

БОГДАН РУБЧАК: РІШАЛЬНІ ЗУСТРІЧІ

(Про творчість Богдана Нижанківського)

1

Ця стаття не буде критичною статтею. В ній я не буду пробувати «об'єктивно аналізувати» творчість Богдана Нижанківського, обговорюючи форму творів, іх чисто літературну вартість, мову та інші їх елементи. Так само моя стаття не буде в якійнебудь мірі ретроспективною статтею, що мала б дати читачеві повний образ творчості письменника по сьогодні. Бо, перш за все, Богдан Нижанківський ще замолода, щоб про нього таку статтю писати — він ще в розквіті сил і саме в останньому десятилітті написав свої найцікавіші твори; а, крім того, для такої статті треба мати повне видання чи повну збірку окремих видань творів письменника, а я навіть не знаю, з яких позицій складається його творча й критична бібліографія.

В цій статті я буду пробувати бодай фрагментарно (з думок, занотованих під час читання деяких творів) накидати перший обрис однієї з головних ідей цього вельми цікавого українського письменника — з надією, що повний образ його світогляду дадуть ті, перед ким на столі якоєсь української бібліотеки лежатиме все необхідне для такої роботи і хто матиме все потрібне інтелектуальне сприяння, щоб таку роботу гідно виконати. І ще одно попередження: я буду конструктувати ці свої зауваги на канві власних переживань і особистого тлумачення творів.

Передусім треба зробити кілька загальних зауваг про філософський світ Нижанківського, як я його розумію, а тоді спробувати опрацювати ці зауваги трохи докладніше, застосовуючи їх до окремих творів.

Наше життя, навіть і тоді, коли воно особливо близькуче, складається з понеділків, а неділі в ньому трапляються нечасто. Кожний з нас мусить присвячувати велику частину свого життя снові, мусить їсти, мусить заробляти на прожиток, займаючися при тому справами, що з часом буденнють, якими б цікавими вони спочатку не були. Ми живемо в стінах, що буденнють, беремо в руки речі, що буденнють. Дехто з нас навіть уважається за всесильного, і в його телефоні загнуздане щастя чи горе тисяч; але й він, сидячи у своїм все-могутнім, шкірою покритім кріслі, часом дуже хоче побігти безжурним босим хлопчам по зарощеній траві, хоче зробити щось незро-

зуміле, щось незвичайне. Проте в більшості випадків він боїться. Ми живемо в буднях, які відокремлюють нас від нас самих.

А неділі? Ті календарні неділі? Вони часом бувають сіріші за понеділки. В неділях, як пише Юрій Тарнавський:

... наповняються кінотеатри
чорним волоссям людських голів,
теплою темрявою поту,
зіпсутим повітрям, від якого болить голова.

Нечасто приходять у життя справжні свята, коли людина стає людиною, коли вона кожною своєю клітиною, дуже гостро, дуже інтимно відчуває своє існування.

Чи мусять вони бути приемні, ці свята? Ні. Бо людина найбезпосередніше відчуває своє існування не тільки в великій радості, але і в великому горі, в великому розpacі, в великому болі. Людина стає собою, коли вона з великою силою виштовхується з рейок буднів і зустрічається з границями свого буття. На межах свого існування людина знаходить свою людську автентичність. Тоді вона може робити речі цілком незвичні, яких її неавтентичне «я» зовсім не розуміє, бо тепер діє її автентичне «я».

Кожний добрий літературний твір мусить висвітлювати певні конфлікти й кризи. Короткі прозорі твори Нижанківського складаються майже виключно з криз. Вони майже ніколи не включають у свій організм машинальне, неавтентичне буття. А конфлікти їх героїв з своїм оточенням — тільки обгортка, тільки шкаралуша справжнього їх конфлікту — боротьби автоматичного «я» з автентичним «я». Автор виштовхує своїх незвичайних людей з їхніх рейок буденності і ставить їх у такі ситуації кризи, де немає ніякого провідника, окрім власного рішення, де немає ніяких законів, окрім власного сумління. І тоді він тих героїв уважно спостерігає, а радше — короткими, гострими, як лезо, реченнями, розтинає їх для нас, щоб ми, співпрацючи з ним, могли їх спостерігати.

Тут треба зробити загальну заувагу про людей Нижанківського. І в «Вулиці», і в пізніших оповіданнях він не намагається «психологічно аналізувати» своїх герой, як це роблять прихильники Фройда. Увага автора спрямована на ситуацію, що в ній герой перебуває, і на їхню більш чи менш психологічно вмонтовану поставу до тієї ситуації. Тому його герой побудовані дуже струнко, майже схематично; але вони ніколи не узагальнені і не являють собою групових типів.

Чи то в прозі, чи то в поезії — Нижанківський завжди думає про границі людського існування. Монотонність нашого щоденного життя обдуорє нас. У спокійні часи нам здається, що все наше життя безпечне, що кожну нову ситуацію ми можемо сконтролювати і скерувати. Ми стали володарями природи і примусили її служити нам. Ми виганяємо з світу хворобу за хворобою, і в той же час будуємо

бомби, що можуть в одну секунду стерти з обличчя землі мільйони людей, яких найстрашніші пошесті не змогли б знищити десятиліттями. Нам здається, що ми всесильні. Проте в людському існуванні є ситуації, яких людина не може сконтролювати: час, а з ним старість і смерть не можуть бути знищенні. Так само не можуть бути знищенні елемент випадку в людському житті, почуття вини, страждання, непевність світу й власних сил і та сила, що примушує нас робити речі дивні, незрозумілі ні нам самим, ні нашому оточенню, і приневолює нас час від часу сумлінно досліджувати невідомого ворога, що зводить завзяту боротьбу з нашим «раціональним еством». Ситуації, що їх не можна знищити, сучасний мислитель Карл Ясперс називає «межовими ситуаціями». В нашему щоденному житті ми часто хочемо їх обминути, закриваючи на них очі і вдаючи, що вони не існують. Ми забуваємо, що мусимо вмерти, забуваємо, що ми — жертви випадку або, як дехто каже, «долі». А тому, що якраз ці межові ситуації роблять наше життя справжнім і значущим, ті хто обминає їх, часто живуть порожнім, нещирим життям.

Важливим для людини є те, як вона поставиться до тих своїх границь: чи заховаеться від них або закриє очі, допускаючи їх цілком несподіваний і тим болючіший удар, а чи буде дивитися на них все життя широко відкритими очима; чи вона тимчасово задовольниться фантастичними ілюзіями розв'язок тих ситуацій, а чи стоятиме перед ними чесно, гордо й спокійно, з «відважною вірою», як каже Ясперс.

Зустріч з тими ситуаціями не може бути «об'єктивна». Їх не можна вияснити колонкою статистики, формулою з фізики чи філософським афоризмом — їх треба пережети всіма фібрами свого особистого буття. І тоді в зустрічах з ними людина не відчує порожнечу Ніщо, а з відважною вірою відчує своє справжнє буття, що витає над ефемерним світом.

Нижанківський не закриває очей. Він з відкритим чолом і з широко відкритими очима все життя йде на свої «рішальні зустрічі». Від перших поем і оповідань до останніх іронічних віршів, багато сторінок його книг сповнені чи то бунтівничої, чи то спокійної розмови з границями буття, а особливо з останньою границею — смертю. Бо йому, як і нам, що втратили батьківщину, що залишили могили батьків та друзів і що не можемо бути закутані в хутра традицій і оправдань, гостро й виразно накреслюються всі можливості і їх границі.

Книга «Вулиця», що вийшла друком у 1936 році з передмовою Л. Нигрицького, призначена не для пань добродійок і не для дітей. Тому народжується підозріння, що коли б вона була видана сьогодні, її засудили б чесні громадянини в кожній залі кожного українського народного дому, від Нью-Йорку до Каліфорнії, від Саскачевану до

Кейп Горну. А втім турбуватися не треба. Все одно такої книги ніхто на еміграції не видав би.

Оповідання «Вулиці», герої яких — діти львівських вулиць: во-лощоги, злодії, терористи, «альфонси» (сутенери), махлярі на карти, авантюристи і деклісовані робітники, виповняють гострі життєві ситуації. Вони сповнені жорстокості, шалу, брутальнosti, страждання, болю, непрощеної помсти і несподіваної смерті. Конфронтація з реальністю нагла, крутая і безцеремонна: «Як чоловік не тукне кого в писок, то не знає, що живе між людьми — а як не вип'є, то не знає, як виглядає світ» («Червоний Ясько»). Але головне те, що в усьому цьому можна знайти, за словами автора передмови, «людину, правду людину, в якої живо б'ється гаряче серце... Чи це буде злодій, чи обманець, чи звичайний вуличник, у кожного з них на дні душі дрімає нотка правдиво-людського».

Поставивши людину в крайню життеву ситуацію, де немає ніяких прецедентів і де керує дією тільки її власне унікальне рішення, автор разом з нею боліє, разом відчуває, разом переживає. І саме це зобов'язання автора до своїх геройів робить їх такими справжніми й близькими читачеві.

Нижанківський не тільки описує смерть, але й стократно її переживає. Перші речення первого оповідання «Вулиці» звучать так: «Він звався Сосон. Його засудили на смерть, і він уже звик до цього. Мусів умерти, так, як я» («Собача справа»).

Герой Сосон, що стоїть перед власною смертю за якесь авантюрицьке і зрештою читачеві цілком нецікаве вбивство, опинився під мікроскопом автора. Як реагує така людина на смерть? «Був спокійний. Він зінав, що воно неминуче... Життя, що плило поза мурами в'язниці, було йому байдуже, нецікаве. Родина також. Як в обіцяну землю — задивлений був у дошки своєї домовини... І здавалося, що так буде до останнього дня. Аж сталося. Він захотів жити, як усі, що вільні. Він сподіався».

Ключник Цвік, давній ворог Сосона, обіцяє передати йому в годину страти пістоль. Резигнація в обличчі смерті раптом зникає — народжується бажання відсунути свою межову ситуацію ще на кілька років, народжується дика, ірраціональна надія. Проте ця надія, хоч і справжня, виявляється ще гіршим абсурдом, ніж абсурд смерті. В великому бажанні жити Сосон забуває, що Цвік — ворог. І в момент, коли Сосон з пістолем у руці біжить до брами тюрми, Цвік холодно виконує свою службу і вбиває його. Чи може бути жорстокіша помста? Цвік — цинік, що кпить з абсурду життя, надій. Але справа не в тому. Справа в тому, як Сосон ставиться до смерті і до тимчасового визволення від неї. Краса оповідання — в переході від резигнації до дикого бунту, під час якого Сосон так багато пережив і, можливо, вперше познайомився з собою. «Ви знаєте, що таке сподіватися? Сподіватися чогось країцього? Проти призначення і вірити в це? Знаєте, що це таке захотіти жити, маючи перед собою попе-

речню шибениці? Сосон горів. За той час він більше пережив, як за ціле своє життя». Бунт людини проти своєї межової ситуації — це також зустріч з нею. Таким зустрічам присвятив багато своїх думок Альбер Камюс. Цікаво, що все це — і смерть, і бунт проти неї — Нижанківський називає «Собачою справою».

Зустрічі з смертю висвітлені в багатьох інших оповіданнях збірки. Проте ці зустрічі не схожі одна на одну, як не однакова і реакція героїв. Бо смерть — це дуже індивідуальне переживання, найособистіше переживання з усіх. В цьому аспекті дуже цікаве оповідання «Терорист». Герой, студент, навіть «книжковий міль», що потайки належить до зграї грабівників-терористів, іде на свою першу й останню роботу. І хоч він не знає, що за кілька годин його чекає смерть, він все таки не виключає можливості смерти; що більше, вона перед його очима завжди.

Як же проводить він свої останні години? Цілком ірраціонально, мимоволі думаючи про дрібниці, зосереджуючись на маленьких деталях. Думає про ферії, про чай, що його не випив і який захолов у склянці на столі, про запах бузка. Тільки часом, як символ, перелетить думка про матір. Кілька секунд перед самим нападом на банк, коли він уже стоїть на своєму посту, він знову переживає якусь цілком ірраціональну, цілком непередбачену, несподівану реакцію: «Перед написом „Ч. 1“ почув утому... Він не боявся. І це не була байдужність. Це була лише така дивна втома». А за кілька секунд перед смертю, в ході нападу, у нього появляється цілком інша, знову цілком несподівана реакція. Тримаючи в руці заряджаний пістоль, він помічає найдрібніші деталі і проти своєї волі аналізує їх: «При полірованих столиках, як манекени з магазину „Найновіших мод“, стояли перелякані інтересенти».

Ще інша підвідома реакція на межову ситуацію появляється в людини, що йде вбивати з помсти. «Мірко Кінах почував себе спокійно й чомусь радісно. Кожний прохожий був йому цікавий, кожна вистава мала інтересний вигляд, а фіри, трамваї, самоходи! Все було інакше» («Мірко Кінах завагався»). Про це оповідання я говоритиму в іншому контексті. Тут тільки скажу, що герой не радіє, що нарешті вб'є свого ворога. Судячи по інших його діях і думках, читач призначенні має право так думати. Це просто якийсь дивний, зворушливий настрій. Як свято. Як справжня неділя!

Не тільки прочуття смерти, але й інші, цілком неусвідомлені кризи народжують у серці незрозумілі парадокси: «Був злий і хотів комусь пожалуватися. Хотів когось з усієї душі тарахнути поміж очі або добросердно поклепати по плечах» («Старі знайомі»). «Підпільне» переживання виявляється нестримним бажанням випити склянку пива, бо його справжню природу свідомість не може скопити. Це бажання таке сильне, що за нього варто побити свого найкращого приятеля.

Особливим явищем у збірці є оповідання «Добрий настрій». Злодій Шрам раптом відчуває якесь дивне піднесення, вже не замасковане ніяким свідомим бажанням, метафізичну потребу злучитися з якимсь вищим від нього існуванням, що його автор іронічно називає добрым настроєм. Герой намагається поділитися своїм переживанням з приятелем, але це йому не вдається, бо у своїй межовій ситуації людина стойть сама. Приятель його не розуміє і реагує на його слова своїм автоматичним «я»:

«— Знаєш, Мільку, я сьогодні маю добрий настрій. Як думаєш? Що це значить, як чоловік має добрий настрій?
 — Чи я ворожбит? А свербить тебе ліва долоня?
 — Ні.
 — Но, тó на настрою скінчиться...»

По такій «філософській сентенції» приятель починає чіплятися з щодennими злодійськими справами. Спершу Шрам доброзичливо уникає розмови, аж раптом приятелеві вдається звесті його назад у буденність: «Шрам поволі підвівся на ноги. Те, що так шовково напиналося в ньому, було порване, а на його місці була порожнечка. Така порожнечка, за яку не можна ніколи зачепитися і яка примушує чоловіка товктися, як у клітці». Бажання зустрічі з чимсь (можливо — з Богом) у Шрама було таке сильне, а огіда до порожнечі (відсутності Бога) була така велика, що Шрам убив свого друга: «Прияттянув до себе й кинув на сходи. Мілько застогнав і вигнувся, як тростина. Шрам відступив. Стояв спокійно, і йому було дурно й неприємно, як ще ніколи перед тим».

Як же підходить автор у такому контексті до етики й моралі? В межовій ситуації ірраціональна чи обдумана реакція героїв на добро й зло не має нічого спільногого з етичними кодексами чи моральними законами, що оточують їх. Це значить, що люди Нижанківського не є жертвою оточення, як от у літературі натуралізму, і в випадку потреби вони миттю вміють перерости своє оточення. У зв'язку з цим Нигрицький каже, що людина з природи є добра. Можливо, що так. Я не знаю, яка людина з природи, бо на світі живе чимало різних людей. І зрештою, що таке добро? Чи знають це герої «Вулиці»? Адже на вулиці, де єдиною гідною прикметою є брутальна сила й неймовірна спрітність, добро — це дуже проблематична й змінна річ.

Дошукуватися добра в громадян вулиці часто буває великою приманою для другорядних письменників. Однак у цьому вони не завжди щирі з собою. Надмірна сантиментальність, з одного боку, і «натуралістичне» розуміння людини, як жертви свого оточення, з другого, не дозволяють багатьом письменникам говорити правду. Я не знаю, чи говорить Нижанківський правду про громадян вулиці, бо, поперше, я «люмпенпролетаріату» ніколи не вивчав, а, подруге, громадян вулиці є дуже багато, і я підозрюю, що не всі вони однаково

реагують на явища навколо них і в них самих. Але головне для мене те, що Нижанківський у багатьох оповіданнях «Вулиці» виступає як письменник-мораліст і намагається чесно поводитися з людьми, яких вибрав для своїх оповідань, без зайвих блискучих чи навмисно брудних прикрас.

Під цим поглядом мене особливо цікавлять три оповідання: «Злодійське серце», «Раб Божий» і «Мірко Кінах завагався». В цих трьох оповіданнях, як і в інших з подібною тематикою, ми зустрічаемо людей, що вже давно відкинули статичні й дуже загальні закони, призначенні для решти суспільства, як неавтентичні і тому непрактичні для їхнього особливого й динамічного існування. Оповідач «Раба Божого» говорить про це так:

«Я мав дістати від Рижого трохи грошей. Була одна така справа. Хіба що? Колись я був годинникарем, потім радіотехніком — а тепер?.. Чи це важне? Головне — не дати себе втопити й не задохнутися. Власне, кожна боротьба по суті є шляхетна, хоч би вона навіть не підходила під закон. Ельзіям злочином є стояти під муром і просити милостині. Врешті то річ погляду, а на чужі погляди я свищу».

Як бачимо, оповідач мусить вибрати власний шлях з двох причин. Першою причиною є його ширше оточення — світ, що в ньому живемо всі, де кожна боротьба за самовизначення, за збереження свого «я» є шляхетна. Другою причиною є його вужче оточення — джунглі вулиці, що їх закон — виживання найсильніших, найспритніших, найбільше пристосованих до ситуацій, що зміняються щоквілини. Можливо, що друга причина є тільки ілюстрацією першої. Проте світ вулиці гостріший — кожний крок витворює особливу ситуацію, конъюнктура змінюється, як у калейдоскопі, і будні мають тільки одну спільну рису — майже кожна хвилина є хвилиною кризи. Кодекси моралі нормального суспільства (суспільства норм) не передбачили таких ситуацій, і тому вони непридатні людям, що мусять за всяку ціну зберігати себе фізично в кожний момент, або (якщо це соціально можливе) змінити спосіб життя і цілком перебудувати своє «я». Отже витворюється власна мораль, побудована на особистому сприті. І хоч вона зв'язана з іншими особистими мораллями тільки для збереження особистої безпеки, проте зберігання того мінімального контракту є дуже суворе.

В середовище оповідача попадає селян, людина мирна, що нікого в житті не вдарила б. Проте вона має силу ведмедя. Пасивна постава цього безпорадного молодого силача до всього, що навколо нього, нервус і оповідача, і його друзів. Така людина для громадян вулиці щось цілком нове, цілком незрозуміле — рабів на вулиці мало. Вулиця починає ненавидіти його, бо «Раб Божий» рискував від самого початку і сумнівався, і не був певний. Чи можна такого не ненавидіти?»

Чи моралі вулиці вистачає на те, щоб розв'язати всі ситуації? Оповідач «ловить себе» на тому, що відчуває якусь дивну симпатію до найвінного, дитиноподібного селяха, яка — всупереч усім зусиллям здавити її і сміятися з «Раба», як інші — росте. «Очевидно, сантимент», — роздумує оповідач, — «але сантимент — це перепона, на якій чоловік звичайно задержується або спотикається. В буденному житті, де треба мати сильний п'ястук — це смішний вантаж. Чоловік з сантиментом — це програна партія». Слово «сантимент» вжите тут іронічно. Переживання оповідача — не сантимент, а дуже інтимний контакт двох людей, часом цілком незнайомих. Дослідник таких таємничих переживань, Мартін Бубер, пише, що такий контакт часом вартісніший за всі форми любови, бо він, хоч і є галуззю любови, переростає її. Це почуття турбує й сердить оповідача, його реакції стають незрозумілими йому самому, аж один з його безстронніх друзів коментує: «Правду кажучи, я не знаю, що тобі сталося. Ти направду починаєш бути дивний. Вчора брав його на нічліг, а сьогодні малоощо не бив».

Раб Божий, цілком не розуміючи контракту громадян вулиці, що про нього написано вище, стає на одноденну працю, що досі вважалася за святу власність одного з впливових вуличників. Використовуючи це як привід, громадяни вулиці, яким пасивність Раба Божого вже віддавна була сіллю в оці, з немилосердною жорстокістю б'ють його. І хоч оповідач зовсім не збирається боронити його, а, навпаки, клене його з усіх сил, той контакт людини з людиною міцніє. Селях видужує і криваво карає тих, що його побили, виступаючи цим з категорії раба і стаючи вільною людиною. Але тільки тоді, як поліцаї його заарештовують, він стає для оповідача приятелем і рівноправним громадянином вулиці.

Як я вже сказав, оповідач дуже боїться «сантименту», контакту з іншою людиною, що не має нічого спільногого ні з дружбою, яка народжується аж під час помети Раба Божого, ні з любов'ю. Він боїться його, бо знає, що такий контакт може стати «перепоною», що він захитує й другий ступінь моралі, той комплекс моралі вулиці, за який оповідач заміняв «нормальне» життя і який досі здавався йому практичним, тому й автентичним. Проте в межовій ситуації (бо ставлення оповідача до Раба Божого є також свого роду межова ситуація) і той круг моралі провалюється. Перед нами — наге, справжнє обличчя людини, справжня його мораль, яку він здобув, не вивчивши кодекси суспільства чи навіть кодекс вулиці, а переживши ситуацію всіма фібррами власної особовости. За це суспільство не прийме його назад у свої обійми, а вуличні друзі напевно й не помітять тієї великої зміни свого друга. Проте ми тепер знаємо, що перед нами не нейтральний камінь, не річ, якою кидає «доля» — а людина.

В оповіданні «За цапову душу» шулери обдурюють на базарі селян. В одного з таких «майстрів» народжується цілком незрозуміле

почуття симпатії до обдуреного селянина. Не усвідомлюючи, що він робить, герой наказує своєму «кумплеві» віддати селянинові «п'ятку». Коли той спершу здивовано сміється, а потім уже таки серйозно обрюється, герой спокійно вбиває його. Опісля він минає того цілком чужого селянина, задля якого вчинив убивство, навіть не поглянувши на нього. «Я минув його, і мені було байдуже. Так байдуже, як ніколи в житті».

Герой не розуміє конфронтації з автентичним «я». Він тільки знає, що пережив щось, що було більше за його щоденне життя. В тюрмі, чекаючи своєї смерти, він роздумує про зустріч з своїми крайніми можливостями: «На цьому кінець. Ну, так. Дальше говорити — присяглі й засудять. Чорт його знає! Хіба я що розумію? Це таке дивне. Таке дивне...» А втім він знає, що те, що з ним сталося, є більше за мірила тих випадкових арбітрів добра й зла, що судитимуть його: «Для тих, що судитимуть мене, справа проста. Вбив! Але це не є проста справа».

Іронічна назва «За цапову душу» — знаменита!

В оповіданні «Мірко Кінах завагався» Сліпий Янко «всипав» свого друга, Мірка Кінаха. Вийшовши з Бригідок, Мірко готує помсту розраховано і спокійно. Кожний на вулиці знає, що Мірко Кінах колись зловить і вб'є Сліпого Янка. Коли — це вже не важливе. «Мірко Кінах сидів півтора року в Бригідках і був терпеливий». Одного дня Кінах рішає «відвідати» Сліпого Янка в його квартирі. На вулиці зустрічає хлопчика, який йому подобається, і з яким він заводить розмову. Раптом перед ним — Сліпий Янко. Мірко миттю скоплює ніж, але хлопчик викриkuє: «О, тато!» Мірків новий друг — син Янка! Мірко не може вбити Янка на очах його сина і свого маленького приятеля. Коротке вагання — і Янко використовує ситуацію, щоб убити Мірка. Сантименталізм? Може. А при тому, цікава аналіза цілком особистого ставлення людини до людини, що власне мала б бути базою всякої моралі. При такому ставленні Кінах ризикував стати неморальним у розумінні вулиці (невиконання помсти) і стягав загрозу на своє власне життя.

Герой оповідання «Злодійське серце» грабує квартиру. Раптом він помічає, що в спальні хтось саме переживає болі серцевого нападу. Що робити? Перед ним — вибір, і він вибирає. Рішає рятувати хворого, ризикуючи і респектом перед колегами, і власною волею. Автор кількаразово підкреслює, що герой рішає рятувати хворого не тому, що, мовляв, він знає, що це його обов'язок. Навпаки, він проклинає ту свою таємничу симпатію і сумлінно намагається її в собі вбити. Бож обов'язок його — зробити «чисту роботу», а не рятувати незнайомих. В цьому випадку його вибір — неморальний вибір. Автор вияснює це так: «З професії злодій, але з природи людина. Хіба йому не вільно було бути людиною? Вільно. Це залежало від нього. Але призватися до цього було важко».

Чи людина з природи є добра? Не знаю. Людина з природи є — людина. В герой оповідань «Вулиці» є гін до збереження цієї людськості, і він міцніший, ніж моральність суспільства чи навіть моральності злодіїв.

Всюди бачимо, що гін до збереження людського часто вважається за неморальний, а навіть і шкідливий, не тільки «на вулиці», але і «в сальоні». Проте, чи то підсвідомо, чи то обдумано, індивід у якійсь ситуації свого життя хоче бути собою хоч на момент. Він тоді хоче бути не відгородженим від себе самого невластивими йому заслонами, а хоче стояти в наглій і вогненній зустрічі з власним «я».

3

Мені невідома проза, що її публікував Нижанківський між 1936 і 1947 роками. Наступне (після «Вулиці») оповідання зустрів я в п'ятому числі «Арки» за 1947 рік. Заголовок його — «Дві години опісля».

Це оповідання, як і більшість оповідань Нижанківського в післявоєнний період, на перший погляд відмінне від «Вулиці». Перш за все, ми зустрічаємо тут не «люмпенпролетаріят», а світ молодих міщан, до глибини пересяklих почуттям вояовничого патріотизму, яке було цілком відсутнє в герой «Вулиці». Треба сказати спочатку, що ці патріотичні мотиви, хоч і трапляється в них іноді фальшивий тон, здебільшого трактуються з вийнятковим смаком і тактом, чого не можна сказати про «патріотичний вогонь» багатьох письменників-земляків. Найголовніше те, що вони є частиною організму твору, а не доданою невлад прибудовою, щоб чого доброго, не назвали автора зрадником. Крім того, оповідання ці дозріліше за «Вулицю» і стилем, і філософсько-психологічним мотивуванням. Засіб «внутрішнього монолога» (або, як хто хоче, «потоку свідомості»), що так цікаво народився у «Вулиці», тут зміцнів, а роззвів своїм пишним цвітом у новелі «Я вернувся до моого міста», про що буде мова пізніше.

Але, хоч пізніші оповідання Нижанківського здаються такими відмінними від «Вулиці», проте загалом світогляд автора не зазнав раптових внутрішніх змін. Завдання пізніших оповідань залишилося те саме — показати, як діє людина під час зустрічей з своїми межами.

«Дві години опісля» — це дві години після страти гестапівцями юнака Ігоря «за посідання зброї і принадлежність до руху спротиву». Люди, що були близькі його життю — брат, сестра і друг (спорідненість дівчини з Ігорем навіть після кількаратного читання твору була мені не цілком ясна, але здається, що вона сестра) зібралися в домі покійного, щоб принести матері вістку про смерть її сина. Оповідач — один з братів убитого — ще дуже молодий хлопець. А проте він чітко усвідомлює все, що діється навколо нього. Він розуміє ситуацію, в якій перебуває і він сам, і його оточення — він знає, що завтра-післязавтра вибере той шлях дії, який вибрав Ігор, і що його можуть страти-

ти так, як стратили улюбленого брата. Тому сприймає цю сумну зустріч так, немов би вона відбувалася заради нього, немов би говорили про його власну смерть.

Головна складова частина оповідання — це мікроскопічна аналіза постави людей, що зустрілися з межовою ситуацією, що глядять у вічі смерти сина, брата, друга. Як у деяких аналогічних моментах «Вулиці», спершу вони реагують на оточення цілком відрухово, немов би втратили здатність логічно думати. Вони поводяться дивно і для інших, і для себе самих. В гострому погляді смерти людина розгублюється, ніяковіс:

«Оксана голосно, надто голосно говорить: „Мама принесла чай”, а Орест додає: „Це добре, надворі холодно”. Але їх слова звучать банально, вимушено, вони їх сказали, щоб заповнити несподівану тишу, просто, щоб щось сказати... Бож усі бачать, що мама принесла чай, а, крім того, Орест знає, що надворі зовсім не холодно, це ж початок вересня, ранок сьогодні теплий, я недавно прийшов, без блузи, в літніх сандалях, і навіть нема вітру».

Великі переживання, що нуртують у серцях заангажованих, примушують їх не тільки говорити недоречні слова, але також звертати особливу увагу на цілком дрібні деталі, наприклад, на склянку чаю, що дрижить у маминих руках.

Тому, що смерть є найприватніше пережиття людини, найнагіше пережиття, пережиття остаточної самотності (як це прекрасно показав Лев Толстой у «Смерті Івана Ільїча»), в обличчі смерти когось близького люди спершу перебувають у своїх окремих, особистих світах, а потім просто панічно шукають інтимного контакту з іншими, що також страждають, щоб довести самим собі власне існування. Смерть зближає тих людей, що дивляться на неї. І тому оповідачеві хочеться підійти до своєї матері, «пригорнути і притулити щоку до її сивого волосся, і сказати їй — я ж маю їй стільки розповісти!»

Молоді люди, що зійшлися в домі вбитого, заангажовані в боротьбі з ворогом. Вони — вольові люди. Отже їхня свідомість швидко перемагає їхню підсвідомість, в свідомості виразно вирізьблюється втрата друга, брата — дорогої людини, людини теплої й живої. Бо хоч він згинув, як герой, хоч його смерть можна закрити більш або менш ширими промовами, статтями й доповідями, все таки його смерть була справжня, це була смерть Ігоря, і Ігоря більше не буде! Оксана говорить:

«Ще багато синів згине — і братів... Але коли раптом навколо тебе, там, де проходили твої друзі, бачиш пустку... як же ж важко тоді перемогти себе, перетривати!.. А сьогодні, як же сьогодні? Я знаю, те, що сталося, мусіло статись, ми всі кожного дня зустрічаємо смерть, але я не можу, не можу погодитися з думкою, що він більше сюди

не прийде, ніколи, ніколи, що я вже ніколи його не побачу... що сме він загинув».

Фальшиво було б сказати, що завтра і післязавтра буде день, що те, що сталося, мусіло статись, і на тому закінчить всі думки про по-кійного. Отже промову Оксани рятує те, що вона усвідомлює унікальності смерті Ігоря і стосунок його смерти до її власного життя.

В цьому розумінні зазнає філяска друг Ігоря, Орест, що виголошує перед родиною вбитого промову, складену з цікавих і стосовно творчості Нижанківського доречних думок, які, однак, не мають ніякого стосунку до Ігоря, як до друга й людини, і цим остаточно вбиває для себе Ігоря:

«Душно. Вийдім на вулицю. Нам важко в чотирьох стінах, тісно. Треба повітря, гострого повітря, треба простору. Не думаймо про те, що сталося, все чергується послідовно: боротьба-смерть, смерть-боротьба. Вийдім на вулицю, не прислухаймося до власного серця, лишімо його тут, ходімо... Завтра знову день, хіба ви не бачите, що ми залишаємося позаду? Нехай минуле проходить, не зупиняймо його, не зупиняймося разом з ним, це завмирання, це страшна безвільність людини, схопленої паралічем».

Орест висловлює думки, що стають ключем до зрозуміння новелі «Я вернувся до моого міста», яка була написана сім років пізніше і про яку ще буде мова. Проте, коли прикладти ці слова до ситуації, що перед нами, до смерті найкращого друга, вони стають пустими фразами. Промова Ореста в моєму розумінні цілком руйнує оповідання, обрисами філософських істин, а найголовніше — своєю прекрасною, що визначалося б своїми тонкими психологічними спостереженнями, деликатною рівновагою. Орест, немов сокирою, розбиває цю рівновагу. А без його промови оповідання скористало б навіть на своїй патріотичній вартості. Воно було б багато близче читачеві, боротьба й смерть Ігоря була б справжніша, зрозуміліша, коли б безсердній Орест раптом не захотів використати смерть друга на те, щоб в очах інших друзів стати «надлюдиною». Трохи оживити промову Оксани, і автор досконало сказав би читачеві, що герой оповідання абсолютно не збирається лякатись ворога чи зневірюватись у боротьбі.

Після промови Ореста оповідання цілком блідне. Його не рятує вже ніщо — навіть прекрасно-людська маті, що, дізnavшися про смерть свого улюбленого сина, приймає її з глибоким людським болем. Для неї Ігор ніколи не загине так, як загинув для Ореста: «Ігор — загинув? Хто сказав, що Ігор загинув?» Дивиться на Ореста, на Михайла, на Оксану — і їх не бачить, вона не має очей — дві велики сльози тримтять і поволі котяться по втомленому обличчі». Не рятує оповідання навіть знамените закінчення, де ототожнення молоденького оповідача з убитим досягає надзвичайної кульмінації: «Я вийшов, я мусів вийти, я не мав сили дивитися, як мама плаче — за мною». Чи

цього не вистачало авторові, щоб показати, що боротьба українського народу триватиме ще дуже довго і переходитиме з покоління в покоління, як закон?

Але вже цілком фальшивий підхід до смерти зустрічаємо в оповіданні «Біла дама», що було опубліковане в четвертому числі журнала «Київ» за 1954 рік. А воно мало всі можливості бути дуже успішним оповіданням. Трохи бароккова стилізація героїв підпілля, що нагадують козаків часу Мазепи (Херувим, Рубайло), бій, ситуація кризи — все це мало б дати цікавий мистецький твір.

Особливо початок оповідання вдався авторові: «Ба! Бритва тупа, як поліно, і мило до близни, а не до голення. А лице, як їжак! Так, так, друже Херувиме, будете дряпатися по стіні, але поголитися треба». Таким початком можна починати добру роботу! І спосіб викладу дуже цікавий: оповідач говорить до героя оповідання, немов розказує йому все те, що саме з ним, з героем, стається. План також незвичайний: оповідання поділене на три панелі. Дві бічні панелі — розмова оповідача з убитим героем, з певною дозовою філософування та поезії, елементів дуже притаманних прозі Нижанківського, а центральна панеля — згущений і напруженій опис бою.

Проте трактування межової ситуації тут таки фальшиве: неправдиве воно ні для теми, ні для атмосфери. Група підпільників назвала себе «Лицарями Білої Дами» (лицарями смерти). З усього видно, що вони — джентлмени типу лицарів Єлизавети I, повні іронії та одчайдушності. Свого роду орден. Вони трактують кожне бойове завдання, як зустріч із своєю Білою Дамою, для якої вони воюють. Теперішнє їхнє завдання, що становить собою дію другої панелі — визволити полонених українців, яких німці транспортують кудись вантажними автами. (Але актуальні деталі, як і в усіх творах Нижанківського, тут схематичні, туманні й мінімальні, щоб не заважати безпосередньому контактovі читача з ситуацією). При виконанні цього завдання гине герой оповідання Херувим і більшість його друзів. Гинучи, Херувим шепче: «Дама... наша прекрасна Біла Дама... у нас так є. Хіба це остання зустріч? Ще буде багато. Подай руку — і не говори нічого. Хай буде так».

Без сумніву, в цих словах є «драма». Але це драма другорядного голлівудського фільму. Я ніколи не був на фронті і не бачив, як умирають люди. А зрештою на фронті вмирає багато солдатів і вмирають вони по-різному. Проте мені здається, що людина, яка, вмираючи, говорить так, як Херувим — не справжня, а радше «літературна» і до того продукт романтично-санкиментальної літератури, що не має нічого спільногого з даною життєвою ситуацією.

Але якби навіть усе оповідання було написане в такому «підвищенному» дусі, воно могло б звучати щиро, базуючись на тій реакції читача, яку Колрідж називає «завішенням невіри». Однак, дуже сильний реалістичний опис бою, вдалий початок і інші пасажі в оповіданні, як ось: «Двері відчинив — вибачте за нахабність — зігнутим цвяхом»,

не дозволяють читачеві «завісити свою невіру» і трактувати оповідання як суцільно високостилізовану, романтичну казку. Нижанківський зблишив ці два цілком відмінні світи навмисне, щоб досягнути певного ефекту; але з цього постав, напевно цілком несподівано для автора, побічний продукт — фальш.

«Біла Дама» показує мені, як прикро можна спотикнутися на вузькій і трудній стежці «рішальних зустрічей», що її вибрав для своєї творчості Нижанківський. Бо в цих зустрічах треба бути без ілюзій і без «мітів», без підбадьорювання чи обдурування власного «я». Герой, що вмирає, буде великий тільки тоді, коли він до кінця зрозуміє остаточну трагедію життя (а не фальшиво — як Херувим) і свою межову ситуацію зустріне гідно й поважно. Те, в чому Нижанківський є найсильніший у своїх найкращих творах, тут викривлене в карикатуру. Немов би сповнений гіркого гумору Бабай писав пародію на письменника Нижанківського.

А водночас «Біла Дама» знову нагадує нам про творчу філософію Нижанківського. Особливо такі слова, як: «Безрухі навіть не помічають, коли переносяться на той світ. Це не смерть. Це — содова вода... А смерть — це неминуча зустріч у боротьбі» — є коронні для зрозуміння пізнішої прози Нижанківського, і такі слова заслуговують на серйозніший контекст.

Багато більшим успіхом за «Білу Даму» є оповідання «Нічний гість», надруковане в п'ятому числі «Києва» за 1953 рік. Аналіза ситуації незвичайно глибока, оповідання делікатно зрівноважене, написане з великим тактом, і в ньому вдало передане дуже болюче психологічне напруження. «Нічний гість» стане, на мою думку, не тільки одним з найкращих оповідань Нижанківського, але чи не одним з найкращих оповідань сучасної української літератури взагалі.

Дуже проста фабула, як і дуже безпосередній (трохи гемінгвеївський, особливо в «Убивниках») стиль, повний недоговорених речень і недодуманих думок, приховують у собі багато важливих філософських спостережень, що стануть утіхою для уважного читача. Дівчина, наречена героя, зрадила друзів-підпільників, а герой, що мав виконати над нею вирок, з цілком людських причин не виконав його. До нього приходить його друг, щоб покарати його за це.

Хоч читач до кінця не знає, чому нічний гість прийшов до героя, проте вже перше речення є головним символом дії оповідання і з мистецькою досконалістю передає передсмак трагедії, що прийде: «Гість, не поспішаючи, закурював цигарку і крізь дим, що обмотував його обличчя, крізь сумерк, що згустів у кімнаті, дивився на свого приятеля, як той, піdnісши руки, стягав на вікно штору; хвилину маячів на фоні вікна, як хрест на заході сонця, а потім зник, і тільки ледь чутний скрип долівки вказував місце, де він стояв».

Одна з двох найголовніших ліній в оповіданні (друга — це відповідальність індивіда перед колективом) схрещується з нашою темою — рішальна зустріч двох друзів із смертю одного з них. І тут ця зустріч

автентична — немає в ній зневіри чи страху, але немає і тієї буфонаади, яка є в «Білій Дамі», чи «героїчної» гістерії Ореста в оповіданні «Дві години опісля». Є спокій — тривалий спокій дозрілого пізнання життя: «Живемо секундами, але зате повно, багато. І так краще жити, ніж як павук під склянкою, хоча б і цілу вічність. І ми знаємо, що жити повно й багато — це стояти обличчям до смерті». Або: «Життя тим і гарне, що має в собі несподіванку смерти. Народившись — дістаєш вирок».

Люди непрощененої дії, що ними є більшість героїв Нижанківського («коли можеш думати, значить — можеш діяти»), тут вперше пробують визначити інтелектом причини свого існування, відповідність з іншими людьми, стосунок до решти буття. Нічний гість знає, що базою всякої рішальної дії і тією силою, що допомагає людині бути людиною в рішальній ситуації, є не раціональна мисль, а ірраціональні почування:

«— Мислі — це вихор навколо дерева. Це буря. Бачив ти розтрощене дерево? — Чи я бачив? Я бачив більше, ніж одне. Але чи через те, що буря розтрощить кілька дерев, ліс перестане існувати? І це не мислі, ні, мислі знаєш, як власні пальці, іх можеш доторкнути, вони під твоєю контролею, тільки їх треба очистити від почувань. Почування породжують бурю, вони загроза мислям, вони трощать.

— Справді ти так думаєш? Можна очистити мислі від почувань? Почування є матір'ю мислей. Як ти сприймаєш батьківщину? Мислю? Поки ти діткнув її мислю, чи не народилася вона в тебе в серці? А чим ти будеш приймати образ батьківщини, не бачивши її? Мислю? Туга — це мисль? А що тебе поставило служити справі, кожного дня рискувати своїм життям? Мисль? Хіба ти скажеш, що ти важив «за» і «проти»? Ніхто з нас не скаже. Де той альхемік, що очищує мислі з почувань? Ти?

— Слова, ріка слів.

— Я пытаю — ти?

— Воля, воля кожного з нас».

З таких міркувань виростає друга головна лінія оповідання: проблема зобов'язання людини дій до колективу, добровільне віддавання великої частини власної, індивідуальної волі колективові для збереження тієї власної, індивідуальної волі. Ця проблема зарисовувалася вже в таких оповіданнях «Вулиці», як «Раб Божий», де злодії віддавали велику частину своєї волі злодійському колективові. Але тут круг міцніший, триваліший, бо зв'язаний він не тільки вузлами матеріальної безпеки, а також і «чуттевою любов'ю» до батьківщини.

«Будеш один — будеш переможений. Буду я один — буду переможений. Ми, друже, творимо круг, ціпкий, нерозривний круг. Ось долоня. Подаєш свою, ми разом, нас лучать наші долоні. Ми сильніші. Ти подаєш вільну долоню другові, що поруч тебе, я — що поруч мене,

вони подають далі й далі. Ти знаєш і відчуваеш, що ти в цьому великому крузі ланка і що твоє завдання держати сильно обидві долоні — зліва й справа. Коли впадеш у бою, долоні зліва й справа з'єднуються над тобою, але коли вони відчувають, що сила твоїх долонь слабне, як же їм тоді бути? Як же бути їм? Розуміш? Тим, що поруч тебе, тим, що поруч них. Долоні, що поруч, тиснуть сильніше, щоб ланка не прорвалася, вони хвилюються, тратять довір'я, бо знають, відчувають, що твої долоні не мають тієї сили тиску, який треба мати, щоб круг не прорвався. І вони не можуть з'єднатися над тобою, бо ти ще є! Розуміш?»

Це не Гегелівське з'єднання. Це з'єднання живих людей, живими, теплими долонями, як у танці або в грі. В дуже серйознім танці — в танці життя. Не виконавши наказу вбити дівчину-зрадницею, щоб не допустити критичної інформації до ворога, герой захистався в міцному крузі людей. Він захистався тоді, коли в рішальну хвилину, в межовій ситуації, забув абстракти і рішив зберегти життя комусь, що був йому дуже близький. Це був напевно тяжкий і глибоко щирий вибір, бо долоні, що їх він держав, долоні друзів, були також теплі й живі. І тому навіть перед своїм кінцем він не жалує, що вибрав так, як вибрав, не каяється, не обвинувачує себе перед своїм приятелем, не закутує власне «я» в оправдання, в зло віру. Про дівчину він не думав так, як його сильний гість думає про нього. Кінець-кінцем вона не була для нього ланкою в ланцюзі, а була повнокровна, жива людина з очима, з устами, з ніжним дотиком рук. І в цьому був його упадок. Бо ланцюг не може так думати про кожну свою ланку. Інакше він захищається, і його знищить ворог.

Велика краса оповідання в цьому його парадоксі: на наших очах відбувається зустріч двох давніх друзів. Гість відпочиває на ліжку героя:

«— Хочеш чаю? Я піду до кухні, за кілька хвилин буде готовий.

— Ні, не треба, не йди. А ліжко твоє вигідне, приемно витягнути кості. Подушка, як у мами.

— Може, скинеш черевики?

— Черевики? Завелика вигода.

— Може, тебе накрити? Плащем, хочеш?

— Ні, ні! Як мене накриють, то напевно не плащем».

Згадують, як потайки курили в гімназії, згадують учителів і шкільних друзів. Однак протягом розмови гість нічим не зближається з героем. Він весь час трактує свого друга, як щось, що вже відійшло. Він мусить поводитися саме так. Коли б він поводився інакше, упав би так, як упав герой, і тоді по його власне життя прийшов би якийсь інший друг. Проте вірить другові і дозволяє йому вчинити самогубство.

Коли оповідання доходить до кінця, крещендо розмови тихне, речення стають короткі й уривчасті. Герой поважно ступає на ту дорогу, на якій уже не буде друзів і яку він мусить пройти сам:

- «— На тебе є вирок.
- Далі.
- Що ж далі?
- Коли?
- Сьогодні.
- Хто?
- Ти сам.
- Такий був вирок?
- Чи такий? Не вимагай від мене відповіді, добре?
- Добре.
- Маєш чим?
- Лежить під подушкою.
- Це все. Вже сіріє.
- Сіріє, минула шоста.
- Брама буде відчинена?
- Напевно. Піти з тобою?
- Ні, я сам. І ще одно: не роби клопоту тим за стіною. День довгий.
- Будь спокійний.
- Подай руку.
- Щасливо, приятелю.
- Бувай, друже».

Дивує авторове глибоке зрозуміння героя. Як скрізь у прозі Нижанківського, немає тут соціо-політичних налижок, навіть більше — ніщо не окутує «я» дієвих осіб. Немає злой віри. Є герой, що вибрав і що лишився вірний своєму виборові до кінця. І є його сильний друг, що хоч мусить трактувати його, як ланку ланцюга, має до нього велику пошану, як до людини.

4

Новеля «Я вернувся до моого міста», опублікована в четвертому, п'ятому й шостому числі «Києва» за 1955 рік, з першого погляду має невеликий безпосередній стосунок до моєї теми. Проте вона також трактує «рішальну зустріч» — рішальну зустріч автора з минулим.

Цей твір формою й змістом щось цілком нове в творчості Нижанківського. Вже перші речення вводять читача в країну сну й великої втоми. Краєвид немов зачарований, немов заморожений у високу стилізацію фантазії. Брамою сну автор-оповідач входить у свое місто Львів — Львів «Вулиці» і Львів повстанців. Але це вже не місто, яке він колись знав. Це — місто містичної візії, без часу й без простору. В цьому місті ніщо не триває, моментально змінюються постаті й

обличчя, змінюються вулиці, цілком не зважаючи на своє географічне положення, в божевільному калейдоскопі змінюються пори року, вік автора, його почування й думки. Ніяка розмова не може тривати, ніякий образ не залишається. Обличчя, імена, будинки тратять свою тотожність, справжність, індивідуальність; все тоне в чорних печерах забуття, виринає з них на мить і знову тоне.

Як у Пруста, пам'ять авторова руйнує логічний час, щоб перебудувати його на свій лад. Проте майже сюрреалістичні образи й соннамбулічні ситуації, що їх немає в Пруста, зближають новелю Нижанківського з Кафкою, а в українській літературі — з прозою Андієвської (очевидно, у випадку Андієвської всякі інтервали виключені). Світ не навколо автора, а в ньому. Він є його виключною власністю, створений ним. Цей світ живе не своїм власним життям, а тільки з причини існування автора-оповідача. Оповідач розмовляє з колишніми приятелями:

«— Бачиш тих, що за столиками?

— Бачу.

— Що вони роблять?

— Вони п'ють, курять, балакають.

— Неправда. Вони пили, курили, балакали. І шинкар стояв, хитався й курив. Я один з них. Ми є, бо ти прийшов».

•
«— Я вже дуже довго йду.

— Йдеш стільки, скільки пригадуеш».

•
«— Може на дорогу вип'еш один «шніт»? Я ставлю.

— Ні, дякую.

— Добре робиш, що не хочеш. Цей фіякерський, хоч шляхетний, напій смакував би тобі досить проблематично, як зрештою все, що торкнуло б твого піднебіння. Чи можеш окреслити, який смак має спомин? Можеш? Подумай про це».

В світі спомину немає часу. Вік оповідача міняється весь час: він то — дитина, то юнак, то знову хлопчик, а на початку оповідання — присутній на власних похоронах. У світі спомину немає й простору:

«— Чого ти, братку, ходиш на бровах?

— Мовчу.

— Чому не відповідаеш? Ти є чи тебе нема?

— Я втомлений.

— Втомлений? Від чого?

— Я йду здалека.

— Нема ні «далеко» ні «близько».

— Я дуже втомився.

— Ти сам себе томиш.

— Мене томить дорога.

— Яка дорога? Нема жадної дороги».

Так само міняється й стан оповідача: втома чергується з легкістю, сум з радістю. Втома однак переважає — вона є станом оповідача, що в ньому був автор під час писання твору, втомлений дорогами скиతальщини. А легкий настрій він має тоді, коли переживає якусь інтимну ситуацію з молодості або з дитинства: зустріч з своєю першою любов'ю, зустріч з батьком, повернення до дому тітки, а нарешті і до власного дому.

Чи можна передбачити свою долю в світі сну і в справжньому світі? Катеринкар з папугою пропонує оповідачеві жеребок:

«— Берете лъос?

— Не знаю.

— Не знаєте, бо думаете. Гляньте на мою Кляру. Нахилиться до коробки — і за секунду держить у дзюбі розв'язку таємниці. Її успіх більший, ніж ваш. Жодних комбінацій. Бере те, що бачить. Ну, дати лъос?

— Хай буде. Давайте!

Катеринкар підсуває коробку, і папуга витягає рівно складену карточку. Хочу її взяти в пальці, але вона — метелик. Тріпочеться над катеринкою, і я ніяк не можу його зловити. Папуга, переступаючи з ноги на ногу, клює рожевий пил:

— Фраер! Фраер! Фраер!»

Реальне тільки те, що існує тепер. Що існувало чи існуватиме — не існує. Жити минулим чи майбутнім значить бути «фраером», обдурювати себе.

Тому, що герой обмежений простором і часом у світі, де немає простору й часу, він дуже гостро відчуває свою остаточну самотність. Ця самотність помітна протягом усієї новелі, але вона найкраще описана в епізоді, коли герой, ставши на мить дитиною, приходить віддати свою улюблена тітку, але в чорній, порожній квартирі ні тітки, ні дядька вже немає. Він самотній і переживає дитячий страх:

«Мушу прорватись на сходи. Здавлю вогненну голову, поламаю кістляву руку й прорвуся. Не дам себе зупинити! Не вірю ні вішакові, ні шафі. Від них теж треба оборонятися. Святий Миколо на стіні в кухні! Поможи мені! За мною клубочеться темрява, вривається до кухні, до передсінка, звалиюється мені на спину, охоплює мене з боків, але я вже рву навстіж двері і, вихопившись на сходи, стрімголов збігаю вниз, на подвір'я».

Цей страх самотності переростає антропоморфічний світогляд дитини («не вірю ні вішакові, ні шафі») і стає символом тієї метафізичної самотності, що на неї більш чи менш свідомо страждає кожна людина.

В тій віхолі спогадів, годин, постатей, днів і будинків, де немає нічого сталого, нічого певного, є однак кілька символів, що супроводять героя-оповідача по створенім ним самим інферні минулого. Най-

головніші з них — рожевий пил, що є з ним завжди, а також трамвай й візник, які то з'являються, то зникають.

Рожевий пил є символом спогаду і символом нереальності. Протягом усієї дії він падає й прикриває все — з нього виринають, щоб знову в ньому зникнути, постаті, речі, переживання, почування. Він з'являється вже на самому початку новелі. Оповідач говорить з неизномим:

- «— Я вернувся.
- Вернuliся? Вітаю, вітаю! Яке враження?
- Дивлю. Весь час сипле рожевий пил.
- Рожевий пил?
- Так. Ви не бачите?
- Це ви вернулися, а не я».

Багато більше скомплікованим є символ трамваїв, які оповідач надаремно намагається весь час впіймати. Вони натякають для мене на суть міста, що до нього оповідач вертається спогадом-соном — вони є символом тієї конкретної реальності, що її автор хоче, але не може впіймати, бо вона була, але її вже немає.

Здається, найцікавішим символом є візник. Він — смерть самого оповідача. Ми зустрічаемо його двічі — спершу на самому початку новелі, а потім на самому її кінці. Після кількох спроб упіймати кошмарні трамваї, в які оповідач не може сісти через свою тяжку втому (втому скитальщини), він нарешті знаходить собі місце на принагідному повозі, і це йому вдається напрочуд легко:

«Швидко — і як же ж легко! — стрибаю на залізний виступець і вмощаюся біля візника. Він не дивується й не протестує, навіть не повертає голови:

- Вигідно?
- Вигідно.
- А, може, хочете лягти.
- Ні, дякую. Мені й так добре.

— Хай буде, мені це не шкодить, хоч, правду сказавши, достойніше виглядає, коли пасажир лежить. Це просто традиція».

Читач починає усвідомлювати, що візник — смерть і що саме відбуваються похорони оповідача:

За нами — сірі постаті, йдуть рівномірно, нога за ногою, невиразна, густа, безформна маса в мряковині рожевого пилу. Звідкіля вони тут узялися? Візник киває головою:

- Ці люди супроводять вас.
- Мене?
- Вас. Вони завжди з'являються і супроводять того, кого везу».

Проте оповідач, хоч і втомлений, хоч і нещасливий в ілюзії мимулого, є все таки живим, і його оточення, хоч і абсурдне (знову в

глибшому сенсі цього слова), все таки миліше за порожнечу. Перед брамою цвінтаря він зіскакує з повоза.

Візник нахиляється, простягає руку й легко підтримує мене за рам'я.

«— Роздумалися? Я пожду. До побачення».

В кінці оповідання, коли автор-оповідач, зневірений своєю абсурдною мандрівкою, стоїть перед брамою дому, де народився й виростав, візник підходить до нього знову:

«— Я можу бути вам провідником. Я віз усіх тих, що ви їх зустрічали, і тих, кого ви ще можете зустрінути. Вам самому трудно, правда?.. Чи знаєте, яка сила криється в безсиллі вашої туги? Нема такої людини, що виминула б несподіванки, які існують у ній самій. Я хочу вам допомогти. Я один розв'язую проблеми, які нагромаджують люди. Пойдете зі мною?

— Не поїду!

— Ви вперті.

— Відступіться!

— Ви таки дуже вперті.

Ще дужче налягаю на двері й замикаю їх. Жду, але знадвору ніхто не тисне на них, і я, втомлений, повільною ходою йду коридором».

Цей першорядний пасаж має для мене велике значення. В безсиллі туги, як каже Камюс, криється величезна сила, сила життя. Несподіванки, які існують у самій людині, є власне ті її можливості, безпосередньо зв'язані з її рішальними зустрічами з собою. Але Сізіфова праця в цілковитій самотності (бо всіх рідних і друзів візник уже відвіз) — тяжка й жахлива. Відпочинок, який пропонує візник, свого роду «лібестод» на ліжку минулого, розв'язання всіх проблем наміреною фізичною чи духовою смертю, не може бути ціллю людини. Бо саме та сила, яка криється в безсиллі туги й страждання, саме ті круті несподіванки, які живуть в «я» — роблять працю Сізіфа значущою й величною.

Ще один важливий елемент творчості Нижанківського, а саме, ставлення одиниці до колективу, а також підкреслення «Сізіфової праці» найвищих поривань людської душі, знаходимо в розмові оповідача з прина гідним приятелем. Приятель говорить:

«— Я бачу, що ти вавилонець!

— Який вавилонець?

— Не знаєш? Стара історія. Тоді, як я ще був, мені оповідали, що одного разу люди взялися будувати таку вежу, яка досягнула б, як вони говорили, неба.

— Знаю, їм помішалися язики.

— Ти не знаєш. Їм нічого не помішалося. Вони просто зробили помилку. Їм здавалось, що, кладучи камінь на камінь, заглянутъ у не-

відоме. Вкінці вони втомились, почали кожний на свій лад висувати різні проекти, як зреалізувати будову, і, втомлені, розбрелися. Кожний з них уявив собі камінь і з тим каменем товчеться до сьогодні. Кожний з них буде свою вежу, забиваючи, що жодний камінь не досягне того, що є запереченням каменя».

Головна думка, що її виніс оповідач з своєї рішальної зустрічі з минулим, висловлена в короткому, ядерному реченні: «Не оглядайся, позаду нема нічого». Вона ширше розгорнена протягом усієї новелі, а особливо в двох картинах на початку й на кінці її. Спочатку оповідач розмовляє з трамвайним водієм:

«— Вибачте, чи цей трамвай — останній?

— Нема останнього трамваю. Перед нами й за нами є трамвай... Як ви визначите, котрий останній?

— Справді, важко визначити. Поїду з вами.

— Постішайте. Зараз від'їздимо.

— Зараз? Я думав, що ви ждете, щоб пасажири висіли.

— Ви дивна людина. Хіба ви не бачите, що це остання зупинка? Пошто їм висідати? Далі нема нічого».

З такою інформацією входить оповідач у своє минуле, щоб перевінатися в правді слів водія. Пройшовши своє місто, він зневірюється в своїй мандрівці, бо не пережив кінця ні одної ситуації, а кожну радісну зустріч кінчало розчарування, що найкраще показано в двох майстерних епізодах: у зворушливій зустрічі з коханою і в зустрічі з батьком. Все рветься, плутається, все відходить без прощання. Втомлений, він нарешті йде до мами. І в останніх реченнях новелі автор розгортає картину великої сили, яка змальовує остаточну смерть минулого, і заявляє, що тільки в сучасному, де сповнена стражданням людина буде себе й вибирає себе, є справжнє життя:

«Кидаюсь у напрямі сходів, неспокій важкою хвилею вдаряє мене, хапаюсь за поруччя, перестрибую по кілька ступенів, минаю перший поверх, вибігаю на другий — і раптом зупиняюся: сходів на третій поверх нема! Чотири гладкі стіни — висока, лячна порожнеча. Над нею — зачинені двері. Вдивляюсь в них і плачу, тихо й глибоко, непорушний, в рожевому пилі, і слізози мої живі і важкі, як день, що є сьогодні».

В усіх трьох збірках поезій Нижанківського, що мені їх пощастило бачити, майже всі твори можна поділити на три групи. Перша група — це «бойові» поезії, і вони виходять у поета найслабше. Друга група — поезії «привітання життя», в яких витає дух то неокласицизму, то Тичини, то Влизька і які, хоч часто дуже добрі, не роблять враження повної самобутності. Автор, без сумніву найцікавіший, най-

більше є собою в третій групі: в поезіях «рішальних зустрічей», справжнього привітання життя.

У відомому свого часу журналі «Дзвони» (в зошиті за липень-серпень 1931 року) був надрукований один з перших віршів Нижанківського, підписаний прізвищем «Богдан Ніжанковський». Ось одна строфа його:

То сонце впало на хрести — і знову, знов ці ночі,
І знов цей спів про терня піль, що коле вічно стопи . . .
І ждання дня, що вже зайшов — а втомлені все очі
Шукають щось по межах нив — там, де були окопи.

В цій досить ще недозрілій строфі є два-три моменти, що ставлять її вище від багато краще виконаних цього роду поезій — моменти глибоко пережитого відчуття справжнього болю, моменти поваги в зустрічі з межовою ситуацією.

У збірці «Терпке вино», виданій «Українським видавництвом» у 1942 році, є багато віршів про усвідомлення смерти, про візію остаточної межової ситуації. Вони тут висловлені з певною резигнацією, з певною меланхолією, і бунту «Щедрості» чи ясного спокою «Ваготи» в них немає:

Життя пройшло, як неспокійний сон,
У жилах кров росла, як в сонці ртуть.
Ми брали все, вільні, без перепон —
Тепер від нас щось візьмуть, заберуть.

Найстрашнішою, страшнішою за смерть, є цілковита самотність, межова самотність, що невидимою стіною відгороджує людину від Буття і примушує її дивитися в порожні очі свого Ніщо:

Ніхто не прийде. Буде так, як досі.
При висках в тиші стиснуті долоні.
Летить за вітром золотова повінь —
Далека осінь.

Приходять одноманітні дні, монотонність годин, коли намарне ждеш променя, барви, рятівничої обіцянки, рішального слова:

Та все таки я жду і ждатиму камінний,
Хоч знаю, що дарма! Не бути й не діждатись.
...І дальше будуть дні, що їх ніхто не змінить
Ніколи, як жебрак, якому не сконати.

Ця самотність і монотонність днів висловлені в поемі про повію. Цей твір, всупереч своїй сантиментальності, досить ефективно передає ситуацію людини в крайній життєвій хвилині і дуже нагадує нам «Вулицю»:

Тепер оцей, а потім інший знову,
І ніч цвіте химерними вогнями
Далеких снів, що томлять до нестяями,
Аж в грудях біль згинається в підкову.

Щоб менше сліз, стискаєш в горлі схлипи,
І сміх дзвенить в провулковім тумані,
І йдеш, як тінь, в брудний шинок фірманів,
Де твій альфонс вдесяте спирту випив.

І там ніхто не скаже: мокрі вії!
Сидітимуть замрячені при квартирі,
Лиш твій альфонс ударить, ніби в жарті,
Аж зглянутися фірмани і злодії.

Глибокі ночі гаснуть, як давніше,
І ранки гіркнуть гірше, як полин.
Було б хіба умерти найпростіше
Від пляшки йоду в тінях сірих стін.

Погляд на минуле, що повністю розгорнувся одинадцять років пізніше в новелі «Я вернувся до моого міста», має свій початок уже в деяких строфах «Терпкого вина».

Холоне чай, і з ним холоне слово.
Дай папіроску ще. Ось довга ніч
Ще довша буде — а минуле знову,
Як череп, вперто зазира до віч.

Але навіть у цій ранній збірці вже народжується здібність перестити своє минуле, зламане минуле, що, мов череп, заглядає в очі, і будувати себе наново, наново творити своє існування:

Багато днів і ночей буревійних,
Як хвилі моря, перейшло по нас.
Прийшло життя в півприсмежках спокійних,
Як попіл, де вогонь скінчився і пригас.

• • • • •
Нові скорботи і спокійний сміх
Ми несемо в очах напівпримкнутих,
У сірім поросі нових доріг.

Виростає твердий, незрушимий, справжній спокій, народжений в одчаї; спокій, що притаманний радше Сізіфові, ніж Еліктетові:

Жду на листа. І день за днем, як роки
Повільні і важкі, ідуть і не минають.
Докір і жаль уже розлився. Спокій
Приляг, як гнаний птах, утомлений в одчаю.

В цій збірці є також строфа, яка дуже вдало характеризує межову ситуацію в Ясперсовому понятті, як зарис того обрію, якого ми ніколи не зрозуміємо, ні його, ні того світла, що за ним, а до якого все таки мусимо йти по дуже нетривких східцях наших днів з піднятым обличчям і з відкритим чолом:

Не лишиться ніщо і промигне за днями:
 Кому потрібні ми, як спогад призабутий?
 Проходять дні з турботами й піснями —
 Немов чарки вина солодкого й отрути.
 Гляди, кохана, — близько перед нами
 На обрії огні, яких нам не збегнути.

У самому розгарі війни (1942 рік) усвідомлення трагедії знищення ще не володіло автором так, як після неї. У збірці «Щедрість» (1947) є багато більше болю розбитого війною серця й дому, ніж у «Терпкому вині». Пізнання смерти стає тут уже майже готичним:

... Як ранок підплыва, немов кривавий привид
 До вікон, і стає лицем твоєї смерти.

Смерть тісно зв'язана з руйнами війни:

В небо вперлися ребра стальових потвор,
 Черепи і кості жовкнутуть біля них.
 Ніби ящури, вилазять люди з нор,
 Не очі, смерть глядить з очиць німих.

• • • • .
 Тут під ногами уже не земля,
 Тут під ногами вже юність моя.
 Юність — зчорнілий, розвалений дім,
 В колесі років, у царстві моїм.

Висловивши й тут тезу, виявлену в найкращих зразках своєї творчості, що «життя не є блакитне й милосердне», автор приходить до трагічних висновків остаточної людської безоборності. Ця думка не гармоніює з його концепцією гордої людини, і вона не проявлена ні у «Вулиці» (де часто перемагає самопізнання, пізнання своїх можливостей, що не раз приводять до високих діл), ні навіть у пізнішій прозі (де до пізнання можливостей доданий ще дуже важливий елемент відповідальності за друзів і за батьківщину).

Ой, не раз ще зі смертю обручишся,
 Сам, як смерть — усмертивши ласкавість,
 Бо, у пітьмі йдучи, не здаючися,
 Побудити лиш можна ненависть.

Прийшов час замкнути своє серце в панцер і зціпити зуби не на бій (принаймні не на такий бій, про який автор говорить у деяких

віршах «Терпкого вина» і в багатьох «віршах хвилини», опублікованих у тодішньому журналі «Дорога», які, хоч і були дуже потрібні в той час, проте не мали нічого спільного з щирим пізнанням потреби бою і, на щастя, не попали в тривалий дорібок автора), а щоб урятувати в поплутаних шляхах скитання, між руїнами жахітної війни існування власного «я»:

Не зціпиш зубів — то тіло
Чужі перегноїть лани.
Хоч в бурі все прощуміло,
Ти серце в панцер запни.

Цей панцер не примха, а єдиний вибір у даній ситуації. Авторові немов би жалко заковувати своє серце в панцер, він немов вибачається, що мусить так жити:

Тому простіть, коли хто йде самітно,
Тому мовчіть — ніхто бо з вас не зна,
Коли вам серце біль розітне
До дна.

Через замкненість серця з'являється і в цій збірці крайня самотність, яку ми зустріли в «Терпкому вині», самотність «поза межами болю», поза межами туги й сліз:

О, напевно, напевно сльоза не одна
Заливатиме серце, аж серце завмре,
І зідхання гірке забере далина,
І теж тугу вона забере.

В цій самотності приходить і спокій Нижанківського, спокій в обличчі смерти, що його автор змальовує у «Вулиці», в пізніших оповіданнях і в «Терпкому вині»:

Упав мій давній жаль, як метеор огнистий,
І згас, і важко ліг, і стало мертвотихо.
Спокою плесо захололо склисте,
Де мчався вихор.

В межовій ситуації можна відчути не тільки гарячий вогонь, але також і остаточний холод.

Жива людина, що в неї в жилах «кров дзвонить, як намисто», стойте перед краєвиду гострих дерев, порожнього краєвиду остаточної самотності на межі свого існування, і хоче нав'язати контакт з оточенням. Її життя хоче знайти відгомін іншого життя. Але там немає нікого, людина мусить іти до обрію сама, без друзів, без слів, без зустрічного погляду:

У зуби пальці взяв — і свист
Ударив ляскотом у сонний простір,

І зір, мов птах, над обріем завис,
Де видно дерева стрункі і гострі.

Стою. Надслухую. Ніхто
У відповідь мені не кинув свистом.
А серце — гостре в ребрах долото,
І кров у жилах дзвонить, мов намисто.

Хіба нема нікого там,
Щоб так, як я, вичікуючи, марив?
Щоб крил швидких завидував вітрам,
Кого б май свист, неначе шпага, вдарив?

Як хронологічно останній прозовий твір Нижанківського став його найкращим прозовим твором, так і остання збірка його поезій «Вагота» (не враховуючи збірки Бабая) складається з найкращих його поезій.

Життя й світ уже ні блакитні, ні жорстокі — автор знімає з світу всі антропоморфні маски і каже: «Світ — камінь». В такому світі є дві найочевидніші альтернативи: або в розpacі бити своїм життям об стіни того каменю, або спокійно й твердо прийняти його, дивлячися на обрії свого існування, на свої можливості і підготовляючи-ся, щоб устояти в рішальній зустрічі, якою вона не була б:

Тугу нашу, Господи, благослови, що з нею,
наче з костуром своїм жебрак, минаємо стовпи
придорожні, в невідоме ведені Твоєю
волею. І Ти у камінь тугу цю перетопи,
хай благословенний буле камінь цей, як зброя
наша, що іще остання залишилась нам. Нехай
безборонними не будемо. Щоб встояв
кожний в зустрічі рішальній.

Фізична самотність емігранта народжує і в цій збірці самотність, про яку я згадував уже кількаразово, самотність, коли людина стоїть нага, без масок, без одежі будня:

Підносиш, пілігриме, смуток свій
в тривожну височінъ, і молишся. Слова —
немає більше слів. Тяжіє вогкість вій
і тиші, що у ній шумлять лиши дерева.

Твій смуток, наче дикий виноград,
що при шляху в терпкій схилився ваготі.
Послухай: це шумить твій гетсиманський сад,
де молиця своїй великій самоті.

Об холод шиб

вдарить з буйних узбережж
заклик — ти не затремтиши.
Зрине жовте плесо: в нім,
наче в дзеркалі, уздриш
острів самоти: свій дім.

Але тут ця самотність набирає вже якогось містичного характеру: автор молиться до неї, чує в ній заклик не звідси. Хоч і не можна зрозуміти обріїв свого існування своїми здібностями, знанням або логічним думанням («обріїв не відчинити жадними з ключів твоїх»), проте їх треба привітати мислю, чистою й ясною:

... співай хвалу
мислею ясною, що у ній, немов
у джерельнім плесі, вздриш того,
хто тебе покличе, як останній плід
у траву впаде.

У «Ваготі» майже всі елементи тієї лінії творчости, про яку я говорю в цій статті, набирають особливого містичного значення, спокіою й щирості, яка походить від споглядання Вищого. Відкрито, не ховаючись, не хвилюючись, треба йти на конfrontацію з обрієм свого життя:

Не ховай своєго серця
перед оком темряви.
Чорний промінь, наче шпага,
серце пройде, і з'ясніє,
заблистить сліпуче —
чорний промінь.
Не ховай своєго серця,
відхили долоню.
Ясності ціна одна є —
кров.

Ця поема — вже суто містичне переживання, переживання повного відкриття себе містеріям життя й смерти, і вона багато значущіша, ніж поема про закуття серця в панцер ненависті.

У збірці «Вагота» є поема, що стає немов би кульмінацією з'ясувань межової ситуації смерти, який Нижанківський присвятив так багато уваги протягом усього свого дотеперішнього творчого життя. Про неї Юрій Шерех говорить: «Я не знаю, чи є не тільки в українській, а навіть у світовій поезії інша розмова з смертю, витримана на такому рівні гідності й погамованості»:

Пані, я спокійний перед тобою
вічною. Як дерево корою,
я обріс життям. Мої долоні
квітнуть рясно, як дерев долові.

Пані, я тебе напевно зустріну,
не ждучи. Як вітер звіє піну
літа теплого із мого серця,
ти нахилишся до мого серця.

Пані, що ж тобі нового сказати
про життя? Вітрило розіп'яте
на човні — твоє. Незнана гавань
в тиші мерехтить, як дійсна гавань.

Пані, ясність, наче срібне волосся
стелиться. Шумить мое колосся
днів у ваготі, що хилить колос
над землею, що зродила колос.

Цікаво, що оповідання «Біла Дама», яке було написане чотири роки пізніше, має з цим віршем дуже багато спільніх рис. А проте яка різниця між ними!

Нижанківський не може сказати смерті, остаточній межі земного, про життя, бо навіть життя — оте розіп'яте вітрило на човні людини — належить їй одній. Це є глибоке пізнання. Гайдетер пише: «Смерть є закінчення, що довершує людське життя; вміння передбачити смерть, бачити її як контекст, в який впадає кожна хвилина, є базою всякої спроби зрозуміти життя, як цілість».

Тепер належить повторити дещо з того, що я сказав спочатку. Можна було написати статтю про будування Нижанківським діялага (що його він робить у більшості своєї прози з тонкою майстерністю), про поетичні образи в його прозі (які подекуди сильніші за поетичні образи в його поезії), про його зв'язок з Достоєвським (який існує, і то навіть щодо теми цієї статті!) або навіть дуже спеціалізовану статтю про застосування образу склянки чаю в деяких його творах. Пишучи статтю про формальні аспекти творчості Нижанківського, я не ризикував би небезпекою неправильної інтерпретації, на яку я пішов у цій статті. Однак я не хотів писати «технічну» статтю. Я цілком свідомо хотів написати суб'ективну статтю про один головний аспект творчості Нижанківського, як я його зрозумів.

Я хотів сказати, що в усій творчості Нижанківського — від одного з перших віршів, опублікованого 1931 року, до деяких віршів Бабая, опублікованих 1960 року, червоною ниткою біжить аналіза рішальних зустрічей людини з межами своїх можливостей, з межами світу й власними межами: з вибухами крайньої любові, ненависті, милосердя, з своїм минулим, з відповідальністю перед оточенням, з своєю остаточною людською самотністю — і нарешті з найголовнішою межовою ситуацією: з смертю.

Бо саме ці проблеми творчості Нижанківського роблять його одним з найцікавіших українських письменників нашого дня.