

не помешкання, а порохівня. Не було дня, щоб порох не вибухав, бо всі його тримали сухим.

Причини до вибуху з'являлися самі собою, на кожному кроці. Передусім таж туалета: зраня біля неї вишиковувався цілий ряд громадян, що поспішали до праці, при чому деякі виявляли особливу нетерплячість, і, не встигав черговий увійти і замкнутися, як за хвилину вже десяток кулаків стукало в двері і нагадувало йому, що він не у себе в салоні.

Колиж там зникав той, хто іноді кричав найбільше, і затримувався там, то кричали вже на нього.

Ванна спільним зусиллям всіх мешканців вже давно була приведена до такого вигляду, що кожний бажаючий помитися підозріло і обережно заглядав до неї, але заразже, мацнувши рукою, відходив. Тай однаково, він не встиг роздягнутися, як в двері зторохкотілаб пара людей і нагадалаб щодо салону.

Крім того в ній було темно, а зі стелі де була туалета горішнього поверху, постійно капала на голову вода, і на підлозі була калюжа. Тому там завжди мусіла лежати цегла. Кожний ставав на неї і, силкуючися затримати рівновагу, робив, що йому було потрібно.

Сходити по майстра від водотягу ніхто принципово не хотів: „о буду ходити, а вони паскудити?“. Бувшаж власниця мешкання в цьому випадку лише тріумфувала і казала, що від такої свиноти іншого нічого й сподіватися не можна, захопили чуже мешкання, а жити по людськи не вміють!

Юрій Липа

Боротьба з янголом

I

В приписуванні письменникові мрійництва — нема правди. Ніщо так не супротивне істоті мистецтва, як мріяння.

Передусім мріяння — це втеча від щоденної життєвої боротьби, від щоденного крику пристрастей довкола, це стремління до неокресленности, до відпочинку — цеж антитеза літератури. Нехіть до скупчености, брак охоти розгадати своє й чуже життя, запліскування очей на всі внутрішні колізії й зобов'язання, ці всі прикмети мрійника є антитезою прикмет письменника і взагалі мистця. Мріяння, пливання в хмарах — цеж розпорошення, це — анархія почуття. Людина мрійлива — це носитель хаосу, а не світогляду.

„Мріяти, — каже Шатобріан, — це для багатьох людей найбільша життєва приємність, — а однак це тільки пиття одрути... Найпотрібніша дисципліна, — це заборонити піддаватися мріянню“.

Не мріяння — лише уява письменника організує почуття

Ідеал, що до нього повинен змагати письменник, це стала концентрація уяви. Ніяких відпочинків, — лише стає синтезування почуття, — стає здобування. Тому не з мрійниками можна порівнювати письменників: їхнім „кліматом“ — не мрійництвом. Письменники, це невтомні винахідники-алхіміки, що вони, тільки їм спорідненими, методами сполучують елементи щоденности, це — шукачі золота. Золота синтези. Внутрішнє життя їх більше зближене до небезпек і тріумфів лицарів скелястої Аляски, як до вигідного гамакування мрійника.

Найголовніше, що змістом мистецької творчости є не заспокоєння, а велике схвилювання. Схвилювання, одночасне із знайденням синтези почуття. В тім є така сама роскіш для письменника, як для шукача золота — прожилля блискучого металю в сірих кварцах. Письменники нераз описували це схвилювання, цей „стан душі вищий від самого життя, що в порівнанні з ним щастя є нічим, а слава непотрібна“. (Flaubert).

Схвилюванням від істотного можна назвати (за режисером Вахтанговим) цей процес у душі письменника. Віднайдення обрисів почуття в синтезі, розкриття „внутрішньої істоти річей“ (Бергсон) очаровує мистця. Цеж — насамперед переборення інерції оточення, раптовне розяснення суперечностей, новий ритм серед тисячей знаних ритмів. Схвилювання від істотного опановує одиницю, як вища сила. Нова синтеза є так дивна, неподібна до інших, дороги її так мало доступні для свідомости — що це все разом дає вражіння як від чуда. Чудесність пізнання істотного мимоволі приголомшує. Схвилювання від тої Валерійської „*vision nette*“ є так велике, що виростає понад людиною як „натхнення“, „унесення“.

Можливо, що почування чудесности це й є єдиною чистою нагородою письменника. Багато з них іншої не знає і не уявляє.

Пригадаймо собі дві чужинки, які перебували у Франції, про котрих пишуть сучасні французи, що вони лише лишили по собі глибоке вражіння в галлійській країні: подумяну й горду українську малярку, Марію Башкірцеву і другу не менш горду, містичну, делікатну новелістку, англійку Катерину Менсфільд (Mansfield); це Менсфільд пише в своєму „Щоденнику“ під датою 31.V 1919:

„Чи я зможу колинебудь висловити свою закоханість у праці, моє стремління бути кращою письменницею, моє палюче прагнення, як найсумліннішого труду? Як розповісти про цю пристрасть, що її відчуваю? Вона мені — замість релігії, вона для мене — сама релігія; вона мені — замість життя, бо сама є всім життям. Я готова падати навколішки перед своїм (творчим) чином, падати ниць передним, тривати в екстазі перед самою ідеєю творчости“.

Синтеза почуття видається тому, хто її відчув, чимсь найважливішим у житті. Кваліфікувати синтезу, чи вона зла, чи

вона добра — нема чим. Глибоке „схвилювання від істотного“ кваліфікує її, як щось найважливіше в житті одиниці, як її найбільший внутрішній скарб.

Цей клімат „схвилювання від істотного“ характеризують далі по цитованих слова Менсфільд.

„Боже! Сонце наповнює небо, і сонце само — як музика. То вона дзюркотить уздовж цих великих мечів ясности. Вітер торкає арфи дерев, розсипає водограї музики; легкі каданси й дрібні трелі вириваються з квітів. Обрис кожної квітки стався сам подібний до музики. Я розкриваю пальці моїх рук, як п'ять пелюстків. Хвала, хвала“...

Варто застановитися над цим, одним із частих описів стану схвилювання від істотного (натхнення, унесення).

Дивно, в цих описах не знайдемо індивідуальности письменника. Більше, само схвилювання від істотного є так само рідне читачам як і письменникам. Правдоподібно, в більшій чи меншій мірі, воно є знайомиє усім людським істотам.

Правдоподібно, в житті пересічної людини схвилювання від істотного так змішане із звичайним щоденним механізмом, звязане так нерозривно із почуваннями позиченими і чужими, що пересічна людина не усвідомлює собі відрубности цього процесу. Схвилювання від істотного губиться в схвилюваннях від менш істотного для почуття, затирається автоматизмом життя. Треба думати, що хвиля найбільшого „унесення“ триває значно коротше, губиться, не знаходячи собі вислову, і зникає швидко й незауважена у більшості людей.

Лише мистці й інші із спорідненою психічною організацією, — можна думати, — зуміють усвідомити собі сам факт повстання нової синтези почуття, замаркувати його і відокремити. Мистці, а серед них і письменники, вміють поставити поняття нової синтези назовні себе, сам факт синтези — поза чи понад собою. Вражіння від синтези, схвилювання від істотного є в них так сильне, що полишає слід у свідомості не на уламок секунди, але на тижні, місяці й роки. Цю здібність називає поет Франц Верфель „геніальною реакцією на зовнішність“ („Jugendbriefe“ з р. 1911), або ще докладніше проф. психології Ш. Блондель „заступлення істотного для мого я — істотним у самому собі“ (Ch. Blondel: La Psychographie de Marcel Proust 1933).

Новознайдені синтези почуття, тривалі пам'ятки схвилювання від істотного гніздяться в особистостях письменників, як казкові невхопимі, блискучі птахи. Усвідомлені синтези почуття, це — знаки, пам'ятки найвищої радості, найглибших почувань.

Але сам цей стан радості від нової синтези не звязаний виключно з мистецтвом і літературою: відокремлений і блискучий є він „хлібом щоденним“ багатьох інших психічних організацій. Хіба ніде схвилювання від істотного не є так добре

описане, як у творах заглиблених у собі містиків (Беме, Сведенборг)?

Бо саме відчування цього процесу — то ще не є цією тільки письменника. Лише стремління звязати це схвилювання з людьми — характеризує письменника. Бажання визволити з себе нову синтезу, є чисто людське стремління роздавати радість — у тім є так вселюдський характер творчості письменника і в тім є й початок його індивідуальності. Повязання радісного схвилювання від істотного в почутті — власною особою — з людьми іншими — це письменник.

Але таке повязання — річ найтяжча.

Як часто здається по перечитанню якогось твору, що це от раптом заговорив глухонігий і біжить до людей із словом так новим і несподіваним, що воно йому здається найчудеснішим, найважливішим у житті. Біжить, поспішає, а тамчасом слова його найбільшої радості завмирають, плутаються і переходять у жалісне, незрозуміле белькотіння.

Так оповідає легенда про середньовічного маляря Паоля Учелльо.

Багато літ працював він над своїм головним твором-образом, де булоб відбиття усіх його творчих радощів, де він міг уяскравити свої найбільш глибокі переживання. Учелльо працював, відкинувши світ, кохання й славу. Вкінці маючи вже вісімдесят літ сказав він, що образ закінчений, і показав картину своєму улюбленому учневі. Той сахнувся, побачивши її, повний жаху. Побачив на полотні тільки хаотичне переплітання незрозумілих ліній.

II

Письменник відчуває нову синтезу пригноблюче близько і одночасно відокремлено, як свою музу, свого демона, свого янгола. Він хоче передати присутність „янгола“ іншим, — якій є можливості цієї волі до передавання? Як присутність того „янгола“, тієї „музи“, чи просто схвилювання від істотного дати відчутти людям? Перейдім до того що письменник може.

Займімося реаліями творчості письменника.

Здавалосяб, що то річ не важка. „Вистарчить письменникові, що знається на своєму реместві, лиш кількома словами, лиш одним рядком обудити в душах всі прикмети річей і всі гармонії й відгуки спогаду з одного дивного моменту життя?“ (Valery. Промова до граверів).

Отже матеріал є знаний — письменник оперує в більшій чи меншій мірі „словами й рядками“. Самі методи праці теж знані — „Вчися шкідувати!“ каже Мікель Анджелио, або ще докладніше Делякруа. — „Шкідуй мітлою, викінчуй голкою!“.

Перейдім до слів, як матеріялу до шкідування й викінчування, до так званої кухні творчості. На брак при-

писів, рецепт, канонів і правил не можна нарікати. Кухня творчості розбудована над міру від кількох століть.

Навіть у Росії вже коло 1820 року вийшов „Словник стародавньої й нової поезії“, де багато є про закони „lai“ і „vigelai“, дуже мало про досить здібного молодого чоловіка — Пушкіна, а найбільше — поважної певности себе самого автора, що носить многонадійне прізвище... Остолопова.

В Україні вже Семен Могила в році 1670 повчає як треба писати. „Широкая а узловатая мова рідкий пожиток чоловіку приносить. Але простая і короткая, і до того з вирозумінням одкрита, в прудкім часі всі обширнії і завихлянії мови загортує“

Це в XVII віці столиця України, „пресладчайший, доброглагольний, широкознаменний Київ — Афина російская“ знав, що потреба поетам до „героїчних стихів о славних воєнних дійствіях“, або полемістам, щоб нищити „противниці наші і лжебратію Руси“, абож і взагалі всім тим, що „блукаючися по світу памяттяю своєю, по веселім полю історій світових, якож і межи одважними царів і гетьманів справами“ літописи чи що іншого писати хотіли.

Радивилівський (1688) не даром із гордістю пояснює, що „граматика доброглаголивая, реторика, діалектика, мусика (музика) на наше наказаніє (повчання) писані суть“. Від того часу повстало багато праць, писаних „на наказаніє“ письменників. Головачі літературних напрямів — (ці всі акмеїсти, панфутуристи, сюрреалісти) вибирали і формували „ключі щастя“ творчості, даючи за взір переважно свої власні твори. Наукові скарабеї, святі копрські Жуки, старалися з кожного написаного твору викотити свою культуку сміття — рецепти як треба писати твір. Можна їм скласти подяку за працю над літературною культурою, але жаден письменник не створить нічого власного (а тимсамим єдине цінного), стараючися на тих чи інших „ізмах“ чи тих чи інших відносинах між „ідеєю“, „формою“ чи інших фантомах, не звязаних з очевидністю творчості.

Не дармо Теофіль Готте узнавав для себе тільки одну методу творчості. „Беріть до рук словник французької мови, — казав він, — переглядайте його, вслухайтесь — і ви напишете вірш“. Є в тім, однак, тільки певна містифікація цього поета, — колиб він дійсно творив так навгад за сторінками словника, щож сталосяби з цілою *contimitas*, однолітністю його творчості в часі?

В кожнім разі варто звернути увагу на деякий магізм слів. Дивні слова, дивні сполучення слів особливо з музичного боку мають щось сильного для людини, що її притягає. Не дивуймосяж поетам — віршарям, що нераз підпадають під їх дивну владу. Риса дервішовська — ритмічне викрикування мало зрозумілих і звучних слів — панує в творчості деяких поетів як хоробливого Тувіма, Бурлюка, чи Пастернака. Від

несамовитого вірша, де в кожному слові був пень „смей“ („рас-смеяльно—изсмеяльно—смеєво“) почався властиво цілий російський футуристичний рух, (К. Чуковський). Поет Бєлий у своїй творчості трохи шаман а ще більше „юродивий“ пише цілу поему, підпавши під владу повторюваних слів — „дар-Валдая“. Дуже легко відчуту цю „дзєзькобренькову“ сторону якогось вірша чи поеми: найчастіше ціла вона якби написана для цих кількох „магічних“ слів. Щось подібно буває й у малярстві.

Це на образ Матейка, великого балакуна в малярстві, — „Битва під Грунвальдом“, — нарисував інший маляр С. Виспянський рисунок-скорочення. Дав посередині читкий із хрестом прапор хрестоносців, а довкола лінії, що розвалюються. Це все, що зостається в пам'яті по декляморстві Матейка.

Або візьмім, наприклад, один із недавно друкваних віршів характеру „магічного“ п. з. „Портрет кондотера“. По прочитанню проситься проказати за одним духом: „колєбна — гавкўда — рудо — сфорца — романсеро — малятєсто — кондотєро“. Це все що зостається з того портрету.

Найважніше, що „магізм слів“, ця делектація ними, нищить індивідуальність самого письменника, а в кожному разі не допомагає виявленню творчого „я“ письменника.

Слова, що є завязками образу, завжди можуть зацвісти життям, як зрошені вологістю сухі Єрихонські троянди. Але без живої води творчої дійсності вони не будуть цвісти.

Цю дійсність пробує письменник заступити іншою — дійсністю власної особи. Чинить найпростіше: дає в творі себе щоденного, такого собі самому знаного, правдоподібного і тим самим хоче переконати людські душі в правдоподібності власної візії — „янгола“. Дає себе, як порушується, кохає, їсть, симпатизує й ненавидить у щоденному житті. Дає свого рода щоденник особи.

Однак зацікавлення щоденником не є універсальне. Цікавляться ним найбільше ті, що ним так чи інакше механічно зачеплені. Але органічного зацікавлення щоденником чужої особи нема: гірше, такий щоденник пригноблює або навіть, смішить. Т. зв. найширші щоденники найчастіше викликають усміх або замішання.

„Почуття гноблення з боку інших, чужих особистостей, що розперізуються й пописуються, є дуже сильне в кожному із нас. Річ майже неможлива слухати чийогось говорення про себе без яскравого вражіння комічності. Це несправедливе, навіть, тхне абсурдом — але так є в дійсності“ (Maugeois. Aspects).

Зрештою щоденна дійсність особи є занадто дрібязкова, нецікава для інших і занадто плитка, щоб у її сіті вловити „янгола“, візію письменника. Часами письменник старається дати свою особу в її фізіологічній нагості. Як у гірших фільмах, де акторка незалежно від ходу акції стало показує ко-

лінце. Здається йому, що в відвертості фізіології, в ексгібіціонізмі вдасться йому зловити увагу і зеднати людські почування. Але то — убогі і монотонні способи, монотонні, як ціла садистична і еротоманська література.

Читачі волять, коли про фізіологію їм оповідають стримано. Зрештою, „в цих і подібних матеріях більш вартим є сугерування як описування. Бо цей пристрасти й події — індивідуальні і близькі нам, а фізіологія — тільки банальна“.

(Моруа).
 Загалом, особа письменника — читачеві непотрібна. Раз відірвана в уяві нова синтеза почуття не дасться заналізувати і втілити назад до особи письменника. Ф. Верфель називає особу письменника чимсь „вічним безособовим“ (der Ewig — Unpersönliche), письменник тільки спостерігає й пояснює твір. „Свою власну особу оцінює він таксамо як якунебудь далеку істоту“. (Ф. Верфель. Листи). Тому саме й Гекслі узнає за найголовніший дар письменника — незримість. (invisibility).

Коли правдоподібність особи не відіграє важнішої ролі в творчості, то може правдоподібність оточення, що в ньому зродилась нова синтеза, станеться найважлишою з реалій творчості?

В минулім столітті фактизм, для Золя і його школи був абсолютом як і матеріалістичний детермінізм. Репортажі, фактомонтажі опираються виключно на фактизми, але й поважний роман не занехав його. Жюль Ромен, автор одної з цікавіших сучасних епопей-романів (J. Romains. Les Hommes de bonne volonté) оповідав недавно (25 XI. 1933) в пресі про те, як він приготовлювався до тому V і VI-го епопей, де річ іде про сфери людей торговлі й бізнесу. Він перебував між ними довший час, від двадцяти п'яти літ збирав свої уваги й синтезував внутрішнє життя кожного в бізнесменів, вдумувався в їх світогляд, прუსлухувався до їх суперечок і сповідей, підхоплював вияви їх щирости підчас забав і розривок.

„Щож до техніки справ, — каже він, — я ніколи не забував про потребу читання відповідної літератури, не вульгаризаційної лектури, але призначеної для спеціалістів, як звіти адміністраційних рад, техн.чні бюлетені, аж до адвокатських промов перед судом і тайних обіжників“

Загалом від кількох років більша частина моєї лектури, це документи в найширшому значінні цього слова. Як не кількісно то хоч якісно стараюся мати стількиж інформацій про найрізніші рухи (activité) тих часів, як і спеціалісти в кожному з цих рухів зокрема“.

В цьому накопичуванні інформацій є багато привабливого для пересічної людини з другого боку без фактизму річей чи психології трудно уявити собі прозаїка, а особливо романіста.

Однак, не легко самому письменникові давати раду з цією навалою фактів, спостережень, дрібязкових аналіз і синтез. Не легко йому серед цього всього виявити своє схвилювання від істотного. Повістярі часто згадують про цю важкість.

„Я оповідаю собі сам свою історію, — каже Пер Мак Орлян, — кілька разів протягом року, а тоді лише починаю думати про писання“.

Таксамо оповідають інші романісти в менш чи більш цікавий спосіб. Це „винощування в собі“ типів, обставин і їх взаємних суперечностей, це все не є процесом механістичним. І в цьому процесі не рішає та чи інша якісність чи кількісність фактів — рішає що іншого.

Зрештою, послухаймо Алена (Allain), письменника і театрика роману у Франції, вчителя багатьох французьких повістярів м. і. і самого Моруа.

„Кожного разу як письменник оповість про речі так як він їх бачив, — він пропав. Подія є сильніша від нього він не може її опанувати. Подія (l' événement) розриває, розсаджує його форму-твір.“

Далеко важнішим є віднайти почування, як шукати предмету.

Я настоюю на тому, що його треба винайти наново, хочби ви бачили його сто разів, або хочби дістали від виняткового предмету незабутнє і надзвичайне вражіння. Отже, треба визволитись від сирої події і до певної міри її наново скомпонувати.

Мистець чуває тільки, що треба перемогти спогад, в той спосіб, щоб його відкрити наново у відповіднішому порушуванні, в кожному разі не шляхом докладного опису предмету.

Коротко кажучи, фантазія, що є нічим іншим як уявою, є абсолютно підставою до мистецтва писання, бо треба розбити існуючий реальний предмет, що лиш параліжує. Наслідуючи його, треба винаходити“.

І тут ми стоїмо знову перед поняттям ірреальним — винаходженням, а реалія ще з більшою конвенцією підпорядковувано — ірреальному.

Існує ще думка, що можна укласти твір або принаймні його плян відповідно до сугестії самого ядра (сюжету) твору. Індивідуальність письменника — тільки знярядям тої сугестії.

„Я завжди починаю — пише романіст, — від докладної обсервації, а пізніш деформую її відповідно до архітектури мого задуму“ (Mac Orlan).

Ця віра в „архітектуру задуму“ є, правдоподібно, висловом оптимізму письменника по викінченню твору.

„Читайте спогади генералів і порівняйте прегарну виразу конструкцію якоїнебудь битви в їхніх начальницьких мемуарах з тим, як дійсно виглядала битва. Ми всі бачили

битви. Перед початком акції є виразний плян, є накреслені генеральними штабами поступові посування. Ось битва почалася, люди ходять, приходять, бігають, телефони перетяті, відділи розпорошенні, можна хіба оповісти тільки про жакливій, духовий неспокій.

Але спогади генерала рецитують: „Тоді я виступив з лісу і вирішив заатакувати лівий фланг ворога“. (Моруа. Перспективи життєпису).

Щось подібного діється і в літературі. Трудно, щоб схвилювання від істотного само вже давало плян і границі твору.

Загалом, перед письменником розкриті всі реалія, всі скарби людського спостереження. Найважливішеж, що істоти самого твору реалія не обумовлюють. Хто знає, може зичлива рецепта дідуса Гаятовського († 1688) є чи не найкраща:

„Треба читати біблію, життя святих, історії й крайніки о розмаїтих панствах і сторонах, що ся в них діяно і тепер що діє, треба читати книги о звірях, птахах, гадах, рибах, деревах, зіллях, каміннях, розмаїтих водах... І тоє собі нотувати і аплікувати до своєї речі, которую оповідати хочеш“.

Треба признати, що реалії дають багато. Як у старій казці герой- (письменник) тримає в руці цілу мініятурову землю. Може в своїй долоні мати цілий світ. Лише лишається питання: як вдихнути в той світ живого духа? Бо в світі тім — хмари не пливуть, ріки не течуть, а й тіні його нерухомі.

III

Найтяжче признатися письменникові, що ані форми слів, ані біографічна механіка, ані фізіологічна щирість, ані географія оточення, ані, навіть, елементи вигадковости в творенні — ніщо не є певним шляхом до звязання його „неба і землі“.

Його видива зорі і душ чабанів коло своїх стад — поріжені. Одно, — променисте, — його осліплює, другі, — заняті своїми вівцями, — нічого не передчувають. Він сам стоїть із замкненими устами, бо жадне визволення не приходить. Не дається йому жадна пісня, котраб зеднала.

То є найстрашніше для письменника і взагалі мистця. Ці „нескінчені симфонії“, ці закинені малюнки, що пригадують раптовне порушення людини у сні, а особливо ці, нашвидку залатані якимсь кінцем чи початком — літературні твори, — це якби пам'ятники розпуки і безпорадности творця. Шевченко, Гете, Куліш і легіони інших не могли цього укрити.

Колиб ми пошукали у щоденниках видатніших літераторів, — знайшлиб, що це почуття безсилости, невільництва, викликає гнів, ненависть до самого твору, нехїть до себе, почуття ловця, що тратить із очей здобичу. Тоді нам стануть

зрозумілі слова Шатобріана, що так описує найважливіший момент творчости:

„Це — зрештою важкий момент, коли вхопивши в свої обценьки нерв (твору), ви якби чуєте крик звірини“.

Досі письменник є лише глядачем-обсерватором, божком, що творить свій світ і шукає виразу для нього, — тепер у хвилинах безсилости найглибше кличе в ньому до боротьби: почування гніву, бажання перемоги, розширення своєї влади. Найглибша в ласна афірмація будиться в ньому. Він уже не обсерватор створеного собою мертвого світу, він стає актором у тому світі.

Опущений усіма людськими засобами застається він сам на сам серед ночі свідомости, з єдиною свідомістю — „янголом“. Як у першій книзі Мойсея:

„Остався Яков один і боровся з кимсь аж покіль засвітало... І каже той: Пусти мене, бо вже день зоріє Яковже каже: Не пушу, мусиш благословити мене.

І рече йому... „Ти бо з Богом боровся і над людьми братимеш гору. Про що питаєшся, яке моє ім'я? І благословив його там“. (XXXII, 24—30).

Власна афірмація до боротьби з „янголом“ повинна бути дуже сильною, бож особистість бореться з тим найсильнішим, що створила сама в хвилині „схвилювання від істотного“. „Треба бути дуже певним свого „я“, щоб транспонувати в мистецтві“ (Allain) До боротьби з „янголом“ нічого письменникові не треба крім сили. Сила є найважлишою ціхою письменника.

Сила письменника і його перипетії боротьби з янголом найбільше цікавлять іншого письменника. Варто придивитися, як читає письменник другого. Він читає, не як читач, він оглядає, як обсерватор, поле битви. Обсервує когось, хто йде, хто бореться, посувається наперед по тяжкій дорозі. Часами вирветься спостерігачеві вигук: „Як блискуче він це розв'язав!“ часами усміх: „Йому брак віддиху!“, часами обриднення: „Він топчеться, він не йде вперед!“ а часами вирветься вигук: „Він утік з поля битви, — тут його нема!“

Але ось твір написаний, відбреніла остання сторінка, боротьба з янголом закінчена.

Тоді як по великій бурі — залягає блакитна тиша над дзеркалом стихії. Тоді з гніву і ритму бурі, з таємничої боротьби повстає те, що характеризує великий твір — ясність. Повстає як вислід таємничої, найбільш людської боротьби. Але і щож є більш таємничого, більш чудесного в житті людським, як нова ясність?