

Богдан Рубчак

ВИРІШАЛЬНІ ЗУСТРІЧІ (Про оповідання Богдана Нижанківського)

1

Кожний добрий прозовий твір має бути основаним на певних конфліктах і кризах. Короткі прозові твори Нижанківського складаються майже виключно з криз. Вони майже ніколи не включають у свій організм машинальне, неавтентичне буття. А конфлікти їх герой з своїм оточенням — тільки обгортка, тільки шкаралуша справжнього їх конфлікту — боротьби автоматичного «я» з автентичним «я». Автор виштовхує своїх незвичайних людей з їхніх реїок 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 — гострими, як лезо, реченнями розтинає їх для нас, щоб ми, співпрацюючи 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 героїв, як це роблять прихильники Фройда. Увага автора спрямована на ситуацію, що в ній герой перебувають, і на їхню більш чи менш психологічно вмонтовану поставу до тієї ситуації. Тому його герой побудовані дуже струнко, майже схематично; але вони ніколи на узагальнені і не являють собою групових типів.

Нижанківський завжди думає про граници людського існування. Монотонність нашого щоденного життя обдурює нас. У спокійні часи нам здається, що все наше життя безпечне, що кожну нову ситуацію ми можемо контролювати і нею керувати. Проте в людському існуванні є ситуації, яких людина не може контролювати: 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 заставляє нас час від часу сумлінно досліджувати невідомого ворога, що зводить завзяту боротьбу з нашим «раціональним буттям». Ситуації, що їх не можна знищити, 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 саме ці межові ситуації роблять наше життя справжнім і значущим, ті, хто обминає їх, часто живуть порожньо, нещиро.

Важливим для людини є те, як вона поставиться до тих своїх меж: 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'ективна». Їх не можна пояснити колонкою статистики, формулою з фізики чи філософським афоризмом — їх треба пережити всіма фібрами свого особистого буття. Нижанківський не закриває очей. Він з відкритим чолом і з широко відкритими очима все життя йде на свої «вирішальні зустрічі». Від перших поезій 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 та їх границі.

2

Книга «Вулиця», що вийшла друком 1936 року з передмовою Л. Нигрицького (Г.Лужницького), призначена не для пань добродійок і не для дітей. Оповідання «Вулиці», герої яких — діти львівських вулиць: волоцюги, злодії, терористи, «альфонси» (суетени), махлярі на карти, авантюристи і деклясовані робітники, виповняють гострі життєві ситуації. Вони сповнені жорстокості, шалу, брутальності, страждання, болю, непрощененої помсти і несподіваної смерті. Конfrontація з реальністю нагла, крута й безцеремонна: «Як чоловік не трісне кого в писок, то не знає, що він живе між людьми, — а як не вип'є, то не знає, який вигляд має світ» («Червоний Ясько»). Але головне те, що в усьому цьому можна знайти, за словами автора передмови Л.Нигрицького (Г.Лужницького), «людину, правдиву 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 життєву ситуацію, де немає ніяких прецедентів і де керує дією тільки її власне унікальне рішення, автор разом з нею боліє, разом відчуває, разом переживає. Перші речення першого оповідання «Вулиці» звучать так: «Він звався Сосон. Його засудили на страту, і він уже звик до цього. Мусів умерти, так як і я» («Собача справа»).

Герой Сосон, що стоїть перед власною смертю за якесь

авантюристичне і зрештою читачеві цілком нецікаве вбивство, опинився під мікроскопом автора. Як реагує така людина на смерть? «Був спокійний. Він знов, що це неминуче... Життя, що пливло за мурами в'язниці, було йому нецікаве, байдуже. Родина також. Як у обітовану землю — був задивлений у дошки своєї домовини...» І здавалося, що так буде до останнього дня. Аж сталося. Він захотів жити, як усі, що вільні. Він сподівався.

Ключник Цьвик, давній ворог Сосона, обіцяє передати йому в годину страти пістолет. 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 Цьвик — ворог. І в момент, коли Сосон з пістолетом у руці біжить до брами тюрми, Цьвик холодно виконує свою службу і вбиває його. Чи може бути жорстокіша помста? Цьвик — цинік, що клить 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. Здалека нагадуючи оповідання Мишкіна про засудженого на смерть в'язня в романі Достоєвського «Ідіот», автор ставить ряд патетичних питань: «Ви знаєте, що це значить сподіватися? Проти призначення вірити? Знаєте, що це значить захотіти жити, маючи перед собою шибеницю? Сосон горів. За той час він, мабуть, більше пережив, ніж за ціле своє життя». Бунт людини проти своєї межової ситуації — це також зустріч з нею. Таким зустрічам присвятив багато своїх думок Альбер Камю. Цікаво, що все це — і смерть, і бунт проти неї — Нижанківський називає «Собачою справою».

Зустрічі зі смертю висвітлені в багатьох інших оповіданнях збірки. Проте ці зустрічі не схожі одна на одну, як не однакова і реакція героїв. В цьому аспекті дуже цікаве оповідання «Терорист». Герой, студент, навіть «книжковий міль», що потайки належить до українського підпілля, іде на свою першу й останню зустріч. І хоч він не знає, що за кілька годин на нього чекає смерть, він все-таки не виключає можливості смерті; 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 вакації, про чай, що його не випив і який захолов у склянці на столі, про запах бузку. Тільки часом, як символ, перелетить думка про матір. Кілька секунд перед самим нападом на банк, коли він уже стоїть на призначенному місці, він знову

переживає якусь цілком ірраціональну, цілком непередбачену, несподівану реакцію: «Перед написом «ч. 1.» відчув утому... Він не боявся... Це не була байдужість... Але що це за дивна втома». А за кілька секунд перед смертю, в ході нападу, у нього з'являється цілком інша, знову цілком несподівана реакція. Тримаючи в руці заряджений пістолет, він помічає найдрібніші деталі й мимоволі аналізує їх: «При полірованих столиках, як манекени з крамниці «Найновіша мода», стояли перелякані клієнти».

Ще інша підсвідома реакція на межову ситуацію з'являється в людини, що йде вбивати з помсти. «Мірко Кінах почував себе спокійно і радісно. Кожний перехожий був йому цікавий, кожна вітрина мала інтересний вигля», — вози, трамваї, авта!..» («Мірко Кінах завагався»). Про це оповідання я говоритиму в іншому контексті. Тут тільки скажу, що герой не радіє, що нарешті вб'є свого ворога. Це просто якийсь дивний, зворушливий настрій. Як свято. Як справжня неділя!

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

Особливим із цього погляду твором у збірці є оповідання «Настрій». Злодій Шрам раптом почуває якесь дивне піднесення, вже не замасковане ніяким свідомим бажанням, дивну потребу з'єднатися з якимсь вищим від нього існуванням, що його автор іронічно називає добрым настроєм. Герой намагається поділитися своїм переживанням з приятелем, але йому це не вдається, бо у своїй межовій ситуації людина стоїть 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.

— Ну, то на настрою скінчиться...»

По такій «філософській сентенції» приятель починає чіплятися з щоденними злодійськими справами. Спершу Шрам доброчільно уникає розмови, аж раптом приятелеві вдається звести його назад у буденність: «Шрам поволі підвівся на ноги. Те, що так шовково напиналося в ньому, було порване, а на його місці — порожнеча. Така порожнеча, за яку не можна ніколи зачепитися і яка заставляє

людину товктися в собі, 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: «Потім притягнув Мілька до себе і кинув на сходи. Мілько застогнав і вигнувся, як тростина. Потім полётів. Шрам відступив. Стояв спокійно, і йому було неприємно, як ніколи раніше».

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. Кіркегор багато пише про такий вийнятковий стан тимчасового відсторонення етичного принципу. Це значить, що люди Нижанківського не є жертвою оточення, як ось у літературі натуралізму, і в випадку потреби вони миттю вміють перерости своє оточення. У зв'язку з тим Нигрицький каже, що людина з природи є добра. Можливо, що так. Я не знаю, яка люднна 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 спритність, добро — це дуже проблематична й змінна річ.

Дошукуватися добра, благородности 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 жертві свого оточення, з другого, не дозволяють багатьом письменникам говорити правду. Я не знаю, чи говорить Нижанківський правду про громадян вулиці, бо, по-перше, я «люмпенпролетаріяту» ніколи не вивчав, а по-друге, громадян вулиці є дуже багато, і я підозріваю, 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 близкучих чи навмисно брудних прикрас.

З цього погляду мене зокрема цікавлять три оповідання: «Злодійське серце», «Раб божий» і «Мірко Кінах завагався». В цих трьох оповіданнях, як і в інших з подібною тематикою, ми зустрічаємо людей, що вже давно відкинули статичні й дуже загальні закони, призначенні для решти суспільства, як неавтентичні і тому непридатні для їх особливого, 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 так важливо? Головне не дати себе втопити і не здохнути. Властиво, кожна боротьба за існування по суті є шляхетна, хоч би

вона навіть не підходила під закон. Більшим злочином є стояти під муром і жебрати. Врешті, то справа 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 ми 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, найспрятніших, найбільше пристосованих до ситуацій, що зміняються щохвилини. Можливо, що друга причина є тільки ілюстрацією першої. Проте світ вулиці гостріший — кожний крок витворює особливу ситуацію, кон'юнктура зміняється, як у калейдоскопі, і будні мають тільки єдину спільну рису — майже кожна хвилина є хвилиною кризи. Кодекси моралі нормального суспільства (суспільства норми) не передбачили таких ситуацій, і тому вони непридатні людям, що мусять за всяку ціну зберігати себе фізично в кожний момент. Отже, витворюється власна мораль, побудована на особистому сприті. І хоч вона зв'язана з іншими особистими законами моралі тільки для збереження особистої безпеки, проте зберігання того мінімального контракту є дуже суворе. Але чи кожний громадянин вулиці може зберегти свою душу в такому моральному кліматі вулиці?

В середовище оповідача попадає селох, 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, нервує і оповідача, і його друзів. Така людина для громадян вулиці щось цілком нове, цілком незрозуміле — рабів на вулиці мало — навіть «божих». Вулиця починає ненавидіти його, бо «Раб божий ризикував... від самого початку, бо сумнівався, бо не був певний. Хіба не можна такого не ненавидіти?».

Оповідач «ловить себе» на тому, що відчуває якусь дивну симпатію до наївного, дитиноподібного селоха, яка — всупереч усім зусиллям здавити її і сміятися з «Раба», як інші — росте. «Очевидно, сантимент, — роздумує оповідач, — але сантимент — це перепона, на якій людина звичайно затримується або спотикається. В щоденному житті, де треба мати сильний кулак, — це смішний вантаж... Чоловік із сантиментом — це програна партія». Слово «сантимент» вжите тут іронічно. Переживання оповідача — не сантимент, а дуже інтимний контакт двох людей, іноді зовсім незнайомих. Дослідник таких таємничих переживань, Мартін Бубер, пише, що такий контакт часом вартісніший за всі форми любові, бо він, хоч і є галуззю любові, переростає її. Це почуття турбує й сердить оповідача, його реакції стають незрозумілими йому самому, аж один з його друзів

коментує: «Правду сказати, я не знаю, що тобі сталося. Ти дійсно починаєш бути дивний. Вчора брав його ночувати, а сьогодні мало не бив».

Раб божий, зовсім не розуміючи контракту громадян вулиці, стає на одноденну працю, що досі вважалася за святу власність одного з ватажків. Використовуючи це як привід, громадяни вулиці, яким пасивність, отже іншість, Раба божого вже віддавна була сіллю в оці, з немилосердною жорстокістю б'ють його. І хоч оповідач зовсім не збирається його боронити, а, навпаки, клене його з усіх сил, той контакт людини з людиною міцніє. Селюх видужує і криваво карає тих, що його побили, виступаючи цим з категорії раба і стаючи вільною людиною. Тільки коли поліцай його заарештовують, він стає оповідачевим приятелем і рівноправним громадянином вулиці.

Ми бачимо, що оповідач дуже боїться «сантименту», контакту з іншою людиною, що не має нічого спільногого ні з дружбою, яка народжується аж під час помсти Раба божого, ні з любов'ю. Він боїться його, бо знає, що такий контакт може стати «перепоною», що він захищє 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 — це також своєрідна межова ситуація) і той круг моралі провалюється. Перед нами — наге, справжнє обличчя людини, справжня його мораль, яку він здобув, не вивчавши кодекси суспільства чи навіть кодекс вулиці, а переживши ситуацію всіма фібрами власної особовості. За таку перемогу суспільство напевно не прийме його назад у свої обійми, а вуличні друзі напевно й не помітять великої зміни свого друга. Проте ми тепер знаємо, що перед нами не 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 «г'ятку». Коли той спершу здивовано сміється, а потім уже таки серйозно обурюється, герой мало що не вбиває його. Опісля він минає того цілком чужого селянина, задля якого вчинив насильство, навіть не поглянувши на нього. «Я пройшов біля нього, і мені було байдуже. Так байдуже, як ніколи в житті».

Герой знає, що пережив щось, що було більше за його щоденне життя. В тюрмі, чекаючи своєї смерті, він роздумує про зустріч з своїми крайніми можливостями: «На цьому кінець. Ну, так. Дальше говоритимуть присяжні й засудять. Чорт його знає! Хіба я що розумію? Все це таке дивне. Таке дивне...» Він почуває, що те,

що з ним сталося, є більше за мірила тих випадкових арбітрів добра й зла, що судитимуть його: «Для тих, що судитимуть, справа приста. Вбив! Але це не приста справа».

В оповіданні «Мірко Кінах завагався» Сліпий Янко «всипав» свого друга, Мірка Кінаха. Вийшовши з Бригідок, Мірко готує помсту розраховано і спокійно. Всі на вулиці знають, що Мірко Кінах колись таки знайде і вб'є Сліпого Янка. Коли — це вже не важливе. «Мірко Кінах сидів півтора року в Бригідках і був терпеливий». Одного дня Кінах вирішує «відвідати» Сліпого Янка в його помешканні. На вулиці зустрічає хлопчика, який йому подобається і з яким він заводить розмову. Раптом перед ним — Сліпий Янко. Мірко миттю схоплює ніж, але хлопчик викрикує: «О, тато!» 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 основою всякої моралі. При такому ставленні Кінах ризикував стати неморальним у розумінні вулиці (невиконання помсти) і викликав загрозу на своє власне життя.

Герой оповідання «Злодійське серце» грабує помешкання. Раптом він помічає, що в спальні хтось саме переживає болі серцевого удару. Що робити? Перед ним — вибір, і він вибирає. Вирішує рятувати хворого, ризикуючи і втратою авторитету серед колег, і власною волею. Автор декілька разів підкреслює, що герой вирішує 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. Бо ж обов'язок його — зробити «чисту роботу», а не рятувати незнайомих. В етичному кодексі вулиці його вибір — неморальний вибір. Автор пояснює це так: «За професією злодій, але за природою людина. Хіба йому не вільно бути людиною? Вільно. Це залежало від нього. Але призналася про це важко».

Чи людина з природи є добра? Не знаю. Людина з природи є — людина. В геройів оповідань «Вулиці» є гін до збереження цієї людськості, і він міцніший, ніж моральність суспільства чи навіть моральність злодіїв. Всюди бачимо, що гін до збереження людського часто вважається за неморальний, а навіть і шкідливий, не те що «на вулиці», але і «в сальоні». Проте, чи то підсвідомо, чи то обдумано, індивід у межовій ситуації 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».

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 повоєнний період, на перший погляд, відмінне від «Вулиці». Перефразюючи, ми зустрічаємо тут не «люмпенпролетаріат», а світ молодих міщан, до глибини словесних почуття вояжничого патріотизму, яке було зовсім відсутнє в герой «Вулиці», навіть у оповіданні «Терорист». Треба сказати спочатку, що ці патріотичні мотиви, хоч і трапляються в них іноді фальшивий тона, здебільшого трактуються з вийнятковим смаком і тактом. Найголовніше те, що вони є частиною організму твору, а не доданою невлад прибудовою. Крім того, оповідання ці дозріліше за «Вулицю» і стилем, і філософсько-психологічним мотивуванням. Засіб «внутрішнього монологу» (або, як хтось хоче, «потоку свідомості»), що так цікаво народився у «Вулиці», тут зміцнів, а розцвів він в оповіданні «Я вернувся до моого міста».

Але хоч пізніші оповідання Нижанківського здаються такими відмінними від «Вулиці», проте світогляд автора не зазнав раптових внутрішніх змін. Завдання пізніших оповідань залишилося те саме — показати, як діє людина під час зустрічей зі своїми власними 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 — зібралися в домі покійного, щоб принести матері вістку про смерть її сина. Найцікавішим елементом оповідання є таємнича ідентичність оповідача. Він — або один із Ігоревих братів, або ж сам тільки що вбитий Ігор (у фольклорі душа іноді блукає поміж рідими після смерті). Хоч я підозрюю, що автор мав на увазі цю останню романтично-готичну можливість, я все-таки волюю першу. Якщо це брат-підліток, то він виразно 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 вибрал Ігор, і що його можуть стратити так, як стратили улюбленого брата. Тому сприймає цю сумну зустріч, немовби вона відбувалася заради нього, немовби говорили про його власну смерть.

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

Великі переживання, що нуртують у серцях персонажів, заставляють 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, 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 споріднює тих людей, що дивляться на неї.

Молоді люди, що зійшлися в домі вбитого, заангажовані в боротьбі з ворогом. Але хоч Ігор загинув, як герой, хоч його смерть можна замаскувати більш або менш щирими 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, всі ми 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 саме він загинув».

Фальшиво було б сказати, що завтра і післязавтра буде день, що те, що сталося, мусіло статись, і на тому закінчити всі думки про покійного. Отже, промову Оксани рятує те, що вона усвідомлює унікальність смерти Ігоря і стосунок його смерти до її власного життя.

В цьому розумінні зазнає невдачі друг Ігоря, Орест, що виголосив 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.

Ці думки допомагають нам зрозуміти оповідання «Я вернувся до моого міста», яке було написане сім років пізніше. Проте, коли прикласти ці слова до ситуації, що перед нами, до смерти найкращого друга, вони стають пустими фразами:

«Душно. Вийдім на вулицю. Нам важко в чотирех стінах, тісно. Треба повітря, гострого повітря, треба простору. Не думаймо про те, що сталося, все чергується послідовно: боротьба — 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».

* Цитується за журнальним варіантом без пізніших авторських скорочень. (Ред.).

Але вже цілком фальшивий підхід до смерти зустрічаємо в оповіданні «Біла Дама», що було опубліковане в четвертому числі журналу «Київ» за 1954 рік. А воно могло б бути дуже успішним. Трохи барокова 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 білизни, а не до голення! А лице, як їжак! Так, так, друже Херувиме, будете дряпatisя по стіні, але поголитися треба». І спосіб викладу дуже цікавий: оповідач говорить до героя оповідання, немов розповідає йому все те, що саме з ним, з героєм, стається. Плян також незвичайний: оповідання поділене на три панелі. Дві бічні панелі — розмова оповідача з убитим героєм, з певною дозою філософування та поезії, елементів дуже притаманних прозі Нижанківського, а центральна панель — 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 смерті). З усього видно, що вони — джентльмени типу лицарів Єлизавети I, повні іронії та одчайдушності. Своєрідний орден. Вони трактують кожне бойове завдання, як зустріч із своєю Білою Дамою, для якої вони воюють. Нинішнє їхнє завдання, що становить собою дію другої панелі, — визволити полонених українців, яких німці транспортують кудись вантажними автами. (Актуальні деталі, як і в усіх творах Нижанківського, тут схематичні, туманні й мінімальні, щоб не заважати безпосередньому контакті читача з ситуацією). При виконанні цього завдання гине герой оповідання Херувим і більшість його друзів. Гинучи, Херувим шепоче: «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 навіть не Гемінгвея, а другорядного голлівудського фільму. Людина, яка, вмираючи, говорить так, як Херувим, — не справжня, а продукт романтично-сантиментальної літератури, що не має нічого спільногого з даною життєвою ситуацією. Але якби навіть усе оповідання було написане в такому «підвіщеному» дусі, воно могло б звучати мистецьки автентично, сподіваючися на ту реакцію читача, яку Колрідж називає «тимчасовим відстороненням 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 «відсунути 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 побічний продукт — мистецький фальш. «Біла Дама» показує мені, як прикро можна спотикнутися на вузькій і трудній стежці «вирішальних зустрічей», що її вибрав для своєї творчості Нижанківський. Бо в цих зустрічах треба бути без ілюзій і без «мітів», без підбадьорювання чи обдурювання власного «я».

А вже оповідання «Нічний гість», надруковане в п'ятому числі «Києва» за 1953 рік, — це справжній мистецький успіх. Аналіза ситуації незвичайно глибока, оповідання делікатно зрівноважене, написане з великим тактом, і в ньому вдало передане дуже болюче психологічне напруження.

Дуже проста фабула, як і дуже безпосередній (трохи гемінг-веївський, 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 виконати такий вирок над ним самим.

Хоч читач до кінця не знає, чому нічний гість прийшов до героя, проте вже перше речення передає центральний символ дії оповідання і з мистецькою тонкістю натякає на неминучу трагедію: «Гість, не поспішаючи, закурював цигарку і крізь дим, що обмотував його обличчя, крізь сумерк, що згустів у кімнаті, дивився на свого приятеля, як він, піднявши руки, стягав на вікно штору: хвилину маячів на фоні вікна, як хрест по заході сонця, а потім зник, і тільки ледве чутний скрип підлоги вказував на місце, де він стояв».

Одна з двох найголовніших ліній в оповіданні (друга — це відповідальність індивіда перед колективом) схрещується з нашою темою — вирішальна зустріч двох дружів зі смертю. І хоч оповідання належить до того ж тематичного циклу, що й «Дві години опісля» та «Біла Дама», — тут ця зустріч автентична — немає в ній зневіри чи страху, але немає і тієї буфонади, що в «Білій Дамі», чи «героїчної» гістерії Ореста в оповіданні «Дві години опісля». Є спокій — тривалий спокій дозрілого пізнання життя. Гайдеггер пише: «Смерть — це закінчення, яке коронує людське життя; вміння передбачити смерть, бачити її як контекст, в який впадає кожна хвилина, — це основа кожної спроби зrozуміти життя як цілість». А герой оповідання говорить: «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 непрощеної 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 основою всякої вирішальної дії і тією силою, що допомагає людині бути людиною у вирішальній ситуації, є не раціональна мисль, а іrrаціональні 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, їх можеш доторкнути, вони під твоєю контролею, тільки їх треба очистити від почувань. Почування зроджують бурю, вони загроза мислям, вони трощать...

— Ти справді так думаєш? Можна очистити мислі від почувань? Почування є матір'ю мислей. Як ти сприймаєш батьківщину? Мислею? Поки ти діткнув її мислею, чи не народилася вона у тебе в серці? А чим ти будеш сприймати образ батьківщини, не бачивши її? Мислею? 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 питаю — ти?

— Воля, воля кожного з нас».

З таких міркувань виходить друга лінія оповідання: питання зобов'язання людини дії до колективу, добровільне віддання великої частини власної, індивідуальної волі колективові для збереження тієї власної, індивідуальної волі. Ця проблема зарисовувалася вже в таких оповіданнях «Вулиці», як і «Раб божий», де злодії віддавали велику частину своєї волі злодійському колективові. Але тут круг міцніший, триваліший, бо зв'язаний «чуттєвою любов'ю» до батьківщини: «Будеш один — будеш переможений. Буду я один — буду переможений. Ми, друже, творимо круг, цупкий, нерозривний круг».

Це не якесь 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-зрадницю, щоб не допустити інформації до ворога, герой захистався в міцному кругі людей. Він захистався тоді, коли у вирішальну хвилину, в межовій ситуації, вирішив зберегти життя комусь, хто 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 жалкує, що вибрав саме так, не кається, не обвинувачує себе перед своїм приятелем, не закутує власне «я» у вилучання, в злу 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.

Велика сила оповідання в цьому його парадоксі: на наших очах відбувається зустріч не ланок у ланцюзі, а 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, приємно витягнути кості. А подушка, як у мами.

— Може, роззуєшся?

— Роззуватися? Завелика вигода...

— Може, тебе накрити? Плащем, хочеш?

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

Згадують, як потайки курили в гімназії, згадують учителів і школільних друзів. Однак гість все-таки ніяк не зближається з героєм. 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 власні життя прийшов би якийсь інший друг.

Коли оповідання доходить до кінця, крещендо розмови тихне, речення стають короткі й уривчасті. Герой гідно ступає на ту дорогу, 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?

— Маю.

— Це все. Вже сіріє.

— Сіріє, минула шоста.

— Брама буде відчинена?

— Напевно. Піти з тобою?

— Ні, я сам. І ще одне: не роби клопоту тим за стіною. День довгий.

- Будь спокійний.
- Подай руку.
- Щасливо, приятелю.
- Бувай, друже».

Як у інших сильних оповіданнях Нижанківського, немає тут соціо-політичних наличок. Немає злодіїв. Є герой, який вибрав і який лишився вірний своєму виборові до кінця. І є його сильний друг, що, хоч мусить трактувати його, як ланку ланцюга, глибоко шанує й любить його як людину.

4

Оповідання «Я вернувся до моого міста», опубліковане в четвертому, п'ятому й шостому числах «Києва» за 1955 рік, з першого погляду має невеликий безпосередній стосунок до моєї теми. Проте воно також трактує «вирішальну зустріч» — вирішальну 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 своє місто Львів — Львів «Вулиці» і Львів повстанців. Але це вже не місто, яке він колись знав. Це — місто поетичної візії, без часу й без простору. В цьому місті ніщо не триває, моментально змінюються постаті й обличчя, змінюються вулиці, цілком незважаючи 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 втрачають 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 сомнамбулічні ситуації, що їх немає в Пруста, зближають оповідання Нижанківського з Кафкою. 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 пам'яті автора-оповідача. Оповідач розмовляє з колишніми приятелями:

- «— Бачиш тих, що за столиками?
- Бачу.
- Що вони роблять?
- Вони п'ють, куряте, 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 пригадуєш».

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

«— Чого ж ти, братку, ходиш на бровах?

Мовчү.

— Чому не відповідаєш? 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 жодної дороги».

Так само міняється й стан оповідача: втома чергується з бадьюрістю, сум з радістю. Втома, однак, переважає — вона є станом оповідача, що втомлений дорогами скитальщини. 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 знасте, бо думаете. Гляньте на мою Кляру. Нахилиться до коробки — і за секунду держить в дзьобі 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.

— Фраєр! Фраєр! Фраєр!»

Реальне тільки те, що існує тепер. Що існувало чи існуватиме — не існує. Жити минулим чи майбутнім значить бути «фраєром», 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 цілого твору, але вона найкраще описана в епізоді, коли герой, ставши на мить дитиною, приходить відвідати свою улюблена тітку, але в чорній, порожній квартирі ні

тітки, ні дядька вже немає. Він самотній і переживає дитячий страх:

«Мушу прорватися на сходи! Здавлю вогненну голову, поламаю кістячу руку і прорвуся. Не дам себе зупинити! Не вірю ні вішалці, ні шафі! Від них теж треба оборонятись. Святий Миколаю на стіні в кухні! Поможи мені! За мною клубочиться темрява, вривається до кухні, до передсінка, звалюється мені на спину, охоплює мене з боків, але я вже рву навстіж двері і, вихопивши на сходи, стрімголов збігаю вниз, на подвір'я».

Цей страх самотності переростає антропоморфічний світогляд дитини («не вірю ні вішалці, ні шафі») і стає символом тієї метафізичної самотності, якою прокляті ми всі.

В тій віхолі спогадів, годин, постатей, днів і будинків, де немає нічого постійного, нічого певного, є, однаке, кілька символів, що супроводять героя-оповідача по створеному ним самим ефемерному краєвиді минулого. Найголовніші з них — рожевий пил, що є з ним завжди, а також трамваї й візник, які то з'являються, то зникають.

Рожевий пил — атмосфера спогаду, отже, символ нереальності. Протягом усієї дії він падає й прикриває все — з нього виринають, щоб знову в ньому зникнути, постаті, речі, переживання, почування.

Куди складнішим є символ трамваїв, які оповідач надаремно намагається весь час впіймати. Вони натякають 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 зустрічаємо 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 скитальщині), він нарешті знаходить собі місце на принаїдному повозі, і це йому вдається напрочуд легко:

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

— Вигідно?

— Вигідно.

— А може, хочете лягти?

— Ні, дякую. Мені й так добре.

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

Читач починає усвідомлювати, що візник — смерть і що саме відбувається похорон оповідача:

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

— І ці люди супроводять вас.

— Мене?

— Вас. Вони завжди з'являються і супроводять того, кого везу».

Проте оповідач, хоч і втомлений, хоч і осамотнений ілюзією минулого, є все-таки живим, і його оточення, хоч і абсурдне (знову в глибшому сенсі цього слова), все-таки миліше за порожнечу. Перед брамою цвинтаря він зіскакує з повоза.

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

— Роздумалися? Я почекаю. 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 за провідника. Я віз тих усіх, що ви їх зустрічали, і тих, кого ви ще можете зустрінути. Вам самому трудно, правда? ... Чи ви знаєте, яка сила скривається в безсилі вашої тути? Нема такої людини, що обминула б несподіванки, які існують у ній самій. Я хочу вам допомогти. Тільки я розв'язую проблеми, що їх нагромаджують люди. Пойдете зі мною?

— Не пойду!

— Ви вперті.

— Відступіться!

— Ви таки дуже вперті.

Ще міцніше налягаю на двері й замикаю їх. Чекаю, але знадвору ніхто не тисне на них, і я, втомлений, повільно йду коридором».

Цей сильний пасаж має для мене велике значення. В безсилі тути, як каже Камю, скривається величезна сила, сила життя — оця «впертість», що її не може перемогти навіть смерть. Несподіванки, які існують у самій людині, є саме ті її можливості, безпосередньо зв'язані з її вирішальними 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 наміrenoю фізичною чи духовною смертю, не може бути остаточною метою людини. Бо саме та сила, яка скривається в безсилі тути й страждання, саме ті кругі несподіванки, які живуть у внутрішній країні власного «я», роблять працю Сізіфа значущою й величиною.

Ще один важливий момент у творчості Нижанківського, а саме ставлення одиці до колективу, разом із підкресленням «сізіф-

вої праці» найвищих поривань людської душі, знаходимо в розмові оповідача з принаїдним приятелем. Прияте́ль говорить:

— Я бачу, ти вавилоне́ць!

— Який вавилоне́ць?

— 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, до неба.

— Знаю, їм помішалися язики.

— Ти не знаєш. Їм нічого не помішалося. Вони просто зробили помилку. Їм здавалося, що, кладучи камінь на камінь, заглянуть у невідоме. Врешті вони втомились, почали, кожний на свій лад, висувати різні проекти, як реалізувати будову, і, втомлені, розбрелися. Кожний з них уявив собі камінь і з тим каменем товчеться до сьогодні. Кожний з них будує свою вежу, забиваючи, що жоден камінь не досягне того, що є запереченням каменя».

Болюче переконання, що його виніс оповідач з своєї вирішальної зустрічі з минулим, висловлене в короткому, ядерному реченні: «Не оглядайся, позаду нема нічого». Воно ширше розгорнене протягом цілого оповідання, а зокрема в двох картинах на початку і в кінці. Спочатку оповідач розмовляє з трамвайним водієм:

— Вибачте, чи цей трамвай — останній?

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

— Справді, важко визначити. Поїду з вами.

— Постірайте. Зараз від'їжджаємо.

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

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

З такою інформацією входить оповідач у своє минуле, щоб переконатися в правді слів водія. Пройшовши своє місто, він зневірюється в своїй мандрівці, бо не пережив до кінця ні одної ситуації, а кожну радісну зустріч кінчало розчарування. Це найкраще показано в двох майстерних епізодах: в 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 оповідання 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. Яка величезна різниця між цим пасажем та Орестовою бомбастикою на подібну тему смерти минулого в оповіданні «Дві години опісля»:

«Кидаюся в напрямі сходів, неспокій важкою хвилею вдаряє мене, хапаюся 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 порожнечा.
Над нею — зачинені двері. Вдивляюся в них і плачу, тихо й глибоко,
непорушний, в рожевому пилі, і слізози мої живі і важкі, як день,
що є сьогодні».

Тепер слід повторити дещо з того, що я сказав на початку. Можна було написати статтю про будування Нижанківським діялога (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 про застосування образу склянки чаю в деяких його творах. Однаке я не хотів писати «технічну» статтю. Я цілком свідомо хотів написати суб'єктивну 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 снується аналіза вирішальних зустрічей людини з межами своїх можливостей, з межами світу та з межами існування інших людей: з вибухами крайньої любові, ненависті, милосердя, з своїм минулім, з відповідальністю перед оточенням, з своєю остаточною людською самотністю — і нарешті з остаточною межовою ситуацією: зі смертю.

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

«Сучасність», червень, 1961.
Подається у скороченому варіанті.