ВИТОКИ

МАРКО РОБЕРТ СТЕХ

ОГЛЯНУВШИСЬ НА ПІВСТОЛІТТЯ...*

Ігор Костецький про українську прозу та театр

2.

Найбільшою людською втратою для української літератури і культури 1940-50-х рр. в еміграції (та і не лише в еміграції) не був передчасний відхід з життя чи то деяких заслужених літераторів старої школи (а зокрема Аркадія Любченка, в якого опісля арешту гестапо і тортур відновилися радянського походження хвороби, від яких він помер 25 лютого 1945 в Бад-Кіссінгені), чи то особливо надійних молодих творців (зокрема поета Андрія Гарасевича, що був теж альпіністом і в тридцятирічному віці загинув під час спроби здертися на верхів'я Вацману в німецьких Альпах), а подія 18 квітня 1949, коли до квартири Віктора Петрова в мюнхенській дільниці Швабінг прийшло двоє чоловіків, з якими Петров згодом вийшов, щоб зникнути без сліду на кільканадцять років. Бо щойно у травні 1965 р. він несподівано виринув у Києві, де йому надано орден Вітчизняної війни першого ступеня, а від 1966 р. радянські часописи і видавництва почали друкувати його наукові праці. Сьогодні, мабуть, не лишилося багатьох сумнівів щодо того, що під час війни Петров займався якогось роду шпигунською діяльністю, а втім, за словами Юрія Шереха, "переляк Петрова супроти репатріяції й пізніші роки його перебування ніде (себто без можливостей займатися дійсною шпигунською діяльністю - *МРС*) говорять про те, що подія 18 квітня не була добровільним виїздом, а вивезенням. Офіційна репатріяція тоді вже не провадилася, але вихопити

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

людину з Баварії радянські агенти й далі могли"[1]. А ще красномовнішим свідченням на користь версії насильного вивезення Петрова з Німеччини є факт, що подія 18 квітня остаточно відібрала в нього те, що, в оцінці його знайомих, було найбільшою його пристрастю - можливість свобідної творчої інтелектуальної праці та її оприлюднення. Отож, самозрозуміло, виїзд до СРСР не міг бути для нього, у цьому контексті, бажаним.

Не випадково публікації літературознавчих статей Ігоря Костецького в цьому числі "Кур'єра" починатимуться з двох текстів саме про Віктора Петрова, а точніше, про його літературну "персону" В.Домонтовича. (Філософські та наукові статті Петров писав під своїм прізвищем, а також під другим псевдонімом Віктор Бер.) Ці два - надзвичайно різні - письменники й літератори були, кожен у свій спосіб, найпрогресивнішими (у загальносвітовому контексті) українськими творцями того часу. Якщо Костецький, на прикладі його драматургічної творчости, був предтечею західноевропейського абсурдизму (хоча абсурдистом як таким він не був), а навіть і деяких постмодерністських тенденцій, тож Петрова, зокрема в його філософських текстах, слід, за Іваном Фізером, вважати "попередником Фуко"[2], бо ж, як зауважує Віра Агеєва (перефразовуючи Фізера), як історіософ він "багато в чому випереджує концепції французьких структуралістів і постструктуралістів"[3]. Представлені далі тексти Костецького про Домонтовича-Петрова - це післямова до видання роману "Доктор Серафікус" та короткий спогад "Фрагмент про Домонтовича".

Улас Самчук, голова Мистецького Українського Руху, упродовж усього трирічного існування цієї організації відіграв ключову роль у розвитку української літератури того часу самим фактом своєї адміністративної посади, а точніше, своїм ставленням до неї та відчуттям місії й потреби створити позапартійну і понадполітичну єдність із розрізнених елементів-індивідів, які складали українське літературне середовище в таборах ДіПі. Попри те, що не був учасником "засновних зборів" МУРу[4] й не був причетним до створення задуму організації, тим не менш, за свідченням Шереха, "без нього МУР був би немислимий, був би тільки невдалою спробою, сказати б, замахом східняків [...] узяти в свої руки провід над усією еміграційною літературою і культурою"[5]. Самчук, що був уже відомим письменником, а теж активним членом українського націоналістичного руху (представники якого керували адміністрацією в

[1] *Ю.Шевельов (Юрій Шерех). Я - мене - мені... (і довкруги). - Харків - Нью-Йорк: "Березіль" і Видавництво М.П. Коць, 2001. - Т. 2. - С. 151.*

[2] *Іван Фізер. Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів. Національний університет "Києво-Могилянська академія". Наукові записки. - Том 17. Філологія. - Київ: "Стилос", 1999. - С. 42.*

[3] *Віра Агеєва. Філософський підсумок. Історіософські концепції Віктора Петрова. - "Кур'єр Кривбасу". - Кривий Ріг. - № 187. - Червень 2005. - С. 210-211.*

[4] *Учасниками, суттю випадкової зустрічі у Фюрті, яка виявилася доленосним початком існування МУРу, були Юрій Шерех, Ігор Костецький, Віктор Петров, Юрій Косач, Леонід Полтава, Іван Багряний та Іван Майстренко.*

[5] *Ю.Шевельов (Юрій Шерех). Я - мене - мені... (і довкруги). - Т. 2. - С. 94.*

таборах ДіПі), став, з одного боку, захисною ширмою, яка намагалася оберігати здебільшого "східняцьку" групу письменників від підозр з боку західньоукраїнської більшости ДіПістів, та, з другого боку, наділений врівноваженістю характеру й толерантністю, - "дипломатом", який невтралізував міжлюдські конфлікти, котрі неодноразово загрожували розколом МУРу. Та як письменник Самчук не втішався особливою пошаною серед провідних літераторів МУРу. Шерех прямо висловлює цей факт: "Навіть коли я писав про (Самчукові романи) - бо мусів, - я підписував свої статті своїм другим псевдонімом - *Гр. Шевчук*, якого вживав у своїх писаннях другорядної ваги"[6]. Короткий текст "Роман про Марію" - це єдиний присвячений Самчукові текст Костецького. Очевидно, текст був написаний з наміром помістити його як передмову до французького перекладу роману "Марія". Не відомо, з яких причин текст, врешті-решт, до книжки не потрапив: чи Самчук відмовився від нього, чи сам Костецький, передумавши справу, забрав текст назад. Франкомовне видання "Марії" вийшло у 1955 р. у видавництві Editions du Sablier у Парижі з передмовою Рене Аркоса. Текст передмови Костецького друкується вперше за машинописом з архіву письменника.

Романи й поетичні твори Івана Багряного мали у 1940-х та 1950-х рр. надзвичайно віддану підтримку серед пересічного українського читача в еміграції. Його велика популярність (як у ролі літератора, так і провідного політичного діяча Української Революційно-Демократичної Партії) знаходила віддзеркалення і в багатотиражних (порівняно) виданнях та перевиданнях його творів, і в перекладах оцих творів на західньоевропейські мови. А водночас "фахове" українське літературознавство по суті ігнорувало цю творчість, вважаючи її низькопробною й позбавленою основної стилістичної майстерности. Передрукований тут текст Ігоря Костецького "Стаття про роман" - чи не єдина серйозна критична оцінка твору Багряного, написана у середовищі найпередовіших літературознавців МУРу. Наскільки факт написання статті був зумовлений суто практичною обставиною, а саме тим, що, позбавлений можливостей заробляти на прожиття в інших часописах, Костецький найактивніше співпрацював наприкінці 1950-х рр. з контрольованою УРДП та Багряним редакцією "Українських вістей" в Новому Ульмі, залишається (бодай поки що) нез'ясованим. Проте навіть якщо була позалітературна спонука для написання статті, в самому її тексті Костецький, здається, не йде на компроміси зі своїми літературознавчими принципами. Його стаття досі залишається однією з фаховіших оцінок творчости Багряного.

Після прочитання "Статті про роман" читач "Кур'єра" матиме нагоду порівняти підхід Костецького до української прози на прикладі його рецензії на короткий твір "Залізний куркуль" Ігоря Качуровського, автора, інший твір якого (роман "Шляхи невідомого") представлений у негативному світлі в "Статті про роман".

Два вміщені далі театральні огляди й одна рецензія опубліковані тут не так з огляду на висловлені в них думки Костецького про театр (надто цікавих ідей та концепцій там і не варто шукати), як з огляду на сьогодні

[6] *Ю.Шевельов (Юрій Шерех). Я - мене - мені... (і довкруги). - Т. 2. - С. 94.*

практично невідому інформацію про українське театральне життя 1940-х рр. Перший з оглядів (опублікований як частка (без окремого заголовка) "Міжнародного мистецького огляду" в першому числі задуманого Костецьким журналу "Хорс") подає скупі, та все ж таки унікальні дані про українське театральне життя в Галичині в 1943-1944 рр. в умовах німецької окупації. Другий огляд, написаний в 1947 р., містить рецензії театральних вистав у таборах ДіПі в Німеччині. Огляд був задуманий, напевне, для другого (ніколи не виданого) числа "Хорса". Текст ніколи не друкувався у цілості; один його уривок, "Йосип Гірняк та його студія", підписаний псевдонімом Юрій Корибут, появився в газеті "Українські вісті" в Новому Ульмі 22 січня 1949 р. Стаття друкується вперше за машинописом з архіву Костецького.

Вистава "Антігони" Жана Ануї, поставлена студією Володимира Блавацького на початку 1948 р. (за українським текстом, перекладеним із німецького перекладу), була, за свідченням очевидців і рецензентів, найбільшим досягненням українського "таборового" театру. Рецензія Костецького - це безперечно один із найцікавіших відгуків на цю театральну подію. Добірку матеріялів, публікованих у цьому числі, завершують спогади Костецького про українського актора й режисера Володимира Блавацького (1900-1953), поміщені в журналі "Сучасність" у 1966 р.

м.Торонто

ЮРІЙ КОРИБУТ

ДОКТОР СЕРАФІКУС: БЕДЕКЕР ДО РОМАНУ*

1.

ДОРОБОК

Друковані досі речі В.Домонтовича - романи "Дівчинка з ведмедиком" (1928) і "Без грунту" (друкований частинами по різних журналах 1943-1947), а також новелі, з яких помітніші "Відьма", "Курортна пригода", "Без назви", "Емальована миска", цикл "На засланні", "Пімста", "Апостоли", "Розмови Екегартові з Карлом Гоцці",

* *Юрій Корибут. Доктор Серафікус: Бедекер до роману, у виданні В.Домонтович. Доктор Серафікус. - Мюнхен: "Українська трибуна", 1947. - С. 159-172.*

"Приборканий гайдамака". Тематика цих речей дуже обширна, охоплює, крім подій сучасного українського життя, різні моменти з історії України, а так само Західньої Европи ("Розмови") і навіть євангелічні ("Апостоли").

2.

АТМОСФЕРА

Народжена 1917 нова міська інтелігенція потребувала нової літератури, потребувала книжки, що її можна було читати. Ця інтелігенція не хотіла вже захоплюватися тим, чим захоплювалася сільська передреволюційна інтелігенція. "Під тихими вербами" Б.Грінченка не задовольняли нового читача. З цих причин і в цьому аспекті була задумана серія нової белетристики у видавництві "Сяйво", що його очолював П.І. Комендант. У цій серії з'явилися "Чебрець-зілля" Наталі Романович-Ткаченко, "Недуга" Євг. Плужника, "Донна Анна" Гр. Брасюка. Для цієї ж серії була написана "Дівчинка з ведмедиком" В.Домонтовича, що нею автор дебютував.

Поза цією серією у виданні "Книгоспілки" вийшло "Місто" Валеріяна Підмогильного, перша в 20-х роках спроба роману в бальзаківському стилі.

"Місто" мало успіх у критики, "Дівчинка з ведмедиком" - у читача. Попри свою незавершеність, це був твір, що його новий читач нарешті волів читати, щоб читати, це був літературно прийнятний для читача твір. Надиханий успіхом, сповнений видавничих сподіванок, П.Комендант замовив авторові для "Сяйва" другу річ. Так 1929 був написаний "Доктор Серафікус", який, однак, уже не побачив тоді світу, бо діяльність приватних видавництв, у тому й "Сяйва", з кінцем НЕПу була припинена.

3.

ІДЕЯ

Як зазначає автор у своєму вступному слові, він розглядає публікацію першої частини "Доктора Серафікуса" в цьому виданні 1947 - за двадцять років після його написання - як публікацію історично-літературного характеру. Сьогодні, мовляв, цей твір став уже "документом часу", "архівною пам'яткою". Цьому твердженню не можна відмовити певного сенсу. Твір справді належить іншій добі, коли до літератури і читач, і критика ставили інші вимоги, ніж сьогодні. Однак не можна відмовити рації і тим словам, що ними автор супроводив надрукування розділу з "Доктора Серафікуса" в "Рідному Слові" 1946: мовляв, перечитуючи свій твір знову по двадцятьох роках, він вхопив у ньому тенденції, які просякли цей твір поза раціональною увагою авторовою. В постаті головного героя роману, вченого Комахи, автор витворив образ "технічної людини", "функціональної людини", людини ізольованої технічної функції. Він - як він це твердить - витворив образ людини, якою стає

вона в наш організований вік, у вік панування абсолютної техніки, в часах універсальної індустріялізованости людського суспільства. Комаха - за підсвідомим задумом автора - людина, що виконує одну функцію, розкручує гвинт на конвайєрі, і поза цим світ для нього не існує.

Автор малює процес психологічного виходу ізольованої людини із світу "я" в світ "не-я". Момент переходу від "я" до "ти" - переважна і, либонь, виключна тема "Доктора Серафікуса". Три жінки - три етапи цього переходу: Ірця, Тася, Вер, причому етап другий відбувається ретроспективно, в спогаді.

Читач, у своїх літературних смаках вихований "під тихими вербами", не знаходячи в романі В.Домонтовича ні верб, ні соловейка, ні вишневого з перелазом садка, ні традиційного жесту, яким парубок з кобзою загортає дівчину в свиту, ладен кожний "позавишневосадковий" опис сприймати як святотатство. А тим часом автор лише цілком точно витримує с е р а ф і ч н и й характер свого героя. Доктор Серафікус у діялогу з Вер говорить про любов технічною мовою ізольованого мислителя. Він мислить і висловлюється категоріями, вичитаними ним у філософів-платоніків. Він наводить цитати з Платонового "Бенкету", і саме ту, де античний філософ доходить до найвищої точки свого морального патосу, свого ствердження "Афродіти уранії", "небесної любови", і обурення супроти "Афродіти пандемос", земного, плотського кохання. Розділ, де Комаха-Серафікус говорить про своє кохання Вер - це теж ніщо інше, як точне відтворення тексту з "Еннеад" Плотіна.

Немає сумніву, кожний перехід від одного способу трактувати ту саму тему до іншого викликає протест з боку читача, що звик тільки до традиційного способу трактування. Та хід літературного процесу має свої закони, і ні читач, ні автор, ні критик не можуть зневажати їх. Це було б "антиреалістично", коли б міський Комаха про свою любов говорив мовою народнопісенної лірики. Вона чужа йому, він не знає її. Вишневий садок заступлено пляжем, грінченківський герой ходив у свиті, новітній - у купелевих плавках.

4.

МАТЕРІЯ

У читача "Доктора Серафікуса" створюється відчуття композиційного різнобою. Здається, що роман механічно складено з окремих частин, написаних в різний час, у різних манерах і, можливо, навіть у різних настроях. Не треба великої літературної досвідчености, щоб помітити, як слабо, начебто тільки з якогось примусу ззовні, пов'язано між собою ці окремі, нерівні розміром і нерівні порціями вкладеного автором темпераменту частини. Одні з них, широко задумані і гідно розгорнені, позначено гостротою вислову, дотепністю спостережень, назнаменовано справжнім хистом. Інші - ніби виниклі з раптового, моментального, можливо, побаченого уві сні образу - були записані рвучно, похапцем,

а деталі при основному образі так і лишились нерозробленими, допасованими нашвидку, з не зведеними докупи кінцями - так, що навіть у двох поруч реченнях оповіді не узгіднено минулий час із теперішнім. А ще інші частини мають вигляд взагалі написаних з обов'язку, з єдиною метою заповнити прогалини між основними частинами.

Можливо, причиною цієї композиційної незв'язности була авторова недосвідченість? Припущення цілком природне, тим більше, що в наступній чергою великій своїй речі - "Без грунту" - і в новелях автор досягає більшої композиційної єдности, принаймні втримується менше-більше в одній манері, зокрема в тій, що її В.Державин визначає як стиль схематизму. Та від того не менш ми схильні думати, що йшлося тут, у "Серафікусі", не про недосконалість авторову в умінні р о з р і з н я т и окремі манери письма і в умінні к о м п о з и ц і й н о з а д у м а т и твір, а про щось цілком протилежне: про недосконалість авторову в умінні з р о б и т и р е ч о в и с т и м с в о є в и д и в о, видиво цілком відмінного - з погляду стилю взагалі і з погляду композиції спеціяльно - літературного твору, цілком відмінного від того, що доти знала українська белетристика. З усією ймовірністю можна тепер сказати, що тут ішлося про нову сторінку в історії українського роману. Ми постараємося простежити це в нашій короткій аналізі "Серафікуса", його загального композиційного задуму і сукупности літературних засобів, ужитих у ньому.

Але розглянемо насамперед ці манери, що з них зіткано матерію роману, окремо.

5.

МАНЕРИ

Їх можна розподілити на дві основні групи: такі, що об'єктивізують, максимально узагальнюють відтворюваний образ, і такі, що його конкретизують, роблять образ одноразовим, винятковим. Ми далі побачимо, що з цих різних манер письма поступово вироблюється одна, сказати б: д і я л е к т и ч н а м а н е р а, що в ній доведена до межі об'єктивізація образу непомітним скоком переходить у свою протилежність, стає засобом уявнення саме ц ь о г о, не іншого - виняткового, неповторного образу. Тим часом цей спосіб ще перебуває на рівних правах з іншими в "Серафікусі", де загалом не віддано переваги ані одному, де відбувається ввесь час боротьба різних манер і з них перемагає по черзі то та, то та.

До першої групи засобів виразности - об'єктивізуючих, схематизуючих, - належить звичайне узагальнення, так би мовити, узагальнення першого ступеня: "великі й круглі фонтанні мушлі". До такого узагальнення, що подає тільки родові, розраховані на раціональне сприйняття і ні в якому разі не на очевисту видимість властивості образу, автор, треба це зазначити, вдається досить рідко. Вони служать йому отим невтральним цементом, що споює між собою частини, конструйовані засобами багатшими і образністю складнішою - це ніби між двома валами

інтенсивнішого образотворення маленькі творчі павзи, в яких образність дорівнює майже нулеві, павзи, від яких, зрештою, не вільний жаден з письменників. Ось інша манера, цієї ж групи, але з вищим градусом образности, манера, що її автор вживає куди частіше - манера ритмічного ступенування гострих об'єктивних визначень: "Між ними лежала пустеля, ізольованість порожнечі, замкненість пітьми, безмежність простороней". Це чистої води літературне барокко, і тут ритм раз у раз перетворюється на ритм голих формалістичних "повторів, як і належиться бароккові, найформалістичнішому із стилів: "Те, що він стверджував, він обгрунтовував. Він не висловлював необгрунтованих тверджень". Очевидна річ, ми жадною мірою не маємо наміру ставити під сумнів літературних вартостей бароккового стилю в його чистому вигляді або в принциповому поєднанні з якимсь іншим, вартостей того, наприклад, експресіоністичного барокко, яке визначає переважну більшість творів Косача. Отже, тут ми вказуємо на барокко лише як на один із складових елементів роману, дуже важливий - з нього бо саме і буде створено пізніше грунт для того стилю авторового, визначеного нами вище умовною назвою діялектичного, - але в "Серафікусі" ще невирішальний, він бо тут легко надається на різні перетворення, які, зрештою, пророблює і сам автор, запроваджуючи поруч елементи іншородні.

Нарешті, до цієї групи манер слід віднести й ті точені речення, що мають вигляд майже афористичний: "Коли б люди не бачили снів, може, вони ніколи не довідались би про те, що існує", або: "Кожне "сьогодні" визначає не тільки прийдешнє, але й минуле", або: "Він був більший і цікавіший од своїх примітковых студій і свого примітко-вого існування, але сумлінна працьовитість і тягар приміткової традиції були більші за нього", або: "Втеча Комахи визначила його долю. Йому не слід було тікати, якщо він хотів уникнути своєї долі" - хоча в цих афоризмах (особливо це слідно в останньому прикладі) виразно видно, як бореться один спосіб із другим, як раз у раз перед автором виникає спокуса вийти з узагальнюючої обов'язковости образу в парадокс, тобто - в конкретний, неповторний "випадок".

І от друга група виразних засобів, група конкретизуюча. Її творять образи моментальні, разючі своєю раптовістю: "вози - здригались на бруку вулиці"; "соняшні плями тремтіли на доріжках"; "рожевоголовий пупс"; "біляві плями" (в пам'яті); "у повітрі пахло курявою й півднем" (де абстрактне "південь" надзвичайно уявнюється в запахові куряви); навіть - "жовтуватий гармидер" (зоровий і звуковий образ разом). Або ось, наприклад, перший вихід Корвина: "-- високий і тонкий, подібний на розкриті ножиці, з гострим, як у Гоголя, носом, перебігаючи повз скверик --" і т.д. Тут варто прихилити нашу увагу до образної системи експресіоністичного роману (в його канонічному німецькому вигляді), поетика якого перебуває в тісному зв'язку з цією гоголівською галюцинаційністю образу ("подібний на розкриті ножиці"). Невеличка виразна сцена з роману Густава Майрінка "Голем" (у в'язниці): "Запитаний щось зневажливо промурмотів, попорпався в своєму сіннику, витяг

звідти аркуш чорного паперу й поклав на підлогу. Тоді струсив на нього з глечика трохи води, схилився навколішки і, видивляючись на нього як у дзеркало, розчесав собі пальцями волосся на лобі. Потому він висушив папір з ніжною турбою і знову заховав під нари". Або образ із Казімірових Едшмідових "Примарних пригод двірського радника Брюстляйна", де наприкінці першого перетворення героя жінка підходить до іншої жінки, яку ненавидить, і гострими алмазами перснів на обох своїх руках проводить їй по обличчі згори донизу, розтинаючи шкіру "як ножами". В експресіоністичному романі ця раптова образність є абсолютно невід'ємним складником, вона бо уречевлює маячню, що її являє собою цілість, робить її завжди індивідуальною. Цей нахил до експресіоністичної індивідуалізації образу в цілій тканині "Серафікуса" відограє рівнорядно важливу ролю поруч - чи, точніше: навпроти - нахилу до абстрагізованого узагальнення, і, вилучений окремо, він визначить пізніше такі, наприклад, шедеври В.Домонтовичевого письма, як "Апостоли". Тим часом відмітимо його тільки.

Виразний розклад оповідної манери на два чітко окреслені й поставлені один супроти одного образні елементи видно в досить часто застосовуваному від автора способі рівнобіжного, внутрішньою потребою не викликаного чергування дії і оповіді, яка є ніби поясненням до дії. Наприклад, Ірця сумнівається в людськості Комахи: "- Не може бути! - сказала роздратована Ірця і тупнула ногою", і негайно ж слідом за тим: "Вона заперечувала людську істоту Комахи, заперечувала рішуче й категорично". За зовнішньою структурою тут одне нібито повинно доповнювати друге, але насправді і те, і те існує в різних сферах, рівнобіжно, а схрестившись, творить тільки образну тавтологію, нічого більше. Виразно впадають в око олійні озерця на поверхні води, з якою вони сполучені лише механічно. І саме тому цей спосіб слід віднести до другої групи, тут бо конкретизуюча манера існує абсолютно віддільно від абстрагізуючої.

6.

РИТМ ФАНТАСМАГОРІЇ

Таким чином, мавши це бодай загальне уявлення про групи образного виразу В.Домонтовича в "Серафікусі", ми можемо точніше окреслити ту його манеру, яка не виступає тут іще в повному своєму розвороті, яку ми - повторимо ще раз це визначення - назвали діялектичною і яку можна б назвати також синтезуючою. Ця бо манера сполучає основні авторові способи письма, намічені в "Серафікусі", і створює певну органічну цілість, де бароккова манера через спосіб нагнітання ритмічних окрас непомітно робить скок у разючу експресіоністичну конкретність: у принципово індивідуалізований образ. Ось цей спосіб нагнітання, що виводить до одноразовости образу: "Тепер несподівано для нього прокинулось незнане досі бажання, бажання - мати дитину! Можливо, воно ніколи б не постало в ньому, коли б не виявилося так ясно і різко

в примарах баченого сну. Сон розбуркав те, що досі було притуплене, сховане в глибинах його істоти! Сон підказав бажання, перетворивши його уже на заздалегідь завершене переживання". Усе, що доти в'язалося з уявленням про Комаху, через цю оповідь про його сон раптом оформлюється у вражаючу думку: ц е й Комаха хоче мати дитину! (der Комаха замість ein Herr Комаха.) Але це ще досить тривіяльно, порівнюючи з такими зразками цієї манери: "Примітки були прапором його наукових студій. Примітки виправдували сенс його розвідок. Здавалось, він писав статті не для того, щоб розробити яку-небудь наукову проблему, а тільки для того, щоб, деталізуючи, тішити себе накопиченням приміток", або далі, про інших учених того періоду: "Коментаторство ставало ідеалом дослідження. Текст розпорошувався. Він продовжував існувати тільки як формальний привід для призбирування приміток. Поважність наукового досліду визначалась дріб'язковістю досліджуваної теми".

Наведемо тут поруч зразок з "Без грунту", збудований на цій манері нагнітання, щоб наочно переконатися в дійовості її виразних засобів - у тому, як динамізація барокко призводить до неповторного образу: "Між кухарем та господарем зчинилася правдива суперечка спочатку щодо вибору страв, тоді щодо їх послідовности. Кожен з них обстоював свою думку. Суперечка розпалювалась. Вони перейшли на вірменську мову. Я досить розбирав вірменську мову для того, щоб зрозуміти, що вони дійшли до вищої міри ажіотажу, і суперечка між ними оберталася сваркою. Вони вже не розмовляли. Вони загрожували. Вони палали ненавистю й гнівом. Здавалося, ось-ось, і вони вчепляться один в одного й схоплять один одного за груди -- І раптом усе вщухло. Кухар і господар дійшли згоди. Заклопотаний кухар швиденько почвалав на кухню, а господар, лагідно просяявши й витираючи серветкою спітніле чоло, почав люб'язно доповідати нам про те, що буде приготоване для нас на кухні і що, на його думку, нам слід було б пити з вин, які є в нього".

Дивне враження справляє цей спосіб письма! З цілком, здавалось би, раціонально організованих конструкцій, в яких, якщо кожну з них узяти окремо, ніщо не перечить нашому логічному почуттю і ніщо не виходить за його межі, поступово, мірою нагнітання, разом і вкупі з якимсь дедалі абсолютніше загострюваним оточенням - лоб вірменина - кропіткі пальці й короткий зір ізольованого вченого - являється й дедалі зростає відчуття чогось віднесеного, що давить на нашу уяву, розпирає її, надає їй змогу бачити невидиме, конкретизувати фантасмагорію, окреслювати безмежність. Якась абсолютна ірраціональна величина, якесь π, що з кожним наступним своїм виточненням набуває щораз більшої вагомости і водночас щораз більше втрачає вагу й матеріяльність, стає реально вигаданим, речовисто уявним, доткливо безмежним: 3,1415826525... щось, як гоголівський "Ніс", що є носом колезького асесора Ковальова і разом з тим якоюсь абсолютною істотою, якій нема жадних окреслень у підручниках біології, але екзистенція якої є безумовна, точно вловна, жаска своєю речовистістю реалія. Ця надзвичайна манера письма, при дальшому її послідовному досконаленні, могла б стати цілком своєрідним

літературним стилем, причому вона не обов'язково в усьому б покривалася з німецьким експресіоністичним стилем, бо в літературних процесах різних народів і різних індивідуальностей, попри всю схожість мистецьких світоглядів і зовнішніх формальних засобів, завжди вирішує все таки якась істотна різниця внутрішньої форми.

Тим часом бачимо, що в "Серафікусі" ця манера не стала стилем. Діють різні манері в сукупності, в загальній композиції, яка є засобом всебічно виявити і розгорнути образ головного героя.

7.
КОМПОЗИЦІЯ

Цей образ розвивається так: маленька сцена: образ Комахи-Серафікуса в контрасті з дитиною (порівняльний опис): "З людьми Комаха ніяковий, стриманий і мовчазливий. З Ірцею він балакучий і веселий. З Ірцею він навіть жартує і бавиться, чого в інших випадках од нього аж ніяк не можна було б сподіватись". Конкретний образ, який ближче окреслює Комаху: "Він розглядав її згори вниз крізь лінзи своїх окулярів". Дальша конкретизація, що відбувається поступово, простим перечисленням: "Вона -- досить довго розглядала Комаху, його обличчя, вбрання, руки, довгі ноги й великі черевики". Далі: "Вона ще раз поглянула на нього, великого, гучноголосого й чудного. Надто чудного, щоб бути подібним на людину, і надто великого, щоб бути тотожним комашині -- Якщо цей Комаха і був людиною, то якоюсь іншою, не такою, як уся решта. Попри всю свою грузьку, тяжку масивність, він здавався абстракцією і фікцією". Абсолютно непомітний перехід від асоціяцій дівчинки до асоціяцій самого автора: "У нього було щось од гомункулюса, колби, ляборатории, од легенди про Фавста, од плянківських теорій, до химер, ілюзій, схем і формул. Ані його величезне тіло, ані його червоне, голене, подібне на шматок свіжого м'яса, обличчя не переконували в реальній правдоподібності його існування". Таким чином, оперуючи то узагальненням, то раптовою конкретизацією, то одним і другим укупі, автор поступово підготовлює читача до такого, приміром, чистого гоголівського опису, в якому з ясновидною конкретністю розгортається мотив, що про нього перед тим була лише згадка (окуляри): "У Комахи була непропорційно велика голова з опуклинами на чолі, а на м'язистому широкому носі він, надто короткозорий, замість окулярів носив складні лінзи, що в них світло розкладалося на геометричні блиски, на трикутники, куби, квадрати, ніби геометризоване світло перетворювалося на математичну схему. Сказати б, носив він свої важкі лінзи не для того, щоб дивитись на світ і людей, а з навмисною метою експериментувати над світлом".

Портрет Комахи виявляється на початку третього розділу за допомогою динамізації вже знаного перед тим про його зовнішність: "Велике тіло Комахи і його червоне голене квадратове обличчя здавалися купою м'яса. Руки його закінчувались масивними кулаками, що в них легше було уявити молот коваля чи сокиру м'ясаря, ніж тендітне перо вченого. Підлога стогнала й дошки рипіли під його важкими кроками, коли він ішов своїми ногами, взутими в безмірні черевики. Важкий, масивний, волохатий, він здавався абстрактним, вигаданим, безплотним. У цього циклопа не було, не могло бути біографії. Ані його кулаки, порослі густим волоссям, ані його величезні черевики не переконували в реальності його існування. Його червоне товсте обличчя іноді здавалось наївним і простодушним обличчям хлопчика, а іноді, у важких зморшках і в утомній виснаженості, тяжкою машкарою розпусника. Дід з обличчям хлопчика, старий хлопчик, неначе пияцтво й безсонні ночі зробили його тіло передчасно товстим і грубим. Надто важко було визначити його вік. Іноді він здавався старим, іноді юнаком. Йому можна було дати і 20 років і 50". Між іншим, цю "машкарність" обличчя Комахи, яка не дає змоги точно визначити його вік, підмітить пізніше і одна з дійових осіб, Вер, висловлюючи перше враження від знайомства з ним, - гідний авторський засіб: змусити один уявний персонаж говорити про інший уявний персонаж те, що говорить і сам автор, і цим надати конкретности, літературного життя обом.

Дальший розвиток образу Комахи йде лінією розкриття його внутрішнього життя через виточнення звичок і властивостей вдачі: мимохідне підкреслення його ірраціональної сутности. "Попри всю свою організовану ретельність, Комаха не був гарантований од химерних примх і невизначених настроїв". Нова серія уточнень в описі й дії: Комаха в себе в кабінеті ("вечір, стіл, лямпа"). Думка про дитину, сон. У наступному діялозі з Корвиним вияснюється далі абстрактність уявлень Комахи.

У композицію входять інші персонажі, вони мають відтінювати головного героя, слідують вставні історії, слідують ступенями події.

Вставний епізод з Тасею (ретроспекція). Безпосередньо за цим епізод з невідомою дівчиною, що дає Комасі на вулиці пакунок: тут уперше читач дістає уявлення про "прогалини в пам'яті" героя. Портрет Вер і, як відсвіт, деталізація образу Корвина. Історію Вер подано як суцільний фільм-хроніку, лиш де-не-де з легкими авторськими іронічними коментарями, а розмови Вер і Корвина відбуваються ніби в атмосфері італійського треченто, з його радісним цинізмом, з його простацькою куртуазією, з його закоханістю в мистецтво, з його емансипацією гарної жінки, з його "безсоромними" темами в сальонах під рожевим небом Тоскани. - Подорож до Кам'янця (Могилева). В десятому розділі дається сума людей і доби. З наступного розділу - знову дія: знайомство Комахи з Вер, причому автохарактеристика Комахи в розмові з Корвиним, яка передує цьому знайомству, видається літературно невдалою (герой так "голо" говорить про себе те, що досі про нього говорив автор та інші персонажі!), але в наступній сцені в кафе невдалість авторського засобу вже здається умовною з огляду на введення в дію того несподіваного темпераменту, темпераменту подвижника, що його виявляє Комаха, який, як це тепер стає ясно, дуже багато про себе

знає такого, чого в ньому й підозрівати не можна було. - Блискуча сцена на вулиці (зустріч Комаха - Вер). Не менш блискуча сцена з музикуванням Баха (Вер у фотелі в Комахи) --

І ось образ героя доходить апогею: Комаха закохується. "Я" переходить у "Ти". Ізольованість розгортається в космос.

8.

ПРИРОДА І ВИНЯТОК

Якщо йдеться про проблему неповторного в літературі, то це означає, що трафаретній вимозі у з а г а л ь н е н н я протиставляється вимога витворити о б р а з в и н я т к у. Образами винятку в великій літературі є Дон Кіхот, Гамлет і Народній Малахій, Осьмаччин Свирид Чичка і Косачів Юрій Переможець. Образ винятку - це те, що протибором здіймається в суспільстві злежалого побуту й засушених понять, в оточенні врегульованих емоцій і мертвих релігій. Образ винятку вирушає на бій з вітряками, виправляється в подорож по "голубі мрії". Образ винятку не дає людській історії заснути, він будить життя і спричинює літературні революції.

Що Комаха - це щось більше за т и п, тобто що він є неповторний образ, образ винятку, про це свідчить уся сукупність авторських засобів, яка узагальненням і одночасною конкретизацією, розгорненим образом і нагнітанням ритму виводить героя з меж типізації у сферу несподіваної одноразовости. Типові риси, зростаючи, починають заперечувати свою типовість. Відштовхуючись від так званого реалізму, автор доходить до гротеску, тобто до того найвищого, чого може досягти мистець, творячи образ неповторности: такого сполучення барв і ліній, де нице зростається із звисоченим, а смішне з трагічним, де діють закономірності вищого порядку, ніж ті, що діють в освячених хрестоматіями літературних жанрах.

Гротесковість Комахи разом з автором і читачем відчуває і героїня, Вер, вона бо раптом усвідомлює, що Комаха належить до тих високо оцінюваних нею "несподіваних випадків, речей і людей", що "вміють зробити свої слова й вчинки н е п о д і б н и м и н і н а щ о" (розбивка - *Ю.К.*). Звернімо, наприклад, увагу, як цей людський виняток рухається по вулиці: "Ішов він не серединою тротуару, а коло будинків. Ішов він не просто, а тикаючися, зигзагами, ніби плутав, ніби блукав. Через кожен крок він упирався в будинок, а потім, зробивши кілька кроків уперед і вбік, знов опинявся перед будинком. Будинки, паркани, палісадники, стіни, дерева, тумби, ліхтарі вперто перешкоджали йому йти, хоч він і намагався йти боком, щоб їх не зачепити". Це взагалі він так ішов. А ось у даному випадку: "Він спинився коло вікна брудної бакалійної крамнички і уважно розглядав трухлявий мотлох, виставлений на вікні -- Ковінькою, що була в нього в руках, він навіщось постукав по стовбуру дерева. Він покликав собаченя, яке бігло, і кинув йому шматок хліба".

Це йде той трагікомічний Чарлі Чаплін, проти якого повстають речі і який повстає проти речей. Це йде персонаж із того чудодійного світу, де речі заперечені в своїй істоті, де закони тяжіння перестають існувати, поступаючися місцем перед законами якоїсь цілком відмінної закономірности, де виростають нові речі, що і нагадують щось речовисто вловне, і водночас "неподібні ні на що". Як отой "образ каменя, що має вигляд шматка жиру, виростає до величезного в моєму мозку" (Майрінк, "Голем"), так і тут речі, виявнюючись, виростають у безмежність, творять атмосферу казки, але завжди надзвичайно особистої казки, в якій люди пізнають один одного через звуки музики ("Без грунту") і зустрічаються на вулиці саме тоді, коли цього вимагає ритм казки ("Доктор Серафікус").

Бо природа людини полягає в тому, щоб заперечити природу і створити казку. В усіх періодах історії і в усіх приватних випадках дії людської, чи тоді, коли йшлося про опанування світу стрункою логікою тотемічних понять, чи тоді, коли зброєю людини був містичний міт про божество, що вмирає і воскресає, чи тоді, коли людство увірувало у всевладну силу розуму і наукового позитивного знання, чи тепер, у наш вік гльобальних експериментів над цілими суспільствами й народами, у вік технічної казки про людину, що змінює обличчя планети, в усіх виявах людського чину, чину із знаком плюс чи із знаком мінус, завжди людство прямує до міту про людину-деміюрга, людину, що із шматків розбитої об'єктивної природи, подоланої навколо і подоланої в душі людській, творить новий світ за власним смаком і вподобою.

Людина проти природи навіть тоді, коли вона врочисто деклямує своє максимальне наближення до природи. Жан Жак Руссо і Фрідріх Ніцше обидва були "за природу", але їхні ідеали при накладанні не суміщуються, бо кожен із тих "образів природи" творила суб'єктивна уява людини. "Советский простой человек" - це результат надзвичайно скомплікованої системи щоденного витонченого заперечення об'єктивної природи в усіх її можливих виявах. І Комаха-Серафікус теж, "замість спрощувати взаємини, слова, життьові стосунки й почуття, -- ускладняв найпростіші речі".

Антинатуралізм - це найістотніша притаманність кожної творчої людини, тобто людини, яка будує образ світу, байдуже де - в дійсності, в уяві чи в мистецтві. Тимто натуралізм може бути мистецьким стилем - на коротку мить - тільки в тих парадоксальних епохах, коли "природою" мистецтва стає лінія найменшого спротиву: пасивна епігонада якогось "неприродного" стилю: клясицизму, романтизму абощо. Тоді натуралізм набуває вигляду чогось, що протестує проти канону. Ім'ям природи він узаконює нову умовність, проти якої негайно ж озброюються нові свобідні стилі, щоб поставити мистецтво знову з голови на ноги, щоб повернути мистецтву назад його зганьблене царство. "Доктор Серафікус" був цим мистецьким протестом двадцятих років проти натуралізованих у літературі "тихих верб". Він лишився ним і досі, поки естетика "тихих верб" не зрушена в своїй основі - в психіці українського масового читача, - хоч за це двадцятиріччя обидва табори, новаторський

і консервативний, зазнали таких катастрофальних струсів, що взаємини між ними можна хіба тільки умовно ототожнювати з тими, які були двадцять років тому.

9.
РАЦІОНАЛЬНЕ ТА ІРРАЦІОНАЛЬНЕ

Можна погодитися з В.Державиним, що прогалиною в історії української літератури є те, що вона не мала нормального періоду високорозвинутого клясицизму. Але на прикладі "Доктора Серафікуса" можна прознати якісь своєрідні для української літератури можливості - відмінні шляхи, небувалі жанри, - що могли б тут розвинутися, навіть якби наша література в своєму розвиткові оминула канонізоване історією европейських літератур чергування стилів. Один критик, який ознайомився з "Серафікусом" у машинописі, висловив своє враження так: "Прекрасна річ, але не розумію, для чого вона написана". Про твір, що належить до клясицизму, таке судження винести органічно неможливо, бо який би не був плаский і блідий твір, сама сутність цього стилю завжди вкладає в нього раціональну мистецьку доцільність. Судження критика - яскраве свідчення того, що творчість В.Домонтовича ніколи до клясицизму не належала - ні тут, у "Серафікусі", де сполученням різних манер накреслено лиш контур якогось евентуального раціоналістичного романтизму з багатопляновим гротеском як основним засобом виразности, ні в пізнішому "Без грунту", де розвинуто діялектично-синтезуючу манеру нагнітання образу до переходу в безмежність, ані в новелях.

У "Серафікусі" справді зяє отвір, як у будівлі без даху. Питання про можливості людського інтелекту в опануванні природи тут полишено відкритим. Але зате стверджено - і в цьому раціональна доцільність роману - стверджено в конкретному, неповторному, винятковому образі людини конкретної української доби двадцятих років, стверджено, що інтелект цієї людини не був і не міг бути готовий до боротьби з об'єктивною природою, бо був однобічний, був "функціональний", був гіпертрофований у "мистецтво приміток", був ізольований від інших індивідуальностей, які на вищому щаблі самоусвідомлення складають високорозвинену людську спільноту, звану в сукупності нацією. Цей інтелект був ще тоді "без грунту", як на своєму хуторі перебував "без грунту" і Народній Малахій.

Але водночас - і в цьому ірраціональна доцільність роману - автор "Серафікуса" методою свого образного мислення розкриває в неповторному українському інтелекті двадцятих років отвори у сферичну безконечність просторів і часів. Ізольованість розточується в універсальному. Крізь побут, зразкований романами Анрі де Реньє, сяє образ космічного буття людини. За церобкоопівського книжкою і камізелькою фірми Бернгард Альтман чути теплий подих вселенної.

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

ФРАГМЕНТ ПРО ДОМОНТОВИЧА*

Звичайно ж, мені личило більш ніж кому-будь написати спогад про В.Домонтовича. Наші взаємини були, мовити б, екстра, вони геть не скидалися ні на що з того, в чому він мав до діла з численними науковцями, літераторами й літературщицями, газетними працівниками, особами духовного стану, гешефтярами, господарями таверн і квартирними господарями. Наше "екстра" полягало в тому, що наколи я його вважав лише за казкового жука, в якому заворожено щирого принца, то він мав мене взагалі за фантасмагоричну, неіснуючу істоту. Так ми й жили: зустрічались, обмінювалися парадоксами й дотепами, багато кпили й глузували, читали один одному всяке своє, - читаючи, він говорив: "Переривати зауваженнями відразу ж!" - інколи сварились, але не надовго й не по-справжньому. Він про мене писав багато, я про нього один тільки раз, і то, на його думку, невдало. Наші взаємини були чудесні в простому й переносному значенні слова.

Тимто я писав би про нього так, як знаю його, навіть у тому випадкові, якби мав цілком точні дані, що він не живе: писав би як про живого, писав би як про завороженого жука з маленькими ручками й опуклим чолом. Слово "спогади" і минулий час викладу прошу, в кожному разі, сприймати умовно. Бо зо свого боку я його просив якось, щоб, якби я вмер раніше від нього, він писав про мене теж без жалощів.

* * *

Осьмачка якось розповів мені про молодого Віктора Петрова: "Він був такий рожевенький, усе попід ручку з академіками ходив".

Я, самозрозуміло, читав свого часу "Дівчину з ведмедиком", але й на думці не мав зв'язувати автора цього милого сальонового романчика з солідним іменням того, хто склав "Аліну і Костомарова" та "Романи Куліша". Про тотожність я довідався значно пізніше. Уже коли був особисто знайомий. Вийшло дивно. Але потім я, писавши післямову до "Доктора Серафікуса", зрозумів, у чому справа. Про це нижче.

"Домонтович" з'явився цілком випадково. Коли треба було дібрати псевдо вченому для його белетристичного дебюту, автор і його друзі

* *Ігор Костецький. Фрагмент про Домонтовича. - Україна і світ. - Ганновер. - Зош. 10-11, 1953. - С. 50-52.*

розгорнули навмання підручник старої української літератури. Першим упало в око це прізвище: Домонтович. Так і назвали.

Третя інкарнація Домонтовича, тобто Віктор Платонович на еміграції, була обережна аж до боягузтва. Була вона й відважна, разом з тим аж до брутальности. Навіть я був злякався, я не забуду цього ніколи, коли професор доктор Віктор Петров на одному з академічних засідань в Авгсбурзі визвірився на В.Чапленка, що ввесь час встрявав із своїми зауваженнями, як завжди, пласкими і нудними. І як визвірився! Повторюю: навіть я злякався.

Але Осьмачки він боявся щиро. Як і Лимана, ще, може, Косача. Це означає: йому дуже залежало на їхній думці. Можливо, блискучий мислитель, віртуоз у любомудрстві, яке йшло само з себе, отже, не мало грунту, тобто остаточного плаского висновку, він якимись затаїнами своєї істоти підозрівав, що такий остаточний висновок може в природі існувати як не плаский і як з грунтом. А кому ж його й не носити в собі, як не цим двом синам народу, юродам нашої поезії: старому Осьмачці й малому Лиманові! До Осьмачки він приїхав до шпиталю, як той лежав там, і власноручно подарував йому примірник "Серафікуса". І він таки був слушний, Осьмачки боявшися: негайно по його відході зо шпиталю високий пацієнт передарував книжку сестрі, здається, навіть німецькій. Осьмачка щиро любив Віктора Платоновича і пам'ять, я знаю, зберіг по ньому найсвітлішу. Але навіть його книжки він не міг знести, як не зносить взагалі жадної чужої книжки.

Косача ж побоювався Домонтович за його загальновизнане в еміграційно-літературних колах парижанство. Сам бо Домонтович дуже дорожив власним европеїзмом. "Ні, - мовляв він у Фюрті 1945, - я знову тверджу, що до Европи ми не приїхали провінціялами". Зарахування його від Ю.Шереха до категорії "европеїстів", що в клясифікації цього критика розцінювалося радше як негатив, він сприйняв чи не з пихою.

Приватно ми з Шерехом прозвали його тоді "Менталітет". Ця назва справді пасувала до нього надзвичайно. Він був ходячою фабрикою думок, він був утілена мисль. До зовсім випадкового явища він прикладав десять пальців свого вічно включеного аж до малинового розпіку мозку, і явище раптом опинялося в осередку розгортуваної спіралі, повільно, але точно обертане нею на всі боки.

Він ходив, заклавши руки за спину й трохи похиливши голову. Плащ і капелюх у нього були дуже припасовані до його постаті, неначе хтось удатно доробив до неї великі звислі вуха і двоє рудиментів крил. (Хоч, проте, він на запас мав і парадний темно-синій одяг.) Він мислив крізь окуляри, скрипучим голосом, дещо вередливим тоном, завжди щосили стараючися не зіскочити з линви сноба. Коли він скидав на хвилю окуляри, личко його, як завжди в короткозорих людей, ставало добре й безпомічне. Косач вивів його в своєму "Енеї". Щоб не було так просто "в чоло", дочепив до персонажа професора - вуса. Це взагалі було в нас тоді модою. Грішен чоловік, я теж вивів його в одній із своїх новель, і теж, щоб не впізнали, з вусами.

А вуса йому аж ніяк не личили. В нього був типовий лопарський вид, як ось в Ібсена. Він був кругленький і затишний. У Фюрті він щодня грівся на сонечку, в самоті над річечкою, в самих плавках, і виношував концепції. Саме тоді, зачепившися за якусь фігуру у вірші Маланюка "Ars poëtica", він побудував грандіозну концепцію механічного повороту заперечень в естетиці, з якого логічно витікала відсутність можливости для будь-якого прогресу. Як і всюди, в нього тут теж бракувало дна, проте сам спосіб мислення так чарував, що і вигадник, і всі ми носилися з тим місяцями, дискутуючи, гризучися, ліплячи деталі. Автор сяяв, і він доти сяяв, не заспокоювався, доки не виклав усе це в статті. Її видрукувано в збірнику "МУР". Тоді автор споважнів, охолов, похмурився - і розпочав працю над іншими концепціями.

Маланюк, який проти волі став наріжним каменем цього шуму, проголошений концепцією за речника техніцизму, протестував і намагався як міг регабілітувати себе. Але Домонтовича - в даному разі Віктора Бера - це мало обходило.

Концепції його були несподівані й разючі. Але він завжди якось умів не стягати на себе репутації скандаліста. Навіть пані Донцовій не пощастило, хоч як вона старалася, зробити "Доктора Серафікуса" порнографічним твором.

Колись він на одній з мюнхенських виставок досита образів Сальватора Далі надивившися, раптово напав на сліди сюрреалізму в... Шевченка. Стаття, що її він написав з цього приводу, була блискуча. Вона й мала так називатися: Шевченко - сюрреаліст. Але останньої хвилини він убоявся і прочитав слухачам і опублікував статтю в "Арці" під іншою, пристойнішою, назвою. І знову скандалу не вийшло.

Він був опортуністом, безумовно. Але його поважали всі, абсолютно всі угруповання й приватні особи, з якими він мав стичність, а їх же було чималенько. Він був археолог (якісь особливі теорії про скитів), етнограф (обов'язкові щорічні статті в усіх газетах про різдвяні звичаї на Україні), філолог (теорія про спорідненість германського "унг" з українським "енко"), історик, теолог, мистецький критик, публіцист, полеміст, мемуарист, чарівний співбесідник. Теоретик театру й фільму - хоч у театрі, як сам признавався, був два рази на житті. В усіх можливих кутках інтелектуальної діяльности він був без міри цікавий і гострий. Мозок його був дійсно малиновий, і саме тому (бо не пласко-червоний) він ніколи досадно не дратував. На ньому всі якось мирилися. Навіть сам Донцов цитував його з пошаною, а це вже дуже багато значить, бо кого ж Донцов цитує з пошаною, крім Сореля, Ле Бона та ще, може, Ксенофонта Климковича!

Було таки в ньому щось українське, попри весь його европеїзм. Навіть попри його жахливу вимову. (Втім, говоривши по-українськи з російським акцентом, він, як і всі східняки, по-російськи розмовляв з українським акцентом. Німецькою ж мовою, яку в читанні знав досконало, він говорив уже зовсім як "остівець"; я сам був свідком, як, прийшовши до проф. З.Кузелі у Фюрті, він запитав хатню

господиню: "Gibt's Herr Professor?" Було в ньому від благодушного дніпровського рибалки, від Рильського Максима, що з ним він заприязнений був колись і на грунті неоклясицизму, і на грунті чарки.

Він не сварився, здається, загалом ні з ким. Якщо з кимсь не сходився, то так і лишав. З Баркою, наприклад, вони кілька разів зустрічалися, розмовляли, примірялись один до одного; він навіть мав намір рецензію на "Білий світ" написати, але вони либонь так і не визначили остаточно один одного.

Лише з Шереха він був незадоволений останнім часом за його мурівську політику. "Примхлива панночка", інакше він його поза очі не називав.

- Шерех - німець, - говорив він, - а німці мислять не логічно, а систематично.

Я не зовсім добре розумів.

Тоді він пояснив на прикладі приблизно так:

- Французові логіка притаманна зроду. Німець же, щоб її навчитися, створює систему про логіку. Ось Шпенглер в одній із статей пише про хижаків і травоїдів, причому ознакою першого подає рух у гонитві за здобиччю, а другого - безрух, пасивітет. Але сповидно логічна, ця система хибна: на приклад хижака Шпенглер подає павука, на приклад травоїда - бджолу. Так ось спитати ж: хто з них рухається за здобиччю, а хто сидить нерухомо! Так і в Шереха ніяк не виходить силогізм з його теорією "органічно-національного стилю": система неминуче призводить його до висновку, що єдиним репрезентантом української органічної літератури є Чапленко.

* * *

Про його взаємини з жінками мені не відомо нічого, крім епізоду, сливе анекдотичного, що його він розповідав мені сам. Одна відома наша письменниця, підбадьорена його "авансами", прийшла до нього у відвідини і для того, щоб заманіфестувати свою взаємність, убрала на голову яскраво-червоний берет.

- І це було дуже глупо, - запевняв мене Домонтович.

* * *

Його белетристичні твори повністю відбивають неймовірний характер його мислення. Образ виростає нашаруванням одного якогось деталю, спершу повторюваного перефразуванням, тоді бароккізацією перефразування і так далі, до безконечности. Так з інтиму професора Комахи в "Серафікусі" виростає вавилонська вежа, образ поступово стає космічним. Отже, тут і "Дівчина з ведмедиком", тут і "Романи Куліша". Але це - без дна, "без грунту". Важлива сама мистецька метода, часто-густо зовсім реалістична, висновок же не дасться відчути інакше, як ірраціонально.

Усе це я намагався висловити у післямові, тоді бо "Серафікуса" заходилась видавати "Українська Трибуна". Коли моя післямова була цілком вивершена, я пішов до автора на Файліч-штрассе в Мюнхені, де він мешкав за рипучими сходами й чомусь обвугленими дверима. Його не було вдома. Вже зовсім споночіло. Господиня, до якої я дзвонив уже втретє чи вчетверте, дивувалася з усіх сил: звичайно він уже давно цієї години вдома, по вечері. Я обійшов усі можливі довколишні таверни. Його не було. Ставши в сутіні завулку, з сувоєм під пахвою, я раптом відчув, що це несправжнє, що це - з іншої пригоди і з іншої інкарнації. Коли я, думаючи так, обертався, мені здалося в якусь мить, що тінь майнула в ворота. Непевний у своїх очах, але точно переконаний інстинктом, я знову побрався сходами. Він сидів у себе за столом і їв яблука.

Прийняв він мене, як звичайно, радісно, але, почавши читати, я відразу побачив, що післямова йому не подобається і що він її боїться. Він знову не хотів скандалу. Я почав іритуватися. Коли ж він мені запропонував, щоб післямова не була з романом, а пішла як рецензія відразу по виході книги, я розлютувався вкрай. Я кричав на нього так, як не посмів би кричати на власного сина. Він же перелякано й збентежено тільки примовляв:

- Ігорю, що з вами? Ігорю, ну, з'їжте яблучко.

Але ніщо вже не могло мене спинити. Я вхопив свої картки, вилетів сходами наниз і без кінця біг темнющими вулицями.

Ми зустрілися щось за тиждень на сходах редакції. Він відразу сказав:

- Ну, помиримося. Ви ж знаєте, що мене, зрештою, завжди можна згвалтувати.

Потім, пильно на мене дивлячися:

- Я дуже шкодую, що не записав тоді зразу. Тепер уже пізно, втекло. Ваші поява й зникнення були феноменальні.

До речі, він не раз приказував: "Костецький завжди повен бажань". Можливо, щоб лишитися вірним цьому твердженню, він і поступився.

Книжка вийшла, і таки з моєю післямовою. Діставши авторські примірники, він тут же, в редакції, ще не читавши післямови до кінця, написав у дедикації на подарованому мені примірникові, що за неї, післямову, не відповідає.

Остання наша зустріч відбулася 14 квітня 1949 року. Косач і я зійшлися на його мешканні. Настрій у всіх трьох був піднесений, ми добряче пили того дня, і вони вдвох читали своє нове: Косач якусь гостру, грайливу мініятюру, Домонтович фрагмент, здається, зі свого "Ревухи". При цьому він заявив, що пише ліпше за Толстого, "Анна Кареніна" якого лежала тут же розгорнута на столі. Потім ми пішли дивитися фільм Кокто "Красуня та потвора", а потім я розпрощався з ними, бо мав того самого дня їхати до Міттенвальду. На прощання він обіцяв вислати свої зауваження щодо моєї щойно виданої збірки "Там, де початок чуда", якщо я нагадаю йому про це в листі. Я за якийсь час нагадав, але відповіді не отримав. Ще перед тим, як ми виходили з дому, він записав у моїй книжці автографів: "Був день і була ніч - день перший після МУРу. 14. IV. 49. В.Домонтович".

Я не знаю, і ніхто не знає, що це значить. Але, може, в цьому є дрібка його блискучої бездонности. І незрозумілої, недограної трагедії людини. За чотири дні по тому він зник.

Відомі мені белетристичні твори В.Домонтовича, крім згаданих вище, роман "Без грунту", новелі "Без назви" ("Дозвілля", 1944), дві новелі з циклу "На засланні" ("Земля", 1944), "Курортна пригода", "Відьма", "Розмови Екегартові з Карлом Гоцці", "Пімста", "Приборканий гайдамака", "Апостоли", "Я і мої черевики", "Мовчуще божество" (без закінчення), новелі про Ван Гога, про Рільке й Бенвенуту і про Ржевуського-Ревуху. Він не раз згадував про свою новелю з життя Франсуа Війона, але я її не читав. Говорив він також, що працює над другою частиною "Доктора Серафікуса".

Переклади (під псевдом "Бер", "В.Бер" або "В.Б."): дві мініятюри в "Українському Засіві" (Харків, 1942 або 1943; ані автора, ані назв не пам'ятаю), чотири історичні новелі Карла Гайнца Норвега - про народження Рубенса, про смерть Тіціяна, про Феліпе II й принцесу Еболі, про Анрі IV ("Дозвілля"; остання, здається, не встигла з'явитися), один етюд Казіміра Едшміда з "Чари й велич Середземномор'я" ("Українська Трибуна", за моєю ініціятивою), фрагмент із драми Франца Верфеля "Павло серед жидів" ("Арка", за моєю ініціятивою), фрагмент із роману Франца Верфеля "Верді" (недрукований, зберігається в мене), мініятюра К.Г. Ваггерля "Чудова ця земля --" (також не друкована, зберігається в мене). Зберігається в мене й автограф його недрукованої статті "Ігор Костецький та його критики".

Він писав тільки олівцем і завжди відразу два примірники, під кальку. Рядки систематично хилилися зліва направо, так що при кінці сторінки знизу ліворуч утворювався білий порожній трикутник. Твердять, що це ознака песимістичної вдачі.

ЮРІЙ КОРИБУТ

КНИГА ПРО МАРІЮ: ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ*

Є твори красного письменства, що мають вигляд величезного пляфона, мальовила на півкруглому склепінні, яке відразу ж, при першому погляді, справляє враження самою своєю композицією, проте, в суті речі, потребує детального коментування, інколи довголітнього

** Друкується уперше за машинописом: Юрій Корибут, "Книга про Марію: Замість передмови", який зберігся в архіві Костецького.*

вивчення. І є твори, писані від початку до кінця одним диханням, писані на тему без деталів і прикрас, невеликі розміром, найпростіші композицією, проте чарівні невимовним якимось внутрішнім звучанням, звичною і водночас неповторною манерою. Пропонована тут французькому читачеві книга про Марію належить до цих останніх. Це розповідь на вітражах сільської церковки, розповідь вільними всякого перемішання, первісними фарбами - гарячою жовтою, синьою, малиновою, циноберною червоною, фіялковою, - розповідь про одне людське життя, заключена в невеличкому триптиху: книга про народження Марії, книга днів Марії, книга про хліб.

Написав її український письменник Улас Самчук. Народжений у селянській сім'ї на Волині, в темній, оповитій відвічною лісовою казкою закутині української землі - 20 лютого 1905 року, - письменник молодо трапив у широкий світ і в одній з европейських столиць, у слов'янській Празі, жадібно стравлюючи перші духові враження, юнак із захованим під лоба поглядом і з хлопчачою претенсією скорити словом цілий світ друкує р. 1926 перше оповідання "На старих стежках". "Дуже погане оповідання у ще паршивішому ілюстрованому журнальчику", кваліфікує він сам його тепер, свій дебют, він, сьогодні сорокатрирічний муж, зрілий і тому не впевнений у своїх силах автор епічних полотен "Кулак", "Гори говорять", "Юність Василя Шеремети", драми "Шумлять жорна", багатьох оповідань, нарисів та есеїв, передусім же - епічної трилогії "Волинь", повісти пробудження й становлення нової людини, повісти, що, видана в 1931 році, стрясла ввесь західньоукраїнський світ непереможною своєю вітальною силою і широтою зображення і вже тоді перейшла певною мірою межі вузько-національного, захопивши інтелектуальну еліту сусідньої західнім українцям польської інтелігенції.

Я сказав: не впевнений у своїх силах автор. Я сказав це свідомо. Прозаїк починає писати справжні речі після п'ятидесяти років. Кому на долю несподівано (а для мистця, в суворому розумінні - невиправдано) припадає успіх до перейдення межі цього віку, той повинен або покинути зовсім писати, або взяти на себе подвійну відповідальність. Я розумію дуже добре, що повинен відчувати Улас Самчук, який сьогодні вже третій рік працює над монументальним твором "Ост", переживши в двадцять шість років тріюмф "Волині".

Але й "Марія" написана після "Волині".

"Марія" з'явилася в напружений час. Розподілена по першій війні між трьома окупантами (Польща, Чехо-Словаччина, Румунія), західня частина України все ж мала незрівняно більшу свободу супроти тієї основної частини України з Києвом і Дніпром в осередку, що її українці називають "Великою Україною" і що саме тоді, в рр. 1931-1933, переживала в зударенні з комуністичним московським режимом нечувану в історії цивілізованого світу голодову катастрофу. І ціла Західня Україна кричала тоді несамовитим криком до цивілізованого людства в надії привернути його увагу до долі великого культурного народу, відданого на поталу в осередкові Европи. Кричала про це й книга Самчука.

Але це був особливий голос у хорі. Сьогодні, на віддалі п'ятнадцятьох років, коли вже відгриміли бомби другої війни і коли вже поховано в хвилях Гангу вбитого фанатичними револьверними пострілами Магатму Ганді, ми всі маємо нагоду всебічніше оцінити наші уявлення про війну і мир, про активізм і пасивний спротив, про волевиявлення в чині і про нірвану духового споглядання. Та в ті роки, коли вся людність українських земель, не окупованих ще Москвою, кипіла бажанням священного бою за визволення рідних братів, коли - силою історичних обставин - уявлення про чин боротьби за свободу зводилося до ідеї народу як суцільного члена підпільної революційної організації, коли молодь Західньої України гарячково формувалася в нелегальні бойові загони, готові кожної хвилини прийняти смерть у боротьбі за визволення, коли найвищими чеснотами проголошено дію, самопосвяту, зречення власного Я, дисципліну, - не дивно, що тоді, в 1934 році вийшовши першим виданням, "Марія" зустріла холодне прийняття. Провідний критик "Вістника", органу українських активістів, який друкувався у Львові і в якому, до речі, раз у раз містив свої твори й сам молодий Самчук, писав тоді в числі за лютий 1935: "На голову героїні - Марії, валяться одна цегла за другою: вмирає батько, вмирає мати, вмирає дитина, пожар хати, війна, революція... Стихійні нещастя, не удари долі, спровоковані активною поставою героїні до зовнішнього світу, з яким вона змагається, з яким вступає в конфлікт. А без цього конфлікту й без цеї активної постави - нема акції, нема життя, все зводиться до "трагедії" розтоптаного чоботом робака". І критик закликав: "Джек Лондон, Стівенсон, Конрад... "На Захід!" - це єдина рада, яку паки і паки повторятимемо нашим письменникам..."

"На Захід!" Сьогодні "Марія", можливо, цілком непомітною появою серед тисяч інших, виходить у цей широкий західній світ, який, переживши епохи Стівенсона і Кіплінга, епохи блиску колоніяльних завойовань і апокаліптичних безодень Дюнкерку й Сталінграду, стає на свою останню страдну стежку. На цій стежці, що на її вказівному стовпі заздалегідь написано холодне memento mori, існує, проте, своя легенда. Легенда повідає про доторк дитячої ручки до чола мудреця, що пережив довге життя і знову приходить до його відвічних начал. В зовнішній безпосередності й невибагливості "Марії" є та невловна на перший погляд мудрість, яка рано або пізно притягне дослідника, вкрай розгубленого у вивченні життьового твору Мікельанджельо, назад, до примітиву джоттесків. Історію людської Марії повідано не за нормами чотирьох канонічних євангелій. Заніміла в пристрасній скорботі коло хреста Йоаннова Марія тут втрачає навіть риси індивідуальности. Кому бо пощастить вловити неповторну дівочу блудну думку в ту мить, коли вона, атакована невідпорним спокусником, набирає з криниці відро свіжої води, і в ту мить, коли вона починає свій страдний земний шлях, покутуючи падіння, зазнаючи перших радощів материнства, старіючися, розгортаючися і, наприкінці, зливаючися з тією стихією землі, що її породила?

Читаючи сьогодні цю книжку, читач - і український, і неукраїнський - оцінюватиме її вже інакшими очима, ніж п'ятнадцять років тому. Сьогодні саме поняття Заходу стало інакше, і, може, якраз у цій примітивній легенді про відвічну людську матір, що її написав колись задерикуватий юнак, а тепер з острахом пропонує найкультурнішому в світі читацтву дозрілий у спільному страшному досвіді муж, міститься маленьке видиво того найдорожчого, найістотнішого, чим володіє сучасне людство в наслідку своєї кількатисячлітньої історії, а разом з тим видиво тієї безодні, краю якої сягнула біла людина нинішнього дня.

І тому поняття активного спротиву оцінюється сьогодні інакше. Боротьба із злом є конечна у всі віки. Сьогодні вона неминуча. Але провадити її може лише той, хто перейшов цілу апокаліпсу людського страждання і хто перевірив себе, своє серце - чистоту свого серця. "Марія" - книга про таких людей. В простоті її викладу і в примітивізмі її композиції заховане якесь первісне ядро, ядро віри людини в Бога як в істоту собі цілком подібну, лише значно кращу, значно витривалішу, значно добрішу. У великому драматургічному творі наддніпрянської України, що з'явився за кілька років перед "Марією", в "Народньому Малахії" Миколи Куліша, герой розповідає, що бачив у дитинстві Бога, як він, старенький дідок, ходив за селом і кадив "на квіти, на цілу Україну". І потім він, цей дідок із сумними очима, впав і розлетівся, бо хтось червоний, без обличчя, підійшов до нього і вразив його гранатою. І тоді почалося. Почався великий іспит у вогні революції. "Зійдіть зі стін, великі пророки! Станьте на захід сонця, здійміте погляд ваш у далечінь і світові речіть: смерть тобі, світе старий. Душа хліба мороком спаде на твої міста, на твої села, на цілу землю. І впадуть ваші храми, барокко і готика. І не буде Фавста, вмре Мефісто і квітуча яблуня засохне, не принісши плоду" - таким образом зяє катастрофа зі сторінок "Марії". І тільки той активно протиставиться катастрофі, хто збагне, що найстрашніша безодня розверзається в самій душі людській, а не зовні її, хто збагне, що великий чин оновлення починається з оновлення людського серця. В цьому первісний зміст міту матері: народження, гріхопадіння, покута, материнство, просвітління у смерті - і смерть як початок нового життя. Легенда, що охоплює ці вартості відвічної людяности, може стати раптовою, але єдиною дійсною дійсністю на втомленій стежці сучасного людства.

"Марія" появляється французькою мовою. Якщо це скромне видання хоч частинно виконає ролю містка між ментальністю народу, що веде перед у культурі окцидентального світу, і народу, забитого в глухий кут і відділеного від решти людства глибоким ровом, але народу, повного сил і повного волі до руху та творчости, - то цим буде зроблено великий крок у напрямі взаємного наближення культур цих двох народів, крок, повне значення якого можна буде оцінити хіба в пізніші роки.

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

СТАТТЯ ПРО РОМАН*

Кількість романів на еміграційному книжковому ринку побільшилась обсяжною появою.

Бібліографічний опис видання: Іван Багряний. Буйний вітер. Роман. Книга перша "Маруся Богуславка". Видавництво "Україна", 1957. Стор. 423.

Опис видання в русі через середовище: з'явились усні й письмові відгуки на книгу, і відбувся присвячений їй вечір обговорення (організований Спілкою журналістів у Мюнхені).

* * *

Широко відомо, як чуйно прислухається Іван Багряний до відгомону його творів серед масового читача.

Напівофіційно відомо, що до цього відгомону він прислухається незрівнянно пильніше, ніж до суджень фахової критики.

Тут, щоправда, промовляє либонь не останньою мірою особистий момент. Критика ніколи спеціяльно не пестила Багряного. За його письменницької юности вона часто зводилася до прилюдних політичних доносів.

Традицію з солідним успіхом перенесено на еміграцію. Коли ж ішлося про прихильні відгуки, то походили вони від людей справді тільки прихильних, але в літературній критиці безпорадних.

Винятку не становила й відома свого часу стаття про "Тигроловів" (чи пак тодішніх "Звіроловів"; вона, здається, називалася - "Твір про мистецтво стріляти"). Говорилось, який у письменника бадьорий світогляд. З щиро літературного боку книга лишилася неоціненою.

Створилась понуро-пікантна ситуація. Автор, що стає відомий дедалі ширше поза межами української еміграції, не дочекався покищо на серйозну оцінку свого літературного доробку.

Обидві сторони мирно домовилися про взаємне ігнорування. Багряний не писав для критиків, критики не писали для Багряного. Питання неначе стояло так: хто кого переігнорує?

* *Ігор Костецький. Стаття про роман. - Українська літературна газета. - Мюнхен. - Ч. 11 (41), листопад 1958. - С. 1-2, 8. - Ч. 12 (42), грудень 1958. - С. 4, 6-7.*

Мюнхенська дискусія констатувала становище, в якому ні одна сторона не переважила. Багряний тріюмфував у колі безпосередніх читацьких висловів. Критика зберігала фахову мовчанку.

У дискусії виступив з доповіддю про роман критик Іван Кошелівець. Але пресове насвітлення доповіді не дало про неї уявлення.

Зате відразу стало відомо, які життьово важливі проблеми у зв'язку з романом хвилюють широкого читача. Зворушливим був виступ однієї присутньої на дискусії, зроблений не вголос, а надрукований в "Українських Вістях". Це був цілий трактат на тему дівочої цнотливости.

Власне кажучи, німа реакція критиків на письменникове презирство до них не становить нічого ненормального. Не виключено, що й автор цих рядків підтримав би честь мундиру і утримався б від спроби оцінувати роман Багряного, якби не...

Але щоб пояснити, в чому річ, треба зайти з іншого боку.

* * *

Найновіший роман Багряного ставить у свіжу площину давню українську літературну проблему. Проблема формулюється так: що робити з творами мистецтва, значення яких вимірюється поза межами мистецтва?

Взагалі історія літератури знає це разюче явище. В її літописах числяться видатні твори, які існують для масового читача поза своєю формою.

Поминаючи функціональну літературу раннього середньовіччя, зазначимо, що честь започаткування цього жанру в Европі належить Вікторові Гюго. Зазначимо факт з поготів більшим здивуванням, що й посьогодні (принаймні якщо вірити Андре Жідові) французька література - ця література з літератур! - не може назвати письменника, "більшого" за Гюго.

Взаємини Багряного з критиками - річ особиста. Але об'єктивно це явище ненормальне.

Якщо проблема позамистецького тріюмфу мистецької речі існує, значить треба не втікати від неї. Навпаки, треба спробувати побабратися в таких невдячних речах, як розгадування крізь популярність твору його дійсного значення.

Автор цих рядків ні в якому разі не належить до білоруків. При всьому його "формалізмі" літературний твір являє для нього ще й фізично об'ємну річ, яка функціонує в конкретному матеріяльно-культурному контексті.

Часто-густо мистецькість популярного твору діє на читача приховано. Читач її не усвідомлює, звертавши думки до інших сторін чи площин. Такий випадок маємо з романом Багряного.

У спробі розкрити мистецьку його сторону лежить пояснення, чому автор цих рядків заходився писати про нього, незважаючи на його популярність.

* * *

Крім того, є підстави гадати, що читач волів би почути про роман щось більш ділове, ніж впливи почуттів або виливи непоінформованости у справах літератури.

Такі впливи, як правило, заступають у випадку Багряного критику. Лишімо поза увагою цілий ряд їх, що переказували фабулу роману або твердили, що в ньому, мовляв, є "чудові описи природи".

Не втручаймося, зокрема, у втручання в роман з боку духовних осіб. Зазначу лише, що, моєю думкою, такі втручання управнені щойно тоді, коли для цього є відповідні дані.

На одному виступі, однак, спинімося.

Паризьке "Українське слово" з 2 лютого ц. р. вмістило рецензію з підписом Д.А. і під назвою "Романтизм на еміграції".

Рецензія ілюструє розповсюджене явище, коли читач, який звик публікувати свої літературні враження, кладе на обговорювану книгу навкоси певну проекцію в тому або тому напрямі, але в середину книги не влучає.

Спинитися на рецензії Д.А. варт для того, щоб вказати на один, мовити б, бородатий заблуд.

Автор твердить, мовляв, роман Багряного показано "схвильованим, піднесеним голосом романтика". У фахову сферу термін вводиться нефаховим робом.

Плутанина, яка виникає наслідком цього, докорінно шкідлива. Вона заступає читачеві і правильне розуміння роману Багряного, і правильне розуміння романтизму.

Плутанину підсилює те, що Д.А. розрізняє в "романтизмі" два явища: "розтріпаність Хвильового" і "шляхетну стриманість Яновського". Він розрізняє їх за уявним ступенем якости, а не за дійсно існуючим стилістичним ключем.

На рахунок "поганого" романтизму Багряного йде те, що в його романі "одні розділи задовгі, розтягнені, а інші закороткі". На рахунок же "доброго" романтизму віднесено, як ми бачили, "схвильований голос".

Тим часом навіть найкращі твори Хвильового не мають нічого спільного з романтизмом. "Романтика вітаїзму" - термін, що для літературознавства має нулеве значення.

Не має нічого спільного з романтизмом і роман Багряного. Щодо "схвильованости", то, оскільки вона має місце, вона йде, поперше, на шкоду романові (це побачимо незабаром), а подруге, утотожнювана з поняттям романтизму, вона незаслужено компромітує цілий духовий напрям.

Для реабілітації духового напряму і для прочищення шляху до роману Багряного дозвольмо собі коротко нагадати справжнє про романтизм.

Трудно припустити, що Д.А. читав твори тих, хто в історії літератури називається власне - романтиками. Бо інакше трудно було б припустити, щоб він, прочитавши "Ундіну" Фуке, або "Прекрасну Магельону" Тіка, або "Ісабелю Єгипетську" Арніма, або "Прочуття та дійсність" Айхендорфа, не помітив, що ці твори не "проказано

схвильованим голосом", а збудовано дуже тверезо, з повним опануванням авторами своїх почуттів.

Не кажучи вже про прозу Е.Т.А. Гофмана. Не кажучи вже - поготів - про прозу Кляйста.

Романи Гюго мають потворну, "циклонічну" будову. Та все таки це будова. В ній ані тіні "розтріпаности", ані натяку на "схвильованість".

Збереглись його оригінальні графічні зариси власних речей. Писальце ходило по папері спокійно. Воно шукало, але було врівноважене.

Поготів - у романах Шатобріяна. Поготів - у новелях Шарля Нодьє.

Був ще польський романтизм. Розтріпані лише ті речі Словацького, які залишилися незакінченими. Решта не розтріпана.

Це все романтизм на його генеральних шляхах. Шляхи негенеральні, розуміється, непоказові. Проте не забудьмо: провінція завжди за честь для себе вважає наслідувати те, що робиться у столицях.

Провінційні романтики, наприклад наші Метлинський і Боровиковський, теж старалися бути нерозтріпаними.

До речі, романтизм - це не стиль, а світогляд. Стилістично романтики були еклектиками. Але, поперше, еклектика - це знову ж таки не неохайність. А подруге, якщо читач Д.А. хотів говорити про романтизм, то й повинен був (як, за всіма даними, світоглядовець фахом) обмежитись на ідеях.

Він не повинен був повторювати винайдену кимсь нерозумним (чи не Горьким?) фразу про "романтичну схвильованість".

* * *

Тимто жадною мірою не на рахунок ані "доброго", ані "поганого" романтизму йдуть ось такі речення, що ними переповнено оповідні клітини й комори роману Багряного:

"...Маловідоме, а може й взагалі не відоме в світі, воно (місто - *І.К.*) ось розпросторилося на землі й і с н у є, ще й вражає якоюсь оригінальною сплянованістю, сказати б символікою тієї сплянованости, якимсь своїм таємничим змислом, як загадковий гієрогліф..."

Речення міститься в першому ж абзаці роману, на сторінці 7. Воно настільки явно "розтріпане", що дослідження його незшитости не являє особливого труду. Покажімо це найпростішим способом.

Обидва "якісь" ("якоюсь" сплянованістю і "якимсь" змислом; відношуся від питання, чи варт вживати "змисл" у цьому "змислі") - позбавляють речення одноразової гостроти. Вони виплощують образ, баналізують його.

"Свій" у сполученні з "таємничим змислом" - зайве. Речення розводнюється.

Пасує з "оригінальною сплянованістю" і додаткове речення з "символікою тієї сплянованости", що просяться на "якесь" відмінення простору між ними. Можливо - злиття їх в одне.

Якщо змисл "таємничий", то "загадковий" у прикладанні до гієрогліфу - порожнє слово. Якщо ж гієрогліф таки "загадковий", то порожнім стає епітет "таємничий" при змислі.

І так далі.

Наскільки відомо, говорено тільки про "романтизм" роману Багряного, але ніхто ще не назвав його "барокковим". Хвалити Бога. Та щоб цього й надалі не сталося, забіжімо наперед.

Мистецтво барокко визначається атектональною прикрасою. Це засадничо "антифункціональне" мистецтво.

Недобре помилиться, однак, той, хто виснує, мовляв, бароккова цяцька позбавлена навантаженості. Коли мова про "атектонічність" барокко, то це означає тільки, що його кути й спіралі виходять за межі фігур, узятих з погляду клясицистичної будови за одиницю: кола, трикутника, квадрата. Що ж до формальної якости, то кожна бароккова "випнутість" виповнена так само щільно, як і фрагмент усякого іншого мистецтва.

Не треба утотожнювати "зайвину", включену у твір за свідомим композиційним задумом, з реальною неперетравленою зайвиною, яку слід видаляти з твору кожного стилю.

Словесна тканина роману Багряного також і не бароккова. Це просто тканина, частини якої не витримують іспиту "на розрив".

"Схвильованість" - ознака не романтизму (світогляд), не барокко (стиль), не експресіонізму (суміш світогляду і стилю), взагалі ніякого варіянту світогляду чи стилю. Це просто ознака недосконалого володіння технічним апаратом.

Пишу це не для Багряного, а для його невмілих читачів. Точніше, для тих читачів, які, не вміючи прочитати роман, поспішають про нього писати.

Багряний знає всі ці речі добре. Не надає їм він ваги з причин, розглядати які я не почуваю особливої потреби.

Що ж до читачів, то тим з них, які ще забажатимуть говорити або писати про роман Багряного, варт зробити так. Я розглянув речення з першого абзацу роману під оглядом немистецьких домішок у ньому. Це ще, звичайно, ніяк не стилістична аналіза. Щоб стати такою, розгляд повинен припускати різні можливості словесної ситуації, але оперувати з словом, уже навантаженим по береги.

Варт проробити, отже, ряд штучних операцій. Наприклад, таку:

"Маловідоме, може, й взагалі невідоме в світі - ось воно розпросторилося на землі й існує, ще й вражає сплянованістю, символікою сплянованости, таємничим змислом, як гієрогліф".

Це найпростіший варіянт виструнчення в "широкий", "розлогий", "епічний" спосіб викладу. Є десятки можливостей:

"Маловідоме воно, а може, й взагалі невідоме. Та ось розпросторилося на землі - існує. Ще й вражає оригінальною сплянованістю. Сказати б - символіка сплянованости. У ньому свій змисл, гієрогліф".

Або й так:

"Маловідомо. Може, й взагалі невідоме в світі. Розпросторилося на землі. Існує. Ба - вражає. Оригінальною сплянованістю. Символікою сплянованости. Свій змисл. Загадковість. Гієрогліф".

Комбінувавши таке й подібне, читачі та критики не повинні переступати визначених для них меж. Вони не повинні вимагати від письменника спинитися на тому чи тому варіянті, обрати ту чи ту стилістичну можливість.

Читачам та критикам потрібні (або принаймні їм не завадять) такі вправи тільки для того, щоб правильно відрізнити у творі досконале від недосконалого, а відрізнивши, правильно оцінювати твір за його мистецьким ключем.

Коли це пророблено з відповідною посидючістю, читачі й критики мають змогу перейти до розгляду позамистецького значення твору.

Тим часом, щоб відтінити позитивні сторони роману, такі важливі для даної статті, наведу ще кілька зразків недосконалого словоплетива. Бажано, щоб читач повівся з цими прикладами тим же способом: спершу відвіяв словесний непотріб, а тоді спробував намацати притаманну авторові царину слова.

Приклади:

"...Ген на тім боці площі біліє церковцею й хрестами та зеленіє соснами древній Соборний цвинтар, - здалеку видно, як блукають по ньому мармурові янголи та інші фігури надгробків..." (стор. 17).

Речення було б чудове, якби "та інші фігури надгробків" відтяти від нього, тобто після "мармурових янголів" поставити крапку. Нехай читач у думці поставить крапку після янголів і сам переконається.

"...Дійсно, це була купка манюніх зоряних курчаток, що дзьоботіли на небі... Але вони кудись манили його й кликали, обіцяли щось невідоме й чудесне, - неспізнані дивоглядні світи, небачені квіти і музику, хвилюючі радості, величезний захоплюючий світ, щоб летіти в нім летом орлиним, летом голубиним, ще й летом щебетливимластів'ячим..." (стор. 214).

З цієї "магії слів" (як назвав дану сцену цитований читач Д.А.) гарно б викреслити від "на небі" все ген аж до слова "величезний", а після цього слова викреслити слово "захоплюючий". Лишаться три дуже діяльні пташі епітети при слові "лет". Нехай читач проробить це в думці.

"...А забрівши на середину, став, озирнувся, як вовчик, на крикливу юрбу обабіч і, почуваючись у безпеці, впився в хлібину зубами. Рвав її! й не встигаючи розжувати, ковтав! Цілими шматками. Квапивсь. Боявся, що відіймуть. Он там уже хтось роззувається, щоб забрідати..." (стор. 377).

Сцена захоплює не тільки Д.А., а й інших читачів, які до цього часу встигли висловитися про роман на письмі чи усно.

Тим часом тут не грає "озирнувся, як вовчик" (шабльон жесту, те, що в мистецтві актора називається "награшем"), не грає "почуваючись у безпеці" (шабльон синтакси), зайве "квапивсь" і ще зайвіше "боявся, що відіймуть".

"Хтось роззувається" мало б вразливу силу, якби по ньому стояла крапка або принаймні трикрапка. А так воно мусить ділитися значенньовим вагарем з наївним і через те непотрібним "щоб забрідати".

Найкоротша відстань між двома точками не збігається в літературі з найкоротшою відстанню в геометрії. Відтяти зайве не значить привести шлях від авторового задуму до його виразу в стан прямої лінії. Проста розв'язка речення може інколи потребувати великої закрутькуватости, і то закрутькуватости як засади.

Важливо, щоб читач умів розрізняти різні щаблі літературного вислову. Ось заключна частина абзацу з стор. 167:

"...А може хтось пише скарги, якась добра душа. Вже запитували раз офіційно... Та хіба раз!.. Петро розплющує очі з німим здивуванням і запитом "Хіба раз!?"

Маємо "хтось", маємо "якась", маємо й повтор. Але все поставлено в літературний ключ. Контекст доводить, що нібито прикипілі до "імпресіоністичного" вислову, улюблені в ньому словообрази чудово можуть звучати в міцній площині іронії.

А повторення? Слово дається повторити й сто разів, аби лише всоте для нього було знайдено таке саме дотепне переключення, як і вдруге.

Для протиставлення знову речення, переписані автором у книгу з попередніх, ще не літературних своїх нотаток:

"Сазонов був лютий. Стояв, як чорна хмара. Настрій у нього пропав. На місце недавньої радости прийшла якась безвідчитна й несамовита лють..." (стор. 235).

Знову "якась". Та тут вона, своєю чергою, просто "якась" нестерпна.

У романі є цілі словесні мізансцени, покликані служити невдячну службу: пояснювати те, що задумано й виконано з межевою ясністю.

На стор. 231-232 є епізод, де герой і героїня розмовляють таким робом, що діялог звичайної функції дістає ще й значення алегорії. А на стор. 241-242 героїня по втечі з кімнати, в якій вона розмовляла-не розмовляла з героєм, повертається, щоб найпласкішими словами розповісти йому про те, що між ними відбулося.

Це ніщо інше, як недовіра автора до читача. Читач, мовляв, може негаразд роздивитися на парадоксальність уявнодійсного діялогу.

Щоб не залишилося жадного сумніву, наведімо фрагмент з автора (В.Домонтовича), в якого тавтологічні нагромадження являють собою якраз властивість стилю:

"Сучасна людина - детальний робітник, робітник деталів, спорудувач приміток. Сучасна людина виконує часткову функцію..." ("Доктор Серафікус").

Тут кожне наступне "пояснювання" поставлено в таку позицію, що воно переноситься з царини семантики в сферу чи не чистої ритміки. Багряний же, написавши шматок роману, раз у раз додає до нього пояснення "від себе", яке має не стилістичне, а утилітарне завдання.

* * *

Ще менш "романтичною" рисою є неопрацьованість лексики роману.

До виписаних читачем Д. А. росіянізмів (з яких не все росіянізми) додаймо: "шажком" (у розумінні "крочком"), "так як" (у розумінні "оскільки" або "а що..."), "жила" (хата, замість "житлова", "населена"), "врозвалку", "грохіт", "ограда", "дурь", "мертвящий", "озадачена", "мерзость", "улучивши" (момент), "гадати" (в розумінні "ворожити", "загадувати"), "пораньше"...

Галичанізм "пияк" замість літературного "п'яниця".

Курйоз: "театраломани". Можуть бути або "театрали", або "театромани".

І так далі.

Лишімо по боці курйози правописні. Вони очевисті.

Але надаймо увагу одній справі у зв'язку з упертими діялектизмами роману.

Уся пошана творам, написаним "приватною" мовою. Щоб написати такий твір, треба тільки вчинити одну просту річ: вступити авторові в коло дійових осіб під певною "маскою" - Рудого Панька абощо.

Може бути і "плечіх", і "чоботіх". Але тоді потрібно рішучого "у нас" і навіть "я бачив сам", "мені оповідали", "я сам був свідком" і подібного.

І тоді всяке "втелющити", "перевалок", "ухойдоканий", "невмійка", "недоріка" і "водокрутня" повинно бути зведено в лексичну засаду, а не вводжувано для механічного "збагачування".

У Багряного в романі є натяки на лінію "особи, що оповідає". Це, проте, справді тільки натяки. Вони несміливі, і вони безнадійно губляться в крайньо кострубатій словесній тканині.

Для прикладу, що таке "я" в оповідній прозі і як управнене воно оповідати найнаївнішим робом, коли мовні елементи поставлено під знамено єдиного стилістичного розв'язання: заключний абзац з "Роману про Трістана та Ізольду" Бодьє. Пікантність розв'язки побільшується тією обставиною, що український перекладач, Максим Рильський, був зобов'язаний зводити навпроти оригінального тексту відповідне, мовити б, пародійне риштування (цитую за другим київським виданням 1957):

"Сеньйори, славні трувери колишніх часів, Беруль і Тома, і монсеньйор Айльгарт і метр Готфрід казали колись цю казку для тих, хто любиться, не для інших. Через мене шлють вам привітання. Вони вітають усіх замислених і щасливих, усіх, хто не знає долі і хто прагне любови, веселих і засмучених, усіх, чиї серця кохають. Хай же найдуть вони тут собі пораду та втіху, зазнавши зради, неправди, муки та горювання, хай розважить їх ця повість у всіх стражданнях любови!"

* * *

Зішкребти словесну лузгу з роману ми повинні поготів нещадніше, що нам передстоїть поважне завдання: довести, що Іван Багряний написав видатну річ.

Існування видатних творів "поза їхньою формою", про яке була мова вище, може мати місце двома випадками: коли форму не помічають і коли вона хибує.

Маємо другий випадок. У романі Багряного хибують елементи форми. Хибує, як ми бачили, царина самого слова.

Для цієї царини на еміграції винайдено термін "мовостиль". Термін прищепився, і, може, сам із себе він і непоганий.

Критерій "мовостилю" загрозливий, проте, тим, що в оцінювача атрофується чуття інших компонентів. Особливо коли мова про прозу. Тоді він легко скочується до кваліфікування як "гарної літературної мови" збитих суцільними брилами шабльонів.

До форми прозового твору належить тим часом ще одна ділянка: сюжет. Ділянка ця самодатна. Це грає саме з себе ролі, яким робом його передадуть від автора до читача.

Сюжет можна викласти в конспекті, в газетній статті, взагалі переказати будь-якими словами. Він, якщо він цікавий, буде захоплювати в кожному викладі.

Багряний написав річ, видатну з сюжетного боку.

У мистецьких архівах раз у раз можна надибати на рисунки, де складники краєвиду мають по три-чотири тіні, а людські фігури - по три-чотири пари рук, ніг та очей. Мова не про сюрреалістичні зображення, а про такі, де майстер, пройшовшися тушшю по остаточному, не пройшовся гумкою по решті.

Недоробленість "Марусі Богуславки" Багряного - цього роду.

Її позитив - те, що це либонь перша сюжетна річ з-поміж усіх, появлених на еміграції, які призначено не для експерименту, а для читання широкою публікою.

Коли автор - будь загалом і здібний-нездібний збудувати річ сюжетно, він пише на титулі твору: "роман-хроніка". Так прийнято робити і по цей, і по той бік залізного водорозділу сучасної української прози.

Там так роблять від заборони користуватися "формалістичними" зразками. Тут - від лінощів.

Зовсім недавнім часом на еміграції з'явився видатний прозовий твір "Шлях невідомого", автор якого, Ігор Качуровський, зробив солідну спробу дискредитувати "роман-хроніку". Роман його зроблено з окремих новель, з великим осягом у ділянці віднайдення органічної сюжетної лінії.

Жанр "роману новель", однак, не був доструганий до стану жанрової остаточности. Прикінцевим розділом, який випадає з пляну речі, в тому числі з її сюжетного пляну (принаймні в опублікованому тексті), автор зіпсував справу.

Багряному належить, отже, честь повернення в нашу читацьку прозу сюжету.

Щоб умовитися щодо термінів. Фабула - це біг подій за законами, що їх ми звикли називати логічними. Фабулу має кожне життьове явище. Фабулою є знесення куркою яйця і перебіг футбольного матчу.

Фабула в літературі - це виклад подій, де відтворено механічну залежність наслідків від причин. Це пасивний виклад. У фабулі події дочеплюються одні до одних за їхньою позалітературною закономірністю.

Сюжет вимагає активного втручання.

Сюжетом автор припасовує події до принагідно витворюваної власної логіки. Це взагалі раціональне опрацювання шматків матеріялу з тим, щоб вони личили до певної вигаданої схеми.

Ще інакше кажучи, сюжет - це обтесування деталів, вироблення в них здатности вкладатися в потрібну авторові фігуру.

Тимто сюжет - це насильство над матеріялом, подолання опору матеріялу. В цьому його мистецька функція. Як спроєктований архітектом будинок вставляють у грунт всупереч даним природою смугам останнього, так сюжет літературного твору будується (переважно) всупереч "природній" фабулі.

Канадійський письменник Ернест Томпсон Сітон, який писав оповідання з життя тварин, сам ілюстрував їх на берегах тексту. Рисунки стосувалися сюжету, тобто того, що не містилось у фабулі: відбігів та асоціяцій.

Так само "сюжетно" ілюстрував Обрі Бірдслі "Лісістрату" Арістофана та "Саломею" Вайлда.

Ще є в літературному творі композиція. Вона не тотожна з сюжетним опрацюванням. Як і у випадку мови твору з його сюжетом, твір може бути сюжетно зроблений, але не скомпонований.

Ми розрізняємо різні способи композиції. Два архетипи я пропоную називати "романтичним" і "драматичним".

До "романтичного" типу належить, наприклад, роман Новаліса "Гайнріх фон Офтердінген", де сюжет розроблено до найдрібніших деталів (включно з чернетками незакінченої частини), але композиція, власне кажучи, відсутня.

Досконалої "романтичної" композиції досягнуто пародійним переключенням сюжетних частин у творах "Трістрам Шенді" Стерна і "Кіт Мурлика" Е.Т.А. Гофмана.

Зразки "драматичної" композиції появляють пригодницькі романи і романи Достоєвського.

"Драматична" композиція зосереджує всі сюжетні випадки навколо однієї-єдиної центральної події. Така подія конче обмежується в часі й просторі, хоч сюжетні відбіги можуть охоплювати віки й тисячі кілометрів.

Роман Багряного становить зразок пристосування сюжету до "драматичної" композиції. Центральну подію становить прем'єра в обласному театрі драми Старицького "Маруся Богуславка".

Ще є в літературному творі тема. Тема для сюжету байдужа. Але небайдуже темі, як сюжетно її опрацюють.

Це треба розуміти так. Якщо література - це один із способів людини реагувати на подразники, то те, що стає предметом реагування, тільки тоді стає літературою, коли його відповідним робом побачать.

Відомо, що можна дивитись і не бачити. Побачити в літературі означає поставити авторів об'єктив під певним кутом. Дивитись автор має

право на що завгодно. Але коли він при тому хоче й бачити, до його права долучується обов'язок.

Мистецькість твору - це система авторових обов'язків бачити річ (речі) під певним кутом (кутами).

З цього погляду й розглянемо "Марусю Богуславку" Багряного.

Композиційний простір "Марусі Богуславки" організовано дуже точно і дуже скупо: місто Наше, обласний центр, з вибігами за нього, що не перевищують кільканадцять кілометрів ("культпохід" на поблизьке колгоспне село і "маївка" в околичному лісі).

Час охоплює композиційно також невеликий проміжок між періодом "цвітіння акацій" року 1941 та неділею 22 червня того ж таки року.

Драматична єдність часу побудована на такій досконалій умовності, що автор впроваджує в неї сюжетні відхили на найбезболісніший ріб: включення віддалів аж до епохи "дійсної" Марусі Богуславки, тобто героїні думи.

Довготи роману аж ніяк не лягають в обтяж часовому каркасові. Вони, навпаки, напружують його. Тим самим час робиться більш речовистим для сприймання.

Компонування розділів різної довжини, яке так не подобається читачеві Д.А., являє собою насправді високу достойність роману. Крім чисто естетичної функції, коротші розділи несуть і вжиткове навантаження: дають змогу читачеві "передихнути", спочити на "пакувальному матеріялі".

Прикінцевий мініятюрний розміром розділ становить композиційно абсолютно конечну багатокрапку.

Вступний опис міста Нашого розміщено на вісьмох сторінках. На цьому протягу розташовано ряд важливих для експозиції фактів. Найважливіші: місто старе, місто треба розглядати як алегорію, місто населене людьми, чиї прізвища грають певним уосібленням. Автор дає зрозуміти: носії т а к и х прізвищ у потенції здатні на щ о с ь.

Чуже нашарування на місті персоніфіковано мазком пісні. Пісня лунає вечорами з військового клюбу. Її вбудовано в такий контекст, що її російська мова звучить саме як нашарування, а не як притаманна містові прикмета.

В осередку міста театр. Це й ідейно-композиційний осередок місця дії роману. "Наплив" з театром коронує опис міста.

Дійові особи наступної сцени: Ата Дахно, героїня роману, героїня місцевого театрального ансамблю, і закоханий у неї Павло Гук, секретар обкому ЛКСМУ. Діялог (серед природи, за містом) переконує читача, що обидва персонажі симпатичні: Павло - незважаючи на своє секретарство, Ата - саме тому, що вона не хоче вступати до комсомолу.

Гра з іменням героїні: "Ата - Ататюрк - Аталея". Загострюючися з кожним наступним словесним пляном, незвичайне ім'я виопуклює для читача незвичайну долю героїні: важливий для експозиції момент.

Героїню не просто названо. Її названо з вагою. Ім'я стає літературно відчутним предметом.

У розмові миготить також ім'я Людмили Богомазової, коханки начальника НКВД Сазонова (міська її прозва: "генеральна лінія"). Це другий визначний жіночий персонаж роману.

Діялог переривається введенням на сцену червоноармійців. Маршем повертаються вони з навчання. Поява декоративна, але декоративність напнуто. Покликані до радянського війська юнаки присутні й далі на задньому тлі.

Вояки марширують, напружені сонцем. Вони ступають з притиском. Враження грози, що насувається звільна: потрібний авторові момент для майбутнього заокруглення з фінальним розділом, в якому вибухає війна.

Ефект досягнуто зіставленням розмірів війська і розмірів міста. Військо, опис якого на марші насичується безперервно протягом понад дві з половиною сторінки, не могло б вміститися в місто, описане перед тим на вісьмох сторінках.

Секрет тут у тому, що військо малюється через нагнітання деталів у русі, тоді як місто подано у статичній симультанності.

Потрібне авторові враження: військо, вступивши в місто, наповнить його вщерть, розсуне межі.

Водночас досягається й інший ефект. Під самий кінець вояки заводять українську пісню. Пісня суперечить грізному виглядові червоної ззовні солдатні.

Коротесенька інтермедія, названа "приміткою між двома розділами", несе завдання не тільки оголити авторів засіб оперувати часом, а й взагалі ствердити антагонізм між фабулою та сюжетом як конечну передумову написання літературного твору.

Бо з наступним розділом вводиться, мовити б, нормально сюжетний момент (епізод з літературознавцем Добринею-Романовим), тоді як попередній розділ вінчає епізод сюжетно ступенований. Справа в тому, що і в розмові (натяках) обох молодих людей, і особистою незвичайною появою на самому завершенні розділу (в ролі "місцевого малахольного") ввіходить у дію головний чоловічий герой роману.

Я назвав цей засіб "сюжетно ступенованим" на відміну від "нормального сюжетного" тому, що Петро Сміян поставлений у геть екстравагантне становище. Він не несе на собі нічого з конкретної дії роману. Цей персонаж не колона, а пілястр.

Але людину-пілястр поставлено в центральну вистать. Позиція його монументальна. Усе навколо обертається, неначе круг осі.

З погляду фабули важливо, що в цю людину закохана героїня твору.

Професор Добриня-Романов, закоханий зо свого боку в Ату, відвідує її в її мешканні. Їй він гидкий подвійно: і фізично, і тому, що він - автор офіційно-доносних статей про опозиційних супроти режиму письменників.

Фізичну огидність професора подано (досить банально) через звичку "шамротіти".

Мерзенність персонажу з погляду політичного дається через суперечність його особистої любови до чистої поезії і його літературно-злочинних

вчинків. У публікованих опусах він виправдує ідеологію, засадничо ворожу чистій поезії.

Один з найсильніших засобів, застосовуваних у романі Багряного, - називання розділів. Назва сливе завжди пародійна в найвищому розумінні слова. Вона створює дистанцію, потрібну для бачення того, що відбувається, і позначає подію учудненою асоціяцією.

Епізод з професором названо рядком з відомої поезії Тичини "Геллади карта, Коцюбинський..." - настроєва атмосфера. Якщо в цій атмосфері живе дівчина, з нею в'яжеться уявлення про обов'язкового "принца дівочих мрій". Тим часом "принц" переступає поріг у вигляді засапаного чуперадла.

Слідує ближча характеристика Ати. Її мистецька тактовність полягає в тому, що перед тим з героїнею вже відбулося кілька сюжетних закрутів. Назва розділу: "Шкіц анфас".

Слідує історія Петра. Її вбудовано засобом вставної новелі типу "що було раніше".

Присутність Петра Сміяна в романі сюжетно мотивується насамперед існуванням по містах "своїх" божевільних. Конкретна підбудова: підрядна історія місцевого "дурника" Давида та його "п'ятого колеса".

Виринає ціла проблема історично-літературного характеру.

Божевілля в житті - вкрай незручна річ. У літературі воно, проте, являє собою настільки багатющий колодязь сюжетних мотивацій, що його живої води не минав, здається, ані один більш-менш визначний письменник. Щоб назвати найбільших: Есхіл, Аріосто, Льопе де Вега, Шекспір і Достоєвський.

Дійсний, вдаваний або алегоризований "ідіотизм" героя дає можливість "природно" стартувати найнеймовірніші ситуації. Літературознавча тема варта спеціяльного дослідження, на яке я тут, звичайно, не маю місця.

Для Багряного "божевілля" його героя корисне, поперше, тому, що воно захищає його, противника режиму, від терору НКВД. Подруге - тому, що воно дає можливість впровадити, по-новому побачивши, улюблену й завжди ефектовну в літературі постать: правдомовця під машкарою блазня.

Проблема сумління - головний тематичний матеріял, що його опрацьовує Багряний у романі. Чи треба ж говорити, що кращої фігури, яка пасувала б на носія такого матеріялу, йому і не знайти б!

Тим часом наступним щаблем профілюється другий герой. Павло показаний "при виконанні службових обов'язків". Ланка в розгортанні ланцюга симпатичних рис персонажу - внутрішній конфлікт з партійною бюрократією.

Промінь, переходивши інше середовище, переломлюється. Його рух дістає додатковий кут, а тим самим і обсяг. Павло тут - "начальник цієї всієї метушні й стукотняви" (стор. 60). Тріщать машинки до писання, рухаються підвладні фігури.

Павло, зовсім інший, ніж у сцені з Атою, стоячи нагорі своєї суспільної драбини, провадить недбалу зовні, ризиковану внутрішньо сцену з начальником обласного відділу НКВД.

Ризикована ця сцена не тільки для Павла, а й для автора. Сазонов, аматор ефектів, що ними він дає співбесідникові зрозуміти, мовляв, він розумніший, ніж можна подумати, відтінений розкішно зробленою постаттю мовчазного охоронця Зайдешнера, - цей Сазонов має до Павла від самого початку недовіру.

Становище Павла, отже, небезпечне.

А для автора сцена ризикована тому, що можна наперед прознати першу реакцію читача, коли герой, викроєний як позитивний, бере раптом слухавку і викликає: - Комутатор НКВД!

Автор іде небезпеці назустріч. Це куди краще, ніж підводити до ситуації такого роду повільно.

Роля Павла одержує драматичне напруження, яке вже потім не спаде. Воно дасть у потрібний мент можливість розкрити зерно ролі. Воно й обгрунтує позитивність героя не через ілюстрацію, а через дію.

Співрозмовники, щоправда, не говорять нічого потрібного для просування дії. Автор змушений навіть по дорозі перебудовувати мотивацію розмови. Це вводить ще кілька подробиць, не зайвих для розуміння акції. Але тільки не зайвих. Конечного й далі нічого не стається.

Конечного нічого не стається з погляду фабули. Нема причин кликати телефоном начальника НКВД, не мавши теми для розмови, навіть якщо службове становище дозволяє його покликати.

Сюжетно ж сцена необхідна. В ній зав'язується один з основних вузлів роману.

Розділ, в якому читач нарешті ввіходить за лаштунки театру і який називається водночас сподівано й несподівано "Храм Мельпомени", розпочинається взятою у високому тоні іронії грою словом і поняттям "червоний". Кольори, в які пофарбовано фасад театру - "сіро-сталевий" і "блідо-зелений", - через те закріплюються в уяві читача подвійно: і як зоровий образ, і як образ іншомовний.

З біографічних даних мистецького керівника театру Сластьона виявлено лише, що він був учнем Курбаса. Детальніший портрет відсутній. Проте постать становить зразок того, як можна другорядний чи навіть третьорядний на шахівниці дії персонаж, не описуючи, зробити в повній плоті й крові.

Засіб, вжитий тут - включення персонажу в невтомно динамічну ситуацію. Сластьон завжди в центрі того чи того напруження. Він поданий у безперервних скісних лініях. Перехрещення скісних подій і скісно закресленого людського образу заступає собою опис, який, можливо, потребував би три або чотири окремих сторінки.

Сластьон зарисовується в уяві читача у профіль, але зарисовується чітко. Можна з повною певністю говорити про гострий кут чола, стріли сивіючого волосся, що замінюють людині ентузіястичного кшталту сяйво, очі, одночасно простромлюючі, бігаючі й відсутні...

Варте уваги місце в наступному розділі. Перераховано на ймення жіноче ядро ансамблю. Воно становить ніби почет Ати, але в дії роману не бере активної участи. Ольга Шведова, Оксана Чоботар,

Люся Жабка... З них тільки Ольга Шведова час до часу виринає і спомагає Ату в її романічних (у літературному розумінні) пригодах.

Чи управнено називати тих, хто не грає ніякої ролі, крім як у виставі, що відбувається наприкінці роману? Управнено. Оповідна проза знає цей засіб. Дівчата з соковитими прізвищами відповідають славетній музичній групі в "Дванадцятьох кріслах" Ільфа та Петрова: Чалкін, Малкін і подібний дальший гротеск.

Пляма цих останніх різкіша, ніж у романі Багряного, але роля їх тотожна. Вони також нічого в романі не роблять і також дуже там потрібні.

Роля Харитона, старого сторожа при театрі - також пілястрова. Це чвертьпілястр, одна з скалок головного героя, носія ідеї сумління, одне з його побічних (хоч і саме з себе виразне) розгалужень.

Маска Харитона гумористична. В його обладі, до речі, перебуває Петро, коли ночує в театрі і готує декорації для вистави.

Вставна новеля-анекдота з людьми на прізвище Вареник і Сметана.

Вставна новеля, знову характеру "що було раніше": історія прийняття шкіців Петрових для оформлення вистави.

Глузд наступної сцени ("Один іспит") у тому, що вона побудована на суперечці тексту з підтекстом. На антирадянські філіппіки Ати (сцена відбувається в садку) Павло відповідає "режимовими" аргументами. Що більше кам'яно звучать ці останні, то більше впевнюється читач, що на самого мовця вони діють дедалі менше й менше.

На черзі вихід ще одного декоративного персонажу: Чубенка. Він - колишній червоний партизан, отже, речник верстви, яка з часів непу почала ненавидіти радянську владу всіма галузками душі.

Інтермедія трьох "комічних дідів" роману: Харитон, Чубенко і тесля Гилимей. Статика дійових осіб виправдується значенньово: йдеться про справи сумління, взяті "зі споду".

Таким чином, Чубенко - ще один підваріянт головного героя.

Сюжетно логічно виходить на сцену один з найдійовіших персонажів роману: редактор місцевої газети "Червоний комунар" Страменко. Дійовість його раз у раз переходить у метушливість, і через те йому будуть доручені найефектовніші точки інтриги.

Покищо в його кабінеті відбувається прийняття Ати. Закохані місцеві бонзи проєктують її на орденоносицю.

Не менше логічний вихід (наприкінці сцени) репортера Кольки Трембача. На його особистості автор пізніше обгрунтує одну з двох "помилок" у розвитку сюжету. "Помилки", як відомо, підштовхують сюжет у маркантні відбіги, а це й дасть змогу авторові поширити об'єм притяганого "людського матеріялу".

"Втелющити ордена" - гарне для даного випадку сполучення слів (стор. 135).

Таємнича постать Людмили Богомазової дістає своєчерговий розгорт. Сазонов приводить її на пробу в театрі, вона сідає на сцені, курить і мовчить.

Витончення засобу: суперечка вже не між текстом та підтекстом (бо тексту взагалі нема), а між зовнішньою поведінкою і душевним станом.

Якщо зіставити цю сцену з згаданою сценою Ати й Павла в садку, то матимемо те, що звичайно називається "кільцевою будовою".

Викликає де в кого заперечення факт, що начальник НКВД приводить в офіційне місце свою неофіційну коханку. Заперечення фабульне. З погляду сюжету заперечень нема.

Сцена "культпоходу" театральної бригади на село становить один з кульмінаційних пунктів роману.

Сюжетно тут опуклу ролю грає такий сливе фільмовий епізод:

"...У вікні помітила (Ата - *І.К.*) сиву голову бабусі. Підійшла - "добридень". Бабуся закивала привітно головою, так здалося Аті. "Чи можна зайти?" Так само бабуся закивала..." (стор. 149).

Виявляється, що в бабусі "танок святого Віта". Сцена алегорична в найсильнішому розумінні слова.

"Страх і співчуття" діють тут, щоправда, лише квантитативно, бо Ата й без того наставлена проти радянської влади.

У цьому розділі відбувається, проте, й "перетворення" з одним з героїв.

Після вистави в сільському клюбі бригада вирішує йти додому пішки. "Природна" мотивація дає авторові простір для таких мотивів.

Перший: парубкам, що супроводять акторів, відкривається можливість висловити "в неофіційній атмосфері" натяками незадоволення існуючим режимом.

Другий: вводиться пейзаж.

Мотивувати опис краєвиду сюжетними моментами наважився вперше в модерному українському романі Майк Йогансен ("Подорож доктора Леонардо"). У Багряного засіб обертається на протилежність: пейзаж - як і інші сюжетні компоненти - грає службову ролю.

Нехай при цьому, як декому хочеться бачити, і має місце "чудовий опис природи". Та краєвидові автор, так би сказати, не дає ані на хвилинку відпочити. З'являється видовище села Скелька, де свого часу "кріпаки повстання робили" (стор. 160). Як абсолютно закономірний вислід в об'єктив сюжету втіливають руїни села Гута, вимерлого з голоду під час колективізації...

У цьому селі загинула й родина Павла Гука, теперішнього секретаря обкому комсомолу. І він про це "не своїм голосом" (стор. 166) сповіщає Ату. Катастрофа стається.

Нічого дивного, що безпосередньо слідує "безглуздий" вчинок Петра. З невідомого для Сазонова місця він кличе його до телефону і вимовляє інтригуючу фразу, яка начальника НКВД кидає в дрижики.

У п'єсі Гамсуна "Ігрище життя" є така дійова особа: старий Тю. Він теж незайнятий у дії, але всі його називають "Справедливість".

Сцена з "невмотивованою" телефонною розмовою служить передихом перед епізодом відвідування молоддю церкви на кладовищі. Епізод становить наступну високу точку роману.

Перераховані вперше на стор. 91 прізвища акторок вводяться знову колективним способом, без ближчих характеристик. Ефект досягається повтором, механічність якого подолується внутрішньою якістю.

Механіка за відповідного контексту може стати самодійовою так само, як чисто технічний засіб. Ба - випадок може перетворитись на елемент форми.

Поштовх до відвідин церковці під час богослужби відбувається під знаком нагробного янгола. Цей янгол заслуговує на повну виписку з оригіналу:

"...Янгол кругом пообписуваний олівцями різного кольору, дівчата читають ті написи й посміхаються, - то все написи закоханих, що отут протягом десятиліть бували, цілувалися біля цього янгола й лишили свої пам'ятки в гієрогліфах різнокольорових олівців. Тут були й віршики, тут були й прозові сентенції, тут були просто імена, а біля них понамальовувані серця, проколоті стрілками. Були тут і блюзнірські, цинічні написи... Їх було так багато, всіх тих написів, що на янголові не було живого місця. А хтось колись навіть намазав янголові губи червоною помадою, й вони й досі рожевіють. І от янгол у великій скорбі, в глибокій тузі заламав руки, вклякнувши на коліно над печальним гробовищем предків, а губи в нього вимащені помадою..." (стор. 183).

Ще один доказ того, що справжня звиcоченність сюжетного звороту досягається не лобовим підходом, а ризиком якнайпротилежнішого відходу.

Кульмінація цього епізоду також катастрофального порядку: матеріял сумління кваліфікується у вичутну тему релігії. Вона так і вирисовується в романі: лінія релігійної туги. А що може виразніше відтінити релігійну екстазу, як не блюзнірство!

Можна тисячу разів проходити повз високу людину і не збагнути, що вона висока, аж поки на це не вкаже перехожий жартун. Показати високість людини може вам карикатурист, але для цього він конче мусить збільшити довжину ніг її супроти природної або сфотографувати її за допомогою ввігнутого дзеркала.

Лише штучне підсилення диспропорції дає уявлення про диспропорцію дійсну. Ризик ходіння вістрям ножа. Але зате й успіх тисячократно гостріший, ніж у того, хто обмежується на "реалістичному" замальовуванні.

Неймовірно ризикованим способом вштовхує автор своїх героїв до церкви. Вони стоять там і не знають, що при цьому треба робити. І цього ж саме автор і хоче від них.

Ефект не просто вдається. Ефект починає сяяти.

Негайно розкривається ряд нових можливостей. Автор, самозрозуміло, не вагається їх використати. Чернець Паїсій вклоняється Аті до землі.

З подальшої розмови ченця з Петром, який знову діє нерухомо, тим разом у варіянті псевдоклясичної "наперсниці" (персонажу з завданням слухати те, що розповідає особа, яка перебуває на авансцені), вияснюється таємниця народження Ати.

Монтаж з віршів Олеся. Пізніше він перетвориться на ляйтмотив із сюжетним навантаженням.

З погляду опрацювання матеріялу ці вірші підмуровано тим, що я називаю пародійним контекстом. Перестаріле для сучасного сприймання поетичного слова поставлено в позицію загострену, від чого воно набуває забарвлення, починає наново впливати.

У супроводі побічної анекдотичної новелі, побудованої на грі йменнями маляра Мурільйо і дореволюційного купця Курила, відбувається значуща мізансцена: відвідини Атою музею. Завідувач музею, наркоман Барат, потрібен для того, щоб винайти обставини "помилки", яка незабаром набуде сюжетної плоті.

Фабульна логіка (рідкісним випадком) збігається з сюжетною. Ату кличуть до НКВД. "Помилка" полягатиме в тому, що Ата донощика вбачатиме в журналісті Кольці Трембачі, який відвідував з нею церкву, тоді як насправді донощиком є Барат, який підсів до дівчат на цвинтарі.

Розплутування "помилки" (пізніша сцена у шпиталі, де Ата відвідує хворого Кольку) дасть можливість реабілітованому перед нею й читачем розповісти свою історію як безпритульного підлітка, а авторові - зворушити читача черговим разом.

Але це буде потім. Зараз мені потрібно часу й місця для відступу певної довжини і немаловажного значення.

Коли сторож Харитон гукнув з балькону через усю залю до Ати, що її просять до телефону (прекрасне режисерське розв'язання простору), і вона прибігла в кабінет директора, то там слухавка була "знята з вилки й лежала на столі, чекала" (стор. 202).

Речі в романі Багряного грають визначну ролю. Це роля знов таки "драматична": присутність речей зумовлена обов'язковою участю в акції.

Спробуймо збагнути, що значить "драматична" роля речей, протиставивши її до ролі, що має місце в побудовах "романтичного" типу.

Фрагмент з "Мертвих душ", вкладений в речення потворної тяглости:

"...Прикінцеві слова він (Собакевич - *І.К.*) уже промовив, звертавшися до портретів Багратіона та Колокотроні, що висіли на стіні, як то звичайно трапляється з розмовниками, коли один з них зненацька, не знати чого, звернеться не до тієї особи, до якої стосуються слова, а до котрогось неждано прийшлого третього, навіть зовсім незнайомого, від якого знає, що не почує ані відповіді, ані думки, ані ствердження, та в якого, проте, так устромить погляд, наче закликає його на посередника: і дещо збентежений під першу хвилю незнайомий не знає, чи відректи йому в тій справі, про яку анічогісінько не чув, а чи ось так собі постояти, дотримавши належну пристойність, та й потім уже піти геть".

Гоголь працював у прозі під ту глуху добу, коли естетичне вимітали з усіх можливих закутків. Чорні дємони російського письменства, Бєлінський і Некрасов, що про їхню владу й авторитет можуть тільки мріяти за наших часів які-небудь Сварог чи Онуфрієнко, проголосивши необов'язковість "поетярства", ревно пильнували додержання кодексу "гражданства".

Майструвавши прозові речі в шляхетному металі, геніяльний українець змушений був обгрунтовувати свою естетику на ходу. Брак часу при цьому й зумовлював довжину стосовних речень, як от наведеного вгорі. А раціональне пояснення того, чому Собакевич, розмовлявши з

героєм, таким несподіваним робом дивиться на настінні зображення, було продиктоване потребою пронести експресіоністичний засіб до з-за рогу прибитого "реалізмом" читача.

Сьогодні письменник вільний від виконання такої подвійної і непотрібної роботи. Юрій Тарнавський, приміром, може вводити в сюжетну дію річ, яка ніяк не замішується ні перед тим, ні пізніше у фабулу (цитую з фрагменту повісти "Шляхи", вміщеного у Збірнику "Української літературної газети", 1956):

"На стіні над нами була намальована судна рада старих германців: бородаті старці, червоні, з білими, як клуби пари, бородами, серед розлючених дерев, і на малюнку лежала біла, тята гратами поруччя від сходів картка денного світла.

- Як тут добре, - сказав я.

Герберт мовчав, дивлячись на картину, обернений боком на лавці, спершись плечима на бічне поруччя.

- Слухай, - сказав він пізніше, коли мій голос розливався в тиші і темряві між стінами, - я мушу розповісти тобі про Калькройта".

Далі слідує розповідь про Калькройта, а фреска так і лишається на стіні, не розв'язується ні в що "логічне", не "стріляє з стіни".

Засіб при тому очищено й від додаткового асортименту. Він дістає право на існування як самозрозумілий компонент стилю.

Гоголь, на щастя, переміг Бєлінського.

Тут треба сказати дещо в дужках. Не слід гадати, що "властители дум", від яких автор мусів "загортати в папірець" свій символ випадкової (чи виняткової) речі, погодилися б на протилежне: на дію речі, засвоєної в дії раціонально. Раціональне діяння речі полярне до експресіоністичного, але це все таки чисто мистецьке діяння, а вони не визнавали взагалі ніякого чистого мистецтва.

Вони любили брудне мистецтво і річ сприймали як річ на їхньому столі чи під їхнім ліжком, а не як чинник вигаданої дії.

Некрасов, щоправда, писав і водевілі. Писав він їх за французькими зразками. У водевілі річ відограє часто вирішальну ролю.

Та ці його гріхопадіння замовчувалися в круговій поруці. Йому треба було грошей. Це розуміли всі навколо, особливо ж партнери-картярі. У хвилини, звільнені від гонитви за капіталістичним металом, він ходив демонстративно на покаяння до "парадного подъезда", і все знову ставало на своє місце.

Річ як мистецька функція відродилася, коли народники вимерли або знікчемніли. Відродилася в обох варіянтах: "романтичному" і "драматичному", рівноправно.

Так от (говорене в дужках на цьому закінчується) Багряний волів гру з річчю в її водевільному варіянті.

З усіх численних ним використовуваних речей не дотягають хібащо тільки "пищики" з акацієвих стрючків у першій сцені Ати з Павлом. Це перший вихід героїв на сцену. Вони хвилюються і не відразу знаходять потрібний тон.

Щоб приховати збентеження, вони шукають роботу рукам. Автор приходить їм з допомогою і засипає їх "пищиками" з жовтих акацій.

Лицедій, який ще не до кінця відчув лінію своєї поведінки, запалює на кону "для натуральности" цигарку. Це зрозуміло.

Але вже водяні лілеї, в оточенні яких уперше з'являється Петро, грають. І слухавка, чекавши на Ату, лежить на столі чудово.

Відступові край.

У приміщенні НКВД не стається нічого особливого для розвитку зовнішньої акції. З сюжетного ж боку епізод розв'язано дуже вдало через "непорозуміння", яке виникає в Ати з першим, хто її приймає, молодим службовиком.

"Зоряна" сцена Петра викликає, з погляду словесного, як стверджено тут напочатку, ряд сумнівів. З сюжетного погляду значення її ключове.

Мотиви в Олеся, про які згадано вище ("лісові дзвіночки"), модулюються в сюжетний відбіг: зіставлення дітей з приїжджим лектором на антирелігійні теми. Злочинність акції останньо відтінено ще й мотивом її безглуздости. Філософічний пакунок силкуються запхати в душу дитини, яка його неспроможна стравити і реагує чисто механічно.

Ім'я дівчинки, яка не розуміє, що чинить, розповсюджуючи серед присутніх безбожницьку літературу, багатозначне: Ліля.

Для Ати відбіг відограє ту ролю, що він становить ще один щабель зростання її релігійної свідомости.

Короткий розділ з Чумацьким шляхом ("Химерне"): Атина паралеля до "зоряної" теми обох головних героїв. Зоряне небо - щось наче літературно засвоєний альпійський пізнавальний знак, мальований на камінні для туристів.

Параду фізкультурників змайстровано тим самим засобом, що й марш вояків напочатку. Фізкультурників більше, ніж їх може вмістити місто Наше. Це нагадка про лінію сили, що вібрує під зовнішнім ("червоним") покровом.

Самий факт паради відкриває можливість включити кілька нових заплетів.

Репліка Барата на бальконі посіє в читача сумнів щодо ідентичности Кольки Трембача як донощика. Протирепліка Харитона цей сумнів скріпить.

Конкретними сюжетними кроками є ті кроки Ати, сліди яких лишаються на простягнутій підлогою майстерні Петровій декорації. Якраз тут вміщено двоплянову розмову Петра й Ати про парадуючих. Сліди на свіжо мальованому "заднику", який пізніше викликатиме ілюзію "мінаретів та мечетів", а покищо безпомічно лежить на долівці і дозволяє себе топтати, - виопуклюють річ. Річ грає.

Нічний епізод Ати з шляхетними грабіжниками ("В годину глупу") - водевільний не тільки схемою, а й оформленням. Репліки "червоних свиток" прекрасно вигадані і тому переконливі.

За кольоритністю денного базару ховається знов таки значенньове навантаження. Багато важить діялог із сліпим співцем.

До базарної сцени впритул примикає монолог Харитона. Він складається сливе виключно з поновного (для читача) перерахування прізвищ родин, що населюють місто. Список доповнено й виправлено.

Доповнено його значно більшою кількістю називаних прізвищ.

Виправлено список літературно. Реальність населенців згущується, поперше, тому, що перелік передано від однієї особи до другої (від автора до Харитона). Коли про те саме говорять двоє, збільшується ймовірність говореного.

Подруге, в перелік вставлено хитрий засіб. Перечислюючи, Харитон називає одне прізвище двічі. Ата його виправляє: "Лойко вже був!" (стор. 267). Ілюзія посилюється.

Вставна анекдота (типу "було колись") із давнім начальником ЧК, який шукав спалену в революції бібліотеку. Відтинок, корисний для "історичної" лінії місця дії.

По цьому безпосередньо зав'язується друга "помилка". Ата знаходить записник, в якому невідомий автор говорить про своє кохання до неназваної дівчини. Ата думає, що автор - Петро і що мова про неї. Насправді автором є маляр-каліка Данко Шигимага і закоханий він у Людмилу Богомазову.

Перипетія з розпізнаванням дійсного власника зошита і віддаванням його власникові відкриває шлях до нового матеріялу: роля мистця, який ненавидить режим, але змушений для нього працювати.

Конкретизація зорового образу: зневажливі жести при малюванні портрета Маркса.

Персонаж стає приводом дальшого ускладнення. Компаньйоном Шигимаги виступає "пророк", ще один правдомовець у масці юродивого. Тема сумління унаочнюється в черговому релігійному аспекті.

Якщо розгортається релігійна тема, вона не може обійтися без постаті єретика. Диспут між Атою та товаришем Данка цікавий тим, що не знати, хто з них "єретик": цей пародійований Савонароля чи сама Ата з її властивостями "героїні з примхами".

Так чи так, для Ати її релігійна лінія дістає знову потрібний закрут.

Через вирізьблене Данком погруддя Людмили Богомазової розплітається друга "помилка" (сюжетно раніше від першої).

Широку сцену "маївки" поставлено під наголошений ляйтмотив "я бачив, як вітер березку зломив". Це не вальс, як зазначено в епіграфі до розділу, а романс, і походження його німецьке (автор первісного тексту - Левенштайн). Але віршик, дійсно, так українізовано і так по-просвітянському наївізовано, що він чудово пасує до пародіювання подіями, які насправді відбуваються в цьому розділі.

Відбувається велика "вилазка" за місто трудящих і разом з ними (на окремий острів) усього обласного начальства. Головним носієм дії виступає редактор Страменко. Він пробує (без успіху) згвалтувати Ату.

Розділ зроблено в окремому ключі. Як релігійну тему через знечещеного янгола, так тему моральности чітко облямовано фігурами високопоставлених осіб (серед них - професор Добриня-Романов), що лежать заховані в кущах, з біноклями перед очима, навпроти місця, де купаються сільські дівчата.

Фігури зарисовано посиленим повтором: уперше повз них проходить, їжачившися з огиди, Ата, слідом за тим їх "обігрує" Павло.

Павлові парадоксальним робом припадає музичний супровід картини. Зроблено це дуже добре. У полярному противенстві до пародійного ляйтмотиву "я бачив, як вітер..." - Павлові від самого початку лізе в голову арцибашевський "Санін".

У Павловій моральності читач ані-ні не сумнівається. Засіб: персонаж, в якому читач не сумнівається, ні сіло ні впало відчуває привид "принца" дореволюційних інституток дослівно на кожному листочку довколишнього пейзажу.

Мотивування "нав'язливої ідеї" Павлової подано внутрішньою лінією. Це мотив "передчуття", що його охоче застосовує проза всіх часів.

Коли потім відбувається дійсна сцена із Страменком, ложе для неї безповоротно витоптано всіма сюжетними зусиллями. Страменкові не минути рокованої для нього ганебної ролі, хоч би й хотів.

Самозрозумілість вчинку не тільки партійного володаря, а й літературного персонажу.

Грають речі. Загублений Страменків бінокль. Атині черевички, на яких Страменко мститься, топтавши їх.

Впроваджено контрастовий Павлів поцілунок. Ату (згаряча) цей поцілунок теж ображає. Але читач розуміє, в чому річ.

Показово, що на самому задньому пляні картини ввесь час присутній Петро. До конкретної дії він має тут найменший стосунок.

Виступ театральної бригади у військовому клюбі. Новий вузлик для підводної "військової" теми роману.

Воякам у залі подобаються пісні й танці. Їхнім начальникам не подобається, що це воякам подобається.

Сон Ати за допомогою алегоричного матеріялу унаочнює ряд уже відомих читачеві мотивів і посуває сюжет до розв'язки.

"Громадський показ": нарада високопоставлених з приводу театральної прем'єри. Автор надає Чубенкові змогу ступнути далі в опозиційній поставі.

Точка дотику обох героїв блискавична: Петро відпроваджує Ату вночі після "громадського показу". Нічого не розв'язується, а, навпаки, дається старт для головного мотиву в наступній частині роману.

Тоді нарешті розплітається перша "помилка" (відвідини Атою хворого Кольки Трембача і його оповідь). "Помилки" зав'язано й розв'язано знов же "драматично": перша в сюжетному часі триває понад другу (менше коло в більшому).

Упоравшися з "помилками", автор має розчищену площу для режисерії головної події роману. Один по одному в симфонію включаються всі інструменти з тим, щоб сягнути наприкінці спільного фортисимо.

Нерозгадне становище широкої публіки.

Влучно: актори "іронічно ліпили собі турецькі та жидівські носи" (стор. 385).

Акторську братію подано завжди доречно. Ще під час "культпоходу на село", прокинувшися вранці й мерзнувши, актори деклямують відоме з Маяковського: "Для веселия планета наша мало оборудована..." (стор. 155).

Тепер показано акторський страх, акторську самопевність, акторський нахил панікувати, вихвалятися й інтригувати. Акторів подано дуже симпатично.

Прорив: публіка навалюється на театр.

Не вистачає квитків.

Директор театру між "орденоносними молотобойцями" та "орденовидавальними начальниками" (стор. 389). Перших, хоч і з купленими квитками, виселюють з першого ряду. Туди сідають володарі.

Публіка. "Дачники" і народ. Автор фільмує "рапідом": прискорене знімання, наслідком якого на екрані рух стає "неприродно" повільний.

Ата з трудом дістає контрамарки для прийшлих із села її молодих друзів. Цим останнім таким робом домірюється їхній сюжетний пай.

Дія на сцені. Дія в залі. За стінами театру лишається багато людей, які не дістали квитків. Вони чекають на наслідок.

Сьози в залі. Доля Марусі Богуславки. Вмонтовуються вірші Старицького.

Чубенко, партизан з козацькими вусами, вдивляється в молодь. Зростання його настрою. В антрактах він п'є пиво. Задоволений.

Дія на сцені. Невольники на сцені.

Старицький: "Лукаве ошукання! Веди мене до них!"

Багряний: "Пізніше казали, що по тих словах Ати-Марусі з Богуслава Сазонов машинально втіг голову в плечі. Хто зна. Одно було вірно: ошелешена заля мить мовчала, закам'яніла..." (стор. 409).

Настрій Чубенка зростає. В антракті він поспішає до буфету.

Одна з Атиного міцного почету - Люся Жабка - раптом виривається з своєї хороводної ролі. Убрана на одаліску, вона бігає в антракті по фойє.

Багряному, знавцеві театрального побуту, відомо, що це заборонено. Він звертає увагу читача: акторам не дозволено виходити поміж публіку в костюмі й гримі. Люся, проте, бігає. Їй заборона теж відома, але їй так само відомо й те, що сюжет є сюжет.

Невольники курять і передають один одному "бичка". За козацьких часів цигаркового паперу не було. Курили з люльок або з кальянних рурок. Багряний виразно застерігає читача. Актори, проте, не слухають автора, ламають режисерську експлікацію і допускаються відсебиці: курять "бичка" з цигаркового паперу.

"Бичок" - невіддільний атрибут невольників совєтських концтаборів.

В актора, що грає Софрона, в драматичному моменті падають вуса. Він їх приладовує на місце.

Ніхто не сміється. Невольники на сцені.

Гроза, яка накопичується в залі, рокована гуснути в межах кімнати з корковими стінами.

"...Легенду давнини зруйновано, міт щез, а на його місце вставала легенда інша, нова, реальна легенда дійсности..." (стор. 415).

Останні слова зайві, але напруження зростає, і зайвість помічається тільки в другому читанні.

Сцена Ганни, матері Марусиної й Степанової (Ольга Шведова). Вкраплено в контекст слово, якого нема в Старицького. Електризація залі цим словом.

Перед останньою дією майже не роблять павзи.

"Чубенко навіть не встиг випити шклянки пива..." (стор. 419).

У корковій кімнаті гусне гроза.

Гістеричний зрид Людмили Богомазової.

Великий фінал. Самобоязнь успіху, що стався.

Успіх раптом зривається з місця.

Уклін виконавців. Звуть "художника", "божевільного".

Директор виводить на сцену Петра. Петро непорушний.

У нього латані черевики.

Їх видно в щілину між половинами завіси. Щілину швидко зводять докупи.

У залі залишаються володарі. Чубенко дивиться на них.

Павла між ними немає.

Буде "оргвисновок". Насамперед - керівництву театру.

Буде кара.

Німо за лаштунками.

Ата німа з несподіванки. "Мільйон равликів", що всі, мовляв, "виставили рожки". Народ...

Буде кара...

Але тут починається війна 1941 року.

* * *

Пора на висновки.

На романі Багряного можна навчитися кількох цікавих для літературного критика речей. Наука ця либонь не є відкриттям. Але вона є ствердженням.

Найтвердіше із стверджень, здається, те, яке стосується до сюжету: сюжет - це елемент форми.

Маємо право, таким робом, і на похідний - для літератури дуже оптимістичний - висновок: успішна (в читача) література існує все таки завдяки своїй літературності.

Чисто фахово можна ствердити ще таке. "Мовостиль" - далеко не все в оповідній прозі. Крізь недбале слово може впливати інший вирішний компонент. Озброївшись нашою застарілою "слов'янською" доброзичливістю до несповна вартісних літературних явищ, критик може навіть допомогти читачеві освітлити граючий складник.

Критик може показати, як сюжет, розгалужуючися, захоплюючи своїми окомірними приладами дедалі більші шматки матеріялу, "захоплює" тим самим читача.

"Публіка, далебі, найменше сприймає слова, - вона сприймає саму, талановито оформлену й подану, картину..."

Ці слова містяться в самому романі Багряного, на сторінці 413, і стосуються вони до глядача вистави. Та це золоті слова, чинні для кожного випадку "пародії": не тільки випадку "оживлення" старих слів перенесенням їх у нову значенньову сферу, а й випадку "оживлення" матеріялу літературним сюжетом.

Чому я говорю ввесь час про "пародію" і чому слово "оживлення" беру в лапки?

Для того, щоб не переставати наголошувати: коріння успішної книги може бути тільки літературне.

"Пародія" - термін, дещо незручний. Він, проте, повинен дати відчуття того, що мистецька річ завжди робиться з певного кута зору, з дібраної дистанції. Пропорції в мистецтві зміщуються, пляни перекошуються. Перехрещується те, що, не бувши торкнуте таким штучним способом, ніколи не перехрестилося б, а тому не викликало б і відруху, не викликало б захоплення, не викликало б сльози.

Питання стилю - це тільки питання, в яку фігуру вміщуються перекошені пляни.

Плакавши від зворушення, недосвідчений читач думає, що його зворушує зміст читаного. Він думає так тому, що вірить псевдокритикам, які вигадали цю "проблему" змісту й форми. Змістом насправді є не те, що вважає за зміст читач, навчений псевдокритиками.

Проблема не існує ні в мистецтві, ні в житті.

Що таке, дійсно, "зміст"? Те, що існує навколо нас відвіку й довіку... Те, з чого ми виникаємо й у віщо зникаємо... Те, у що ми вільні вірити або не вірити... І скільки ще всякого можна сказати.

Сказане, проте, дістає щойно тоді сенс, щойно тоді "зміст", коли ми стаємо навпроти в ту або ту формуючу позицію.

Випадки існування літературних творів різноманітні. Існують великі твори, які ніколи не мали й не матимуть успіху. Так, наприклад, ніколи не матиме "успіху", бо ніколи не зазнає масового розуміння Айнштайнова теорія.

Зате загальнозбагненною справою стало радіомовлення, яке являє собою теж не абияке відкриття. Радіоприймачі можна не тільки купувати готові, а й (досить успішно) майструвати домашніми засобами.

У царині успішности мають своє місце книги, в яких розвинуто всі мистецькі компоненти, і книги, що в них лише певні компоненти перебирають на себе відповідальність за успіх.

У Багряного один складник становить (цитованими вище словами самого автора про дію старої п'єси в його романі) "талановито оформлену й подану картину".

Розглядом роману Багряного я намагався показати, що причина його впливу на читача тієї ж породи, що й причина впливу речі, де всі мистецькі складники вирівняно.

* * *

Правильно зняти "проблему" змісту й форми означає одночасно правильно зрозуміти позамистецьке буття мистецької речі. Питання саме з себе великої актуальности.

Але воно не такої трудности, як розгляд твору з літературного боку. Тимто я волів почати з важчого. Прогнози позалітературні мають становити тут заключні абзаци.

Тема для твору байдужа. Небайдужий твір для теми.

Тематичний матеріял "Марусі Богуславки" Багряного визначається (я пробував обгрунтувати це ходом розгляду) як проблема сумління в її конкретизації різними релігійними площинами. У персонажах негативних (Сазонов та інші) проблема сумління стоїть навиворіт, але все одно стоїть.

З цим пляном в'яжеться й комплекс національного. Національну тему вирізнено тією ж самою якістю добору, що й у згаданому романі Ігоря Качуровського, - і різко відмежовано від будь-якого звеличування "позасвідомого гону до самовияву" та подібного ідеологічного свинства.

Для таких імпозантних тем, самозрозуміло, ніяк не байдуже, яким літературним способом їх оформлюють.

Як ми бачили, Багряний спроєктував компліковану будову. Можна говорити при цьому про певні впливи. Вони відограли допоміжну ролю при зведенні будови.

Можна говорити, зокрема, про Достоєвського, вплив якого очевистий: "Нечисті" ("Бесы"), "Ідіот" і, звичайно, "Карамазови". Цей бо автор полишив у спадщину багатий досвід, стосовний до матеріялізації справ сумління. Його засоби діялогу й жести то там, то там кидаються в вічі. Жест ченця Паїсія - промовиста цитата (саме ім'я чого варте!).

Автор, до речі, цих пружин не ховає. Героїня в одному місці читає роман Достоєвського. З його приводу в неї з Павлом виникає дискусія (сцена в садку).

Про такі традиційно-літературні фігури, як "правдомовний блазень", "комічні діди", персонажі буфонади ("червоні свитки"), я вже говорив.

Усі ці засоби, включені в загалом дуже самостійну конструкцію, безумовно допомагають широкій публіці промикатися через знайоме в незнайоме і, таким робом, по-новому зворушуватися.

Такий шлях з літературного в позалітературне.

Яка позалітературна доля може спіткати роман Багряного?

Буде специфіка в його читанні. Він має, як сказано, вже свою читацьку пресу. Це покищо позитивні відгуки. Не бракуватиме й негативних.

Є люди, які, почувши ім'я Багряного, самі робляться багряні, наливаються фарбою, гнаною їм до лиць партійними або особистими імперативами. Що напишуть (або скажуть) вони - зрозуміло заздалегідь.

Тим часом роман Багряного заслуговує на те, щоб про нього говорити понад рівень любови, ненависти чи невтральности супроти особи автора. Як певна якість - як річ культурного побуту, викинута на ринок, - роман зазнаватиме того чи того вжитку.

Річ зрозуміла, прочитати роман "повз хиби його форми" нефаховий читач спроможеться радше й скоріше, ніж критик. До такого читання український читач призвичаєний сторіччям літератури без критики. Український літературний критик - біла ворона.

По цей бік роман викликає в читача сльози. По той бік, читавши його, стискали б кулаки. І те, і те належить до шабльону, до читацького шабльону. Воно перебуває ще на межі літературного.

Але тут уже один крок до переступлення межі. Є книги, що спричинюють революцію в одяговій моді. Є книги, що з них "крилаті вирази" стають предметом домашнього розпорядку. І є книги, з цитатами з яких на устах умирають герої.

Життя, як правило, наслідує літературу.

Якби роман Багряного був прочитаний хоч десятком читачів по той бік, він відразу б став там настільною книгою. Він почав би рухатися в рукописних копіях. Небезпека спотикання при читанні "повз форму" в нас не існує. Зате існує те, чого і тут, і - поготів - там читацький люд просто таки спраглий: роман з позитивними героями.

Багряний творить у свободі. Для в'ящого ефекту він може дозволити собі розкіш підмурувати позитивного героя "учудненням": Петрове "божевілля", Атина маска "чарівної примхливиці", сюжетно-ситуаційний ризик Павла як провідного бюрократа офіційної установи.

Це перевага літературного побуту самого з себе. Найталановитіший письменник тогобіч неспроможний надати позитивному героєві (звичайно, з прикметами "навпаки") літературного життя. "Учуднення" - це "формалізм", а "формалізм" - це зрада "найпрогресивнішого літературного методу".

По той бік "хочеться", і то навіть дуже. Але хотіння безвиглядне, бо його здійснювання "колеться". Аналогічний стан у поезії нещодавно розгорнено показав Іван Кошелівець.

Без ніякого перебільшення: читаний від підсовєтського українського читача, роман Багряного спричинив би щось сильно подібне до того, що в самому романі ситуаційно викликає в глядача вистава п'єси Старицького. Авторських засобів організації відповідного матеріялу вистачило б.

* * *

Їх, на жаль, не вистачило б для зворушення ще одного роду читача, який потенційно існує. Тут ми будемо змушені на мить повернутися до початку.

Роман Багряного ігнорує европейського читача. Це роман позаевропейський, бо він має вади письма.

Наш "слов'янський" критерій співчуття до літературного твору на Заході не існує. Захід має літературу вікову і величезну. Щодня з'являються десятки романів, де сюжет розроблено не гірше, ніж у Багряного. А що читач має що вибирати, то романи з словесною тканиною характеру "Марусі Богуславки" не з'являються зовсім.

Західний читач може проковтнути що завгодно, але воно повинно блищати. Конче. Все поза блиском для Заходу - не література.

Для перекладу іншими мовами (які, на мою думку, обов'язково мусять бути) Багряний мав би виготувати цілком інакший мовний варіянт роману.

"І хто його сплянував, це місто!.." Для нас воно звучить, може, й мило. Але на Заході так не висловлюються тепер, здається, навіть у книжках для дітей.

ПРОГУЛЯНКА КНИГАРНЕЮ*

Ігор Качуровський. Залізний куркуль. Видавництво "Дніпрова хвиля". - Мюнхен, 1959. - С. 83.

На примірникові книги, що його мені поштовим шляхом подарував автор, стоїть написано: "нелицеприятному судії моїх творів". Постараюся всіма силами виправдати виявлену мені від автора честь.

Тож насамперед про додатні сторони оповідання. Їх є досить багато, хоч і становище їхнє своєрідне.

Своєрідність переважно в тому, що позитиви оповідання лежать поза його мистецькою формою. Факт цей парадоксальний, проте це все таки факт. Так написано сливе всі добрі книги *для читання* на еміграції, тобто ті книги, що в них знаходить задоволення здебільшого масовий читач, але при тому (і поза тим) лишається все ж таки щось приємне й для фахового критика. Про одну таку добру книгу, "Марусю Богуславку" Багряного, я дуже докладно писав в "Українській літературній газеті" (числа за листопад і грудень 1958).

Тимто, наскільки я розуміюся на смаках масового читача, видавництво "Дніпрова хвиля" може бути цілком спокійне за долю випущеного ним у світ оповідання: воно матиме успіх, і успіх буде заслужений. В оповіданні є все, чого потребує читач еміграції: віра в невмирущість української нації (незважаючи на трагічне закінчення), ідеали моральної чистоти і людяної справедливости, багата подіями фабула, багато крови, яка викликає страх, і багато сліз, які викликають співжаль.

А тепер про літературну сторону.

У згаданій статті про роман Багряного я похвалив цей останній коштом роману Качуровського "Шлях невідомого". Тут годиться, самозрозуміло, зробити навпаки: похвалити Качуровського коштом Багряного.

* *Україна і світ. - Ганновер. - Зошит 19-20, 1959. - С. 112-114.*

У Багряного майстерно зроблено сюжет. "Шлях невідомого" поступається йому з цього погляду, а "Залізний куркуль" - поготів. Але мовна сторона в Багряного майже ніде не витримує критики, тоді як хист Качуровського в цій ділянці видається мені (без жадного перебільшення) безмежним.

Перекладавши Багряного котроюсь із західньоевропейських мов, перекладач повинен, як я собі це уявляю, неймовірно мучитися, щоб призвести цю мову до прийнятих норм і вичистити її від зайвини. Але перекладач має при тому добрий сюжетний каркас, який працює сам за себе.

Перекладати Качуровського можна не інакше, як тільки співавторивши з ним у розумінні добудовання потрібних вузлів та ліній.

Але саме перекладання принесло б перекладачеві не одну високо приємну хвилину.

Літературна кваліфікація авторова промовляє за себе вже на першій же сторінці тексту (стор. 5), у цих трьох абзацах, що слідують один по одному:

"Вулиця, як завжди в цей час, безлюдна. Зустрівся, правда, якийсь панок з портфелем під пахвою і проминув їх байдуже. Нетутешній.

Чийсь парубійко ішов попереду, але завернув з вулиці. Не побачив.

Троє дітей перебігло дорогу; зупинились, подивилися в слід і далі побігли. Малі, не знають".

Навряд чи в Багряного можна знайти поспіль три абзаци так міцно зробленої прози.

Отже, як бачимо, й з літературного погляду в оповіданні Качуровського є добрі речі.

Погано (в даному разі) те, що у прозі "Залізного куркуля" нема єдиного стилістичного ключа. Є поодинокі блискучі сторінки, але блиск цей, як і в поемі Бойчука, різного роду і, як і в поемі Бойчука, між різнородними блисками не встановлено мостів.

Оповідання, щоправда, написано не в один час: почато його в 1946 році, тобто задовго до написання стилістично значно рівнішого "Шляху невідомого", а закінчено аж року 1958. Чисто по-людяному це пояснює факт, чому сторінки, де мали б з літературного погляду відогратись ефектовні сцени, заповнено переказом похапцем. По-людяному це зрозуміло, але чи дозволено ж критикові бути занадто людиною?

Фінал оповідання збивається на цілком відмінний тон, на тон, для якого й натяку немає в усьому попередньому тексті. Останні сторінки нагадують місця з "Народнього Малахія" і "Патетичної сонати" Куліша. І нагадують навіть Хлєбнікова (пор. ремарки, стосовні до Ехнатона в оповіданні "Ка": "гуляет в сумрачной дубраве и срывает цветы", "кушает птенчиков").

Жанр? Я гадаю, що не помиляюся, коли ввесь час говорю про "оповідання".

І думаю, що не помилюся, коли стверджу, що жанрово герой напочатку належить до таких, яким не належиться вмирати на сторінках оповідання. Тимто коли він наприкінці таки вмирає, і то за допомогою самогубства, та ще й так апокаліптично, то, читаючи, дістаєш враження, що це вмирає не той, хто був спершу, а хтось зовсім інший.

Персонажі негативні зроблено, самозрозуміло, краще, ніж позитивні. Самозрозуміло, бо це прокляття, яке тяжить над літературою від віку.

Так само й діялог у негативних персонажів кращий, ніж у позитивних.

Мова селян просто неможлива (стор. 70):

"- А, Господи! - зідхає Параска. - Отака напасть. Виходить, ми тепер між двох вогнів --".

Не сумніваюся, що автор міг чути з уст селянки оте "ми тепер між двох вогнів", яке вона, своєю чергою, могла почути від когось із "городських". Але ж уся справа в тому, що діялог - це не моментальна фотографія, а що його треба *зробити*.

Парадоксальна річ! Ми - нібито селянська ж нація, а селяни в нашій літературі розмовляють казна по-якому. І то справіку, від Квітки-Основ'яненка - і до Винниченка. Про селянські репліки в літературі "соціялістичного реалізму" вже й не говорю.

У чому тут справа? Мову селян або ідеалізують, або їх, сказати б, ловлять на слові. Тим часом не треба робити ані того, ані того. Діялог треба насамперед вигадати, вигадати від початку до кінця, потім вигадане проказати вголос, а щойно тоді вже розподіляти по ньому акценти, діялектизми й подібне.

Я вище написав, що фабула "Залізного куркуля" багата, а сюжет - невдалий. Це не помилка. В оповіданні страшенно багато подій, але вони стаються самі собою, автор не встигає за ними вгнатися. Тимто він встигає тільки вбивати своїх героїв, а що персонажів в оповіданні теж дуже багато, то раз у раз вони вмирають, спромігшися сказати лише два-три слова.

Ще одне речення про обкладинку. З обкладинками Качуровському явно не везе.

Висновок. Один (лицеприятний) судія, вийшовши з критерію віку Качуровського і назвавши при тому навіть приблизну цифру років, висловив здивовання, що Качуровський досі не спромігся на більшу кількість прозових речей більшого розміру. Тим самим цей критик виявив тотальне нерозуміння законів, чинних для постання прозового твору. Першу справжню річ справжній прозаїк випускає щойно в шістдесятирічному віці.

Качуровський, отже, ще дуже молодий. Перед ним багато прекрасних років, протягом яких він писатиме свій перший справжній роман. Що він його напише (за умови, що писатиме довго), я був майже переконаний після читання "Шляху невідомого". А тепер, після читання з літературного погляду загалом слабшого "Залізного куркуля", я переконався остаточно.

"ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ ГАЛИЧИНИ 1943-1944"

*Уривок із "Міжнародного мистецького огляду"**

Аж до весни 1944 театральне життя Галичини йшло в напруженому ритмі. Брак серед галицьких журналістів фахових театральних рецензентів не дає відтворити образ сучасної нашої театральности по цей бік, бо що істотного можна вивести з таких от фраз, як: "артистка, незважаючи на свою молодість, виявила великий хист" або "артист відзначався темпераментом, щирістю та переконливістю виконання ролі". Через те, оглядаючи театр лиш на основі загальних даних та деяких власних спостережень, обмежимося на загальних міркуваннях та кількох фактах.

За той час, коли німці керували загальним, а отже, й театральним життям України, певні кроки пороблено й у ділянці театру. Окупантів театр цікавив як екзотичний засіб розваги для вояків та цивільних урядовців на східньому фронті, отож на цю мету й скеровувано їхню театральну політику. Ненімецькому населенню перепадали крихти.

У досить таки численних театральних колективах, створених напіворганізовано, напівстихійно, переважали не справжні мистецькі сили, а сили третього гатунку.

Саме ці останні, особливо на провінції, визначали характер нашого театру на сході в розгляданий період. Це був стиль зросійщеного театрального пересувництва. Він часто-густо межував зі звичайною драмгуртківщиною та вряди-годи прикривався модерно-постишевською малоросійщиною. Річ ясна, що в справі повернення нашому театрові його органічної традиції, в справі вивищення його культурного рівня, очищення від нетворчих елементів, вихови молодих кадрів тощо - не міг відограти істотної ролі запроваджений згори по деяких більших колективах принцип "інтендантства", бо призначені гефрайтори та зондерфюрери зеленого поняття не мали про шляхи розвитку українського театрального мистецтва, а здебільшого й про мистецтво театру взагалі. До того ж в обставинах голоду й безшабашної спекуляції театри, покинені на принцип матеріяльної самовистачальности, цілком залежали від того, чи розв'яже свій гаман господар становища - базарний спекулянт. Який театр міг створитися з поєднання мистецьких вимог німецького зондерфюрера й купця-жмикрута, можна собі уявити.

* *Частина (без заголовка) "Міжнародного мистецького огляду", Хорс. - Ч. 1, жовтень 1946. - С 166-173.*

Театр західньоукраїнський, зокрема галицький, розвивався в останнє десятиріччя власним шляхом. Провідні театральні діячі Львова коли й відчували в собі оту непереможну жагу рішучої та безкомпромісової формотворчости, якою жагою позначено діяльність майстрів театру Великої України в добі українського ренесансу 20 років, то не могли втілити її, скуті провінційним, а часто й дилетантським вихованням і світоглядом як українського актора, так і рядового українського глядача в часах польської держави. Про причини цього тут говорити не місце, скажемо тільки, що це так само сталося не з вини українського актора або українського народу.

За німецької окупації до галицького театру влилося чимало свіжих сил акторських, режисерських, музичних. Особливе значення мав прихід одного з перших акторів театру Леся Курбаса - Йосипа Гірняка. Але не могло бути й мови про безпосереднє поширення традицій "Березоля". Цьому на перешкоді стояли, з одного боку, та ж сама матеріяльна залежність театру від глядача. Правда, хижацько-спекулятивні інстинкти в галицькій міській верстві, твореній останніми десятиріччями, може, не доросли до таких монструальних масштабів, як виросли вони під німцями на осередній та східній Україні, - все ж рівень цієї верстви був дуже невисокий, і сталих мистецьких смаків, уподобань і наставлень галицький глядач не мав. Його треба було ще виховувати.

З другого боку, ще більше значення мало те, що не було добре вишколеного, гнучкого, культурного актора. За попередніх часів актор у Галичині - не кажемо про поодинокі винятки - був героєм у боротьбі за саме існування українського театру в неймовірно тяжких умовах, але саме через тяжкі умови він не міг стати кваліфікованим майстром, а часто навіть не міг піднестися до потрібного загальнокультурного рівня. Йшло, отже, не тільки про перевиховання глядача, але й про перевиховання актора. Йшло про створення театру не експериментального, а театру культурного й принципового. Йшло про поступове (хоч і швидке) засвоєння здобутків театру на схід від Збруча - бо тільки після цього можна було б органічно перейти до експериментів і шукань. Ішло про роки - не місяці й не дні - впертого навчання та перенавчання, про роки перевиховання глядача й самих себе - і то ще всупереч основній провідній лінії німецьких начальників театру.

Коли група передовиків з великим запалом бралася за це, ніхто не вірив в успіх. Але ентузіясти перемогли. Глядач був скорений, і матеріяльна сторона стояла дуже добре, хоч театр майже не йшов на компроміси і за винятком однієї-двох вистав (на зразок "Схоплення сабінянок" Шентана) не знизив ніде свого мистецького рівня. Актор зріс - і нормальний европейський репертуар від Шекспіра, Мольєра та Гольдоні до модерної французької комедії став приступним для нього. Вперше в історії українського театру повним голосом зазвучала зі сцени драматика Лесі Українки ("Камінний господар" - "На полі крови" - "Йоганна, жінка Хусова", а виконання ролі Юди В.Блавацьким критика справедливо відзначала як видатне в історії майстерности українського актора). Після років заборони відродився Кулішів "Мина Мазайло".

Завдання режисури було зрозуміле: перевиховати актора й глядача, що виросли на етнографізмі й побутовщині, в европейському репертуарі, почасти психологічному, але насамперед справді т е а т р а л ь н о м у.

Якихось два-три сезони дала історія цьому львівському театрові драми[1] на його завдання, але сталося чудо: цього короткого часу вистачило, щоб підготувати грунт для нового розгону українського театру, щоб виробити засновки для перенесення Курбасових безпосередніх традицій на грунт західньоукраїнського театру. Цього останнього кроку не сталося, хоч він уже готувався - в Театральній студії під проводом Й.Гірняка, у мріях того ж Гірняка про створення самостійної малої сцени.

Історичні події 1944 перешкодили здійсненню цих плянів. Але на скільки вони були вже стиглі - про це говорить те, що пізніше, вже у Відні, очоливши новостворений колектив та приступаючи до праці над виставою "Пошились у дурні", Гірняк повернувся до старту курбасівської традиції. Замітка у "Краківських Вістях" (з 14 січня 1945) п.н. "Слідами Леся Курбаса" свідчить, що, "нав'язуючи до Курбасової традиції - нова українська театральна група ставить комедію Кропивницького в експериментальному до деякої міри виді", отож, мистецьке походження Гірняка робить для нього "актуальним питання і культури актора". Автор замітки (О.Т.) цілком слушно вважає, що, завдяки діяльності Гірняка-курбасівця, український театр на еміграції "дістає можливість як не розвиватись далі, то бодай не втрачати набутого досвіду, не сходити з обраного шляху".

Новий наступ викликав нову еміграцію. Українці посунули на захід, посунули й українські театральні сили. Колективи, що функціонували на Великій Україні, лінія фронту пересунула вглиб осередньоукраїнських, тоді галицьких, земель. І тут вони, ці колективи, почали вливатися в місцеві, а навіть діяли і як самостійні стаціонарні одиниці. Так у 1943 р. постало в Галичині специфічне театральне життя, життя строкате, навіть барвисте, в кожному разі інтенсивне темпом та кількісно, а інколи й спроможне на певні принципові досягнення. До останніх належить, наприклад, художнє оформлення Данила Нарбута вистави "Казка старого млина" в Коломийському театрі. Навесні 1944 це життя стало розпадатися, а театри один по одному лишали рідний терен.

З тих уривкових даних преси, що їх маємо до розпорядження, можна скласти лиш найзагальніше уявлення про театр галицької провінції за цей час. "Краківські Вісті" з 7 червня повідомили про діяльність драматичної студії при київському "Малому Художньому театрі" у Скольому, куди студія приїхала на гастролі зі Стрия. З-поміж мистецьких сил колективу згадується Лісовського, Салатовського, Лучицьку, Терниченка, П'ясецького, Олександра Короткевича

[1] *Хіба це не характеристично, що і існувати за німців він міг не самостійно, а тільки під безглуздою назвою "Львівський Оперний театр", яка ховала за собою три зовсім різні театральні колективи - опери, оперети й драми, відмінні не тільки жанрово, а й характером своїх творчих та стильових спрямовань.*

(який грав Гриця в кольоровому фільмі "Сорочинський ярмарок"), Ольгу Короткевич. У Скольому виставлено "Мірандоліну" Гольдоні. Замітка відзначила пару Короткевичів (заголовна роля та кавалер ді Ріппафратта), П'ясецького (маркіз) та деяких інших.

Станиславівський театр, що перед тим почав викристалізовуватися в стильний театр романтики, опинившися за кордоном, утратив своєрідність свого обличчя.

У Відні опинився театр малих форм "Веселий Львів", що про нього читаємо в "Краківських Вістях" з 27 червня. Д-р Остап Грицай, визначаючи характер цього колективу як театру "легкого, веселого жанру, на зразок европейського вар'єте", підкреслив, що "Веселий Львів" "мав куди трудніше завдання, ніж його попередник (з гастролів у Відні - прим. ХОРСА), Станиславівський театр". Це тому, мовляв, що "поскільки така річ, як "Наталка Полтавка", ні тут, у Відні, ні ніде інде на чужині не має для нас і не може мати конкурента, то в ділянці мистецтва театральної всячини саме в наших еміграційних центрах в Европі конкурентів просто не почислиш - і то яких конкурентів!" На думку автора, "Веселий Львів" витримує конкуренцію цілковито. Ми ж від себе додамо, що творча потуга колективу, його своєрідна національна істота не тільки в міжнародній сім'ї підприємств цього роду, загалом знівельовано "інтернаціональних", могла б висунути його на одне з чільних місць, але й на рідних наших землях. За відповідних умов значність його була б несказанною, зокрема у справі пропаганди тангових та інших пісеньок популярного характеру: вони б дуже швидко витісняли в нас - так було принаймні у Львові - подібні пісеньки московською або польською мовами.

У програмі віденського виступу "Веселого Львова" автор відзначив такі номери: "Вальс" (Т.Янушковська з балетним ансамблем), "Балетна сцена з Кордови" (Т. і К. Янушковські), "Помагайбі, дівчата" (ансамбль та солісти), куплетиста Ю.Лаврівського, оркестру під орудою дириг. Цісика, конферанс З.Тарнавського. У згадці за такі номери, як "Куди їдеш, Явтуше" (Є.Шашаровська та А.Муратів), "Ой не ходи, Грицю" (Лаврівська, Муратова, Муратів, Лаврівський, Зорич), "Добрий винахід" (Шашаровський, Муратів та Зорич), зазначено дещо карикатурність виконання.

Осередком театрального життя здавленої фронтом України у січні-червні був, річ зрозуміла, Львівський театр під орудою В.Блавацького. Маємо поодинокі дані преси про визначніші театрально-музичні події у Львові.

Першою прем'єрою року була вистава опери Гуно "Фавст", так широко граної у свій час на великоукраїнських оперових сценах. Рецензуючи львівську виставу, В.Витвицький ("Наші Дні", ч. 3, березень 1944) побіжно переглянув історію намагань відтворити фавстівський сюжет у музиці.

Рецензент висновував, що "композитори не могли знайти дороги до його (фавстівського сюжету - прим. ХОРСА) узагальнення й

поглиблення, підкреслювали саму його[2] фантастику, то демонічність, то знову інтерпретували лише окремі моменти". Не розпочинаючи полеміки з рецензентом, можемо погодитися беззастережно, коли мовиться про "Фавста" Гуно. Приступна мелодійність, ефектовність сплощеного сюжету, співочість головних партій, що дає змогу виконавцям широко виявити вокальні дані, - все це зробило оперу Гуно популярною на світових сценах, зокрема на українській. Помірно-новаторські спроби деяких наших режисерів (Дисковського в Києві, Юнгвальда-Хилькевича в Харкові), скеровані свого часу на те, щоб створити глибшу змістом виставу на основі неглибокої музики французького компоніста, не заклали нової традиції, не вибили цю оперу з колії усталеного штампом виконання, і, очевидно, в межах такого "грамотного" виконання відбувалась і львівська вистава.

Думку про можливості опери Гуно для львівської сцени рецензент конкретизував так: "Для старих оперових сцен "Фавст", чи пак "Маргарета", - це виграна на всі боки позиція звичайного, вже залізного репертуару. Цілком інакше з молодим оперовим театром, для якого й така опера є все ще питанням виконавчої спроможности". Під цим оглядом як досягнення в рецензії відзначено Василя Тисяка (який виконанням партії Фавста п'ятнадцять літ тому розпочав співацько-сценічну кар'єру), Зенона Дольницького (Мефістофель) та Ніну Шевченко, що, дебютувавши оце в партії Маргарети, виявила голос "гарного, приємного тембру, з природи гнучкий і вирівняний в усій ширині". Про виконання ближче нічого не довідаємося за реченнями, як: "доволі вміло й справно" або "повна щирости сценічна гра". Про режисерську частину вистави сказано, що опера "вийшла в якомусь іншому світлі, ніби справді відмолоджена", а в масових сценах помітно "щось непозичене, своєрідне".

Прем'єра "Фавста" відбулась 15 лютого. В першій частині огляду В.Барвінського "З музичного життя й діяльности Оперного театру у Львові за останні два місяці" ("Краківські Вісті" з 20 червня 1944) знаходимо додаткові дані ще про виконання "Фавста" в другому складі. Тут судом знавця відзначено вокальні успіхи М.Ольхового (Мефістофель), що після його виконання не відчувалося "послаблення вражень, яких ми дізнали при знаменитій креації цієї ролі З.Дольницьким", далі Е.Сметанюка (Фавст), С.Михалюк (Марта), В.Грицика (Валентін). Фаховий музика, оглядач, коли звертається до сценічної сторони виконання, на жаль, так само не виходить за межі старогалицького рецензентського шабльону. Після акторських і режисерських осягів в оперовому театрі в найкращому випадку наївно звучить такий, приміром, суд нашого оглядача про виконання Ольховим ролі: "З сценічного боку - у масці дуже добрий, у загальній поставі та рухах наш артист не завсіди переконливий виявом відповідного демонізму".

В огляді В.Барвінського знаходимо відомості ще про одну театрально-музичну подію, мовити б так, фінальну на цей час у культурнім

[2] *В рецензії помилково стоїть: **її** фантастику, хоч мова про його, тобто сюжету, фантастику.*

житті Львова. Це вистава маленької опери "Ноктюрн", такий важливий крок у справі пропаганди музично-сценічної спадщини Лисенка. Зокрема, оглядач зазначив, що саме розмір опери-мініятюри був для виставлення "проблемою під багатьма оглядами важчою", ніж вистава більшого сценічного твору. Загалом "Ноктюрн" на львівськім кону розцінено як досягнення.

З виконавців оглядачем відзначені Л.Черних (Вакханка), "якої глибокі та соковиті низькі тони та її сценічні вальори дозволили передати повністю всю жагу тієї оживаючої постаті", Ніна Шевченко та О.Кальченко (Панна з трояндою, в чергу), Лев Рейнарович (офіцер), С.Михалюк (цвіркун), Почепцева та Артеменко (цвіркунка, в чергу). Диригував виставою Я.Барнич.

Уваги оглядача щодо інструментування твору мають спеціяльно музичне значення.

Драматичний театр припинив фактично свою діяльність ще в кінці березня 1944, виставивши перед тим одну з найцікавіших робіт Й.Гірняка як режисера й актора (роля Городничого) - "Ревізор" Гоголя. На жаль, у шумі евакуації ця глибока, хоч і без зовнішніх ефектів, вистава загубилася й не знайшла рецензента гідного собі рівня.

Цими даними вичерпуються наші відомості. Попри брак багатьох фактичних даних підсумки лежать перед нами відчутні й речовисті:

Український театр на роздоріжжі. Традицію 1917-1933 перервано, лиш дещо з її здобутків плаває на поверхні уривково й випадково. Але для того, щоб вийти з переходового періоду в період наступного скоку, не можна вже буде обмежитися на старті 1933. Роки не йшли марно. Творячи вільно й незалежно, не минемо, очевидно, досягнень чужих театральних культур. Але найпершим завданням чи не буде в нас виведення українського актора зі становища дефективної дитини на становище фахового лицедія, що панує над мистецтвом внутрішнього дійства, що знає й відчуває національні театральні традиції й у них знаходить плідний грунт для дальшого розвитку.

ШЛЯХИ ВІДРОДЖУВАНОЇ ТЕАТРАЛЬНОСТИ*

1.

При першому погляді на працю тих наших театрів, більших і дрібніших, що діють під цю пору на терені американської окупаційної зони Німеччини, вражає бідність і невибагливість їхнього репертуару. Коли зважити факт, що довколишні, поступово відроджувані німецькі

** Друкується уперше за машинописом з архіву Костецького.*

театри вже на повний розгін грають Шекспіра й Ануї, Грільпарцера й Жіроду, Гете і Штернгайма, Расіна і Торнтона Вайлдера, то аж дивним стає упертий не-контакт нашого театру із світовою драматикою, з одного боку, і творча байдужість наших письменників до справи створення нового оригінального репертуару, з другого боку.

Ми жадною мірою не хочемо солідаризуватися з тими нетерпеливцями, які своє обурення з приводу відсутности обіцяної в деклараціях МУРу великої літератури висловлюють, не дочекавшися й дворічного терміну з дня заснування МУРу. Маємо на увазі лише те, що на драматичному полі не існує того напруженого творчого стану, який існує в царині белетристики, де зацікавлені кола ввесь час були в курсі лябораторії Кленового "Попелу імперій", Самчукового "Оста", Косачевого "Дня гніву" - незалежно від того, коли ці твори побачать світ. У драматиці за останній час маємо кілька абсолютно низькопробних, не вартих згадки комедій, далі п'єсу Людмили Коваленко "Ксантіппа", написану в певній культурі діялогу й композиції, але оцінену досить таки зимно нашими авторитетними критиками, нарешті - кілька п'єс Косача, що тільки ще початкують перелім в його театральній творчості і що про деякі з них ми говоритимемо в нашому огляді. Поза тим - невивершена ще трагікомедія Барки, що є новаком у драматургії, і глухі чутки про працю Осьмачки над трагедією, що теж була б театральним дебютом цього великого поета. Це все, що робиться від наших письменників для театру.

Але драматургія - тільки півсправи. Всупереч розповсюдженому в нас просвітянському твердженню, мовляв, театр цілком і повністю залежний від літератури, наполягаємо на дійсному стані речей: в усіх віках велика драматургія з'являлася тільки наслідком діяльности високорозвинених форм традиційно-народного театру. Так було в Греції, так було в Еспанії та Англії доби Льопе де Вега й Шекспіра, так було у Франції часів Расіна й Мольєра, в Італії - Гольдоні, в Німеччині - Тіка та Кляйста.

Так мусіло б бути й у нас. У нас цього не сталося, бо традицію нашого середньовічного театру перервано кілька разів, і тому творена в XIX сторіччі народницька драматика від Котляревського до Тобілевича примушена була видушувати з себе театральні форми - протиприродно і майже на голому місці. Поодинокі, справді героїчні спроби витворити нову драматургію, пов'язавши її з давньою традицією вертепного або шкільного театру, такі, до речі, гідні повної уваги сучасних авторів і режисерів спроби, як от "Драмована трилогія" (особливо - "Байда") Пантелеймона Куліша, ці спроби звертались до традиції, вже дуже ускладненої та опосередуваної різноманітними привнесеними чинниками. І з іще незрівняно більш опосередуваною традицією українського театру доводиться мати справу сьогоднішнім нашим театральним діячам - тим з них, що прагнуть відродити український театр з його щирих, йому притаманних давніх форм. Нині бо йдеться вже не тільки про перетравлення сприйнятих традицій російського театру клясицизму, романтизму й початків натуралізму або

традицій літературно перекладеного Шекспіра, як це було тих п'ятдесят років тому, що відділяють нас від дня смерти Куліша. Нині йдеться про досвід найновіших европейських шукань - від сприйнятого ще Курбасом експресіонізму до того сучасного театру, що його Ю.Шерех назвав у своїй аналітичній статті (Літературний зошит МУРу, чч. 2 і 3) "інтелектуальним" - досвід, який здобув наш театр Сходу й Заходу України на останніх тридцять років.

Не доцінити значення всіх первнів, що розквітчали кін для нашого сьогоднішнього театрального відродження, було б фатальною помилкою, і Ю.Косач цілком правильно враховує ролю европейських складників нашого театру, коли закликає прозріти його первозерно: вертеп, містерію.

Саме цей момент історично-ненормальної тяглости української театральної традиції і потребу її всебічного відтворення наново мали на увазі, коли розглядали здобутки театру на еміграції в замітці (ХОРС І, Міжнародний мистецький огляд), що викликала в наших театральних колах непорозуміння. Ми не маємо жадних підстав твердити, що провина лежить персонально на панові А чи панові Б, нашим обов'язком є лише вказати на те, що в загальному український театр еміграції (бо саме про нього, а не спеціяльно західньоукраїнський театр писали ми) не досяг ще того щабля культурного розвитку, який неминуче кличе за собою створення великої драматургії - не досяг ні у творчій своїй практиці, ні (тим менше) в науковій ділянці театрознавства. Тимто гідна певної уваги кожна спроба театру зробити в цьому напрямі рішучий крок - особливо в таких випадках, коли і театр, і драматор стоять на півдорозі до певних принципових шукань у царині нової театральности, як це мало місце з п'єсою Юрія Косача "Ворог" у виконанні Ансамблю українських акторів п/п В.Блавацького.

2.

Про п'єсу і виставу писано вже дуже багато в поточній пресі. Менш усього маємо ми тут на думці розбирати питання, яке, здається, найбільше схвилювало наше театрально-зацікавлене (разом із театрально-байдужим) громадянство: чи повинна Лена залишатися при трупі вбитого нею ворога. Відсилаємо ентузіястів до мудрих про те статей д-ра В.Янова, а тим часом звернемо увагу на момент самої драматичної конструкції речі. Театр ідей, віддаваний через "несценічний" діялог, посідає в усьому світі одне з вирішних місць, у тому і в нас, у таких, наприклад, високих зразках, як "Алексій чоловік божий", і про його актуальність сьогодні свідчить хоч би й факт двогодинної без павзи вистави трагедії Ануї "Антігона", що являє собою, в суті речі, один величезний діялог. Хиба Косачевого "Ворога" зовсім не в тому, що тут переважну частину складають літературно побудовані діялоги. Єдність враження від п'єси розбивається тим, що автор, очевидно, убоявшися "несценічности" свого задуму, запровадив елементи з випробуваних

театральних жанрів, не перетопивши їх у загальному стилістичному оформленні речі. Це жанри: побутово-натуралістичний (персонаж журналіста Коржика) і мелодрами (зчеплення ефектовних і зовні парадоксально-напружених ситуацій), причому цей останній жанр, сам собою дуже шановний, якщо він являє одноцілість речі, настільки важить тут, що, наприклад, цілком підкорює собі всю останню дію, фінал п'єси, роблячи стилістично недоречним усе, що було доти. Це абсолютно те саме, що сталося б, якби в "Червону кімнату" Матісса, що сама з себе становить мистецький шедевр, вклеїти фрагмент з картини Ріпина: звичайно, з цього могло б витворитися й щось стилістично ціле (ми бо вже були свідками чудес фотомонтажу, поєднання умовного й натуралістичного в сюрреалізмі і т.п.) але для цього б уже потрібне було діяння якихось спеціяльних творчих первонервів, що стоплюють різнородні елементи. Цього в п'єсі Косача не сталось, і, вийшовши на шлях шукання в новому напрямі, він тут цього шляху до кінця не пройшов.

Якби йшлося про певну формулу, то ми б основною хибою "Ворога" вважали те, що автор не зробив його послідовно абстрактною драмою, де не треба б було вдаватися до управдоподібнювальних чи зовнішньо зацікавлювальних засобів, бо вже самий стиль речі диктував би сценічність "несценічного".

Зі свого боку театр Блавацького, який при всій малій кількості експериментальних вистав у ньому[1] все ж має в творчому балянсі цікаві стилістичні здобутки, зокрема в царині абстрактного театру (інсценізації "Землі" Стефаника і фрагменту з Шевченкових "Гайдамаків"), теж затримався лиш на півдорозі до тієї принципової вистави, яку міг би створити, активніше підпорядкувавши собі авторський матеріял. Саме з себе провадження діялогу Віра - Асмут - майстерне, як і добрим досягненням є сама з себе гра Шашаровського в ролі Коржика, але еклектичне поєднання одного з другим призводить, як і кожне еклектичне поєднання, до того, що або та, або та група персонажів мусить здаватися картоновою на протилежність іншій, "живій", залежно від того, з погляду якого стилю - абстрактного чи конкретного - розглядати виставу.

Сумарно кажучи, вистава "Ворога" лиш показала нові можливості відтворення української театральної традиції, але їх не розвинула і не вивищила в ступінь принциповости.

3.

З початком нового року ми мали нагоду ознайомитися з першими набутками праці Театральної студії п/п Й.Гірняка, що повела боротьбу за відродження традиції з дещо інших вихідних пунктів.

Основний зміст праці Й.Гірняка з молоддю не тільки в тому (як він сам скромно висловлюється), щоб не дати нашому театральному життю закостеніти. За нібито невинною грою в студію криється все ж таки

[1] *Мова про його дотеперішнє побутування на еміграції - і без врахування вистави "Патетичної сонати" М.Куліша, яку театр має в репертуарному пляні.*

принцип - принцип, звичайно, театральний у повному розумінні слова, принцип, на якому може бути заснований театр великого звучання. Певна річ, ми не розцінюємо цих вистав з погляду досконалої акторської майстерности - самий вік членів студії (за винятком самого керівника і його довголітньої вірної співпрацівниці О.Добровольської) не дозволив би цього. Критерій наш у даному разі - саме критерій принциповости в цьому театральному роді, що нам особисто дуже симпатичний.

Безумовним досягненням з погляду цієї принциповости в напрямі відродження синтетичного театру, театру масок, ми вважаємо обидві великі ревії: "Блакитна авантура" і "Сон української ночі". Це театр, що з неминучою і радісною конечністю, яка витікає з його природи, поєднує в собі рух і спів, музику і танок, слово і зовнішній трюк, спортову вправу і бій на рапірах, а над усім проголошує відвічно-прекрасний принцип маски, моментально змінної характеристики, що нею оперує актор як оголено й зухвало розкритим втіленням свого фаху, ані скільки незважаючи на крехтання пуристів "реальної правдоподібности", дбаючи лише за єдине: за саму душу чистого театрального ритму. Цей театр потребує п'єси тільки як канви у вигляді сценарія, бо літературно-усталеному текстові він протиставляє творчу силу безпосередньої імпровізації, і треба сказати з усією приємністю, що в особі Г.Алексевича, автора обох ревій, студія Гірняка знайшла талановитого в своїй театральній тактовності сценариста. Співпраця цього автора зі студією являє собою щирий зразок співпраці в стилі commedia dell'arte. Менш усього Алексевич є драматургом, що збоку приніс свій витвір для вистави в театрі. Він - рівноправний співпрацівник студії, який різниться від інших тільки родом завдання. Драматург тут покищо лиш помічник театрові, і театр з ним лиш досконалить себе в певному напрямі, який - напрям, - досягши свого вивершення, покличе до життя справжню драматургію, можливо - цілковито нового характеру і стилю.

Поминувши інші дві з бачених нами вистав, які становили учбові вправи студії на шляхах до знайдення себе і з яких одна являє собою роботу над опануванням театру ситуації ("Слуга двох панів" Гольдоні), а друга - роботу над чистим словом, з виключенням усякого руху ("Гайдамаки" Шевченка), - зосередимо увагу на п'ятій з гастрольних вистав студії, на виставі, що з зовсім іншої сторони оберне нас до теми нашого огляду, власне - на виставі "Мати і я" за Миколою Хвильовим.

Ми знов не будемо заторкувати змістової сторони вистави і самого факту популяризації творів Хвильового, про який факт лише коротко скажемо, що вважаємо його за позитивний. Рівно ж автор цих рядків не має тут на меті висловлювати особистий свій погляд на питання інсценізації творів, написаних не для театру. Говоритимемо про "Мати і я" як про п'єсу, тобто - про інсценізацію Ю.Дивнича та І.Кошелівця, розраховану на театральну виставу.

Хиби п'єси "Мати і я" тотожні, либонь, з хибами п'єси "Ворог" з тією лиш різницею, що в другому випадку ми зустрічаємося з самостійною

творчістю автора, який сам несе відповідальність за свої провали, але так само зобов'язаний тільки собі за дальші успіхи на своєму шляху, - тут же спостерігаємо творчість певною мірою безперспективну, бо так чи так уперту, кінець кінцем в літературний первообраз. Звичайно, існує для цього випадку один простий і плідний шлях - творення на основі літературного матеріялу цілком нової сценічної речі, як це щастило іноді кіносценаристам (наприклад сценаристові німецького німого фільму "Раскольніков" за Достоєвським), і це був би, мабуть, єдиний чинний шлях для авторів "Мати і я". Але для цього треба мати щось більше, ніж уміння граматично грамотно перетворити пряму і посередню мову прози на сценічні репліки - для цього треба мати спеціяльну літературну обдарованість. І ще щось: творити, підпорядкувавши змістово-громадську тенденцію чисто мистецькій тенденції, яка поставила б перед авторами насамперед залізну вимогу жанру. Один і той же комплекс ідей може надхнути і газетну передовицю, і науковий реферат, і мистецький твір, - і чистоту кожного з цих жанрів вирішує тільки притаманна йому форма.

П'єса "Мати і я" не має тієї притаманної форми, що визначила б її сценічне буття як мистецька конечність - як визначає літературне буття новель Хвильового "Мати" і "Я" притаманна їм літературна форма. Так само, як і у "Ворогові", спостерігаємо тут невпевненість у виборі жанрового задуму, вагання між формами абстрактного і конкретного ("зацікавлювального") театру. Є тут певні натяки на те, що авторам мерехтів задум монументальної трагедії ідей - але тоді стилістичним розривом звучать такі сцени, як сцена допиту професора, де гра Й.Гірняка являє собою високий зразок акторського мистецтва, але зразок у жанрі психологічного театру, а гра В.Змія - дуже непогана гра в не сполученому з цим жанром жанрі "інтелектуального" театру. І так само виривом є побутові, часами доведені до своєрідного гротеску деталі в характеристиці Тагабата (коли він, наприклад, напідпитку) і особливо Дегенерата (його прекрасно по-своєму грає А.Кривецький).

Ми непомітно перейшли від п'єси до вистави, але в цьому є своя закономірність. Студія, спрагла, очевидно, випробувати свої зрослі сили на поглибленому жанрі, настільки пристрасно вхопилася за цю п'єсу, що ввібрала в себе її всю, з її позитивами і з її вадами, і таким чином перейняла на себе основний тягар цих останніх, з усієї сили намагаючись виправити їх засобами театру. Справді, якщо взяти кожен елемент роздільно, то ми зустрінемося з кількома акторськими і режисерськими неабиякими досягненнями (як зустрінемося з ними і в боротьбі театру Блавацького з автором "Ворога"), а такі сцени, як вихід черниць або масова сцена проходу у в'язниці, можемо без пересади зарахувати до у своєму роді шедеврів театрального мистецтва.

Отож, робимо той загальний висновок, що багатонадійна студія Гірняка зробила виразний крок у напрямі відродження театру маски, де гармонійно поєднала специфічні українські форми із здобутками

західніх ревій і виховала в цьому жанрі ряд здібних акторів (Т.Позняківна, М.Чолган, А.Кривецький). Студія стала на нормальний шлях плекання театрального з самої театральности, вибираючи тим часом для себе драматургічний матеріял дуже обережно і тільки з огляду на його допоміжність на теперішньому стані праці студії в напрямі знайдення себе і зміцнення своїх чисто театральних позицій, причому тут не грає істотної ролі те, що в одних випадках драматичний матеріял підпомагав її працю (Алексевич), а в інших затруднював (інсценізатори "Мати і я"). В усіх випадках наявне бажання театру стати самим собою і вже тоді щойно стимулювати появу нової справжньої драматургії.

4.

Звернемось тепер ще до кількох вистав, що їх ми, на жаль, не бачили, отже, змушені реферувати їх з відгуків преси і з свідчень очевидців.

З приводу вистави популярної комедії Мейо та Еннекена "Мій бебі" ансамблем акторів п/п Р.Полевського в Ашаффенбурзі до редакції ХОРСА надійшов з місця лист (автор побажав залишитися під криптонімом "-йло - ха"), з якого тут вичитаємо лише ті уступи, що свідчать на користь нашої теми: відродження театрального в театрі. Автор пише: "Заходом групи акторів під режисурою Р.Полевського при мистецькому гуртку табору Ля Гард в Ашаффенбурзі була виставлена ця комедія в театральній залі згаданого табору 8-9 січня та 15 і 16 березня ц.р. Ця легкого жанру комедія пройшла з успіхом, і скільки разів не виставляти її - вона загалові припаде під смак своєю легкістю та безжурністю". Зазначивши потребу дуже наполегливої праці над таким легким жанром і схарактеризувавши кожен персонаж за його сценічною ситуацією, автор робить той висновок, що, на його думку, кожен виконавець грав у власній манері, "одного стилю гри не було - реалізм, гротеск перемішувались. Місцями був різкий шарж, що не є лихом, надто в суміщі стилів".

Дуже скупі доповнювальні дані про виконання маємо в іншому - приватному листі, з якого тут, за згодою автора, наводимо стосовний уривок: "8 і 9 січня відбувся спектакль "Мій бебі". Батько, тобто Рафаїл Полевський, був цілком на висоті. Із піваматорського конгльомерату зліпив дуже пристойний спектакль і -- сам показав Джіма. -- З решти в комедійну стихію ввійшла, здається, найкраще М.Лисякова, Ірена Лаврівська не здобулася на пустоголову наївність Кетті, але, зрештою, після від'їзду Блавацького з Ашаффенбургу публіка нічого подібного не бачила".

Згадаємо тут, до речі, мимохідь за залаштункову сторону діяльности ашаффенбурзького ансамблю. В побуті колективу стався конфлікт, наслідком якого Р.Полевський, особисто відомий нам як режисер справжньої театральної культури і тонкого мистецького смаку, змушений був

відійти, а керівництво опинилося в руках аматорів провінційного шабльону. "Зацофаність" і "рутина" спротивилась можливості використати культурну силу, що могла б прищепити колективові смак щирої театральности. Отже, наступна вистава ("Ріка" Гальбе), як свідчить абсолютно авторитетне для нас приватне джерело, була справжнім мистецьким занепадом.

5.

У зв'язку із згадкою про не бачені нами вистави хочемо ще раз - цим разом гостріше - поставити питання, в минулому числі ХОРСА заторкнуте лиш побіжно. Питання: взаємозв'язки нашого театрознавства з виступами наших рецензентів у пресі.

Для театрознавця, який хотів би пізніше написати історію українського театру на еміграції і для цього звернувся б до свідчень преси, характеристики вистав звучатимуть абсолютно порожнім звуком, бо не можна ж з поверхового опису *ситуації ролі* або її *характеру в автора* судити про характер виконання її *актором*, тобто насамперед про *стиль* цього виконання. Рецензенти наші саме описують ролю, суд же про актора обмежують наличкою: "вив'язався" або "мав недотягнення".

Справжній театрознавець, для якого абетковою істиною є, що секрет кожного акторського зображення полягає в тому, як актор *діє*, тобто виконує певне *завдання*, переслідує певну мету в *пропонованих обставинах* (терміни Станіславського), наскочивши на таку фразу, просто матиме враження, що актор тут послуговується звичайним зовнішнім штампом, тобто з вини поганого рецензента в уявленні театрознавця й актор стає поганий. А в цьому ж і полягає непомітна ляїкові відмінність фахової і нефахової театральної критики, що друга бачить, як актор *зображує*, а перша прозріває актора, що *діє*.

Звичайно, ми спиняємо на цьому вирішному моменті увагу не газетних рецензентів, які все одно й далі виконуватимуть свою порожню (якщо не рахувати гонорару) працю, а тих дуже й дуже нечисленних на еміграції фахових театрознавців, які повинні, нарешті, знайти шлях один до одного та об'єднатись у свій власний цех, без теоретичної діяльности якого годі й говорити про всебічне відродження театральности. Справді, якщо цього не станеться, то повз наш зацікавлений у театрі загал пройде геть творчий наслід діяльности тих видатних одиниць, які все своє життя присвятили найглибшим питанням теорії й практики акторського мистецтва, праці актора над собою й над образом, і між нашим театром і глядачем літатимуть тільки ці "Оси" і "Ар-ми", ці теа-неуки, які, проте, з таким легким духом ображаються на кожний закид у нефаховості.

6.

Ми не випадково завершуємо наш огляд зверненням знов до найновіших п'єс Юрія Косача. "Випадок Косача" - це ще раз загрозлива тема можливого збочення нашого театру з нормального шляху розвитку, бо ті дані, що ними розпоряжаємо і що недвозначно свідчать за успіхи цього письменника на шляху до відродження театральної традиції в драматиці, в зіставленні із щойно наведеними даними про стан самого театру можуть витворити знову "традиційну" в нас ситуацію, за якої драматик переганяє театр. Ми вже зазначали вище, що вважаємо Косача за єдиного драматора, про творчість якого можна говорити принципово, беручи ж до уваги високу його плідність і видатне вміння легко опановувати поставлене перед собою стилістичне завдання, беручи, нарешті, до уваги факт появи його ніде ще не виставленого шедевру "Дійство про Юрія Переможця", - з повною підставою висловлюємо побоювання, що драматор може опинитися перед дилемою: або піти варіянтом Тобілевича, тобто свідомо знижувати свої спроможності, нахиляючи їх до спроможностей реально існуючого театру, або ж, ідучи безкомпромісово за закликом свого таланту, цілковито відірватися від театрального середовища. Бо - повторимо ще раз - українське театральне середовище, попри безумовні деякі в ньому зсуви у напрямі відродження, ще не дозріло до того, щоб стимулювати появу драматики такого рівня, яку появляє Косач як відокремлена від театральної практики творча одиниця.

Про теперішню виставу його давнішньої п'єси "Облога" в новоульмському театрі "Розвага" ми не маємо задовільних даних, крім вислову самого автора, що є, зрештою, його приватною думкою. Але можливо, що вистава цієї речі не відограє такої ролі на нинішньому етапі українського театру, яку відограла на попередньому - у Львові, під режисурою Й.Гірняка й за участю В.Блавацького. Принциповіше сьогодні значення, либонь, має вистава новішої віршованої драми Косача "Вікінг і Ярославна" на сцені маленького таборового театру в замку Нойбоєрн (під режисурою Є.Чорноморця), в якій виставі скупа замітка Ф.В. - в "Українській Трибуні" з 15 травня 1947 р. відмічає, що режисер "виявив неабиякий талант в умовному трактуванні п'єси-поеми", а ентузіязм молодих акторів, що вже протягом року працюють "в новому, протинатуралістичному напрямку, дає вже цікаві наслідки". У виставі брали участь Н.Конюга (Ярославна), Я.Зелез, І.Поліщук, А.Мороз та ін. Оформив сцену С.Луц.

Як же ж досадно, що про найновішу Косачеву річ, містеріяльну трагедію "Дійство про Юрія Переможця", можемо говорити лиш як про шедевр драматики, не втілений у виставі, отже, говорити будь-де, тільки не тут, у театральному огляді.

"АНТІГОНА" АНУЇ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ *

Полінейк та Етеокл, двоє синів володаря Едіпа, панування якого в грецьких семибрамних Тебах було таке блискуче і таке трагічне, посварилися межи собою, і перший з них, укупі ще з шістьма іншими ватажками, пішов відвойовувати місто від брата. Обоє загинули в братовбивчій борні, але Етеокл, герой, оборонець рідного города, був похований з почестями, Полінейка ж, напасника, Креон, новий володар Тебів, наказав залишити в полі непохованим, на поталу диким звірям. Але була в братів вірна сестра Антігона, яка зважилась порушити цей наказ: вона пішла на поле бою і поховала мертвого брата. Вона знала, що за це її покарають смертю, але думка, що душа Полінейкова блукатиме неприкаяна без похорону, була для неї жахливіша, ніж думка про власну загибіль.

Такий зміст давнього гелленського міту. Він надхнув багатьох грецьких письменників, що писали трагедії для театру, але майбутнім вікам збережено лише одну з цих трагедій, Софоклову. "Антігона" являє собою третю частину трилогії (першою є "Едіп володар", другою "Едіп у Колоні"), і історія цієї трагедії надзвичайна. Її грали в театрах гелленізованого світу, грали в Римі, грали в добу ренесансу в розкішному театрі Андреа Палядіо в Віченці. Її наново опрацьовували в найрізноманітніших варіянтах драматурги аж до Вальтера Газенклевера і Берта Брехта. "Антігона", створена в V ст. до н.е., не покидає сцени протягом понад двох тисячоліть, бо головна її проблема не тільки не втрачає актуальности, а, навпаки, з кожним новим сторіччям хвилює людство з щоразу новою гостротою: постійний конфлікт між правом особистости і рацією суспільства.

Глибоким і, мабуть, всебічним відбитком цієї проблеми в свідомості сучасної людини є "Антігона" молодого французького драматурга, Жана Ануї. Створена і вперше грана в окупованому німцями Парижі, "Антігона" Ануї сприймалася спершу в її вузькому значенні - як внутрішній заклик до резистансу. Але по тому, як Францію звільнено і цій трагедії молодого автора відкрився широкий світ, у чині головної її героїні поволі прояснився її ширший зміст: боротьба людської особистости за право на абсолютну свободу - свободу від пересудів, від насильства, від лицемірства і від стандарту, боротьба за свободу навіть коштом утрати того, що в міщанському розумінні є "щастям".

Стародавній міт Ануї оголює до межі можливого, і водночас він освітлює в ньому найглибші закутини, вміщуючи в двогодинному сконденсованому дійстві цілий людський світ. "Антігона" йде в сучасних нам строях, і герої оперують сучасними нам поняттями й речами: кава, кінофільм, цигарети, довгі штани, тютюн до жування, пістолі, вечірні убрання. Цим автор ніби забезпечує тяглість існування трагедії в віках, як це робив Шекспір, коли вдягав своїх античних і мітологічних героїв у сучасний йому одяг і змушував їх говорити про стрільний порох. Але водночас герої Ануї, як і герої Шекспірові, носять притаманні їм імена і характери, Антігону не садовлять на електричний стілець, а таки замуровують у стіну, а Гемон, її наречений і син Креона, довідавшись про її смерть, убиває себе не з пістоля, а мечем. Центральною сценою трагедії, як і в Софокловому первообразі, є великий діялог Антігони і Креона, речників двох антагоністичних начал, а на місце античного хору Ануї запроваджує постать коментатора, що стає зв'язною ланкою між усіма градаціями сценічних образів, від найпатетичніших до скопійованих із солдафонів XX сторіччя вартових при трупі Полінейка, а разом з тим зв'язною ланкою між автором і глядачем, що вводить останнього в зміст авторського розуміння трагічного.

Коли до праці над "Антігоною" Ануї взявся Ансамбль українських акторів п/п В.Блавацького (в перекладі молодого автора **М.Понеділка**, що його театр опрацював у ході проб), то цим не тільки зроблено спробу ще раз відновити перерваний традиційний зв'язок української культури з культурою Европи і світу, звернувшися до одного з наймаркантніших і найактуальніших зразків цієї культури на її сучасному стані. Виставою "Антігони" український театр на еміграції запропонував ще й слов'янський варіянт трагедії, акцентувавши ряд важливих моментів, що пройшли непомітно для сприймання її в романському й германському світах і що маячіли самому авторові, можливо, лише напівсвідомо. І ще третя - чисто стилістична заслуга цієї вистави: тут зроблено виразну спробу пов'язати сучасне сценічне дійство з якщо не античною, то принаймні клясичною традицією европейського XVII сторіччя: **Марія Степова** в ролі няні Антігониної і **М.Кавка** в ролі посланця, незважаючи на модерні строї, цілком відійшли від побутового пляну, в якому трактує ці персонажі, наприклад, Баварський державний театр, а грають у добірному стилі наперсницю і вістуна з трагедій Расіна.

І тут замикається кільце між первісним мітом і наймодернішим його переживанням. "Антігона" в Блавацького - це насамперед акторська вистава, вистава людських персонажів, що з них кожен несе певну ідею і разом з тим втілює окреслений характер, конкретність якого перевіряється саме на понадчасовому бутті античної трагедії. Це ціла скаля - від вартових при трупі Полінейка (їх дуже добре жанрово виконують **Малецький** і **Хабурський**, особливо ж **Богдан Паздрій**, м'ясистий,

* *(К) "Антігона" Ануї на українській сцені". - Українська трибуна. - Мюнхен. - Ч. 27 (149), 23 травня 1948. - С. 4. Обширна частина рецензії була передрукована кільканадцять років пізніше при нагоді публікації в редагованому Костецьким журналі "Україна і світ" першого українського перекладу "Антігони" з мови оригіналу пера Жені Васильківської. (Ігор Костецький. "Антігона" Ануї на українській сцені". - Україна і світ. - Ганновер. - Зош. 22-23, 1961-1962. - С. 61-63.)*

брутальний службист і водночас добрий якоюсь примітивною добротою телепень, "людина, цілковито позбавлена фантазії", як характеризує його коментатор) - до Ісмени, сестри Антігониної, що її Віра Левицька грає розкішною жінкою - хижачкою, з монументальним профілем, з жестами королеви, а разом з тим слабим створінням, яке схиляється перед чином своєї маленької затятої сестри. Єдиним актором, який дещо випадав з пляну вистави, був **В.Королик** у ролі Гемона - це пояснюється, либонь, тим, що він є яскраво характерним актором (він це ще раз демонстрував, наприклад, у попередній праці театру, в Косачевому "Ордері") і почуває себе "не вдома" в ролі коханця.

Ми не можемо уникнути спокуси зіставити в ролі Креона Отто Верніке, що грає на німецькій сцені в Мюнхені, з **Володимиром Блавацьким**. У цьому зіставленні, власне, виявляється принципова відмінність української вистави, її, як ми це зважились назвати, слов'янська відмінність (зрештою, цей термін вжив на генеральній пробі один з незайнятих у виставі акторів). У той час як Верніке протягом цілого діялогу з Антігоною величний і зовнішньою, і свого роду внутрішньою величчю в свідомості власної правоти, а до катастрофи приходить із чисто німецькою послідовною сліпотою супроти того, що діється поза сферою його розуміння, - український актор відразу, із першого ж німого пантомімічного епізоду, в якому коментатор появляє дійових осіб глядачеві, виявляє тенденцію до внутрішнього сумніву, до роздвоєння свого Креона. До діялогу з Антігоною Креон Блавацького приходить не з готовими тезами, ні, він щиро прагне її зрозуміти, щиро прагне знайти компроміс між її невблаганною гордістю і потребою підкоритися суспільній рації, як він це розуміє. Він шукає компроміс для неї, щадячи її гордість. Він пропонує їй безліч стежок, що їх вона послідовно заперечує і відкидає, він то надихається в словесному двобої з нею, то падає духом, і коли він кидається на неї і здушує їй руки, то це найменше жест тирана - це жест відчаю, жест відчаю людини, яка стражденно шукає ствердження правоти свого чину. Цим Блавацький звисочує й ушляхетнює свого Креона, а виходячи у творенні образу з власної акторської фактури (характеристику Креона як людини "огрядної", людини "з животом" викреслено з тексту вистави), він різьбить його чітко в найтонших нюансах. Є місця в нього просто блискучі - особливо те, де він розкриває Антігоні правду про її мертвих братів, що за життя обидва були негідниками, і цим зводить до нуля конкретну ціль її чину.

Високим акторським досягненням є виконання **Романа Тимчука** (коментатор). В особі цього актора, який так яскраво розкрив свої здібності перед тим у гротесковому жанрі "Ордера", театр знайшов для "Антігони" вдумливого, виразного, інтонаційно досконалого, ритмічно бездоганного, гострого думкою і м'якого жестом інтерпретатора оголеної авторської участи в трагедії. Прекрасно характеризоване обличчя цієї людини в цератовому плащі, окулярах і береті з'являється на сцені відразу ж по піднесенні завіси, і з цього моменту коментатор стає невід'ємною частиною вистави. Чаром свого слова він вводить глядача в сферу

трагедійного міту: "Ці люди покажуть зараз вам історію Антігони. Ось вона сидить, обхопивши коліна руками. Вона думає про те, що мусить сьогодні вмерти. Ми з вами можемо спокійно дивитись на її дії, бо, вставши, вийшовши звідси, ми не мусимо сьогодні вмерти". Але він разом із тим оголює сценічний засіб, як це робили всі великі майстри театру, він, за задумом автора, руйнує ілюзію життя, щоб міцно угрунтувати дійсність мистецтва. Він коментує, пояснює, появляє, він непомітно входить у дії, ба навіть у думки дійових осіб, але водночас він непохитно стоїть на краю дії, з гіркою усмішкою непорушного розумного обличчя підготовлює глядача до приходу справжнього пана й володаря трагедійного дійства: смерти. Бо "в трагедії все зовсім інакше, ніж у драмі". Трагедія виникає з випадкового руху чи погляду, але відтоді невблаганно розвивається за своїми законами, і приречений на смерть ніколи не зможе її уникнути.

Ця сутність трагедійного в розумінні Ануї відчута в **Єлисавети Шашаровської**, знаменної виконавиці заголовної ролі, тим разючіше, що вона від початку до кінця трактує свою Антігону як істоту слабку, безмежно ніжну й жіночу, істоту, сповнену туги за особистим щастям. Якщо знов порівнювати, то це Антігона діяметрально протилежна Інге Лянген, різкій, простолінійній, по-своєму прекрасній Антігоні мюнхенської сцени. Шашаровська грає майже дитину. Це негарне в клясичному розумінні, але безконечно чарівне дівча, безбожно патлате, якесь нев'ємне й недоладне, з босими дитячими ногами, в коротенькій спідничці, з незграбними жестами. Вона любить Гемона сором'язливою любов'ю, і вона панічно боїться смерти, жахається чекання смерти, передсмертних мук. Слово "мушу", повторюване кілька разів, в устах Шашаровської звучить болюче, майже як зойк повного відчаю. І саме в цьому двобої людей, що стоять один проти одного кожен із своїм нестерпним "мушу" і що виконують це "мушу" кожен, зрештою, з неймовірною огидою, розкривається справжня сутність екзистенціялістичного розуміння ідеї життя в Ануї, життя як чину неминучої особистої свободи, що є непереможним внутрішнім "мушу". Ми не хочемо профанувати оцінку виконання Шашаровської аналогією ні з українською, ні з жадною іншою конкретною дійсністю, проте вважаємо за свій обов'язок зазначити, що особисто ми в цьому надзвичайному акторському виконанні знаходимо ствердження того розуміння героїчного, яке доступне тільки людині з розвиненою свідомою волею самоперемоги. Цей зразок героїчного незрівняно перевищує псевдо-патетичну деклямацію про героїзм, якої, на жаль, не бракує в нашій публіцистиці і навіть у щоденному побуті. З цього погляду Шашаровська якраз і грає той театр, який є етичним зразком для повсякденної дійсности, зразком тим більше повчальним, що її чисто акторська майстерність перевершує в цій ролі все, досі нам відоме в її виконанні.

Але "Антігона" - так само й зразкова в українському театрі режисерська вистава, яких нам давно не доводилось бачити. Поява дійових осіб, оригінальне мізансценування на станках надзвичайно виразної і ощадної конструкції **В.Клеха** (на тлі якої, згідно з тим же режисерським задумом, зарисовано білий фрагмент античного фронтону, розколотого

в сучасній свідомості, але вічно живого в цій закам'янілій щербині), смертний хід Антігони, бій годинника - все це задумано й здійснено в єдиному ритмі і в досконалій композиції.

На наших очах театр, переживши побутові труднощі і вийшовши з репертуарної кризи, робить крок за кроком у напрямі зростання. Ми зайвий раз пересвідчуємося в можливостях того, що може досягнути наша культура, поставлена в нормальні умови і сконтактована з культуротворчими силами світу.

ФРАГМЕНТИ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТИ*

У виданні моїх трьох п'єс, яке вийшло у світ 1963, у передмові я розповів про один комічний випадок. Він стосувався моєї зовсім не густої театральної практики за життя у Західньому Світі. Безпосередньо по розповіді я дозволив собі зробити такий натяк, стосовний до нездійсненої вистави моєї п'єси "Близнята ще зустрінуться":

"Їх за різного часу мали намір виставити аж троє керівників театральних ансамблів. Історія з одним з них також відогралась у площині драматичній, але інакшого, непоправного характеру. І тому місце для оповіді про неї і для вислову жалю з приводу неї не тут, а в спогадах про цю видатну людину нашого театру".

Цією видатною людиною був Володимир Блавацький.

А історія, варта жалю, була неймовірно глупа. Сама з себе вона була глупа, дійсно, настільки неймовірно, що тепер, на розгоні років, проминулих після неї, а потім після смерти Блавацького, від неї залишився навіть не спогад, а просто безглуздий умовний знак.

Його, однак, так чи так треба розшифрувати.

Після інсценізованої з великим розмахом п'єси Косача ансамбль Блавацького мав відразу відограти "Близнят". Ансамбль перебував тоді у Регенсбурзі, в таборі. Були різного роду матеріяльні й побутові труднощі. Стан театру вимагав того, щоб між двома речами авторів - скажімо так: сумнівного типу - вклинилась бодай одна нова вистава, яка принесла б успіх безсумнівний. Вибрали якусь легку, загальноприступну комедію.

Сталося чомусь так, що сам Блавацький не повідомив мене (я жив в іншому місті) про те, що праця над "Близнятами" дещо відкладається. Я довідався про те приватно, цілком випадково. Довідався і - у відповідності до мого тодішнього віку й способу ставитися до життя - закипів.

Ігор Костецький. Фрагменти творчої особистости. - Сучасність. - Мюнхен. - Ч. 3, 1966. - С. 38-48.

Я написав Блавацькому грубого листа. Блавацький відповів чемно. Я написав ще грубіше. ("Грубий" у розумінні "брутальний". Об'ємом своїм листи були тоненькі.)

Ото й усе.

Лист Блавацького зберігається в мене. За мого життя я його либонь не опублікую. Нехай лишається до кінця мого віку приватним будильником сумління.

Але тепер на саму тему фрагментів.

* * *

Я тільки у тій перевазі супроти справжніх біографів Блавацького, що вони, досліджуючи його творче життя крок у крок, позбавлені можливости відкривати одну й ту ж особистість у зустрічах, між якими лежать часові павзи.

Моє знання Блавацького справді фрагментарне. Та тим осібніший кожен з фрагментів.

Звичайно після першого побачення з людиною я можу розповісти більш-менш зв'язно про її очі. Коли мене запитують, які, скажім, у неї щоки або навіть ніс, я здебільшого не знаю.

Що, однак, я сприйняв у Блавацького насамперед, коли вперше побачив його на сцені, були руки. Щоправда, тут, можливо, нема нічого надзвичайного, бо руки Блавацького, їхня співочість - загальновідома річ. Їх просто не можна було не помітити, та й годі.

Блавацький грав Гірея у "Марусі Богуславці". Я сидів у самій середині партеру львівського театру, але сидів так, ніби сидів у кутку. В усякому разі щирим моїм бажанням було, щоб це була не всім видна середина, а ні для нікого не помітна закутина. Був час німецького терору. Театр переповнювала оця так звана ліпша чужоземна публіка, яка рвалась - чи розуміла, чи ні, байдуже, - так, просто рвалась до видовища.

Вона неуникненно витискала повітря нашої глядачівської залі. Ця фізична величина, що витискала повітря, була примусовим асортиментом до надлюдських зусиль наших мистців театральну культуру бодай утримати на досягнутому перед тим рівні. З глядачів, що в себе вдома правили за поштовиків, бюрових писарів, перукарів, тут, у львівській театральній залі, були неабиякі володарі душ і тіл, і з ними треба було берегтись. Мій приятель радив мені жартома на всі звернені до мене запитання відповідати "їх вайс нет". Я приблизно так і робив.

Я був, отже, один з небагатьох, що їх зв'язувала поліційна година. І тим самим я був серед тих, які не могли додивлюватись виставу до кінця, бо кінець сягав за одинадцяту годину. Я був такий же чужинець у Львові, як і німці, тільки з діяметральною різницею у правах: вони мали всі права, я - жодних. І останньої дії вистави я не бачив тому, що мусів чимчикувати на своє потаємне мешкання.

І все ж враження було з тих, що у пам'яті залишають слід. Ручна праця - є таке почесне визначення, коли мова про вишивання, про дуже точно й тонко виконувані теслярські роботи. Ручна праця при всій традиційності завжди особиста. Такою й була праця Блавацького в ролі Гірея - ручна праця, праця руками.

Про цю креацію, мабуть, можна сказати так: він диригував виставою, проте диригував тим робом, що рухи рук негайно ж матеріялізувались у саму плоть театрального дійства. Рухи оповіді, рухи наказу, рухи кохання, рухи розпачу.

Потім, значно пізніше, один мій знайомий, який сприймає людей саме через будову й вираз їхніх рук, сказав, що руки Блавацького - руки тирана. Це могло, зрештою, бути й так. Я, щоправда, не знаюсь на хіромантії абсолютно. Але воно могло бути не з метафізики людського характеру, а з звичайного, наскрізь поясненного зв'язку між психікою людини та її фізіологією або, про мене, між її духом та матерією. Бо як інакше, якщо не тиранічно, мала бути наставлена людина, яка несла на собі стільки вагарів і стільки відповідальностей?

Але ярмо було сприятливе і у кінцевому рахункові приємне. Маю багато листовних свідчень, з яких слідує, що це самодержавство належало до категорії невіджалуваних. Свідчень від тих, від яких за часів тривання влади вимагано було напруженої дисципліни і над якими було пророблено найбільше режисерських експериментів.

Тоді само я бачив Блавацького мимохідь і у житті. Це було в антракті іншої вистави, в якій він не брав участи (здається, то був балет "Пер Гюнт").

Він стояв при буфеті й розмовляв з людьми, що його оточували. У руці він тримав склянку. Склянка грала. Склянка завжди грає, коли вона наповнена, грає іскристим своїм вмістом. У Блавацького вона грала подвійно: сама з себе і керована пальцями його руки.

Ці руки не раз увічнював на карикатурах ЕКО. ЕКО, як рисувальник шаржів, має ту властивість, що, вхопивши одного разу свій об'єкт, він зводить його до певного знаменника і тоді всі наступні карикатури перемальовує вже з цього знаменника, а не з кожноразового звертання до натури. Звичайно, сценічна динаміка рук Блавацького могла бути зведена до певного архетипу. Проте архетип мав ширший засяг, ніж то можна виснувати з рисунків ЕКА. Наприклад, цілковито неповторний спокій рук у відомій кримінальній п'єсі, коли лікар-злочинець у виконанні Блавацького непомітно приймав отруту, а тоді сідав до столу осторонь і востаннє спирав щоку об чашку долоні. І ще кілька таких версій рук, що їх не вхоплює шаржування.

Факт, що Блавацький належав до аристократів, зайвий раз стверджує загальне положення: аристократами не народжуються, а робляться. Життя аристократа Блавацького - високою мірою трудове життя. Він не покидав працювати навіть у зовнішні хвилини відпочинку, навіть під час вечірок, по-галицькому званих забавами. Такі хвилини й години були для нього приводом щось із кимсь важливе обговорити або щось із самим собою обдумати.

Заміна простого прізвища Трач звучним сценічним ім'ям не становила те, що шуткуючи називають прийняттям французького псевдоніму. Це була органічна добудова відповідної назви до своєї у шляхетному труді зростаючої сутности. Неможливо уявити собі, щоб Трачем називалась людина саме цієї вистаті, цих рухів, цього способу розмовляти й поводитись, людина з оцими руками й оцим поглядом.

Власне, погляд, вираз очей Блавацького я визначив щойно у другому спітканні з ним, аж через чотири роки. А що визначив? А тільки те, що очі його були невизначені.

Їх теж був ухопив ЕКО у своєму типі Блавацького. Вхопив дуже влучно їхню невхопність.

Конвенційно кажуть про такий зір, мовляв, він зовні невидючий, внутрішньо ж заглиблений у себе. У тому так само може бути слушність. Очі Блавацького, поза сумнівом, були постійно спрямовані на щось, що не конче мусіло бути тут таки поруч. Але я бачив фота його у молодшому віці, і там виразу цієї остаточної концентрації ще не було.

Було, отже, становлення зору таке ж саме, як і становлення всієї істоти. Моя гіпотеза: у формуванні виразу цих очей відогравали ролю два чинники - театр для себе і театр для інших. Театр, самозрозуміло, не тільки як показ, а й - головним робом - як перевтілення. Режисер і актор в одній особі перевтілюється одночасно й подвійно. Подвійна особистість не може не мати подвійного зору. А подвійний зір і являє собою якраз такий зір, що його визначити неможливо. При найраціональніших поясненнях він усе одно виглядатиме таємничо й потойбічно.

Носити прізвище Трач така сама не ганьба, як не ганьба носити будь-яке людське прізвище. Справа лише у відповідності й невідповідності. Стадник і Рубчак - воно личило до носіїв цих прізвищ. А у даному випадкові неуникненно треба було, щоб людина назвалась Блавацьким. І сталося за неуникненністю.

* * *

1946 на кону таборового театру в Авгсбурзі я бачив "Мину Мазайла".

Я дивився спектакль разом з Баркою. Ми сиділи поруч, і Барка називав мені акторів порядком їхнього виходу на сцену. Він мешкав у тому самому таборі, що й ансамбль акторів, отож знав їх усіх уже і з роль, і у житті. Але коли з'явився Блавацький у заголовній ролі, він його не впізнав. А я, звичайно, тим менше.

Великі театральні твори великі насамперед тому, що життя їхніх дійових осіб автор первісно пов'язує з особистостями живих акторів, яких він знає, цінує і любить. П'єси, написані без розрахунку на такого або такого лицедія, - не п'єси. Примат драматургії - байка, вигадана безпорадними у театральному мистецтві літераторами.

Поза всяким сумнівом і Куліш писав Мину, мавши на увазі певного виконавця. Я не знаю точно, але, можливо, він писав цю ролю для Гірняка. В усякому разі він писав її для пікніка, не для астеніка.

Бравши механічно, Блавацькому треба було б у цій ролі зробити протилежне тому, що робить невисокий на зріст тенор у партії Радамеса. Той взуває сандалі з височенними закаблуками. Блавацькому ж, навпаки, треба б було перетворитись на складаний ніж, підобгати верхню й нижню частину тіла, залишивши незмінною лише осередню частину.

Але це, повторюю, бравши механічно.

Блавацький сплатив був занадто велику данину тому, що зветься боротьбою з матеріялом, щоб розмінятися на стежину найменшого опору. У своєму трудному мистецькому житті він навчився високо оцінювати найдрібнішу перемогу над своєю природою. І це, власне, шлях кожного великого актора.

Чарлі Чаплін був створений для однієї-єдиної ролі: звисоченого Дон Кіхота. Але він був для неї створений душею, не тілом. Що мав він робити? Невже, справді, ставати на закаблуки котурнів? Чаплін-мистець геніяльний, отож і стартував він геніяльно. Те, в чому природа його обмежила, він не приховував, не декорував, а, відворотно, всіма можливостями випинав. З вад зробив він чесноту, з недостач - повнотну щерть.

Про цей секрет світового успіху Чапліна я розповів одного разу Тамарі Позняківні, коли вона ще грала у театрі. Справа в тому, що вона не раз плакала горючими слізьми, бо, мовляв, у неї велике обличчя й видатні вилиці. А їй хотілося бути гарненькою.

Невдовзі по тому вона виступила у ролі пані Альвінг у "Примарах" Ібзена, у ролі, отже, літньої жінки. Рисунок її вилиць був посилений і придавлений копицею зачіски і настовбурченими плечима сукні. Рідко бачив я таку прекрасну жінку на сцені, якою була вона у цій ролі.

Блавацький знайшов подібний вихід. Він не присів до ролі, а витягнув її до своїх власних вимірів. Він увів на кін астенічного Мину Мазайла.

Тут нема суперечности з сказаним про достосування автором ролі до актора. Я мав на увазі перший поштовх, так би мовити, візію авторську при виписуванні майбутньої акторської ролі. По тому роля здобуває самостійність, і самостійність її зростає у безмежжя з кожним новим десятиріччям та сторіччям. Таке стається через те, що у кожній художній творчості мистець витрачає значно більше енергії, ніж здатен сам це помітити. Те, що потім перетворюється на автономну величину, і є цей надмір енергії. В ньому живе й діє та невизначена дименсія авторської підсвідомости, з якої потім народжуються нові й нові варіянти ролі. Вони народжуються і ніби тільки чекають на той момент, коли з ними зустрінеться догідне для них середовище: відповідна акторська істота. І тоді відбувається те, що відоме з популярних вправ у цен-буддизмі: у темряві стріляють з лука в мету і влучають з такою точністю, що не знати, що у віщо влучило - стріла в мету, а чи мета у стрілу.

Жодної містики немає в тому. Усе нормально і природно. Йдеться лише про певні виміри духової діяльности, не видні відразу і цікаві саме тим, що їх не видно, що їх треба шукати. У взаємненні з ними, до речі, безпомильно спізнається й факт, що час - така сама реальна дименсія, як і простір.

Шекспір писав Гамлета для Бербеджа. Бербедж, за свідченнями, був присадкуватий, сливе опецькуватий. Кому спадає це на думку тепер, по тому, як на кону стільки часу панував Гамлет романтичний, Гамлет неврастенічний, Гамлет рефлектуючий? Коли на початку 30-х років режисер і маляр Акімов у своїй експериментальній виставі "Гамлета" в театрі ім. Вахтангова передав заголовну ролю Горюнову, акторові характерному, з фігурою достотно квадратовою, театральна громадськість Москви сприйняла це як досить поганий жарт. Тим часом уся справа у тому, що роля Гамлета, відкривши вікам різноплянові можливості її трактувати й виконувати, зберегла у собі, звичайно ж, і пра-зерно: Гамлета товстенького, тілесно непропорційного.

Так чи так, Блавацький допасував Мину Мазайла до своєї фактури.

Він був те, що по-простонародному називають "гандрибою". Так прозиваються з людини, яка соромиться своєї довготелесости й довгорукости. Вона згинається у плечах, ходить з пригнутими колінами. І тим робом згинався й ходив уже не актор, який намагався бути меншим на зріст, а сценічний персонаж, вигадана людина, що її гнітила її довга гандрибата постать - і її довге гандрибате прізвище.

Очі людини поширювались у безнадійному надхненні, коли вона під час лекції вимови з учителькою Бароновою-Козино (Ніна Горленко) намагалась перетворити своє споконвічне "г" на неприступне "ґ", намагалась перетворитися сама з Мазайла на Мазєніна.

Такий був Мина Мазайло у виконанні Блавацького.

* * *

Блавацький був першим українським Гамлетом. Він грав так званого активного Гамлета. Хоч, самозрозуміло, він грав при тому й так званого неврастеніка: стрункого, елегантного, задивленого у потойбіч - тобто приблизно у те місце, де у глядачівській залі галерія.

Вистави я не бачив, бо мене тоді вже у Львові не було. Знаю з фот, рецензій і розповідей.

Великим плюсом для біографії Блавацького було те, що він знав російську мову, що він був, нехай і коротко, на радянській Україні і перебував два роки у радянському Львові.

Чому плюс - зрозуміло. Людина і мистець, він посідав через те справжній досвід, досвід неозорий, якщо порівняти з досвідом тих, хто усе своє життя обертається в обмеженому мовно й географічно просторі.

Розрізняти шовінізм і збереження власного єства у взаєминах з іншими культурами - справа не для всіх легка. Досвід Блавацького улегшив йому її. У цих речах він був непохитний і суверенний.

Суверенним був його пієтет до Загарова, колишнього актора Московського Художнього Театру, який спричинив у Галичині театральну революцію і виніс західньоукраїнський театр на европейський рівень.

Блавацький був дощерця вільний від отого жахливого комплексу "нас гноблять", комплексу, який безперервним кошмаром сидить у потилиці еміграційних організацій, вияв якого нікого стороннього ні в чому не переконує, зате начисто паралізує і роз'їдає власну творчість. Якщо у Західньому Світі українці й спромоглися щось створити, то це були тільки одиниці, які діяли всупереч цій самоотруйній негації. Вони турбувалися не "воріженьками", а станом власного духового майна. Проти чого ми - це ясно аж до деталів, ясно настільки, що від тієї ясноти давно вже пов'яли всі можливі вуха. Але чи багато таких, кому ясно, за що ми? Або краще: на що ми самі здатні?

Блавацький був одним з небагатьох. Він знав, на що ми здатні. Людину з таким знанням неможливо уярмити навіть у найдосконалішому поневоленні, і Блавацького, справді, ніколи не гнобив ані "москаль", ані "лях". Він і слів таких не вживав, бо не мав у них жодної потреби. А якщо так, то поготів не мав потреби поклонятись і чисто емігрантським забобонам.

Певність себе, зіперта на досвіді, дозволяла Блавацькому робити речі геть ризиковані.

Греко-католик, він не завагався на регенсбурзькій таборовій сцені санкціонувати на шевченківські дні інсценізацію "Гайдамаків". Він схвалив її, незважаючи на протестний натиск з боку людей, які не розуміли, що йдеться тут не про пониження Василіянського чину, а про його трагедію. (Цей епізод пригадався мені мимохіть, коли я прочитав у вересневому числі київського "Дніпра" за 1963 спогади Василя Василька про "Гайдамаків" в інсценуванні Курбаса. Там ішлося про справу ще більш делікатну: мовою театру переказати ту святу істину - так охоче деким затемнювану, - що у випадку Лейби має місце не антисемітський мотив, а мотив соціяльно-трагедійний. "Роля Лейби, - свідчить Василько, - трактувалася Курбасом як трагічна, як роля людини, що потрапила між двох сил".)

Але без порівняння більший скандал відбувся навколо вистави "Народнього Малахія".

Аж ніякою мірою не комуніст, Блавацький зважився показати з еміграційної сцени п'єсу, що при всіх її особливостях має тенденцію в усякому разі не антикомуністичну. І не тільки зважився, а й послідовно повторював спектакль, возив його на гостинні виступи, включно з Мюнхеном. І не тільки повторював, а й причастив усій справі повний розголос, удавшись по допомогу до практикованого на західньоукраїнських землях засобу: так званого літературно-громадського суду над виставою.

Суд відбувся також у Регенсбурзі. Зовні було все зовсім театральне: президія, обвинувач (не пам'ятаю хто), оборона (д-р Володимир Комаринський і я), свідки. Але наша таборова дичавина узяла справу на повний серйоз. Вона шаліла. Шаліючи, вона гасала взад і вперед за лаштунками сцени, на якій засідав суд. Люди ці були великі й маленькі, стрункі й кострубаті, але в усіх у них без винятку горіли очі тією самою сіркою. Особливо запам'ятався мені один, що не знаходив собі місця від хвилювання і все подавав мені у просмик між завісами знаки: скажіть, мовляв, що "Малахій" - п'єса большевицька й безбожницька!

Наш з д-ром Комаринським захист одна газета назвала потім блискучим. Я вже не пам'ятаю, що я тоді говорив. Але пам'ятаю добре: говорив те, що думав. Говоривши (це теж пам'ятаю), не зводив очей з ніг того, хто подавав мені знаки. Вони підстрибували. По черзі, то одна, то друга. Перед тим я не вірив, що можна підстрибувати від люті. А от тут переконався.

Малахія писано для Мар'яна Крушельницького. Крушельницький був знову ж таки маленький і кругленький. Донкіхотство, отже, будовано так само чаплінським контрастом: висока душа, куций зріст. (Я пригадую ще одного такого Дон Кіхота: Соломона Міхоелса у "Подорожі Веніямина III".)

Тим робом для Блавацького виникло завдання ступеноване. Він мав дотягти до свого високого зросту ролю не низьку, а вже заздалегідь по-своєму високу. І воно було либонь ще важче, ніж у випадкові Мини.

Сам учасник курбасівської пра-прем'єри у Харкові (він грав на генеральній пробі Кума), Блавацький мусів насамперед визволитися від її чару, щоб створити своє. Було, дійсно, неймовірно трудно, бо чар сидів у пам'яті. І все таки Блавацький створив власну виставу.

Від Курбаса безпосередньо запозиченого залишилось єдине: фінал першої дії. Малахій ніби витягав ноги з болота й стримів наперед, геть із хати, а родина й середовище невидимими нитками тягли його назад. Нарешті він остаточно виривався і зникав.

Сцена, взята з зовсім інакшого ритму, порушувала ритм вистави Блавацького. У цій останній, попри всю її заокруглену чіткість у слові і рухах, не було нічого умовного в строгому розумінні слова. Тим не менш сцена була тут потрібна саме в такому вигляді. Історія мистецтва знає випадки, коли у твір вбудовується щось з іншого, як то кажуть, семантичного ряду: ренесансовий портал Альберті у готику храму в Ріміні, або медальйон Августа у хрест Льотара в Аахені, або ж монтуються фотографії з додатками, знятими не в тому пляні, що самі фотографії. І воно у кожному випадкові має глузд.

Була вистава Блавацького з автентичним клаптиком з вистави Курбаса.

Малахій був тут статуєю, столпником у брилі й вим'ятих штанях. Мало б бути ніби так: життя йде своїм ходом, а Малахій при ньому п'ятим колесом. Але було навпаки. Життя оберталось навколо нього, і, хоч він був смішно-зворушливий, а інколи навіть пробував хитрувати, воно, життя, позбувшись його, позбувалось однієї з своїх важливих осей. Вісь ця зветься сумлінням.

Його руки розповідали, наполягали, вказували, грозили. Але вони й голубили і втішали. Так Блавацький вів сцену з Олею, що її грала Шашаровська.

Мені особисто він нагадував у цій ролі врубелівського Пана.

* * *

І ще була одна ризикована вистава: "Антігона" Ануї.

У нас не звикли брати до уваги факт, що коли псується пружина суспільства, відповідальність за його етичний стан перебирає на себе особа, для того ані не посвячена, ані взагалі не підготована. Тягар приймає на себе чиста добра воля, ніким із суспільства не покликана, зате тим більше послідовна й уперта, чим більш вона саме добра.

Раз у раз занепад обрядової релігійности утотожнюють із занепадом релігійного життя взагалі. Тим часом за найпростіший доказ існування Бога править якраз те, що ось така поодинока особиста відповідальність тисячекротно посилюється, коли нікчемніє і вивітрюється ритуал. Звідки вона береться, відповідальність, хто її спонукає, хто примушує? Твердження, мовляв, добро, яке виникає поза догмою, не є добром, - таке твердження я, своєю чергою, вважаю за атеїстичне.

Переконання, прищеплені збоку, конвенцією, без участи власного розуму, легко ламаються при першому ж серйозному тискові. Переконання, посталі з отого внутрішнього голосу, витримують будь-яке напруження. Якщо така людина переконана, що на її обов'язку лежить учинити акт милосердя супроти мертвого брата, то вона його виконає за всяку ціну, хоч як би їй доводили, мовляв, акт цей безглуздий.

Таку ситуацію й узяв матеріялом для своєї драми Жан Ануї. Ні до, ні після (мій власний погляд) він не написав більш нічого рівного "Антігоні". Ця річ вилилася раз назавжди, але вилилась одноразово. Ануї - автор однієї п'єси.

На батьківщині в нього у розпалі підпільної боротьби "Антігону" взяли були за заклик до резистансу. Щойно у повоєнному втихомиренні зрозуміли, що п'єса житиме й далі, бо вона несе в собі щось значно більше, ніж тільки бойове гасло.

Але щоб француз зрозумів, що мистецький твір є мистецький твір, багато часу не треба. Не те з нами. І тому до найбільших заслуг Блавацького належить, що "Антігону" він прийняв у репертуар беззастережно, без отієї до чортиків набридлої знижки на українство.

Українська пра-прем'єра цієї речі відбулась усього чотири роки після паризької: щось абсолютно нечуване в історії нашого вирівнювання темпів у взаєминах із вселюдською культурою. Заголовну ролю грала Ліза Шашаровська. За загальним визнанням, це було її найбільш разюче сценічне втілення. Блавацький грав Креона.

Предивна річ! Осередня сцена вистави, суперечка двох антиподів, у цій виставі не була суперечкою, і на сцені не було антиподів. Було двоє людей, пра-людей, один пра-чоловік і одна пра-жінка, друга з ребра першого, обоє - єдність, обоє - єдині насамоті перед своїм єдиним запитом. Це діялося на краю раю, але ще на райській території. Люди вже спізнали добро і зло, спізнали й сором, але вони були ще первозданно голі. Голі перед своїм єдиним запитом: що робити після того, що робити після вигнання?

Вони були дійсно майже голі, в усякому разі - не вбрані для офіційного показу ~~на людях. Шашаровська грала виставу в лихому домашньому~~ светрику, Блавацький навіть у піжамі.

Йшлося про "про домо" людства, про з'ясування за всіх і за вся. У тодішній моїй рецензії (1948) я писав про "слов'янський варіянт", "слов'янську відмінність". П'єсу виконували всіма мовами, повсюдно. З неї була мода. Я бачив кілька виконань, з різними Антігонами й Креонами. Але варіянт Блавацького був либонь справді неможливий для повторення будь-де інде.

* * *

Театр загостив до Міттенвальду. Я мешкав там наприкінці мого таборового життя. Вистави я дивився, але до Блавацького не заходив. Це бо вже було "по тому".

Річка Ізар спливає там тоненьким ручайчиком. Блавацький ішов однією стороною містка. Я йшов другою стороною. Напрямки наші були зустрічні, проте я не перейшов на той бік. Блавацький привітався незмінно чемно. Тим разом я відповів теж чемно. Але я пішов собі далі, бо й далі був непохитно переконаний у своїй правоті.

Такий вигляд мала, на жаль, остання зустріч.

* * *

Ходом писання оцих уривчастих спогадів я перечитував спогади самого Блавацького про початок своєї театральної діяльности, вміщені у другому числі мюнхенської "Арки" за 1948. Порівнюючи одне з другим, я дедалі переконувався, що у спогадах про нього я пишу про себе значно більше, ніж він писав про себе у тій статті під заголовком "Мої дебюти". Похвалив він себе при тому всього двічі, та й то ледве-ледве. Достотно так: "Я грав велику і доволі цікаву ролю Янка і грав її, на мій погляд, непогано", і ще так: "Доволі вдалий виступ в не дуже вдячній ролі Потапа". Ото й тільки.

Можна б, звичайно, переробити мою статтю з поправкою на авторську скромність. Але робити того не варт. Що кому судилося, те нехай і буде суджене. Поготів якщо хтось має кепські манери, то все одно годі їх йому приховати, хоч би й як старався.

Глузд же мого писання таки у тому, що читач знайде тут щось, чого він не знайде в отих, як це звуть, "вужчих співкраян", які не мають взагалі ніяких манер, а мають натомість програми. Тобто мають те, що з Блавацьким уже й справді не стикається жодним робом.

Проти людей з готовим портретом програмованого Блавацького наполегливо застерігаю всіх дійсних друзів його, усіх чесних його біографів, усіх щирих охоронців його вагомої, осяжної пам'яті.