МАРКО РОБЕРТ СТЕХ

ОГЛЯНУВШИСЬ НА ПІВСТОЛІТТЯ...*

Ігор Костецький про літературу і театр

Безперечним, навіть аксіоматичним для мене особисто (а я сподіваюся, що не лише для мене) є той факт, що усвідомлення суті концепції української літератури XX ст. стане можливим *лише* тоді, коли поглядом, киненим назад на динамічні й бурхливі (іноді апокаліптичні) події тієї епохи, український письменник, літературознавець і читач природно охоплюватимуть тогочасний літературний процес у цілісності: без штучного, накиненого історичними обставинами і політичною волею як чужих, так і своїх (та все таки здебільшого чужих) розмежування на літературу материкову й літературу "діяспорну", розмежування, яке досі, на жаль, часто означає розподіл на одобрений (а точніше, накинений) радянською владою, проте вже за інертністю засвоєний, "рідний", чи то пак "питомо український", літературний канон з одного боку, а з другого на, може, й цікавих, та чужих і маловідомих, себто самою силою обставин другорядних "діяспорних маргіналів".

А ще важливішим питанням, ніж зафіксування тяглости розвитку нашої літератури як процесу суто історичного, є ставлення до неї як до *живої* частки сьогоднішньої "колективної свідомости" українців, оцього динамічного конгломерату архетипових (у вимірі національної культури) ідей, мотивів, символів та засобів, що, засвоєні на рівні "культурної граматики" народу, стають основним знаряддям і точкою опертя (або ж відштовхнення) для творців майбутніх поколінь. На цьому

* *Зберігається правопис автора. - (Ред.)*

рівні відмова від активної (особливо через літературознавство та університетську освіту) інтеграції кращих творів "маргінальної діяспорної" літератури в *осереддя* (а не периферію!) українського культурного канону неодмінно призвела б до непростимого збіднення "культурної граматики" українських письменників як теперішніх, так і майбутніх поколінь.

Чи реально було б уявити сучасного серйозного російського прозаїка, у свідомости якого літературна спадщина "діяспорного маргінала" Владіміра Набокова не була б важливішою, а вже в найгіршому випадку рівноцінною писанням когорт, відданих залізним законам соцреалізму "інженерів людських душ", які у той же час творили "материкову" російську літературу? Або хіба можна уявити сучасного польського поета чи любителя поезії, для кого вірші Чеслава Мілоша були б усього-на-всього цікавим, але маловажливим, бо "маргінальним" (з погляду безпосереднього впливу на одночасний літературний процес у ПНР) явищем "діяспорної" літератури XX віку? Таки навряд.

Чому ж тоді в Україні так легко знайти (ба, їх більшість!) не лише серед читачів, а й серед письменників і літературознавців тих, для кого, приміром, поняття *питомо української* прози 1940-1950-х рр. і сьогодні зв'язане винятково з іменами Михайла Стельмаха або молодого Олеся Гончара, а не В. Домонтовича, Юрія Косача й Ігоря Костецького? Чому уявлення про поезію того періоду сформоване віршами Андрія Малишка чи пізніх Тичини, Бажана, Рильського, а не Теодосія Осьмачки, Михайла Ореста або ж Василя Барки, а драматургія бачена почерез призму п'єс Олександра Корнійчука та Івана Кочерги, а не творів тих самих Костецького й Косача або ж (у традиційнішому ключі) Людмили Коваленко (Івченко)?

Адже активна інтеграція - як в літературний канон, так і "колективну свідомість" - творчости провідних літераторів ще занадто маловідомого в Україні "малого ренесансу" нашої літератури, що мав місце в Німеччині у другій половині 1940-х під егідою Мистецького Українського Руху (МУРу), дозволила б заповнити жаску лакуну у процесі культурної еволюції нашого народу: прірву 1930-1950-х рр., коли сталінський терор, голодомори, масові розстріли та жорстка цензура поневолили й кастрували на українській землі мало не всі автентичні проблиски творчого духу. Тільки дивними, несподіваними абераціями на тлі мертвої сіризни соцреалістичної масової продукції тих років, - то тут, то там - видніють такі окремі шедеври, як Довженкова "Зачарована Десна".

Я свідомий того, що причини "запізнення" процесу переосмислення й переписання українського літературного канону складні й неоднозначні. Це не так необізнаність українських літературознавців та читачів (хоча у тій сфері ще надзвичайно багато треба зробити для популяризації справді кращих досягнень української літератури того періоду), - це питання цілого комплексу суспільних і психологічних проблем (психологічних на рівні колективному й на рівні особистої психології провідників і відповідальних осіб в Інституті літератури НАНУ,

літературних спілках і системі гуманітарної освіти в Україні). Розгляд цієї багатогранної проблематики виходить далеко за межі цієї статті. Обмежуся лише до очевидного, як на мене, ствердження, що, попри різні нюанси складної культурної і політичної ситуації, найголовнішою проблемою на цьому шляху залишається таки знайома з минулого самовбивча (бо базована на глибинному комплексі неповноцінности), "колоніяльна" за сутністю консервативність української гуманітарної інтелігенції, інертна вірність вивченому в школі радянсько-народницькому канонові, одним словом, варіянт аналогічної культурної самообмежености, проти якої виступали письменники та теоретики як "розстріляного відродження" 1920-х, так і "малого ренесансу" епохи МУРу 1940-х рр.

А проте, за свідченням історії, неминучим (всупереч усім спробам його зупиняти) і закономірним є процес поступового перетасовування цінностей, внаслідок якого низькопробна мистецька продукація, популярна за даної епохи лише з огляду на позалітературні чинники, з плином часу неодмінно відходить у тінь, а то й щезає, поступившись місцем творам, чиї мистецькі якості підносять їх понад тимчасові моди й історичні кон'юнктури. Отож, і процес переосмислення канону української літератури рр. 1930-1950-х скорше чи пізніше стане реальністю, так як (великою мірою) уже здійснюється переформування канону літератури 1920-х рр. У спільному інтересі всієї української інтелігенції, а зокрема тих, що пов'язані з літературою й піклуються про рівень розвитку "культурної граматики" українського суспільства, є те, щоб цей процес відбувся якмога скорше й цілісніше.

Особливо важливим, як на мене, завданням сучасних читача, літературознавця та письменника є засвоєння та інтегрування в нашу "колективну свідомість" питомо українських модерністичних течій 1940-1950-х рр. (бо модерністичні традиції 1920-х рр. уже, на щастя, стають загальновідомими, хоча ще далека дорога до того, щоб стали повністю виданими і задовільно дослідженими), себто повоєнних традицій експериментальної літератури, що їх творці в "материковій" Україні (з огляду на політичні обставини) ніколи не спромоглися витворити, й традицій, які згодом, у 1960-х рр., проникали в культуру України виключно із чужоземних зразків - як із заходу, так і зі сходу, - отож, не дивно, що в багатьох випадках результатом були якогось роду форми імітаторства західних і східних моделей. Адже не лише твори їхніх безпосередніх попередників та сучасників у діяспорі були недоступними для покоління шістдесятників (бодай на початках їхньої творчої діяльности*), а також і більшість найкращих модерністичних

** Деякі книжки української еміграційної літератури попадали в руки шістдесятників під час їхніх пізніших закордонних відряджень. Багато книжок привозила в Україну й розповсюджувала серед знайомих письменників поетка Нью-Йоркської групи Віра Вовк під час трьох відвідин України наприкінці 1960-х, а теж інші туристи з української діяспори. Проте деякі рідкісні видання (вже й не згадуючи про часописи), які містили одні з найцікавіших модерністичних експериментів української літератури 1940-1950-х рр., залишилися зовсім невідомими в Україні.*

експериментів 1920-х рр. А питомо українські (відмінні від західніх) модерністичні традиції перших повоєнних десятиліть у нас були і є, лише вони досі залишаються незасвоєними й маргінальними, віддаленими від того, що рядовий український інтелігент вважає своєю національно-культурною спадщиною. Вони найяскравіше, либонь, проявлені у творах Ігоря Костецького, Юрія Косача, повоєнних оповіданнях та есеях Віктора Петрова (В.Домонтовича, Віктора Бера), в деяких творах Тодося Осьмачки (наприклад поемі "Поет"), ранній поезії та прозі Емми Андієвської, поезії Василя Барки і якоюсь мірою в деб'ютних збірках поетів Нью-Йоркської групи.

Цьогорічна серія публікацій літературної та театральної критики Ігоря Костецького в "Кур'єрі Кривбасу" має на меті продовжувати започатковану давніше ("Рік Ігоря Костецького" у 2001 та "Рік Емми Андієвської" в 2004-2005) програму популяризації визначних досягнень української літератури, які досі незаслужено залишаються на периферії літературного канону. До мети інтеграції такої творчости в "колективну свідомість" українців ця серія стримітиме двома засобами. З одного боку, частина публікованих тут (здебільшого невідомих, а то й таких, які уперше з'являються друком) статей та есеїв Костецького стосується творчости визначних літераторів, об'єднаних свого часу у лавах МУРу (В.Домонтовича, Теодосія Осьмачки, Василя Барки, Івана Багряного, Уласа Самчука, Михайла Ореста, Ігоря Качуровського, Олега Зуєвського, Вадима Лесича), та провідних постатей українського театру в таборах ДіПі (особливо Володимира Блавацького і Йосипа Гірняка). Крізь тексти різноманітного типу (від передмов до книжкових видань і рецензій окремих творів до особистих спогадів про письменників і діячів сцени) творці епохи МУРу (себто ключові постаті "альтернативного канону" української літератури 1940-1950-х рр.) стануть (тим опосередкованим способом) краще відомими для українського читача.

Другий засіб, здійснюваний через публікацію як програмово-теоретичних статей про шляхи розвитку літератури й театру (які відіграли помітну роль у МУРівських дискусіях про українську "велику літературу"), так і обширних критичних есеїв (а іноді мало не монографій) про яскраві постаті світової літератури (від трубадурів до Шекспіра та від Новаліса і Бодлера до Езри Павнда) - це представлення Ігоря Костецького, дещо відомого в Україні як прозаїка, драматурга та есеїста (завдяки виданню вибраних його творів "Тобі належить цілий світ" у "Критиці" в 2005 р. та публікаціям у "Кур'єрі Кривбасу"), ще в ролі провідного, поряд з Юрієм Шерехом (Шевельовим), літературного критика та теоретика культури епохи МУРу, який у багато чому (в сенсі володіння нюансами літературних теорій, а то й масштабами своєї ерудиції і зацікавлень) значно переростає свого відомішого сьогодні колегу. У деяких із презентованих есеїв та в додатках до них читач знайде окремі переклади Костецького, себто зможе

зазнайомитися з невеличкою часткою його своєрідної й принципово нонконформістичної перекладацької спадщини, базованої на принципі "абсолютизації" літературного перекладу. Одним словом, ця серія - продовження презентації читачам в Україні українського творця, без якого повноцінний канон нашої літератури 1940-1950-х рр., а то й XX ст. загалом, попросту не може обійтися.

Цьогорічна серія публікацій принципово презентуватиме тексти Костецького, які не увійшли ані до видання "Тобі належить цілий світ" (Критика, 2005), ані до серії "Рік Ігоря Костецького", поміщеної в "Кур'єрі Кривбасу" 2001 р. Досліди архівної спадщини і публікації літературного доробку Костецького здійснюються завдяки підтримці Фонду Катедр Українознавства (США) та Фонду Олега Зуєвського при Канадському інституті українських студій, Альбертський університет (Канада).

1.

У цьому числі "Кур'єра" читач має нагоду зазнайомитись із вісьма програмовими, загальнотеоретичними, а то й полемічними (отож, з огляду на їхню мету та рівень читачів, до яких звернена була полеміка, іноді поверховими) статтями Костецького, написаними в другій половині 1940-х рр., у контексті пристрасних дискусій членів МУРу про методи творення "великої літератури" та української культури загалом. (За загальними даними про той короткочасний, а вельми змістовний і динамічний "малий ренесанс" в історії нашого літературного процесу (ще надто маловідомий читачеві в Україні), відсилаю зацікавлених до статей Юрія Шереха "Українська еміграційна література в Европі 1945-1949"* та Григорія Грабовича "У пошуках великої літератури"**).

Перша поміщена тут стаття - "Український реалізм XX сторіччя" - це, мабуть, найвідоміший програмовий текст Костецького та один із основних і найцікавіших документів МУРу на шляху пошуків "великої літератури". Первісно прочитаний як доповідь на першому з'їзді МУРу в Ашаффенбурзі (21-22 грудня 1945), повторно виголошений на конференції МУРу в Авгсбурзі (28-29 січня 1946) і надрукований у третьому збірнику МУРу (1947), цей текст у принципі становить повну антитезу намаганням МУРівських теоретиків (Юрія Шереха, Уласа Самчука, Остапа Грицая, Івана Багряного тощо) витворити готові рецепти писання "великих" літературних творів. Настоюючи на конечності плекання індивідуального (отож, за визначенням, неповторного й непередбаченого) стилю та безупинних пошуків нових розв'язок

** Юрій Шерех. Пороги і запоріжжя. - Харків: "Фоліо", 1998. - С. 196-235.*
***Григорій Грабович. До історії української літератури. - Київ: "Критика", 2003. - С. 535-574.*

не тільки в сфері загальної творчої манери автора, а й для кожного окремого твору, Костецький і його ідеї самі собою, як стверджує Григорій Грабович, підтяли "тезу про "велику літературу", вона ж бо, власне, будучи програмовою з ясно наміченими цілями й вимогами, постулювала відповіді" (а не нові питання, які, за Костецьким, письменник мав обов'язок ставити перед читачем). Факт, наскільки важливим був оцей підхід для дальшого розвитку української літератури, знайшов віддзеркалення у висновку Грабовича, що "найбільшим досягненням МУРу було те, що він дав притулок таким "диверсантам", а досягнення "великої літератури" в тому, що вона так швидко породила свою антитезу"*.

У другому представленому тексті, "Про творчий рух слова", Костецький висловив суто модерністичний (футуристичний), а то й навіть постмодерністичний принцип "необмеженої свободи" поета "у взаєминах із словом", який переважна більшість МУРівців (як традиціоналістів, так і "європеїстів") сприйняла з великою підозрою, а то й цілковитим запереченням з огляду на його "недопустимий" радикалізм.

Третя стаття, "Про стиль епохи і про універсальний роман" - також на винятково літературні теми, була написана, найімовірніше, в другій половині 1948 р. (на що вказують згадки публікацій в "Арці" і "Ноє Цайтунг"), та не була надрукована, очевидно, з огляду на крах української видавничої діяльности в Німеччині улітку 1948 р., спричинений докорінною валютною реформою. Текст її публікується тепер уперше за машинописом, збереженим в архіві Костецького.

Дальші чотири тексти присвячені специфічно питанням можливих шляхів розвитку українського театру. За винятком короткої статті "Три маски", надрукованої 1946 р., тогочасні критичні студії Костецького про театр (включно з представленими тут трьома статтями, підписаними псевдонімом Юрій Корибут) були спонукані не лише особистими зацікавленнями (базованими на театральній освіті та власному досвіді драматургічної творчости), а й, без сумніву, активною участю в конгресі організації Об'єднаних Мистецтв (ОМ) в Берхтесгадені (12-13 липня 1947 р.), де він виступив з доповіддю про формальні аспекти театру, а також і дискусією про перспективи української драматургії, яка мала місце на присвяченій цим питанням конференції МУРу в Майнц-Кастелі (4-5 листопада 1947), де Костецький прилюдно прочитав п'єсу "Близнята ще зустрінуться". Найсолідніша з цих статей, "Театр площинний і театр об'ємний" (написана, напевне, в 1947 р., після того, як унаслідок переїзду в січні того року з Австрії до Німеччини студії Йосипа Гірняка у німецьких таборах ДіПі опинилися дві цікаві театральні студії; другою була уже вкорінена там студія Володимира Блавацького), намагалася вплинути на принципи підходу українських театральних фахівців (з думкою про яких розвідка була

* *Григорій Грабович. До історії української літератури. - Київ: "Критика", 2003. - С. 571.*

написана) до інтерпретацій вистав і вишколу нового покоління акторів та режисерів. Цей текст (не випадково, беручи до уваги занепад українського "таборового" театру (як і зникненння МУРу) внаслідок прискореної масової еміграці українців з німецьких земель та припинення дискусій про майбутній розвиток театру) ніколи не був оприлюднений і друкується вперше за машинописом з архіву Костецького.

Остання представлена в цьому числі стаття - "Мистецький підсумок світу" - це зовсім сьогодні забутий (навіть спеціялістами) текст з також забутого квартальника "Сучасник", єдине число якого вийшло під редакцією Юрія Дивнича (Лавріненка) та Івана Кошелівця без позначення місця видання на початку 1948 р. У цій статті Костецький повертається до багатьох тем і мотивів, уперше заторкнених у доповіді "Український реалізм XX сторіччя", однак поширює обсяг дискусії на інші сфери мистецької творчости, черговий раз показуючи, наскільки сучаснішими, глибшими й попросту відмінними є критерії його аналітичної думки від категорій, що ними керувалися інші діяспорні літературні "візіонери" того часу, не згадуючи вже про засуджених на повну культурну ізоляцію та безкритичну вірність принципам соцреалізму тогочасних літераторів Радянської України.

Озирнувшись назад на понад півстоліття, щоб прочитати забуті думки призабутого нашого письменника (хоча безперечно одного з провідних українських літераторів XX ст.), сучасному дослідникові нашої літератури, а то й, сподіваюся, вдумливому українському читачеві важко опертися спокусі здогадок про те, яким сьогодні було б обличчя наших літератури, театру, мистецтва та загальної мистецької культури суспільства, якби українська інтелігенція у своїй більшості мала тоді спроможність, а найголовніше, готовість та рішуче бажання піти у своєму культурному розвитку саме тим альтернативним шляхом, а не тим, яким пішла, - накиненим зовнішніми обставинами історії, а водночас, на жаль, загальноприйнятим унутрі. Утім, напевне, плідніщим і важливішим завданням для сучасного літературознавця й читача буде принципове намагання не повторити тієї помилки попередників і, намагаючись формувати українську культуру XXI ст. на основі досвіду найкращих (себто часто не канонізованих) наших творців століття XX, послідовно інтегрувати - нехай із півстолітнім запізненням! - в цілісну й чітко усвідомлену візію нашої культури ідеї та творчість Ігоря Костецького і його талановитих колег: Осьмачки, Домонтовича, Косача, Барки, Андієвської тощо. Й тоді, можливо, стане ясно, що оця непростимо трагічна лакуна в нашій "розстріляній" культурі 1930-1950-х років, яка чорним тавром лежить на колективній свідомости українців, таки трохи менша й трішки менш паралізуюче страхітлива, ніж більшості із нас досі здавалося.

м. Торонто

УКРАЇНСЬКИЙ РЕАЛІЗМ XX СТОРІЧЧЯ*

Співдоповідь Ігоря Костецького

Мій виступ не претендує на проголошення грімких гасел, хоч я і виступаю в певному напрямі. Мій виступ не претендує на широку ерудиційну аналізу, хоч у ньому й згадано буде трохи імен і явищ.

Зарахований Юрієм Шерехом до европеїстів, я хочу тут не стільки виправдовуватися - бо я в основному з ним згодний, - скільки оточнити, деталізувати одне питання, вже порушене в цьому зв'язку: питання про український реалізм XX сторіччя. Я відразу застерігаюся: я виступаю від самого себе і висловлюю в даному разі тільки свої приватні думки.

Мій виступ я хочу скерувати під девізою неповороту назад.

Звичайно, ми можемо собі уявити - з історичної практики - мистецькі епохи, що творилися під гаслом повороту назад і що саме ферментові цього гасла зобов'язані своїм існуванням. Нова в середньовіччі доба ренесансу народилася з солодкої самоомани її творців, свято переконаних, що вони відроджують античний світ. Ренесансне гасло повороту до buona maniera antica змістом своїм полярно відрізняється від гасел тих епох, що, завершивши діялектичний шлях від революції до реакції, свідомо знімали з порядку дня здобутки бунту й закликали повернутися до передреволюційних традицій.

Для сьогодні української літератури кожне гасло свідомого повороту до передреволюційних традицій я вважав би за шкідливе, а кожне гасло самоомани, що ховало б у собі відтворення зовнішньої опосередуваности ренесансного процесу - просто непотрібним. На мою думку, український літературний процес досяг того ступеня самоусвідомлення, на якому він не потребує реставрувати здобутки свого позавчора ані навіть бодай для видимости вбиратися в княжі опанчі або козацькі жупани. Це доросла і повна сил істота, яка може відважно дивитися вперед.

Я відразу хочу умовитися про термінологію. Предметом я маю не окремі течії, не поодинокі стилістичні явища, як от, наприклад, цікаве і по-своєму шляхетне, хоч і тяжке намагання переключити мистецтво слова повністю в царину мистецтва звукових ритмів. Предметом я маю вигляд на той прямий і широковимірний шлях, яким іде література доби, звана літературою великою. І тому, незважаючи на те, що для мене особливо велика література всякої великої доби завжди ототожнюється з тим внутрішнім змістом, який вкладається в термін романтизм, я зумисне полишаю цей термін по боці, щоб заздалегідь запобігти всіляким можливим непорозумінням. Коротше кажучи, для мене було б

* *Ігор Костецький. Український реалізм XX сторіччя. МУР, Збірник III. - Регенсбург, 1947. - С. 33-37.*

небажаним переплутання понять відродження терміну і відродження явища. Через те я вживатиму терміну **реалізм** як терміну невтрального, терміну, який, здавалося б, ні до чого не зобов'язує, а справді зобов'язує до дуже багато чого.

Таким чином моє слово має темою проблему українського реалізму XX сторіччя. Я мушу розглянути два поняття: поняття українськости і поняття реалістичности сьогоднішнього нашого красного письменства.

Насамперед про українськість. Де слід шукати національних прикмет нашої літератури? У мові, в темі - чи в сукупності мови й теми? Якщо в мові, то чи в зовнішності її, чи у внутрішній консистенції? Я гадаю, що була б надто абстрактною кожна спроба шукати українськости автора тільки в тому, що він пише по-українському, а не по-російському чи по-польському. Сама мова українська не робить твору українським. Це виразно чути, наприклад, коли перекладається щось даною мовою. Газетні статті, перекладені українською мовою, не стають українськими від механічного перекладання самої лише лексики зі словником у руках.

Саме в перекладі пізнається відчуття українськости або неукраїнськости в межах української мови як такої, тобто мови в її граматичних нормах. Тичина перекладав жидівських поетів Шварцмана й Квітка. Чаклунська мова Тичини робить жидівські поезії українськими. Я не володію англійською мовою та й не маю тут первотвору, але, гадаю, слухачі разом зі мною не сумніватимуться, наскільки українським робить Байрона в цьому уривку своєрідність Тодося Осьмачки:

...І хай неначе дикий ліс
із струн жене за гуком гук,
бо я, співаче, хочу сліз,
аби не луснути від мук,
якими самота й відчай
живили стать свою худу...
І через те, співаче, грай,
а то я нагло пропаду!

Ще рядок з Рільке, з вірша, перекладеного двома сучасними поетами, показний для теми приклад. Первотвір: "Gott: es ist Zeit. Der Sommer war zu lang". У перекладі Юрія Шереха: "Господь: вже час. Був довгий літа трив". У перекладі Михайла Ореста: "Час, Господи. Дай літу одійти". В Шереха при синтаксично точному перекладі ще й запроваджено новотвір, який може мати значення для стилістичних шукань саме в українській мові. І все таки переклад Ореста, в якому цілковито зламано не тільки синтаксичну, але, либонь, і змістову конструкцію первотвору, видається мені незрівняно глибше українським. Чому саме? Я того не знаю або, певніше, ще не знаю. Я застерігаюся: ці приклади - це ніякою мірою не тотальний

рецепт для перекладів з чужих мов. Пересаджуючи на український грунт Сервантеса, Достоєвського чи Пруста, треба, звичайно, мати на увазі не тільки українськість мови перекладу, але ще й багато рівнозначних речей. Тут мова йде винятково про відштовхування від чужомовного первотвору як від старту для творення в мові українській.

І органічно з першого питання - мова - виникає друге питання про українськість теми: сюжет, фабула. Може, вибір сюжету, фабули робить письменника українським або неукраїнським? На одному з авторських вечорів Юрія Клена в Авгсбурзі критик Чапленко, обговорюючи прослухану нову поему українського поета, сказав таку фразу: - Моєму серцю було б куди приємніше, якби поета по українському пеклу водив не Данте, а Шевченко. Це стосувалося тієї частини поеми Клена, в якій автор по-своєму опрацьовує сюжетно-композиційну схему Дантової "Божественної комедії". Мене це тоді доглибно здивувало. Невже самий зовнішній вибір теми визначає національну приналежність твору? Невже саме ім'я героя робить твір українським? Невже - принципово - не можна собі уявити наскрізь українського змістом твору, з життя, скажімо, давніх шумерійців? І невже цей критик думає, що, пишучи про шаровари, київську бурсу і гикавку після надмірного вжиття самогону, він одним цим створить український роман?

Я цілком свідомо не похоплююся з відповіддю, що мала б претендувати на вичерпність. Що таке український зміст літератури? Думаймо над цим гуртом і поодинці. Думаймо і фактами доводьмо, фактами нашої боєспроможности: творами красного письменства. Кожна українська доба має свій зміст і свій кольорит. Кожен з нас, у тому і я, ми можемо лише поставити проблему українського змісту нашої доби і цю проблему загострити. Мені хочеться загострити проблему в напрямі активної участи українського духу, українського генія в співтворчості народів світу. Є тяжкі теми нашої доби: колективна безпека народів, опанування природи вселюдським генієм, самовиховання людини, врівноваження соціяльного й індивідуально-свідомого з біологічним, витворення й стабілізація нової моралі в світі, здибленому соціяльними та технічними революціями, війни сучасні і майбутні і колективна воля, скерована на війну війнам, а насамперед людина, людське, виростання людини, її криві й звертисті стежки, її темрява, її опромінення і її випромінювання, сни людини і її мрії, боротьба людини з собою, перемога над собою, ставання людини подвижником, героєм і легендою. Скільки тем, скільки від найбільших і до найдрібніших.

Але самі по собі теми мертві. Тема житиме лиш у чинній відповіді на питання **як**. Бо **як** - це і є кардинальне питання всякого мистецтва, при цьому прошу не забувати, що **як** - це не тільки питання форми; **як** - не меншою мірою питання змісту мистецького витвору, змісту національного, соціяльного та індивідуально-художнього, бо **як** - це значить: **хто автор**? У чому секрет того, що у потужному водограї літератури

двох воєн, за нівеляційним, здавалось би, опосередуванням, яке приносить ідея гуманізму, що дедалі більше стає здобутком інтернаціональним, ви, зрештою, завжди пізнаєте національне походження? Мені хочеться навести приклад Карела Чапека. Цей автор, давно визнаний як приналежний до літератури світової, одночасно є автором настільки яскраво чеським, що мимоволі виникає питання: чи справді ж передумовою національної своєрідности автора є його абсолютна ізоляція від усього чужонаціонального? Питання складне, не похоплюймося з категоричною відповіддю ні в позитивному, ні в негативному сенсі. Своєрідний норвезький драматург Ібсен справді феноменально мало читав, але своєрідний англійський драматург Шекспір читав феноменально багато і масу з прочитаного чужими мовами увібрав у свою своєрідну творчість. Шевченко читав розмірно менше, ніж П.Куліш, але ерудиція Куліша в чужих мовах і літературах не робить його "Чорної ради" менш українською щодо змісту й форми, ніж, скажемо, "Сон" або "Кавказ". Речники національних відроджень часто-густо навіть походили з чужонаціональних духовостей і кровей. Суть, очевидно, в тих темних індивідуальних перехрестях, де сходяться течії національні, соціяльні, біологічні, де розв'язується проблема пошлюблення доби і особистости. Поки наука про черепи і групи крови служить не на користь, а на шкоду людству, ми не зможемо відповісти нічого сталого. Можемо сказати твердо лиш одне: треба вміти народитися або стати індивідуальністю. Або стати - я кажу це не випадково. Працею свідомої волі людина може зробити себе чимсь відмінним, принаймні у варіянтах, від того, як народила її природа. Згаданий Карел Чапек залишається національно чеським не тільки в інтернаціональній літературі, але й тоді, коли для кожного свого твору він випрацьовує абсолютно відмінну індивідуальну манеру. Кожний твір Чапека написаний в іншому стилі, кожен твір Чапека, перекладений іншою мовою, зрозумілий і близький людині всякої крови й кольору. Але, читаючи кожен його твір, ви завжди скажете, по-перше, що це твір Чапека і, по-друге, що це твір чеського автора. Я не беруся тут порівнювати ступені здібностей чеського та українського народу, але принципово: хіба не може український народ видати таких письменників, творчість яких стала б здобутком усіх народів, але які від того не перестали б бути українськими? І звідси друге запитання: чи ж справді, творячи для блага всього людства, український письменник приречений на плекання тільки національної форми без національного змісту?

Це друге питання найслизькіше для нас і найстрашніше, бо залякує багатьох з нас, тримає в провінційних закамарках, не дає вийти в широкий світ з боязні утратити національну своєрідність. Ми повинні бути мужніші. Недавно померлий письменник Франц Верфель написав колись роман "Сорок днів Муса-Дага", що зображує боротьбу погноблених вірмен проти турків. Я цікавий на наслідки конкурсу - якби такий

стався, - конкурсу на написання письменниками різних національностей творів на цю саму, здавалося б, далеку й байдужу тему. Я абсолютно не сумніваюся в тому, скільки італійського змісту вклав би в неї італійський футурист, скільки чеського змісту вклав би в неї чеський сюрреаліст, скільки українського змісту вклав би в неї український неоромантик. Сюжет, так, відограє величезну ролю, але зовсім не на тій арені, на якій ми звикли його сприймати.

Сюжет "Бур'яну" А.Головка математично точно відтворює - в русі, в соціяльних та індивідуальних взаєминах героїв - сюжет "Під тихими вербами" Б.Грінченка, але ж хіба посміємо ствердити, що в цій своєрідній літературній спробі національність твору визначається національністю прототипа? Головко скористався з цього засобу для зручности, це, мовити б так, робочий засіб для мистецького розкриття циклічности певного соціяльного процесу в українському селі. Це неповторний збіг у літературній практиці і тільки. Інший варіянт "Бур'яну", якби його писав той самий Головко, запозичивши сюжетну схему з "Селян" Бальзака чи "Селян" Реймонта, був би ані на йоту не менше український. Так само, якби Осьмачка переклав Гоголевого "Вія", це був би оригінальний український твір, але саме тому, що його написав би Осьмачка, а не тому, що первотвір належить авторові української крови і духовости. Бо "Макбет" Осьмачки - це теж український твір передусім. Ще раз повторюю тезу: треба вміти народитись або стати індивідуальністю.

Коли я скажу: індивідуальність, я цілком свідомо включаю в це поняття і національність її. На мою думку, що неповторніша творча людська особистість, то кришталевішими виступають її національні первні. Їй не страшне ніяке чуже середовище, ніяка позірно нівеляційна тема, навпаки, в широкі сфери діяльности втручається вона активно й безбоязно, щоб усюди сказати своє, національністю зумовлене і опосередуване слово. Візьмемо ще раз Шекспіра. Тематика його і сюжетика - інтернаціональні, цього ніхто не зможе заперечити. Сюжет для Шекспіра - це тільки рушійний механізм, якого він вживає, щоб донести до людства витвори власного генія. Італійська новеля XV та XVI сторіч, історична хроніка, античний міт - Шекспір бере сюжети з усіх усюдів, він є автором для кожної людини земної кулі, але саме в його величезній химерній індивідуальності, як у побільшувальному склі, відтворено дух і вдачу Англії всіх часів. Ми бачимо: до скарбниці вселюдської душі англієць долучає свій національний зміст і не бідніє від цього, не нівелюється, не заникає, не знеособлюється.

Чому цього не можуть робити письменники українські, коли їх не втискатимуть силоміць у прокрустове ложе поточно-політичної схеми, але коли вони свідомо віддадуть український зміст своїх творів на службу всьому людству? У кожному разі для мене національність письменника виявляється не через вибір сюжету, а через його трактування. Тобто через момент індивідуально-якісний.

Отже, очевидно, і мова, і тема виявляють українськість письменника, але не як зовнішні невтральні даності, а як живий, гнучкий, спротивний матеріял до опанування. Отже, не автоматичне повторення останніх досягнень з вісімдесятих років минулого сторіччя, а індивідуальний темперамент творця, який ніколи не заспокоюється навіть на вразливіших досягненнях своїх та досягненнях інших братчиків фаху в царині української мови. Отже, не ЩО, а ХТО і ЯК, тобто знов таки питання індивідуальної якости. Отже, не кількість виписаних із словника Грінченка лексичних раритетів, а кожноразове індивідуальне - свідоме чи позасвідоме, це байдуже, - розв'язання проблеми синтаксичної будови, фразеологічного оформлення, проблеми чуйности у витворюванні неологізмів, проблеми темпу і ритму роблять українську мову автора українською змістом. Отже, не тема села, Запорозької Січі або Дніпрельстану взята невтрально, взята традиційно, взята взагалі, а те, ЯК авторська індивідуальність тему відчуває, осмислює, опановує, робить твір українським або неукраїнським.

Національне існувало і існуватиме вічно, незалежно, чи воюватимуться нації між собою, а чи житимуть у мирі. Національне автора, що живе в ньому збірно, як наслідок історичного відчування мільйонів одиниць однакового з ним духового спрямування і однакової мови, це національне житиме вічно в морі інтернаціональному, житиме навіть тоді, як народ перестане існувати в даній якості, подібно до того, як національно римське живе у здобутку вселюдської культури, хоча чистого римського народу давно вже немає в живих.

Я свідомо порушив кілька питань, але не наважився сформулювати відповіді, обов'язкової для всіх. Практичне розв'язання мистецьких проблем - справа індивідуальна. Жадних рецептів. Жадних приписів, усі вони були б завідомо однобокі і по-насильницькому не творчі. Я хотів би, щоб кожен письменник сам для себе ставив проблему своєї українськости, і якщо б спитали тепер моєї особистої думки, я взяв би на себе відповідальність висловитись категорично лише в негативній частині відповіді: шаровари і кохання на перелазі сьогодні вже не визначають українськости української літератури. Що ж до позитивної частини відповіді, то, на мою думку, якщо автор береться до найбільших світових тем і опрацьовує їх не за приписами предків, далеких і близьких, а за голосом своєї індивідуальности - і опрацьовує їх в українській мові, опрацьовує активно, тобто щоразу відтворюючи щось своє і нове в цій мові, то вже самим цим для нього проблема його національности в його добі - розв'язана.

Скажу більше: мабуть, таки не в рідній, а в загальнолюдській темі лежить пробний камінь національности письменника. Не штука описати рідні Тютьки і залишитися при цьому неушкодженим тютьківським автором. Але є вже досягненням національного письменства, якщо автор після Тірсо де Моліна, Мольєра, Байрона й Пушкіна береться до теми Дон Жуана і лишається при тому Лесею Українкою.

Я тут ніякою мірою не наважуюся ствердити, що шукання правди через біль і страждання є основною темою письменників української духовости, але для мене цікавою є думка, висловлена в приватній розмові Юрієм Косачем, що, мовляв, саме тут слід шукати корінь українськости Достоєвського. Як бачите, національність автора може промовляти і понад мовою, якою він працює. Ще раз скажу: зовнішня українська тема і зовнішня українська мова не розв'язують сьогодні проблеми українськости літератури. Розв'язує щось глибше. Якщо автор, узявшися до неукраїнської теми, не створить української поезії чи повісти, то він, на мою думку, не стане по-сьогоднішньому українським і в рідній тематиці. Це, повторюю, пробний камінь. А втім, нехай кожний автор думає сам за себе.

Але поки автор переживатиме процес національного самоусвідомлення і поки він, якщо його творчість не виривається сама з нього як стихія його українського серця, доплекуватиме свою чисту думку до стану мистецької емоції, на нього чигає ще одна пастка: проблема **реалістичности** його реалізму.

Я ще раз, і то цілком недвозначно, підкреслюю: мені цей термін нічого не говорить, я до нього абсолютно байдужий, бо я бачу водночас кілька можливостей розв'язати ту практичну проблему творчости, яка мені дуже й дуже не байдужа. Кожний особисто мені любий твір красного письменства я охоче назвав би романтичним. Це не значить, що я нічого не бачу поза Новалісом і Вакенродером. Але якби зо мною стали сперечатися на тему, чи романтиками є Шекспір і Дос Пассос, то я, миролюбно погодившися покінчити з застарілою термінологією, пристану на модну і, на жаль, ще не застарілу, - назву цих двох небайдужих для мене авторів реалістами, але тільки для того, щоб висунути від себе зустрічні претенсії і розбити, принаймні розкласти з усією щирістю, на яку здібний, те, що здається мені сповненим фальшу й плутанини.

Добре, нехай реалізм. Нехай усе, що зроджують народи на магістральних шляхах своєї великої літератури, іде вперед шляхом реалізму. Нехай поруч Бальзака, Фльобера й Золя є реалісти Данте, Шекспір, Сервантес і Гете. Що мені дає таке визначення? Як визначення - абсолютно нічого.

Але я хочу з довірою вдуматись у всі схеми апологетів реалізму, що заявляють монополію на велику літературу. Насамперед я хочу вдуматися в термін, в його не тільки абсолютно значенньове нині, але і в його історичне значення. Реалізм - це стиль, стиль певної доби, певних творчих особистостей. Не забудьмо, що ще півсотні років тому реалістами називали тільки французьку школу, започатковану Стендалем, та її епігонів по інших країнах. Півсотні років тому не то що до Шекспіра, але й до Ібсена ніхто не думав прикладати цієї назви. Отже, в першоджерелах реалізмом називали літературний стиль, не більше.

Але якщо це стиль і якщо мене намагатимуться переконати, що в цьому стилі писали Данте і Гете, Шекспір і Мілтон, то я дозволю собі не повірити. Так само навпаки: якби я захотів себе запевнити, що Фльобер писав у шекспірівській манері, я сам би себе засудив на замкнення в безвихідній і безвиглядній схемі.

Отже, я мушу уявити собі не тільки стиль, але й мистецький світогляд, а це означає передусім конкретну добу, добу національну, добу соціяльну, добу історичну. Тоді я згоден беззастережно: те, що дана доба вимовляє поетичним словом як вираз погодження з дійсністю, яку вона вважає за реальну, тобто справжню, несфальшовану, існуючу, - це є літературний реалізм доби. Більше того - я мушу визнати реалістами і речників окремих угруповань певної національної доби, що стоять одне щодо одного в непримиренних соціяльних або і чисто індивідуальних суперечностях. У такому випадку до вищепойменованих монументів реалізму я зобов'язаний додати ще цілий ряд монументів з европейського середньовіччя, з доби, яку вибита думка вважає за одну з найменш реалістичних. Я зобов'язаний зачислити сюди Вольфрама з його реальністю служення Граалеві. Поруч з визнаним матеріялістичним реалістом Вільямом Оккамом я повинен поставити його антиподів, які, до речі, самі називали себе реалістами, і то якраз у тому сенсі, про який я тут говорю. Поруч із бюргерським реалізмом фабльо, шванків, новель, Боккаччо, Ганса Сакса я не можу не поставити прекрасну реальність поклоніння дамі в альбах і сирвентах провансальських трубадурів або реалізм поетичного культу dolce stil nuovo. Ба навіть у межах однієї творчої особистости, наприклад, у поемі другорядного поета французького середньовіччя Паєна де Мезьєра "Мул без гнуздечки" я можу простежити внутрішню боротьбу двох реальностей: зародки пейзанського реалізму, що в наступній добі від'єднався в окремий стиль, і ще повний казкової речовистости реалізм круглого столу короля Артура.

Я розумію, що це вже межує з жартом. Уся річ у тому, що ми не звикли роздивлятися явище відразу, моментально, як живе, як абсолютно живе й змінне в своїй незмінності. Адже в усіх наших судженнях про вияви життя, в тому і про світогляд і стиль, лежить глибока принципова умовність. Щоб збагнути - я вже не кажу: сутність - щоб збагнути бодай видимість світоглядів і стилів у просторі і часі, ми повинні завжди прорізати грані навколо явища і всередині явища, розглядати окремо те, що умовно звемо національною, соціяльною, технічною, індивідуальною стороною його. Через те і тут, говорячи про літературний реалізм доби, я вкладатиму в цей сугубо умовний термін поняття лише того, що з найбільшою синтетичністю рівнодійової полишає нам у спадки знання і віру своєї доби на, можливо, найширших відтинках простору і часу. Отже, поняття таких творів і таких авторів, що стосуються до своєї епохи так, як стосується до своєї Дантова "Комедія".

Ідучи за мимохідь кинутим дотепним зауваженням одного з наших доповідачів, погодьмося, що літературний реалізм доби - це реалізм наскрізь умовний, оскільки наскрізь умовним є самоствердження кожного з них як найреалістичнішого. Щоразу це може бути тільки реалізм становлення, в якому різні суперечні соціяльні та індивідуальні течії приймають у себе елементи фотографічности **(як є)** залежно від ствердження свого ідеалу **(як мусить бути)**. Реалізм доби завжди ідеалізований і, кінець кінцем, раціоналізований.

І тут, у цій точці роздумів, коли до неї доходиш із послідовною невблаганністю, коли ти вже повністю напоготові, щоб неминуче поширити своє усвідомлення умовности і на наш, український, реалізм попередньої доби, коли ти, як тобі здається, вже дістав потужну зброю, щоб за допомогою її протестувати проти нестерпно-зацукрованої раціоналізації цього нашого умовного реалізму - саме тут нараз вибухає питання: в ім'я чого протестувати? Чи ж, гадаєш, після того, як ти дозволив собі не повірити в істинну реальність слова минулої доби, наступна доба повірить в істинну реальність твого слова?

Я мушу бути щирим. Страшенно спокусливою є така, приміром, схема: є, крім усього, ще реалізм понад добою, реалізм абсолютний; такий реалізм розриває рамки національного, соціяльного, умовно-часового, він походить з незбагнених ще вічних джерел підсвідомости, зі снів і позапритомних імпульсів; цей реалізм проривався в історії людства в залежності від зворотів технічного розвитку, і він стримить суб'єктивною свідомістю охопити всю цілість об'єктивного світу (мисль **я** і не-**я**, свідоме й позасвідоме, соціяльне й біологічне); це реалізм другого пляну, його предтечами були в різні часи Ляо-Джай, Стерн, Гофман, Джойс, Дос Пассос, але абсолютні твори в цьому стилі напише тільки українська доба світової літератури, оскільки свідомість можливости такого реалізму зароджується саме в українському мозку.

Якби хтось з нас серйозно погодився прийняти таку схему як програму дій - хтось один або гурт, нова школа в українській літературі - то, певна річ, ми негайно мусіли б очистити її так від усякої шкідливої виключности, як і від звичайної інфантильности, що нею люблять грішити деякі наші напрями. Сила нової школи, реалістичність її реалізму полягала б якраз в об'єктивності. Ми, хвалити Бога, вже настільки самосвідомі, що можемо визнавати рації не тільки за минулим, але і за майбутнім. Ми вже настільки самосвідомі, що можемо без вагань і без боязні визнати й власну умовність, тобто релятивність наших власних істин, щоправда, лише авансом, наперед, бо в цій хвилині нам таки справді здається, що після розбиття атома вже нічого більше розбивати.

Саме з огляду на відповідальність завдання: розбиття літературного атома, якщо на це наважитися серйозно і діяти послідовно, в самодисципліні літературної школи - саме з огляду на відповідальність

завдання, завдання певною мірою месіяністичного, бо тут ішлося б про вихід у світ українського стилю, зрослого **не тільки** з самих українських джерел, - саме з огляду на відповідальність завдання слід би було зробити один рішучий крок. Це - негайно зняти з порядку денного всяке протиставлення ідеалізму матеріялізмові, взагалі всякі розмови про ідеалізм чи матеріялізм світогляду, що дихав би крізь твори нового українського реалізму. Інакше новий напрям утратив би всякий сенс існування. Це моє переконання.

Світоглядове значення нового реалізму було б якраз у знятті антитези ідеалізм - матеріялізм. Атом розбивається якраз для того, щоб наочно продемонструвати схолястам тотожність матерії та енергії, наскільки я це розумію. Для мене особисто спір про матеріялізм та ідеалізм є настільки само мертвий, наскільки мертвою здалась би відроджена в наші дні колись повна потужного змісту суперечка про двоперсне та триперсне хресне знамено, і спиняюсь я на цьому питанні тільки для того, щоб виразно заявити до нього своє ставлення, заявити, може, дещо різко для вух тих, кому це питання ще не стало байдужим.

Уявлення про людину як про знівельований механічний витвір виробничих стосунків, збіднення соціяльного процесу до рамців самих клясових стосунків, нехтування біології як джерела кожноразової вітальної людської неповторности, схематична типізація людини замість її живої диференціяції - все це я залучаю до здобутків дня вчорашнього, здобутків, чинних колись зібраним у них досвідом, але нині вже розсунених і розсаджених дальшим переможним походом людської мислі про життя.

Але якщо чистий матеріялізм світосприймання є вже заперечений і поворот до соціяльного роману XIX сторіччя видавався б жалюгідним анахронізмом, то з ще більшою гостротою девізу мого виступу, девізу неповороту назад, я хочу скерувати проти чистого ідеалізму. Я ніколи не став би сперечатися з людиною, що вірить у примат матерії, як не став би сперечатися з людиною, що вірить у примат духу, бо як я можу сперечатися про речі, в які я не вірю! Але й зі свого боку я маю право вимагати, щоб мені дозволили бути реальною людиною в тих моментах моєї творчости, коли я щось реально бачу або відчуваю на стиканні пера з папером. Було б не менше жалюгідною помилкою пов'язувати новий реалізм з будь-якою формою чистого ідеалізму - я маю на увазі чистий ідеалізм у маніфестах, бо реального буття його в наші дні я не уявляю.

Мені, людині, тільки тоді миле сонце вгорі, коли воно пронизує долішню темряву. Цілком абстрактно я можу не заперечувати, що світ походить від чистої ідеї і що буття чистої ідеї можливе без будь-якої матеріяльної оболонки. Але що це дає мені, людському письменникові, для людських читачів? Нічого, крім виразної можливости перетворитися на йога в мистецтві, який нікому нічого не скаже, бо місце його печери в ультрафіялковій сфері.

Для мене, письменника, ідея конкретно дорога тільки тоді, коли вона проходить через середовище матеріяльного мозку, матеріяльних нервів, живих очей, пітної руки. Я не хочу світла без темряви. Я не хочу кохання, якщо воно не опановує плоть. Я не хочу героїчної смерти на полі бою за вітчизну, якщо їй не передує боротьба проти болю тіла. Шеляга ламаного не вартий був би герой моєї новелі чи повісти, коли б він ріс із кришталевих палаців ідеального, а не з бруду щоденних дій.

Мені байдуже те народження, якому не супутній сморід народження. І можливо, що саме тут - тут я змикаю обидві сторони проблеми мого виступу - можливо, що саме тут народиться новий український реалізм, тут, де літературний герой діятиме як мистецьке відтворення реальної української людини, що тепер проходить чистилище переоцінки всіх цінностей і стверджує себе як нове гармонійне поєднання світла й темряви.

Я, зрештою, хотів би сказати наприкінці мовою письменника-практика. Бо справді ціла проблема реалізму для мене може існувати тільки у вигляді окремих конкретних проблем, багатьох проблем образности, виростання яких сповнює мене дедалі більшим неспокоєм. Лише ті, які для мене є найважливіші, хочу я виставити на розгляд побратимів пера, і то виставити в чисто фаховій площині.

Суб'єктивне й об'єктивне, кут бачення речі і сама річ. Де критерій, коли йдеться про реальність відтворення? Коли герой відчиняє двері - що важливіше: те, що він відчиняє двері, чи те, що він відчуває холод металевої клямки? Коли двоє або троє дискутують - що цікавіше: стилістично заокруглена подача їх думок чи те, **як** вони говорять і **що думають один про одного**.

Кварц розсипається на пісок, пісок розвіває вітер. Хмари купчаться і розливаються дощами. Дерева виганяються з зерен, із насіння. Негоди обвівають і поволеньки руйнують старі споруди, сфінкси в пустелях, храми, вежі. Дивоглядною працею найменших організмів виринають із моря, виростають атоли. Це об'єктивна дійсність, творена помимо праці людської.

Але в природу людина вносить порядок і співтворчість. **Мозок** її вносить порядок, а мозок не може діяти без ставлення. Виникає проблема ставлення. Виникає проблема ставлення як літературна проблема, коли йдеться про відтворення будь-якого об'єктивного процесу. Тим більше, коли йде про відтворення суб'єктом людської об'єктивної дійсности. Важить не тільки те, про що говориться в книзі, але і те, як говориться, тобто хто говорить. Це **хто** стосується так само героїв, як і автора. В технічній революції людина опановує природу і сама стає легендою, творить собі штучний світ.

З розбиттям державних кордонів на кожну людську одиницю покладається тягар завдання: вийти з катаклізму самим собою, відмінним

від іншого. Кожна людина - власний реально, бо технічно створений світ, власне джерело енергії, повна суверенність особистости. Цей ідеальний устрій стає реальним, і реальним є літературний стиль, що відтворює незалежну неповторність кожної людини. І якщо дозволити собі на хвилину не стриматись, то нехай, поклавши руку на серце, скажемо: кому ж творити новий реалізм у красному письменстві, як не українцям з їх віковічною мрією про світ, населений людьми, що свідомо й вільно накладають кожен сам на себе особисту відповідальність.

Звичайно, в процесі роботи ми блукатимемо. Справді, деталь може затемнити суттєве і незбагнене мале, непрочуте як мале, може заступити велике. Але шукаймо, не спиняймось, шукаймо. Шукаймо в хаосі притомности зерна стилю. Вирощуймо стиль і закріпляймо здобутки його гуртом-школою або кожен поодинці.

Проблема сну. Нехай письменники нового реалізму покажуть, як людині сниться сон. Скажуть: Фройд усе вичерпав, і далі могла б бути сама альхемія і черевовіщання. Неправда. Фройд багато в чому помилявся, і письменників нового реалізму завдання - внести корективи, заглиблюватися далі в людське і виносити його за дужки життя в мистецтво. Скажуть: мистецтво має свої межі. Згоден. Але хто сказав, що сон можна стилізувати лише так, як раціонально стилізує його традиційна повість? Максимально наблизьмось до реальних спостережень і подаймо їх у нових чергуваннях, у нових ритмах, у нових словах. Може, для цього довелося б витворити нову мову - не лякаймось. Витворім її.

Це буде нечуваним збагаченням, врешті, тієї ж української мови, і це питання я підношу знов таки цілком свідомо, бо сни нашого героя - це сни українського героя, снами я називаю всю ту велетенську позасвідому сферу, в якій щодня пливе людина, в якій народжується її героїчне непомітно, день у день, у мікроскопічних відрухах і, як здається на перший погляд, непоясненних та непогоджених зв'язках. Простежуйте цю закономірність крок за кроком - і робіть її набутком мистецького стилю, змусьте читача увірувати в можливість нових канонів відтворення взаємодії сну й денного світла. Що мені в герої, якого показують на коні або на бальконі під пострілами полотнищ на вітрі? Ні, я хочу розрити найтаємніше коріння героїчного, я хочу бачити самий процес перетворення Jedermann'а, щоденної людської істотки на звитяжця, на морального переможця.

Я хочу читати темну книгу його снів, я хочу блукати закрутинами його мрій, бо, не забувайте, це наш, український, герой, бо, не забувайте, його дня і його ночі ще ніхто не відтворив, бо, не забувайте, він прийшов в Европу, де вже нема, на жаль, інших снів, як сни про шоколяду й Bohnenkaffee, бо, не забувайте, він тепер европеїст, але це тому, що він перед тим довго навчався, навчався всерозуміння й братньої любови до чужого. Його сон, творчий сон прекрасної української людини, якщо ви

зануритесь у нього, підкаже вам зненацька таке українське звучання вашої мистецької речі, якого для своїх часів досягали хіба найбільші ваші попередники - я знову тут поєдную дві сторони проблеми.

Особливо гостро стоїть проблема звернення до минулого у світлі девізи неповороту назад. Я маю на увазі український історичний роман. Косач поставив проблему ймовірности в реставрації історії. Нехай же він зверне увагу на внутрішню сторону явища, нехай він постарається у свій мозковий процес відтворення ймовірних думок і почуттів Хмельницького включити органіку одного психологічного образу, який по "Актах Южной і Западной России" спромігся розкидати такі різностильні речі, як урочиста універсалістика, п'яне нахваляння знайти ляхів за Вислою, заклик "за віру!" під Зборовом і впертий вигук на селі по берестецькій поразці. З цим завданням може впоратися лише реалізм нового типу, реалізм український: звернення назад через крок наперед.

Проблема опису. Тут у нас абсолютне тупцяння на місці. Чим принципово відрізняємося ми від Вальтера Скотта з його кілометровими описами замків, одягів, посуду, зброї на турнірах? Лише ми не маємо його терпцю кількости і його добросовісности якости. Вже Бальзак відділяв опис від основної дії, він витворив своєрідний темпераментний еклектизм, в якому опис наче автономна республіка в загальному тілі твору. Але й це повторяти вже не можна, бо неповторним був саме темперамент Бальзаків.

А тим часом тут знову підходимо до взаємин суб'єктивного й об'єктивного. Ми настільки пішли вперед у цінуванні порухів душі людської - я говорю про нас, українців, - ми настільки багатші досвідом особистости, що сміливо можемо створити стиль подання предметів та краєвидів через поступовість сприймання героїв. Це й буде реалізм, бо реалізм учорашнього опису нині - мертвий інвентар речей. Деталі закономірно входять у нашу свідомість. Герой ввіходить до кімнати, і там чекає на нього ворог. Традиціоналіст почне його описувати з ніг до голови а хвилина ж не жде, треба боротись. Подайте ж тільки той деталь, що першим упав в очі героєві: слина в куточку рота вбивці. І тільки коли герой збив його з ніг, і він лежить долі непритомний, і герой пильно вивчає його - ви можете закономірно впроваджувати дальші деталі опису. Спробуйте піти цим шляхом, ви побачите, скільки цікавих для письменника-реаліста можливостей таїть він.

Звідси випливає проблема речі, роля речі взагалі. Ми абсолютно не вміємо поводитися з речами. Ми наставимо і навішаємо їх у першому розділі, у другому забуваємо, вони неживим балястом повисають на всьому творі від початку. А річ, здавалося б, мертва річ, - це любий, вдячний помічник. Подайте сцену зізнання в любові через дві руки на одній телефонній слухавці. Подайте сцену висловлення догани начальником підлеглому через тремтіння олівця в білих пальцях **начальника**. Подайте сцену переходу безводною пустелею через

повислий на ниточці **гудзик** провідника. Згадайте етюд Гната Хоткевича "Що бачила скеля" - як прекрасно він там поводиться з речами. А який разючий символ у новелі Позичанюка "В житі", коли герой, умираючи, затискує в жмені - колосок (жовтий) з волошкою (голубою).

Речі дають точне віддзеркалення вдачі людини і, навпаки, дії людей з речами, обігрування речей розкривають ролю речі для нас. Погляд героя, який у моменті найнапруженішого діялогу вражає блискуча краса металю на дверцятах шафи, скаже більше, ніж лобова подача зовнішнього змісту діялогу.

От про діялог. Коли я вслуховуюся в розмову бодай двох людей між собою, я бачу і відчуваю таку багату, таку задушливу комбінацію, таку щоразу новотворену колосальність тексту і підтексту, що жалюгідними і нікчемними видаються мені казенні діялоги так званих реалістичних наших романів і повістей. Діялог твориться кожного разу наново, з глибоких глибин хотіння волі, настрою, стану здоров'я, культурної специфіки та рівня мовного розвитку дійової особи.

Або от ще - проблема частини тіла або обличчя. Простежте різних людей. Одні рухаються від лоба, інші від носа, ще інші - від підборіддя. Як знаменно можуть у вас у творі грати широкопалі руки героя або довгі ноги героїні. Це не значить: шукати **типового** деталю. Що таке тип - питання з найтемніших. Але поспішайте зафіксувати найвразливіше, те, що ніякого, може, зовнішнього зв'язку з вдачею героя не має, а пізнається всередині лише по багатьох по-своєму послідовних діях.

Закінчуючи свій виступ, я повністю усвідомлюю, що лише ледь-ледь зачепив поверхню теми, не зачерпнувши анітрохи з її **глибокої** глибини. Моїх зауважень і побажань я прошу в жадному разі не сприймати як рекомендованих рецептів. Мої попередні міркування я прошу взяти до відома постільки, поскільки кожен з присутніх знайшов би для себе особисто щось цікавого. Я радше тут **ділився** думками, які мене непокоять, аніж давав щось безапеляційне, що вважав би за обов'язкове для негайного виконання. Я і собі з великою цікавістю вислухав би все, що походить з іншої творчої особистости і мене особисто цікавить як практика.

Але, звичайно, найдійовішими відповідями нашими один одному є наша не усна, а писана продукція. І я від себе вітав би кожен твір нового нашого красного письменства, який ніс би в собі по-своєму розв'язаними ті проблеми, що їх не дають розв'язувати цупкі пута нашої традиції. Той реалізм, за який я старався тут "агітувати", я не хочу назвати **атомовим** реалізмом або щось подібне. Претенсійну назву можна прикладати тільки до зміцнілого й обважнілого явища. Але, гадаю, коли щось із **внутрішнього** змісту цієї назви навело б когось на **роздум**, а відтак штовхнуло б до дії в певному **напрямі** - я переконаний, що це й був би напрям, що видається мені магістральним.

ЮРІЙ КОРИБУТ

ПРО ТВОРЧИЙ РУХ СЛОВА*

Теза про рухливість слова не суперечить тезі євангелиста Івана про слово як початок буття. Це дві сфери слова: слово-ідея і слово поетичне. В св. Івана думка про слово є думкою про логос, думкою про назву Бога як первопричини, думкою про назву поза звуковим комплексом назви (бо скільки є народних - звукових - назв Бога!). Євангелист Іван говорить про слово в тому ж змісті, в якому більш як тисячоліття пізніше Данте (в трактаті "Про народну мову") висловлює думку, що першим словом людини було так само слово: Бог.

Нам ідеться тут про другу сферу слова: сферу поетів, сферу відносного буття звуків, що їм людські майстри надають кожного разу нової форми, і форма стає кожного разу новим змістом слова. В лябораторії поета слово - це тільки умовна, більш або менш досконала назва більш або менш приблизно вхопленого й усвідомленого почуття, дії, думки. Поетичне слово грає тільки в контексті, і його оригінальність залежить від звичности або незвичности контексту. В контексті, з огляду на те, чи слова групуються за певними синтаксичними або фразеологічними штампами, а чи складаються вільно й свіжо, слово або блякне, твердне, або ж активізується, набирає іншого значення й відмінних відтінків. І з цього погляду немає і не може бути ані вічних рим, ані вічних розмірів. У порівнянні з тим, наприклад, що ми сьогодні сприймаємо як канонічний трохей або ямб, справжній клясичний трохей або первинні грецькі ямби школи Архілоха звучать сьогодні не менше незвично, ніж поезія китайців.

Що глибше усвідомлює поет рухливу сутність слова, то ширші шляхи відкриті перед ним. Поет стає безмежним владарем слова. Наступає нова доба словесного мистецтва.

На жаль, у нашій поетичній дійсності таємницею рухливого слова володіють лиш одиниці. В більшості випадків поети і - що не менш важливо - критики не тримають у своїх руках ключів до таємниці. Прагнучи сліпих абсолютів, критики, може, й помимо своєї волі наштовхують поетів на творення штампів. На цьому грунті створюються прикрі курйози, і то там, де критик позірно вимагає від поета словесного багатства.

** Ю.Корибут. Про творчий рух слова. - Мюнхен: "Українська трибуна". - Ч. 89 (113), - 23 листопада 1947. - С. 4.*

Приводом до цих заміток про творчий рух слова послужила коротка рецензія на збірку Богдана Нижанківського "Щедрість", вміщена в одному з чисел "Українських Вістей". Говорячи про бідність поезії Нижанківського, рецензент ілюструє своє твердження тим, що виписує одне слово, яке раз у раз повторюється в поезіях рецензованого автора.

Звернімо увагу на цей випадок. Виписуючи слово з контексту, рецензент лишається глухий до контексту, а має на увазі саме накреслення слова, тобто певний порядок літер. Не треба витрачати багато енергії, щоб розкрити абсурдність такого уявлення про багатство поетичної мови. З можливих прикладів візьмімо хоч би й Шевченка, якого рецензент із похвальним наміром явно хоче вивищити над Нижанківським (хоч і без жадних претенсій з боку Нижанківського вивищитися над Шевченком). Цікаво нам дуже, як рецензент, не знавши імени автора, оцінив би такі, приміром, вірші:

І тихим, добрим, кротким ***словом***
Благовістив їм ***слово*** *нове*

або:

Схаменіться, будьте ***люди,***
Бо лихо вам буде!
Розкуються незабаром
Заковані ***люди,***

де в невеликій кількості рядків одне слово не тільки повторюється, але й римується само з собою?

Свого часу один критик дуже слушно зазначив, що "коли скласти просто абетковий список слів, ужитих у творах того чи того письменника, не додивляючися до всіх цих безконечних змін у відтінках значення, то це матиме лише дуже і дуже відносне значення, і з цього ще зовсім не можна робити висновків про майстерність цього письменника, про його обдарованість, про гнучкість і багатство його мови. В даному випадку з віршами Шевченка йдеться, очевидно, про що завгодно, лиш не про бідність поетичного слова, так само, як і в рясно виписаних рецензентом прикладах з Нижанківського, в яких те саме слово щораз дістає якраз відмінне значення, будучи влучене у відмінний контекст.

У сфері поезії відбувається постійний, безперервний рух. Слово весь час міняє значення, так само й незалежно від контексту. "Поважний", "звитяжний", "окремий", "щільно", "змисл", "звичайно", "залежати" - ось тільки крапелька слів, що перейшли рішучі значенньові трансформації протягом розмірно короткого часу, деякі з них - дослівно на наших очах (наприклад, "поважний" від значення "geehrter" до значення "ernst"). Багато слів з абсолютно відмінним значенням перейшли в жаргон, а звідти знову повернулися в "поважну" мову,

але вже із значенням, що його надав їм жаргон. А з другого боку, дуже багато звукових груп включають у себе по кілька змістових гомонімів, до яких у ході прадавнього розвитку мови з певною закономірністю збіглися уламки численних мов, що брали участь у творенні даної, або й по кілька гомонімів, витворених уже в історичних часах мови. А коли ще до цього додати, що тотожня група звуків, яка в мові одного народу означає щось врочисте, в кожному разі щось нормально вживане, в мовному мисленні іншого народу викликає цілком протилежні асоціяції, часто комічні, а то й непристойні, - то доведеться визнати, що практично слово має необмежені можливості.

У своїх взаєминах із словом поет повинен відчувати необмежену свободу. Єдино ця свобода може активізувати його в напрямі творення нових форм слова, слова, що без участи творчої людини само з себе нічого не означає і ніколи нічого не означало. На початку легенди про текучість поетичного слова існувала сама лиш спрага невимовлених видив, і слово тут - це лиш блискавична назва одного із щаблів спраги в її вічному триванні, назва, що живе одну хвилину і вмирає або відмінюється в наступну. Чудо слова відбувається тільки з його воскресінням у щоразу новому змісті через нову форму, а буття слова зумовлює лише кожноразова свідомість мовця-майстра і людей його кругу.

ПРО СТИЛЬ ЕПОХИ І ПРО УНІВЕРСАЛЬНИЙ РОМАН*

У цивілізації XX сторіччя, яка, незважаючи на всі світоглядові стрясення, що їх завдавали їй мислителі від Кіркегора й Маркса до Штірнера й Ніцше, була майже в цілості передана в спадщину нашому сторіччю і в деяких своїх чіпких виявах дотривала аж до наших днів, у цій затишній суспільно-родинній цивілізації кричущим мистецьким дисонансом прозвучав поетичний виступ Стефана Георге, Рільке, Демеля - в оточенні домашньої поезії з усталеними образами, строфами, розмірами й римами, поезії, друкованої в милих ілюстрованих журналах, щорічних календарях і хрестоматіях з візерункованими твердими палітурками. Чимсь несусвітенним, смертельно солодким, як жах спокуси, здавалась проза Пшибишевського й Оскара Вайлда, Гамсуна й Андре Жіда в такому міцному на вигляд літературному світі людей із стоячими комірцями й капелюхами-казанками на головах, у світі, в якому народжувались

* *Друкується уперше за машинописом, який зберігся в архіві Костецького.*

перші льокомобілі й біоскопи, в світі з багатющим вибором краваток, тримачів для вусів, альбомів з швайцарськими краєвидами і гудзиків, пришиваних - о, чудо техніки! - без нитки й без голки. Що мусіла переживати інтелектуальна еліта довоєнної Европи, мистецька революційність якої кінчалася з естетичним здобутком Бекліна і прерафаелітів, коли в надрах цього виніженого, безсоромного в межах абсолютної благопристойности мистецтва зав'язались безмежно непристойні строфи Аполлінера й Марінетті, коли в цих надрах вибухнув стрясальний геній Павля Клее! Що мусіла переживати інтелектуальна еліта романовської Росії, вихована на літературі "Ніви", "Родіни" й додатків до "Біржевих Вєдомостєй", на прозі Боборикіна й Потапенка, на поезії Полонського й Апухтіна, на вульгарно-суспільницькій натуралістичній драмі від Островського до Найдьонова і Немировича-Данченка, коли так само з-поміж неї, з самого її лона вирвалися з тріском, димом, з неміренним поривом ламані, колючі, задушні рядки Хлєбнікова, Пастернака й Маяковського, коли по дошках сцени, освячених дотиком стіп Давидова й Варламова, перебіг рвучким бігом Меєрхольд!

Ми сьогодні констатуємо: доба естетизму, доба футуризму, доба першої стадії експресіонізму. Але наскільки ж умовне це визначення мистецьких епох, якщо кожна з них була така внутрішньо-несполучна, така разючо-суперечна, якщо кожне з цих п'яти-, шести- і семиріч містило в собі те, що ніяк не могло скластися в органічну гармонію, якщо водночас із народженням нової мистецької свідомости відбувалось уперте відроджування старої свідомости натуралізму чи імпресіонізму. Слухаючи сьогодні першу камерну симфонію Шенберга, ми не можемо собі уявити, що вона була створена 1906, в рік смерти Ібсена, драматурга, в якого прорив до нового виразу був ще такий глухий, ще такий прихований за комірцем, за портьєрою, за іншими намацальними атрибутами "вічного" буржуазного побуту. Розглядаючи сьогодні альманахи жіночих голівок з невинними очима і пишними копицями волосся всіх отих німф, дріяд і просто голо-пристойних натурщиць, яких так ретельно, так добряче вимальовували отакі собі Феннер-Бемер, Край, Лерх, Нонненбрух, Шмуцлер, ми не відразу вхоплюємо, що це ж уже кілька десятиріч перед тим цих німф пороздягала до дна душі безжалісно оголена символіка генія Золя і що ці вимальовані істоти народжувалися серіями вже по тому, як пролунав дикий зойк малярського космосу Ван Гогового. І розглядаючи сьогодні останні фота Тілли Дюр'є, ми не ймемо віри, що це та сама особистість, яку в різні періоди її артистичного життя портретували сальоновий символіст Франц Штук і експресіоніст із вселенським подихом Оскар Кокошка.

Але тим гостріше відчуваємо ми цей непримиренний естетичний дисонанс доби сьогодні, коли мистецтво земної кулі поруч і рівноправно творять Пікассо - і Дієго Рівера, Бернард Шов - і Торнтон Вайлдер, Бенет - і Тичина, Сароян - і Теодор Волф, Едгар Воллес - і Ануї,

Гіндеміт - і Дунаєвський, Бінг Кросбі - і Чарлі Чаплін, уже мертвий Джемс Джойс - і ще живий Андре Жід. Наша нинішня здібність естетичного сприйняття вбирає в себе "Кармен" і "Сумерк богів", Ібсена і Жіроду, Мікельанджельо і Шагала, але ці явища живуть в нас поруч, не стоплюючися в чудесну й живущу коринтську бронзу суцільного мистецького світогляду. Ми відчуваємо це, ми бачимо це, ми страждаємо від цього, ми шукаємо різних можливостей визначити провідний стиль - точніше: стилевідчуття - доби, ми щиро прагнемо єдности її естетичного ідеалу, і наші змагання, наші поодинокі й розрізнені змагання не дали досі майже жадних помітних наслідків. Бо в нашій ненависті до натуралізму коріниться водночас і жах порушити межі звично-людського. Після читання Джойса, Кафки або Пруста ми повертаємося раз у раз до Сінклера Льюїса, Кроніна й Олдінгтона, після лицезріння Кльоделевих містерій та іронічних розтинів Жіроду нас усе ще тягне до комедій Арнольда й Баха або Васильченка.

Та надивившись досита фільмів про доктора Ерліха, ми знову й знову починаємо відчувати тугу за фільмами про доктора Мабузе і доктора Калігарі. Ми закриваємо не дочитаний до останньої сторінки роман Франка, щоб звернутися до прекрасного гротеску Домонтовича, до самодатної строкатої словесної тканини Косача, до "Камінної душі" Гната Хоткевича з її людиною, оголеною на тлі карпатського світотворення, до магічної символіки "Блакитного роману" Гната Михайличенка.

І тут ми хочемо акцентувати на тих творчих первнях, які діють у кожній людині, але які ще так рідко являють гармонію усвідомленої цілеспрямованости. "Людство має могутній тулуб і велетенські члени, але маленький мозок, - сказав недавно Жоль Ромен. - Треба розвинути його центральну нервову систему". Від рефлекторного руху опеченої руки дитини до первинного мітотворення дикуна, від свого зародку в першому досвіді, в першій усвідомленій дії, в першому творчому акті до найвищих виявів, до опанування власної уяви, до самоконтролю й самовідповідальности, до витворення загальнообов'язкової етики - це той тяжкий, позначений збоченнями й зривами шлях, що його проходить творчий інтелект людини. І якщо він уже сьогодні спроможний сполучити в одному технічному винаході ідею міжпланетного літання з ідеєю опаленої кабіни, яка в дорозі на місяць нагадувала б домашнє вогнище на землі, то скільки ж цементувальної потуги може видати з себе інтелект, коли йдеться всього лише про погодження взаємовиключних суперечностей і викруглення гострих кутів мистецької свідомости, коли йдеться всього лише про гармонійне включення творчого індивіда в норми загальнообов'язкової естетики.

Наш естетичний інтелект ще не до кінця визволений. Можливість здобути абсолютну свободу страхає нас. Ми боїмося втратити звичні критерії. Нас лякає потреба застосувати естетичне насильство, передумовою якого було б самонасильство. І мистець, не звільнений до решти від почуття страху, проходить дорогу лише до половини. Він

воліє творити в шалаші, пошитому з клаптів перестарілих мистецьких світоглядів, він тільки дуже обережно пробує інколи відмінити щось, удосконалити, ні в якому разі не порушуючи строкатої основи. Він ніяк не наважується на той малесенький крок, який був би кроком у день його тотального визволення. Бо це ж справді один тільки малесенький крок - перекинути між мистцями ті мости, які існують у поодиноких випадках, коли, приміром, традиційному мистецтву, театрові в Обераммергав, поезії Осьмачки, образотворчості Марії Щур відповідає інтелектуальна творчість Карла Орфа, Тичини й Галини Мазепи. І практично це означало б усього лише непомітний перескок - наприклад від побутової комедії Арнольда й Баха до тієї комедії, що її у фільмі витворили Чарлі Чаплін і Рене Клер: ті ж методи, та ж легкість, те саме вміння інтриги, ті самі герої і ситуації, переступлено тільки ледве помітний поріжок, і вже мистецький твір набирає снаги поєднувати в єдиній гармонії легендарне з побутовим, традиційне з новаторським, інтимне з монументальним, героїчне з буденним, найінтимніше з масовим, особисте з універсальним.

Зокрема щодо літератури - сьогодні наша роздвоєна душа ще вагається між такими прототипами, як "Американська трагедія" і "Голем". Тим часом обидва ці романи так легко можуть відсунутися в нашій уяві на ту далеку полицю, де лежать "здитинілі" книжки, де лежать "Видиво Тнугдала" і драми Гротсвіти Гандерсгаймської. Наша відмінена, бо визволена уява може зробити їх органічними складниками нового універсального роману, який творитиметься як у часи Новаліса, якщо наш або наших нащадків творчий інтелект на наступному щаблі своєї естетичної свідомости сполучить в одне ціле те, що вабить нас у Драйзері, з тим, чим притягає нас до себе Майрінк.

Згадаємо тут про такий роман - Германове Казакове "Місто за річкою". Його глибоко оцінює сьогоднішня німецька критика, і про нього українського читача вже інформувала й "Арка" (ч. 3-4, 1948): "Місто за річкою - це місто мертвих. Водночас це типове сучасне німецьке місто, розбите й знищене війною, де чи то люди, чи то тіні механічно виконують ритуал відлетілого життя. Сатира поєднується в творі Казака з сумом і трагізмом. Візійність твору часто знаходить собі логічне умотивування, але не завжди, - і в цьому сила твору". Скупі слова хронікальної замітки виявляють прикмети мистецького твору, що сьогодні прямує тим самотнім шляхом, який узавтра може стати універсальним для мистецтва цілого людства. Це шлях бачення речей відразу всебічно. Форма, що знаходить органічний вираз для плюсу з зустрічі двох мінусів, з зустрічі двох безодень - людини і всесвіту, - з яких перша не втрачає свої інтимности, свого комфорту, своєї любови до деталів і своєї округлої дотепности навіть на найкрутіших кривизнах другої. Таке стилевідчуття особисто ми воліли б назвати гротеском. Можна дати йому десятки інших назв. Але гріх не добачити в ньому тієї рівнодієвої, якої прагне ввесь сучасний мистецький світ з його не пройнятим єдиною мистецькою ідеєю накопиченням скарбів.

І хіба не симптоматично, що Герман Казак творить у розбитій і зруйнованій Німеччині, яка була стільки разів колискою антинатуралістичного, романтичного мистецтва! І хіба не втішно для нас особисто, що за сторіччя від "Люцінди" і "Фортуната" красне письменство людства збагатилося такими творами цього ж стилевідчуття, як "Соняшні клярнети", "Майстер корабля", "Подорож доктора Леонардо", "Народній Малахій", "Поет", "Доктор Серафікус", "Земна мадонна", "Білий світ", "Душа і доля", "Стефанос", "Еней і життя інших"!

А втім, Герман Казак і новочасні українські романтики не самотні, і ситуація красного письменства для стилевідчуття завтрішньої людини, може, не така то вже безнадійна. Як свідчить Густав Рене Гоке ("Ноє Цайтунг" з 15 липня 1948), для швайцарського критика Жака Меркантона, який опублікував книгу про "Поетів універсального", творчого рангу цього роду вже безумовно досягло кілька письменників сучасности. Їхні ймення нечисленні - Джемс Джойс, Т.С. Еліот, Поль Валері, Райнер Марія Рільке і Томас Манн (Гоке додає до цього ще Германа Броха, автора книги про Вергіліїв "сон наяву") - і проти їхнього значення ще довго повставатимуть, висуваючи навперейми (особливо в нас) паки й паки, старих і молодих могіканів натуралізму. Проти них повставатимуть, але заперечити їх не пощастить уже нікому.

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

ТРИ МАСКИ*

Моя замітка, менш усього претендуючи на догматичний тон, має на увазі питання, цілковито залежне від того, як його розв'яже творча практика.

Кілька років перед війною знайомий мій режисер, аналізуючи один визначний акторський осяг і зазначаючи при тому, що грим максимально тут наближено до принципу маски, підсумував таку думку: "Та ж ідеалом для актора є грати в масці!"

До того моменту я перебував цілковито під впливом ходячого трафаретного протиставлення живого акторського образу мертвій масці. Слова режисера зобов'язали мене задуматись і згідно з тим впродовж довгого часу переоцінити уявлення про маску. Вислідами міркувань у цій справі я, власне, й хочу поділитися тут, міркувань у даному разі не фахівця-практика, а просто певною мірою підготованого глядача.

* *Ігор Костецький. Три маски. - Театр. - № 1, 1946. - С. 13-16.*

Сучасній свідомості досить таки тяжко промкнутися в емотивну атмосферу народження гелленського театру. Звичайно, двадцяте сторіччя не виключає театралізованих видовищ, інсценізацій на широкому просторі і з великою кількістю учасників на народних святах, національних урочистостях тощо. Тоді принцип відродження сценічної маски і навіть котурна перегукується з античністю чисто утилітарною своєю вимогою: просторости, масштабности.

У нашій думці, багатій на суперечності, пройнятій еклектизмом сприймати різні стилі, все ж таки уявлення про театр як такий далеко не покривається з уявленням про масові дійства. У виставі п'єс Ібсена або Прістлі центральним моментом розкриття сценічного образу може стати тремтіння якогось м'язу на обличчі. Годі собі уявити звучання ігрищ цього роду на стадіоні для шістдесятьох і більше тисяч глядачів. І маска, виготовлена в гіперболічних розмірах, обладована рупором для підсилення звуку і т.д., відограла б тут тільки ролю карикатурну.

Вся справа в тому, що зацікавлення маскою в наступних епохах (аж до нашої включно) коріниться далеко не в самій згаданій потребі утилітарній. Уже в пізньоантичній добі в камерних виставах комедій Менандра, Плявта, Теренція маска стала носієм стилю. Закріплена раз назавжди за певним персонажем, вона зобов'язувала до суворо окресленого типу та обсягів рухів, інтонацій, загального ритму. І коли наступні театральні епохи зверталися до античної драматургії (маючи змогу більше або менше докладно вистудіювати добу), вони завжди намагалися по-своєму відчути стиль її виконання, отже, в тому відчути стилевий бік ролі маски. Самозрозуміло, що в нашому сторіччі, зокрема в українському театрі, теж цілком закономірні вистави, що по-своєму наслідували б стиль маски мімів та гістріонів.

І так серед можливостей відродити маску в новочасному театрі поруч із принципом, що його тут для певного роду вистав умовно визначено як утилітарний (потреба опанування простору), визначимо, теж для певного роду вистав, цей другий як стилізаційний (наближення сучасної театральної свідомости до яскраво окресленої театральної доби з її засобами вислову).

Та ці обидва принципи, попри всю свою благодайність для збагачення техніки модерного актора, все ж таки не могли б самі по собі поставити в новочасному театрі проблему маски. Маска з Commedia dell'arte або з японських ігрищ, породжена в неповторному психологічному комплексі, точніше, в історично-національному комплексі, перенесена в театр Райнгардта, Меєрхольда або Вахтангова, визначає в кращому випадку тільки цікаві зовнішні маніпуляції з пап'є-маше, гумозом чи наклейками. Кожна театральна доба, якщо вона справді органічно витворює свій стиль як стиль актора в масці (бо були епохи, що засадничо заперечували маску), досягає цього не тільки автоматичним застосуванням принципу маски з минулої доби. Маску на сцені як

загальний стиль щоразу санкціонують якісь свої - щоразу неповторні - творчі первні, що заложені в глибині народної психіки і як такі зумовлюють цілий культурний період у житті нації або комплексу націй.

Коли вже за нашої пам'яті - експресіоністичний театр так рішучо і так, здавалось би, несподівано витворив свій стиль маски, то причини цього явища гніздилися в усьому наставленні повоєнної духової Европи. Експресіоністична маска негайно опанувала і театр на европейському сході - пригадаймо принципи гриму, наприклад, у виставі Курбаса "Газ", так само грим Михайла Чехова в "Еріку XIV", Аліси Коонен у "Федрі", театральні маски якулівської "Принцеси Брамбіллі", вахтанговської "Турандот", вистав Радлова, Грановського тощо.

Експресіоністична маска є закономірним виявом того світогляду, який заперечив реальність зовнішнього світу, а дійсним проголосив світ, творений з глибин мистцевого Я. Експресіоністична маска - це насамперед тип, але не тип із довколишнього соціяльного середовища, а тип, виразний із творчого світу драматора і актора: тип людини умовної, людини мистецької. Стиль експресіоністичної маски диктовано світоглядовим протестом проти бюргерського побуту, змеханізованого побуту примітивних людей-тварин, проти того суспільного побуту, де народжується тільки одна мрія: боротьба за існування шляхом поїдання собі подібних.

Дуже важливий момент: експресіоністична маска - це зброя протесту. Чи не найбільшої сили вияву досягла вона в сумежному мистецтві, в повоєнному кіні, в таких явищах, як "Калігарі", "Раскольніков" - фільмах-протестах проти бюргерського світосприйняття, в таких акторах, як Чаплін і - згадаймо як приклад абсолютного буття маски - Бастер Кітон, лицедій-сатирик з кам'яним обличчям. Отже, маска як протест проти законів перестарілого, хибного суспільства. Маска як обличчя людини, що живе законами самотворними.

Не перегинаймо, проте, палиці. Публіцистична, сатирична, "газетна" маска на карнавалах ще не є театральна маска. Маска експресіоністичного актора на сцені - це зброя естетична, зброя когось, хто має своє Я. Якщо мистецтво є витвором сукупного - матеріяльного й духового - життя народу, то, своєю чергою, воно випереджує життя суспільства, творячи з себе той чи інший ідеал. У світі, заплутаному в соціяльних та національних суперечностях, експресіоністичний театр, що в наші дні повсюдно грає свою другу дію, саме своїм естетичним ідеалом людської особистости, яку розвиток техніки ставить у незалежне, в неповторне становище, може повести вперед сучасне людство. І театральна маска - це специфічна красна мова ідеалу.

Але в чому ж мистецька сутність новочасної маски? Де живі зерна нинішнього буття її як загальнотеатрального стилю? Очевидно не в зовнішній культивізації типової непорушности. З другого боку, актора можна загримувати наліпками й наклейками так, що рухатимуться

вільно всі частини обличчя, і все ж образ буде мертвий, якщо не гріє його зсередини прогресивна мистецька ідея. Коли в суперечках про істоту маски дехто твердить, що вона завжди появляється як клясична формальна кристалізація вже мертвого в серці своїм стилю, то я готовий схилитися до думки, що так само маска твориться і як вияв мистецької молодости, як прапор на початках становлення стилю. В цьому другому випадку вона є носієм заперечення і ствердження водночас, і саме як така вона могла б визначити стиль українського театру в нинішніх сорокових і наступних п'ятдесятих роках.

Та коли йдеться, зокрема, про український театр, то нова маска не народиться з самого пов'язання з перерваною традицією двадцятих років, але потребуватиме свого виправдання з усієї тяглости історичного життя української маски. Бо тайну маски Малахія Стаканчика, тьоті Моті та Ступая-Степаненка у виставах Миколи Куліша доведеться вичитувати як у вертепному нашому ляльковому театрі, де згущеність рис обличчя зумовлено специфікою "мертвого" матеріялу маріонетки, так і в шкільному театрі, в бурсацьких мораліте та інтермедіях, де типізація своєрідности кристалізувалася психологічною наставою живого лицедія.

Естетична сутність новочасної театральної маски полягала б у типізації неповторного в людях воєн, революції та світоглядового переомислення - у типізації, знайденій мистецтвом кожного народу посвоєму. Мовою театру це означає згущення до стану пластичности в обличчі акторського образу тих непорушних прагнень - прагнень додатніх або від'ємних, - що є рушіями внутрішньої дії саме цього образу. Не тип збірний, а тип індивідуальности. Роз'ятрений інтелектуалізм Гамлета, вирізьблений в чолі, бровах, підборідді акторської маски; приречність доктора Ранка, втілена в м'язах носа й уст акторської маски; жага і відчай Марини, зосереджені в розрізі величезних очей акторської маски.

Практично це означало б невичерпне багатство варіянтів, бо новий театр маски, створений взаємодією драматора, режисера, актора, декоратора та естетично перевихованого глядача, в межах свого загального стилю ставив би стилеву проблему маски в кожній виставі - так, як ставить він тепер проблему трагедії, побутової комедії, психологічної драми, казки, легенди, феєрії тощо. Отже, маска як кристалізація трагедійних первнів, маска як спосіб переключення душевних станів, маска як знаряддя містифікації, маска як втілення алегорії, ідеї або сонного марева, маска як привід для веселої гри, жартів та витівок і т.д., і т.д.

Вказані тут три можливості відродження маски - утилітарна, стилізаційна та органічно стилева - не вичерпують проблеми, а лише ставлять її. Життєздатність поставленої проблеми, самозрозуміло, ствердить тільки мистецький практик, живий майстер театру.

ЮРІЙ КОРИБУТ

ТЕАТР ПЛОЩИННИЙ І ТЕАТР ОБ'ЄМНИЙ*

I

Коли думка намагається пізнати явище і вплинути на його рух і відмінювання, вона не може не вдаватися до свідомого схематизування. Ми знаємо, наприклад, за схемою, що німецький романтизм запеклим ворогом своїм вважав раціоналізм Шіллера й пізнього Гете. Але скільки ж раціоналізму в самих теоретичних і практичних побудовах Тіка або Бакенродера! Клясифікуючи театр площинний і театр об'ємний, я свідомий того, що говорю про живі явища, які не існують у чистому вигляді окремо. В дійсності вони взаємно раз у раз промикаються.

Клясифікуючи ніби щось стале й нерухоме, я вмисне раціоналізую лінії і згущую фарби там, де насправді існує тільки тремтлива тенденція, тільки перевага того чи того первня сама з себе дуже тяжковловна, а інколи - і цілком невловна. Що більше я свідомо відмовляюсь тут від твердих висновків, бо ставлю собі завданням тільки фахову аналізу деяких моментів театральної практики.

Сфера моєї праці обмежена: переважно російський театр, що з ним найбільше взаємиться, а водночас і найбільше від нього відштовхується сучасний театр український.

Так само я стримуюся від категоричних висновків у питаннях: чи притаманна площинність ритму українському театрові як його постійна національно-культурна прикмета і чи, з другого боку, являє собою об'ємність ритму завжди в усіх випадках обов'язковий наступний етап розвитку з площинности. Я вважаю систему Станіславського явищем плідним і поза межами національного російського театру, але розроблення питання про різні можливості цієї системи є темою зовсім іншої праці.

В даній праці, повторюю, я маю на меті саму констатацію існуючої проблеми - як кожна проблема спірної, отже, такої, що не може бути розв'язана відразу навіть фахівцями. Читачем цієї праці я уявляю собі винятково театрального фахівця.

* *Друкується уперше за машинописом: Юрій Корибут, "Театр площинний і театр об'ємний", який зберігся в архіві Костецького.*

II

Пропоновані тут умовні терміни - театр площинний і театр об'ємний - не стосуються до проблеми просторового оформлення вистави. В ряді випадків - може, навіть з певною закономірністю - те, що я називаю площинним дійством, відбувається в реально організованому тримірному просторі (наприклад, театр конструктивістичний) - і, навпаки, те, що тут дістало назву дійства об'ємного, раз у раз грається в просторі ілюзійному, тобто принципово площинному (ранні вистави Московського художнього театру в декораціях Сімова тощо). Терміни стосуються винятково до гри режисерсько-акторським образом.

Щоб дати початкове уявлення про те, що я маю на увазі, пропонуючи терміни театру площинного і об'ємного, я прошу прихилити думку до того, що ми в нашій театральній добі називаємо "сценічним" і що "несценічним". В кожному з випадків матимемо дві принципово відмінні відповіді.

В одному з цих уявлень про "сценічне" встановлено залізний ліміт часу. Сценічним тут уважають насамперед дійство, втоптане в тяглість двох, щонайбільше двох з половиною годин.

Мало того. В цьому уявленні кожний монолог або діялог, де бракує зовнішньої дії, входів, виходів і переходів, зовнішнього наростання за обов'язковою фігурою трикутника і зовнішнього розв'язання за принципом рівномірно прискореного руху, кожний такий монолог або діялог уважають за несценічний. Мені відома така щось думка з приватного листа одного поважного літературознавця з приводу п'єси Лесі Українки "Камінний господар". Цю думку не важко логічно розвинути, визнавши за несценічний, наприклад, славнозвісний діялог Антігони й Креонта. Сценічним у цьому уявленні є дійство максимум дво- з половиною-годинно-тягле і пройняте зовнішним рухом акції щонайменше еспанського "capa y espada".

В цьому зовнішньому дійстві заховане зерно того, що я визначаю як театр площинний.

Не бажаючи примітивізувати поняття, я не ставлю зовнішньої дії і площинного театру в становище синонімів. Я лиш підкреслюю, що площинний театр, як явище стилеве, має своїм родовищем на сцені будьщо рух в його зримих, вловних нитках і ставить акцент на одній з тих ниток, визнаній у даному разі за провідну, цілковито підкорюючи їй усі інші з можливих.

Ця провідна нитка акторського образу, що її виконавець укупі з режисером висотує з авторського (драматургічного) образу, далеко не завжди в площинному театрі є ниткою зовнішньої дії - щойно я цілком свідомо застерігся від ототожнювання понять. Досить згадати зразкового актора площинного театру Амвросія Бучму, наприклад, його виконання ролі Дударя в виставі Микитенкової п'єси "Диктатура". Оте Дудареве "Га?" (звичка перепитувати), в автора підкреслене як риса зовнішньої маски і так і гране актором Батулею в іншому театрі, в Бучми набирає відтінку глибоко внутрішнього. Воно має безліч нюансів: від побутово-фізіологічних до символічних. Та незважаючи на внутрішню

напругу ритмічного розв'язання образу, тут від початку до кінця дається простежити одну головну рису, випнуту до гіперболізації, простежити й обмацати з усіх боків. Формула Станіславського, що її б поставити моттом над визначенням театру об'ємного, - "граючи злого, шукай, де він добрий", - тут цілковито не прикладається.

Таким чином, перша ознака площинного театру - його походження з зовнішньонамацальної дії і обертання в межах, зумовлених цією дією. Всі глибинні варіянти сценічних досягнень площинного театру, отже, завжди обмежені - обмежені лімітом сполучення довгих і коротких, санкціонованих від зовнішньої дії, яка вимагає намагання тільки однієї провідної риси з підкоренням решти рис.

Площинний театр обмежує режисера й актора порогом. Це той поріг, за яким негайно починається карикатура. Справді, підштовхніть на один тільки міліметр згаданого Дударя Бучму вперед або вбік і матимете шарж. Площинний театр має своє канонічне відчуття міри в мистецтві ходити вістрям ножа, і в цьому його сильна риса. Але площинний театр безсилий витворити образ, що в ньому б жили одна проти одної дві або кілька рівновеликих потуг. Площинний театр завжди потребує відчутної домінанти образу. Тимто коли доводиться йому мати справу з карикатурою як авторсько-режисерським свідомим завданням, він знов таки випинає одну єдину, саме цю карикатурну рису образу. Площинний театр виключає об'єм.

Площинний театр, натурально, потребує своєї драматургії. Зразковими драматорами українського площинного театру в двох його періодах є Микитенко і Корнійчук. Мало того, запозичаючи драматургію з театру об'ємного, площинний театр повинен перекладати її своєю сценічною мовою. Справа тут не тільки в купюрах, що їх поробляє площинний театр, і не в урухомленні зовнішньо нерухомих частин п'єси під час мізансценування. Справа в тому, що режисер площинного театру, працюючи над річчю з театру об'ємного (наприклад, над шекспірівською п'єсою), вишукує для актора в авторському образі тільки це, зриме одним разом, намацальне одним вхопом, щоб його випнути, а все інше підкорити, затушувати або і зовсім знегувати.

Зокрема, в фіксації ритму сценічної карикатури. В шекспірівських речах карикатура - це щось дуже складне. Вона ніколи не тоталізує навіть ультракомедійний персонаж, а, з другого боку, елементи карикатури можна знайти в таких найтрагічніших образах, як Лір, Юлій Цезар або Гамлет. Театр площинний безсилий це відчути. Працюючи над Шекспіром, режисер площинного театру насамперед суворо розподіляє образи за їх домінуючою, так би мовити, маніякальністю: тільки трагедійні, тільки ліричні, тільки карикатурні і т.д. Образ Шальволіо в комедії "Чого бажаєте", як виявилося після виконання Михайла Чехова, є образ незвичайної, майже неймовірної багатогранности. Але площинний театр з його арсеналом ритмічних засобів, обмеженим і в суті речі бідним, спроможний запропонувати акторові виконавцеві тільки одне: карикатуру. І то - карикатуру вже

здетерміновану, визначену заздалегідь в усіх рухах і жестах, ніби в розписаних на лінійках нотах.

Що площинний театр має вже свій затверділий штамп роблення Шекспіра в своєму розумінні сценічний, можемо переконатися з таких здобутків українського, як "Фалстаф", поставлений Ігорем Зенгано на початку 30 років, і "Багато галасу даремно" в театрі Гната Юри перед самою війною 1941 - або з шекспірівських вистав спеціяльно в перекладі Анни Радлової в театрі російському: "Отелло" в поставі Радлова, "Річард III" у поставі Тверського, "Ромео та Джульєтта" в поставі Олексія Попова. Треба бути такою сильною індивідуальністю, як Яковченко, що грав Фалстафа, або Плежова, що грала мамку в "Ромео та Джульєтті", щоб виломитися з загального стилю згаданих вистав і створити такі надзвичайні образи об'ємного театру в межах театру площинного.

Площинний театр вимагає від драматургії мономанії образу. Зустрічаючися з драматургією тривимірною, площинний театр будьщо пристосовує її до категоричного імперативу мономанії - безоглядно її, таку драматургію, відкидає. Щастя Шекспіра, що його речі надаються до всякого театру, аж до драмгуртківського. Драматори з меншим розмахом, але принципово об'ємні лишаються в інфрачервоній сфері для площинного театру. Ібсенові "Примари" в театрі Радлова були разючим провалом. Сама думка про відродження Ібсена в сучасному українському театрі викликає негайне передбачення тих мало не непоборних перешкод, що зустрінули б автора "Бранда" й "Ворога народу" - насамперед з боку глядача, солідно вихованого в традиціях площинного театру. Не знали б, як реагувати на фігуру, наприклад, доктора Стокмана: сміятись чи журитись. Бо площинний театр дозволяє або тільки це, або тільки те. Півтонів він не знає.

Я вже не кажу про можливість сьогоднішніх українських вистав Верфеля, Прістлі, Грільпарцера або Кайзера.

Так площинний театр не знає ритмічних півтонів. Площинна драматургія не знає співжиття суперечностей, рівносильних і рівновартісних в одному образі. Площинна драматургія принципово антиномічна. Так або ні, чорне або біле, сміх або сльози, зло або добро, рух або павза, суцільний позитив або суцільний негатив - отже, тільки зовнішнє контрастування, тільки кількісне накопичення дії, без переходу в якість, тобто в суті речей: без органічного руху та розвитку. Маска акторського образу в площинному театрі завжди кустата, вона завжди тільки примітивно, зорово або слухово фіксує одну згіперболізовану непорушну рису вдачі. Площинний театр не знає символіки, він має справу тільки з алегорією.

Тимто катастрофа й катарсис у площинному театрі - в драматургії і режисерії - це явища, зумовлені не якістю самодатньої внутрішньої дії, боротьба суперечностей і внутрішньої перемоги чогось над чимсь. Випнута наперед домінанта площинно-театрального образу не має перед собою іманентного антагоніста, отже, поле для боротьби

дорівнює нулеві. Катастрофа і катарсис відбуваються тут наслідком включення в наперед визначене (після певного симетричного кількісного нагромадження) місце. Конфлікт у справжньому змісті площинному театрові не знаний. Тут панує лише зведений у принцип випадок - однаково, чи в демаскуванні злочинця, чи в тріюмфі позитивного героя. Недурно ж тут такий приймовний Мольєр, це щире божество площинного театру. Його герої, герої однієї риси, ясної і вловної від початку до кінця, залишаються вічним зразком наслідування для драматорів, режисерів та акторів площинного театру.

Таким чином, пробним каменем у диференціації театру площинного і театру об'ємного є питання: що вважати за сценічне?

Площинний театр відповідає: тільки зриме, вхопне, випнуте, вицвічене, розгорнуте на площині або спроєктоване на неї. Об'ємний театр відповідає: не тільки зриме, але й незриме, не тільки вхопне, але й невхопне, не тільки випнуте, але й приховане, не тільки вицвічене, але й затінене, все те, що дається поглибити в трьох вимірах. Площинний театр може виставляти тільки площинну річ або сплощену об'ємну, він може мати справу тільки з п'єсою, пристосованою до стану іграшкового автомобілю, рухова пружинка якого лиш чекає на ключик мізансцени. Об'ємний театр прагне будьщо поглибити площину, врубати в неї третій вимір по змозі найдальше, він залюбки береться до речі неготової, незробленої, непристосованої до сцени, щоб на ній перевірити своє багатство ритмічних можливостей.

Сценічне і несценічне, театральне й антитеатральне, - з кону театру площинного і з кону театру об'ємного раз у раз дістаємо цілком протилежні дефініції одного явища, часто-густо взаємовиключні. Площинний театр уважає сценічним те, що відразу дасться окреслити в мізансцену. Об'ємний театр уважає сценічним тільки те, що потребує тяжкої, ускладненої мандрівки по суперечностях підтекстів і взаємоборах відтінків внутрішньої дії. В площинному театрі мізансцена - альфа й омега сценічної дії, в об'ємному театрі мізансцена - чинник другорядний, підпорядкований, залежний від багатьох і багатьох інших рівновартісних компонентів. Там лобове, фронтальне биття по емоції глядача з метою викликати негайний лобовий, фронтальний відрух, тут - вплив на глядачівську емоцію опосередуваними асоціяціями, складним комплексом зорових і слухових, раз у раз суперечних подразнень, що їх родовище і кінцевий вислід діяння завжди сховані в глибинах третього виміру.

III

При першому ближчому розгляді двох типів театру виникає велика спокуса спростити дефініцію, визначивши театр площинний як раціоналістичний, а театр об'ємний як ірраціоналістичний. Але таке ототожнення теж не відповідало б дійсності: безліч прикладів з театральної практики европейського сходу суперечили б йому. Драматургія

М.Куліша є великою мірою породження ірраціонального зерна, але канонізовані досі від "Березоля" методи її інсценізації являють собою принциповий здобуток площинного театру, а, з другого боку, зразковий театр об'ємного типу, Московський Художній Театр, є в основній своїй лінії сугубо раціоналістичний.

Так само я хотів би застерегти й від повного ототожнювання понять, що їх я вкладаю в пропоновані терміни площинного та об'ємного театру, і тих понять, що їх вкладає Станіславський у клясифікацію театру як театру виставлення і театру Переживання. Вахтанговська вистава "Турандот" є зразковою виставою театру виставлення, але вона принципово не виключає праці актора в об'ємі, наприклад: Щукін в ролі Тарталї. Розгляд інсценізацій театральних творів так само дає змогу навести ряд прикладів несумісности понять площинности і виставлення та об'ємности й переживання. "Швейк" у театрі Радлова йшов пляном переключення літературного матеріялу на чисте виставлення, але дещо з акторських осягів наближалося майже щільно до авторського літературного ритму саме ускладненням сценічного ритму в об'ємі, наприклад: актор Дудніков у ролі фельдкурата Каца. Актор Хмельов в інсценізації "Дядечкового сну" Достоєвського створив образ конгеніяльний авторському образові, застосовуючи найскладніші об'ємно-ритмічні засоби, у той час як ця вистава Московського Художнього Театру була виразною (одною з небагатьох, до речі) спробою осягнути здобутки театру виставлення. А інсценізація "Анни Кареніної" в цьому ж театрі була так само однією з небагатьох вистав у пляні театру площинного, хоч і являла собою зразок суцільного переживання. Станіславський у своїй клясифікації має на увазі радше методу праці актора над образом, саму його технічну ляборaторію, зокрема з погляду принципово-антиномічних понять: грати для глядача і грати для партнера. У пропонованій мною клясифікації типи театрів розрізнено за принципом мистецького результату (сценічно-ритмічної організації літературного матеріялу) - незалежно від методи праці актора[1].

[1] Щоправда, раціоналістичність або ірраціоналістичність світоглядово-мистецького результату на сцені і так само "виставництво" або "переживання" (коли ці останні минають межу чистої педагогіки для студійців, а стають стилем виконання на сцені) - визначаються загальним ступенем розвиненості актора як майстра, отже, суть в історії його майстерности, поряд з іншим, так само наслідком його праці над собою, його експериментуванням над самим собою в сфері збагачення ритмічних можливостей. Ніяк не виключено, що в подальшому науковому самоусвідомленні сучасного театру витворюватимуть дедалі досконалішу систему праці актора над собою і над образом, систему, в якій дедалі більше затиратимуться грані між педагогікою, світоглядом і стилем. Але тут знов неминуче виднілися б відмінності національних традицій, в яких кожна зробила б з того, що сьогодні є чистою понаднаціональною технологією театру - з системи Станіславського - власний органічний вжиток. Сьогодні, коли ще існує відчуття прірви між педагогікою і стилями в театрі, я свідомо полишаю це питання на боці, до його остаточного розроблення. Тимто й застерігаю від ототожнювань моментів світогляду (раціоналізм і ірраціоналізм) і педагогічної техніки (виставлення і переживання з моментами стилю (площинність і об'ємність ритму).

Тим часом спиняюсь на констатації: два типи театру - площинного та об'ємного - розрізняє ступінь ритмічної ускладнености режисерсько-акторського образу. Отже, проблема ритму на сцені в широкому значенні цього поняття. Всі подальші приклади, де йтиме про ролю раціоналістичних або ірраціоналістичних первнів у творенні образу я розглядатиму під кутом зору ритму як основи основ кожного мистецтва, в тому - театрального.

Отже, раціоналістичний, як і ірраціоналістичний елементи можуть бути питомі театрові обох типів, але, як і все інше, вони набувають у двох типах відмінної якости. Випнуття раціонального в бароні д'Апремоні ("Жакерія") і ірраціонального в кумі ("Народній Малахій") належить до здобутків одного й того самого театру і одного й того самого актора в загальному стилі театру площинного[2]. Співіснування раціонального та ірраціонального в одній творчій істоті не порушило стилю, бо незмінним залишився принцип організації ритму: висування наперед домінанти з затушкуванням усього іншого. Так само не порушувало стилю об'ємного театру те, що той самий актор один раз грав раціонального Чацького ("Горе розумному"), а другий раз - ірраціонального Івана ("Брати Карамазови"). В обох випадках маємо в своєму роді високі здобутки актора й загального стилю.

Але аналізуючи обох типів відразу впав би в око, якби обох цих акторів автоматично включити поруч в одну виставу. Негайно й разюче виявилось би, що є раціоналістичне і що є ірраціоналістичне в розумінні кожного з типів. Меєрхольд у своїй вічній гонитві за невидимим допустився такого кричущого дисонансу, зіставивши в одній виставі ірраціонального площинного Юр'єва та ірраціонального ж, але об'ємного Ігоря Ільїнського. Полярність підходу обох акторів до проблеми сценічного ритму аж різонула.

Але справа не розв'язується так просто. Може бути тут безліч варіянтів. Раціональне в пляні театру об'ємного може спонукати височенні зразки сценічного мистецтва, як от геніяльна в елементарній своїй простоті чотирикутна мізансцена конфлікту на балі "Євгенія Онєгіна" в оперовому театрі Станіславського, але те саме раціональне в театрі того самого типу при переступленні якихось (завжди неповторних) законів міри може видати такі пласкі й несмачні зразки, як оте настирливе голосне шепотіння в сцені іншого балю ("Горе розумному" в Московському Художньому Театрі - у варіянті, зробленому перед війною). Перенесене знов таки в чистому вигляді в театр

[2] Щодо стилю вистави "Народнього Малахія" в театрі "Березіль" я застерігаюсь від безумовного означення його як площинного. Історія цієї вистави відбивала приховану боротьбу навколо українського театру сил позамистецьких. У кожному разі спільна дитина Куліша-Курбаса, в муках народжувана в декількох сценічних редакціях, не була витвором, за який творець відповідає тільки перед власною совістю. Але навіть якщо судити лише зі спогадів про короткотривале життя цієї компромісової вистави, можна з певністю допустити, що в якихось моментах, зокрема у виконанні ролі кума Й.Гірняком, "Березіль" щільно підійшов до опанування сфери об'ємного театру.

площинний, це шепотіння може залишитись і там поза межами театральности, але може й несподівано заграти повним форте.

Так само й елементи ірраціонального. Не будучи прихильником ані в бік театру площинного, ані в бік театру об'ємного, я можу бути безстороннім, коли посвідчу намагання органічно скомбінувати елементи обох типів на шляху до щирої понадтипової театральности - намагання з успіхом ("Піквікський клюб" за Діккенсом у Московському Художньому Театрі) і намагання з провалом ("Дума про Британку") Юрія Яновського в Московському Камерному Театрі Таїрова).

Але про можливість синтези обох типів, як я їх собі уявляю, скажу наприкінці. В цьому місці для мене важливо тільки апріорно натякнути на такі можливості, поширити далі уявлення про позірну несумісність театрів площинного і об'ємного - тобто на кількох іще прикладах деталізувати визначення кожного з цих типів в їх самостійному вигляді. Заглиблюючись у деталі питання, ми щоразу ближче підходимо до відчуття того, що є ритм режисерсько-акторського образу.

IV

Один з талмудистів системи Станіславського, саме Судаков, визначає сценічний ритм як ступінь напруги внутрішньої дії, те, що звичайно називають динамікою дії, отже, він розрізняє ритм ч. 1, ритм ч. 2, ритм ч. 3 і т.д. Я волію прикласти до уявлення про ритм на сцені те саме визначення, яке прикладається до уявлення про мистецький ритм взагалі, а саме: ритм - це кожного разу своєрідна закономірність чергування довгих та коротких у просторі або в часі часток, через яку закономірність виявляється ціла внутрішня форма мистецької речі. Отже, ритм акторського образу - це та сукупість руху, жестів, ходи, міміки, гриму, одягу, мовлення й т.д., яка сукупість викликає в глядача відчуття того або іншого даного характеру - причому під характером я тут розумію не вдачу зображуваної людини (вона бо, вдача, частогусто в площинному, наприклад, дійстві зовсім відсутня), а індивідуальність мистецького творення, отже - творчу особистість мистця.

Знайдення ритмічного рисунку образу я зараховую до процесів підсвідомої творчости. Перший деталь, з якого виростає актор в образі і який завжди появляється в уяві вже намічений ритмічно, народжується в переважній кількості випадків від безпосереднього зовнішнього або внутрішнього враження, - в той час як композицію образу, тобто поєднання окремих відтинків дії в цілісну тяглість, я відношу до процесів свідомої творчости. Отже, тут я хочу оточнити: коли я говорю про раціоналістичні чи ірраціоналістичні моменти в театральному мистецтві, то не маю на увазі темперамент актора й режисера і характер їхньої ляборатoрії, а тільки світоглядово-мистецький результат, сприймовний для глядача через характер сценічної форми. Але найкраще вияснювати ці моменти на конкретних випадках.

Конкретним випадком є праця над так званим несценічним матеріялом. Тут треба насамперед розрізнити речі, що мають приховану сценічність, яку треба тільки розкрити, і речі справді несценічні, що їх, працюючи над ними, треба принципово театралізувати. Спинімося спершу на прикладах праці над цими останніми.

Було б безконечно бажаним, щоб сценічність твору, ще не випробуваного на сцені, визначав би сам театр у творчій практиці - з огляду на те, що теоретик, який переважно мислить категоріями традиційними, не завжди спроможний добачити в незвичному творі зерно сценічности. Спеціяльно - у випадку з драматургією Лесі Українки. І бажано, щоб тут виступали на змагання театри обох типів - ми бо знаємо вже, що вони, трактуючи кожен проблему сценічности, мають на думці різне. Постараємося тепер це збагнути з погляду сценічного ритму.

У рецензійній замітці на виставу двох трагедій Лесі Українки в авгсбурзькому українському театрі, характеризуючи сценічний образ Юди у виконанні Блавацького, я намагався прихилити увагу саме до ритмічного задуму актора. Тоді, як і тепер, я мав на думці підкреслити факт, що, трапляючи на кін, кожен витвір драматургії, однаково сценічний, як і несценічний, дістає іншу якість, так би мовити, друге життя. Це річ, зрештою, не нова, але спиняюсь на прикладі інсценізації саме Лесі Українки як на драстичному випадку, що може допомогти нам усвідомити з якогось погляду основне питання: ритму на сцені. Актор площинний намагався б театралізувати ролю Юди простим лобовим сплощенням: несценічні монологи - скоротити, несценічну нерухомість - розквітчати візерунками мізансцени, монотонність вірша - урізноманітнити окликами й шепотом, а понад усім - випнути наперед носа або лоба Юди, його підступність чи щось подібне і так пронести перед глядачем до кінця вистави. Вийшов би Юда ефектовний, окреслений, пам'ятний, і, немає сумніву, він чимсь би надщербив байку про несценічність Лесі Українки: примітивний, але яскравий ритм образу, як то кажуть, дійшов би до глядача.

Актор Блавацький, ставши тут на засаді об'ємности, прознав сценічність Юдину зовсім в іншій сфері. Полишивши по боці зовнішні ефекти і звівши мізансценування до найскупіших двох-трьох основних ліній, він зосередився цілковито на внутрішньому ритмічному рисунку, що його прочув між рядками тексту, але не фронтально до тексту. В результаті маємо глибинне ускладнення. Ніби тінь текстового руху від надії до загибелі, посувається ритмічно-композиційний рисунок жестів і міміки від стану скоцюблености до стану повного розвороту у фіналі, тобто в прямо протилежному до зовнішньої ситуації напрямі, - і ця подвійна гра служить зразком об'ємного сценічного ритму, що дає найбільш невдячному (або, як у даному разі - найтруднішому до виконання) матеріялові театрального життя.

Прошу прихилити увагу: образ, створений Блавацьким, в основі своїй ірраціональний - в розумінні, визначеному вище, але ніяк не виключена можливість виконання цієї ролі в пляні ірраціонального так само актором

площинного театру. Щоправда, ірраціоналізм площинного театру, як і цілий стиль, має свої межі, які не виходять далі, скажімо, за штампи відтворення демонічного в Мефістофелі оперовим співаком, тобто ірраціональне тут теж підкорено імперативові зовнішньої вловности, намацального випнуття. Проте ірраціональне площинний театр принципово допускає. Отже, ще раз застерігаю: ніяк не треба висновувати тотожність театральної об'ємности і ірраціональности. Ось другий приклад праці над несценічним матеріялом у театрі об'ємному.

У зразковій речі об'ємної драматургії в комедії Ібсена "Ворог народу" репліки дітей вражають своєю несценічною пласкотою. Як їх не обертай, вони в читанні все одно випадають із загального побутово-реалістичного пляну п'єси. Виставляючи цю річ, театр площинний зробив би, як звичайно, по-своєму: викинув би одну якусь рису кожного з дітей і включив би в загальну композицію. Можна поручитися, що фальш би не зник. Отже, театр об'ємний спробував би уникнути фальшу власним шляхом і, ускладнюючи завдання в роботі над образом, натикнувся б на спокусу легкого (в даному разі) виходу: ірраціоналізувати, "очуднити" образи дітей. Принципово це можливо. Наприклад, це повністю виправдалося б зробити з подібними несценічними образами дітви у драмі Гамсуна "Цариця Тамара" - але виправдалося б тому, що ця річ створена за ірраціональним задумом, отож тут між драматургією та сценою не було б стилістично-світоглядового розриву. У "Ворогові народу" це неможливо. Для того щоб сини Отокманові з їхніми репліками почали жити на сцені в загальному стилі вистави, треба було б провести найдетальнішу ритмічну аналізу всіх можливостей втілення, але аналізу до кінця раціоналістичних образів. Тут ми стикаємося віч-на-віч із проблемою театральної педагогіки, що про неї я дещо скажу наприкінці.

Отже, висновки з прикладів праці над сценічним матеріялом. Текст несценічний принципово перестає бути несценічним, якщо актор-виконавець нав'язує до нього (бодай - асоціятивно) і розробляє сценічно-ритмічну проблему. Це далеко не завжди в спроможності площинного актора, але завжди в спроможності актора об'ємного. Коли театр площинний стикається з несценічним матеріялом і не може його ані виплощити, ані відкинути, йому залишається тільки один вихід: порушити стиль і вдатися тут до методів театру об'ємного, я можу згадати випадок, коли об'ємний Яковченко провадив величезний монолог Гро у площинній виставі трагедії Первомайського "Невідомі солдати" в театрі Гната Юри. Далі ірраціональна організація сценічного ритму тут на місці лиш тоді, коли сам текстовий матеріял містить у собі дещо ірраціоналізму, як от хоч би сцена розмови Івана Карамазова з Чортом, виконувана Качаловим. Але так само високих успіхів у ритмічному опануванні несценічного матеріялу можна досягти й чисто раціоналістичним трактуванням, коли цього вимагає характер речі - по-своєму в театрах обох типів.

Та є ще перша частина питання, згадана вище, але детальніше не розглянута: праця над матеріялом, сценічність якого прихована. Звернімося знов до прикладів.

Є п'єси відразу визначені критиками як несценічні, п'єси, що виявили глядачеві внутрішню свою сценічність тільки після кропіткої та впертої об'ємного театру над ними праці, скерованої на пролом в рутинно-оцінкових судженнях. П'єси Чехова стали жити на сцені тільки під режисерською батутою Станіславського. "Єгор Буличов" Горького став сценічним тільки від дотику Щукіна та його товаришів з театру Вахтангова. Відомі факти зворушливої співпраці автора з театром у цьому пляні. Чехов, наприклад, переписав цілу низку реплік Єпіходова з "Вишневого саду" після її першої інтерпретації від Москвіна. Так само Горький схвалив ряд змін, внесених від вахтанговців у "Буличова". Приміром, одна репліка Буличова в літературному первописі звучала так: "А хабарів Ветлінгові більш не давати. Вистачить йому на труну на саван". Театр прочув у цьому місці вияв внутрішнього конфлікту між купцем та його зятем, який зять у первісному тексті мовчав, і запровадив його гнівну репліку: "Чому?" Репліка перетяла буличовську репліку навпіл, тимто друга її половина стала ніби відповіддю, виник діялог, запульсувала динаміка, потягла за собою зовнішній рух, ускладнену мізансцену. З погляду чисто ритмічного відбулося раптове збагачення.

Я навмисне закликаю увагу на ці приклади, коли так звана акторська "отсебятина" (яку, до речі, цілком неслушно вважають за явище негативне) йде не пляном сплощення за метою зовнішньої дохідности, але пляном органічного прочуття в об'ємі.

Спеціяльний випадок являють собою інсценізації творів, написаних не для сцени.

З трьох вистав "Доброго вояка Швейка" за Гашеком, що їх мені особисто довелося бачити в трьох різних театрах, у тому ж українському театрі Гната Юри, я виніс враження, що цей роман прекрасно надається до інсценізації. З моєї точки зору це означає: в самому зовнішньо-несценічному літературному творі закладено якусь театральну сутність, яку вичуває тільки досвідчене око того, хто береться до інсценізації. Зрештою, всі три бачені мною інсценізації "Швейка" були виставлені за добрими літературними сценаріями, і хиби вистав щодо нечуття стилю Гашекового твору я цілком відношу на рахунок ритмічного задуму й розв'язання кожного з трьох театрів.

Вистава Юри, зроблена на літературній схемі Якова Савченка, йшла повністю в пляні театру площинного. До речі, це була одна з найкращих вистав театру, керованого Юрою, але саме як вистава цього театру, вистава з приводу літературного твору, а не вистава, що становила б театрально-стилістичну адекватність літературному творові. Акторські образи виплощено до стану зовнішньої мономанії: Швейк, якого грав сам Юра, фельдкурат Кац у виконанні Пилипенка, поручник Лукаш, підпоручник Дуб, старий сапер Водичка, трактовані Гашеком багатими літературно-ритмічними засобами - від м'якого

побутового гумору до патетичного гротеску в стилі Георга Гроса, - в українській виставі зведені до одного знаменника плякатної карикатури. Згідно з цим спрощено до можливого (щодо літературного первотвору) і ритм усієї вистави: кілометрові розповіді Швейкові скорочено й позбавлено майже всіх нюансів, сцени без зовнішнього руху скупюровано, ряд образів, з погляду площинного театру несценічних (напр., образ добровольця Марека), окреслено і т.д.

Я не хотів би, щоб з наведеного прикладу виник хибний висновок про потребу театрові підкоритися літературі. Ні в якому разі цього не повинно статись. Літературний твір, будь то готова п'єса, будь то проза, що її інсценізують, є завжди тільки збудник театральної вистави. Мета мистецького впливу - асоціятивне враження. Враження, що його справляє образ у читанні, і враження, що його справляє той самий образ в інсценізації, повинні бути тотожні, але від ступеня володіння таємницями сцени залежить, щоб тотожність з літературним образом досягалась автономними театральними засобами.

Ці засоби - сценічний ритм.

Прикладом "Швейка" на українській сцені я хотів тільки показати, що схематичне виплощення літературного матеріялу ще не означає його театралізації. Ритмічна палітра площинного театру спроможна на неабиякі сценічні осяги, але тільки там, де працює з ритмічно-тотожнім літературним матеріялом: готова площинна п'єса типу "Дон Хіль Зелені Штани" Тірсо де Моліна, чи "Пошились у дурні" Кропивницького, або площинна проза, що її інсценізують. Ритмічна палітра площинного театру неминуче збіднює літературний матеріял, первісно організований на складнішому, на об'ємному ритмі - як от у випадку з "Швейком".

V

Запропонувавши до розгляду весь вищенаведений матеріял, я, як мені здається, маю право - вже апостеріорно - сконстатувати, що ні театру площинного, ні театру об'ємного в чистому вигляді на практиці не існує. Я старався до цього висновку дійти послідовно, щоразу підкреслюючи практичну можливість співіснування театру обох типів в одній виставі. Моя схема наскрізь умовна, викреслено її зі свідомою метою дати відчуття боротьби двох протилежних тенденцій в одному явищі, тенденцій, що залишаються тільки тенденціями, а не чистими фактами навіть тоді, коли одна з них явно панує, а антагоніста зведено до зорового нуля.

І тому коли я допускаюсь на другий висновок, саме: що сучасний український театр - це театр, що за малими винятками площинний, то цим я жадною мірою не детерміную його типу на віки вічні, а лиш констатую традиційне панування певної ритмічної тенденції на певному стилевому етапі розвитку. На мою думку, позитивне намагання кожного мистецтва вийти за рамці типу і по змозі як скоріше індивідуалізуватись є запорукою багатого на досягнення життя цього

мистецтва. Український театр я вважаю саме за живе мистецьке явище з таким потенційним намаганням розбити кайдани типу.

Таким чином, театр площинний і театр об'ємний на практиці існують не як антиномія, а як антитеза. Отже, обидва театри можуть співіснувати і взаємно вростати, синтезуючись. Зокрема, в українському театрі практика Курбаса (останнього періоду), а так само деяких послідовників Курбаса підвела проблему синтези обох театрів щільно до розв'язання.

Саме тому варто пізнати обидва стилеві типи як чисті театральні ідеї. Усвідомлені як чисті ідеї, за певними показниками чіткіше прознаватимуться на практиці як тенденції - для їх органічного поєднання фахівцем. Ідеться про створення синтетичної наукової театральної синтези.

Самий ритм теж не існує абстрактно в творчій практиці. Ритм - це завжди візерунок на канві, а канвою в мистецькому витворі є технольогія самого матеріялу, опрацювання фактури, вміння, без якого безплідна найбагатша фантазія. Так само, як неможливо накладати фарби на незагрунтоване полотно, неможливо й акторові розв'язувати ритмічну проблему образу, відповідно не підготувавши себе до творчого акту. Отже, момент вихови - справа театральної педагогіки.

Скільки можна судити - це вже поза рамцями даної праці, - тенденція до площинности акторського мистецтва виявляється в двох випадках: незрілости цього мистецтва або ж його високої зрілости. А що другий випадок для українського театру на даному етапі виключений, то доводиться визнати, що тут маємо справу з театром нерозгорнених можливостей. Тимто величезної ваги саме для українського театру набирає питання технічної вихови актора. Потрібна школа ускладнених ритмічних проблем, школа експериментальна.

Розвиток мистецтва не лежить на простій лінії. Було б безглуздо закликати український театр стати негайно й беззастережно рабом системи Станіславського. Тим більше, що сам Станіславський неодноразово і цілком виразно застерігав: так звана моя система. Він експериментував зі студією до кінця днів своїх і, мабуть, лишив по собі будову невивершеною. Але є вже цілий ряд результатів з його багатолітньої праці, перевірених і вдосконалених, результатів понадстилевих і понаднаціональних, що стоять у шерезі вічних законів театру як законів технологічних, законів акторського підгрунтя. І одним з таких законів я вважаю вчення про сценічну дію як послідовне виконання елементарних завдань. Театр "Виставлення" не виключається з цього закону, бо може існувати цілком реальне стилеве завдання: звертатися до публіки. Пізнання закону про елементарність, атомічність кожної сценічної дії дуже спростить практикам театру розв'язання проблеми творчої синтези площинного та об'ємного.

Як у біології існують одноклітинні організми, так у театрі існують образи з одним елементарним завданням. Виходячи з принципово єдиного наставлення, режисер може опрацьовувати з акторами довільну

кількість завдань, і тоді виникає галерія сценічних характерів від найпростіших до найскладніших ритмічно - в стилевих межах однієї вистави. Я не маю змоги застановлятися тут на деталях виховання актора, маю на увазі лиш виразну думку: експериментальна школа в царині акторської техніки безумовно дає змогу поєднати в одному мистецькому організмі методи театру площинного і театру об'ємного, сплітаючи їх в сукупну творчу цілість. Зокрема, може на ввесь зріст постати проблема маски в сучасному театрі - причому в синтетичній праці має так само вияснитися принципова одноджерельність "лобової" маски площинного театру, що вражає глядача прямо, і маски театру об'ємного, що вражає глядача контрастом. Тут щільно підходимо до можливости перекинути міст між педагогікою і стилем.

Звичайно, в новому українському театрі існує й проблема нової драматургії. Потрібен кардинальний перегляд сценічних засобів виставлення сучасних п'єс, що вже мають традицію, потрібні, наприклад, поважні експерименти над виставленням п'єс Миколи Куліша в різних плянах, хоч би, приміром, у пляні побутовому. Потрібна цілком новітня драматургія свобідного стилю, представниками якої у світі є шерег драматорів від Тіка до Кайзера, О'Нейла й Торнтона Вайлдера. Але ці питання теж виходять за рамці даної теми.

УКРАЇНСЬКИЙ ТРАГЕДІЙНИЙ ТЕАТР*

Колись Дмитро Донцов кинув побіжну думку, що в українців відсутня справжня героїчна опера: Лисенків "Тарас Бульба", мовляв, найпоказніша українська опера, - це тільки поширена до розмірів вистави лірична пісня. Це твердження в основному стосується, либонь, і до українського трагедійного театру. До XX сторіччя не знайдемо ані одного українського трагедійного театрального твору, що являв би такої потужности видиво перетвореного світу, як являють його "Орестея" або "Нібелюнгове кільце".

Однією із специфічних властивостей української вдачі є те, що внутрішній її активізм переважно захований десь глибоко за заслоною зовнішньої терплячости, сливе повної пасивности. Треба було страшної доглибної революції, щоб вирвала трагедійний геній народу, уособлений в найбільшому досі з його драматорів - Миколі Кулішеві.

Український театр має багато драматичних творів, справжніх зворушливих драм, побутових, історичних та соціяльних, таких, як от "Безталанна", "Сава Чалий", "Хазяїн" Тобілевича, "Молода кров"

** Юрій Корибут. Український трагедійний театр. - Мюнхен: "Арка". - Ч. 2-3, - 1947. - С. 17-18.*

Винниченка тощо. Тут ніколи не стоїть проблема особистости, що має намір відмінити щось у світі або бодай у собі самому. Страждання пасивні в своєму грунті, трагічне виникає з того, що Шіллер назвав трагічною бідою (tragische Not) на протилежність трагічній провині (tragische Schuld). Геній Тараса Шевченка чомусь оминув сферу трагедійного театру: його поема "Гайдамаки" зіткана з матеріялу суто трагічного, але театралізовано в ній лише невеличку частину (вмонтовані де-не-де діялоги). Так само не витворив трагедійної п'єси Іван Франко. Його "Украдене щастя" не стало натуралістичною соціяльною драмою типу Гавптманових "Ткачів" (хоч і були спроби сценічної реалізації її в цьому пляні), але не доросло і до висот справжньої трагедії. Тут усе таки діють люди звичайні, трагедія ж потребує якщо не півбогів, то, в кожному разі, людей надзвичайних. У трагедії завжди щось очищене від побуту, наближене до чистої ідеї, завжди вивищення, завжди котурн.

Арістотель визначив трагедію як дійство, що впливає на глядача через страх та спочуття так, що в душі його відбувається очищення, прояснення пристрасти (так звана теза про катарсис). Чи вистачає цього визначення природи трагічного для всіх часів і народів? Беручи в грунті - так. Очевидно - якщо прийняти, що, попри всю відмінність національного світогляду і мистецьких засобів, мистецький результат "Едіпа", "Сіда" і вистави в японському театрі Но відбувається в тотожній сфері впливу. Тоді і шлях можливостей українського вкладу в царину трагічного мав би, либонь, поважні перспективи.

Щоправда, на заваді тут стоять пізніші, післяарістотелівські теорії трагічного, які дуже звузили його розуміння.

Найвпливовішою аж до сьогодні є німецька клясична теорія, грунтована на кантіянському антиномізмі і доведена до своєрідного абсурду, цілком у стилі гітлерівського псевдоклясицизму, провідним націонал-соціялістичним поетом Гергардом Шуманом в його "Думках про трагічне" (1944): "Трагічне починається там, де людина - або так само надособове людське суспільство - стає в нерозв'язне становище".

Але цікаво те, що саме німецький дух породив і заперечення теорії трагічного як нерозв'язного. Революційний напрям німецької думки висунув наприкінці першої світової війни експресіоністичну ідею трагедії, ідею страху та спочуття як внутрішніх властивостей людського самотворного Я, визволеного від умовних пут зовнішнього середовища з його штучними - раціональними - конфліктами свободи й обов'язку. Року 1917 Казімір Едшмід проклямував: "...жадних трагедій, що виникають із зудару умовностей і потреби свободи, жадних п'єс про середовище - жадних ляльок, які, висячи на дротинах психологічного світогляду, граються законами, поглядами, блудами й вадами цього людьми виробленого й сконструйованого суспільного буття. Всі ці сурогати наскрізь прохоплює жорстока рука мистця... З лаштунків і ярем традиційного фальшивого почуття виступає ніщо інше, як людина. Жадна білява бестія, жадний примітив, лише проста, звичайна людина".

Шлях українського трагедійного театру в його - покищо ще таких невеликих кількісно - здобутках - це, правдоподібно, шлях театру експресіоністичного. Вже Пантелеймон Куліш робив спроби зерно трагічного перенести із сфери суспільного у сферу самодатної людської душі, вивищити трагічне в монодраматичну ідею. Його стилізоване під вертеп дійство про Ірода, а також "драмована трилогія", особливо ж перша частина її, "Байда", вирізняються цілком оригінально на тлі українського побутового театру XIX сторіччя. А фрагментарний трагедійний театр Лесі Українки ("Одержима", "На полі крови", "Оргія") уже цілком підводить цей театральний жанр під подих нашого сторіччя з його експресіоністичним трагедійним дійством.

Взаємини Миколи Куліша, барда української революції в театрі, з експресіонізмом - складні і не завжди послідовні. Він сприйняв цей напрям насамперед з чітких, раціоналізованих щодо характеризації та мізансценування вистав Кайзерового "Газу" і Толлерових "Машинноборців" у театрі Леся Курбаса "Березіль". Для М.Куліша, в першому періоді його театральної творчости автора драм у традиційно-побутовому жанрі, зустріч з українізованим експресіонізмом Курбаса стала вирішальною на все його коротке (і трагічно перерване) мистецьке життя, визначила напрям його шукання власного обличчя. І цей шлях був нелегкий.

Експресіонізм - в його, мовити б, канонічному вигляді - проголошує війну типові, принаймні соціяльному типові. Експресіонізм - це мистецтво винятків: "З рання до півночі" Кайзера, "Рід" Унру, "Антігона" Газенклевера - яскраві потвердження цього. Це дарма, що дійові особи в експресіоністичному театрі носять інколи ніби типізовані назви "Мільярдера", "Людини-маси" тощо. Справді тут завжди йдеться про внутрішній світ неповторної людської особистости. А це якраз не відразу усвідомили ті, що прагнули використати здобутки експресіонізму, лишаючися на позиціях раціоналістичного мистецького світогляду. Певний час М.Куліш перебував ще в полоні традиції театру XIX сторіччя, і це спричинювало суперечності в його творчості, які витікали з намагання поєднати раціональну рівновагу композиції і традиційну соціяльну типізацію з прагненням неповторного, виняткового.

Наслідком цих внутрішніх змагань постав "Народній Малахій", історія виняткової людини, реформатора людства на грунті синтези християнізму й марксизму. З "Малахія" вийшла театральна річ якогось особливого стилю. П'єса, що в основі своїй є, властиво, трагедією, сприймалася сучасниками дуже своєрідно. Ось, наприклад, свідчення одного чужинця, що бачив її у виставі театру "Березіль" (у третій редакції) під час його гастролів у Києві 1929 року: "На сцені побачив я знов Україну, правдиву Україну. В знаменитому імпресіоністичному ракурсі вхоплено село, мале містечко з нутра. Все залите світлом, розсяяне червінню й золотом соняшників -. Із сцени йшла - що кажу: йшла! - бухала Україна, чудовою, найспівучішою побіч

італійської мовою, розливною піснею, соняшними барвами і світлами, анархією думки, второпністю сатири й дотепу" і т.д.

У "Малахієві" М.Куліш розвинув жанр трагедії-гротеску - якщо під цим останнім терміном усвідомити абсолютно органічне переплетення високого й нижчого, прекрасного й потворного, патетичного й комедійного, пісні й щоденного побуту - і цей жанр він довів до високого зразка в передостанній своїй сценічній речі, "Патетичній сонаті" (яка ніколи не йшла ще на українському кону; останньою ж була "Маклена Граса", що у виставі Курбаса пройшла всього 12 разів у 1933 році).

Український - слов'янський - дух із природи своєї чужий духові категоричного імперативу. Він гнучкий, життєловний і життєстверджений. У кожній альтернативі він завжди шукає третє, неможливе з погляду клясичної логіки - і майже завжди його знаходить. У "Патетичній сонаті" поставлено, щоправда, героїв - представників взаємоборних ідеологій у революції - у становище, виходом з якого нормально може бути тільки смерть, проте протягом відбування цілої речі на кожному кроці входить у дію якесь "якби", яке могло б дати дії вихід у цілком новій (і так само закономірній) можливості.

З погляду форми "Патетична соната" надзвичайно оригінальної структури. Тут дію перевито ниткою суб'єктивних асоціяцій, що відбуваються в свідомості головного героя. Ось зразок такого переплетення:

"Нас оповиває музика з rondo. Мелодія, як срібний серпентин. Разом з цим я чую вітер, бачу ніч. - Сонце не любить так землі своєї, як люблю я вас, хочу сказати я Марині - і не можу. Вона ніби відходить, відпливає. Серпентин рветься і, згаслий, летить за вітром. Вона ніби на човні. Бачу, - щогла, грає парус, струнами напнулись шкот і брас - замість rondo знов чую grave. Марина стає під парус.

- **Це Арго?** - питаю я.
- **Це старий козацький човен, запорізький,** - каже вона.
- **На козацьких човнах вітрила не було,** - згадую я.
- **А хіба це вітрило?**

Я дивлюся і бачу прапор - він жовто-блакитний. Ми відпливаємо".

З драматорів, які діють під цю пору в офіційній Україні, найвидатніший, безумовно, Іван Кочерга, який свого часу написав трагедію "Свіччине весілля", що в ній на основі незначної події з української історії XVI сторіччя витворив майже космічного звучання видиво дії вогню, передаваного від однієї людської істоти до другої. Сьогочасна творчість Кочерги, як і іншого українського драматора, Олександра Корнійчука, автора історичної трагедії "Богдан Хмельницький", лежить цілком у площині декретованого "соціялістичного реалізму", отже, на рахунок щироукраїнського трагедійного театру її брати не можна.

Вільний розвиток українського трагедійного театру відбувається сьогодні на еміграції. Театр Володимира Блавацького відновив М.Кулішевого "Народнього Малахія". Водночас інший театр - молода студія Йосипа Гірняка - ставить проблему інсценізації не-театральних творів іншого з провідних письменників українського ренесансу

20-х років, Миколи Хвильового. Цю першу спробу - інсценізацію двох його новель, об'єднаних в одній виставі під назвою "Мати і я", - не можна вважати за вдалу, якщо судити з погляду жанру чистої трагедії. Те, чого так блискуче досяг М.Куліш, перетоплюючи жанри в одне ціле, не вдалось інсценізаторам Хвильового, і, незважаючи на поодинокі досягнення режисера, трагедійного театру як суцільности не вийшло. Вийшло еклектичне поєднання частин, в яких видно сильну індивідуальність автора, що писав не для сцени. Не виключено, очевидно, що за відмінного підходу до проблеми Хвильового на сцені трагічне зерно його белетристики ще дістане своє театральне життя.

У поточному році вийшла друком трагедія Юрія Косача "Дійство про Юрія Переможця". Ця річ являє собою цілком новий здобуток українського експресіоністичного трагедійного театру. Дію зв'язано й тут з історичною особою - сином Богдана Хмельницького, але так само, як і в Кочерги, події розсунуто за межі часовости. Лише стиль Косачевої трагедії цілком відмінний. Норми сценічної архітектоніки тут цілком скорено ірраціональному видиву священного Києва, ідея якого, як внутрішня національно-етична конечність, діє в душі людини, репрезентована добрими й злими силами, уособленими як частки цього самодатного внутрішнього світу. Для пізнання характеру речі може служити такий зразок з монологу героя:

"А я такий убогий, такий безталанний твій син - - Мовчиш, батьку, як Аттіс німий, мовчиш, не даєш перестороги - - А обличчя твоє блискавиця - - страшно - - і сколихнув цю Україну, роздер завісу - - а що мені? Руїна, згар - -" І далі:

"- - Ще є така дивна прикмета людини, йти над прірвою і надіятись, між лезами йти і надіятись - - Лукавий, не ховайся - бачу тебе - - Там ти коло вікна, за ніччю тепер - - Ні - йдеш сюди - - Чорні крила, крила мов у кажана. Заграємо, чи що? Заграємо востаннє - - Добре? Що ж, метай гальбіт - як райтари. Ти ставиш, чорте. Я ставлю все, все, що залишилось - - Так прошу, метаймо - - Два-два - Гальбіт перший. Dum oderint metuant. Ще раз. А ти посміхаєшся, ні, я знаю цю рисочку біля твоїх уст - - Давні знайомі, гай, гай - - п'ять - два, другий гальбіт. Три гальбіти граємо. Розгра - програ. Прищулюєш око - - жартуєш - - Але я останній - - Прошу - - Ні, не руш, я метаю, ти шахрай - - Так - - тепер відкриємо - - Гальбіт третій, гальбіт останній: шість - одно. Моя! Моя взяла. Щезай, розпливайся в імлі, в ніч, в ніч іди --"

"Дійство" Косача неждано, але як же закономірно обертає увагу сучасного театру на український містерійний театр - на такі речі, як "Слово о збуренню пекла" або, особливо, "Алексій чоловік Божий", твір XVII сторіччя, такий дивний, такий чудернацький на тлі сучасного йому европейського трагедійного театру Кальдерона і Расіна. І тепер, після здобутків українського трагедійного театру XX сторіччя, містерійний український театр чекає на своє відродження. Можливо, що в надхненні цього відродження витвориться цілком відмінний театральний жанр, який по-своєму збагатить світову скарбницю трагічного.

НАШ МІСТЕРІЙНИЙ ТЕАТР*

"...Ви прийшли, щоб подивитися на мистецьке дійство, побудоване за давнім місцевим примітивом, подивитися, українською мовою казавши, на вертеп. Чи ж треба вам далі нагадувати, що цим прекрасним словом у нас називали колись дуже розповсюджене пересувне видовище містерій та інтерлюдій, чи ж треба вас переконувати, що слово це справді прекрасне, повнозвучне, економне слово?" - Так говорив на початку свого надзвичайного твору, що носить саме цю назву "Вертеп", український письменник Аркадій Любченко.

Ви прийшли, щоб подивитися на мистецьке дійство, побудоване за давнім місцевим примітивом... У наш час, коли натуралістична драма, вибухнувши в половині минулого сторіччя нетривким протестом проти епігонади романтизму, вичерпала до дна свої небагаті сили і жалюгідно доживає віку у вигляді "гетьманської спадщини" третьорядних таборових драматургів, на ввесь зріст стає проблема театру істотного, театру духового, театру, що відтворював би не щоденні дії людини, не її більше або менше ниці думки й вчинки, людину в її внутрішній сутності, ту людину, що діє над простором і часом, ту людину, що її душі відкриті таємниці пізнання найвищої творчої істоти. Це театр містерії, театр священного дійства, театр, що його Юрій Косач назвав "театром Таїни".

Коли ми вживаємо до мистецьких явищ назву "примітив", ми, на жаль, не протестуємо проти невимовної суперечности, яка лежить між тим, що це слово означає, і тим, що означає явище, до якого прикладається назва. Примітивом у мистецтві звичайно називають твір, в якому з особливою гострою характерністю позначилися риси якоїсь яскравої народної культури. З тієї причини, що твори цього роду нехтують умовними штампами, які велить застосувати шкільне мистецтвознавство для відтворення зовнішньої правдоподібности (в просторових мистецтвах це, наприклад, закони анатомії, закони перспективи тощо), ці твори й дістали згірдливу назву "примітивів". Назву, яку завдяки твердій мистецтвознавчій звичці раз у раз повторюють навіть люди доброї волі. Назва збереглася навіть і тоді, коли наприкінці сторіччя почалася доба загального мистецького відродження і коли в "примітивах" відкрили нечувані художні скарби - коли з вчування в негрське мистецтво виникли нові потужні напрями і коли режисери вивели знов на сцену присипану натуралістичним порохом містерію.

** Юрій Корибут. Наш містерійний театр. - Мюнхен: "Українська трибуна". - Ч. 1 (123), 7 січня 1948. - С. 18-19.*

В багатющих покладах мистецтва народів відкрито їхній доглибний мистецький світогляд. Постання таких нових стилів, як експресіонізм та сюрреалізм, пов'язане насамперед із відновленням перерваної нитки традиції. Говоривши тут про народне мистецтво і традицію, я ні в якому випадку не маю на увазі "книжок для народного читання", штучно плеканих пласких жанрів і бездарних олеографій, що прикрашають стіни у пересічного громадянина. Маю бо на увазі ті вияви народного генія, які свідчать про існування глибокого, щирого і повного світу уявлень, образів та ідей, який світ не потребує ілюстрацій чи домальовування за допомогою того, що є всього лише жалюгідним каноном наших недосконалих почуттів. Чи ж не безглуздо з погляду найвищих мистецьких вимог, коли до твору Теодосія Осьмачки, виросло з величезної перемоги духу людського над людською покривдженою плоттю, підходить якийсь критик із гімназійних професорів з вимогою буденної правдоподібности і того, що він і люди його звичок називають логікою слів і подій? І чи не безглуздо шукати в містерійному театрі зовні точного відтворення побуту й льокального кольориту, коли містерія - це вище дійство, дійство понад часом і простором, святкове торжество віри, мрії, сну, візії над подоланою в душі людини природою?

Наш старовинний вертепний театр був дією народження, дією Різдва. Це було дійство про Сина Чоловічеського, що прийшов на світ перемогти біль і страждання, кривду і зло - смертю перемогти смерть. І водночас де - світовий театр, театр усіх людей і театр "Jedermann'a", кожної людини.

Вертепний театр виник із тих же джерел народного мистецького світовідчуття, що й містерійний театр інших европейських народів, але так само, як різняться між собою народним характером містерії французька і еспанська, український містерійний театр відрізняється від інших неповторною характерністю. Вертеп - це театр мандрівних дяків, наших жонглерів та шпільманів, що носили з собою від села до села і від ярмарку до ярмарку велику, розкішними бароковими прикрасами оздоблену скриню. Це й була вертепна сцена, поверховий кін, кожна дільничка якого була символічним місцем дії різних пристрастей і відмінних жанрів. Це був театр антиілюзійний, антиперспективний, антинатуралістичний. Це був театр високого театрального мистецтва.

Сучасникові, особливо ж українському сучасникові, вихованому міцною ще й сьогодні натуралістичною звичкою, важко уявити собі дійство без декорацій, що зображують щось конкретне для ілюзії ока, і без зовнішньої дії, що розвивається, як у житті. Лише нечисленні звітовники нового тотального мистецького ренесансу усвідомили всю помилкову наївність вимоги життєвости, яка насправді є лише петроградською вимогою штампів, тобто найлегших шляхів у мистецтві. І усвідомивши немистецьку сутність натуралізму, реформатори звернулись до тих епох мистецтва, які ідеалом своїм мали мистецьку щирість. Реформатори звернулись до традиції. І якщо на початку нашого сторіччя англійський режисер-символіст Едвард Гордон Крейг,

вимагаючи абсолютности театрального мистецтва, запропонував замінити живого актора штучною маріонеткою, то це було всього лише вимогою відродити те, що виплекала середньовічна народна традиція, зокрема ж наш вертепний театр XVII сторіччя, де діяли по-мистецьки змайстровані ляльки, керовані вмілим ляльководом за ниточки.

Ляльки зображували ввесь світ - Спасителя, носіїв зла і їхніх воїнів, ляльки зображували всю Україну - з її проблемами і з її типами, з її мовами, з її народностями, з її видивами. Ляльки виголошували монологи і грали діялоги, але це не було наподоблення дійсности, це була власна дійсність, проєктована на глядачів, на ввесь край, на цілий український космос. За сценами високопатетичними слідували сцени жанрові, комедійні, і вже сама ця суміш являла собою абсолютно своєрідний театр. Це було дійство мистецьки вивершене, тривале, неперехідне, вільне від будь-яких настроїв актора, вічне в своїй ляльковій екзистенції.

Коли з загальним постнатуралістичним мистецьким відродженням почалось і відродження театру, звернення драматорів до містерійного театру було неминучим. Це звисочений потужний шлях від "світових драм" Ібсена до "Шовкового черевичка" Кльоделя, від Гавптманової "Ганнеле" до theatri mundi Торнтона Вайлдера, це шлях до сучасного, за терміном Юрія Шереха, театру ідей. Бо якщо Аркадій Любченко у "Вертепі" сказав про містерію, що вона, "пройшовши екстатичний шлях Елевсіній та символічну путь духовної драми, потрапивши, як усім відомо, з тихого вівтаря на шумний майдан, набравши, кінець-кінцем, рис комічних та суто побутових, доживає тепер свого віку десь у глухому закутку Баварії" - то тут ідеться лише про містерію певного культурного циклу, з яким містерія українська невід'ємно зв'язана і з яким вона пережила завершення свого першого етапу. Але в XX сторіччі містерія вступає в добу свого ренесансу, і саме в тому ж "Вертепі" Любченковому стоять ці слова, що є ніби експозицією сьогоднішнього театру ідей: "Якщо в тому давньому вертепі за лицедіїв правили невеличкі дерев'яні ляльки, то тепер, коли людська істота зазнала великого поступу, ми, безперечно, можемо собі дозволити, щоб за лицедіїв правили почуття, думки, окремі слова, окремі образи або й самі живі істоти..."

Так, живі істоти, дійові особи, оживлені новим мистецьким життям. Якщо сьогодні на повний розмах постає проблема неповторного в мистецтві, то саме народне мистецтво є відвічним джерелом індивідуального. Вертепний театр, як кожне традиційне мистецтво, - понадтиповий. В його творенні брали участь яскраві мистецькі індивідуальності, як брали вони участь і в творенні неповторного мистецтва готичних соборів. З новою театральною добою, вийшовши з вертепної сцени, Микола Куліш створив щось цілком відмінне, хоч водночас і глибоко традиційне: "Патетичну сонату". В наші дні Юрій Косач написав містерійну трагедію "Дійство про Юрія Переможця". Ці речі в нас - перші ластівки нового українського theatri mundi. Творення справжніх нових мистецьких цінностей відбувається завжди з доглибного вчування в споконвічну традицію. Наш новий театр народиться з театру Різдва.

МИСТЕЦЬКИЙ ПІДСУМОК СВІТУ*

Ми не надаємо термінові "Европа" містичного змісту. Витворений в історії і, своєю чергою, сам творячи частину історії світу, европейський духовий континент є лише закономірним культурним етапом людства, дуже важливим, але не остаточним, не кінцево-вирішним. Надавати европейській культурі понадпросторового й понадчасового значення було б такою самою помилкою, як замикати культурну історію людства в межі якогось одного расового чи національного циклу. Культура Европи ніколи б не існувала без культури великої Азії, так само, як ніколи не існувала б культура сучасної Америки, якби не відбулося на західній півкулі процесу схрещення найрізноманітніших культурних впливів. Тимто, відзначаючи в цьому дуже короткому і дуже побіжному огляді основні мистецькі тенденції світу, ми приділяємо головну увагу Европі тільки тому, що, з одного боку, на сучасному етапі про мистецтво Америки ще не можна говорити як про мистецтво, унезалежнене від східньоконтинентальних зразків, а, з другого боку, брак правдивої інформації про мистецьке життя величезної частини землі, званої Совєтським Союзом, не дозволяє скласти уявлення про сьогоднішній стан мистецтвотворних сил народів, культурний розвиток яких гвалтовно спинено і звернено в рішуче панівні тоталітарні системи.

Сьогодні прийнято говорити про мистецьку кризу Европи. Ця криза стає предметом пильного вивчення інтелектуалів усього світу, і одні вбачають причини її в повоєнній депресії, в утомі, в загальному передчутті неминучого зударення двох світів, на які поділено сучасне людство. Інші ж розглядають кризу як конечне, закономірне явище, яке відбувається завжди у фіналі завершеної, окресленої доби перед тим, як наступає нова доба, новий зворот у всесвітній історії.

Ми схильні приєднатися до цих других в оцінці европейської мистецької кризи. Безсумнівно, те, що відбувається сьогодні в житті мистецтва, і те, як воно відбувається, значить собою рівною мірою і звучання великого фіналу, і перші акорди великого початку. Сьогоднішнє життя мистецтва належить до тих явищ, які мали місце в Італії часів Данте або в Англії доби Шекспіра. Лише сьогодні все неймовірно ускладнено й у певних моментах доведено до такої крайньої межі, після перейдення якої вже нічого не може бути - може бути тільки зворот убік, до зовсім нового берега. Ми віримо в прогрес, але в прогрес абсолютний. Прогрес у межах нового коловорту, певного історичного циклу, попри всю свою зовнішню зигзаговидність і строкату різноманітність, рано або пізно повинен дійти до повторення

* *Юрій Корибут. Мистецький підсумок світу. - Сучасник. - Ч. 1, січень-березень 1948. - С. 85-96.*

явищ, до самонаслідування явищ, до самогубства явища у власному перводжерелі. І якщо літературну тенденцію першої половини нашого сторіччя так драматично характеризує дедалі настирливіше звертання до античних первозразків - від Джойсового "Улісса" починаючи і на "Антігоні" Ануї кінчаючи, - то, з другого боку, малюнки Павля Клее і музика Арнольда Шенберга - це щось таке досконало-підсумовне, чого наслідувати і продовжувати вже не можна: воно вимагає, при всій своїй всебічній перспективності, одночасного звертання до цілком нових джерел. Подібної до нашої епохи пам'ять людства знає тільки дві: коли творився античний світ і коли творилась Европа.

Ми цілком свідомо згадали про мистецтво Америки як про мистецтво "ще не узалежнене". Якщо криза є явищем нормальним на вирішальній межі двох епох, то цим самим вона може бути явищем здоровим, як здоровим є кожен критичний етап, що його проходить живий організм. Ідеться лиш про те, щоб вихід із кризи на шлях нового, ще ніким повністю не окресленого розвитку відбувався в межах загальної свідомости тих, від кого залежить творення мистецьких цінностей: від самих мистців. Тут вирішає не тільки усвідомлення, але й активне наставлення. А активне наставлення означає щоразу нове усвідомлення, усвідомлення суперечностей у складних довколишніх духових процесах і суперечностей в істоті самого мистецького Я. Ніколи не настане нова мистецька доба, якщо мистці йтимуть шляхом механічного виключення попередньої доби, а не шляхом синтезування об'єктивних вартостей минулого й сучасного з власним новим задумом. "Якщо людина ніколи собі не суперечить, то це просто означає, що вона не має сказати нічого важливого", - твердить один з найвидатніших мислителів сучасности, Мігуель де Унамуно. Це стосується не тільки до одиниць, але й до цілих людських збірнот, до їхніх культурних взаємин в середині себе і між собою. Тимто момент "залежности" одного національного мистецтва від другого або одного мистецького циклу від інших треба б розглядати саме в значенні цієї творчої суперечности, а не в механічному, кількісному зв'язку, як це роблять пропагатори нівелювального інтернаціоналізму по той бік залізної завіси, а так само й по цей (наприклад француз Жюльєн Бенда). Творчий мистецький інтернаціоналізм має конечною своєю основою ініціятиву національної чи індивідуальної неповторности. Тенденція пропагувати мистецький інтернаціоналізм не як творче зближення, а як автоматичне утотожнення призводить до таких шкідливих перепон на шляху нової мистецької доби, як от згадане плентання американського мистецтва в хвості досягнень Парижу та інших мистецьких центрів Европи. Не узалежнившись, не визначившись національно або бодай рядом неповторних творчих індивідуальностей, Америка ніколи не спроможеться стати активним чинником у творенні нової загальнолюдської мистецької доби. Сучасні провідні мистці Америки є або безпосередньо европейського походження (Олдос Гакслі, Томас Манн, Еріх Марія Ремарк, Сомерсет Могем у літературі, Стравинський і Гіндеміт у музиці, Чарлі Чаплін, Рене Клер, Грета Гарбо

в кінематографії), або, природні американці, вони цілковито залежні від европейських мистецьких напрямів - від натуралізму аж до експресіонізму та сюрреалізму.

Ми хотіли б спинитися на цьому докладніше, бо вбачаємо тут одну з найбільших загроз сучасного мистецького життя. Коли Тосканіні диригує оперою в Буенос-Айресі, а Єгуді Менугін виступає з концертом у Мюнхені, коли Віллі Бавмайстра запрошують на паризьку виставку безпредметників, а лондонський театр Олд-Вік гастролює в Нью-Йорку, коли Теодосій Осьмачка перетворює в українській мові поезію Т.С. Еліота, а український театр В.Блавацького виставляє "Антігону" Ануї, то ці факти продовжують і в новій дійсності переосмислюють прекрасну традицію мистецької співпраці націй, традицію тих епох мистецтва, коли Дюрер навчався в Італії, а Леонардо був гостем французького короля. Це й є те, що ми окреслюємо як творчий мистецький інтернаціоналізм і вітаємо з усієї душі як плідний чин обміну духовими вартостями, в якому виковуються такі властивості культурного співжиття народів та одиниць, як взаємне розуміння, взаємне зближення і взаємна пошана. Але для такої співпраці потрібно мати власне обличчя. Його визначають або традиційні народні стилі, що їх український критик (Ю.Шерех) називає органічно-національними, або різко, характерно окреслені поодинокі мистецькі індивідуальності, що самі собою становлять великий напрям, виразну мистецьку добу. Такими мистцями в XX сторіччі є Джойс і Пікассо, що, будучи один ірляндського, другий еспанського походження, не належать до органічної мистецької традиції своїх народів, але являють своїми індивідуальностями цілі мистецькі світи, спроможні ввійти в процес вселюдського творення як незалежні і рівноправні одиниці.

Таким чином ми можемо з уже сказаного прочути і визначити дві основні тенденції сучасного духового світу, які стоять одна проти одної взаємозапереченням. Перемога однієї з них визначить характер мистецького обличчя завтрішнього дня. Перемога механічно-інтернаціоналістичної тенденції означатиме настання доби мистецтва функціонального, мистецтва знівельованої маси, мистецтва спримітивізованої, утотожненої в усіх кінцях світу людини. Перемога творчо-інтернаціоналістичної тенденції викличе собою нечуваний мистецький ренесанс народів та одиниць, породить могутні творчі індивідуальності, які, виконуючи головне завдання мистця: перетворення світу і людини естетичними засобами і розвиваючи традицію міжнаціональної співпраці, знайдуть гармонійне розв'язання проблеми особистого і загальнолюдського. А розв'язання цієї проблеми означало б і розв'язання проблеми стилю цілої доби.

Помилково гадати, що стиль чи стилі доби творяться з самої інтуїції, спонуканої об'єктивно-історичними обставинами, і що свідомість визначає їхні особливості пізніше, коли вони самі вже стають об'єктивним явищем. Момент суб'єктивної свідомости присутній у самих початках стилетворення, навіть у таких темних епохах, як доба, що безпосередньо

передувала добі каролінгського ренесансу, коли мистці чудово знали витвори античної скульптури (хоча б уже з того, що на їхніх очах ці витвори тисячами нищено або закопувано в землі) і все таки різьбили свої статуї "не так", "інакше". Що ж казати вже про нашу добу, в якій роля свідомости у творенні мистецьких стилів і напрямів виросла до небувалих розмірів. Але водночас у всеоб'ємності сучасної збірної мистецької свідомости, яка з додержанням певних умов є явищем глибоко позитивним, криється і небезпека - небезпека визнання об'єктивного права на існування абсолютно за всім, що твориться в мистецькій ділянці. Це бо неминуче веде до втрат критерія, до ставлення знаку рівности між принциповими високомистецькими явищами і явищами низького, примітивного, умасовленого, стандартизованого мистецтва.

Для високого мистецтва цей нетривкий стан свідомости, не скріпленої потрібною дозою активізму й безкомпромісовости, тим більше небезпечний, що, конкретно кажучи, той низький стиль як стиль доби вже існує. Спосіб носити одяг, ходити, спинятись і обертатись, стереотипні фрази на всі головні випадки життя і манера їх інтонувати, форма нарисованих брів і намальованих уст на жіночих обличчях, увесь ритм дня від голення і вмивання через трамвай і бюро до вечірнього кіна або точно окреслених рухів під звуки джазової музики - все це реальний стиль сьогоднішнього міського життя мас, стиль, творений і зміцнюваний щодня законодавцями паризьких мод і творцями голлівудських фільмів.

Є й свої теоретики в цього стилю. Із шпальт щоденної преси і популярних журналів, усіх отих "загальних магазинів", "книжок для всіх" тощо, вони настирливо запевняють, що цей до межі можливого стандартизований стиль, у соку якого вариться сучасне масове мистецтво, що це й є стиль доби нового гуманізму, в якій творчість мистця звертається до найменшої людини, до її способу думання, до її невибагливих щоденних потреб. Тим то, коли сьогодні преса пише про новий ренесанс італійського кіна, про нову епоху веризму, розпочату такими фільмами, як "Рим - відкрите місто" і "Шюшя", то до цих вісток треба ставитися з великою засторогою, виходячи з досвіду відзначення на одному з останніх фестивалів швайцарського фільму "Марія Люїза" як "тепло людяного", "глибоко гуманного", тоді як насправді цей фільм знаменує собою абсолютну мистецьку порожнечу і є ніби символом жахливого падіння сучасного кіномистецтва, втопленого в нескінченному натуралістичному діялозі, в найпримітивнішому монтажі, в цілковитій безполітичності сценарної та режисерської фантазії.

Сьогодні як ніколи гостро стоїть проблема гуманізму. "Екзистенціялізм - це гуманізм", - раз у раз акцентує провідник нового европейського філософічно-літературного напряму, Жан Поль Сартр. І інтелектуальні носії католицької ідеї на її сучасному етапі, оті провісники нової доби християнства, починаючи від самого папи і кінчаючи такими письменниками, як Унамуно, Джільберт К. Честертон, Т.С. Еліот, Поль Кльодель, і такими публіцистами, як автор голосної статті "Агонія християнства", редактор "Еспрі!" Еманюель Муньє, - вони теж декляруюць

наближення ідеї католицького універсалізму до духових потреб найменшої людини. І тому ми гаряче прагнемо за всіма цими фразами про людину, про людське, про людяне прочути той творчий зміст, який у поняття гуманізму вкладають інтелектуали різноманітних напрямів. Бо для нас особисто ця проблема тільки тоді набирає позитивного значення, коли вона конкретизується в образі і в мистецькому відтворенні людини духової, людини спраглої і неспокійної, людини, незадоволеної з обставин і з самої себе, людини, що не хоче залишатися такою, якою її створила природа й соціяльні обставини, людини, що хоче стати вищою, кращою, досконалішою, людини не щоденної, а легендарної. Ми байдужі до страждань людини, яка задовольняється чотирикутними межами наданої їй суспільством кімнати. Ми по стороні "трагічного гуманізму" Андре Мальро. І нам глибоко симпатична шляхетна спроба Томаса Манна реабілітувати Ніцше, яку він зробив на минулорічному з'їзді інтернаціонального ПЕН-клюбу в Цюріху, відділивши в своїй доповіді в образі великого німця те, що стало предметом вульгарного наслідування, від того, що його істотно характеризує як героїчного борця проти вузького, тупого й темного міщанського тону існування.

Отже, якщо з одного боку ми бачимо агресивне промкнення в побут найширших мас стандартного, знівельованого мистецтва, то з другого боку спостерігаємо на тлі характеристичної розгублености й нерішучости радше намагання систематизувати досягнуте у віках, ніж спробувати пробити шлях до нових універсальних стилів. Є багато інтелекту, є величезне накопичення культури, є вироблена разюча прозорливість в оцінуванні мистецьких явищ минулого й сучасного, але немає всеоб'ємних індивідуальностей, немає геніїв, що могли б вмістити в своїх серцях усе людство, не тільки щоденне, але й легендарне. Неохристиянізм не має другого Христа. Неогуманізм не має другого Леонардо. Інтернаціональний ПЕН-клюб - це тільки об'єднання глибоких, талановитих, шляхетних людей, які толерують один одного і які намагаються зробити світ більше людяним, ніж він є, але це ще далеко не агресивні, безкомпромісові творці тієї напруженої атмосфери, в які постають школи "нового солодкого стилю", як у часи Данте, і майстерзингерські войовничі гуртки, які безжалісно виганяють із своїх лав кожного партача. У сфері високого мистецтва ми маємо сьогодні щось, що до найдетальніших аналогій нагадує олександрійсько-гелленістичну добу в історії Єгипту: будови, образи і писання, що з них багато, взятих окремо, становлять собою досконалий мистецький зразок, але, зіставлені поруч в одному просторі, вони являють собою видиво виняткового стилістичного несмаку (образ Олександрії цієї епохи, між іншим, досить вдало відданий у сенсаційному англійському фільмі за п'єсою Бернарда Шоу "Цезар і Клеопатра"). Справжні бо мистецькі епохи, епохи активного стилетворення, неминуче перетоплюють у собі всі стилі минулого і зводять їх до спільного стилістичного знаменника. Раби на малюнках середньовічних видань комедій Теренція трактовані так, як велить образотворчий канон автора малюнку. І якщо кожна стилістична доба

є насправді складним конгльомератом суперечностей, якщо, приміром, до стилю XVIII сторіччя належить і раціоналізм Вольтера, і сентименталізм Руссо, і романи Філдінга, і позиція Блека, який взагалі стояв понад світоглядовими й естетичними канонами епохи, то все таки все це вкупі являє XVIII вік, і, наприклад, не тільки портрет генерала Бонапарта, зроблений Давідом, відрізняється від портрету імператора Наполеона, зробленого Мейсоньє, але й малюнок баварського селянського строю, який, стрій, відтоді не змінився, зроблений у XVIII сторіччі, різнитиметься від зробленого сьогодні малюнку цього ж строю.

Які ж ознаки того стилю XX сторіччя, який визначив би нову мистецьку добу в разі перемоги високої тенденції над масово-голлівудською? На наше глибоке переконання, це насамперед мистецтво героїчної людини. Конкретно це означало б естетичне розкриття внутрішнього світу людини, яка за всяких обставин хоче і вміє бути індивідуальністю. Стилістично це було б багате й різноманітне мистецтво, в якому творчо одне одне доповнювали б національні традиції і самостійні особисті відмінності, і це твердження про стиль доби, універсальний і водночас різнобічно індивідуалізований, не ховає в собі антиномії: у справжнього потужного мистця відчуття спільного знаменника завжди гармоніюється з бажанням збільшити власний чисельник, і він завжди вміє бути Боттічеллі поруч із Гірляндайо й Поляюольо в спільному творенні стилю кватроченто. Але йдеться про справжніх, про потужних мистців. Сьогодні таким мистцем є лише той, хто безкомпромісово пориває з натуралізмом і хто наважується відміняти дійсність, перетворювати людину і світ через своє мистецтво. Стилістичною ознакою високого мистецтва XX сторіччя є наслідування реальної дійсности, як вона витворюється в музику мистця.

Щоб визначити нашу позицію з остаточною недвозначністю, зазначимо, що право на диктаторські повноваження в питаннях мистецького усвідомлення і мистецького задуму доби, вибору й добору стилістичних засобів, визначення меж і встановлення кваліфікацій ми визнаємо винятково за самими мистцями, за їхніми творчими об'єднаннями. Всяке втручання непокликаних, некомпетентних чинників, як от держава, церква, партія тощо, з метою регляментувати мистецьке життя завдає цьому останньому тяжкої шкоди, і, власне, однією з трагедій нашого сторіччя є те, що ці чинники раз у раз встрявають у життя мистецтва, інколи перетинаючи найважливіші його нервові вузли. Тимто, якщо сьогодні існує така глибока прірва між мистецтвом мас і мистецтвом нечисленних поодиноких прокладачів нових шляхів, то це сталося не тому, що принципово існує мистецтво для патриціїв і мистецтво для плебеїв, і тільки тому, що в життя мистецтва втручаються немистецькі чинники, які перешкоджають його нормальному функціонуванню і навіть гвалтовно переривають його живий, самодостатній розвиток. У всьому світі виробився тип посередника між масовим споживачем і мистцем, який не дає мистцеві звертатися до споживача безпосередньо, який характеризує кожне нове мистецьке слово як збочення, як вибрик, як

ненормальність, як хворобу. Насправді у футуризмі чи експресіонізмі ніскільки не більше естетичної збочености, ніж в єгипетській фресці або в мініятюрах "Пісні про Нібелюнгів". Немає мистецтва "зрозумілого" і "незрозумілого", є тільки широка висхідна скаля взаємин мистця із споживачем, на ступенях якої другий так само потужно зростає духово й естетично, як перший.

Тимто такого вирішального значення набирає сьогодні насамперед відновлення тих шляхів, які свого часу прокладали мистецькі одиниці і школи, обдаровані відчуттям нової мистецької доби, і які перервала практика державно-тоталітарних систем. Одним з найбільших дороговказів цієї нової доби є творчий доробок рано померлого Франца Кафки, за свого життя відомого тільки у вузькому колі літературних друзів німецького прозаїка (щоправда, Франц Верфель ще тоді сказав: "Усі ми в порівнянні з ним - сміття"). Творчість його настільки оригінальна, а вплив у літературних колах сьогодні такий сильний, що, хто знає, може, саме йому судилося після смерти стати отим генієм нової мистецької доби, відсутність якого ми констатували вище. Світ Кафки (романи "Замок", "Процес", новелі тощо) - це світ людської своєрідности, що перебуває в непримиренному конфлікті з механікою державного й суспільного життя. Водночас це той чудодійний світ духового зціління, де чітко аналізуючий інтелект поєднується з підсвідомим і таємничим, де людина живе повноцінним духовим життям, як у сні або в переказі, життям, не притоптаним автоматикою. Творчість Кафки - це протест і водночас ствердження, трагедія і водночас гармонія.

Поруч із Кафкою й надалі лишається актуальним величезний доробок Джемса Джойса. Його "Улісс", а особливо "Праця в прогресі" - це євангелія людської особистости, яка безконечно пізнає себе у світі і світ у собі і героїчно змагається за право на власну своєрідність, а разом з цим це досконалі зразки нового стилю, сказати б, стилю четвертого виміру, який викликав до життя нечисленну, але вже впливову в літературних колах школу (хоч один з її найактивніших репрезентантів, Гемінгвей, у кілька років тому виданому романі з часів еспанської громадянської війни "Кому дзвонять дзвони", ударившися в бік натуралізму, втратив, як на нас, дещо від свого минулого стилістичного блиску).

Бачити світ як міт, прозріти в думках і діях людини героїчний первень, відчути її невід'ємне змагання, вийти за межі звичайного, порушити закони об'єктивної природи і скорити їх власному задумові, а для цього відійти від плаского натуралістичного бачення, навчитися дивитись відразу у кількох плянах і перспективах, увійти по змозі у четвертий вимір - ось ті загальні тенденції, що поєднують таких особисто відмінних письменників сучасности, як Шолем Аш, євангелічні романи якого "Апостол" і "Назареянин" високо оцінює світова критика; як Герман Брох, автор універсального роману "Смерть Вергілія"; як три роки померлий тому Франц Верфель, останнім твором якого була "Зоря ненароджених", видиво майбутнього світу.

Подібні тенденції слідні і в мистецтвах просторових. Коли автор цих рядків в особистій розмові з Віллі Бавмайстром запитав його про суть його мистецтва, майстер насамперед вдався до цитат із Плянка. Цей оригінальний розроблювач однієї із стежок, прокладених Павлем Клее, подібно як і Пікассо у Франції, чи то працюючи над програмовою композицією, чи то розв'язуючи чисто формальну проблему ліній або барвних плям, завжди шукав одного: встановити безпосередній зв'язок інтелекту з повнотою й всебічністю об'єктивного буття, знайти гармонію перетворення. Потужний рух сюрреалізму у Франції (Сальватор Далі, Макс Ернст, Кіріко), відроджений інтерес до експресіонізму в Німеччині (виставки майстрів цього напряму, збірні та індивідуальні, як от Явленського, Клее, Карла Гофера, у Мюнхені, Авгсбурзі та ін.) свідчать, зі свого боку, що виникнення цих стилів було не вибриком снобів чи божевільних, а закономірним кроком нового мистецького усвідомлення. Поглиблені шукання таких сучасних мистецьких індивідуальностей, як німець Вернер Гіллес або американці Генрі Кернер і Воррен Остін, яскраво стверджують плідність і перспективність експресіоністичної традиції. І якщо людству взавтра пощастить відновити безпосередній зв'язок із космосом і обличчя Боже стане таким постійноприсутнім у побуті людини, як це було в біблійних часах, то це досягнеться лише діяльністю цього нового мистецтва, що з нього багато хто сьогодні ще сміється, вважаючи його за божевільне, спотворене, збочене. Наближення до таємниці атома означає одночасне наближення до Бога, і якщо таємниця опиниться в свідомих і самовідповідальних руках, то припустиме сьогодні небагатьом узавтра стане служити цілому людству.

Особливо значущі кроки в напрямі нового одуховлення людини зробив театр. У той час, коли фільм за останнє десятиріччя катастрофічно знизився, коли на зміну великій акторці Греті Гарбо прийшла талановита з природи, але заздалегідь патентована Інгрід Бергман, коли мистецькі фільми, як от "Красуня і потвора" Жана Кокто, стали просто випадком, театр пережив своєрідний ренесанс у всьому світі. Такими п'єсами, як "Шовковий черевичок" Кльоделя і "Вбивство в соборі" Т.С. Еліота, прокладено шлях до нової містерії. Обіцяні на 1950 рік пасійні вистави в Обераммергав, відновлення після визволення Австрії щороку вистав Райнгардтового "Єдермана" в Зальцбурзі (під керівництвом Гелени Тімії, удови покійного режисера) знаменують збереження традицій німецького середньовічного театру. Водночас відбувається наступ на натуралістичні позиції з другого боку - з позицій відроджуваної традиції театру як гри. В цій ділянці багато досяг оригінальний американський драматор Торнтон Вайлдер, п'єси якого обійшли сцени всього світу. І вже справді епохальним явищем є театр Федеріко Гарсія де Льорки, еспанського поета, що загинув під час громадянської війни. Його п'єси, серед яких особливо видатною є прославлене "Криваве весілля", являють собою своєрідні трагедії, жанр цілком відмінного вигляду, де національна трагедія сплітається з характерним темпераментом і незрівняною фантазією авторської особистости.

З приємністю відзначаємо також епохальні досяги французького театру, особливо театру Маріньї, мистецький керівник і головний актор якого, Жан Люї Борро, у співпраці з Андре Жідом виставив у передминулому сезоні Шекспірового "Гамлета", а в минулому - інсценізацію роману Кафки "Процес".

Може, ніде не досяг новий мистецький стиль таких успіхів, як у царині музики. Силою своєї мистецької специфіки висока музика значно більше віддалена і від відпоручників тоталітарних держав у ділянках мистецтва, і від вульгарних критиків, які воліють прикладати свої сили до більш приступних їм літератури й театру. Не будучи музичним критиком, ми відзначимо з пошаною лише ті властивості нового музичного мистецтва, які може окреслити кожна естетично вихована людина: зразкові досяги в ділянці подвійної тональности й багатотональности, незвичайно цікаві й плідні завоювання в царині ритміки, органічне поєдання національної традиції з індивідуальним новаторством. Такі зразки, як симфонічні твори Стравинського, Гіндеміта, Бартока, де Фойя, Вільяма Шумана, Арона Копленда, як опери "Маляр Матіс" Гіндеміта, "Пітер Граймз" Бендісамена Бріттена, "Бернауерін" і "Розумниця" Карла Орфа, "Аріядна на Наксосі" Ріхарда Штравса, як фавстівський балет "Абраксас" Вернера Егка - все це здобуток мистецтва для сучасного інтелекту, який, інтелект, прагне в царині гармонійних звуків переживати близькі його сучасному станові розвитку емоції, як прагне їх переживати в царині організованих слів і барв.

Звертаючися спеціяльно до українського мистецтва, тобто до досягів його на чужині за час від закінчення другої світової війни, ми повинні констатувати, що воно перебуває не в найгіршому стані в порівнянні з щойно окресленим станом світового мистецтва. Нагадавши тут ще раз нашу початкову тезу про мистецтво Европи, зазначимо, що ми поділяємо думку тих, хто відносить мистецтво України не цілком до европейського культурного циклу. На еміграції, в ділянці обмеженого кількісно гурту мистців, що походять з різних частин українських земель, слідно, як в ембріоні, значення українського мистецтва як певного роду мосту між культурними традиціями Азії та Европи. І саме в тому факті, що, вперше по багатьох роках виявлена свобідно, творчість українських мистців, передусім письменників ("Поет" і "Старший боярин" Осьмачки, "Еней і життя інших" Юрія Косача, "Білий світ" Василя Барки, перший том роману Уласа Самчука "Ост", "Попіл імперій" Юрія Клена, "Душа і доля" Михайла Ореста, "Доктор Серафікус" і "Без ґрунту" В.Домонтовича), але так само й просторових мистців (Галина Мазепа, Е.Козак, Я.Гніздовський), театральних працівників (В.Блавацький, Й.Гірняк) і навіть музик (Є.Оленський, Ю.Фіяла), що ця творчість відразу виявила тенденцію синтезування національного і вселюдського, традиційного і індивідуального, що вона виступила з оригінальними концепціями і активною різноманітністю формальних засобів, - ми вбачаємо повну підставу сподіватися, що, поставлене в нормальні умови у всенаціональному масштабі, нове українське мистецтво відіграє одну з вирішальних ролів у творенні нового вселюдського мистецтва.