

ШОСТИЙ У ГРОНІ. В. ДОМОНТОВИЧ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ

1

Рядки Михайла Драй-Хмари в його сонеті “Лебеді” (1928) стали ніби маніфестом групи поетів, об'єднаних традиційно під ім'ям неоклясиків, — Максима Рильського, Микола Зерова, Павла Филиповича, Освальда Бургардта (пізніше Юрія Клена) і самого автора:

О, грона п'ятірне нездоланих співців,

Крізь бурю й сніг гримить твоїй переможний спів.

В. Домонтович у своїй “Болотяній Лукрозі”, спогадах про Київ на межі другого й третього десятиріч нашого сторіччя, може, найталановитіших українських мемуарах, будь-коли написаних, полемізує з концепцією п'ятірного грона. Ось що він пише про початки “неоклясичної” групи: “Ще в Києві почалась співпраця й приятелювання Зерова й Филиповича. Року 1920 перекреслились життєві шляхи Ю. Клена й Зерова. Року 1923 я, волею долі, опинився в Барішівці. З поворотом до Києва р. 1923 і з переїздом восени того року Рильського з Романівки зав'язалася наша дружба з ним. Дещо пізніше приїхав з Кам'янця Мих. Драй-Хмара. З цим коло було завершено”. Отже, хронологія формування групи: Зеров — Филипович — Клен — Домонтович — Рильський — Драй-Хмара. Сума: не п'ять, а шість. І Домонтович стоїть ближче до початку групи, ніж Рильський і Драй-Хмара. П'ять у сонеті Драй-Хмари окреслює кількість поетів, не склад групи. Грону було шестірне.

У примітці до “Розмов Екегартових з Карлом Гоцці” Домонтович подає, що це оповідання було написане “для вміщення в збірнику прози неоклясиків, проєктованому Павлом Филиповичем” десь 1925/1926 р. Це була ще одна заявка на приналежність до київської групи. У приватних розмовах з автором цієї статті Домонтович не раз повертався до цієї теми й тези. Це було в сорокових роках нашого століття. Поза творчістю Домонтовича “неоклясичної” прози в українській літературі фактично не існує. Правда, Юрій Клен написав чотири оповідання, але це сталося вже 1947 року, на еміграції і з київською літературою двадцятих років має тільки посередній зв'язок. Уже це змушує пильно придивитися до творчості Домонтовича. (Варт відзначити в цьому контексті, що, скільки знаємо, Домонтович ніколи не писав віршів або принаймні не публікував і прилюдно не читав. Клен ішов до прози від поезії, Домонтович був прозаїк *pur sang*).

Доля приділила небагато років творчості Домонтовича. Якщо покластися на щойно наведене свідчення автора, його першим

твором були “Розмови Екегартові з Карлом Гоцці”, написані десь коло 1925 року, але опубліковані лише 1946-го. Авторів було в той час 31 рік — пізній початок. Читачі довідалися про нового прозаїка лише 1928 року з появою “Дівчини з ведмедиком”. Твір вражав своєю викінченістю, це відзначали всі рецензенти. Найприхильніший з них, Гр. Майфет говорив про “вправність виконання”, про “старанне розташування дійових осіб, розмірене чергування епізодичного матеріалу, вмиле використання регресивної методи його подачі (як, приміром, у справозданні про берлінську подію), чітке плянування частин та епізодів, загострення їх кінцівок” (Червоний шлях. — 1929. — 7. — С. 241). Навіть край неприхильні критики відзначали, що в повісті не було жадних ознак початківства. “Що треба визнати — В. Домонтович, ніби дебютант у нашій літературі, — ...все ж зовсім не схожий на початківця... Будь-що-будь, роботу виконано, як то кажуть, чисто” (Якубовський Ф. // Життя й революція. — 1929. — 2. — С. 189); “Технічно виконано “Дівчину з ведмедиком”, як для першого твору, не погано... Розповідна манера ... опанована гаразд” (Хуторян А.// Критика. — 1929. — 4. — С. 1 04). Можливо, що повісті передували інші твори, але автор їх не публікував і ніколи про них не згадував. Певніше, їх і не було. Друга повість Домонтовича, “Доктор Серафікус”, за свідченням автора, на писана 1928–29 року, чекала на публікацію до 1947 р. Щасливіша була доля двох романів-біографій, “Аліна й Костомаров” і “Романи Куліша”, виданих 1929 і 1930 р. Десятиліття 1931–1941 було періодом мовчання, за винятком двох спроб прорватися крізь, мовляв Драй-Хмара, “лід зневіри і одчаю”. Ми мало знаємо про ці роки в житті автора. В протилежність іншим членам грона, — Зерову, Филиповичеві, Драй-Хмарі — він, очевидно, не був на засланні, але чи переслідування обмежилися на допитах чи були зв'язані й з арештом, як у випадках Рильського, ми не знаємо. Його некролог відзначає участь кожного року в археологічних експедиціях, від 1934 до 1940, але не говорить нічого про рік 1933, рік масових арештів (Симонович Е. // Советская археология.— 1970.— 1.— С. 313).

Літературна діяльність Домонтовича відновилася з 1942 року, уже по західному боці німецько-російського фронту, і була дуже активною аж до трагічного дня 18 квітня 1949 року, коли автора вивезено з Мюнхену до Радянського Союзу. З цим днем літературна творчість Домонтовича припинилася остаточно. Щодо самого автора як особи після темної плями в його офіційній біографії, що припадає на роки 1949–1956, коли в усякому випадку його не було на Україні, він виринає в Києві 1956 року, себто три роки після смерті Сталіна, але вже як археолог і тільки археолог, професор Віктор Петров. Ні в одному огляді його діяльності, ані з нагоди його сімдесятиліття (напр., у журналі “Советская археология” (1966, 3, пера М. Брайчевського і Е. Симоновича, із запізненням на два роки), ані в посмертних згадках нема ні слова про Домонтовича і його літературну творчість. У першому виданні УРЕ нема статтів ні про Домонтовича, ні про Петрова, в другому, 1982, вміщено кілька рядків про Петрова, але

Домонтович там замовчаний, а окремої статті про Домонтовича, звісно, взагалі нема. Не існує Домонтович і в найдокладнішому бібліографічному покажчику “Українські письменники” під редакцією Є. Кирилюка (1963). Тільки в “Історії української літератури”, том 6, під ред. С. Крижанівського (1970) двічі мимохідь названий В. Домонтович у переліку безвартісних письменників, що, мовляв, вдавалися до “вульгарно-міщанського вирішення складних морально-естетичних проблем” (с. 335).

Так, отже, вся літературна діяльність Домонтовича вкладається в три плюс (після довгорічної перерви) дев'ять років, разом дванадцять років. А помер він у віці 75 років. Читачеві на Україні вона не відома зовсім; еміграційний читач знає хіба з довоєнних творів “Доктор Серафікус”, а з повоєнних останню повість Домонтовича “Без ґрунту”, що були видані книжками. Після написання “Без ґрунту”, 1942, Домонтович написав чимало оповідань, але, розкидані в газетах і журналах, що виходили в Німеччині, ці оповідання ніколи не були зібрані і сьогодні майже цілковито забуті. Навіть для людей, причетних до літератури, “неоклясиків” було п'ятеро і течія була виключно поетична. Проблеми “неоклясичної” прози не існує, бо такої прози, виходить, не було. Закрито одну з дуже цікавих сторінок історії української літератури.

2

Ледве чи можна поділити короткочасну творчість Домонтовича на періоди. Але можна простежити певні лінії еволюції в межах одності. Чи брати за початок прози Домонтовича “Розмови Екегартові з Карлом Гоцці”, чи “Дівчину з ведмедиком”, не підлягає сумніву, як уже сказано, що вона зразу з'явилася читачеві в своїй стилевій і стилістичній довершеності, як Венера, що постала з шумовиння морського в повній красі свого тіла. У цих двох творах у зв'язку бачимо центральне в пізнішого Домонтовича: оповідання ставить політично-філософську тему безпосередньо — іраціональність історії, марність революцій і заперечень їх, — повість зосереджується на темі алогічності кохання, тільки посередньо переносючи цю проблематику в філософський плян. Слідом ідуть “любовні” повісті історично-біографічного характеру — “Аліна й Костомаров” і “Романи Куліша”, синтезу обох ліній знаходимо в “Доктор Серафікус” і в “Без ґрунту”. Продовженням любовно-біографічного циклу, можливо, мала бути повість про Марка Вовчка “Мовчуще божество”, але ми не знаємо, як мали б розвиватися ті розділи, що лишилися ненаписаними. На “Без ґрунту” закінчується “період” повістей. У меншого розміру повісті мали б, правдоподібно, виформуватися романізовані біографії про Франсуа Війона і про Ван Гога, але і вони не були закінчені. Зрештою, “Без ґрунту” — це справжній підсумок “повістєвого періоду” в творчості Домонтовича, синтетичний образ української дійсності двадцятих — початку тридцятих років і розрахунок з нею, один з найкращих творів

української прози нашого сторіччя.

Для всіх творів “повістєвого періоду” характеристична одна риса — Домонтович завжди був переконаний, що літературний твір пишеться для читача і повинен бути, насамперед, цікавим. Він мав смак у літературних експериментах, але він не вдавався до них у власних творах. Точніше: літературне експериментування могло бути в його творі, але пересічний інтелігентний читач не повинен був його помічати. Натомість твір мав його, читача, захоплювати перипетіями сюжету, нагнітанням настрою, інтелігентною пікантністю, несподіваністю думки або фрази. В одних випадках це мало бути питання (від якого відкараскаються літературні сноби), — а що далі?, в інших випадках — а хто має рацію? Перше стосувалося до перипетій дії й розвитку характерів, друге — до поставлених інтелектуальних проблем. Наслідок цього той, що твори Домонтовича можна й приємно читати, а водночас вони ховають у собі більше, ніж видно на поверхні.

Ці риси переходять і в “період оповідань”, що почався десь 1942 року, але тут справа складніша. В обставинах війни й ранньої повоєнної еміграції, з одного боку, можливості друкувати довгі речі були надто обмежені. З другого боку, автор залежав від періодичних видань матеріально. Звідси деякі елементи пристосування до вимог редакцій. У роки війни ті періодичні видання, що з ними мав справу Домонтович безпосередньо або посередньо, були залежні від зигзагів німецької “культурної політики”. Спочатку, коли Україна була ще в німецьких руках, бажане було викриття більшовизму. Домонтович відповідає на це запотребування трилогією про “товариша Портянка”, примітива, що його революція висунула на вождя, щоправда, тільки в сільському масштабі; але якоюсь мірою його образ надається до узагальнення про характер жовтневої революції в цілому (“Князі”, “Чемність”, “Відьма”). Політична тематика в її трагічному аспекті винищення селянства, далекому від анекдотично-глузливого духу портянківської трилогії, виступає в “Трипільській трагедії”. Офіційна версія історії перших років революції охрестила ім'ям трипільської трагедії знищення комсомольського загону, що був посланий 1919 р. проти неслухняних селян до Трипілля на Київщині. Домонтович, не згадуючи про цей епізод дослівно, користується зі звичайної формули, щоб цілком перевернути всю історію. Трагічні герої в нього не агресори-комсомольці, а безглуздо й жорстоко переслідувані і нищені селяни. До цих чотирьох “селянських” оповідань — до речі єдиних (якщо не рахувати “Напередодні”) у наскрізь урбаністичній творчості Домонтовича — своєю політичною спрямованістю приєднується двоє оповідань-шкіців з побуту советської каторги в сибірській тайзі — “Професор висловлює свої міркування” та “Професор і Іван Закутній діють”.

На цих п'ятьох оповіданнях політичні зацікавлення Домонтовича вичерпалися. Частина їх, — власне, портянківський цикл, —

можливо, виросли з досвіду життя автора в Баришівці на початку двадцятих років, описаного в його “Болотяній Лукрозі”, але згодом не ці проблеми стояли в центрі зацікавлень Домонтовича в усі роки його літературної творчості. А що для українських робітників, завезених німцями до Німеччини, німецька “культурна політика” припускала й навіть заохочувала чисто розвагові твори, Домонтович пише гостросюжетні новелі — драматичну “Без назви” і анекдоту в декамеронівському стилі “Курортна пригода”. (Жанр анекдоти з його телеграфністю й пуантністю цікавив його й пізніше, і він дав удалі зразки його в повоевних “Письменник і генерал”, “Дивна історія” та “Я й мої черевики”).

У повоевні роки панівним жанром у творчості Домонтовича стає жанр романізованої біографії, а панівною темою — людина на зламі епох. Саме в такому аспекті він дає шкци про Тіхо Браге й Кеплера, про св. Франціска, про Ржевуського, повертається до повісти про Війона і починає повість про Ван Гога. На біографії побудоване і оповідання про Рільке. Для всіх цих творів, так само як для давнішого циклу повістей про Костомарова, Куліша й Марка Вовчка, характеристична залежність від писаних джерел, — чи це будуть документи й листи, як у випадку творів з українською тематикою, чи опубліковані біографії осіб, узятих у головні герої. Домонтович у цих випадках може триматися дуже близько свого джерела, не раз відпускаючи цілі речення або уступи з нього, але кожного разу він відкидає ті деталі, яких він не потребує, додає безліч своїх деталей, а головне, свою власну проблематику, — як уже згадано, проблематику людини на зламі епох, людини, чие життя визначає хід загальної історії, якої та людина не усвідомлює й не розуміє. Усе це в певному сенсі відповіді автора на прочитане, відповіді не в формі дискусії, а в формі — “як я написав би на цю ж тему, на тому ж фактичному матеріалі”. Література, що виростає з літератури.

Ця метода своєрідного “переписування” настільки характеристична для Домонтовича (і для українських “неоклясиків” взагалі), що їй доцільно присвятити окремий розділ у цій статті (розділ б). Тут варт тільки відзначити, що ця метода мала різне коріння в передвоевний і в повоевний період. У творах про Костомарова й Куліша 1929–1930 років автор спирався переважно на документальні матеріали, видані і невидані, що стояло в зв'язку з його працею над дисертацією, яку він оборонив 1930 року і яка була видана окремою книжкою: Петров Віктор. Пантелімон Куліш у п'ятдесяти роки. Життя. Ідеологія. Творчість. — Київ, 1929. Тут белетрист використовує здобутки науковця, наслідки розшуків в архівах. У повоевній Німеччині архівні дослідження були для Домонтовича неможливі. Але вперше після десятиліття перебування в задушній сталінській в'язниці, іменованій СРСР, Домонтовичеві відкрилися західні джерела — книжки, наукові студії, просто журнали й газети. Він був жадібний читач і німецьких і французьких видань. Творчою відповіддю на це читання й були його “переписані” твори.

Але повернімось до його повоєнних оповідань. Троє з них ще тут не згадані, — і вони належать до найвищих осягів Домонтовича новеліста і до найкращих зразків української новелі свого десятиріччя: “Апостоли”, “Помста” і “Приборканий гайдамака”. Вони незмірно самостійніші від допіру згадуваних “переписаних” творів, хоч “Приборканий гайдамака” виразно спирається на статтю Б. Крупицького “Пилип Орлик і Сава Чалий” (Праці Українського історично-філософічного Товариства в Празі, Прага, 1939), а “Апостоли” в дечому відтворюють проблематику й характери “Розмов Екегартових з Карлом Гоцці”: два протилежні характери, один, що намагається штовхати історію вперед (туг — апостол Петро, там Екегарт), і другий, що ставиться скептично до таких спроб (там — Гоцці, тут апостол Хома). Симпатії автора явно по боці Хоми, і можна думати, що в ньому є риси автопортретности авторової, тоді як Петро якоюсь мірою втілює в собі риси української громади, не спроможної підвестися до інтелектуальних верхів'їв Хоми. Громади, що запально штовхає до дії, зневажає мудрість, оступається, падає і веде до катастрофи, — української громади однаково вдома і на еміграції.

Обидва інші оповідання, з української історії 17 і 18 століть, розгортають звичайну в Домонтовича тему місця людини в історичному процесі, але на додаток до цього вони гостро ставлять тему зради і кари, якої перед тим ми в Домонтовича не знаходимо. Можливо, що тут зіграли ролю біографічні моменти. Бувши в окупованій альянтами Німеччині, Домонтович, як вогню, боявся примусової репатріації. Жив він перші місяці по війні в Фюрті, під Нюрнбергом, де тоді відбувався процес над провідниками нацистської Німеччини. Як він оповідав тоді авторові цієї статті, одного разу, будучи в Нюрнбергу, він наткнувся на вулиці на Юрія Яновського, що був одним з радянських кореспондентів на процесі. Яновський зупинив Домонтовича і говорив з ним. Україн стривожений, Домонтович легко здогадався, що від Яновського про його місце перебування довідаються репатріаційні совєтські органи. Майже одразу, гарячково, він покинув Фюрт і подався до Мюнхену. (Це дало йому передішку до 1949 року.) З совєтського погляду письменницька діяльність Домонтовича, як і його перебування в повоєнній Німеччині, були зрадою. Звідси могла гостро постати тема зради і страх кари за неї, у застосуванні до самого автора і до української еміграції в цілості. Паралеля особливо виразна в “Помсті”, де безпосередньо поставлено тему неповоротців на батьківщину — після кримського походу кошового Сірка — і їх цілковитого знищення. В обох новелях злободенність і автобіографічність замасковані піднаголовком “Романтика” (і відповідними стилістичними засобами), але прискорений кровогін зляканого серця відчувається в них несхибно. Може, це поєднання літературної ситуації з власними переживаннями і робить ці новелі такими видатними. Сама собою набігає тут паралеля з “Чистим четвергом” М. Зерова.

Між іншим, можна тут зауважити, що ще в одному випадку твори Домонтовича були пророчими щодо його власної долі. В “Аліні й Костомарові” герой, Микола Костомаров, закоханий в Аліну Крагельську, довгі роки не спроможний одружитися з нею, аж до пори пізньої старости. Щодо Домонтовича-Петрова подекуди про його закоханість у дружину Миколи Зерова. Він одружився з нею, коли йому вже було близько сімдесятьох років.

Так в загальних лініях виглядає розвиток творчості Домонтовича в часі. Творчість була для нього невідкличним покликанням, але водночас вона була для нього ремеслом. Як ремісник він міг до певної міри пристосовуватися до мінливих обставин. Як покликанець муз він проносив крізь усі часові зміни й зигзаги подивугідну єдність своєї особистості як людини й письменника. Протягом двадцятьох довгих і важких років терору на Україні, війни і еміграції, писання і мовчання він зберіг незвичайну вірність собі в тематиці, проблематиці, світовідчужанні і навіть стилі. Зміни були часові і поверхові, єдність — доглибна.

3

Домонтовичеві повісті кінця двадцятих років написані на любовну тему. В оповіданнях, писаних у головному в сорокових роках, любовна тема відсунена на підрядне місце. В більшості з них вона взагалі не з'являється. В “Курортній пригоді”, “Франсуа Війоні” і “Самотньому мандрівникові” її роля неістотна й другорядна. Тільки в двох новелях любовна тема вибивається на поверхню: “Без назви” і “Спрага музики”. Але і тут в суті речі вона тільки побічна. Поруч, у першій новелі, теми перемоги над смертю і, в другій, поруч теми про владу музики над психікою людини. Як відомо, твори двадцятих років писано в обставинах советської цензури, твори сорокових років були вільні від неї. Можна піти навіть далі і сказати, що Захід радше мав би схилити до любовної тематики, тоді як радянське неопуританство було рішуче проти неї. В обох ситуаціях автор виступив як свого роду дисидент.

Такий розподіл фактів наводить на думку, що любовна тематика в творах двадцятих років могла бути свого роду протестом проти советської дійсності й системи, а, з другого боку — і важливі ще, — що за нею могло ховатися щось інше.

Рецензенти трьох книжок Домонтовича, виданих у Києві 1928—1930 р., одностайно нападають на ці видання за їхній еротизм, який вони однаке в тій пуританській системі навіть не наважуються назвати цим страшним словом, то заступаючи його “психологізмом” (Ф. Якубовський. — С. 188), “психологічним заглибленням” (Майфет. — С. 241), “порпанням в індивідуальних почуттях” (Хуторян. С. 103), “інтересом до вузько-інтимного життя, до подробиць особистих взаємин”, “інтимним” матеріалом” (Леонід [Чернець?]. Рецензія на “Романи Куліша”// Критика, — 1931.—2.—С.

139—140), то відсилаючи читача до паралелі з творами, особливо романами, Винниченка (Майфет.— С. 242, Хуторян.— С. I 04), — з особливим обуренням В. Коряк — Літературна газета.— 1929) або Анрі де-Реньє (Якубовський.— С. 189).

Про впливи Анрі де-Реньє далі. Щодо Винниченка можна було б вказати ще й на деякі непомічені деталі. Крім загальних посилань на “Божки” і “Чесність з собою” (Хуторян), можна було б з більшим правом згадати “Чорну пантеру й білого ведмеда”. Адже в “Дівчині з ведмедиком” ведмедик — не тільки забавка в руках Зини, а й сам закаханий у неї герой-оповідач Іполіт Миколайович Варецький, яким Зина маніпулює, як іграшкою. (До цього ототожнення людини зі забавкою рецензенти не додивилися, адже їм ішлося про викриття “класового ворога”, не про внутрішню аналізу твору). Тож знаходимо тут своєрідного білого ведмеда ч.2 (хоч і не мистця) і варіант чорної патери, хоч і молодшого віку.

Та схожість Домонтовича з Винниченком тільки позірна. Винниченко проповідує свої “теорії” і свою “філософію” дуже і дуже всерйоз (адже вона пізніше переросла в цілу “філософську систему” конкордизму). Повість Домонтовича, хоч вона ніяк не може бути зредукована до чистої іронії, наскрізь іронічна. Уже початок повісті з появою “борця за радянську владу” й відновника закиненого заводу Семена Кузьменка — пародія на радянські романи та кого “реконструктивного” типу, започатковані 1925 року “Цементом” Федора Гладкова. Домонтович ніби каже: Хочете від мене реконструктивного роману? Так я ж вас піддурю. От вам потрібний ваш герой, а тепер я його покину й перейду до історії любовців. І далі також, сторінка за сторінкою, зберігаючи ніби дуже по важну міну, автор глузує з своїх героїв, з штампів радянської і нерадянської літератури, включно з Винниченком, зі свого героя, який сам оповідає всю історію і, нарешті, із Зини. Чим, як не пародією, і то саме на Винниченка, є одна з центральних сцен повісті, коли герой-оповідач після довгих перипетій просить нарешті Зининої руки, а Зина, щоб відсахнути його, заявляє: “Я тількищо віддалась двірникові!” Чим, як не пародією на бульварно-кримінальні стрррашно еротичні романи є історія Зининої кар’єри повії, звичайно ж у супердекадентному ультра-буржуазному Берліні? Її постріли в свого клієнта, звичайно ж “важкого, грузького, з олов’яними очима й пухкими щоками”? І коли Домонтович писав такі сцени, він, певна річ, глузував зі своїх майбутніх рецензентів, які, він знав, приймуть усе сказане за чисту монету, бож він, чи то пак оповідач Варецький, переказує все це з такою поважністю, — і він не помилився.

Але було б помилкою вбачати в “Дівчині з ведмедиком” тільки іронію. Повість має й дуже серйозну тему, і до своєї теми вона йде через анатомію кохання. Є в повісті три історії кохання. Одна бічна, про героя й Мар’ю Іванівну, друга — про Буцького і його дружину і третя про трикутник оповідача — Зини й Лесі. Перша — найпростіша. Це кохання як задоволення природного гону. Воно без

проблем, але і без радості. Друге й третє — ставлять тему, що сам автор зве темою запереченого кохання, а може, краще було б назвати темою безнастанно відкладаного кохання. Це тема двох, що хочуть стати одним і не можуть. Цю проблему можна розв'язати радикально, знищивши об'єкт кохання, — так робить Буцький. Але найбільше хвилює Домонтовича інша ситуація, коли притягання й відштовхування визначають, і визначають трагічно — ціле життя двох людей. І це — головна тема “Дівчини з ведмедиком”, як також “Аліні й Костомарова” з її відштовхуванням Костомарова від шлюбу з Аліною аж до глибокої старости, і це також тема “Романів Куліша” з її примхливими неспромогами героя зблизитися з об'єктами його кохань — Манею де Бальмен, Лесею Милорадовичівною, Параскою Глібовою, Марком Вовчком, Ганною Рентель. (До речі, у випадку Костома рова автор приглушує роллю Аліниної матері, яка була проти шлюбу своєї доньки із засланим Костомаровим. В дійсності це відіграло, мабуть, важливішу роллю в історії “відкладеного” кохання Костомарова, ніж гра алогічних факторів у його свідомості). Нарешті, ця тема переноситься і в “Доктор Серафікус”, де герої теж проходять через трє кохань — платонічно-затишне до Ірці, просте — Тасі, варіанту Марії Іванівни з першої повісті, і екстатичне заперечуване до Вер.

Дві риси треба відзначити в підході Домонтовича до цих проблем. Його еротика ніколи не переходить у порнографію, і він якнайціннішійше — і то в усіх своїх творах включно з повоевними, уникає опису статевого акту, навіть у натяку (порівняно найодвертіший він у сцені відвідин Варецького Зиною, в “Дівчині з ведмедиком”). І далі, кожне кохання, завершене щасливо, перестає його цікавити з часу осягнення щастя. Ми не бачимо Аліні після її одруження з Костомаровим. Ідилія Філемона й Бавкіді не для його пера. І друге — його еротика побудована не на тому, щоб читач її бачив, а щоб він її передчував, ніколи не знаходячи.

Бо в дійсності еротика цікавить Домонтовича тільки як засіб. Нею він хоче заманути читача до тих проблем, які його справді непокоять. Одна з них — та, що виявилася вже в його першій повісті — іраціональність людини. Людина, як її бачить Домонтович, скептик, іроніст, песиміст, — це істота, що не керується розумом і не може бути керована розумом. Це тема Гоцці в найпершому відомому нам оповіданні Домонтовича, коли Карло Гоцці відкидає релігію розуму, проголошену французькою революцією. І це та те за, якою Домонтович — кожним своїм твором — заперечує більшовицьку революцію в російському імперському просторі — в кожному своєму творі, хоч одверто він цього не може проголосити в ранніх повістях. Тут основа глибокої непричетності Домонтовича до радянської системи. Якби ж про це знали його радянські критики! Але вони тільки порівнювали поверхню його творів з партійною лінією, і, будучи — більшість з них — примітивами, не були спроможні зазірнути глибше. Якби про це знала Верховна рада СРСР, коли вона давала орден альтер-его Домонтовича Петрову, правда, в його

глибокій старості, за чотири роки до його смерті, 1965 року! Але члени Верховної ради не читали творів Домонтовича.

Домонтович не тільки стверджував іраціональність людини й неможливість установити царство розуму. Він ішов далі. Він твердив, що носії ідеї панування розуму самі іраціональні. На це натякнуто вже в характеристиці Екегарта, а через нього провідників французької революції. Для цього в повість “Дівчина з ведмедиком” вставлено епізод про мессира д'Орко, взятий з Макіявеллі, який на перший погляд не має нічого спільного ні з дією повісти, ні з тією анатомією кохання, якій ця повість ніби присвячена. Сказавши про страшний терор мессира Реміра і про його терористичне знищення герцогом Валентіно, Домонтович пише: “Не завжди любов буває м'яка й лагідна; іноді вона буває жорстока й сувора. І часто в учинкові, на перший погляд дикому і потворному, проявляється високий порив душі, відданої кохання”. Кохання тут тільки парафраз виразу “ставлення до інших людей”. Радянські критики не зрозуміли розділу про Макіявеллі в повісті, ніхто з них не згадав про нього. Тим часом тут не тільки ключ до провідної ідеї твору про неконтрольованість людської поведінки і про суперечність між наміром і дією, — тут також, у творі, виданому 1928 року, передбачення терору тридцятих років, що знищив, серед мільйонів інших, і всіх рецензентів повісти, — все в ім'я майбутнього щастя людства чи то пак трудящих.

Ідея іраціональної безвідповідальності, безвідповідальної іраціональності, неосудної несамовитости людської поведінки, центральна в “Дівчині з ведмедиком”, для демонстрування якої кохання править тільки за один з прикладів, лишається і в дальших творах Домонтовича. Але в цих до неї долучається додаткова характеристична риса. Іраціональність може бути індивідуальна. Але найчастіше вона буває колективна, і тоді вона суспільно небезпечна. Ці колективні навіяння приходять хвилями і хвилями минають. Домонтович назве такі хвилі епохами. Кожна епоха приносить свої моди не лише в пошитті одезі й черевиків, а й у способах мислення й поведінки. Певною мірою вона визначає й стилі кохання.

Спочатку тема епохи нашаровується на тему іраціональності в коханні. Уже в “Аліні й Костомарові” знаходимо чимало міркувань про вплив доби романтизму на стиль життя Костомарова (не завжди історично слухні — теза про дендизм мало прикладається до Костомарова). Дуже цікавий літературний експеримент знаходимо, коли наводиться ніби діалог Аліни з Костомаровим, а далі — розкривається, що це цитата з діалогу закоханих у Новалісовому “Гайнріх фон-Офтердінген” — дата написання 1801, — стилі епох докочували ся до України із запізненням. У “Романах Куліша” наполегливо провадиться ідея залежності кохань Кулішевих не тільки від його особистого характеру, а й від його доби.

В оповіданнях, де, як ми бачили, тема кохання відійшла на дру

гий план, тема епохи стає провідною. Портянка з циклу “1921 рік” цікавий не тільки як карикатура советського районного “вождя”, а й як характеристика стилю доби більшовицької революції. “Приборканий гайдамака” показує спробу перевиховання героя, Сави Чалого, з однієї доби “рустикальної”, до іншої — “механічної”. “Франсуа Війонови” передусе довгий вступ про зміну епох. Ван Гог у фрагментах “Самотнього мандрівника” показаний як завершувач доби, започаткованої Війоном. У “Ревусі” показано добу як моду. (Домонтович, видимо, бився над подвійним розумінням епохи як історичної тривалості і як періодичної моди, і не дійшов до термінологічної ясності в цьому розрізненні).

Повертаючися назад, до періоду повістей, мусимо згадати дві, досі в цьому контексті не названі. Комаха — “Доктор Серафікус” показаний як людина технічної епохи. Про це докладніше писано в статті Юрія Шереха “Не для дітей” у книжці тієї ж назви (“Пролог”, 1964), і тут нема потреби це переказувати. Нове тут супроти інших повістей Домонтовича те, що тут автор показує конфлікт між незмінним біологічним і часово зумовленим технологічно-історичним і розвиває тезу про трагічність і нерозв’язність цього конфлікту: людина міняє своє оточення, свої моди, але не може змінити своєї сталої біологічної сутності, яка розвиткові не піддається. Не треба спеціально підкреслювати, що ця суперечність найдраматичніше проявляється в епохи колективної неосудности, зокрема тієї, що проголошує себе царством розуму.

Тема епох і кінця епохи лягла в основу “Без ґрунту”, мабуть, найдовершенішої, а водночас найпесимістичнішої повісти Домонтовича. Як давніше Вагнер показав у “Загибелі богів” кінець доби, так Домонтович окреслив неминучість кінця трьох стилів, що мали бути і були зметені в більшовицькій революції: стиль української провінції, етнографічно-просвітянський і наївний, репрезентований Іваном Васильовичем Гулею, “двома дідами” Данилом Івановичем Криницьким і Петром Петровичем Півнем (в яких, мабуть, втілені риси Дм. Яворницького) і Арсеном Петровичем Витвицьким (в якому виразно виступають риси Миколи Філянського); стиль імперії, тонко окреслений у вставній історії Степана Линника (в якому помітні деякі риси Ніколая Реріха); і, нарешті, стиль утечі в особисте, в любов і музику, показаний в образі Ростислава Михайловича — характерично — без прізвища, що, знаючи приреченість тих двох світів, а зрештою й свою, шукає короткого й безжального забуття в коханні з Ларисою Сольською, в музиці, в гастрономії. До речі, його роман з Ларисою — єдиний у всій творчості Домонтовича, який розгортається простолінійно і не тільки не стає “запереченим коханням”, а завершується безперешкодно високою кульмінацією, — але це тільки тому, що він, як наперед відомо і читачеві і його партнерам, короткотривалий, а його головний герой приречений на знищення, не знаємо тільки, чи фізичне чи лише духова.

Усі ці світи мають бути зметені дуже скоро хвилею більшовицької революції, яка в своїй програмовій частині репрезентована Станиславом Бирським, одним з тих, хто — сам кандидат на знищення — палко й іраціонально проповідує прийдешнє знищення всього чужого й відмінного, а в своїй технічній частині секретарем Комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва Петром Івановичем Стрижиусом, цим непомітним гвинтиком машини, який переживає всіх тих, хто виступає як особистість. Тріумф мистецької досконалості автора — його вміння, не вдаючися в публіцистику, розгорнути винаятково пластичні характеристики цих чотирьох світів, чотирьох життєвих стилів і показати без жадного згущення фарб приреченість не тільки перших трьох, а й четвертого в його яскравіших втіленнях.

4

У “Болотяній Лукрозі” Домонтович наважливо підкреслює, що гроно “неоклясиків” ніколи не було організацією і членів гуртка зв'язувала тільки дружба. Можна і треба піти далі і ствердити, що не було в творах гронівців і стилістичної єдності. Між виміреною пластикою Зерова і розбуялим імажинізмом Драй-Хмари віддаль непереступна, експресіоністичні нахили Бургардта-Клена ставлять його осторонь від Филиповича або Рильського. Що ж їх єднало, що було підвалиною дружби?

За двісті років російського панування Україна втратила велике місто. Осередком національної культури лишилося село. Але не доводиться його ідеалізувати. За ці двісті років здичавіння проклало страшний слід. Хвильовий писав: “А село темне і гниє у пранцях”. І узагальнював: “Ох ви, сосни мої — азятський край!” Тичина бідкався: “Ой, яка пустеля!”. Революція розворушила віками злежаний гній. На поверхню виліз тов. Портянко, як би він не називався — Кириленко, Микитенко чи Корнійчук. Ім'я, що йому дав Домонтович, не випадкове — *помен омен*. Портянки смердять. У цій ситуації розпаншення Портянків кожна інтелігентна, освічена людина почувалася самотньою й загроженою. Іраціональна віра в світле майбутнє рятувала тих, хто пішов за революцією. У Хвильових, Тичин зойки відчаю чергувалися із захопленими пеанами апокаліптично світлому прийдешньому.

Неоклясиків об'єднувало те, що вони були високоінтелігентні, що вони були вдома у світовій культурі (мовляв Зеров: “тугі бібліофаги”, слово, якого товариш Портянко ніколи не чув) і що вони не вірили в осяйне майбутнє. Вони любили свою “темну батьківщину”, любили іраціонально, — бо чого ж би інакше вони писали українською мовою, творили українську культуру, — але це була любов абстрактна, чужа сьгоднішній людині. Вони були наскрізь урбаністичні, але їхній *urb* їх не приймав, бо він був російський; вони

писали мовою села, якого вони не могли прийняти. На своїй батьківщині вони були як Овідій у дикому дакійському засланні:

В краю, де цілий рік негода та зима,

Та моря тужний рев, та варвари довкола...

Убогий, дикий край! —

і вони передчували своє майбутнє:

копита б'ють, по кризі,

Вривається сармат і все руйнує вкрай,

І бранців лавами вигонить за Дунай.

(Микола Зеров)

Єдність “неоклясичного” грона будувалася на відчутті дружнього ліктя і рівного розуму серед океану невігластва й дичавини безкультур'я, чії сморідливі хвилі повсякчасно загрожували їх затопити (і кінець-кінцем затопили). Гронівці ніколи не вдавалися до патріотичних закликів, до чогось на зразок “Яка краса відродження країни”, вони ніколи не кликали “маси”, вони тих “мас” ані трохи не знали й не хотіли знати, вони часто були ближчі до російської культури, ніж до традиційної української, з Шевченком включно, але вони вперто, безнадійно, героїчно трималися української літератури, і вони були патріотичні не в деклямації поетичної творчості, а в своїй інтелектуальній поведінці. Ніякі компроміси з Портянками не були для них можливі (у випадку Рильського — до його заламання). У цьому сенсі попри всю їх ширу й підкреслену аполітичність, вони були групою політичною. В цьому сенсі, коли хочете, вони були і організацією, бо культурність, протиставленість оточенню і вірність нації були сильнішим цементам, ніж будь-які статuti й правильники.

Характеристика грона була б не повна, якби ми не згадали ще однієї спільної риси його членів. Як усі ті, чия “мудрість” — “шафа книжкова” (Зеров), вони схильні до іронії, скептицизму, своєрідного фаталізму, почуття відносності явищ життя і, зрештою, просто песимізму. Вони знають надто багато, щоб вірити, і, хоч людські почуття їм аж ніяк не чужі, вони, переживаючи те чи те почуття, водночас спостерігають і аналізують його. Тут повторюється в іншій формі парадокс національної вірності. Вони оптимістичні в своїх вчинках, себто в своїх творах (Слова поета — його діла), вони песимістичні в своїх програмах, поглядах, світовідчутті. І їхній творчий акт передусім не пітійне надхнення, а свідомо праця, уперте вигладжування й вирівнювання, коротше — творче ремесло, як це *avant la lettre* змалював Іван Франко.

За всіма цими критеріями Домонтович з повним правом і цілковито й беззастережно належав до грона. Його не тільки читаність у світовій культурі, а перебування в ній, його зневага до всяких Портянків, його мудрий скептицизм, його відроза до патетики й поверхового патріотизму, його вірність українській літературі вже

показані в розділах цієї статті. Додамо тут тільки спогад про його творчий процес, як довелося його спостерігати під час спільних вакацій 1947 року в Баварії. Він писав свої оповідання на акуратно нарізаних аркушиках. Під кожний аркушик він підкладав копіювальний папір і другий аркушик, щоб мати одразу копію. Він писав неквапно, часом думаючи над одним словом кілька хвилин. Він міг перервати писання кожночасно, а згодом повернутися до нього після довгої чи короткої перерви так, ніби тієї перерви не було. Це був процес методичний, врівноважений, продуманий і дуже самокритичний, із зважуванням кожного слова. Повертаючися до попереднього визначення, це було в повному сенсі слова творче ремесло. І творче, глибоко творче, і ремесло — високої кваліфікації й майстерності.

5

Але єдності стилю так звані “неоклясики” не мали. І так, як п'ять поетів у стилі різнилися один від одного, так відрізнявся від них усіх єдиний серед них прозаїк Домонтович.

Тут нема місця на систематичну аналізу його стильових і стилістичних особливостей. Згадаймо тільки деякі риси, що особливо впадають в око. (Дещо з'ясується додатково і трохи докладніше в наступному розділі, де буде мова про використання Домонтовичем джерел для його творів).

Навіть не дуже спостережливий читач помітить, з якою любов'ю і увагою Домонтович вибирає і вживає в своїх творах епітети. Епітет — прикметник, покликаний дати якнайпластичніше окреслення особи чи речі, про яку говорить автор. Супроти цього роля метафори чи порівняння виразно підрядна. Як у паспорті є важлива графа “особливі прикмети”, так докладно й любовно Домонтович паспортизує кожне явище, про яке він пише. Але в сучасному паспорті наліплюється фото. У красному письменстві фот не наліплюють. Їх мають заступити — у випадку Домонтовича — епітети. Тим-то їхня роля ширша й відповідальніша, ніж рубрика особливих прикмет. Вони повинні дати не лише незвичайне, їхнє завдання — окреслити саму індивідуальність особи чи речі, її неповторність.

Можна (і було б цікаво й повчально) дати класифікацію епітетів Домонтовича, скажім, на зорові, слухові, дотикові тощо. Мож на було б говорити про їхні зв'язки з кожночасною сюжетною ситуацією... Але доводиться обмежитися тільки на кількох яскравих більш-менш випадково вихоплених пасусах з епітетами, з єдиною метою звернути читачеву увагу на епітети в Домонтовича, спонукати читача стежити за ними, лишаючи йому самому працю класифікації або градації насолоджування словом точним і опуклим.

Ось уже в першому розділі “Дівчини з ведмедиком” поява Семена Кузьменка нагадує авторові перші роки революції: “Я згадав

вогкуватий, голий без снігу січень 1918-го року, фіолетові присмерки, живу тривогу пожеж та вибухів, темні будинки, глуху нудьгу порожніх вулиць, гороховий солодкуватий зеленожовтий крихкий хліб, згадав руде пальто, рушницю на мотузку через плече”. Простий підрахунок показав би незвичайне насичення речення окресленнями. Простий експеримент — усунення підкреслених слів — позбавив би уривок пластичності й виразності. Простий погляд на вжиті епітети виявив би їхню функційну роллю: вони окреслюють добу, в якій цей розділ ще застає оповідача — героя повісті. Образ цієї доби потрібний, щоб протиставити тій недавно минулій добі нову, добу НЕПу, в якій відбувається дія повісті. Контраст двох діб впроваджується як контраст кімнати героя з кімнатою тих, кого винесла на поверхню життя нова епоха, — Тихменєвих. Ось перша зустріч двох епох: “Після моєї продимленої вогкої печерної кімнати було чудно ввійти в чисту простору, світлу, теплу квартиру Тихменєвих”. Цей контраст теж несуть передусім епітети, деякі елементарно прості, наче з газетного оголошення взяті, інші, що ховають у собі метафору (печерна кімната).

Ось у “Без ґрунту” опис зустрічі Ростислава Михайловича з масником вірменського ресторану. Обидва приречені на знищення, але оповідач, Ростислав Михайлович, знає про це, господар ресторану не знає: “Ми ласкаво привітались. Я потиснув гарячу, міцну, широку долоню цього фавна. Дивна плоть, насичена теплом і кров’ю, спокійним і лагідним дотиком торкнулась моєї довгої і хрумкої; з вузькими пучками, нервової руки”. Тимчасове єднання дрібного під приємця з інтелігентом передреволюційного хову.

Усі Домонтовичеві епітети змістовні. З одного боку, вони дають пластичний образ того, про що говориться. З другого, вони функціонують як істотний компонент загальної будови і ідейного спрямування твору. Вони можуть накопичуватися, як у поданих прикладах, але можуть у рівномірному ритмі супроводити кожний іменник речення, як от: “Професорів знала Тася з урочистої обстанови лекцій, аудиторій, лав, схилених голів, літографованих курсів, це ратових зошитів, чорної таблиці, величезного вестибюлю...” (“Доктор Серафікус”). Кожний епітет не мусить бути оригінальний, хоч багато з них є, але він мусить бути точний, він мусить надати явищу рис неповторності. Його функція також забезпечити неспішний, спокійний тон і ритм викладу навіть тоді, коли мова йде про дуже драматичні події. Кінець-кінцем різне може діятися, але диві мось на речі незрушно іронічним поглядом, приймаймо їх як не минучі і часові; ніщо не вічне, і вічність не міняється від плину по дій, — ніби підказує автор.

У такому використанні епітетів, у самому стилі їхнього добору, в їхній композиційній та ідеологічній ролі Домонтович мав свого учителя, Анрі де-Реньє. Ось один-два приклади (усі з “L’entrevue”): “*Il (палац у Венеції) s’en dégageait une impression de surprise et de mystère à rencontrer cette merveille inattendue au fond de*

ce vieux palais si pauvrement misérable, si irrémédiablement caduc, avec sa façade grise, ses volets verdâtres, son air déchu et utilisé.”*

Або в портреті особи:

*“Je connaissais ce visage étroit et maigre, au long nez, au regard ironique, au sourire ardent et désabusé. Je connaissais sur ce front les pointes de cette perruque poudrée.”***

Зрештою Домонтович сам називає свого вчителя, і не тільки в автобіографії, де каже про те, що він перекладав де-Реньє, а й без посередньо в “Дівчині з ведмедиком”. (Він взагалі часто називав свої джерела й зразки), супроводжуючи визнання характеристичними домонтовичівсько-де-реньєвськими епітетами: “На долішній полиці поставлено українське скло, що одлива *райдужним* блиском. Анрі де-Реньє любить. Описувати цей *райдужний* блиск на ве неціянському, так милому його серцю, хрумкому шклі”.

Наука в Анрі де-Реньє в випадку Домонтовича ідеально відповідає тому, що своїм ідеалом Микола Зеров уважав Леконта де Лілля і Ередіа.

*У перекладі: Він витворював враження несподіванки й таємниці при зустрічі з цим несподіваним чудом в глибині цього старого палацу, такого жалюгідного в своїй злиденності, такого неповоротно ветхого, з сірою фасадою, зеленкавими віконницями, із своїм виглядом занепаду й зужитості.

** У перекладі: Я знав це вузьке й худорляве обличчя, цей довгий ніс, іронічний погляд, палючу й розчаровану посмішку. Я знав гострі кінчики напудрованої перуки на ньому чолі.

Першоджерела були першоджерелами, і “неоклясики” їх знали, але їх вабили епігони. Тут бо була гарантія, що не трапиться кричущого новаторства, що в усьому пануватиме міра й такт, що увага буде скерована на шліфування малих деталей у шуканні гармонії гармонійнішої, ніж у першомайстрів. Проза де-Реньє, як і поезія парнасців, приносила те заспокоєння, якого шукали “прихильники мистецтва рівноваги” (Зеров).

Але в випадку Домонтовича ця рівновага досягається не так і часто, і не тому, що автор не може спромогтися на неї, а тому, що він не хоче. Зеров, шукаючи епітета, перебирає багато слів, поки не знайде найточнішого, остаточного й незаступного. Відкинені прикметники лишаються як покидьки в поетовій лабораторії, і читач про них нічого не знає. У Домонтовича так може буги, але частіше буває інакше. Усі слова, не тільки епітети, а слова взагалі, коли він розглядає їх, прагнучи найліпшого, найдосконалішого, він вставляє в текст, одне за одним, він нагромаджує їх, він наче дає читачеві вибирати їх. Розгортання образу в Зерова — як літ бджоли, що прямою лінією наближається до медоносної квітки. У Домонтовича це радше літ оси, що, зацікавившись якимсь об’єктом, кружляє навколо нього праворуч, ліворуч, уперто й невідступно, поки не спуститься на нього. Як оса, Домонтович ніби вгвинчується в об’єкт.

Ось приклад, що включає і епітети, але не тільки їх (з “Приборканого гайдамаки”). Варіативні частини викладу для наочності туг понумеровані: “Підпивши, Савко (1) любив пожаргувати. (2) Лю бив *жорстокі, густо посолені* жарти, (3) *подібні на погрози*, що від них тхнуло вбивством. Що більше пив Савко, то більше ставав (1) причепливий, (2) в’дливий. (3) прикрий”.

Ось “політ оси” в порівняннях: “В нічний пітьмі думки можуть шамротіти, шарудіти, (1) як речі й тварини, (2) як сухе гілля, (3) як пантофлі, (4) шафи, що тріскають, (5) як просо, що його пересипають, (6) як миші” (“Доктор Серафікус”). Так постають ампліфікації: “Цвіркун був одночасно хлібороб і ремісник. Саме чинбар. Чинбарював. Купував шкіри і чинив. З вичинених шкір шив чоботи. Був швець. Чинбарство з’єднував з шевством” (“Болотяна Лукроза”). Клясик, не “неоклясик”, а справжній сказав би це все в одному реченні, скажім, “Цвіркун був одночасно хлібороб, чинбар і швець”. Але тоді не було б польоту оси. Це був би політ бджоли. Ампліфікацію не завжди легко відокремити від нагнітання: “Життя його могло бути в бруді, поті, блювотинні, в нудзі, одчаї, скаженині, злості, цинічне, суєтне, метушливе, легковажне життя, до божевілля засліплене пристрастями...” (“Романи Куліша”).

Дуже часто компоненти цих паралельних конструкцій з’єднані анафорою і скорені ритмові трійчності, як от: “Він одвернувся. Він не скінчив, він пішов геть з пониклою головою, і я бачив тягар, що лежав йому на плечах, сум, що гнітив, горе, для кого не було вислову” (“Емальована миска”). У таких випадках хаос свідомості, що тільки шукає форми, якоюсь мірою ще впорядкований. Але не менш часто і цієї колодки нема, і виклад стає нестримним потоком, набіганням розбурханих хвиль. Ідеал рівноваги порушений, і ми бачимо вихід у чистий експресіонізм. І тут ми знайшли слово. Стилістично проза Домонтовича ввесь час з клясичної рівноваги виривається в експресіоністичне нагромадження й буяння.

Але — тут парадокс Домонтовича — воно не стає емоційним. Воно лишається розумовим. Як у розміреному характері його писання, так і в наслідку того писання, усе контрольоване розумом, і суперечність між гармонією й запереченням гармонії лишається насамперед літературним засобом. Їй не дають вилитися в безладність стовідсоткового експресіонізму і загальна впорядкованість композиції, і включення документального матеріалу, і раз-по-раз гірка й скептична іронія. У Домонтовичевому *theatrum mundi* пристрасті існують, але читач ніколи не може забути про їхню дочасність і минуність, а тим самим і про те, що надто приймати їх до серця — негідно культурної людини. У цій настанові Домонтович стоїть близько до Анатолія Франса, і подібність його до останнього критики відзначали не раз, не заходячи завжди в докладнішу аналізу.

Проза Домонтовича — це проза наскрізь раціональної людини, що багато і радо читала твори експресіоністів або, сказати інакше, експресіоніста, що став колегою Миколи Зерова і разом з ним мав огиду до українського гуляйпілля й “сентиментальної кваші” (Зеров). І, може, найпарадоксальніше з усього, вагання між клясицизмом і експресіонізмом не зробили його стиль ні еклектичним, ні внутрішньо суперечливим, ні розхристаним. У цьому одна з типових рис його прози, і це визначає її місце в загальній історії новітньої української прози.

Варт хоч побіжно згадати ще одну дуже типову рису Домонтовичевого стилю, що теж окреслює його своєрідне місце в розвитку прози 20 сторіччя між клясицизмом і експресіонізмом. Клясики охоче вдаються до афористичних формулювань. Так уже хоч би в Расіна або Вольтера. Афоризми рясно розкидані в творах Домонтовича, особливо рясно в “Докторі Серафікусі”. Афористичної стислості завжди прагнули Рильський і Зеров. Але коли рука Домонтовича-клясика виписує афоризм, думка і образи експресіоніста-Домонтовича штовхають ту руку до парадоксальності. Із простого підсумка людської мудрости афоризм стає інтелектуальною блискіткою, подеколи засобом легкого епатування, емоційним стимулом.

Прикладів повно, ось кілька навмання:

“Ми знаємо тільки те, що нам не треба знати” (*“Дівчина з ведмедиком”*).

“Я приймаю рішення тільки для того, щоб мати нагоду змінити їх!” (*Теж*).

“Кожна людина повинна виховувати в собі пошану до непотрібних справ, химерних вчинків, нікчемних речей” (*Теж*).

“Не боятись банальности — це, власне, єдиний спосіб уникну ти її” (*“Аліна й Костомаров”*).

“Кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе” (*Теж*).

“Книголюби, які все своє життя провадять у бібліотеках, приходять до бібліотеки з любови до книжок, щоб серед книжок загуби ти її” (*“Доктор Серафікус”*).

“Коли б люди не бачили снів, може, вони ніколи не довідались би про те, що існує” (*Теж*).

“Чому поезії Лесі Українки чи Рильського треба вважати за цікавіші од чисел, перелічених до ста або тисячі?” (*Теж*).

“В обвинуваченнях завжди є патетичність, і тому вони щось важать. Виправдання ж, навпаки, в більшості бувають ніякові, пусто-порожні, стурбовані й нікчемні” (*“Романи Куліша”*).

“Чи є щось більш небезпечне для людини, як здійснене

бажання?” (“Самотній мандрівник”).

Характеристично, що В. Державин, який поблажливо-прихильно поставився до “Аліни й Костомарова” (“певна літературна вартість”) найбільшу хибу цю вбачав у наявності парадоксів: “Виклад книжки дещо неприємно вражає своєрідним сполученням парадоксів та досить банальних тверджень” (Критика.— 1929.— 12.— С. 49). Для критика, що завжди розглядав літературу як свого роду *Schönschreiben* в клясицистичному стилі, парадокси (й навмисні банальності) були неприйнятні. Це було вдертям експресіонізму, і цього критик прийняти не міг. Відчув він правильно, оцінка диктувалася обмеженістю його літературного смаку.

Але словесні парадокси (які, до речі, неминуче були зв'язані з банальностями, бо суть переважного типу парадоксів якраз у тому, що вони заперечують банальності) — далеко не єдиний і не головний засіб експресіонізму в Домонтовичевій прозі. Ще більше важать парадокси сюжетно-композиційні. Що як не парадокс вся поведінка Зини в “Дівчині з ведмедиком”? Поведінка Костомарова в “Аліна й Костомаров”? “Роман” Комахи з малою Ірцею, безглузді перипетії нездійсненого, ба навіть непочатого його роману з Тасею, поведінка Вер супроти Корвина в “Докторі Серафікусі”? Що як не парадокс усе те, що відчував, робив і писав Куліш у всіх своїх романах, як їх бачимо у відповідній книжці Домонтовича? І так можна було б пройти через мало не всі оповідання нашого автора. Вище ми говорили про ірраціональність його героїв. Парадоксальність — це тільки інше слово для того ж поняття. Тож не помилковим буде висновок, що парадокс — одна з центральних рис усієї творчості Домонтовича, один з наріжних каменів усієї її будови. Світ химерний і алогічний — химерність і алогізм піднести в систему — це ж і є парадокс число один, з якого всі часткові парадокси тільки похідне. Ідучи ще трохи глибше, можемо сказати, що парадоксальність ця має іронічний характер і перебуває в повній гармонії із загальною іронічною світонастановою автора.

Іронія може вдиратися у ставлення автора до власних героїв. Навівши цитату з листа Куліша до Лесі Милорадовичівни: “Скажіте ж, чи не возвеселиться дух Ваш і чи не возхвалите Ви Бога, що повіяло на мене од Вас, од Ваших пісень і речей благодатним наїтїєм”, — Домонтович не може утриматися від коментаря: “Так писали любовні листи в 50 роках минулого століття” (“Романи Куліша”). Згадавши, як Куліш порівнював себе з Прометеем, Домонтович вставляє східну заввагу: “Панночка в своїх скромних Калюжинцях була схвильована й збентежена. Вона ще ніколи не бачила ні Прометейя, ні Іезекїїла” (Там таки). А ось Куліш перед Марком Вовчком: “Куліш пишновеличною павою розпускав свій райдужний хвіст риторичного захопленого піднесення перед Марком Вовчком” (Там таки).

Іронія переходить у гротеск: “Заява про ліквідацію родини вражає присутніх. Вона приходить, як звістка про катастрофу. Либонь,

декому не вистачає повітря. Роззявлені пащі. Хриплий подих. Спазматичні зусилля проковтнути кам'яний тиск повітря” (“Без ґрунту”). Чим не кінцева сцена з Гоголевого “Ревізора”? Або ось старий Костомаров: “Беззубий дідусь-гриб, гном — спазматичний і хапливий, у тікові, шмигаючи носом...” (“Аліна й Костомаров”). Від цього сміху на межі з жахом один крок до гіперболізованого похмурого пейзажу, що відтворює стан і долю героя: “Вечір був гранично гидкий. Більше, він був мерзенний. День подихав, як спаршивілий пес. Імлиста мжичка сірою запоною затигла небо. Липка сльота вкривала бруківку вулиці. Вулиця була вузька, як щілина, брудна й смердюча, як нужник” (“Франсуа Війон”). А ось люди: “Він бачить перед собою голод, злидні, одчай, людей, які дійшли до межі, людей, які вже перестали бути ними, кістки черепів, суглоби пальців, згаслі очі, брудне ганчір'я, що прикриває неприкриту (sic!) наготу душі” (“Самотній мандрівник”). І, як завершення, сюрреалістичний образ: “Він іде, людина без голови, і свою одрубану голову він несе в простягненій руці перед собою” (Там таки). Від гронівського “неоклясицизму” тут тільки велика й серйозна відповідальність за слово, але слово це служить виразно експресіоністичному стилеві. В уривках з “Франсуа Війона” і “Самотнього мандрівника” це відповідає образній системі поезій Війона і картин Ван Гоґа, але це не стилізація лише, бо ми бачимо подібні засоби і в інших творах Домонтовича.

Так визначається місце Домонтовича в гроні. Так визначається і його місце в історії української прози.

6

Одну рису Домонтович поділяє зі своїми друзями з київського грона — багатство літературних асоціацій. Він згадує в своїх творах, він часто цитує десятки, а то сотні імен, часом зв'язаних з добою, яка змальовується, часом узятих зовсім довільно. Миготять імена Анрі де-Реньє, Гвідо да-Верона, Новаліса, Гофмана, Андерсена, Гоголя, Рильського, Істраті, Пруста, Акима Волинського, Шевченка, Макіявеллі, Дюамеля, Карлайла, Барбе д'Оревільї, Байрона, Пушкіна, Чаадаєва, Кіреєвського, Браммела, Вакенродера, Тютчева, Анатолія Франса, Костомарова як письменника, Вайлда, Филиповича, Боратинського, Марлінського, Верлена, Гете, Толстого, Гомера, Тургенєва, Готьє, Стендаля, Чернишевського, Ніцше, Софокла, Вазарі, Філянського, Зерова, Роденбаха, Гамсуна і багатьох інших. І кожний з них — це не тільки ім'я, а й певне коло асоціацій, мертвих для тих, хто їх не знає, але повних змісту для втаємничених. Докладніша аналіза цих імен показала б, між іншим, літературний обрій автора як людини й письменника. Чи випадкова, наприклад, цілковита відсутність української літератури другої половини 19 сторіччя, як також відсутність імен письменників, що виявилися після двадцятих років нашого століття. Але про це тут нема змоги говорити докладніше.

У своїй повісті Домонтович може включити полеміку з немилими йому критиками й літературознавцями, наприклад, з Ол. Дорошкевичем, Чубським, він може наводити з них цитати, давати бібліографічні вказівки в підрядкових примітках, — речі звичайні в наукових працях, але не практиковані в романах. Велика кількість документів та архівних матеріалів взагалі включена до його біографічних романів.

Поза явними посиланнями на чужорідні матеріали, згадками імен письменників, документами тощо у творах Домонтовича виступають приховані, алюзійні відсилання на літературні твори. Відкриє їх і відчуже їхній смак той, хто знає ці приховані натяжки, напівцитати, напівперекази, для *vulgus profanum* вони фактично не існують, але — *who cares?* У шостому розділі “Дівчини з ведмедиком” цитата з Гете, подана на одній сторінці, розкривається принаймні на наступній. Але тільки той, хто знає російську літературу, здогадається, що речення “Він пізнав, що є спокій в бурях” у “Ревусі” — полеміка з “Парусом” Лермонтова (“А он, мятежный, просит бури, как будто в бурях есть покой!”). Але скільки людей проведе нитку від виразу “ісячні люди” в 7 розділі “Доктора Серафікуса” до книжки В. Розанова “Люди лунного света”?

Повісті і оповідання Домонтовича можна читати просто як літературні твори. Але ще більшу приємність матиме той, хто зможе відкрити в них другий плян — плян алюзій і літературних ремінісценцій, складне плетиво яких робить з твору майже свого роду коляж. І це стосується не тільки до явних і прихованих цитат і парафразів, згадок імен. Чимало людських образів теж побудовані за принципами коляжу чи монтажу. Приміром, у “Дівчині з ведмедиком” образ Семена Кузьменка, як уже згадувалося тут, — збірний-пародійний образ героїв “реконструктивних” романів, започаткова них “Цементом” Ф. Гладкова, а образ авангардного поета ще цікавіший, бо в ньому змонтовано в нову цілість риси російського поета Велемира Хлебнікова і українських Тодося Осьмачки і Михайла Семенка. (На риси Хлебнікова вказував уже Майфет, с. 240). У “Докторі Серафікусі” на загальнопоширений образ розгублено го вченого накладено риси автопортрета автора. У “Без ґрунту” Степан Линник вбирає в себе риси російського маляра Н. Реріха, архітекта Ол. Щусева і українських шукачів національного в мистецтві.

Враження літератури й враження життя Домонтович любив сплітати в химерні цілості, зашифровані й неприступні для всіх тих, хто до того не доріс, — як це робили й інші “неоклясики”, а надто Зеров, але, в випадку Домонтовича, з особливою цинічно притасною посмішкою à la Гофман.

З цим зв'язане питання джерел поодиноких творів Домонтовича. Чи не за кожним його твором стоїть яесь друковане джерело, часом наукова праця, часом документ, часом інший літературний твір іншого автора. З документами автор поводився ще більш-менш

сумлінно. Але трактування тих друкованих текстів, з яких починалася його праця над власними творами, було здебільшого більше, ніж сміливе, щоб не сказати безпардонне. Він розглядав їх тільки як будівельний матеріал. Тому те, що йому відповідало, він міг беззастережно включити до свого тексту, як Карл Швіггерс вмонтовував у свої “натюрморти” поштові марки, клапті газет і оголошень, речі щоденного побуту. Але так само нещадно він викидав або змінював усе те, що йому не відповідало.

Встановити джерела поодиноких творів Домонтовича важливо не тільки для того, щоб визначити коло його зацікавлень, а може, ще куди більше для того, щоб побачити, чого він не приймав, що він відкидав. Робота ця ще не починалася. Подамо тут кілька прикладів, починаючи від простіших і кінчаючи складнішими. Але о обох випадках це будуть тільки приклади, а систематична праця над цим — це те, що німці називають Zukunftsmusik.

Дуже легко можна знайти джерело новелі “Приборканий гайдамака”. Ним була стаття Бориса Крупницького “Пилип Орлик і Сава Чалий”, уже згадана в цьому нарисі. Передусім порівняймо матеріал двох авторів, двох творів. Схожість така разюча, що доводить факт використання статті Крупницького нема потреби. Але все таки цікаво порівняти збіжні місця, бо вони можуть опровадити нас у творчу методу Домонтовича. Далі подаю місце з Крупницького, а слідом безпосередньо відповідне місце з новелі Домонтовича. Цифри після цитат з Крупницького подають сторінку в його статті. Те, що Домонтович додав від себе, підкреслюю.

Крупницький: “Саме в 30-х роках XVIII ст. в життю Орлика відбулася рішуча зміна. Пробувши понад 11 років в Салоніках, він в початках 1734 р. отримав від турецького уряду дозвіл переїхати до Бендер або Каушан” (с. 42).

Домонтооич: “Одинадцять років перед тим прожив Пилип Орлик в Салоніках. *Великою мукою було для нього це підневільне сидіння на чужині далеко від батьківщини...* Але тільки на початку 1734 року Орлик одержав од турецького уряду дозвіл покинути Салоніки й переїхати до Молдавії, в Бендери або Кавшани”.

У Крупницького: “[Турецький уряд] тримав його в Салоніках майже до моменту, коли військо запорізьке перейшло на російський бік” (с. 42).

У Домонтовича: “Уже з периших слів він дізнався, що він спізнався: січове військо признало або може ось-ось, ще може сьогодні має признати царську зверхність... Запорізьке військо, на яке він покладав усі свої сподіванки, перейшло на бік Росії”. “Орлик кляв татар і турків, які не дали йому змоги своєчасно порозумітись з запорізьким військом і затримали його в Солоніках до останнього моменту, коли вже все було пізно”.

У Крупницького: “Гетьман особливо підкреслює прибуття полковника Сави, який привів до нього 800 чоловік” (с. 43).

У Домонтовича: “Вісімсот козаків, яких привіз з собою Савко до Бендер, варті були й бенкету, і коштовних подарунків, і ласки щирої; і на ганкові килима простеленого, і мушкетної стрілянини, і всіляких похвал”.

У Крупницького: “У Орлика міг він перебувати з другої половини 1734 р. до літа 1735 р.” (44).

У Домонтовича: “Понад рік пробув Сава Чалий в Бендерах у Орлика”.

У Крупницького: “Сава був прийнятий на польську службу в ранзі полковника і зараз же почав військову акцію проти своїх бувших побратимів, гайдамаків” (43).

У Домонтовича: “Залізною рукою Сава приборкав цих гайдамацьких ватажків”.

У Крупницького: “Орлик в своїм меморіалі до шведського державного секретаря фон-Гепкена з 30 травня ст. ст. 1741 р. згадує про якогось полковника Саву (*Collonellum Sawa appellatum virum fortem et magnanimum*), під яким правдоподібно треба розуміти Саву Чалого” (42).

У Домонтовича: “ — *Vir fortis et magnanimus!* Муж дужий і могутній духом! — повторює вголос Орлик слова своєї реляції до фон-Гепкена про Саву Чалого”.

У наших цитагах з Домонтовича матеріал подано тільки частково. Деталів у письменника далеко більше. Зокрема тут оминено ефектний і динамічний опис скакання Орлика в дикому шалі з Салонік до Бендер. Але і поданого вистачає, щоб зробити найважливіші висновки. Домонтович додає численні деталі побуту й поведінки; він додає психологічні мотивації вчинків дійових осіб. Домонтович відкидає потрібні історикові, але зайві для белетриста точні дати, як також бере за певне гіпотези (до яких належить і саме припущення зустрічі Орлика з Савою). Крупницький схильний припускати, що Орлик діяв радше з Кавшан, — Домонтович можливість Бендер як його резиденції приймає за даність, бо це дає змогу пов'язати діяльність і переживання Орликові з мазепинською традицією й спогадами. Зайве, мабуть, було б нагадування, що в Крупницького нема ані натяку на конфлікт української рустикальності Сави Чалого зі західним механістично-філософським світоглядом Орлика, як нема і теми зради, де Сава раз виступає як втілення кари, а в другий раз, як караний.

Стаття Крупницького для Домонтовича тільки вихідний пункт, що забезпечує історичну ймовірність. При такому кардинальному зміщенні всіх центрів оповіді стаття ця була тільки стимулом і сировиною. Вона далеко випереджена. Тому ставлення до неї байдуже. Так само, як Домонтович може, що хоче, додати або змінити, він може окремі речення живцем переносити до свого тексту. Так, будуючи християнські собори з мармурових брил

поганських храмів, будівники не звертали уваги, якщо на тих брилах лишалися написи давноминулих часів.

Праця Домонтовича над якоюнебудь темою могла починатися від будь-якого тексту: наукового, літературного, дуже часто — журнального або газетного. Так чи так Домонтович “переписував” кожен текст по-своєму. Тож яка різниця, що це за текст? Він не ховав своїх джерел, він якимись частинами міг цитувати їх дослівно, але він звичайно не подавав їх до відома кожному. Газетний початок можна добре простежити на прикладі розлогого оповідання “Самотній мандрівник простує по самотній дорозі”.

На початку 1947 року в Парижі відбувалася велика виставка праць Ван Гога. Домонтович у Парижі не був, виставки не бачив. Але він мав у руках газету “Arts” (1947. — Ч. 103), що присвятила свою першу сторінку виставці, зокрема містячи там хронологію Ваногового життя пера Жана-Франсіса Рея (Reille) (Le film de la vie de van Gogh). Домонтович побачив у цьому матеріал (бо все для нього було тільки матеріал для його власної творчості), він береться за тему життя голландсько-французького маляра і де-не-де він переносить живцем формулювання французького критика. Ось кілька таких паралель:

У Домонтовича читаємо: “Отже, він кидає Борени й улаштується в Брюсселі, оселившись на Південному бульварі, ч. 81. Тут з жовтня 1880 року він приступає до систематичних студій малярства. Він починає з основ, вивчає анатомію, засвоює закони перспективи й світлотіні, зарисовує натуру в клясі, робить ескізи з робітниками... разом з ван Рапаром і Мадіолем”.

А ось текст Рея: “Il s’installe à Bruxelles, 81, boulevard du Midi. Il apprend le « rudiment », étudie l’anatomie, les proportions, les valeurs d’ombre et de lumière. Il dessine la figure humaine, les hommes du travail, aux cotés de Van Rappart et Madiol”.

Не підлягає сумніву, що тут не просто збіг біографічних фактів. Маємо лише дослівний переклад. Ось інші приклади.

Домонтович має: “Такою він малює її: як уособлення печалі!.. Літографію підписано по-англійськи “Sorrow” (“Печаль”). Другий малюнок з неї підписано цитатою, взятою з Мішле: “Як це сталося, що на цій землі може бути жінка, така покинена й така самотня?!” Рей пише: “Il recueille une catin enceinte dont il fait son modèle (« Sorrow »), et avec laquelle il devait rester vingt mois. Sous un dessin d’elle il écrit ces mots de Michelet: “Comment se fait-il qu’il y ait sur cette terre une femme aussi seule et délaissée?”

У Домонтовича читаємо: “Відбуваються заручини. Вінсент — урочистий, як ніколи... Але все це триває дуже недовго: мрії, чад, сподівання, блакить очей, зустрічі, любов! При трагічних обставинах йому доводиться розлучитися з нареченою”.

Паралеля з Рея: “Il se fiance. Mais la quatrième amour de Van Gogh n’est pas plus heureuse que les autres. Ses fiançailles sont rompues dans des circonstances tragiques.”

І, щоб покінчити цю серію зіставлень, останній приклад. У Домонтовича: “Тим часом повинен був померти батько... З утратою батька єдиний, на кого він міг би спертися, це брат Тео”.

Підставовий текст Рея: “Mort subite du père de Van Gogh Dèsomlais... Vincent ne pourra plus compter que sur l'aide de son frère Théo”.

Але текст Рея — тільки перший поштовх. Домонтович побачив у його матеріялі свої теми — тему самоти, тему людини на грані епох. Цих тем Рей, звичайно, не мав. Їх приніс від себе Домонтович. Що ж тут важило “позичення” поодиноких фраз? І до суду його французький журналіст однаково не позивав би. Та пунктир “фільму” Рея, навіть з додатком Домонтовичевої філософії і Домонтовичевих численних деталей у всій їх пластичності не давав досить фактичного матеріялу. І Домонтович доповнює його багатьма витягами з листів Ван Гога до брата Тео у французькому варіанті (французькість джерел Домонтовича зраджує й те, що голландські й флямандські назви міст твір Домонтовича подає в їхній у нас незвичайній французькій формі — Ля-Е замість звичайного Гаага, Анвер замість Антверпен). Зіставлень тут нема потреби наводити, бо здебільша Домонтович сам посилається на ці листи. Мабуть, були й інші підставові матеріяли, але їх виявить дальша праця над джерелами Домонтовича. Метою цих завваг було передусім показати, що наш автор не гребував ніякими джерелами і, кінець-кінцем, його романи-біографії виявляють індивідуальну творчість автора не лише в його деталях, в його філософії і в самому способі монтування різнорідних матеріялів в одну цілість, але і в накладенні джерел одного на одне і в висортовуванні потрібного з багато чого зайвого для концепції саме його, Домонтовича, і нікого іншого.

Інакше стоїть справа, коли творчий процес починається не з другорядного, компліятивного тексту, а з автентичного першоджерела. Так, можна думати, стояла справа з оповіданням “Спрага музики”. Сюжет оповідання — епізод біографії Рільке, його перші зустрічі з жінкою, яка захопилася поетом через його книжки і яка захопила поета через свої листи. Історія закоханости в наслідок споріднености душ, в якій духове передусе фізичному і панує над цим останнім, але аж ніяк не виключає його. Цей епізод викладений самою Магдою фон Гаттінгберг, з численними й довгими уривками з листів Рільке до неї (він звав її Бенвенута) у її книжці: Magda von Hattingberg. Rilke und Benvenuta. Ein Buch des Dankes, вийшла в світ у Відні саме 1947 року, коли Домонтович жив у Німеччині. Домонтович побачив у початкових розділах книжки “свою” тему кохання через музику було темою сюжетної любовної нитки в “Без ґрунту” і, як виглядає, так захопився збігом тем, що вирішив “пере писати” книжку “Бенвенути”. Він іде дуже близько за розділами

німецької книжки — їх є три — “Початок”, “Чекання”, “Зустріч” і початок четвертого — “Дійсність”, і він не шукає додаткових джерел. Це інша ситуація, ніж у “Приборканому гайдамаці” й “Самотньому мандрівникові”, де першоджерелом були і не автентичні визнання учасників дії і не твори мистецької вартости. Тут, отже, була потрібна інша розв'язка. Варт, отже, приглянутися до того, як Домонтович “обкрадає” Бенвенуту.

Показати цілковиту близькість Домонтовичевого тексту до його джерела дуже легко. Раз-у-раз маємо фактично простий переклад. Щоб це показати, можна брати уривок за уривком. Тому обмежуся тільки на одному, — власне тому уступі, який Домонтович зробив кінцівкою своєї новелі. Бенвенута кінчила грати для Рільке, відбулися духові заручини, відчувана й передбачувана близькість стала дійсністю.

Домонтович: “Коли піяніно замовкло, було вже темно. Дрізд більше не свистів. Панувала довга мовчазна тиша. І тоді вона відчула за своєю спиною присутність Рільке, який наближався нечутними кроками. Вона відчула, що руки його торкнулись її волосся, і його гаряче, вогке од сліз обличчя торкнулось її щокі.

Вона не сказала ні слова. І вони вийшли в вологий вечір, сповнений тиші садів, і так ішли до самого дому. І вона відчула, що на її життя зійшло благословіння Боже.

І перед тим, як її покинути, Рільке взяв її обличчя в свої руки і поцілував її в чоло”.

Бенвенута: “Als der Flügel dann schwieg, war es dunkel geworden. Die Amsel sang nicht mehr, es blieb lange ganz still. Dann fühlte ich, dass Rainer leise hinter mich getreten war, fühlte seine Hände auf meinem Haar und sein heisses, tränenüberströmtes Gesicht an meiner Wange. Wir redeten nicht mehr, wir gingen durch den regenfeuchten Abend, an stillen Gärten vorbei bis zu meinem Haus. In dieser Stunde erhielt mein Leben den Segen Gottes: als wir uns trennten, nahm Rainer mein Gesicht in seine beiden Hände und küsste mich auf die Stirn”.

Відхилення українського тексту від німецького мінімальні, тим більше вони важать. Як у всій новелі, я заступлено на *вона*, тим самим оповідь однієї жінки про свої переживання перетворено на загальніше — наростання музики, а Рільке стає рівно рядним партнером у цьому наростанні. Замість “ми не розмовляли” Домонтович ставить “вона не сказала ні слова”, і це підсилює прихований струм еротики, який проймає новелю й це її закінчення. Нарешті, Домонтович впроваджує в кількох реченнях анафоричне *і*, якого нема в німецькому тексті і яке, загалом беручи, зовсім не типово для мови Домонтовича. Є тут в цьому засобі піднесення загального тону, є підкреслення ритму як тяглости.

У новелі в цілому так само варт зібрати головні відхилення від німецького тексту. Поперше, він став далеко коротший, а тим самим динамічніший і напруженіший. В оригіналі це 58 сторінок, у

Домонтовича 11. Усунено або різко зредуковано епізоди побутового характеру — опис Бенвенутиної кімнати в пані Дельбрюк і саму пані Дельбрюк, згадку про вечірку, де героїня “bei Tisch an der Seite eines Grossindustriellen sass, der von Getreidezölen und Cognacsteuem sprach”, переїзд з однієї кімнати до іншої, біографічні деталі про Рільке і стан його здоров'я. Усунено вірш Рільке і з кількох його листів зроблено один. За Домонтовичем, уже в першому листі Рільке звернувся до незнайомої Бенвенути на ти, — вдійсності було це далеко не в першому. Усунено опис сну Бенвенути. Усунено вагання Рільке про те, чи він може сприймати музику. У Бенвенути мішалися два пляни викладу — історія одержимости музикою, проєктованої на кохання, з одного боку, а з другого, деталі щоденника, в якому мало не кожне слово, рух, вчинок і лист коханого заслуговують на увагу, як також і деталі його і її щоденного життя. Домонтович робить з цього новелю про почуття через музику, про чудо оновлення людської душі в зустрічі з іншою душею.

Відповідають цій настанові і додатки. Так, при загальному різкому скороченні тексту зроблено й не один додаток. На початку поширено опис різдвяного зимового міста. Шістьом рядкам Бенвенути тут відповідають 19 у Домонтовича. Ось це місце в двох текстах.

У німецькому: “In den weihnachtlichen Schaufenstern der abendlichen Strassen leuchteten bunte Kerzchen, Lebkuchen und Silbersterne und geschmückten Tannen. Ich ging durch die Stadt und betrachtete die ausgestellten Herrlichkeiten: Spielzeug und Puppen, schönes Silber, Ledertaschen, Seidentücher und kostbare Stiche”.*

В українському: “Обіцянкою неможливого сяяли срібні зірки. Вогні різнокольорових свічок в темному зелі ялинкового гілля здавались офірою запереченій правдоподібності. Вата імітувала сніг. Скляні дзвіночки дзвеніли з тією ж ніжною мелодійністю, що в Андерсеновій казці про солов'я й троянду, але важке скло вітрин відокремлювало фантазмагорію химер, і нечутний згук творив ілюзію далекої близькості.

День згасав, не почавшись. В синяві вечірніх вулиць лапятий сніг стелив смуги білих простирал, лягав нечутно на хутра жіночих комірив.

Кінчиками пальців, затягнених в рукавичку, жінка обережно змахнула з горжетки сніг. Вона проходила через місто, подивляю чи всі ці чудеса, нагромаджені в вітринах крамниць: ляльки, забавки, торбинки, гравюри, прикраси. В блакитній прозорості аквамарину було замкнене море. Хінська лакована шкатула ховала в собі всевіт. З'явився й зник вишитий шовками рожевий флямінго. Порцелянова філіжанка з блакитним N в золотому овалі лавра заступила бронзовий бюст похмурого Данте. Товпа товпилась біля залля того світлом входу в кіно. Вузьке віконце. Таблиця з цінами. На брунатних конях мчали жовті в ширококрисих капелюхах ковбої, розмахуючи ясо”.

*У перекладі: У передріздвяних вітринах вечірніх вулиць світилися різнокольорові свічки, блищали пряники й срібні зірки на прикрашених ялинках. Я йшла через місто й придивлялася до виставлених див: іграшок і ляльок, красивого срібла, шкіряних торбинок, шовкових хустин і чудових гравюр.

Опис у книзі гаттінгберг побіжний. Жінка хоче книги, і все інше її зір фіксує мимохідь і без великої уваги. У Домонтовича на образ передріздвяного міста накладено образ жінки, елементи її портрету і характеристики її через те, як вона бачить місто: прагнення казки, сприймання світу як ілюзорного, бо справжньою дійсністю для неї є казка. Ілюзорний світ срібних зірок, другий ілюзорний світ — кінофільму про ковбоїв, контраст двох ілюзій. Саме в цьому лежить мотивація для поширення цього вступу в Домонтовича.

Цікаво було б знати, на чому збудовано незакінчену оповідь про Франсуа Війона. Зі справжньої біографії Війона відомо дуже мало, романисти мають волю вишивати такі мережива, які їм подобаються. Не виключено, що джерелом оповідання Домонтовича могла бути якась стаття в французькому або німецькому журналі, і її він притримувався. Імовірніше, що вже з давнішого часу Домонтович знав книжку Франсіса Карко (F. Carco. “Le roman de François Villon”), яка вийшла була в 1927 в Ленінграді. Її російський переклад звався “Горестная жизнь Франсуа Вийона”. Залежність від Карко зраджує те, що всі дійові особи повісті Домонтовича виступають у романі Карко, а багато з них вигадані цим останнім і не спираються на історичні джерела. Якщо роман Карко був першим поштовхом для праці над темою про Війона і її головним джерелом, то Домонтович переніс до свого твору мало деталей і цілком змінив загальну концепцію. Карко хоче показати широке побутове тло життя Війона, він описує вулиці старого Парижу, дає Війонові багато товаришів з міського дна і знайомих з вищих клас, проводить його через кілька кохань. У Домонтовича кількість дійових осіб різко зменшено, про життя волоцюг і злодіїв ми майже не довідуємося, натомість підкреслено соціальні контрасти, — мати Війонова стала не нейтральною старою жінкою, а тяжко експлуатованою пралею, опікун Війонів метр Гійом, священник, — святеником і розпусником, Колен з учасника розбійницької зграї — чесним трудящим ковалем, кохання з Катериною стає ідеальною закоханістю юнака в принадну жінку, неприступну через клясові поділи й забобони. Натомість широко розгорнено загальну історіософічну характеристику доби, точніше — переламу однієї доби — середньовіччя — в новочасну добу, що тривала за автором більш-менш до нашого сторіччя.

Якщо справді вихідною точкою для Домонтовича був роман Карко, можна думати, що працю над темою про Війона автор почав ще в тридцятих роках, коли підкреслення клясових контрастів було модою й вимогою, як це виразно відбилося в повісті про Бабефа “Напередодні”, де гротесково опрацьовані деталі побуту XVIII століття — вони були такими вже в “Розмовах Екегартових з Карлом

Гоці” — створюють переконливе часове тло, але це тло розривається час від часу надокучливим коментарем автора про соціальні протиріччя, упередженим розподілом фарб на темні й світлі і навіть зовсім уже анахронічними цитатами з Маркса, на зразок: “Батьківщина? Чи є для пролетаря батьківщина?”

Як і в випадку стилю, ідеології, майстерності, Домонтовичеве ставлення до використання своїх джерел, ілюстроване тут з пізніших його творів, цілком виявилось вже в перших його книжках. “Аліна й Костомаров” у цьому сенсі характеризується тими ж рисами, що й, скажіть, його повість про Ван Гога. В основі книжки про Костомарова лежать спогади його дружини Аліни, родженої Крагельської, видрукувані у “Вестник Европы”, і багато місць книжки Домонтовича-Петрова становлять собою простий переклад спогадів. Ось один з незчисленної кількості прикладів:

У спогадах Аліни: “Татьяна Петровна упорно молчала, а моя мать сказала:

И число выбрал Николай Иванович тринадцатое для своего обручения, и собаки воют у нас при тоске, вместо музыки! Так это все неприятно.

Мы, не должны, предугадывать будущее, да еще по таким приметам, — сказал священник.— Бог милостив, и нашим новонареченным ниспошлет все благое, а пока мы, должны жить их радостью и любоваться ими.

Мой жених и я были безмятежно счастливы, и весело смеялись, в особенности когда после повторения всяких пожеланий за шампанским подали чай, и все собрались как-то торжественно усаживаться за столом”.

У Домонтовича: “Тетяна Петрівна уперто мовчала, а пані Крагельська сказала:

І число вибрав Микола Іванович 13 для дня своїх заручин, і собаки виють у нас під час тосту, замість музики!.. Так усе це прикро!

Панотець заспокоював:

Ми не повинні, — сказав він, — гадати про прийдешнє, та ще за такими прикметами. Сподіватимемось на благу долю наших новонаречених, а поки ми повинні жити їх радощами й милуватися з них.

В цей час ніщо не могло стурбувати Миколу Івановича й Аліну; вони були безмежно щасливі, надто коли, повторивши всілякі побажання за шампанським, усі зібрались якось особливо врочисто сідати за стіл”.

(У цитаті з спогадів Аліни Костомарової підкреслено ті слова, що не ввійшли до тексту Домонтовича; у тексті Домонтовича підкреслено слова, додані автором. Цитата зі спогадів походить з

“Вестник Европы”, 1910, 7, — С.54).

У книжці Домонтовича в цілості використанно одначе в монтажі інші джерела, не кажучи про деталі, додані самим Домонтовичем, його міркування про події, характери і епоху. Найвні також своєрідні композиційні переставлення й ходи.

Розшуки джерел творів Домонтовича — це не тільки інтелектуальна гра, що приносить приємність дослідникові. Певною мірою тут лежить ключ до творчої методи, до своєрідності Домонтовича як письменника. Тут виявляється його приналежність до “неокласичного” грона — гра в літературні алузії, наслідування й відштовхування, що їх не знатимуть невтаємничені, — характеризувала всіх членів грона (і як же драгувала непричеших!), тут виявляється і його власна індивідуальність з тяжінням до експресіоністичного і до філософського.

Замість розділу 7

Суворо беручи, Домонтович не має своєї біографії, бо така особа не існувала. Сьогодні загально відомо, що Домонтович — псевдонім Віктора Петрова, науковця, що студіював історію літератури, написав дисертацію про Пантелеймона Куліша, а коли студії української літератури було розгромлено, став археологом, ділянка далеко безпечніша. Власне, ті, хто знав ці речі, часто переносили на Домонтовича ім'я Петрова Віктор. На це Петров відповідав: Домонтович — не Віктор, він тільки В. Цим він підкреслював і не існування Домонтовича як особи і недоречність ототожнення його з Петровим.

А все таки біографія Домонтовича — чи елементи її — потрібна хоч би для того, щоб з'ясувати хронологію його творчості. Чому перший твір Домонтовича, “Дівчина з ведмедиком”, з'явився тільки 1928 року, коли Петрову було вже 34 роки — дуже пізній дебют? Чому Домонтович зник на час 1931–1941, десятилітня перерва? Чому він був активний у роки 1942–1948 і знову зник безслідно від того часу — адже Петров жив ще 20 років, до 1969 року?

Про причини пізнього початку можна висунути імовірну гіпотезу, спираючися на свідчення самого автора в його “Болотянній Лукрозі”. Наукова діяльність молодого вченого в Київському університеті поглинала весь його час і сили. До цього згодом додалася праця при Академії Наук у Києві. Так само можна з великою пайкою певности з'ясувати собі причини перерви в літературній діяльності Домонтовича в середині тридцятих — на початку сорокових років. Терор не тільки забрав усіх майже друзів Петрова — Зерова, Филиповича, Драй-Хмару, й залякав у мовчання тих не багатьох, хто лишився (Рильський), а й вимагав від кожного письменника, мовляв Тичина, “співай, поете, з нами в тон”. Петров утік в археологію, а Домонтович упав в анабіозу. Як зачаровану красуню, Домонтовича

міг збудити тільки принц. Принц у цьому випадку показався не чарівним юнаком, а потворою гітлеризму. Все такі життєві умови змінилися — й Домонтович пробудився. Відносна свобода вислову в умовах повоєнної еміграції дала крила.

Після квітня 1949 року новий крутий поворот у житті Петрова, вивезення з Мюнхену й повернення під владу Сталіна принесли Домонтовичеві повну і остаточну смерть. Петров прожив ще двадцять років, але ці двадцять років не відродили Домонтовича. Самі обставини життя Петрова протягом цих років лишають багато неясного. Радянська історія, як добре відомо, вибирає тільки те з життя націй і людей, що відповідає “настановам партії та уряду”, і замовчує всю решту. Тим більше цей принцип застосовується, коли в розвиток подій включається радянська розвідка, її таємні операції. Саме такий був випадок Петрова.

Ніякі гіпотези й припущення не розв'яжуть всіх загадок у біографії Петрова. Можна цілком погодитися з Симоновичем, коли той на початку некрологу Петрова пише, що він був “людина складної долі”. Остаточний варіант розділу про біографію Петрова Домонтовича сьогодні не може бути написаний. Можливо, він не буде написаний ніколи, — КГБ вміє тримати свої таємниці. Але навіть якщо прийняти найгірше — советський варіант, попри всі його внутрішні суперечності, навіть тоді ясно одне, що радянська система не може претендувати на Домонтовича-письменника. Вирішальні тут не кілька виразно протирадянських оповідань — їх можна було написати на спеціальне завдання. Вирішальні тут, власне, аполітичні твори Домонтовича. Увесь їхній світогляд, уся система думання, уся проблематика настільки чужа радянським, водночас не полемізуючи з ними, лишаючи їх просто осторонь, що тут не можна говорити про якусь фальш чи підробку. Тому не випадково, що з поверненням Петрова до Радянського Союзу Домонтович перестав існувати, не зробивши жадної спроби, пристосувавшись, відродитися.

Сьогодні не можна написати остаточного “сьомого розділу” нашої статті про Домонтовича, — тут цей розділ названо “замість розділу 7”, але можна з певністю писати про Домонтовича як талановитого й своєрідного письменника, що має своє місце в історії української літератури*. Домонтович почав свою діяльність 1925–1928, задовго до можливості яких-небудь доручень чи наказів радянської розвідки, і — як Домонтович — зберіг подивугідну єдність своєї творчості крізь роки війни і еміграції — від “Екегартових розмов з Карлом Гоцці” і “Дівчини з ведмедиком” через “Без ґрунту” до “Апостолів”, “Спраги музики” і “Самотнього мандрівника”. Якщо навіть правда, що Петров піддався провокації, цього не можна сказати про Домонтовича. В питанні вірності собі й чесності Домонтович не робив компромісів і, коли не можна було говорити те, що він міг і хотів казати, вибирав мовчання. Так було в більшій частині тридцятих років, так було після трагічної дати 18 квітня 1949.

Мені хочеться на закінчення цієї післямови до вперше зібраної

творчості Домонтовича в її блиску, грі й трагічності навести довгу цитату з Анрі де-Реньє, письменника, що був одним з хрищених батьків Домонтовича. У своєму романі “Острах перед коханням” (La peur de l'amour) він пише про смерть письменника

*Непричетність Домонтовича до радянського стандарту виявилася вже від найперших його публікацій у двадцятих роках. До завдань цієї статті не входить огляд радянсько—партійної критики на твори Домонтовича, але фактом є, щонавколо кожної з трьох тоді виданих його книжок звичинявся справжній відьомський шабаш. Ось лише кілька “критичних голосів” з приводу тих книжок: “на ґрунті дрібнобуржуазної, поміщицької літератури” (Якубовський); “навіть чи апелює до масового, робітничого читача” (Майфст); “реакційність досить виразна” (Хуторян); “вияв клясово-ворожого активізації. Пролетарська суспільність мусить дати цим виявам гостру одсіч... Вияв смаків і уподобань міщансько—непманських соціальних груп” (Чернець); “ідеалістична нісенітниця... чужа й шкідлива нам” (Кодацький).

Парадоксально, тільки “Нова генерація” поставилася прихильно до “Аліни й Костомарова”, знаходячи в повісті “новизну методи... шляхом перенесення засобів наукової роботи — на ненауковий матеріал” (Санович Л. // Нова генерація. — 1929. — 12). Поза тим позитивна критика не знайшла собі дороги до преси. Але варт відзначити — з особистих спогадів автора цієї статті, що Агапій Шамрай, харківський відповідник Миколи Зерова, в своїх університетських лекціях з історії української літератури в Харківському університеті (тоді ХППО) 1930 року присвятив “Дівчині з ведмедиком” повних дві години, розглядаючи книжку як одну з цільних появ новітньої літератури. На жаль, мої записи лекцій Шамрая втрачено під час війни.

Поля Ренодье, учня Фльобера. До рук сина небіжчика потрапив некролог батька:

“Marcel Renaudier laissa tomber la brochure, les yeux pleins de larmes et le cœur battant. C'était donc ainsi qu'apparaissait aux indifférents ce qui avait été la vie de son père! Quoi! Rien de plus! Quelques dates, quelques faits, c'était tout!... Mais lui, comme il suppléait à ce que ne racontait pas la notice! A travers les lignes du biographe, il pensait à ce qu'elles ne pouvaient dire : le secret douloureux l'une âme souffrante et tourmentée...

De toutes les paroles du maître (Gustave Flaubert), Paul Renadier n'avait retenu que son dégoût de l'humanité, sa haine du laid, son mépris de la platitude... Il en fut peut-être resté là, à ce pessimiste mêlé d'ironie et de regret si la guerre de 70 n'était survenue. Durant ces mois, il fut témoin, dans la terrible familiarité des catastrophes, de ce que l'homme porte en lui d'égoïsme, de lâcheté, de bêtise, de turpitude. Il observe à découvert et dans une nudité cynique ce qui d'ordinaire demeure dissimulé au secret des âmes. Il vit mentir, voler, piller, tuer. Il entendit pérorer et discourir. Et il sortit de là écoeuré. Il avait vérifié l'exactitude vivante des axiomes abstraits des philosophes et des moralistes les plus défavorables à l'homme. Mais il n'était pas de taille à se hausser jusqu'à eux. Néanmoins, il dirait à sa façon et à sa mesure ce qu'il sentait d'accord avec eux, il le dirait avec ces” *

*У перекладі: Марсель випустив брошуру з рук, його очі були повні сліз, і серце калатало. Так, отже, показувалося життя його батька очам байдужих! Ні, більше нічого! Кілька дат, кілька фактів, це було все! Але він доповнював в уяві все те, чого не оповідала стаття. Крізь рядки біографа він мав у мислі те, чого ті рядки не могли сказати: болочу таємницю душі, що страждала й мучилася...

З усіх слів учителя (Фльобера) Поль Ренольє затримав тільки його відразу до лолства, його ненависть до потворного, його зневагу до втертого... Він би, може, й спинився на цьому песимізмі, змішаному з іронією й жалем, якби не вибухла війна сімдесятого року. Протягом місяців він був світлом — у жахливій звичності катастроф — того, скільки людина несе в собі егоїзму, боягузтва, дурости, мрзоти. Йому неприховано відкрилося в цінічній голизні те, що звичайно лишається прикритим у таємницях душ. Він бачив, як брешуть, крадуть, грабують, убивають. Він чув, як люди розбалакують і патякають. І він вийшов з того з почуттям огиди. Він перевіряв живу точність абстрактних аксіом філософів і моралістів, найнеприхильших до людини. Але він не був спроможний піднятися до них. Тим не менше своїм власним способом і мірою він говорив про те, що він знайшов у них відповідного, говорив по-своєму. Але бувають удари батога, що дошкуляють більше, ніж улари ломаки.

Чим для Поля Ренольє була війна 1870 року, для Домонтовича став “1921 рік”, рік, коли товариші Портянки і їхні господарі ствердили своє панування на Україні. Пройшло кілька літ, і товариші Портянки змусили Рильського написати всі його незчисленні “Пісні про Сталіна”. Вони могли змусити Петрова виконувати ті чи ті їхні завдання, хоч цього ми не знаємо. Цікаво в цьому контексті, що вони не спромоглися перетворити Домонтовича на “соцреаліста”.