз-гуп... Це в сусідній кімнаті підносяться жалюзі — одні, другі... І тихше: взз-гуп — в сусідньому будинку. І знов голосніше: взз-взз-гуп — під вами, над вами. Це музика мюнхенського ранку. Ви не заснете більше: дерев'яний ритм підношених жалюзі вигнав рештки сну. Треба вставати і піднести й собі — не запізнюючися супроти всіх — жалюзі.

Або мюнхенські голуби: вони гуляють по асфальті бруку. Чиясь рука з-над вашої голови кидає їм пригоршню хлібних крихт. Хвилина гарячкового наскоку, дзьобання — і крихт нема. Знову кид — знову скок і метушня. Он один з підбитою лапкою. Він шкутильгає, але нічого, і він не відстає. Іде авто або трамвай — голуби шурхають на гзимс будинку по другий бік вулиці, підбитий похапцем біжить на край пішоходу, — проїхало — і знов вони походжають по асфальті бруку. Так наладнано, домовито, певно.

Так що ж: галки — провінція, а голуби — ні? Віконниці — провінція, а жалюзі ні?

А може Мюнхен теж провінція?

Тоді ходім на двірець. «Натовпи, натовпи, натовпи. Приміських залізниць приплин і відплин», — писав поет. Правда, про Харків, а не про Мюнхен. Традиційний міський — урбаністичний — пейзаж з посиленою дієслівністю: шугають авто, бряжчать трамваї, поспішають пішохідці. Або, змінивши порядок слів: авто шугають, трамваї бряжчать, пішохідці поспішають. Червона шапка з потрісканим цератовим верхом — щоб не промокала, і мідною стяжкою на околичнику — артіль гінців. Білошоломний і білопанчішний емпі думає, що наводить порядок. Дві повії (вони не суперечать порядку) на віддалі п'ять кроків одна від одної: спочатку запрошує перша, коли не сподобалась — за п'ять кроків друга. Очевидно, на різні смаки. Жид питає голосно, але прихрипло, щоб скидалося на шепіт: Was verkaufen Sie? Коло льотерійника — море роздертих білих коверт — програші, програші, програші. Вгорі годинник. Пробитий дах двірця частково вкритий дошками; частково — небо. На підлозі, пощербленій уламками бомб, калюжі. Люди біжать до поїздів. Авто шугають. Поліцай на розі без-

перервно переводить світлофор: зелене — жовте — червоне — жовте — зелене — жовте — червоне. Свисток. Знімають людей з трамвайних підніжок. Трамвай рушає далі.

І це провінція? Це теж провінція? Чи може це наш ідеал? Європа. Нова. Психологічна. Одвічна. Ще якась. Ще якась?

О людино в незрушенім, в блимах печі!
Не забудь: поїздам віки гуркотати.

У підручниках речі і поняття мають свої визначення. Їх вивчають до іспитів і забувають, уставши з іспитового стільця. В житті речі і поняття тримаються в свідомості, існують у сприйнятті протиставленнями. Чорне — не біле, корова — не собака. Такі визначення неусвідомлено тягнуться в усіх напрямках безконечними ланцюгами, а все таки поняття існують передусім у них. Двоє літераторів сперечаються про клясицизм. Кожний з них свого часу дав своє визначення: що він розуміє під клясицизмом. Визначення показують, що в це слово вони вкладають різний зміст. Тепер поет написав вірш. Перший літератор каже: це добре, бо це клясицизм. Другий каже: це добре, бо це не клясицизм. Потім вони починають лаятися. Публіка вдоволена і сміється. Лаятимуться вони вічно, бо їх не цікавлять визначення. Публіка посміється, і їй набридне. Вона розійдеться і обох уважатиме за дурнів. А вони тільки довели, що зміст понять визначається не визначеннями, а протиставленнями.

Клясицизм і літератори мене зараз не цікавлять (А може вони теж вияв провінційности?). Нас цікавить провінційність. Якщо ми визначимо її купою абстрактних слів, це нічого нам не дасть. Якщо ми визначимо її галками й віконницями, це теж нічого не дасть. Хібащо ми взяли б галки й віконниці як протилежність голубам і жалюзі. Але ми ще не знаємо, чи маємо на це право.

Тоді може вважати протилежністю провінційности — столицю? Застій і рух? Колотнечу мюнхенського двірця? Але невже якийсь Карл Ясперс, що живе, не виїжджаючи на жадні конгреси, нікуди, в гайдельберзькій кімнаті з жалюзі, які

гуркочуть взз-гуп, взз-гуп кожного ранку — провінція, а повія і спекулянт з мюнхенського двірця — столиця? А може якраз навпаки? Може з провінцією так, як з класицизмом: сперечання без розуміння? Двоє рижих на арені цирку?

Пациків — провінція. Париж — столиця. А може навпаки? Отже, оспівав Іван Багряний Пациків як центр світу, як столицю землі, як Мекку й Медіну нового людства:

Звідкіль «вітри історії гудуть» —

Чи то із Заходу, чи просто десь із Сходу?

Із Кобеляк гудуть, мій друже Паперов!

Із Кобеляк гуде той вітер неспокійний.

Що поет назвав Пациків Кобеляками, це не має значення. Якщо люди сучасності мають по п'ять прізвищ і ціна людської назви така ж проблематична вартість, як валютна одиниця в сучасній першій-ліпшій європейській країні, то і Пациків може мати багато назв.

Так отже: Пациків чи Париж? Ясперс чи повія з мюнхенського двірця? І коли говоримо, що Картагена нашої провінційності мусить бути зруйнована, — чи означає це, що треба зруйнувати Пациків (бо Париж ми зруйнувати не можемо — це зроблять без нас)? Або радіти, коли нам руйнує його котрийсь із численних наших визволителів?

Руйнувати не тяжко і часто навіть весело. Тут можна закінчити історію нашого острова. З тиждень тому почався навчальний рік, і пластуни повернулися додому. Лишилося троє, щоб упорядкувати господарство й зліквідувати справи. Це був тиждень солодкого неробства. Робити, власне, не було чого. Рибалили з човнів. Веслували. Гуляли. Спали. Більше нудилися. Навіть їжу самим собі варили неохоче. З відтяганнями, з запізненнями. Починали варити, коли вже зголодніють.

І раптом учора надвечір (сонце тепер заходить раніше, і вода в озері холоднішає) почалася біганина, шум, рух. Виявляється: вирішено спалити все, що спалити можна. Постягали з усього острова хмиз і сухе галуззя. Зірвали з пристані вивіску «Водний пластовий табір». Зірвали східці до

причалу, котрі легше піддавалися. З уханням і гейканням підтягли колоду, що лежала над берегом, і поставили її сторчма. Цього показалося мало, і стали роздирати руками й пазурами нашвидку позбивані з дощок відхідки. Шарпанина й метушня запанувала на острові.

Коли стемніло й зійшов місяць, величезною вогняною колоною спалахнуло велетенське (а Самчук пише: великанське), сторчма уставлене багаття, а навколо затанцювали метелики іскор. Зраділі, як діти, постаті бігали навколо багаття і підкидали в полум'я ті галузки, які силою вогню повилітали з пекельного кола не догорівши. На ранок серед купи попелу, поміж зів'яло-звислими від спекоти гілками навколишніх дерев стирчала обпалена, але не згоріла колода-стовбур щоглою корабля пожежі. І після того ми покинули острів.

Ми попрощалися з островом, потім з озером, і тепер поїзд везе нас до Мюнхену. До мюнхенського зруйнованого, частково перекритого дошками двірця. Цікаво, коли літуни скидали на нього бомби, чи вони теж почували щастя руйнувати? Чи справді в кожному є кусочок Нерона? І якщо спалити Рим — велично, жорстоко і страшно, а спалити відхідки на острові над озером у Баварії — смішно і хлоп'ячому наївно, то як оцінити нищення мюнхенського двірця?

І взагалі чи не виходить, що провінційність — це маломаштабність? Міркування не нові. Давно відомо: убивця одного або десятих — убивця; убивця сотень тисяч — геніальний вождь і полководець.

З усього висновок: руйнувати Пациків, скликати на нього хрестовий похід — не кажучи про те, чи це корисно, чи ні — провінційно. Ми зайшли в зачароване коло: жити в Пацикові — не можна, руйнувати Пациків — смішно і наївно.

Проблеми ніколи не розв'язуються. Розв'язувати проблеми практично означає їх заплутувати. Щоб поставити яйце на дощі стола, нічого не допоможе ані крутити його з кінчика на кінчик, ані зайнятися обчисленням кривизни його поверхні. Яйце треба розбити.

Як можна зробити це з нашою провінційністю? Двоє міст, два дні зможуть нас дечого навчити: 1941 рік. Харків, 26 жовтня. Львів, 30 червня. Ще позавчора тікали рештки большевицького війська: авта мчали Личаківською вулицею (Давай назад!), військові хури з наконфіскованими в дорозі селянськими конячками поволі-волі проскрипіли на Салтівський шлях. Вчора в місто вступили німці. Старе скінчилося, мало початися нове. Яке і як?

Харків'яни вийшли на вулицю. Ті, що перехувалися від НКВД, і ті, що перехувалися від мобілізації. Червоноармійці, що похапцем попереодягалися в цивільне на горіщах і в льохах, міліціонери, що поскидали револьвери в Лопань, робітники, що позавчора допомагали руйнувати свої заводи, — по-святковому одягнені, живі, живі, а тому веселі. Плавом пливли обома пішоходами. З пішоходів з кожної склінки від битих шибок блищало сонце. Під кроком чавилися й тріщали склінки від битих шибок, що вкрили всі вулиці міста. Вони тріщали, і вони блищали весело. Колись Вольтер, здається, казав, що всяка війна — грабунок, грабунок і ще раз грабунок. Сучасна війна теж грабунок, але ще й велетенське биття шибок.

Руїни ще димували. Гуляльники в святкових убраннях сповнили всі вулиці. Нечисленні німецькі вояки тонули в морі гуляльників. Осінній день був теплий. Усе раділо. Старе кінчилося, мало початися нове.

Чи його уявляли? Ні. Одні говорили: буде український уряд на чолі з Винниченком. Більше розповідали: а знаєте, в Дніпропетровському вже повідкривалися крамниці, величезні, як перед революцією, і все є, і все дешево, і німецьке. Має початися невідоме нове.

Початися!!! Не люди мали його почати, а воно мало початися. Люди ждали наказу, розпорядження, бодай поштовху → від нової влади. Потім почалися вибухи: залишені большевиками міні розсаджували будинки. Німці лютували й вішали на ліхтарях «заручників» — випадково схоплених на вулиці людей. Показуватися стало, небезпечно. Крамниці не відчинялися. Довозу до міста не було,

базари стояли порожні. По парканах розклеєно накази німецької влади — по-німецьки і страшною, нікому незрозумілою галицько-еміграційною тарабарщиною, що мала називатися українською мовою — люди питали здивовано, що таке карність? що таке важність зарядження завішено? Там говорилося про те, що не можна займати військового майна — інакше сувора кара; що не можна не слухатися німецького вояка — інакше сувора кара... кара... кара. Але там нічого не говорилося, що можна і як же жити. Нове, що прийшло замість старого, було байдуже до людей. Люди — вони називалися тепер офіційно тубільцями — цікавили його лише постільки, поскільки вони могли б перешкодити пересуванню або прохарчуванню війська.

Що ж робили люди тоді? Протестували? Організовано виступили? Вони спробували виявити активність в інерції. Сказали: треба збиратися на старі місця праці. Реєструватися там. Люди стали сходитися, складати списки. Очевидно, слідом за тим мав прийти хтось, дати кожному роботу і визначити плату. Хтось не приходив. Поволі люди перестали сходитися. В місто вступив голод. Одразу вдарив скажений мороз. Не було світла, води, палива. В місто вступила смерть. Тоді почався великий розбрід: на вулицях серед снігових заметів коцюбіли трупи, хто міг, рятувався на села. Аж тепер виявлено ініціативу, вона була спрямована — як у мишей з корабля, що тоне, — на самоврятування.

Так було в Харкові. Інакше було у Львові. Події 30 червня відомі, нема потреби їх переказувати. Не будемо оцінювати їх з політичного погляду. Чи проголошення української держави тоді було актом державної мудрости, чи воно було виявом хлопчачого змовництва, — це для нас тут не важить. Важить психологічна сторона. Львов'яни оглядали скрижавлені, задимлені Бригідки, — але не ждали, що хтось дасть їм нове життя, новий порядок, нове місце в новій Європі. Розумно чи нерозумно, але вони діяли. Державний прапор вів на ратуші. Люди брали життя в свої руки. Вони стверджували Львів як столицю. Харків'яни не ствердили

свого міста як столицю. Вони навіть не думали про таку можливість.*

Вони не думали. C'est le mot. Провінція — не віконниці й голуби, не жалюзі й галки, не Ясперс у затишку безвиізної гайдельберзької кімнати, не повія на мюнхенському дворці. Провінція — віконниці й голуби, жалюзі й галки, Ясперс у затишку своєї гайдельберзької кімнати й повія під дощаним дахом мюнхенського дворця. Провінція — все те, що не думає, що воно столиця світу. Провінція — все те, що не стверджує себе столицею світу. Провінція — не географія, а психологія. Не теорія, а душа.

Що доброго може бути з Назарету? Назарет був глуха провінція. Звідти вийшов Ісус Назарей: він не мислив категоріями Назарету і Самарії і їх протиставлення. Для нього існувало людство, людина, світ і Бог. Назарет і Єрусалим стали осередками тисячолітньої історії. І коли йшли на Схід хрестові походи і коли сьогодні араби воюють бомбами з жидами, — це все постало — і багато іншого — з того, що Назарет стверджено центром світу.

Нова Англія — Америка — була дикою провінцією старої Англії. Коли вона в роки 1774-1776 повстала проти метрополії, вона почала переставати бути провінцією. Потім Америка усвідомила свою самодостатність (доктрина Монро), потім вона проголосила себе стовпом і осередком нової віри — демократії і понесла цю віру в світ — і сьогодні стара англійська метрополія уже живе з тих крихт — духовних і матеріальних, що перепадають їй від колишньої колонії.

А історія Москви? Суздаль — провінція Києва. І коли Суздаль 1169 року повстає на Київ, — він проголошує цим, що він не хоче бути провінцією. Потім приходить ідея третього Риму, — а четвертому не бувати, потім у тяжкій кризі жовтневої революції ідея східноєвропейської імперії перетоплюється в ідею світової імперії.

А Київ, столиця в XII ст. і столиця ще в XVII ст., стає сірою

* До відома. Це не дискусія про східняцтво й галичанство. Це простіше: режим відучив харків'ян діяти політично.

провінцією. Співчутливо цитував Микола Зеров вірш Семенка:

Взагалі — чого я прибув сюди, в Київ?
Місто досить нудне...
І не знати, чи це ти в парк попав,
Чи десь в селі між чумаків...
Нема нічого більш прекрасного,
Як сьогоднішній день.
Я не дожену його тут,
Кожного дня я застаюсь заду
Тут, між своїми.

Нам це може бути прикро, але мусимо визнати: Москва стала столицею, Київ провінцією. Париж тому комунізується, що його вабить авреоля Москви. В противазі Париж — Пациків Париж оглядається на Москву, і так буде, доки Київ орієнтуватиметься на Пациків.

Столиці не бувають столицями вічно. Щоб бути столицею, треба не тільки мати й зберігати ідею, що піднесла людину — місто — народ. Треба зберігати її живою, сповненою духу живущого і духу експансії.

Москва-столиця має лічені дні. Її ідея ще має притяжну силу для тих, хто поза засягом її влади. Але вона вже тільки фальш і сухозплотиця там, де Москва панує. А Москва панує багато де. У Москви фактично вже нема ідеї, є тільки фрази. Розумніші росіяни передчувають це. Звідси ідея російського євразійства: оновлення Азії, очоленого Росією. Хай Москва впаде, — нова Москва постане в Сибірі. Не треба думати, що євразійство — тільки в еміграції. Коли Сталін розбудовує Урал і Кузбас, він розбудовує євразійство. Коли до ваших дверей уночі голосно стукують, а потім везуть вас у глухому вагоні на Колиму або на Далекий Схід, — це не тільки боротьба з Києвом, це водночас реалізація євразійства: потрібні робітники для постановня Сибіру — нового центру світу.

Але тут шанс Києва. Хвильовий знав це, коли висував український варіант євразійства. Він називав його азійським

ренесансом. Москва впаде. Вона вже падає. Її заступить той, хто достатньо схоче і достатньо зможе бути столицею. Хто буде духово самостійний і самостверджений: в русі, в чині, навіть у помислі. Спочатку і передусім у помислі. В ідеї.

Ідея наша зроджується заново в трагізмі загибелі хутора. Був етап, коли видавалося, що хутір ще можна зберегти. Етнографія здавалася мостом з минулого в майбутнє через незрозуміле сучасне. Грушевський доводив, що Україна завжди сама собі дорівнювала. Степан Смаль-Стоцький доводив, що українська мова завжди сама собі в своїй відокремленості дорівнювала. Вони виховували почуття національної гордості. В цьому їх велика заслуга.

Національна гордість — корінь і основа всього. Тисячу разів мав рацію Юрій Липа: боротьба за Україну, за українця, боротьба на Україні є боротьба тільки і виключно за чи проти національної гордості українця. Львів 30 червня 1941 року демонстрував, що він свою національну гордість має. Харків 26 жовтня 1941 року демонстрував — називаймо речі своїми іменами, — що його національна гордість приспана. Невіра в свої сили — брак національної гордості. Невіра в можливість української держави — брак національної гордості. Думка, що Шевченко, звісно, великий поет, але Лушкін чи Міцкевіч — більші, — брак національної гордості.

Майк Йогансен розповідав анекдоту: свіжо-українізований містюк, захоплений своїми успіхами в опануванні мови, поїхав на села. Іде селянським возом і скомбінує ультраукраїнську фразу, щоб припасти дядькові до смаку:

— А що, цього року вівса добрі?

Дядько відповідає:

— Да, етот год овьос харош.

Одному з двох розмовників бракувало національної гордості. Котрому — ще можна подумати (Для тих, кому правильна мова — непомильна й невідхильна ознака нації, думати нема над чим).

Мені довелось їхати з транспортом українців через Словаччину. На чолі транспорту стояла освічена людина і добрий українець. Він провадив переговори зі словацьким

начальством. Словаки говорили з ним по-словацьки. Він міг говорити по-українськи або по-польськи — інших слов'янських мов він не знає. Українська мова ближча до словацької, ніж польська. При першій фразі переговорів зі словаками наш доктор переходив на польську мову. Це робилося автоматично: з вищими, з владою говориться не по-українськи. І це теж був брак національної гордості, хоч, правда, загнаний уже в підсвідомість.

Большевики знають, що роблять, коли з дня в день товчуть про «переваги» російської культури і про впливи, впливи: Добролюбова і Чернишевського і Курочкіна — на Шевченка, Тургєнєва — на Марка Вовчка, Горького на Михайла Коцюбинського, Пушкіна — на Лесю Українку, Решетнікова і Гл. Успенського — на Франка. Вони борються з національною гордістю українця.

В середині 30-х років кастрований «Березіль» поставив «Талант» Мих. Старицького. Одну з найменш відомих і найслабших п'єс драматурга. Після війни, тепер, п'єсу відновлено і навіть привезено на показ до Києва. Чому така увага до цієї слабенької п'єси? Секрет простий: п'єса двомовна. Пани говорять по-російськи; мужики — по-українськи. Сучасні пани — офіцери, урядовці, партійці — теж говорять по-російськи. Хай складається враження, що мова «культури» — ніколи не українська.

Крапля падає за краплею. Душу українця продовбати тяжче, ніж камінь. На тисячі ренегатів припадають десятки тисяч непоборних. Грунт родить українство. У глибині душі національна гордість все таки жевріє.

В понурий і спасивізований Харків у листопаді 1941 року з'явилося двоє українців з заходу. Вони привезли жовто-блакитний прапор — і одного дня він замайорів на Міській управі. І він став осередком притягання сил, пробудження національної гордості. Вона не була вбита. Але приспана вона була.

Заслуга вісниківства, передусім, її розбудження. Кожна зчервона-цегляна книжка була ударом по оспалості. Кожний удар лапою леопарда викликав кровотечу. А кров — це

полум'я. Без вісниківства, можливо, не було б Хвильового і не було б державного прапора (хоч і без держави) на ратуші Львова і згодом на міській управі Харкова.

Але вісниківство було все таки тільки спробою зберегти хутір. Сучасна зроченість вісниківства з Пациковом виразно це доводить. Як і Грушевський і Смаль-Стоцький, воно культивує цілість у самозамкненості, звідси в нього виключність і принципова вузькість. Однією рукою воно підносило Київ на висоти майже містичні, з другого боку, воно ставило глухий мур між Києвом і світом. Воно казало: Київ є Київ. Світ є світ. Київ самостійний і незалежний від світу. Воно багато говорило про експансію і агресію, але воно розуміло під цим фізичний підбій світу. Мрії Юрія Липи про всіляких кольорів України зродилися з цього джерела. Треба було здобути Казахстан і зробити його Сірою Україною. Здобути Далекий Схід і зробити його Зеленою Україною. Липа відчував потребу зломити ті мури, щити і — часто — просто фанерні куліси, які вісниківство ставило між Україною і світом. Але скутий чисто вісниківськими поняттями раси і волі, він робив це наївно і по-гімназійному замріяно.

Вісниківство — це була агресія Пацикова. Це була спроба зусиллям зосередженої волі ствердити Пациків у світі, відгородивши його від решти світу. Збудувати острів, — але не серед озера, а серед суходолу. Хоч як Донцов воював з Грушевським і же з ним, це було пряме продовження діяльності Грушевського, тільки піднесене в ступінь фанатичної агресивності, вишкірености зубів і нагострениости пазурів (леопард!). Це була спроба провінції протиставити себе світові, піднісши провінційність у святая святих.

Мені довелося прочитати кілька рецензій на виставу Гоголевого «Ревізора» на німецькій сцені. Усім критикам німцям особливо впала в очі сцена, коли Бобчинський із сльозою в голосі просить п'яного Хлестакова переказати в Петербурзі, що от, у провінційному місті N, живе такий собі Петро Іванович Бобчинський. І більше нічого: тільки переказати. Німецькі критики уздріли тут щось таке echt

menschliches, що затьмарило в їх уяві всі інші образи комедії. Це не дивно в Німеччині, яка після поразки свого вісниківства спустилася знов на рівень провінційности передвісниківської.

А що ж таке був, об'єктивно розглядаючи, весь етнографічно-народницький період нашої історії, як не просьба, щоб світ знав, що от живе на світі довкола провінційного міста Пацикова — обмовка, я хотів сказати: Києва — такий український народ. А п'яному Хлестакову, що «зриває квітки насолоди», звичайно, байдуже, живе той народ чи не живе і нещасний він чи не нещасний. Хіба позичити в нього — навіки позичити — 50 карбованців, за що і дістати собі ж таки подяку! Це той самий етап, що переживала й Німеччина до Бісмарка.

І от просити надокучає. Чи не краще вимагати? Бісмарк грюкає кулаком об стіл. Гітлер махом руки посилає військо на схід, захід, північ і південь. Хай знає проклятий світ, що живе в провінційному місті Петро Іванович Бобчинський. І Донцов грюкає по столі і хоче ствердити існування в світі Петра Івановича Бобчинського. Правда, він не має війська і не має битв під Садовою, Седаном, Дюнкерком, Ель Алямейном і Сталінградом. Але хоч у менших масштабах, процес перебігає паралельно і з тією ж закономірністю.

Провінція може ствердити себе тільки тоді, коли вона, спираючися на свою традицію, висуне надпровінційну ідею. Світ не цікавить існування Бобчинських у дуже добре гаптованих сорочках і провінційних міст, де вони живуть. Якщо Бобчинський просить, у нього «позичать» 50 карбованців, які прокутять у Санкт-Петербурзі. Якщо він буде грюкати по столі, проти нього укладуть союз і постараються його знищити. Його не знищать тільки тоді, коли він сам перейде межі своєї провінційности. Світ має жалю ще менше, ніж п'яний Хлестаков. Стадія зухвалого Бобчинського кінчається розгромом і відкиненням його на стадію попереднього, жалісно-сльозливого Бобчинського. Так відкинено Німеччину 1918 року. Так відкинено Німеччину 1945 року. А хіба мало проявів такого відкинення в рецидивах

просвітянщини й просвітянського соціалізму в нашій сьогоднішній дійсності, пресі, мистецтві?

Потебня казав: «Наші батьки й діди були сильні в своїй народності мимоволі і самі, не усвідомлюючи собі того, могли ще залишатися українцями; але ми вже можемо бути сильні тільки свідомістю своєї окремішности». Цю свідомість окремішности Грінченко прищеплював, видаючи популярні книжечки про гетьманів, про те, як постав світ, і про те, чому іде дощ; Сергій Єфремов, підносячи патріархальність Марусі і засуджуючи аристократок Ольги Кобилянської і еротику Гната Хоткевича; Грушевський, ототожнюючи антів з українцями; Степан Смаль-Стоцький, обґрунтовуючи споконвічність і найсправжнішу слов'янськість української мови; Донцов, доводячи принципову, одвічну несприйнятність російської культури для українців. Все це було потрібне й добре. Одначе все це було культивування Пацикова. Все це означало ізоляцію від світу. Все це означало ідеологію острова. А ми — на материку.

І тому перефразуємо Потебню: Наші народники й вісниківці ствердили свідомість нашої окремішности; відкрили нам очі на нашу традицію; обґрунтували нашу самобутність. Але ми вже можемо бути сильні тільки вмінням включити себе в світ і — поганий той вояк, що не вміє бути генералом — повести його за собою. Це робить тільки ідея. Ідея виростає із схрещення традиції і самобутности з добою і простором. Хвильовий знав про це, коли говорив про азіатський ренесанс. Німеччина й досі не знає про це, хоч двома війнами вчено її цього.

Застережимося: вищий етап не виключає нижчих. Для малих і дорослих підлітків і тепер корисні Каченко й Просвіта. Для юнаків різного віку — від 15 до 80 років — і тепер потрібне вісниківство. Кожна культура многошарова. Вищі шари не виключають існування нижчих. Франція має Валері, Кльоделя і Сартра, але має і Дюма, Льоті і П'єра Бенуа. Англія має Олдінгтона, Гакслі і Еліота — і має Конан-Дойла і його послідовників. Наше становище ускладнюється тим, що при пропорційно малій, незмірно малій кількості

інтелектуального активу ми мусимо одночасно обслуговувати і активізувати всі три шари нашої культури. Звідси (і з обмежености Пацикова) виростає взаємна зневага і поборювання. Просвіта ненавидить вісниківство. Вісниківство зневажає Просвіту. Обое вони не можуть спокійно говорити про третій, вищий етап. Цей, з трудом пробиваючи собі шлях у тяжких обставинах, починає громити просвітанство й вісниківство як такі, тоді як має виступати тільки проти їх зазіхань на монополію і провід. І так обмежені національні сили марнотратно вичерпуються у взаємній боротьбі, тоді як вони мусили б посісти ділянки спільного фронту одне побіч одного — і цілком звернутися на війну з зовнішнім ворогом. Перешкоджають цьому тільки амбіції: як визнати, що моя ділянка, хоч і потрібна, але не єдина, не головна, а підрядна? Або хоч головна, але не єдина?

Франція теж не тільки Париж. І вона не може існувати без Пациковів. Звідти приходять у національний організм живущі соки, червона кров. Але там Пацикови знають свою підрядну роллю і не претендують заступити Париж і з пошаною на Париж дивляться. Історія лишила нас без нашого Парижу, і ми вирішили заступити його Пациковом. Марні спроби, даремні зусилля. Якщо так триватиме далі, це означатиме самогубство. Не хочемо руйнувати наші Пацикови, але Картагена провінційности як осередку й суті нашої культури й духовости мусить бути зруйнована. Ми не на острові, ми на материку.

Але парадоксальність нашого становища в тому, що ми одночасно мусимо будити елементарну національну свідомість і закликати до національної виключности, закликати до національної виключности і боротися з нею, прагнучи включитися в світ і обгорнути світ. Логічно протилежні етапи історично опинилися поруч. Не маємо права зректися жадного. Тим важливіше визначити місце й межі кожного, виробити основи співпраці, співіснування. Опрацювати диспозицію єдиного фронту.

Наш поїзд їде до Мюнхену. Але тепер ми вже знаємо: Мюнхен — провінція. Сучасна провінція. Провінція, від-

кинута з позиції зухвалого Петра Івановича Бобчинського на позицію зворушливого (echt menschlichen) Петра Івановича Бобчинського. «Водночас провінція sub speciae Antichristi venturi. Дві столиці світу — Москва і Нью-Йорк — не вічно будуть столицями світу. Одна втратила свою ідею. Другий — надщерблює її своєю теорією melting-pot. Тут шанс Києва. Картагена нашої провінційності мусить бути зруйнована.

Провінція втрачає свої зовнішні атрибути. Їх, правда, ще є більше, ніж досить. На острові до ясна була пририта дошка, на ній висів правильник табору. Він починався так:

«І. Назва та характер табору: Пластовий Юнацький Табір о характері виховно-вишкільнім із окремим узглядненням водних занять». Це написано дитячою рукою на лінованому папері. Але текст складала напевно не дитина. Ми зберігаємо фєвдальний звичай цілування ручок усім заміжнім паням і навіть культивуємо це як зразок чємности в шкільних читанках, затверджених ЦПУЕ. На сцені найкращого нашого театру співають арії:

Тихе сяйво сонце з неба шле,
Йому нарешті жінка ти будеш вже.

Це все і багато іншого — від нашого ще недавнього сєлюцтва, від культурництва, від бажання скидатися на панів (Микола Куліш мовляв: Нація дядьків і перекладачів), від комплексу меншевартности. Та все це — рештки. Поведінка о провінційнім характері ставатиме дедалі смішнішою і виведеться. На Сході — в Україні і на Заході — в Америці. Тяжче з смаками, уподобаннями, ідеями чи безідейністю.

Ми говоримо про азійський ренесанс, а при зустрічі з людиною Сходу морщимо ніс. Пригадую: я відвідав хвору Катрю Гринєвичєву, що лежала в Мюнхєні в лікарні для ДП. Сусідка її була калмичка. Як захопилася нею вже тяжко хвора, але завжди — за власним висловом — geistesspruehende Гринєвичєва! Вона записала від неї калмицьку абєтку, опис жіночих убрань калмицьких, відомості про калмицьку музику, медицину. І вона переповіла мені зустріч німецького пастора з калмичкою. Пастор

відвідує лікарню. Він почув, що лежить буддистка і попросив дозволу розповісти їй буддистську легенду. Ось легенда: троє людей своєю святістю так догодили Богові, що коли вони купалися в ставку, їхні одержі висіли в повітрі, як надягнені на них, і вигрівалися на сонці. Раз, коли вони купалися, налетів орел і вихопив з води рибу, яка полонила їх блиском своєї луски. Перший праведник сказав: — Яка зла птиця! — Він сказав це, і його одержа впала на землю. Другий сказав: Бідна риба! — і його одержа впала на землю. Третій промовчав — і його одержа лишилася висіти. Він подумав: «Я не мушу втручатися. Хіба риба не полонила нас своєю красою, блиском луски в повітрі? І хіба орел не потребує їсти?»

Легенду розповів німецький пастор-євангелик буддистці-калмиці. І коли він відходив, вона, немолода вже жінка, буддистка, поцілувала йому, німцеві, молодому, руку.

Цю подію, цю легенду розповіла мені Катря Гриневичева — може найменш провінційна і найбільш аристократична з усіх українців, що я знав. Це не робилося порядком здійснення теорій про азіатський ренесанс і ролю України в ньому. Це робилося порядком відчуття споріднености високого. І з таких почувань і зустрічів зроджується роля України в азіатському ренесансі. Але це означає: вийти за межі нашої провінційности. Пробити панцер самозамкнености, яким ми мусіли колись відгородитися від світу, щоб ствердити себе, але який тепер мусимо скинути з себе, як змія, виростаючи, лиснаву шкуру на весні.

Це відчувала Гриневичева. Зате вона все життя каралась, живучи «не на своїй вулиці» — серед міщанства, плебейства, нетерпимости і естетичної глухоти. Цього не відчувають навіть проповідники провідництва України в азіатському ренесансі. Такий С. Николишин («Культурна політика большевиків і український культурний процес»). Він пише про Хвильового. Він вітає погляди людини 13-го травня. А трошки далі вже галасує — засмічують українську літературу «працями семітських та монгольських елементів, в оригіналі

та перекладах». Семіти, це араби. До них прислухаються Англія, Америка, Росія. Але що нашій провінції? А монголи! Таж вони з косими очима й вилицюваті. Ними дітей лякати.

І грають самих себе, як діти. А водночас всеує присягають на ідею азійського ренесансу. Або визнання азійського ренесансу, або «засмічування монгольськими елементами». Або світовий розгін і розмах, або вузьколюбність. Або столиця — або провінція.

Зрештою не будьмо несправедливі. Николишина нема. Його книжка написана перед війною. І вона — суцільне борсання. З одного боку — вгляд у підсоветські справи, часто розуміння культурно-політичних процесів. З другого — тенета вісниківської вузькості, фанатичного самообмеження, яке одначе тоді було потрібне, бо було закономірним етапом нашого ставання. За цей час зайшла війна. Вона багато чого навчила тих, хто вчитися хотів. Хто знає, чи перевидав би свою книжку Николишин сьогодні. Бо він мусів би зважитися: або старе вісниківство — і винищення «монгольських і семітських елементів» як один з виявів його — або новий етап. Вісниківство — не тотожність з націоналізмом. Це один етап його. Він був свого часу потрібний, і навіть його хиби були доконечні. В інших обставинах етап цей стає мертвий, мульткий і шкідливий. Соціаліст Винниченко писав «Усяка глупота на світі, хоч би вона й соціалізмом називалася, не проходить безкарно». Перефразуймо це на адресу націоналізму. Не можна допустити, щоб націоналізм перейшов на стадію глупоти.

Книжка Николишина має дві орієнтації: на живе життя і на мертві приклади. Це була книжка роздвоєности. Коли він писав: «На Запорізькій Січі **«Отче наш»** було гаслом, подібним до недавнього **«Земля і воля»** або нового — **«наша держава!** І отчеш побідив, як побідила земля і воля і як побідить наша держава на чолі азійського ренесансу!... Націоналізм виховує усюди **новий тип українця**, що відрізняється од усіх попередніх — **вірою у нову велику місію України**», — коли він це писав, він був з живими і широкочопими. Але коли він твердив: «Модерний націоналізм

відкидає асиміляцію, бо йому не ходить про механічне збільшення числа членів своєї нації, а про владу людей своєї нації і то всюди. З цієї причини викидається жидів з модерних націй, хоч вони й чудово говорять і пишуть і вважають себе за щось не те, чим вони насправжки є» — це прямо суперечить попереднім думкам, це має поганий запах, і це прямо суперечить фактам. Найбільш пройняті націоналізмом країни — Росія, Америка, Італія не викидали жидів і не боялися асиміляції чужих. Тільки провінційна Німеччина пішла на цю дешевинку. Що ж, провінційне тягнеться до провінційного.

Тому книжка Николишина — і не «великий осяг теоретичної роботи», і не «безсмертна», і не «геніяльна». Але вона корисна в аналітичній частині, і вона справді надзвичайно цікава як психологічний документ — спробою, часто може навіть не усвідомленою, поєднати непоєднанне, сполучити несполучне: новий етап із старим, живе з мертвим. Документ заборсаности розумної людини в тенетах змертвілого. Не ворожімо, яку позицію посів би Николишин тепер. Але ясно одне: одну з двох, не обидві, що сплетені в його книжці.

Так стоїть справа з «монголами й семітами». Не краще з росіянами. Ми в стані війни з Росією. Це незаперечний факт, і від наслідків війни залежить наше бути чи не бути. І Росії, зрештою, теж. Здавалось би: треба вивчати ворога, треба знайти у нього свою п'яту колону, своїх квіслінгів. Більш, ніж слушно констатував рису нашої доби Р. Лісовий («Суспільність і наука» — «Студентський вісник», 1): «Війна поширилася на «внутрішні» чи «глибинні» виміри». В сучасній війні всі країни роздвоєні. Росія Сталіна воювала з Росією Власова; Норвегія Квіслінга з Норвегією короля; Німеччина Гітлера з Німеччиною Павлюса й Бехера; Франція де-Голля з Францією Петена. Було дві Італії, дві Румунії, дві Сербії й Хорватії. Росія має на Україні свою п'яту колону, яку не треба недоцінювати. Всякі Крамаренки в Харкові, Штепи в Києві, Севастьянови в Вінниці, Власовщина в Німеччині навіть у тісних умовах німецької окупації ого як показали свої зуби. А ми проголошуємо всіх росіян виродками і ставимо перед

собою суцільну стіну. Знов — катастрофічне затримання на попередньому етапі, коли вся суть була в тому, щоб відмежувати себе. І кінень-кінцем — знов провінція.

Один з «нищівних» наших ударів по росіянах: вони втратили слов'янську чистоту (щоб не сказати: чистоту слов'янської крові), помішалися з фінами. Милий Боже, цей удар б'є не по росіянах, а прямо по нас. Замість єднатися з тими фінами проти Росії ми ставимося до них, як львівська перекупка до вперше побаченого — в уніформі советського танкіста — калмика: страхається сама і лякає ним дітей. Їй не зрозуміло, що це її союзник і друг.

Чому кровні зв'язки з фінами мають компромітувати росіян? Фінська культура дала людству Акселя Галлена, Яна Сібеліуса, «Сім братів» Акселя Ківі, Юго Аго, Ейно Лейні і багато інших. 1943 року українець Богдан Кентржинський видав у німецькому перекладі «Фінські балади» Ейно Лейні з чудовими гравюрами Ууно Есколя. На жаль, на превеликий жаль, книжка лишилася чужа нашому читачеві. Він не знає гордого Юлермі, що втратив садибу, дружину, сина, але не просив пощади й милосердя і не злякався смерті, коли перед ним розверзлася земля і виригнула полум'я, бо — «прийде інший час, час жорстокий і твердий, смерть нікого не злякає і не повзома ітимуть люди в її царство»; не знає «сина рабині», якому мати рідними піснями вклала в груди ненависть і зневагу до поневолювачів і який умер, а не скорився ворогові, слова до нього не промовив; не знає помсти страшного Кіммо; не знає, як «темна дитина» подолала страхіття вогню, води і людської душі і гордо вступила в життя; не знає віщого Ковти, що збагнув усю премудрість землі: «Тільки в сталі силу знайде сталь», «Тільки в крові силу знайде кров» і що не здригнувшись вступив у царство смерті, свідомий, що повернення звідти нема, але жадібний знати її таємниці: «Він назад не оглядався, він зорив у ніч, у присмерк смерті. Без поквалу й без вагання він ішов східцями вниз».

Чи поведився за останні роки якийнебудь народ героїчніше від фінів? Прийняти бій з Росією і фактично

завдати їй поразки (1940) — для тримільйонного народу — чи це мало? Воістину вчитися нам і вчитися у фінів. І фіни мріють про велику Фінляндію — від Балтики поза Урал, про відродження і влучення в свою орбіту карелів, комі, мордві і всіх тих галузок фінського племені, яких розвиток штучно спинила Москва. А ми переймаємо від Москви зневагу до цих племен і думаємо, що цим воюємо з Московією!

Зневагу до монголів, семітів і фінів ми позичили з Москви. Наївну теорію нашої історичної ролі як заборони Європи від Сходу ми позичили в Варшаві. В Польщі вона мала тень рації; бо Польща — найсхідніша католицька країна (Але тільки тень!). Поза тим і там вона смішна. Згадаймо, як у «Krzyżowcach» Зофії Козак-Щуцької два польські лицарі перемагають невірних під Антіохією — і тим рішають долю хрестового походу, долю Європи, долю світу. Навіть і там, під Антіохією! Провінційна національна пиша завжди смішна. Її наслідки — тільки катастрофи. Чи треба перегортати сторінки історії Польщі?

Україна — не найсхідніша християнська країна. Не говоримо про Москву. Але були Грузія, Вірменія, Візантія, християнські країни Близького Сходу. Азійські орди стримувала Хозарія. Татар ми стримували, але і Угорщина, і Польща, і німці. Турків — ми, але і Угорщина, і Австрія, і Балкани, і Польща, і Венеція. Маврів — Іспанія і Франція. Останнього удару татарам, туркам, і маврам завдали не ми.

Ми так само, як зі сходу, боронилися і з заходу. Згадати війни з Польщею від Володимира Великого, з Угорщиною, з німцями (Грюневальд!). Ми нападали на Візантію і тим посилювали Азію. Кінець-кінцем: всяка країна, що має східні і західні кордони, борониться з заходу і сходу. Ми боронилися від Азії, але і від Європи. І так робив би кожний на нашій території. Якби половці або печеніги знищили нас, вони рівно такою ж мірою протистояли б дальшим азійським ордам і, отже, були б «заборолом Європи». Живий доказ — угорці. В IX сторіччі вони вдерлися з Азії в дунайську долину. Відтоді вони, будучи азіятами, боронили ввесь час Європу проти сходу — проти турків і татар. Заборольна теорія —

самопотішна. Вона була теж доцільна на етапі нашого відгороджування від світу. Ми переросли її.

Шанс України — не в заборольності, а якраз у рубіжності. Сотні років ми плачемо, що ми — чайка при битій дорозі. Пржегалісна пісня і справді гарна. Пластуни, правда, її на острові не співали. Але шанс України якраз у тому, що вона при битій дорозі. Що вона і Європа і Азія. Наша культура вбирала елементи з обох сторін світу. Було багато орієнтальних впливів і зв'язків. Їх треба виділити, вивчити, випнути. Трипілля і Іран. Візантійське защеПЛення теж було східне. Шпенглер розглядає візантійську культуру як арабську. Слово о полку Ігоревім зв'язане не тільки з нормандськими сагами і піснею про Ролянда. Воно зв'язане з Біблією і епосами Сходу. Злочин Росії не тільки в тому, що вона відірвала нас від Європи. Вона відірвала нас і від Сходу. Вона виховувала не тільки европофобство, а і зневагу до Сходу.

Сходознавчий рух двадцятих років нашого сторіччя (Кримський — Хвильовий — його полюси) не був випадковістю. Зв'язки з Туреччиною, Іраном, Японією, Грузією, Вірменією не були ні грою, ні помилкою. Калмики нам теж потрібні. Це знав Хвильовий. Це відчувала Гриневичева. Не втямки це епігонам вісниківства і львівській перекупці. Наш «Березиль» ішов у ногу з жидівським театром у Москві і грузинським імени Руставелі в Тбілісі, і імена Курбаса, Грановського, Ахметелі мають усі підстави стояти поруч. І так їх оцінила Москва, всіх знищивши або вигнавши. Але тим, хто передруковує тепер Николишина, це байдуже, і вони навіть не знають, що геніяльний твір Шота Руставелі звався «Витязь у тигровій шкурі», а не «Витязь у багровій шкурі».

Картагена нашої провінційности мусить бути зруйнована. Суть не в запереченні імперіяльної концепції заради ствердження провінційної, а в виробленні вищої імперіяльної. Говорячи про імперіяльність, ми не маємо на увазі клацання зубами і загарбання (в уяві!) чужих територій. На це ми надто слабкі, та й застарілі вже ці методи будувати імперії. Кіплінг — ідеал вісниківства — сильний поет, але в наш час

важливіші квіслінги, ніж кіплінги, а вміння розколоти й розкласти ворога може важливіше від фронтового пляну генерального штабу. І наша національна гордість, яку нам треба плекати, плекати й плекати, не ростиме з самозамкнености й зневаги до інших різного кольору шкури народів. Судилося нам бути не тільки Європою, а і Азією. Судилося бути Україною. Не Францією, не Німеччиною, не Англією. В епоху кулачного розбору світу недобре було бути чайкою при битій дорозі. В нашу епоху позиція ця — ключ до майбутнього. У Миколи Куліша в образі Марини вже є проблиски цього відчуття. Зрозуміти це — означає ствердити себе.

Тут наші очі повертаються до школи. Шов сказав: «Хто вміє щонебудь, робить це; хто нічого не вміє, — вчить». Наш учитель не завжди вміє вчити, але тримається на національних позиціях. Лихо в тому, що ці позиції майже завжди були провінціяльні. Позиції не чіпайте нас — ми не чіпатимемо вас. Не можна виховувати тільки на Квітці-Основ'яненкові і Нечуєві-Левицькому. Прямий шлях приведе учня не до Самчука і Осьмачки, а до Кащенка і А. Чайківського. Не до трагедії наших днів, а до мертвої ідилії колишнього хутора.

Від доби ми засвоїли елементи масовости виховання. Ми не засвоїли усвідомлення свого місця в світі. Ми стверджуємо: Україна. Ми забуваємо додати: і світ. Ми вчимо людей умирати за Україну. Це, на жаль, теж потрібно. Але чому ми не вчимо жити за Україну? Жан Геенно вимагає, щоб «починаючи від школи, дитину трактовано не як масову людину, а як людину». Він наводить гасло Жореса: не протиставляти еліту масам — «з самих мас творити людську еліту». Наскільки це важливіше для народу, зараженого і zagrożеного провінційністю!

Доба функційности убиває галок і віконниці, перини і жалюзі; мюнхенські голуби теж приречені. Їх з'їдять або позвертають їм шиї під час найближчої війни, як це сталося з голубами в окупованих німцями країнах. Побут людини перестає бути провінційним. Ми намагаємося провезти про-

вінційність з собою — іноді возами домашніх манатків, іноді — бодай колодою карт, за якими можна провадити вечір за вечором — ніби, **ніби** нічого не сталося. Ми титулуємо один одного мертвими титулами. Це все не страшно. Це буде знищене.

Але наша внутрішня провінційність — це страшна небезпека. Доба функційної сірости її не винищить. Навпаки, вона сприятиме їй. «Душу золотим мікробом выел рубль» — писав про своїх сучасників Маяковський. Буде це не рубль, а доляр чи медаль верховного совета «За доблесть» — це не міняє справи. Доба відає душу. Доба виховує масову людину з порожньою душею. Виконавця наказів. Егоїста й себелюба. Людину без особистої і національної гордості.

Тут приходять на допомогу наш традиціоналізм. Не препаровано-нормативно прописний псевдоелітарний тип — «Духу нашої давнини» Донцова. Не розевроплений, розсироплений. Не замкнений у собі. Відкритий вітрам історії. Хай гудуть з Заходу і зі Сходу. Хай зустрічаються. В їх зустрічі, на битій дорозі існує Україна. Колись Фіхте писав: «Культурна Німеччина не може сподіватися на тривалість без політичної Німеччини». Це стосується і до України. Не мистецтво і не наука побудують Україну — а зброя і труд, політика і зброя. Але поки політика і зброя спрямовані на ідеали провінційности, вони означають тільки марні загибелі кращих людей. І тому сьогодні слово належить мистецтву і науці.

Коли до лікаря приходять юнак, хворий на туберкульозу і водночас на коліт, лікар спершу береться лікувати коліт. Він знає при цьому: коліт не загрожує життю пацієнта, — туберкульоза може дуже швидко обірвати його дні. Але, щоб перебороти туберкульозу, організм мусить сприймати харчі. Травленню перешкоджає коліт.

Наш суспільний організм зацеплений страшними туберкульозними бацилами нищення з Москви. Нас може врятувати політика, зброя, організація. Але цих ліків, цієї харчі не може сприйняти національний організм, поки він хворий на нестравлення. В медицині воно зветься коліт, у нашому

житті воно зветься провінційність. Розуміємо обурення і нетерплячку наших політиків, коли замість лікувати смертельно небезпечну хворобу беремося лікувати нібито другорядну. Однак тут лежить ключ до видужання. І тільки тут. 20 років учив Донцов, що культурник — лайливе слово. Все змінюється. До компромітації — на жаль — іде наша політика. Культура виходить знов на перший плян. Щоб не стало лайливим словом політик — а до того вже недалеко — потрібне щеплення культури.

Не провінція, а світ: Україна і світ. Не Європа і не Азія, але і Європа і Азія. Отже, ще раз: Україна в світі. Не острів серед суходолів — припонтійських і тучних, але що ж з того, — а осередок двох материків.

Ми наближаємося до Мюнхену. Поїзд гуркотить по вилках і розвилах. Раніше наближення до міста впізнавалося з розлитого довкола світляного німба. Тепер міста темні, ліхтарів мало, і вони ледь світяться, і наближення міста упізнається з руїн. Вищерблені стіни, купи цегли, бляхи, оголені кімнати, кльозетні чашки, повислі на привселюдний погляд у повітрі... І хай Мюнхен теж провінція, — все таки той факт, що нас зірвало з наших островів, з наших тихих озер і ясних зір і принесло до руїн Мюнхену, — може це добре. Ми не хотіли, щоб упав наш хутір. Але раз він уже впав, раз він мусів упасти, з трагедії хутора виснуймо наш новий заповіт.

Поїзд стишує рух, нетерпеливі вже вискакують з вагонів, моментально перон заповнюється лявіною людей. Вони забули про своє куняння в вагоні, вони біжать, штовхаючися, щоб швидше пройти повз контрольну будку, щоб зайняти місце в трамваї, щоб швидше бути при своїх справах. Озеро вже нікому й не в думці.

Прощай, озеро! Драстуй, зруйнований Мюнхене, день сьогоднішній!

Баварія, березень 1948.
(«Думки проти течії». Ульм, 1949)

З філософської сповіді

1. ПОХВАЛА ДІАЛЕКТИЦІ. ЛІТЕРАТУРА І ДЕРЖАВА

«Für's Bleiben hat sie (die Natur) keinen Begriff, und ihren Fluch hat sie ans Stillestehen gehängt».

Goethe

Приплив змінє відплив, день — ніч, зима — літо, наростання дня — наростання ночі. В ширших колах ери похолодання й оледеніння заступають ери потепління й розтавання льодовиків. Існують протилежності, і існує їх рух.

У житті людини існує дитинство, мужність і старість (свого роду повернення до дитинства). У громадському житті диктатуру монарха змінюють революції, а революції знімаються новими диктатурами. Коли нам заперечують, що «все тече», що «життя невпинно йде вперед» (вперед тут не значить, звичайно, ані до абсолютно нового, ані до кращого за всяку ціну), то нам залишається хіба запропонувати нашому суперечникові поглянути на своє фото двадцять років тому — або ще процитувати відому епіграму Пушкіна:

— Движенья нет, сказал мудрец брадатый,
Другой смолчал и стал пред ним ходить.
Сильнее бы не смог он возразить,
Хвалили все ответ замысловатый...

Але не сперечаймося взагалі. Чи існує діалектика в літературному процесі — ось питання, яке нас цікавить. Так, існує, твердо відповідаємо ми. Докази? Аж ніяк не апіорні, а сам наш літературний процес. Що є розвиток української літератури від Шевченка до неоклясицизму, як не послідовне й чимраз послідовніше заперечення Шевченка і його епігонів? Уже Панько Куліш своєю «Хуторною поезією», «Дзвоном» і «Позиченою кобзою» заперечує Шевченка, якому він сам перед тим віддав данину «Досвітками». М. Старицький і Франко поглиблюють це заперечення. Модерністи осмислюють його й підносять на принципову височінь. Для неоклясиків Шевченка-поета не існує вже.

Чи живуть у цей час традиції Шевченка в українській поезії? Живуть, але як епігонада — в творчості В. Кулика й Б. Грінченка, М. Кононенка й О. Коваленка... Що означає поява Осьмачки й Барки? Вона означає заперечення неоклясицизму і своєрідне, але принципове повернення до традицій Шевченка.

Це не апіорна схема, а факти. І коли ми дивимося на інші мистецтва, то й там знаходимо подібні процеси. Виродження барокко в орнаментальність і грайливість рококо знаходить своє заперечення в суворій структурності класицизму. Сецесію заперечує конструктивізм. Я оглядаю виставку новітньої графіки в Мюнхені: вражає рух від мистецтва, що намагається бути якомога об'єктивнішим до мистецтва суб'єктивного (Мунк, Енсор — експресіонізм — розклад предметів) — і заперечення цього етапу новою речевістю. Я дивлюся виставку німецького й голландського малярства XV ст. в Мюнхені. Повільніші темпи розвитку, більший консерватизм, але той же принцип розвитку: кучерявість і симультанність картин Ганса Мемлінґа (1433 — 1499) і Героніма Босха (1450 — 1516), що веде нас до середньовічних традицій, ще триває в барокковій «Александровій битві» Альбрехта Альтдорфера (1480—1538), де рисунок важить у мініатюрно-виписаних деталях, але картина в цілому — симультанне ціле, що оперує плямами (своєрідний пуантилізм XVI сторіччя — ознака вичерпаности

напряму). Але вже в творчості Луки Кранаха (1472 — 1553) цей стиль починає заперечуватися і попри окремі бароккові ефекти («Кардинал Альбрехт Бранденбурзький») на перший план висувається намагання рисунком схопити поодинокий предмет (людину) в його психологічній і часовій даності, а не нагромадження явищ у позачасовій симультанності. Ця тенденція вивершується в суворій лінійності картин Альбрехта Дюрера (1471-1528), позбавлених усяких зовнішніх ефектів і спрямованих передусім на вияв індивіда, вдачі й неповторності індивіда. А далі ця тенденція ще виразніша в портретах Ганса Мюліха (1516-1573) і Крістофа Амбергера (к/1500-1561), де тло остаточно неутралізується, а все зосереджено на індивідуальній характеристиці. Від симультанності й многофігурності мистецтво переходить до, сказати б так, моментності й портретності, від умовності маси до вирізьбленості одиниці, від гротеску і орнаментальності до своєрідної, як сказали б ми, фотографічності й лінійності. Не треба бути знавцем історії малярства, щоб згадати, як ці нові тенденції були в наступних сторіччях знов заперечені мистцями барокко й рококо. Самий факт, що тепер діалектику заперечують у розвитку культури тільки тому, що її стверджували марксистки, блискуче ілюструє значення заперечення в розвитку людської думки.

Але чи справді діалектика притаманна марксизмові, надто в його лєнінській редакції? Тільки в знекровленому й кастрованому вигляді. Відомо, що, сяк-так визнаючи діалектику в минулому (але і там спотворюючи її сполукою з матеріалізмом), марксизм змушений був зрікатися її і для майбутнього (бо комунізм означає для нього кінець руху запереченнями) і для сучасності (бо тоді він мусів би визнати неминучість виродження революції, а на це він піти не може). Ні, діалектика ані своїм походженням, ані застосуванням нічого спільного з марксизмом не має. Не йдучи глибше, згадаємо тільки той загальновідомий факт, що Гегель до марксизму причетний куди менше, ніж наші теперішні полемисти-протівники марксизму й діалектики. Недурно ж і

самі марксистки заявляли, що вони повинні були поставити Гегеля з голови на ноги. Якою ціною такі перевертання даються, про це нема потреби говорити.

Закон заперечення в літературознавстві визнавали представники т. зв. формальної школи, які, звичайно, теж не були марксистки і виховалися не тільки не в марксистській, а в протимарксистській філософській системі. Нагадаємо, що їхня концепція літературного процесу полягала в визнанні завжди двох (найменше) шарів літератури: панівного або зверхнього і долішнього, визнаваного за низький. Коли стилі зверхнього шару відмирають (у концепції формалістів це відмирання буває наслідком автоматизації відповідних літературних засобів; ми воліємо говорити тут про вичерпаність розвитку, яка виявляється передусім хоч би в цілковитому відмежуванні від заперечуваного стилю), їм на зміну нагору підносяться ті стилі, які перед тим уважалися за низькі. Після процесу боротьби настає зміна: «низький» стиль (відповідно змодифікований) набирає функцій високого, а той, що його вважали за «високий», западає вниз.

Цю схему історично-літературного процесу з певними видозмінами ми приймаємо для історії нової української літератури, бо вона відповідає фактам. Не з якихось апіорних міркувань («Ніколи абстрактні дефініції не можуть дати відповіді на історичні питання» — Вернер Кравс), не як несвідоме повторення марксистських задів, а навпаки, в протилежність і противагу марксизмові.

Але, чи приймаючи цю схему, чи заперечуючи її, не слід вульгаризувати її. Ніхто не каже, що кожне мистецьке явище породжує негайно своє заперечення, що нові стилі виникають, як гриби по дощі, а старі не розвиваються послідовно. Коли нам кажуть: «Розвиток мистецтва частогусто йде шляхом поглиблення тих самих співіснуючих стилів, без жадних собі заперечень» і далі: «потреба нового стилю сама ще потребує уґрунтування і зовсім не впливає автоматично з гаданого одвічного й довічного процесу», — то це майже абсолютно правильно. Тільки ж у конкретному випадку нового органічно-національного стилю ніхто не

доводив його постання й закономірності цього постання апріорними схемами «одвічного й довічного процесу». Постання цього стилю доводилося саме вичерпаністю попереднього етапу в розвитку стилів української літератури і ставилося в зв'язок з динамікою життя й розвитку нації (але зразу підкреслюю: ставилося в зв'язок, а не в залежність — теза зовсім не матеріялістична. Докладніше про це — в наступному розділі). Отже, і заперечувати постання цього стилю треба не апріорними схемами й вживанням слів, які автор вважає за компромітуючі (марксизм тощо), а конкретно, озброївшись фактами українського літературного процесу.

До речі тут буде згадати, що за нашою схемою, якщо вже говорити про застосування схеми, неокласицизм зовсім не приречений на якийсь тотальне знищення. Навпаки, він існуватиме й далі як низовий стиль, як епігонада — бездарна або талановита, це не міняє суті справи — аж поки не вичерпає себе новий стиль — і тоді, можна думати, неокласицизм, піднісшися на новий щабель, дещо змінивши свою якість, у новій іпостасі, знов буде покликаний панувати й володарювати.

Цей передбачуваний етап «переборення хаосу» я насмівився поставити в зв'язок з упорядкуванням нашого життя. Не буду про це сперечатися і не вважаю за корисне дискутувати про такі справді недовідні фактами речі. Хочу тільки підкреслити, що ця думка в жадному зв'язку не стоїть з наївними уявленнями, ніби розквіт літератури вимагає як передумови вивершення національно-державного будівництва («Справжній розвиток нашої літератури... потребує... головної передумови... — держави. Доки цієї передумови не буде, годі сподіватися справжнього розквіту»). Усі ми чудово знаємо з історії, що епохи національного гноблення й нездійснених прагнень національної волі й незалежності можуть бути епохами блискучого розквіту літератури.

Однаке подане в дужках у наївній формі зформульоване твердження не цілком позбавлене глузду. Воно має глузд

подвійний. Поперше, поки український народ перебуває в тому стані, в якому він перебуває вже не один рік, — неможливий тяглий і безперервний літературний процес, неможливий просто тому, що кращих представників і кращі твори української літератури систематично на корені винищують. Цього заперечити ніхто не може. Тому то український літературний процес знаходить, правда, лінію свого перебігу, але знаходить з перервами, розривами, знаходить стрибкувато, корчома. Тому то мав рацію Михайло Драгоманов, коли писав, що поруч теперішньої історії нашої літератури «слід би нам завести осібну частину: Історія пропавших творів русько-української літератури».

Подруге, внутрішня рівновага нашої літератури може бути знайдена теж тільки тоді, коли нація вийде на широку дорогу вільного розвитку. Я дозволю собі послатися на слова Поля Валері, якого аж ніяк не можна вважати за аматора хаотичности в літературі: «Я хочу показати вам те безладдя, яким є наше життя... Але образ хаосу — хаос». Дисгармонійність, хаотичність провідних проявів сучасної української літератури стоїть у зв'язку з хаотичністю й дисгармонійністю нашого життя. Кажучи це, я передчуваю заперечення, які негайно постануть. Мені скажуть, що не раз бувало, що в найхаотичніші епохи поставали цілком гармонійні твори, мені пошлються на клясичний приклад Андре Шеньє. Але тут легко простежити закон майже математичний: чим гармонійніший такий твір, тим дальший він від своєї епохи, тим більше протиставлений їй. А що б не говорили прихильники автономії мистецтва від життя, серед різних проявів мистецтва завжди існували (і може найбільше хвилювали) й такі, які намагалися відтворити своїми засобами ритм навколишнього життя — і нема підстав від таких творів відмовлятися; як нема підстав відмовлятися і від інших — бо і те і те означало б збіднювати нашу літературу.

Висновок: розквіт мистецтва не стоїть у прямому і обов'язковому зв'язку з побудуванням національної держави. Але не можна твердити і протилежного — що жадного зв'язку між цими двома рядами подій взагалі нема.

Мистецтво має іманентну лінію свого розвитку, мистецтво не відбиває пасивно ані економіки, ані політики, але лінія його розвитку перехрещується (кожного разу по-різному, по-своєму, своєрідно) з цими лініями. Але тут ми вже переходимо від питання про «діалектику» до питання про «матеріалізм». І коли факти нам довели, що діалектика як своєрідна зміна заперечень і відштовхувань у розвитку мистецтва існує, хоч нічого спільного з матеріалізмом не має, то до матеріалізму нам доведеться поставитися інакше.

2. МАТЕРІАЛІЗМ? ІДЕАЛІЗМ?

«Чи справді був час, коли я, повний страху, питав себе, матеріаліст я чи ідеаліст? Метафізика всякого роду здається мені тепер дитячою забавкою».

Андре Моруа

«Молюсь не самому Духу — та й не Матерії».

Павло Тичина

Історія духового розвитку людства знає випадки боротьби за позірні проблеми. Ця боротьба вибухає запекло, пристрасно, точиться затято, фанатично, породжує жертви — моральні або й фізичні, збуджує пристрасті, напруження мислі, спричиняє навіть війни. А потім виявляється, що, власне, воювати вже нема за що, що ці проблеми позірні. Такою нам здається тепер історія багатьох середньовічних ересей. Чи варт було писати гори трактатів, чи варт було зводити людей на багаття, щоб довести, що христити людину треба, занурюючи її в воду — чи обливаючи її водою? Чи варт було розпалювати ненависть між людьми й здвигати переслідування й тортури за те, чи оскверняє людину споживання свинячого м'яса?

Ніколай Гумільов писав:

Ах, и мукам счет и усладам
Не веками ведут, годами...
Гибеллины и гвельфы рядом
Задремали в гробах с гербами.

Так, гібелліни і гвельфи сплять у гробницях поруч. А колись орієнтація на тих чи на тих непрохідною межею проорала центральноевропейський світ. Не можна було живій, діяльній, культурній людині не належати до тієї або тієї орієнтації. Потім зрештою виявилася ілюзорність боротьби.

Але буває в боротьбі людства за якісь проблеми поворотний пункт: ще все напружене змаганням, ще диким здається стати «*au-dessus de la mêlée*» (над боєм), — але вже зроджуються перші сумніви: гаразд, а чи це потрібне? чи не зайве, не марне це? Ці одиниці, носії сумнівів, приходять в історію духовного розвитку людства вістунами нової епохи, що, користаючися відомим терміном Гегелевої діалектики, знає (hebt auf) суперечність, яка — в очах більшості — кінця не матиме. Треба вміти відчуту ту мить, коли якась суперечка починає робитися мертвою й безпредметовою. Треба вміти **своєчасно** — не раніше і не пізніше — стати над суперечкою. Бо стати раніше — означає перешкоджати діалектиці історичного процесу, отже, бути зметеним нею. А стати пізніше означає затримувати історичний процес і осмішити себе в очах майбутніх поколінь. Так став над кількасотрічною суперечкою номіналістів і реалістів Декарт, так став над суперечкою романтиків і класиків Стендаль.

Мені здається, що многовікове змагання ідеалізму з матеріалізмом у філософії в наші дні переживає цей момент здійснення. Мине ще трохи часу — і всі побачать, що ідеалізм і матеріалізм поруч лежать у труні, як поруч лежать гібелліни й гвельфи. Ми наближаємося до епохи, коли все можна перетворювати в усе. Ми наближаємося до зрозуміння, що прояви життя — безконечні в своїй різноманітності, індивідуальності, переплетеності, незалежності і взаємовизначеності водночас, — але що вони, ці прояви життя, разом з тим безконечно переходять один в один. Установивши принципову

індетермінованість процесів мікрофізики, установивши неможливість умістити атом у тривимірному просторі (це Бор, як відомо, твердив, що електрон існує поза простором), визнавши одноразовість — принаймні з погляду даних людині можливостей спостерігати — одноразовість і творчий характер акту зародження органічного життя, — наука сучасна проголосила причиновість — не об'єктивною властивістю світу, а **одним** з поглядів, які може вносити і вносить людина. Тим самим заперечено будь-який монізм — ідеалістичного або матеріялістичного порядку однаково.

Один з найвидатніших фізиків сучасності Макс Планк сказав недавно: «Матеріальні й духовні (körperliche und seelische) процеси цілком не відрізняються одні від одних. Це ті самі процеси (sie sind die nämlichen), тільки розглядані з двох протилежних поглядів. Тим самим проблема тіла й душі показується позірною проблемою». Славнозвісна Айнштайнова формула світобудови: $E = mc^2$ (енергія дорівнює матерії, помноженій на швидкість світла в квадраті) є, коли хочете, і формулою зв'язку духу та матерії. Її можна трактувати матеріялістично: мовляв, дивіться, таж усесвіт — це тільки матерія, і сама енергія — це тільки перетворення матерії за певною формулою, це тільки вияв матерії. Її можна трактувати ідеалістично: мовляв, дивіться, матерія розчиняється в енергії, матерія є тільки нижчий щабель вічного існування духу. Але в своїй суті вона, ця формула, — не матеріялістична і не ідеалістична, підводить її під одну з цих категорій означає проробляти суто вербальні операції. Ця формула стверджує безконечну плюралістичність світу, безконечну масу проявів життя — і водночас можливість і наявність взаємопереходів цих проявів життя одного в один. Бо, як всяка рівність, так і ця однаково важна, чи читати її справа наліво, чи зліва направо.* Тільки одне скасовує ця

*Вважаючи суперечку ідеалізму з матеріялізмом за зніману, припускаючи, що вона вже вичерпується, не виходжу одначе з наївних позицій заперечення науки й філософії взагалі. Суть неспроможности матеріялістів, пишуть нам, «не в тому, що вони невлучно

формула безоглядно: механістичну механіку в її претенсії **все** пояснити взаєминами маси й прискорення (славнозвісна Ньютонова формула: сила = маса × прискорення). А втім — і це характеристично — і цю формулу залишено як **один** з поглядів, залишено як важну для певних процесів макрофізики, прийнявши, що закони традиційної механіки — це статистичні закони великих чисел (Ф. Мегліх. «Про індетермінованість явищ атомової фізики»).

При таких засновках сперечання між ідеалізмом і матеріалізмом стає справою суто словесною. Маємо безконечну кількість проявів життя: кожний з них має свої закономірності, кожний з них тим чи тим способом пов'язаний з багатьма іншими. Як назвати ту ідеальну загальну субстанцію, яка є ідеальним спільним знаменником всіх цих проявів? Ідеаліст скаже: це Бог, це дух. Матеріаліст назве її якимсь χ -промінням або ще якимось інакше

вивчають життя, а в тому, що вони недоцільно і марно його вивчають, і в тому, що від тверджень тих і других нікому не легшає, а навпаки, з кожним днем все більше і неухильно важчає. Людство, як і раніш, мізерно животіє і гине на тлі цих безконечних сперечань і взаємозаперечень одних розумних дурнів іншими». Науку й взагалі намагання збагнути суть світобудови заперечується тут тому, що людство від цього не стало щасливіше, не стало краще жити. Думаємо одначе, що автор цих рядків не відмовився використувати ні електрику, ні поїзди, ні пароплави. Але це другорядне. А чи не подумав наш шановний філософ одчаю й зречення, що саме пізнання, самий процес пізнання, — якщо пристати до його критеріїв, — теж може давати щастя? Чи це почуття йому неприступне? І чи не спустився він на позицію тих жидівських юрб, яким

Ті слова про обіцаний край

Для їх слуху це казка;

М'ясо стад їх і масло і сир

Це найвищя ласка?

Суперечність між ідеалізмом і матеріалізмом може бути знята в ім'я кращого, досконалішого пізнання світу, а не заради того, щоб зректися цього пізнання і насолоджуватися «щастям» у пустельницько-відлюдницькій печері, як ведмідь узимку.

і скаже, що це матерія. Але при теперішньому рівні нашого знання про світ вони обоє скажуть те саме, тільки різними словами. Найпорожніші сперечання — сперечання про слова. Сперечання ідеалістів з матеріялістами мало реальні підстави багато сторіч. Сьогодні ці підстави захитані. Людство переходить на вищий щабель у розвитку свого мислення.

Тому «войовничий ідеалізм» здається мені таким же наївним, як і «войовничий матеріялізм». І має рацію той, хто каже, що вони обоє і однаково скомпромітовані політично. Але це не означає, що обидва світогляди нічого не дали людству, коли підходити до справи **історично**. Не всякий матеріялізм і не всякий ідеалізм вели чи ведуть до диктатури. Тому краще утриматися від формулювань типу «марксистське безглуздя» — або аналогічних формулювань на адресу ідеалізму. Це не історично. Дитина, поламавши свою іграшку, топче й лає її. Чи так поведуться дорослі? І це не демократично. Бо демократія вчить шанувати чужі погляди. Коли вони хибні, — то проти них є докази й переконання. Лайка — не доказ і не переконання. Але це між іншим.

З цієї загальної постави питання випливає й підхід до мистецтва. Коли нам кажуть: «Мистецтво — не відбиття й не віддзеркалення дійсності і не інше якесь похідне від неї, а само є істотною дійсністю, не менш реальною за всяку іншу реальність, з власними законами розвитку і занепаду», — то попри парадоксалистичну загостреність деяких складників цього формулювання (про це далі) ми можемо погодитися з його провідною думкою. Але коли далі нам заперечують можливість причинового підходу до мистецтва взагалі, не тільки в його мікрокосмічних, сказати б, проявах, а і в макрокосмічних, висуваючи як єдиний принцип його розвитку твердження: «Дух Божий віє, де хоче», то це вже означає заперечення всякого вивчення і приводить нас на позиції цілковитого агностицизму, обскурантизму й ліквідації всякої науки.

Але за цим зовні ефектним твердженням не ховається жадного змісту. Досить зіставити його з першими-ліпшими

фактами, щоб переконатися в цьому. Чи міг Джойс написати свого «Улісса» в епоху Расіна? Чи можна уявити собі появу «Землі й заліза» Маланюка або «Ноктюрну b-moll» Косача одночасно з «Енеїдою» Котляревського? Можуть трапитися виняткові одиниці, справді обдаровані тим «духом Божим», що писатимуть, так би мовити, поза своєю епохою. Але тоді вони не будуть сприйняті, отже — в літературному процесі їхнього часу їхнє місце дорівнюватиме нулеві. Гельдерлін був одержимий таким «духом Божим», але сучасники вважали його за божевільного. Тільки в добу символізму і експресіонізму всувається він у процес розвитку німецької літератури. Хоч фізично він жив у рр. 1770 — 1843, але в німецькій літературі він народився в 90-х роках XIX сторіччя. Шевченко останнього петербурзького періоду був одержимий таким «духом Божим», але він і досі не відкритий і стоїть досі поза процесом розвитку української літератури. Хто-зна, може й тепер є такі одержимі «духом Божим», одиниці, яких дехто з нас, а може й більшість вважає за графоманів, а їм відкривається майбутнє?

Теза про вільне діяння духу Божого може мати якусь рацію з погляду індивіда (мікрокосм!) — і то обмежену. Але з погляду «власних **законів** розвитку й занепаду мистецтва» (макрокосм!) — я підкреслив слово закони, але не я його вжив — воно є тільки блискотлива, але порожня фраза.

І далі: мистецтво розвивається за власними законами. Так. Але не в порожнечі. Роман Джойса постав закономірно в історії англійської прози. Але годі заперечити його залежність від Фройда й новішої психології взагалі. Цей роман є дійсність у собі. Але годі заперечити, що в епоху маркіз і напудрованих перук він мав би дещо інший вигляд. Чи так виглядав би Косачів «Рубікон Хмельницького», якби на світі не було Донцова? Якби нам сказали, що завдання мистецтва — не тільки відбивати дійсність і ніколи не відбивати її механічно, ми б погодилися беззастережно. Коли б нам сказали, що мистецтво ніколи не є просто відбиття дійсності, ми б погодилися беззастережно. Зрештою, це

знав ще... Валеріян Поліщук, тільки формулював він це дуже просто: «Коли б люди писали тільки те, що вони бачили й бачать, то в нас ніколи не було б мистецтва». Але коли нам кажуть, що жадним елементом, жадною цяточкою, в жадному заломленні мистецтво ніколи «не відбиття й не віддзеркалення дійсності», — то це, звичайно, перебільшення і парадокс заради парадоксу.

Гете не був матеріялістом, але йому належать загально відомі слова:

Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichters Lande gehen.

Це не означає, що мистецтво тільки відбиває дійсність і тільки від неї залежить. Це не знімає власних закономірностей у розвитку мистецтва — і їх основоположного, вирішального для мистецтва значення. Але це виводить мистецтво з порожнечі й самоізоляції. Як і всякий автономний прояв життя, мистецтво має свої внутрішні закономірності, як свої внутрішні закономірності має філософія, психологія, фізика, техніка, економіка, суспільні ідеології, розвиток промисловости, мова, астрономія тощо. Але всі ці численні інші галузі й прояви людського життя, розвиваючися кожне за власними законами, розвиваються **більш-менш паралельно**. Ця паралельність розвитку — факт давно відомий. Ідеалісти пояснювали його єдністю розвитку духу. Матеріялісти відшукували тут дію чинника географічного, економічного, юридичного (Монтеск'є!), який їм здавався не чинником, а єдиною справжньою основою.

Поставивши під сумнів ідеалізм і матеріялізм, ми тим самим мусимо відкинути й вишукування вирішального і визначального чинника. Але ми не приймаємо й теорії ізольованих рядів — бо вона не витримує критики фактами. Ми хотіли б висунути концепцію безконечного взаємопереплетення і взаємовизначання паралельних рядів. (Хай читача не бентежить з геометричного погляду це переплетення паралель — живемо в добу не тільки Евклідової геометрії). Безконечно збіднює дійсність усякий монізм — чи то

матеріалістичний, чи то ідеалістичний. Безмежно багаті прояви життя. Нема в них початку й кінця. Внутрішні закономірності приймають на себе зовнішні впливи. Створюється боротьба різно спрямованих сил. Рух іде не просто, а зигзагувато, спіралювато, іноді в прямо протилежному напрямі, часом стрибками. Одні ряди відстають, інші випереджають їх, стаються катастрофи й провалля, але розвиток (не плутати з поступом!) вічно йде.

Тільки цей принциповий і послідовний **плюралізм** дає змогу наблизитися до пізнання всіх проявів життя в їх складності й многогранності. Теорія **ізолюваних рядів** — далеко простіша, але це схема. Життя не вкладається і не вкладеться в схеми, з якою б прецизністю ми їх не будували. Мало встановити іманентні закони розвитку мистецтва — хоч вони є і встановити їх конче треба. Треба ще вміти простежити, як ці іманентні закони реалізуються у взаємодії з іншими проявами й рядами проявів життя — не в залежності від них, підкреслюю (як твердять усякі моністи), а у взаємодії з ними. Висловлюючися парадоксально: мистецтво такою мірою впливає на економіку, як економіка на мистецтво, і мистецтво такою ж мірою незалежне в своєму розвитку, як економіка (чи щось інше) в своєму. Чи це матеріалізм? Ні. Але це і не ідеалізм. Чи це матеріалізм? Так. Але такою ж мірою і ідеалізм. Це спроба стати над ними обома. Бо вони обидва виявили себе безнадійними банкрутами перед пізнанням складності життя, як ми його сьогодні сприймаємо й розуміємо (що знов таки не виключає їхніх історичних заслуг).

До цього додамо: не претендуємо на філософську глибину, не претендуємо на те, що **довели** те, про що говорилося в цьому розділі. Це лише кілька думок і припущень, які нас цікавили не самі по собі, а тільки в їх зв'язку з літературою й мистецтвом. Слово мають філософи-фахівці. Але ті філософи-фахівці, які не перебувають навіки в полоні завчених слів, фраз, дефініцій і схем.

Мюнхен, 1947

(«МУР», збірник 3, Регенсбург, 1947)

ЗМІСТ

Оглядаючися назад. Вступне слово Юрія Шевельова ..	5
Меч, труби, лютня	15
На риштованнях історії літератури	
1. Про літературу без політики	27
2. Про літературу в політиці й політику в літературі	39
Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі?	49
Зустрічі з Заходом	
1. Від Коцюбинського до Росселіні, від Росселіні до Коцюбинського	62
2. Дон-Кіхоти проміж нас («Народній Малахій» Жана Жіроду).....	72
3. Захід є Захід, а Схід є Схід	81
Друге народження «Народнього Малахія»	102
Білок і його забурення («Невеличка драма» Валеріяна Підмогильного)	115
Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка)	126
Здобутки і втрати української літератури (З приводу роману О. Гончара «Таврія»)	168
Мені аж страшно, як згадаю («Плян до двору» Т. Осьмачки)	180
Образ світу: між сном і статистикою (Василь Барка. «Рай». Роман)	191
Четвертий Харків	204
Подорож у країну ночі (Олександр Смотрич. «Ночі. Новелі»)	221

Про чесність і про правду (Л. Коваленко. «В часі і просторі. П'єси»)	229
Два поети (Євген Маланюк — Вадим Лесич)	
1. Влада се — серце (Євген Маланюк. «Влада. Поезій книга шоста»)	237
2. Земля — не має краю (Вадим Лесич. "Ліричний зошит. Поезії»)	241
Шабля і думка. Розділ з біографії покоління	246
Прощання з учора. («Коли ж прийде справжній день?»)	263
Над озером. Баварія. Триптих про добу, про мистецтво, про провінційність, про призначення України, про голуби і інші речі	
1. Над озером. Баварія	312
2. Наша сучасність — наше мистецтво	331
3. При битій дорозі	351
3 філософської споді	
1. Похвала діалектиці. Література і держава	376
2. Матеріалізм? Ідеалізм?	382



Leo Kushnir

415 E. Gowen Ave.
Philadelphia, PA 19119 1025

