

Ростислав
ЧОПІК

ПЕРЕСТУПНИМ ВІК

українське
письменство
на зламі
XIX-XX ст.



ЛЬВІВСЬКЕ ВІДДІЛЕННЯ
ІНСТИТУТУ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ
НАУК УКРАЇНИ

Серія "Літературознавчі студії", випуск 7

Іван Франко
Леся Українка
Ольга Кобилянська
Михайло Коцюбинський
Володимир Винниченко
Марко Черемшина
Василь Стефаник
Лесь Мартович
Молодомузці

Ростислав
Ч О П И К

ПЕРЕСТУПНИМИ ВІК

Львів — Івано-Франківськ
"Лілея-НВ"
1998

*українське
письменство
на зламі
XIX-XX ст.*

Перша книга молодого дослідника, що заповзявся підібрати ключі до секретів майстерности класиків. З-поміж них обрано представників доби, у яку наше письменство переступило в нову естетичну якість. З'ясувалось, що українська класична спадщина — річ не тільки корисна, але й дуже цікава...

Відповідальний редактор Євген НАХЛІК

Готуючись до занять зі студентами на кафедрі української літератури Львівського університету, майбутній автор цієї книги мав потребу-нагоду читати класиків цільно. Тобто від першого до останнього твору (у хронологічній почерговості написання), і за максимально стислий відтинок часу. Виходив ефект кінофільму.

Твори складались у творчість, мов у єдиний Твір. Чітко відстежувався його сюжет, ловився задум-сценарій, "власною персоною" проступав суб'єкт наскрізної акції. Ним, звичайно ж, був сам письменник, чи то пак — його дух, що інкарнував себе з твору у твір, лист, статтю, фрагмент біографії; ділився між іпостасями персонажів, множився досвідом і, врешті-решт, підносивсь до ступеня якості, котру шукав.

Вислід цих т. б. м. спиритичних сеансів — перед Вами, шановний читачу. Гляньте у "Зміст". Назви студій — то імпульси, що виникали в процесі читання. Кожен програмував певний спосіб (алгоритм) мандрівки вслід за митцем. Слід у слід, аж до дверей його лабораторії, до щілини замка, у яку вставляється ключ.

Найважливішим при цьому (як допіру в читанні) було здолати оту розпорошеність, що є антитезою цілності; "обійняти" — раніш "необнятне". Чому, до прикладу, учні загальноосвітніх середніх шкіл не знають іноземної мови? Тому що їх неї навчають "сорок раз по разу" — один-два уроки тижнево, й до того ж головний акцент кладуть не на живе спілкування (вживання у цілість), а на граматику (почастинне прищеплювання). Чи не ліпше було б довгі роки тяганини стиснути в один, але максимально насичений, давши учням ввійти у мову і не випускаючи звідти, аж поки просякнуться наскрізь, вживуться в її атмосферу, "зсередини" відчують її організм.

Спадщина кожного з класиків — то також (до пори) незнайомі, засекречена мова, де також все пов'язано і взаємозумовлено, мов у живім організмі. Її неможливо пізнати “анатомуючи” — “граматично”, “по кісточках”.

Неможливо збагнути серце, якщо серце лежить “на тарілочки”. Серце повинно битися в грудях, голова — бути на плечах, рука — міряти пульс. Лиш тоді все відчується в органічному взаємозв'язку, оживе, стане на місце.

Автор кокетував би, якби казав, що вважає цю книгу книгою версій. Лікар, змиливши діагноз, поруїнує чиєсь здоров'я; математик, задавши не той алгоритм, місяцями шукатиме помилки; ключар, котрий схибив на міліметр, не відімкне... Чому ж у літературознавстві має бути інакше? Об'єкт дослідження завше мусить потвердити чинність того, що подумав про нього дослідник. Все повинно “зійтись”: тема й ідея; сюжет, образи, стиль; плоть і душа; рід і жанр (той, хто родить); стартовий імпульс — і вислід мандрівки; далекі орбіти — і круги своя. Автор страх не хотів би, аби його патос Вами, читачу, сприймався за самовпевненість. Але що тут поробиш. Сходилося! Об'єктивне і суб'єктивне, наче добрі знайомі, потискали одне одному руки. Може, тому, що знайомлячи їх, автор остерігався читацької фрази на кшталт: “Це — він, це не той, про кого він пише!”

Ти — за кадром, кадр вирішує все. Тільки треба його проявити: відсвіжити притемнені фарби, усунути нашарування старих кліше, добратися до перводаного. Це — ефект реставратора.

Ще в сімдесяті роки площа Ринок у Львові була сірою. Львів'янам здавалось, що це безколір'я природне. Аж поки реставратори, дослідивши первісний стан штукатурки, показали, що й у шістнадцятому столітті люди не страждали на дальтонію. Цікаво, та коли зовсім недавно було відреставровано ще й фонтани, чимало львів'ян почало шкодувати за втраченим шармом старовини. Що ж, в уламковій статуї чи колони, убраному в площу, — теж немало естетики. Й хочеться іноді побродити музеєм реліквій, недоторканих, трішки замшлілих... Іноді, коли втомить життя.

Класика мусить жити! Не з самої поваги до класиків. Вона мусить жити для нас. Ми потребуємо досвіду тих, що творили отут, перед нами, на оцій же землі. І естетичного, й етичного, екзистенційного — всього. Ще й поготів. Адже наше письменство

завше було твердинею українського духу. Наші класики — каста його жреців. Їхня спадщина є не останнім знаряддям національної ідентифікації. І у просторі, і в часі.

У просторі — бо нема українця, що б її не читав, не вивчав, не діставав за неї відзнак у щоденнику. Як же не скористати з такого спільного знаменника, як не заґрунтувати у нім чисельні дробини досвіду всіх небайдужих? У Львові й у Харкові, у Криму і на хуторі Михайлівському — ми, що зростали на творах тих же людей.

У часі — бо час України все той же. Ще той же, відколи вона захотіла бути Собою. Це Переступний вік. Спрага нової якості, нового трибу життя і слова. На зламі століть — минулого і того, що стане минулим невдовзі, цьому сприяли зорі.

... Прочуття “дванадцятої”. Тривожна і повна віри думка про “завтра”. Присутність “завтра” в “сьогодні”. Навіть спомин — про “завтра”. *Fin de siecle!* В ту добу українське письменство переступило. То був рівень найвищий. То був не крок, а злет!

Коли ж, як не зараз, коли під ясними зорями України знову — Переступний вік, нам відчувати споріднення із тією добою? Зараз, коли її столітня каденція множить десятикратно. Інтуїції й рації дихають в такт. Є особливо вчасна підстава їм довіряти. Є нагода синхронізації.

Шановний читачу, під знаком таких засад писалася ця книга. Їхня легалізація зорієнтує Вашу увагу. Автор переконався в цьому під час обговорення рукопису у Львівському віділенні Інституту літератури ім. Т. Шевченка. А під час аудиторних занять в університеті ім. І. Франка апробувалась іще одна (методична ж) засада.

Звичайно, ви можете сприймати усе, пропоноване автором, безпосередньо — “на віру”. Тому повірте: якщо віднайти дрібку часу і попередньо відсвіжити у пам'яті твори, які мітить “жирний” курсив, Ви скористаєте вдвічі. Бо не лише пізнаватимете, а й впізнаватимете.

Ефект впізнавання. — Розкіш для реставратора! Оживання очей, відчиняння чарівних дверей, повтори народжень, співпереживання, переступ у Якість...

Автор бачив це на студентах. Звіртеся їм. Адже студенти, здається, найкращі люди. Учорашні, нинішні, вічні...

Двохсотріччю нової української літератури і сторіччю її новітнього розквіту

“Великі роковини” — “Пролог, говорений перед ювілейною виставою “Наталки Полтавки” в пам’ять столітніх відродин української народности”, Іван Франко побудував за принципом антитези. Напочатку, “глухо, іронічно” продекламувавши першу строфу “Енеїди”, оповідач козак-невмирака кидає нищівні докори на адресу парубка моторного та його непорядного воїнства, що покинули Трою-Україну і “рушили народам на наругу! Пішли нової матері шукать”. Тональність розпачлива. Козак шле прокляття навздогін легкодухам, що задля печених голубців, розкошів Карфагену та римського блиску зрадили рідні згарища: “Ідіть! Несіть народам всім для виду жебрацьку торбу і лице без встиду!” У половині твору лунає сакраментальне: “Україна вмерла...”. Козак западається в землю. На сцені — пільма.

Та по хвилі звільна прояснюється. Сходить сонце, і той самий, але відмолоділий козак-невмирака, продовжує: “Здорово проспався, бачу, по-козацьки сотню літ...”. Він придивляється до змін, що зайшли в Україні за цей час, і з виразом найвищого захоплення вигукує:

Ах, а тут! Предивне диво!
Тайна поміж тайн страшних!
Се ж Енеєві потомки!
Та що стало нині з них?
Ті, що перед ста літами,
Як згорів наш рідний дім.
Накивать йому п’ятами
Не задумались зовсім, —
Ті під материні крила
Знов згорнулися в любові,
І бажають в рідній хаті
Рай зготовити собі.

Замість розпачу — надія. Замість “Україна вмерла...” — “Ще не вмерла і не вмере!”. Замість 1798 — 1898. Сто літ. На зміну епохи Котляревського, що охопила собою скасування Гетьманщини, зруйнування Січі, закріпачення козацьких вольностей, стала епілогом старої, славної у минулому, а відтак зрушеної з вікових основ України, прийшла епоха Франка — пролог до нового життя в іпостасі модерної нації.

Жанр епохи диктує жанрам літературним. “Енеїда” — справді канонічний епілог. Головна подія — позаду. Котляревський простежує дальшу долю героїв, дописує розпочате імпульсом колишньої сили. Рим? Так, але чи веде троянців ідея заснування Риму? Чи вона визначає логіку їхніх діянь? Чи взагалі їхній стихійній природі властиве підпорядкування ідеї чи логіці?

Питання риторичні для кожного, хто читав “Енеїду”. У контексті сотень пишнющих її сторінок візія грядучого царства з’являється всього кілька разів. Та й то хіба у штучно накликаних випарах ворожбитського зілля, а чи в балачках олімпійців, котрі нагадують одне одному (так, між іншим, про не забудь), що пора, мовляв, і честь знати: бавтесь, інтриганьте, а Енея не губіть — йому Рим закладати. Самому ж Енеєві жодний дороговказ не світить. Він керується хвилиnnими емоціями (спокуса Дідониних приваб, лють через побачену на плечі в Турна Паллантову ладунку і т. д.). Він пливе хвилями інерції набутого колись військового досвіду. Він козакує, бо такий триб усього його дотеперішнього життя, бо така вже звитяжна його натура, бо звик.

За кілька літ перед “Великими роковинами”, зрікаючись за-непадництва, Франко маніфестував: “Я є мужик, пролог, не епілог”. За кілька літ опісля видав інший, не менш знаменитий, пролог — до “Мойсея”. Пролог-аналог: ті самі гіркі нарікання попервах, ті самі віра й надія — потім. А головне, що потім, — сама поема, поема-пролог, народжена духом прологу-епохи.

Передруковуючи для збірки “Давне й нове” вірша “Декадент”, із котрого узято цитований шойно рядок, Франко висловився точніше: “Я хлопський син, пролог, не епілог”. Йдеться не про селян, а про нове покоління інтелігенції, що виходило на арену суспільної боротьби просто з-під селянської стріхи. Воно не мало за плечима козацько-старшинського родоводу із задавненими комплексами поразок, зрад, безнадії, пристосуванства. Все було попереду в цього завзятого покоління хлопських синів, звиклих покладатися тільки на себе.

Чи знайдеться в українській літературі ще так різоче контрастна пара — “Енеїда” й “Мойсей”? Відбитки душ великих українців кінця XVIII і кінця XIX ст. Над тектонічними зламами історії стоять ніжки їхніх письменницьких бюрець. Реалістична фіксація того, що було, — в “Енеїді”, романтичне ствердження того, що буде, — у “Мойсеї”. Це тональність, жанр, напрям. Тема ж одна — шлях народу. Як же по-різному проходять його герої Котляревського і Франка! Яке все у них діаметрально протилежне! Хочеться розкреслити надвоє аркуш паперу і

вписувати одну навпроти одної антитези і тези, пункт за пунктом, крок за кроком.

Крок за кроком долає безплідні піски арабської пустини Франків народ. Кожен — полічений натугою, народжений терпінням задля мети. Де вже той Ханаан, за якою горою? Швидше б скінчилась дорога.

Хай би дорога тривала завжди! — міркують Енеєві козаки. Благодатними берегами Середземномор'я пролягає їхня мандрівка. На берегах мешкають гостинні люди, що люблять і наливають, і не відпускають з обіймів. Троянцям не хочеться вставати з-за, вилазити з-під столів, аби рухатись далі. Коли жінки палають кораблі, чоловіків охоплює панічний страх не через те, що вони не заснуть Рим, а через те, що, об'ївши господарів і набриднувши їм, не зможуть шукати нового злачного місця. “Не баріться! — гнівно нагадує їм Зевес, — вас чекають великі справи”.

“Не кваптесь, — звертається до обранців Єгова, — ви ще не гідні вступити в обітовану землю. Лише після того, як забудете смак єгипетського м'яса, зростете духом і захочете мати Вітчизну. Лише після того, як сотворите її у власній душі”:

Ось де вам Вітчизна осяйна
З всіх найкраща країна,
Лиш маленький завдаток її
Вам отся Палестина.

Єгові важливо, аби людина, яку Він зробив за своєю подобою, дорівнялась йому у думках і вчинках, усвідомила Його план і промисел, була не сліпим виконавцем, а гідним партнером.

Богів олімпійських душі троянців узагалі не цікавлять. Більше того, ці душі з найвищого благословення приречені стати морально надщербленими. Троянці гинуть не за Вітчизну своїх дум і мрій, а за цілком матеріальний клаптик чужої землі. Це перед ними, потенційними асиміляторами, Юнона просить Зевеса захистити аборигенів-латинців:

Нехай Еней сідла рутульця,
Нехай спиха Латина з стульця,
Нехай поселить тут свій рід.
Но тільки щоб латинське плем'я
Удержало на вічне врем'я
Імення, мову, віру, вид.

Але троянці стали такими всупереч власному бажанню. Вони б не воювали, бо прийшли до Італії з миром. Тільки верховна воля перетворила їх на слухняних маріонеток і знай посмикує за шнурочки.

Українець кінця XVIII ст. почував себе іграшкою у руках

незбагненних фатальних сил, що наче змовились проти нього. Громіздкий ридван імперії набирив розгону. Безумством було би чинити опір залишками порізногого, знекровленого козацтва. Котляревський пропагує заспокоєння, легітимність, порядок, послух на всіх рівнях організації суспільного життя — від політичного до родинного:

Вельможі! Хто царя не слуха,
Таким обрізати ніс і уха
І в руки всіх оддати катам.

А ось якої характеристики удостоїлись бунтівні “чуприндирі”-запорожці: “Вдень п'яні сплять, а крадуть вніч”. Тут пахне Кулішем, та нам достатньо прикладів й у автора “Енеїди” і “Наталки Полтавки”. Зокрема, в п'єсі наскрізною є ідея всезагального компромісу. “Де згода в сімействі, де мир і тишина, щасливі там люди, блаженна сторона”, — співають щасливі дійові особи. Вони не стільки борються, скільки терплять. Наталка готова поступитись материним благанням і відмовитись від Петра. Петро, незважаючи на свої почуття, теж просить кохану не опиратись материній волі. Ця готовність віддати найдорожче, змиритися розчулює Терпилиху (!), а далі й самого Возного і врешті-решт захоплюється гепієндою, з якого мораль: хочеш бути щасливим? — корися, терпи. Згадаймо “Украдене щастя”, де надзвичайно схожа у зачині ситуація розв'язується цілком навпаки, і переконаймося ще раз, наскільки різну модель поведінки пропонували своїм сучасникам Котляревський і Франко. Отут ми підходимо до найсуттєвішого: з яким серцем пропонували? Чи всі підстави має гіркий докір козака-невмираки? Чого більше — шкоди чи користі завдав українству дух “Енеїди”? У чому головню виявляється цей дух: сюжеті? декларованих раз-по-раз сентенціях? Чи, може, у чомусь іншому?

Навіть у перелічених захисних фортифікаціях архітектури твору трапляються віконечка, крізь які оте інше зазирає прямим текстом. І ми не лише відчуваємо — чуємо (!), як душить поета мундир вимушеної чемности, як ностальгійно зітхає за безпосредньою, ширшою своєю Україною слово царського офіцера:

Так вічної пам'яті бувало
У нас в Гетьманщині колись,
Так просто військо шикovalo,
Не знавши: стій, не шевелись;
Так славнії полки козацькі
Лубенський, Гадяцький, Полтавський...

Стривайте, та це ж про латин... Це рутульці задумали побить троян і з того приводу “в шапках, було, як мак цвітуть”. Де очі

ілюстратора А. Базилевича, який так знаменито малював Турнове воїнство у римських сандаліях? Втім, що йому залишалось робити? Як розрізнити інакше ворожі стани? Усі в кунтушах? Усі з оселедцями? Доводиться пензлем суперечити класикові, для котрого сюжет — річ остання. Хто там звідки втік і куди, і кого побив, і за що — за столицю світу чи за Аматиногу цуцика — байдуже. Аби по-українськи, аби про Україну, аби пізнавалась вона у кожній строфі, аби на кожній кісточці сюжетного скелету (дарма — троянській, а чи латинській) наростала і пульсувала її жива плоть! Життя нації заморфлене, позбавлене органічної, питомої структури, нація не владна прокреслювати наразі сюжети своїх шляхів, відповідати за логіку діянь, але ж сама вона зостається, її розкішна фактура — ось!

Костюми, зброя, страви, напої, ігри, танці, предмети домашнього вжитку, а головне — мова! Нескінченні синонімічні ряди, гурти різного роду однорідних членів предовжелезних речень. Так рясно від ком та двокрапок, такою малою здається навіть максимально об'ємна зі строф (якщо не лічити сонета) — децима.

Котляревський хоче все “дрібненько описати”. Він смакує кожну подробицю, оглядає її зусібіч, розгортає уздовж і вшир. Це справжня енциклопедія. Це рідкісний випадок, коли апотеоз багатослів'я є явищем позитивним, бо кожне слово — це часточка патріархальної Атлантиди, носій інформації про неї, матеріалізований згусточок її життєдайного, потужного колись, а тепер ослаблого, духу. Відроджувати цей дух будуть невдовзі Шевченко, Леся, Франко... Котляревський рятує плоть, заповнює візитівку своєї Вітчизни впізнаваними (згодом) реаліями. Безталанні земляки зведуть їх до стандартів “котляревщини”. Замість десятків, сотень назв з арсеналу української кухні постане одна галушка, замість дивовижно багатого гардеробу — самі шаровари. Це у ліпшому випадку, бо у гіршому, який, власне, і має на тривожній увазі поет, за уніфікацію приймається чужинецька рука. І уніфікує — під свій, чужинецький, ранжир. З учорашніх козаків обдирають барвисті строї та запихають їх, розгублених, поголених “під нульовку”, у монотонні солдатські мундири. Жахлива оця травестія, коли шати, в які убирався гордий дух, опиняються на лакеях, що натопають люльки панам, коли козаки — всього лише козачки по суті. Котляревському не треба парадоксів. Він показує козаків у тому, в що, народивши, одягла їх козацька мати. Він повертає козацький зміст у козацькі форми. Най благословиться оцей бурлеск! І якщо на ворожих троянцям латинах ті ж кунтуші, то й латинці воюють звияжно — теж по-козацьки. Еней — улюбленець публіки, наймайстерніший воїн, торжество сили й краси. І саме тому він

— ватажок. *In conproga sana!* Так було від часів античних до часів козацьких, тобто в часи лицарські.

Але “нині інші війни” (“Великі роковини”). У “Мойсеї” статура “прямого, як сосна, величавого” Енея вже б надалася для цілком відмінної ролі. Кого лиш не просять рослини бути у них царем — і пальму, і рожу, і березу, і дуба, і родича сосни вольного ліванського кедра. Всі відмовляють, і тільки терен, найнепоказніший з усіх, погоджується, аби почути згодом прокльони і нарікання за колючки своєї суворої правди:

Се Мойсей, позабутий пророк,
Се дідусь слабосилий,
Що без роду, без стад і жінок
Сам стоїть край могили.

Могутній дух оселяється в кволому тілі. Кволий народ. Давня сила пішла від нього, але мусить прийти нова. Упосліджений повинен стати найпершим. Ворог заарканив на час тіло твоєї Вітчизни, але йому не подасться твій дух, якщо лишень сам ти цього не захочеш. У твоїх руках нині — тільки він. Поема Франка — про дух. Матеріальна фактура не просто не має жодного значення (“долини марні” випеченої сонцем арабської пустині, “ржавії гори”, “осети та будячче”, скупа манна небесна, дешиця вологи, захованої у скалі). Звертати на неї погляди, мріяти про діброви й мураву, про сапфіровий Йордан, що синіє десь у майбутньому, за голими скелями Моава, — небезпечно, шкідливо:

Хто вас хлібом накормить, той враз
З хлібом піде до гною;
Та хто духа накормить у вас,
Той зіллється зо мною.

Жодна матерія не повинна відволікати. Немає права на розгалуження, переліки і синоніми. Компактний катрен усічено на твердо заакцентованому найвлучнішому слові. Не до сміху. У “Мойсеї” тільки один жарт. Та й той концептуальний — над Оріоном, що не досяг мети через власну сліпоту і наївність поводиря. Гіркий жарт. Це трагедія. Але з оптимістичним фіналом, бо за ним — безконечне продовження, бо він — пролог. Поема Котляревського — комедія. Та що робить читач, утерши останню сльозу від реготу над її сторінками? Зітхає. Немає вже того, що так веселило, не вернеться, дочитано епілог.





ДИПТИХ ПРО “ПОКУТСЬКУ ТРІЦЦЮ”

I. НЕ-СТЕФАНИК

антитеза

”Не-читальник” то дуже давня історія. Ще в гімназії написало нас двох єго. Спілка була молода і недосвідчена і називалася Л.М. Я вкрав 15 ринських у тата...” — а, може (?) “видував від своєї небоги мами, і ми поїхали до Чернівців до друкарні пана Чопа і там дали рукопис. Кілька місяців пізніше ми мали в руках тонісінку, блідо-блакитненку книжечку “Не-читальник”...” [2; с. 338-339, 282].

Про спілку “Л.М.” Стефаник свідчив приватно, в листі до В.Морачевського. У пізніших споминах про Мартовича, зокрема й тому, котрим доточено вищезитований фрагмент, на цю тему — нічого, що дало Ю.Гаморакові головну підставу вважати спілку “делікатно кажучи, вигаданою” [6; с. XIII]. “Легендою”, продиктованою “романтичними поривами молодого Стефаника”, вважає “Л.М.” і Ф.Погребенник: “В.Морачевський весь час спонукав його писати, відчувши в листах свого друга новелістичну жилку, а Стефаник у той час не мав що показати своєму вчителю” [9; с. 26]. От і оперся, розвинемо, на дружнє плече, адже далі в листі було: “В рукописах наших є не одна річ добра, та тяжко зійтись разом і жити, аби з двох зробитись одним. Інакше не можна, і ждемо, поки не надійде “слухний час”” [2; с. 339]. З Ф.Погребенником погоджується Р.Горак. [7; с. 3]. Зрештою, відразу по вильоті у світ отого чернівецького “метелика” Стефаник і Мартович надіслали Франкові примірник з дарчим написом, де ролі спілчан розподілені чітко: “Високоповажному добродієві Іванові Франкові — В.Стефаник, вид[авець], Л.Мартович, автор” [10; с. 18]. А коли надійшов “слухний час”, Мартович спокійно “привласнив” спілчанське надбання, включивши і “Не-читальник”, і “Лумера” (“друге діло спілки”) до збірки своїх оповідань, та ще й поставив на титулі назву її “блідо-блакитненського” попередника.

Стефаник не ображався. У його активі вже була “Синя книжечка”.

Геній і злослівність

Доля звела цих митців, аби показати, чому збувається, а чому — ні, велике обдарування. Приреченість спілки “Л.М.” — тільки перший симптом, запрошення до цікавої компаративістської студії, де все — антитеза. Окрім: народились в один рік, разом вчилися у Коломийській та Дрогобицькій гімназіях, де об один хідник витирали ноги перед брамою літератури, а щосвята, щонеділі і щовакацій мандрували по селах наvertати у праведну віру затурканого не-читальника. Він — мужик, що не відвідує читальні, і через те керується не позиченими, а власними навичками й інстинктами, — центральний персонаж малої прози Стефаника і Мартовича. Спільний на двох тематично — тілом, часом, місцевістю проживання; разюче відмінний посутньо — душею. Це персонаж-індикатор. Спосіб реагування на його поведінку — ключ до робітні кожного із письменників. І справа тут не в трагічній чи, відповідно, комічній специфіці їхніх талантів. Ні для кого не секрет, яким могутнім почуттям гумору був наділений Стефаник (достатньо “Побожної” та окремих листів), як і те, що комічні фабули Мартовича сумує трагічна мораль (до речі, “в мене фабула — річ другорядна” — Л.М. [7; с. 107]. Справа також не в тім, кому більше було дано. З’ясовуючи розклад сил на самім початку творчого шляху приятелів, подивуємось парадоксальному з ретроспективного погляду зізнанню Стефаника: “Писати я почав дуже рано, ще в гімназії, та величезний талант Мартовича просто паралізував мене, і я ніколи не признавався, що я також письменник” [2; с. 274]. “Мартович розвивався дуже швидко, у 20-му році життя він був, можна сказати, готовою людиною; у Стефаника процес розвитку завершився чи не п’ятьма роками пізніше. Ця різниця дала Мартовичеві першість, і цю першість він тримав майже до тридцятого року життя, коли розцвілий талант Стефаника затьмив славу Мартовича” [6; с. XIII].

Що ж відбулося зі Стефаником і Мартовичем між двадцятою і тридцятою веснами їх становлення? Що забезпечило зміну лідерства, такого однозначно відвертого під дашком спілки “Л.М.”? Адже “величезний талант” — ще не вінцевий епітет у Стефаниковому лексиконі. “Мартович — мій хлоп’ячий сміх і смак генія”, “геніальний письменник” [2; с. 287, 286]. Здавалося б, Стефаник лише ускладнює наше завдання. Невже ностальгійна сльоза по втраченім другові затуманила очевидне? Ніхто ж більше не наділяв Мартовича аж такою, найвищою із можливих, характеристикою. Будьмо уважні: “І тепер я не можу забути того

щастя, яке нам давав Лесь Мартович своїми геніально злосливими оповіданнями...". Це вже шпарина, крізь яку поглянемо далі.

1902 року в листі до О.Гаморак Стефаник пише про свої відвідини Мартовича в Городку: "Чую коло него (а може, від себе) смерть, т.е. цілковите затоплення в щоденнім життю і того, що єсть у людей здібних в такому випадку: цинізм і кілька регул, що ніби тримають его понад людьми. Нема того, що повинно бути: я сих людей люблю, а других не знаю" [7; с. 122].

"А може від себе" — це тому, що і сам Стефаник під ту пору переживав один із найважчих періодів свого життя (недавня смерть матері, до якої чув найбільшу любов; розрив з батьком, що одружився вдруге, і через це повна відсутність коштів, крах восьмилітніх студій на медицині в Кракові, провал спроб одержати посаду гімназійного вчителя...). У цій ситуації важко з тим, "що повинно бути: я сих людей люблю, а других не знаю". Суб'єктивні випробування доповнює відчуття об'єктивного дискомфорту доби. Стефаник дякує В.Гаморакові, "що Ви мене і слова мої любите. Любов чи запал до когось або до чогось є нині на Русі річі проскрибовані" [2; с. 451]. Любов, любити — слова, що чи не найчастіше зустрічаються у Стефаникових листах. Він не любити не може, а тому потерпає у часі, коли доводиться багато людей і їх вчинків не любити. Чоловік пропадає у своїй молодості, як перестає любити. І ще — у своїй творчості. Збіг стількох фатальних колізій у перших роках ХХ віку вводить Стефаника у стан незгоди з собою, розпачливий стан, що убиває снагу любити. Це одна з причин летаргічної кризи пера, яка тоді почалася і від якої його пробудять лише канони визвольного змагу.

Становище Мартовича не менш скрутне: містечково-адвокатські клопоти, хвороба, виснажлива політична діяльність, невлаштованість сімейна, а ще — довга-предовга черга за дипломом доктора прав, якого отримає аж на схилі віку, так і не компенсувавши вигодами нової посади нервів, потрачених на її здобуття. Однак, на відміну від свого приятеля, Мартович не реагує так страшно. Він звикся, порятувавшись у спосіб, за який згадує Стефаник у листі до О.Гаморак. Коли Стефаник покине перо, Мартович продовжуватиме писати, бо стан нелюбові й отих кількох цинічних регул, що ніби тримають тебе понад людьми, зовсім не дисонуватиме з духом його творчости, "геніально-злосливим" духом.

Цей дух з раннього малку викликалі в ньому усі:

— односельці-торговичани, чії спогади продиктують В.Бандуракові низку чарівних "Оповідань про Леся Мартовича";

— однокашники-гімназисти, перед аудиторією яких Лесь запускатиме книжками в деспотів-учителів і вправлятиметься у дотепних усних новелах;

— найближчий приятель Стефаник, що захоплюватиметься до благоговіння, комплексуватиме і боїтиметься;

— М.Павлик, що вигукне: "Маємо свого Гоголя!", віщуючи Мартовичеві велику будучність.

І тільки Франко "впресь". Але про це знають усі*.

Хто винен і що робити? "Читарні" та "кандибати".

Учні й учителі

Закопавши на деякий час свій талант (кого не вразить реакція найбільшого галицького авторитета?), Мартович дістає його в другій половині 90-х років цілим і неушкодженим, із тим же набором апробованих ознак, аби тепер заповзятись "на серію". Він твердо знатиме, чого від нього чекають і почуватиме величезний вплив нових сатиричних рефлексій на адресу старого знайомого — все того ж непорядного не-читальника. Адже цей динозавр провалив вибори. Так принаймні бачить справу Мартович. І дуже сердиться.

Катастрофа 1895-1897 рр., коли до віденського парламенту і галицького союму було обрано зменьку свідомих руських послів, шокувала громадськість. Стало ясно: окрім баденівських багнетів у поразки є ще два винуватці — ті, хто обирав, і ті, кого обирали. Мартович зосередиться на перших. Лише спорадично в його оповіданнях зринатимуть інтелігенти. Головний же шквал немилосердної критики разитиме мужика, не-читальника, аби знав, як ігнорувати найбільше своє добро, панацею від усіх своїх бід — читальню. Выборчу агітацію з читалень Мартович перенесе у твори. І ми матимемо вдосталь нагод ознаймити прийоми і засоби, які добуватиме зі свого арсеналу цей невтомний злосливець, бич мужика. Мужик стерпить, звичайно, — попервах. Адже правда — дотепна, дошкульна, дорідна. Та потім станеться, що повинно було статись: мужик піде у наступ. Екзотично-правдивий (але, на жаль, тільки в межах кількох вищезгадуваних Стефаником регул) мартовичівський мужик вчинить справдешню

* Не акцентуємо на відомих словах Франка з приводу "Не-читальника" ("Напишіть хлопцеві, щоби пера не брав до руки, бо він нічого путнього не напише") у зв'язку з тим, що згодом Франко таким же категоричним чином нейтралізує свій прогноз, поставивши Мартовича серед найвидатніших українських новелістів.

інвазію в душу свого автора. І затопить її, і розверне, і скаже їй: “Лікарю...”. То буде потім. Поки що ж говорить Мартович. Мужики слухають.

“...А я чую, що кепський з мене агітатор, бо не змушую їх, аби мене слухали, лиш сам рад би-м їх слухати...” [2; с. 367] — за плечима Стефаника теж немалий досвід пропаганди “за вагу читалень”. Та перед своїми вхідчинами в літературу він плекає цілком інакшу засаду. Її генеза сиділа колись на ослячій лаві.

“У мене зчаста лучаєся почуте безсильности і непевности. Давно я дуже грижився сим, а далі геть привик до своєї малоти” [2; с. 359]. Уявімо селянського хлопця, що його паничі й вчителі збиткують за простий одяг, углуватість манер, “цілковитий брак таланту до математичних наук”, який пробує свої трагедії вилити у несміливих ліричних починах, а за це дістає “недостаточну клясу” та нові глузування. І від кого! Чужі-чужаницями, та втручається той, хто зблизька, — Мартович, чий смак і талант еталонні (“У розмовах він деколи признавався, як з його перших, [...] напевне, ліричних починів насміхався Мартович, а позаочі просто казав: дурний Стефаник” [6; с. XII].

“Мартович певний себе й свого таланту — Стефаник ходить “тихонько, як біленький кіт” [2; с. 178]. Він хоче вчитися і навчитись. У Мартовича вже взято перші уроки: поборено схильність до лірики (спостереження Ю.Гаморака). З листування знаємо, яку алергію викликають у Стефаникові “панські” сльози та жалощі над мужицькою долею: “Хотів би-м, аби-сте стали дужим і любили мужиків, і не жалували їх” [2; с. 432]. Любили — то вже не завдяки Мартовичеві, а завдяки самому собі і — В.Морачевському, наступному вчителю.

“Вацлав Морачевський — моя дорога у світ” [2; с. 288]. Саме він спонукає Стефаника повірити в себе і писати, саме з його рук майбутній письменник прийме новочасну європейську лектуру, обклавшись якою виявить суголосну власній увагу до простої людини. Що простішої, то ліпше, бо ближче до сутньо-людського, не замаскованого товщем “цивілізаційних” на шарувань, отих, чию абетку пропонуватиме селянам у своїх читальнях Мартович. Знайомство з Морачевським та стимульована ним активна самоосвіта і творча праця співпадають у часі з виборчими поразками 1895-1897 рр., а також — із тим листом, уривок якого ми допіру зачитували. 14 лютого 1897 року. Стефаник хоче слухати мужика. Це його третій учитель.

Ще 1890 року гімназист-агітатор засумнівався у дійсному винуватцеві селянської індиферентності до “читарень” і

“кандибатів”: “Тепер сам не знаю, кого тут винити: чи інтелігенцію, чи мужиків” [2; с. 298]. Із середини 90-х він вже не сумніватиметься. Його листи й публіцистика переповнені інвективами на адресу “банди маціцьких доробкевичів”, тих “homines novi”, котрі, на словах жалуючи мужиків, закликаючи до громадської активності та виборчої свідомості, на ділі мріють їх голосами видобутись у суспільну сметанку, аби, сколотивши капіталець на вигідному становищі, визискувати своїх учорашніх виборців. Стефаника вражає, що руська інтелігенція не хоче помічати величезної дистанції поміж нею і мужиками. Гласом вопіючого товче вона своє, а мужик тим часом думає своє. Бо прочуває фальш...

На бучнім комерсі піднімались тоасти за ліпшу долю згорьованих менших братів. “Під мурами сиділи менші брати з парасолями для “панства” [2; с. 409]. За мурами.

Безперечно, є у Стефаникових відгуках добряча порція максималізму, сказати б, якогось мазохізму. Навіть у око, незброєне статистичними даними про дійсне співвідношення лицемірів і подвижників у рядах галицької інтелігенції, впадають факти чесної політичної роботи хоча б самого Стефаника, котрий за неї і з гімназії вилітав, і залітав до арешту, виступав на вічах щиро, не ховаючи за душею “доробкевичівських” замірів. Проте не об’єктивізм суджень займає нас тут, а якраз суб’єктивізм, його, Стефаниківський варіант творчої сублімації життєвих вражень.

Приміряючи панський анцуг, пошитий у найліпших кравців Кракова, зараховуючи себе до кепських агітаторів, Стефаник замислюється, що слід змінити у собі йому, інтелігентові, аби побороти оте фатальне відчуження. Й тут він звертається до учителя четвертого, аби його санкцією потвердити власний гіркий висновок. Він же відповів: “Горе вам, учителям закону, бо ви накладаєте на людей тягарі, які важко носити, самі ж до тих тягарів і пальцем не доторкнетесь” [1; Лука; 11.46.].

Режисер і актор

...Парасолі — для панства. Накрапає дощ. Стефаник чалапає калюжами услід за маленьким похороном. Попереду хлопчина здув хрест угору. Чотири його ровесники несуть труну на дрючках. Кілька бабів з вазонками на руці. Та раптом одна з них каже Стефаникові забиратись і не робити сміху з їх похорону. “Баба каже, що ролі для мене у тій драмі ще нема: Христос змучений, бо людей спасав, хлопчики — мученики нашого ладу,

баби — вони мучениці, бо зродили мучеників, а відки я тут взявся?! Хотів бути мучеником, не протерпівши мук! От брехун!” [2; с. 354]. Баба ганьбила Стефаніка у травні 1896 року. “Коло 1896 року [...] його погляди на своє відношення до селянства набувають майже месіаністичного характеру” [6; с. XXII–XXIII]. До буквализму точними видаються нам ці Гаморакові слова. Новозавітною аналогією хочемо пояснити здвиг, що стався у свідомості Стефаніка десь під ту пору.

...Коли він побачив, що зіскрижавілими законами, повчаннями, блискавицями гніву з олімпійської високости переконати людей не вдається, тоді сам став людиною, прожив, як людина, і, як людина, страждаючи, вмер. І людина відчула, що він її любить. І повірила в нього.

То будуть стефаніківські селяни й стефаніківські села. Села, куди зійшов творець. Селяни, в чиїх душах він оселився, “засів”, як напише згодом Франко, — аби звідти, зсередини, освітлювати все оточення. “Я свою душу пустив у душу народу”.

У цей же час (1895) у душі своїх героїв Мартович запускає “Івана Рила” — істоту, що, вскакуючи у мужика, “зараз зробить із нього або свиню, або зайця, або іншу яку скотину” [3; с. 48]. І поки хазяйнує там Рило, письменник моралізує, стоячи збоку. Між ним, котрий знає, що Рила слід стерегтись, і наївно-безпечним мужиком — віддаль, завдовжки з набутий автором і неvistачальний його героєві досвід про те, хто така людина, а хто — негідний її звання. Любов прагне зближення — злосливість віддаляє. У хронологічно наступному (1897) оповіданні “**Винайдений рукопис про руський край**” ця віддаль зростає ще більше. Між письменником та його персонажами — як мінімум 2000 років. Вони живуть у часи давнього Риму, і поведки їх ще химерніші. Стиль довідника зоології є тут і засобом досягнення комічного ефекту, і підґрунтям для головної авторської засади: ані муссікуси, ані паннуса й поппуса не надаються на людей, бо “невже ж може бути, щоб людина людину [...] зважилась так оскорбляти й понижати[...]. А з другого боку, чи може бути, щоби людина дала над собою так знущатися й не скинула з себе ганьблячого ярма?” [3; с. 55].

Саме така істота, зовні схожа до людини, однак, в душі обділена людською гідністю, стане предметом подальших досліджень Мартовича. Логічно. Душа з ампутованою гідністю — *tabula rasa*. Тож, якщо не записати на ній добрих істин, що проповідуються в читальні, — свої злі істини впише туди ворожий хлопіві світ. І зіпсує, і зробить своєю жертвою. Хлопа переймуть на виборчим пункті, всучать у руку “**Квіт на п'ятку**” і накажуть

голосувати за польського кандидата. Хлопа розбестять близькістю міста, де все купується й продається, розбестять ціле село, дівчата якого, заохочені матерями (!), біжать займатися проституцією, а чоловіки крадуть на кожному кроці і не мають цього за гріх. Ця раса муссікусів здатна бути тільки приучувана й приручувана до роботи на паннуса й поппуса, а власного чину, власної волі *gas-ovo* позбавлена. Коли Стрибог дає їм нагоду чогось побажати, вони замовляють: сусідових (неодмінно сусідових) воликів; Перунової блискавки на свою хату (щоб і сусідова попри неї згоріла); і ще “аби людей побільше мерло, та й то вліті”, бо взимі “дуже тяжко гроби копати”, і ще залізної булави — вбити муху на чолі односельця, і ще ... А вкінці сходяться на примирливих шести відрах горівки.

Бути собою для них — “**Смертельна справа**”. Щоби Петро Підошва з Тупівців не злакомився панською п'ятдесяткою після громадської п'ятки і не схрунів на виборах, до нього приставляють дебелих наглядців з булавою. Перебуваючи у п'ятках, душа Підошви гарантовано чує себе на місці.

Голосувати тільки за руського кандидата і не слухати панів, що б вони не говорили, чим би не били і як би не спокушали! — такий наказ отримують Мартовичеві мужики у читальні, де із підвищення промовляють до них бесідники. Бесідники — неодмінно захожі, сторонські люди. Це якісь промені світла, занурені в темне царство мужицької безпорадності. Ці люди приносять нову позитивну програму дій, тому що стара, мужицька, ні на що не годиться. Вона здискредитована ще з часів давнього Риму. Її слід вимкнути, нейтралізувати, аби закласти нову. І — головне. Оскільки муссікуси здатні лише до примітивних дій, акт виконання тієї програми буде використовувати троянського коня, перетворюючи енергію зіржавілих внутрішніх механізмів, котрі єдино ще на ходу. Ці механізми — фанатична тупість, страх перед покарою і хитрість. “Вкінці запитався бесідник, чи зібрані годяться. — На що, Семен не міг вирозуміти, але подумав собі: “Аби на шибеницю — то піду!” [3; с. 154]. А його учорашній ворог невмовний Юрко, читальник(!), коли дружина запитує, чому він не хоче процесуватися з Семеном за межу, замість пояснити їй своє розуміння того, що суперечки межі хлопами мають полагоджуватись без панів, бо у хлопів своя правда, а у панів своя, розуміння, яке, зрештою, і зробило його першим на селі читальником, постачальником газет, шанувальником освіти; цей Юрко лише здатний промимрити: “ — Бо ... ади ... розумієш ... ади ... не знаю...” [3; с. 141]. Після чого таки процесується, таки платить адукатові (“**Ось поси мое!**”).

Маленький котик, що кожного пса боїться, громадський пастух Петро Коваленко обраний “Війтом”. “Але як такого котика притисне пес у куті так, що котик не має куди втікати, то він і очі видряпає псові” [3; с. 178]. Отакже й Петро Коваленко: відстояв мужицького кандидата, бо надто вже тиснули панські пси.

Знаходить шпаринку в їхній буді й “Хитрий Панько”, що скористався тренованою віками мужицькою метикуватістю, навіть шапку одяг, аби від панського кия голова не боліла, — і народна справа перемогла.

Хитрість, тупість і страх. Клин вибивають клином. За їх допомогою слід звільнитися від невільництва, що тримається на цих же трьох китах. Страх утримує мужика в приниженому стані, тупість не пускає його зрозуміти всю погань свого невільництва, а хитрість дає змогу якось балансувати, викручуватись у злидоті, хоча... тільки до певних меж, бо заважають тупість і страх. Замкнене коло дрібничкових справ, ціна яким по три крейцари на цвяхи, то все та ж злощасна п'ятка, а найчастіше — універсальне паце, стягнутися на яке так важко. Часто напруга цих крейцарових сонат зростає до рівня конфліктів, герої-негерої яких судяться: межі собою, з панями, з жидами, за межу, за паливо, за запроданий ґрунт, за задавнений борг, — і неодмінно біжать за поміччю до австрійського криміналу, внаслідок чого самі ж залишаються в дурнях. Одне слово, метушня задля дрібного зиску, що раз-у-раз розряджається галасом сварок — типова атмосфера великого ярмарку, торговиці. Всі персонажі Мартовича звідти.

У романі “Ярмарок марноти” В.Теккерей дивиться на своїх персонажів очима Лялькаря. Сховавшись за лаштунками життєвого театру, він керує поведінкою маленьких людей — учасників грандіозного дійства, яке сам для них влаштував, для якого сам їх всіх змайстрував. “Ярмарок марноти” — класичний твір доби реалізму. Старого і доброго. І — критичного. На час перших спроб Стефаніка і Мартовича його головні здобутки були вже позаду.

Коментуючи перелом, що стався у європейській естетичній свідомості впродовж останнього десятиліття ХІХ віку і повів за собою неабиякі якісні зміни*, М.Євшан вдається до театральної термінології. Коли раніше письменник “був тільки режисером величезної драми життєвої”, то тепер “він непомітно сам стає актором, приймає участь в драмі, терпить, мучиться, шукає сам для себе виходу” і в результаті приходиться до вищої життєвої мудрости, “яка не судить, а старається зрозуміти” [8; с. 277].

* Підкріпимось М. Рудницьким: “Від 1890 року в європейських літературах говорять про ХХ вік...” [11; с. 44].

Свої спостереження М.Євшан стосував до І.Франка, котрий у “Зів'ялому листі” не повстидався привселюдно оголити муку власного серця, засвідчити, що ніщо людське не чуже і йому, воякові. А трохи згодом, в “Мойсеї” Франко показує, як то є — бути “одним з” на громадському полі. Повертати осміяним і знову йти в ряді маленьких темних людей, вірячи в них, хоча й виганяли тебе в пустелю сумніву і готові тебе розп'яти. Франків “Мойсей” — це переклад старозаповітного сюжету на мову Нового Заповіту. Все — у душі людини, поза нею — нічого. Триває терплячий шлях. Вони повинні зрозуміти самі і забажати справнього, а не механічно брести за провідниками до нікчемних, най і негипетських, м'ясив. Доки душа не сформована справжнім — доти усе обітоване — цяцянка.

Це справжнє може бути Батьківщиною (як у “Мойсеї”), батьківщиною (як у “Каміннім хресті”), короною може бути, якщо шкода від її хвороби спонукає стару Романиху перевернути думами минуле життя, котре цілковито від тої корови залежало. В агонії “корова біла ногами і роздирала бабу на кавалки. Обі боролися зі смертю” [2; с.70]. Моторошний, неметафоричний зразок перевтілення. Баба дуже близько прилякла біля своєї годувальниці — і ось два тіла, твариняче і людське, — у одному кривавому місиві. Це вже якось так впритул, аж до сумоіронічного відтінку. Автор перемішався зі своїм героєм у одній ролі. Втрачено обриси розпізнавання. Де мужик, де Стефанік? Питання для нас риторичні нині, коли аксіомно: персонажі письменника — він сам. Але тоді, у кінці минулого віку, до цього слід було прийти, здолавши традицію натуралістичного “збокустояння”, “фотографування”, обсервування, режисерування, критики й суду. Стефанік здолав її своєю месіаністичною настановою, що покликала “засісти” у душах своїх гербів і впливала з любові. На маленькому похороні він вирішив стати актором, зіграти власну роль у життєвій драмі людей, про яких писав. Драмі — не торговиці, де душа людини мовчить, придушена марнотою. У Мартовича, обсерватора тої марноти, око зайняте суетою, вухо — галасом. Душа — десь там, зісподу, по тім. Зараз, тут — тільки Торговиця, театр маріонеток, які за повелінням свого режисера переконують нас у власній нікчемності. Більш вдалого перегуку духу творчости митця з назвою його родинного села доля просто не вигадала б. За одним винятком. Цей виняток — Русів.

* “Пишучи свої новелі, він гарячував. Він глибоко переживав дії своїх героїв і зливався з ними до того ступеня, що писав не про них, а про себе” [6; с. XXIV].

Русів (Не-Торговиця)

Стефанік виводить своїх героїв із величезного часово-просторового континууму, де лише мужики “тепер двигают цілу вагу посвяти, кроваву і невольничу, за поступ цілої нації” — Руси-України. Він дивиться на “незнаних тисячу років за селами і на незнаних тисячу перед ними”. Тут чинне лише справжнє, що витримало іспит перед вічним. У своїх листах Стефанік зізнається, що зі словом “торг” асоціюються в нього речі, яких не любить. Торг за кар’єру, за гроші, за мандат до парламенту. Така у його очах інтелігенція — “то, що вродилося тому п’ятдесят літ, і є маленьке та до того миршаве” [2; с. 382, 416-417], особливо миршаве на тисячолітньому тлі мужика. Інтелігенція йому не цікава, бо не живе, а імітує “трохи демократа”, “трохи аристократа”, тільки не себе саму, бо характеристичних для себе життєвих форм досі не виробила. Серед неї нічого не “дієся”, і тому про неї Стефанік пише лише в листах, лише в публіцистиці.

“А серед мужиків так багато дієся!” [2; с. 402]. “Я сих людей люблю, а других не знаю”. Про них — новели.

Згадаймо... Європа знервована здрибнінням духу, убезпеченого вигодами “цивілізації”, відчуженням людини від самої себе яко тієї, що споконвіку жила віч-на-віч зі світом, собою, своїм життям і своєю смертю. Європі важче. Селяни Золя співають дворянські романси, забувши власні пісні, а з ними і характеристичні для себе форми життя, і тому Гоген спішить на Таїті, щоби там малювати голі душі голих тубільців, отих пошукуваних (справжніх) людей.

Стефанікові ближче. Він потрапляє у золотий перетин енергій, бо і загальноєвропейська спрага за людьми, серед котрих дієся, і його особистий пошук місця в драмі тих людей, і просто любов — двигун Стефанікового пера — усі дороги ведуть у Русів. Тут пізнається сенс. Стефанікові селяни не звертаються до кримінального кодексу, а самі судять злодія, як робили це завжди. Їм не до смаку торг, бо не вміють викручуватись. Коли в господарстві зле, не знають, чому. І знати не хочуть: “Отой Антін, що онде п’яний викрикує на толоці, був все якийсь нещасливий. Все йшло йому з рук, а ніщо в руки” [2; с. 33]. А “Тимофій і не п’є, лиш так му все з рук паде якось. Бог знає” [2; с. 94]. У розряд метушні потрапляють і передвиборчі клопоти. Нечитальники запитують у Стефаніка: “А правда, пані, що як бих не вібрали посла, то бих далі жили”? А я, бідний агітатор, кажу:

“Та правда, щоби-м жили”. “Ото-бо і є!” — кажуть мені і розходяться...” [2; с. 366-36].

Стефанік не може займати свою і чиюсь увагу речами, без яких най і в скруті, але життя триватиме. Він вважає гідним пера і слова тільки те, без чого завтра умреш. Як селяни — вартим часу і рук. Не зорати, не засіяти, не скарати злодія не можна. Це питання життя і смерті. Все інше — торговиця, де галасують, вибори, де голосують, — блеф, подробиці, спокуса, відгукнувшись на яку розпорошиш всежиттєву потенцію на частинні борби (“Я не могу жити в борбі”, як і “не могу стерпіти ринку” [2; с. 435]). Стефанікові герої оберігали її, ходячи під фатальним пресом терпіння. І не опираючись, бо вони — діти Божі. Але до часу. Бо вони й діти людські. Вони не витримують. Цей час настає у новелах. Вони — діти Стефанікові. Сконцентрована у сукупному почутті одна підсумкова, обережена мука, мука мук, перед очима читача розряджається оптом — такою ж одною підсумковою дією, дією дій, через те, що одна, — короткою і вражаючою.

Дідух спродує господарство — все, чим він жив, але турбота про що його остаточно виснажила. Форналь Антін отримує “Синю книжечку”, де зареєстровано акт його звільнення. “Аби так ворогам конати, як мені було зі своєї хати відступати”. Але відступає, бо в тій хаті він був “все якийсь нещасливий” [2; с. 34]. Іван радить Процеві обрубати руки жінці по лікті, аби його не мучила. Він сам, якби йому так, без сумніву обрубав би. “Лиш раз, два — та й руки гаравус!” (“Укорчмі”) [2; с. 40]. Лесева жінка змушує дітей бити тата, що носить з дому до корчми, бо “на каліку то ще заробимо, але на п’яка ми не годні наробити” (“Лесева фамілія”) [2; с. 43]. “Палій” Федір охоплює язичками полум’я маєток мерзотника Курочки. Це полум’яний образ його образи. Це дії з енергетикою, якої “ще ніхто не видів, відколи світ” [2; с. 44]. Відколи Русів.

Життя і смерть

Дію покликкала мука. А що покликало муку? — Бажання! Бажання жити по-справжньому, як повинна людина, або... взагалі не жити. У новелах, які ми згадували досі, ця альтернатива оминала фізичну межу. Тобто, відкинувши те, що їх мучило, Стефанікові селяни залишалися вегетувати — у далекій Америці, в жидівських наймах, а чи на дні криміналу, де “гниєся”, — у стані цілковито зламаних, та все ж тілесно немертвих людей. Оцей фізіологічний відтінок якимось чином застить очі і не відразу дає пізнати, що більшість героїв Стефаніка — самогубці.

Чи в тім справа, що десь по рівнинах Канади бредуть твої ноги, коли на покутським горбі, де лишилась твоя душа, — камінний хрест. Головне — ти був здатний на крок. Ти відкинув усе, чим жив раніше, без чого тобі рано чи пізно дійсно гаравус, — і купив шіф-карту. Далі життя не життя. Але — відтінок. І тому звернемось до новел, героям котрих не лишається жодного шансу, бо разом із мукою вони відкидають і життя фізичне. Своє, як Микола Чорний ("*Стратився*") чи котрий з "*Басарабів*", або своєї дитини, як Гриць Летючий ("*Новина*") чи батько "*Катрусі*" (дитина — твоя частинка, вбити її, словом чи річкою, — то вбити й себе гріхом, що не має прощення, то теж самогубство).

Перед тим, як відкинути життя, людина мусить впевнитись, що не дурить себе, що вичавила всі ілюзії, все несуттєве, що насправду шкодувати не буде за чим, бо отой кінцево осягнений сенс її не влаштовує. Прожито без резерви, "викручено-сь" до крапельки. У цім переконаний самогубець — чоловік, для якого бажане завжди дужче за можливе. Він не задовольнився жодною із можливостей у житті, що йому дісталось, і тому починає бажати смерті як єдиної нагоди сповістити світові про муку свого незадоволення, про те, що бажалося жити ліпше, не так. Ба більше. Неситість, невтамованість бажання вилущує його у якусь автономну інстанцію, що навіть не потребує мотивацій. Бажання чинить бунт і хоче збутися. Бодай один раз. Ну, хоч щось я можу у цьому світі зробити згідно із власною волею: сам вирішив — сам доконав? Так, можу: накласти на себе руки. Самогубець формулює цей намір і почуває, що коли й тут спасує, то решту життя вважатиме себе абсолютним нікчемою. Смерть притягує його як порятунок від нікчемства, котрого боїться більше, ніж її, смерть притягує його — і все: "Йдете коло води, а вона вас тягне, як цілює, як обіймає, як по чолі гладить, а чоло таке, як грань, як грань. Так би-сьте у ту воду, як у небо скочили [...]". Глипнете на вербу, та й вас знов зіпре. Руки такі чиняться веселі, аж скачуть та й без вас, без вашої причини, самі таки" [2; с. 162].

Це сильніше за людину. Це — бурління у тобі чогось могутнього і незбагненого, чому не дасть собі ради ні тверезий глузд, ні усвідомлення покути за гріх по сьоме коліно, ні досвід, ні академічне всезнайство. Це — просто є. І воно хоче на чімсь окошитися. Пориває. Або до бантини, або... до пера. Писати про Це і писати так міг лише справжній, родовий, самогубець.

"Вже тепер скажу, що у родині Стефаників є багато випадків самогубств (самовбійств). Мій нарис "*Басараби*" — то є правдива

історія фамілійна" [2; с. 276]. Не лише "*Басараби*" — усі стефаниківські новели написав чоловік, який одного разу в дитинстві постановив покінчити з собою, якого Мартович, "добрий обсерватор", питався: "Чи ти не хочеш стрілятися?" [2; с. 352], якому тесть говорив: "Не пиши так, бо ввреш" [2; с. 287]. Але Стефаник писав саме так — селяни навчили його не боятися смерті*, традиція роду наділила учнівською сприйнятливістю, а засадниче прагнення до злиття зі своїми героями, "засідання у їхніх душах, муки їхніми муками, ролі у драмі їх життя вимагало адекватности і у смерті. Як і його герої, Стефаник мусив відкинути те, чим коротко й сильно жив, і що його страшно виснажило, дописатися до тестевого прогнозу, вчинити акт самовбивства, вмерти яко письменник, у самому розквіті творчих сил полишивши перо.

А "если Вы не живете, то Вам и не умирать...". Ця мудра пісенька — про героїв Мартовича.

Гриць Банат "хотів умерти, бо чувся зайвим на цім світі", але жінка каже йому, що немає грошей на похорон, що хто буде борги платити по його смерті, що діти підуть попід плоти. Як тут вмирати? Ціле село приходить, аби підтримати Гриця, аби він лишився при житті і капарив далі. Не смів жити, не сміє і вмерти. Коли ж стає зрозумілим, що таки вмере, йому створюють ілюзію повноцінної смерті. Всі поважливо слухають, як Гриць робить заповіт щодо свого майна, хоча розуміють, що з того ніц не вийде, бо майно задовжене.

Про цю "*Мужицьку смерть*" Стефаник відгукнувся: "Дуже гарне, захоплююче оповідання, але я інакше написав би" [7; с. 108]. І написав. Рідний батько каже Катрусі, щоби махала "або суда або тудя", бо нема вже грошей на дохторів.

Ситуація у Мартовичевій "*Грішниці*" дуже схожа. Є людина при смерті і є — їй найближча, що може своїм словом скерувати події "або тудя або суда". На відміну від Стефаника Мартович повертає "суда".

— Я вже не перебуду сеї осені, — говорить слаба Аничка чоловікові Андрійкові. І починає сповідь. Виявляється, вона його ніколи не любила, та й тепер не любить, а любила сусіда Йвана. Не платонічно — вони "малися до себе". "Ой, ой! Троє малих діточок: два хлопчики і одна дівчинка, а я бігме не знаю, хто їм батько: чи ти, чи Йван". Від такого чоловікові могло би вже

* "Я люблю мужиків за їх тисячолітню, тяжку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерті не бояться" [2; с. 416].

принаймні заціпити. Але він, як і перше, продовжує відпускати гріхи: “Ти жінка годна, у тобі кров грала”, а щодо дітей, то хто ж їх “годує, як не я? Кого ж вони слухають? Мене слухають. Чию худобу пастимуть? Мою. На кого робитимуть, як не на мене. Я їх подружу, я їм ґрунт відумру, і вони мене поховають. Отож я й батько їм. А ти, Аничко, завсігди звертаєш на тото пuste. Стидайся!” [3; с. 227]. За “тото пuste” сама Аничка називала себе “ніхтолицею”, грішницею, що божила вірність Андрійкові, а з Іваном полюбилася, що “загнала Йваниху в гріб”. Аничка прагла покути — справжньої, як і гріх, нею вчинений і усвідомлений. Вона ніби прийшла з іншого, стефаніківського світу, де люди відгукуються на свої муки-бажання, а відтак йдуть мельдуватися: “А тепер роби зі мною, що хочеш, бо вже знаєш”.

Андрійко не буде робити “що хоче”, він — персонаж Мартовича. Якись душевні терзання — “пuste”. Тільки один аргумент Анички в його очах набуває ваги: “За нічим мені так не банно, як за тими грішми, що ти видав на ліки та на ворожки пусто-дурно. Ліпше було би посправляти яку одежину на діти.

— Оце то ти, Аничко, розумно говориш. За це тебе хвалю. Але [...] я собі розрахував, що на тебе не жаль видати, бо як поздоровієш, то ти все відробиш. Ти, небого, варта видатку” [3; с. 228].

І тут, на порозі смерті, — торговиця! Андрійко добрий математик. Аничка мабуть що виживе. Катруся ж, мабуть, помре. Її батько — математик поганий. Ну чого і він не міг “собі розрахувати”? Адже за доньку має у “людий честь, як за хлопця, бо-с робітниця на все село”...

Однак.

Тема підносить. Тема — рятує “Грішницю”. Торговицькі інстинкти перед лицем смерті набувають цілком інакшого змісту. “Грішниця” — чи не єдина новела в Мартовичевім доробку, чи не найсильніший його твір. М.Яцків вважав його гідним пера Достоєвського, вбачаючи у Андрійкові “щире, виrozumіле серце”. Повна рація. Не дрібничкове, а саме таке — велике і виrozumіле. Андрійко знайшов чудодійні слова, що порятовують дружину. Він, звичайно ж, імітує свій спокій, господарську турботливість. Звичайно, головне для нього не зекономлені гроші, а життя людини, яку щиро навидить. І напевно ж ота імітація, оте незворушне покривання “пустих” карт “козирними” даються йому ой нелегко. Проте ситуація вимагає від Андрійка не осуду, а співчуття, що стане ліком Аничці. І коли для цього потрібно зімітувати жлобство — він готовий.

Хтозна, що мав на увазі Мартович. Можливо, і тут під кінець,

абзацом про гроші, хотів учинити сатиричний погвалт над душею свого героя? Однак велич теми, взаємодіючи із безперечним хистом письменника, дають алхімічний ефект, за якого крейцарова засада переплавлюється в золотий набуток художнього одкровення. Аби не закралися сумніви щодо авторського наміру, “Грішницю” слід читати окремо, скажімо, у збірнику “Український декамерон”, у відриві од загального доробку Мартовича. Та що поробиш. Наразі маємо справу таки з доробком. І бачимо: якщо навіть вершинні для себе твори письменник моделює за все тією ж “не-читальною” схемою: не довіряй власним бажанням, засвоюй те, що тобі кажуть, — і виживеш, — то як же міцно засіла вона в нім! Мартович справді цільний талант. І коли вже так сталося, що замолоду ступилось на стежку, ідучи по якій мусив позбавляти людей права на власне життя й власну смерть, то на схилі віку в письменникові пробудилось природне бажання дослідити цю фатальну засаду у всій повноті. Він настільки зжився із нею, що тепер міг спокійно засісти у душу свого героя, наділивши її апробованою, вилущеною в чистому вигляді інструкцією, збудувавши лабораторію для її обсервації, узалежнивши від неї кожен порух душі людини, кожен помисел, і давши їй точну-преточну назву —

”Забобон”

У цій повісті головне для Мартовича не умасштаблення жанру, не перенос акценту з селянства на інтелігенцію, не галерея галицьких мертвих душ, а саме отой психічний феномен, означений титулом. Упродовж всього твору цільний персонаж — попович і правник-недоучка Славко Матчук — найбільше боїться чогось побажати. Його вивчив “життєвий досвід, що коли чого дуже тішиться, то потім стріне його допевне якась немила пригода. Коли надіється, що щось допевне сповниться, то воно якраз станеться насупір. Коли ж натомість має певність, що щось йому не вдасться, то воно якраз обернеться на добре” [3; с. 300-301]. Не бажати — єдине Славкове бажання. Цей постійно діючий внутрішній голос остаточно паралізує його і без того слабу волю до життя, зводить це життя до щоденного ритуалу розпорпування-запорпування безглуздої ямки в саду, а у фіналі приводить до повного краху. Славкова душа й справді мертва, а тіло ув’язнене путами аферистки Броні Смажак. Анемічні спроби здобути фах, прислужитись народові, покохати — все впало до ніг ідола-забобону.

Сталося! Мартович, котрий раніше так уперто забороняв людині керуватися власною волею, тепер, зобразивши фігуру цієї homo atrophicus “во весь рост”, розвинувши до кінцевого пункту ланцюг вчинків (невчинків), спричинених забобоном, — сам засвідчив приреченість своєї ж таки творчої засади. На перший погляд, між не-читальниками і Славком нічого спільного немає. Вони — представники різних соціальних і (знову ж на перший погляд) — душевних станів. Славко — з інтелігенції, не-читальники — селяни. Інтелігенція у повісті незмірно гниліша, ніж у нечастих оповіданнях, присвячених їй. Натомість лейтгерої оповідань не-читальники у повісті вже читальники. Причому ця метаморфоза відбулася з мешканцями Воронич — найгіршого села у повіті, злодійського села. Усвідомивши нікчемність свого животіння, учорашні забобонні не-читальники делегують свідомого виборця, що проголосує, як слід.

То може й правду писали у недавні часи, що Мартовичева злосливість — проти попів і поповичів, а коли в полі її дії опиняються селяни, вона стає нелюбов'ю з надмірної любови, гірким ліком, що має оздоровити хворого?

Читаємо далі. Сенько Грицишин віддав свій голос за хлопського кандидата. Але хрунів показалося більше. Кандидат не перейде. Вже не такі одушевлені вороницькі мужики збираються до читальні вислухати зміст не в усьому виразливих їм газет з уст односельця на прізвище ... Оском'юк. Десь за кадром, мабуть, доживає дні слабкий на сухоти політичний агітатор Потурайчин, завдяки якому не-читальники позбулися частки не-. Остання сторінка повісти. Їмость повертає додому від пропащего Славка. Дивиться, аж на мужицькому житті, на кождім-кождісінькім листочку — по ягідці. Голубі всі, як небо ... Горять полумінно, як найкраще каміння. “... Певне, якесь непосидюще та збиточне янголятко не мало інакшої роботи та закралося до божої комори. Понабирало тих ягідок повнісінькі пазушки. Злинуло нічної пори понад мужицькі жита та й ну ж шкоду робити, розсівати та розкидати ті ягоди повними пригорщами [...]”

Ой, чи не виб'ють же в небі те янголятко порядно за таку пустоту? За те, що змарнувало тільки добра, порозкидавши його поміж мужиків!” [3; с. 525-526].

Цим розпачливим реченням завершується творчість Мартовича. Чому, навіть ставши читальниками, виконавши свою місію на виборах, не пустивши у душу Івана Рила, його мужики

все ж не варті, аби янголятко метало перед ними небесний бісер? Чому їх зусилля переходять не в нову якісну фазу, а лиш в оскому? І чому те саме можна сказати й про творчі зусилля їх автора?

Тому, що він справді їх автор. Їх, і більше нікого. До останнього речення Мартович зберіг вірність людині, тип якої вивів у найпершому своєму оповіданні. Кілька регул-характеристик її поведінки й душі виявились ґратами клітки, де ця істота перетворилася у справдешнього невільника — не існуючого суспільного устрою, не себе самої, а головно свого творця — власника екзотичного бестіарію. “Муссікуси ховаються парами...”. Неправда. У неволі ніщо справді живе не розмножується, бо воно там не живе. Воно імітує певні життєві рухи, набуті до того, як, і задля яких, власне, його й посадили до клітки. І є, звичайно, сенс показати той невдатний варіант людини, ту помилку природи. Але на це вистачило б одного-кількох фейлетонів. Якщо ж віддавати цьому всього себе, то неминуче настане час, коли з'ясується, що ти вже давно працюєш в обслузі того звіринця, перетворивши кров свого серця, свій хист на корм для його мешканців, що віддаль між тобою і ними з тисяч літ-кілометрів скоротилась до нуля, що ти не підніс їх до себе, а сам зійшов на їх рівень, що Магомет, замість іти до гори, дочекався її у гості.

Неможливо упродовж 250 сторінок блукати чагарями чужої душі, такої специфічної до того ж, такої виписаної до найглухішого закутка найпотаємнішої регули, такої схожої до крапки над “і”, де рискою — воедино злиті душі муссікусів — паннусів — поппусів малої прози Мартовича. Його герой попросив сатисфакції. “Забобон” — то 250 сторінок самоаналізу.



Прорецензувавши збірку “Стрибожий дарунок”, Франц Михайлів (Коковський) стривожився. Домівна у книжці іронія на його думку могла привести до збайдужіння і взагалі до того, що Мартович перестане писати. Мартович писати не перестав, але, вдамося до Ю.Гаморака, так і “не дав твору, що був би гідним його величезного, а може, як це вперто твердив Стефанік, геніального таланту...” [7; с. 111].

М.Павлик наврочив. Мартович не став галицьким Гоголем. А міг стати! Чому “Забобон” є лише фактом західноукраїнської

літературної історії, а “Мертві душі” — вершинним явищем світового письменства? Повірмо Стефаникові щодо Мартовичевих потенцій і зазирнімо у душу Гоголя, де, крім зерна сатиричного, дошкульного, нищівного, було й те, із якого зросли попередньо “Вечори...”, “Миргород”, а опісля другий том епопеї-поєми і посмертна Гоголева покута. “Те” — любов до своїх героїв, навіть крізь сміх над ними.

”Немає загадки таланту. Є вічна загадка любови” — писав Григір Тютюнник. Стефаник погодився б з ним. І мабуть, і на жаль, не погодився б з ним Не-Стефаник.

ЛІТЕРАТУРА

1. Святе письмо Старого та Нового заповіту. — Українське Біблійне Товариство, 1992.
2. Стефаник В. Твори. — К.: Дніпро, 1964.
3. Мартович Л. Твори. — К.: Держ. вид-во худ. літератури, 1963.
4. Бандурак В. Оповідання про Леся Мартовича. — Ужгород: Карпати, 1977.
5. Бойко Т. Трагічний ритм життя і творчости Василя Стефаника // Основа, 1994, №26 (4).
6. Гаморак Ю. Василь Стефаник / Спроба біографії/ // Стефаник В. Твори. — Львів: Українське вид-во, 1942.
7. Горак Р. Лесь Мартович. — К.: Молодь, 1990.
8. Євшан М. Іван Франко // Літературно-науковий вісник, 1913, кн. IX.
9. Погребенник Ф. Лесь Мартович. — К.: Дніпро, 1971.
10. Погребенник Ф. Сторінки життя і творчости Василя Стефаника. — К.: Дніпро, 1980.
11. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. — Львів, 1936.
12. Український декамерон. Книга перша. Дияволиця /Новели. Повість./ — К.: Фірма “Довіра”, 1993 /Бібліотека журналу “Лель” /.
13. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. — К.: Наукова думка, 1982. — Т. 35.
14. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. — Сучасність, 1989.
15. Шевчук В. Один із роду Басарабів // Шевчук В. Дорога в тисячу років/ Роздуми, статті, есе. — К.: Рад. письменник, 1990.



Най не зблякнуть красою дотепні здобутки Мартовича (їх багато!) в тіні, котру одкида Не-Стефаник. Та все ж здається, що попередньо писалось про головне. Зовсім не так зараз. До Черемшини мусить знайтися інший підхід. Не все пізнається у порівнянні.

На відміну від Стефаника і Мартовича, творчість яких одноцільна за духом (незважаючи на півторадесятилітню перерву у першого і жанрову “перекваліфікацію” у другого), спадщина Черемшини крається надвоє.

Черемшина ранній — то справді благодатний терен для зіставлювань зі Стефаником (свого часу це мріяв розгорнути А.Музичка), для апробації висновку, що його М.Зеров сформулював так: “Перед нами немовби Стефаник, що не до краю опанував свою методу” [9; с. 422].

Черемшина ранній — це також і спогад про Мартовича, відгук на цікаву провокацію Д.Донцова, що виявив у Черемшини не співчутливе, а іронічне ставлення до своїх героїв. Це іронія з жалем, не із жалом — а’la Мартович.

Черемшина ранній таким чином майже пізнається у порівнянні. Але наявність у тому “майже” визначальних симптомів Черемшини пізнього, зрілого, ні на кого з колег не схожого й ні від кого із них не відмінного, властиво Черемшини як явища, зводить нашу компаративістику до ролі обслуги, котру — хіба внести в “дужки”, хіба винести на маргінеси, користати з неї, та не довірити ключ від покою, де заховано сутне, скарбове, іманентне (златинська).

Але ліпше згуцувальська.

Так, як є!





II. КАРБИ І КАФЛІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

синтеза



*Люблю поезію писану і неписану,
мальовану і немальовану, різьблену і
нерізьблену.*

З “Автобіографії”

Черемшина — поет. Це відчулося вже по з’яві першої збірки його малої прози, де М. Грушевський добачив багато “незатаєного ліризму”.

Поет невинуватий, нездатний зректися своєї “модерністичної”, суб’єктивно-ліричної манери на користь об’єктивно-реалістичної, безсторонньо-епічної.

Поет без страху “зманеруватися” через це, “вдаритися в плаксиву сентиментальність або фразисту напушистість”. Без докору сумління, що не поважив поради критиків, котрі застерігали його отак на зорі творчості.

Коли ж мандрівка поетового духу була завершена, інше покоління літературознавців дружно визнало, що “тільки нові повоєнні оповідання”, де він “розвинув саме оцей небезпечний, суб’єктивно-ліричний момент”, “виявили повною мірою його письменницьку своєрідність” (М. Зеров). Як зле, що критики намагались “відрадити його від нової, властивої йому, творчої стежки і повернути до старої, вже протоптаної...” (Л. Білецький). “Як добре, що не послухав він свого часу тих критиків...” (Д. Донцов).

Черемшина — поет, що вчинив диверсію в таборі прози, не поборовши її проте й не зігнорувавши, але угармоніювавши з поезією і цим — облагородивши. У тритомнім виданні львівського “Ізмарагду” (1937) його новели стоять під шапкою “Поетичні твори” (статті й мемуари, до речі, тут же названо “Прозовими писаннями”).

Черемшина — поет, що витримав також випробування поезією. І традиційною, і новочасною, аби прийти до поезії власної — “писаної і неписаної, мальованої і немальованої, різьбленої і нерізьбленої”.

Поезія писана. Стиль

“В гімназії, десь у другій або третій класі, став я крадькома писати вірші” [2, с. 382]. Банальна історія. Безліч майбутніх прозаїків перейшло через це, соромлячись потім тих перших наївних спроб.

У Відні, здобуваючи фах юриста, “нерадо заглядав до римського та німецького права”. Зате поезії в прозі до “Буковини” (1898) надсилав охоче. І знову. О. Кобилянська, В. Стефанік, М. Яцків... Перелік можна продовжувати. Заняття поезією в прозі надто типове для письменників, що починали на зламі століть, аби маркувати ним візитку Черемшининого ліризму. Як і відмова від цього заняття.

І. Франко радить початківцеві “закинути писати поезію в прозі”. Так той і робить. Вже 1899 року в I томі “Літературно-наукового вісника” з’являються два його оповідання з мужицького життя. Від поезії тут — хіба тло призахідного сонця, на якому молода вчителька снує золоті ниточки мрії про ліпшу долю народу. Свідомо реалістична, аж просвітянська, настанова. В решті — анекдотичні сюжети, що виявляють: то щиросердну простакуватість селян, які хочуть забрати своїх дітей зі школи, бо через “скус залізну каблуку, що лиш посіпай, та й уже чюрить вода із усіх жил”, встановлену на шкільному подвір’ї, у їхніх криницях пропала вода (“Хіба даруймо воду”); то конспіративну злидарську кмітливість перед зазіханнями здирника-здикутора, котрому в порожній хаті лишається одне: заарештувати ікону святого Николая (“Святий Николай у гарті”). Таке враження, що свій потяг до лірики Черемшина хоче приборкати анекдотом. Як Стефанік, котрому асистували у цьому письмові та усні дотепи гімназійного приятеля Мартовича. Стефанік досяг бажаного: його ліризм стік до поезії у прозі. В новелах же він “прихований” (М. Зеров). Згадаймо “Виводили з села”:

— Синку, — питався тато, — а мені хто, небоже, кукурудзки вісапає?

Хлопи заревіли. Тато впав головою на віз і трясся, як лист.
— Гай, ходім” [14, с. 35-36].

Ще кілька “маминих” речень, і все. Герої намагаються тримати себе у руках. Коли не вдається — їх силоміць здержують люди. Наче б розмірені пункти обряду проводів. Наче б спокійний тон:

— Ти вже йдеш, синку?

— Йду, мамо.

— А ти ж на кого нас покидаєш?” [14, с. 36].

Та яке провалля розпуки під тремкою кладкою реплік! Вона

вважає саме своєю невисловленістю. Відкидаючи ліризм — відкидаючи право сказати про біль словами, Стефанік договорює мовчанням.

Черемшина змовчати не може. І полегшує страждання своїх героїв просторими ліричними слововиливами. Коли поставити в ряд *“Діда”*, *“Зведеницю”*, *“Чічку”*, *“Грушку”* — ми почуємо суцільний протяжний плач. Це не оповідання — хіба приповідання. І не новели: замість стрімкого розвитку дії — сама лиш розв’язка, що до того ж не є несподіваною. Вона або впливає логічно, на хвилі скарг (дід вішається, зведениця буде топиться, попередньо у довгих монологів пояснивши, чому), або — вже позаду, на місці зав’язки, розв’язуючи її разом з торбинкою плачів гуцула-коновкаря над трупом шкапини Чічки.

Не оповідання і не новели. Це голосіння — жанр, органічно умотивований під пером гуцула. “Плачі горами стеляться, дугами гори уперізують. Буйні вітри ними граються. Тут були, тут нема: співанки жалібні” [2, с. 33].

Тут — є. Через голосіння початківець, що “закинув” поезію в прозі, сподівається: 1) дати визвіл потужному струменеві свого ліризму і устами голосільників вилити “свій жаль, як гать крізь прірву” (“І коли тут і є багато лірики, то це інакше й неможливо, бо в голосіннях її багато...” [10, с. 200]); 2) зберігаючи при цьому вірність мужицькій темі (що йому радив Франко) та духові фольклору (що Франко радив усім); 3) і гармонуючи з новітньою європейською атмосферою — декадентською, мінорною за тональністю. Здавалось би, ніякового, невдатного до епатажу, а тому обережного в пошуках власного стилю юнака та панацея обереже від закидів критики.

Не оберегла. Саме згадані голосіння не сподобалися Грушевському — рецензентові першої збірки, саме в них він добачив суб’єктивну модерністичну “закраску”. Бо саме в них (дещо перефразуємо рецензента) Черемшина якнайбільше “дає відчувати свою машинерію”, саме через них він особливо загрожений “зманеруватися”.

Грушевський помилився в порадах. Черемшина-дальший від голосінь не відмовиться. На щастя. Бо вхопившись за них, здолає верховину своєї творчості. Проте в оцінці художнього статусу голосінь Черемшини-раннього рецензент дуже точний. Це й справді “манерування” (стилізаторство), себто намагання писати “під інших”. Причому не просто під інших, а цілковито інших, споріднених з автором лише тим, що гуцули, і що, як він, в душі — лірики. В іншому ці інші — кволі, безпомічні люди, поставлені до того ж у ситуації, що або “не тягнуть” на справжню емоцію (дід вішається після нікчемної побутової сварки з власними дітьми); або прив’язані до справжності сумнівними “моту-

зочками” (зведениця: “Пан звийзав мені руки серед ночі та й...”); або, коли й “тягнуть” і “не прив’язані”, коли плач на правду такий, що “раз у житю звалює мужика, як грім деревину, а довкола ляк, сум і вогонь розмітує”, то сама ситуація приглушує звук того грому (звичай “грушки” — гри біля покійника і, відповідно, голосільника, коли дівчата й хлопці вгадують: хто за кого піде). Вражає не стільки текст, скільки факт голосінь цих людей, не стільки те, що вони кажуть, скільки те, що кажуть вони всує, позірною абсурдністю своїх страждань неспроможні здобутися на останню можливу у цьому випадку розраду — людське співчуття: “Мой, хло’ гуцулійо, а ти здурів, що так ревеш за кобилов?” Кволі, безпомічні люди, яких залишила життєва снага.

Іх же автора вона просто розпирає. З дитинства він милувався у силі, чудувався, як потріскали гудзики на кабаті Федьковича, коли той співав у церкві в Путилові, “як Федькович на Святвечір все своє окруження частував усіма стравами і горівкою та медом, а навіть художу тай кури заливав горівкою, як всі свої гроші роздавав вбогим...” [2, с. 380]; хотів бути таким же, виховуючись на зразках романтичної творчості цього гуцула-невіра (приятеля свого батька), а змужнівши все для того робив, щоб могти “буїно жити” і “щоб люди могли на [нього] здатись” [2; с. 385].

Як йому відчутти себе кволім, себе — таким, як його голосільники? Метода Стефаніка, що якраз під ту пору визначив рівень “планки” для новелістів (до речі, на Стефаніка у тій же рецензії Черемшині радитиме орієнтуватись Грушевський), вимагає, аби автора у творі не було, аби він зникав за своїми героями, “засідав” у їхніх душах, витворюючи ілюзію “об’єктивно-реалістичного” “шматка життя”. Дійсно ілюзію, бо Стефаніків об’єктивізм виявився глибоким суб’єктивізмом: колосального трагічного ефекту Стефанік “досягав, наділяючи персонажів власним світловідчуттям самогубця. Однак на початку століття цього ще не пізнали. В оцінках художніх явищ працювала інерція реалістичної естетики. Не дивно, що по дозвіл на свої голосіння Черемшина звертається до реалізму. І отримує, але тільки частково — при умові, що голоситимуть не автор, а герої (адже об’єктивно, в житті, гуцули голосять). Початківець ніби наймається до реалізму на роль голосільника і найми оці — теж факт об’єктивний. Голосільниць справді наймали, доручаючи те, в чім самі дилетанти, їм — фахівцям, носіям духу Гуцульщини, поетам (вершинними вважались голосіння віршами). Тобто йшлося не стільки за автентичне переживання трагізму втрати, скільки за майстерність творення-виконання, за естетику, форму. В той час, як Стефанік хоче писати “безлично голі образки”, подавати “сирий матеріал”, не дозволяє собі “оздоблювати те,

що точить кров із його серця” [9; с. 419], Черемшина каже: “...Чілідина мусит файно до Бога скластися, хотівши, аби її молитва була приймлена”. Треба також “аби відправа була красна, аби святим душа радувалася” [2; с. 117]. “Найліпше подобаються голосіння тоти, — каже їх записувач гуцул Петро Шекерик-Доників — хто має файний тонкий голос, довго викигає і ни так дуже голосно приказує, то тото приказуванне всім си вдає, тай люди говоре витак мижи собов: “Але приказували так файно, ек у лист випівали, аж си всі люде наплакали до слиз” [10; с. 105].

І молитва, і голосіння дають широкі можливості “файно скластися”, пробитися наверх із “даром ліричного квітування”. Переслідуючи цю мету, ранній Черемшина не лише “оздоблює сувору голизну своїх новел”, не лише “розбарвлює темний колорит своїх тем” (М.Зеров), а прикрашає своє поки що вимушене стилізаторство. Цим він по раз перший компенсує цілісне враження, бо спонукає нас класти наголос на голос, а не ан пісню — не на сентименталізм тодішніх своїх голосінь (що, ясна річ, програє перед силою Стефаникового трагізму), а на довершену стилістику — мовний, ментальний колорит їх оформлення: “ — То такими-сми ті отавами візимував, то так-сми ті, Чічко, вікохав? То аби-с знала, екому-с газді п’етнаціт рік гарувала, аби-с темила. Не кривдуйси на мні, моя Чічко, не кривдуй, що ти упаласи в пусті руки, у лецтий рід! [...]. Беріть мні, люди, та добивайте, та най буде прах на цалий світ! [...]. Зробіт ми тут амінів та й перекажіт моїй, най веде діти з торбами” [2; с. 111, 113].

Та є й по раз другий, що поглиблює, унаочнює сприйняття ранніх творів поета.

Не лише слова — опока ліричної лави. Черемшина — “скептик до філософії” (до абстракції), зате “ентузіаст до мистецтва, природи і всього, що гарне” [2; с. 384]. До поезії не лише писаної, але й різьбленої, мальованої, тобто такої, котру можна як почути на голос, так і побачити. До поезії образної.

Образи, що займали його тодішню уяву, писані “майстерним гуцульським долотом”.

Поезія різьблена. Образ

Писати — по-гуцульськи — різьбити. Різьбитися на дереві: образи-персонажі раннього Черемшини дерев’яні.

“Увесь задрожав дознаки так, як старий підрубаний дуб, що має скотитися стрімголов у пропасть, аби там зігнати” (“Дід”). “З Юсипових грудей вийшов тяжкий голос зітхання, так, як зі

спорохнілого дерева вихоплюється наверх крихка дерев’яна мука, коли його вертить гострий залізний сверлик” (“Раз мати родила”). “Як поламаний патик, стояв коло майстра трембітар...” (“Грушка”). “Мовчки підвівся сам і, ймившись руками за підложену кумову шию, зсунувся на землю так, гей полінце сухого дерева” (“Лік”). “Над нею скулився, гей приземкувата дуплава кривуля-верба, гуцул...” (“Чічка”) тощо.

Дерево обов’язково сухе, вражене. Разом з вологою із нього тікає життя. Сухість залишається й там, де нема “дерев’яних” алюзій.

Малого сироту Юру Приймакового дражнять “вишкіреним” — стонкла “горішня губа не завтякає” накрити йому зуби. Тими засохлими губами хлопчина припадає до коров’ячих дійок і без тями ссе життедайну вологу. Гряде кара (“Злодія зловили”). Юсипа “сушит” “когут” (жандарм), що ходить до його невірної жінки, за котрої Юсип “зав’яв” (“Раз мати родила”). Навіть у творі, де виступають не висохлі злидарі, а “самі газди” (“Хіба даруймо воду”), котрих для просвіти їх безпросвітньої темряви можна було поставити у безліч анекдотичних ситуацій, Черемшина обирає таку, що загрожує обезводненням. Виходить, і свята справа просвіти “сушит” гуцула! І їй він мусить “дарувати воду”. Та коби тільки біди, що з неї.

Головним сушієм — все чуже, зайшло в гуцульські гори: ленка. Пани, шандарі, злісні і один узагальнений Дзельман — вороги христинина (синонім бадіки, газди, гуцула). У міру зсушування автохтонів зайдам прибуває, “панит”: “ — Чіму би не панило, коли то у них файний футраж: самі м’еса, та кави, та гарбата, та цукри, та що душа забагає”, “кожде так відтановилося, хоч бричем брити” [2; с. 46, 45].

З ситости в ленки “кров грає” і спонукає “за чілідинами [жінками] шниріти”. Ленка “з віри виходит” і, не боячись гріха, “кров христенцку ссе”. А ось — той, хто в цю віру й не входив: “... Об’ємистий, рослий і грубокістний мужчина [...] густий звисаючий вус над грубими м’ясними губами [...]. В довгім чорнім плащі не містяться товсті м’ясні рук і плечей та клубів і обрисовуються назовні так само, як і товсті ноги...” [2, с. 369]. Який несхожий цей Дзельман на класично-вертлякуватого вертепного Мошка!

Натомість “двидя гримав кулаком у стіл і погрожував Петрикові, що його утопить, бо пустий, бо хоче багато їсти” [2, с. 34]. А “невистравний на їду” оповідач новели “Горнець” вважає, що “через оцес варінник” він на старця зійшов. Бо “ек покійничька лежела, то прийшла до мене екас ленка, що селом

ходила, “Тобі жінка подужіє, — каже, — але звари її курку”. А я став у гадках, що тут робити? Різати чи не різати? Єк гуцул возмеси куретину їсти, гадаю собі, то пан Біг відбере кулешку. Але послухав-сми публіки, та й крадьки, аби мир не знав, зварив-сми у оцім варіннику курку, а жінка на другий день очі замкнула”. Отак! Бо “за курку пан Біг гуцула карає. Зайді нічю си не стане [...] Іму гріх си не пише [...]. А ти приймай кару” [2, с. 93-94].

Ми підійшли до головного. Ці люди приречені бідувати, деревіти насухо, бо ходять у вірі, що то — їхній хрест, що їм “пишеси гріх” за найменше порушення норми, найневиннішу спробу полегшення тягаря. Ось лейтмотив першої збірки. Його естетичне вирішення — “Карби”.

“Гріх пишеси” у спосіб карбування душ страшними ножами, від яких не сховаєшся. Покарбуванню піддатні лиш ті, хто з сухого дерева. Лиш на нім карби ляжуть гостро і чітко — не затруться соком життя, “не заростуть панським салом”.

Поет надривно співчуває карбованим людям, леліє, гладить, пестить та обіймає, тулить до серця. Такі вони милі ці бадічки: “Любчіку Ю’, брачіку Луки”. Дивіть, п’яненькі голубляться коло церкви. Оно здоровий помагає слабонькому: “Ану, кумочку Ми’, будемо помалічко вставати...”. “Попід великими образами купки скавулених бадіків на колінках молилися. Поперекладали голови на плечі і простягненими руками світців за все просили або поскладали на грудях долоні, гей дощечки, докупи, попідпирали ними похнюплені лица і жалібними голосами відговорювали уривками оченаші” [2, с. 117].

Уявіть собі ці образи, цю інфантильну безпомічність, цю наївну святенність, що веде в катастрофу. Амбівалентно чує себе поет. Без особливих тенденційностей-інтуїцій ловиться у “Карбах” та іронія, про яку пише Донцов. Цей “люд бадіків”: “Коли не в яму ногою, то у пень головою”. Справді, невідповідність їх поведінки ситуаціям, що вимагають поведінки цілком інакшої, вражаюча.

Юсип, котрого шандар не пускає до власної хати, проганяє від власної жінки, і ще й так брутально — “за прошивку та й надвір”, поки сам з нею там забавляється, цей Юсип хоче пити... “за панцке здоровле” (“Раз мати родила”). “—Дай Боже панам жите” — а то вже чарка у руці старої Семенихи (“Основини”). Вона як слід опровадила основини нової хати на убогім клиночку — нікчемному залишку дедевих ґрунтів. Зі старої мусіла піти, бо пани сказали, що дедєві ґрунти — “камаральні” (державні). П’ять років Семениха змарнувала “по судах, та по термінах, та штайрантах, та по натарях, та по адукатах”, “випродала [...], що

було не було”, до Відня їздила (!), аби переконатись, що панське право сильніше, бо йому сам “нетрудний” помагає. І ось тепер, коло розбитого корита, вона вдячна панам, “що лишили їй клин та й ще з колешні материял відступили”. — Дай Боже панам жите!” — п’яні бадіки вслід за нею. Вони кажуть це без тіні іронії і карбують гірку іронічну посмішку на серці автора. Ця посмішка, зачаєна у останніх міжряддях твору, блискавично робить його новелою. Такої реакції на кількаторінкову розповідь про митарства бідної жінки читач із нормальною психікою сподіватися не міг. Справді, коли не в яму ногою, то у пень головою. Поки що. Поки Гуцулія лиш “на старців переходит”. Та на овиді час, коли вже таки головою — у яму.

Величезна війна, і село за війни — Село, що потерпає, а відтак вигибає, а відтак “вже нема села, лиш цвинтар. Край цвинтаря трупарня під високою пелехатою смєречиною схована” [2, с. 161].

У трупарні дотлівають покарбовані бадіки. “Таже це все село тутечки! Як це колоде повигибає, то й селу конец” — каже про них газдиня трупарні “висока і, як старий дуб, грубезна баба”.

“Село вигибає” і замикає цикл “Село за війни”, де “гей гаджюги відчїмхані”, попадали в яму розстрілені газди — “сама стариня, сам розум і статок, сам сивий волос”, а верх них наступні мерці — “гей рубане поліне”; а далі “гей зрубане дерево” паде “зрадник” Василь; а ще далі гине з голоду й тифу решта — “оті бервена”, про які вище мовила баба.

Це логічний кінець пасивного, дерев’яного трибу життя, довірливо розчїмханого у світ дроворубів. Sic! “Тісарські бадіки” гинуть не так від ворожих, як від своїх, “тісарських”, куль; в ситуаціях, викликаних не лише стріляниною-канонадою, а здебільшого власною наївною безпечністю, з якої диявольськи-фахово користає незмінний Дзельман.

А що поетове серце? Може, воно “скам’яніло”, як твердить Донцов?

Всує він його твердить. Якраз тепер воно забилося в ритмі, котрого давно жадало, перестало питатися дозволу в розуму, заговорило само, не боячись впасти у надмірну ліричну екзальтацію, в сентиментальний гротеск. Те, що раніше здавалось надмірним, стало реальним. Енергетика дійсности дорівнялася запитам серця, що чекало екстази.

Поезія голошена. Ритм. Зав'язка

“... Етнографічних матеріалів не збирав, бо сам був тим матеріалом”, “вдихав їх в себе і віддихав ними” [2, с. 383].

Саме так “віддихнув” Черемшина цикл “Село за війни”, породжений духом, що нарешті, тепер вже зсередини, опанував жанр.

Поет перестав прикидатись прозаїком і ховатись за спинами персонажів, стилізуючи манеру їх голосінь. Прозаїкові перестав заважати поет, що обтяжує розповідь доважками ліричних рецитацій. Поет і прозаїк злилися водно — у єдиній течії авторового голосіння. Ліро-епічній, а цим — відповідній природі свого фольклорного джерела. Ось як простежує поетапність його вікового плину авторитетний збирач-дослідник похоронних голосінь І. Свенціцький: “Голосіння зродилися з окликів болю з приводу страти дорогої людини [тобто з вихлюпів “чистої” лірики — Р. Ч.]. Оклики лучилися з часом у ряд поодиноких гадок-висловів, що означали відношення живого до мерця і навпаки. Сі вислови, нераз у формі одного епітету, розросталися до величини самостійних поетичних порівнянь [епітет розростався в епічність — Р. Ч.], картин і їх суми, лученої в одну цілість як ритмом і римом, так і провідною гадкою всякого голосіння — звеличити прилюдною похвалою мерця” [12, с. 17-18].

Характеристиці ритмомелодики Черемшининих голосінь, її відповідності “ритмові і римові” голосінь народних відведено солідну частину монографії А. Музички, статтей М. Зерова, В. Заклинського, інших, одностайних у своєму захопленні й подивуванні дослідників. То справжня поезія — не писана, а голошена, бо чується в ній живе дихання автора-виконавця, вгадується тон, а подекуди тембр його музикуючого голосу. Цей голос наче підслухано магнітофонною стрічкою, а опісля, вже з неї, перенесено на папір текст — анотацію Твору. Короткі абзаци, відміряні місткістю одного “віддиху” (“Село дух із себе, дух в себе”). Перед кожним — невидиме “тире”. Це — пристрасний монолог схвильованого очевидця, що поглинає монологи, діалоги і полілоги героїв його оповіді, синонімічно влітає їх відзвук у шуми смерек, луну канонад, бляння маржини — голос землі, що із ним резонує. Ця епічність — не проста оповідність, а приналежність до епосу, де персонажем — “люд бадіків” — Село — Гуцулія — етнос, його край, його світ і край того світу. Ось

мрець, за яким голосіння. Не поокремі, хай і (може й*) типові постаті “Карбів”, а збірний тисячоголовий велетень, повалити якого могла тільки рівновелика біда: “Не тото буря, що ліса не скорчувала, не того кішня, що коси не вищербила, не тото бійка, що душі не згубила, але тото битва, що горами мече, але тото різня, що кервою дебри мулить, але тото баталія, що в один мах людей в шуки складає” [2, с. 123].

Це — Слово про загибель Гуцульської землі. Жахи — епохально-фатальні для етносу. Місія гуцула, що береться про них повідати — місія літописця.

Отут дослідники демонструють цікаву контрверсійність. М. Зеров відзначає у Черемшини “тон літопису, хроніки”, продиктований мужньою суворістю майстра, що оповідає, “ніде не впадаючи в риторизм, ніде не вигукуючи свого і від себе: “Безумие и ужас!”. М. Зерову дивно, що в існування цього “спокійного” літописного тону “чомусь не вірить Л.Т.Білецький”. Та коли тезу мужньої суворости Черемшини “до краю” розвиває Д. Донцов: “Gentelman makes no noise” [“джентельмен не ляментує”]... Брутальним рухом він здушує таку, здавалось би, людську реакцію на всі страхіття. Він кам’яніє, але ні одним рухом не зраджує, що дав себе згнести...” [7, с. 312], М. Зеров поспішає урівноважити це “стільки ж правдив[е], скільки і перебільшен[е]” твердження вказівкою на оті “рухи”, на “цей своєрідний монтаж із елементів народних голосінь, яким наш автор супроводить найдраматичніші місця своїх оповідань” [9, с. 432].

Маємо три варіанти погодження “голосільности” з “літописністю”: або є тільки перша, або є тільки друга, або перша супроводжує другу тільки “у найдраматичніших місцях”. Для кожного з критиків ці стани-стилістики антитезні навзаєм. Та й не лише ці. Діти часу війни щиро тужаться зрозуміти магію дитини гармонії і одноголосно капітулюють. Адже Черемшина “зумів у своїй творчій манері якое сполучити, злутувати...” несумісне (М. Зеров). “Я не знаю, як він то погоджує, але очевидно, якое се робить...” (Д. Донцов).

Напрямок руху їх думки — від себе до Черемшини, не навпаки. От і наділяють свого улюбленця то ортодоксальністю вояка-ідеолога (куди такому та й голосити! “Джентельмен не ляментує” (навіть у жанрі ляменту?)), то стилізаторською вправністю

* Тричі охоплює сумнів: Стефаніків газда? Мартовичів не-читальник? Черемшинин бадіка? Хто типовий у цій різнолико-різноступній компанії сучасників-земляків? Хто типовіший?

академіста-перекладача ("перемикання" зі спокою в екстатичність — знайомий стан, коли у черзі до тебе поряд Муза й Камена, Аполлон та Діоніс, верлібр і сонет).

Напряму руху — ось що зраджує критиків. Бо не від спокійної ("джернтельменської") літописності переходить Черемшина до надривних голосільних "елементів", а — взявши високу ноту первісних окликів болю, підносить до неї і тримає на ній всю подальшу оповідь, спокій котрої — то спокій вулкана у перервах між лавовиверженням.

Ось гурток найстатечніших газдів, розсудивши, вирішує податися делегацією до мадярського команданта. Йдуть поважно, аби почеплені на груди "медалі не стидались їх ходу". Аж кумедно у своїй досвідченій "чемності" "спускають на військовий лад руки вдолину, а киптарі з медалями видудурюють наперед і починають говорити:

— Пишний та срібний орле-соколе, провдатарю тісарський...“ [2, с. 137].

Хочуть усе докладно, без поспіху, як звикли в житті — в минулому, в категоріях і ритмі якого мислять вони й поступують, ідучи у теперішнє — в смерть. Розповідь — у теперішнім часі: ще не сталося, але от-от. Спокій — маска тривоги. Сальва, їх вже нема. Та стилістика далі "спокійна". От їх закопують, от послідовно побито тих, хто закопував, от кинуті в купу того, хто хотів віддзвонити по їхніх невинних душах. Методичний тон оповіді переконує в тім, що фіксовані жахи є на війні справою звичною, і тим жакливіші стократ. Убивці втомилась реагувати — вони розстрілюють байдуже, ба, навіть з глумливими усміхами. Оповідач втомивсь голосити — організм виснажився і збайдужілим на слух голосом видає конвульсивні схлипи — короткі страшні речення, кавальчики айсберга холоду, що морозить йому нутро. Автор прикликає максимум можливого самовладання, щоби закінчити черговий літописний фрагмент, береже сили, котрі, він передчуває, скоро, у "найдраматичнішому місці", поглине наступний стресовий вибух. ("Бодай їм путь пропала")

Стрес алокаліпси виводить поета із карбового заціпеніння, що не пускало його осягти свого зросту і сили, у стан екстатичний, відповідний як природі мистецтва загалом, так і генезі отих первісних, властивих, голосінь (то вже потім їх записуватимуть, тиражуватимуть, стилізуватимуть). Ввійшовши таким чином у жанр, Черемшина в онтогенезі повторив етапи, що їх ми вже знаємо з історичної філогенетичної схеми І. Свенціцького. Отож, від характеристики "ритму і риму" перейдімо до "провідної гадки".

Спершу — "оклики болю" ("*Село потерпає*", "*Після бою*",

"*Село вигибає*"). Доконано опис мерця. Емоцію-потрясіння розкладено в образах-враженнях від побаченого:

"Очі видять, що москаль переміг штурмом [...].

Серед покаліченого села, серед перевалених лісів смерть собі палі вбила, своє поле відгородила, свою землю мерцями вкрила.

Одні лица — то попіл темний, другі — то кровця синя, а он ті стрільці білі-біленькі ще крісом ціляють, а он ті біля них ніби кров з чола втирають [...].

А помежи вояками лежить обочами Гуцулія й текучими очима мухи годує" [2, с. 158].

Таке — побачене, але мусить бути й узрите. Слухач має відчутти контраст між Буттям і Небуттям — між мертвим тілом на лаві, котре він бачить, та живим чоловіком, котрого згадує-уявляє за посередництвом голосільника. Потрібно довести абсурдність смерті, що убиває найбільше благо (недарма ортодоксальне християнство поборювало голосіння — поганський "рудимент").

Межи деревом всохлим і деревом зрубаним мала різниця. Це не контраст. Й хоч логічно у воєнному циклі повинна гинути добре знайома нам стара карбована Гуцулія, об'єктом нових голосінь є... не вона. Внутрішня логіка жанру випирає логіку поверхову, реалістичну, що вірить лише очам, лише логіці. Черемшина "згадує" те, про що не писав раніше: "Були хати тесані, побої гонтові, вишневі сади, були повні перебійниці, повні цари..." [2, с. 161]. Було життя, а в нім — достойні його живі, не скавлені, не посушені люди: "Такі гідні газди, такі багатирі пишні, такі грешні братя церковні йдуть так марне зі світа, отік мухариці!" [2, с. 140]. І Василь — господар в розквіті сил, щасливий батько і муж, власник талану й отав, мусить гинути, наче зумисне тому, що такий гожий ("*Зрадник*").

Голосіння переходить в наступну фазу. Епітети, якими забрунькували "оклики болю", розростаються "до величини самостійних поетичних порівнянь", "картин і їх суми". Прикметники підтверджуються діє-словами, лірика — епікою. Ці убрані в епітети люди — сама радість Буття, що не чує постуку смерті: "Неподалеки гримлять гармати, але газди й газдині хвалять собі верем'я й сапають на царинках ріпу, що до них з землі барвінковими листочками усміхається". З'ясовують побутові суперечки "навіть тоді, коли над селом загуділи високо два воздухоплави" [2, с. 134-135]. "Гармати б'ють — горами хитають". А "Василь косить коло хати отаву", "усміхається до дитини і питається подруги, чи їх жовнір не кидається від гарматних стрілів" [2, с. 154].

"Перші стріли" — храм на горах. Апотеоз діонісійської енергії,

хоч довкола війна. Чорною гостею входить вона до храму — і пушкарки молоденькі, що горіли до співу й до бою, до чарки й до молодий, гинуть у розпалі свята.

Ця символічна картина — перший стріл Черемшини наступного, котрого екстаза і внутрішня логіка голосіння вивели на орбіту планети життя — розкутого й буйного, як первісний дух Гуцулії.

Поезія мальована. Сюжет. Кульмінація

Від найрозпачливішого плачу до найневтримнішого реготу — півкроку. Часто й не визначиш: ще ридеє людина, проковтнувши останні сльози, чи сміється уже, аж до повені сліз нових. Здригаючись у конвульсіях зрушення, вона схильна переступати межу тональностей, інерційно зберігаючи тон. Така партитура природи. Хто не чинить їй опору, а бере за основу, — не лиш грає: виграє!

Ще замолоду, мандруючи віденським потягом у одному купе з Франком, Черемшина наспівував коломийку про сільську повію Параску. Та коломийка дуже Франкові сподобалась. У пізнішому листуванні, радячи початківцеві закинути поезію в прозі, він разом рекомендував йому “вернути до **“Параски”**”. “Себто до мужиків” — коментує Черемшина у споминах [2, с. 392].

Гадаємо, коментар неточний. Якщо й справді Франкова порада була сформульована так — не інакше (лист не зберігся), то й розуміти її треба так — не інакше. Не просто до мужиків, але до творів на кшталт “Параски”, “**Парасочки**” — циклу повоєнних новел, де талант Черемшини вибух небаченим досі феєрверком. Франкові не судилося їх прочитати. Та якби... То він, певно б, згадав свою давню пораду.

Тих сім перлин сам Черемшина не встиг винести у окремий цикл, хоч бажав, як свідчить дружина*. Вони й справді є циклом його душі, що, оплакавши вбите Село і закликавши Танатос, прославила Ерос, бо запрагла Села живого. Відразу кидається ввічі, що новели найтрагічнішого і найоптимістичнішого із своїх циклів письменник публікує врозсіп-впереміш (1922-1923 рр.). Отже: або вони виникали одночасно, теж упереміш, або між періодів створення кожного з циклів дуже малий відтинок часу.

Або цього відтинку зовсім нема**. Перехід мусив статись раптово. Та сама “віддихова” стилістика, та сама розкіш вислову, те саме екстатичне піднесення. Лиш замість мінору — мажор.

* “Парасочка” друкується циклом, починаючи з видання “Ізмарагду” (1937).

** Свої автографи Черемшина не датував.

Сміх і захоплення, зачудування змінюють розпач: “На перелазях днує красно убрана, у лист піє, співанки співає, аж селом голос лігма стелиться. Регочеться на все село, в долоні плеще, по литках б’ється, аж гора дрижить.

Лице, як калина, малиною крашене, брови барвінкові, очі, гей на царинці дві керничці, коси, гей головня, чорні, аж блищуться, отік би їх віл пооблизував” [2, с. 177].

Це гетера Парасочка. Сільські молодичі звать її “лервою”, і поет спершу ставить це слово у титул — та подумавши повертає д’Парасці, ще й ласкавий суфікс доточує. Адже Черемшині вдалося! Як нікому! Отже, причина успіху — не лише об’єктивне відпруження знеможеної смертю землі. Має бути й щось адресніше, щось його, суб’єктивне, патентове, щось таке, що обов’язково впізнається і фрагментом зі спомину потвердить наш барвистий здогад.

... Перед тим, як піти до гімназії з рідних Кобаків, почувись відчимоною галузочкою і почати тривалий період свого (не свого) життя, Петрик* жив у дьиді. Дьидю любив безмірно. Але і цей прислівник затісний, щоб означити стан малого, коли дьидя відпускав його дідові й бабі:

”Під гору взяв дід внука на коркоші, аби не покотився на долину, як яблуко. Баба стояла вже навперед хати і визирала годованця.

— Ходи д бабі, Петрику, ходи борше, лиши діда!

Відтак завела його у хату та й денцівку дала й казала, що буде на припічку спати ніжками до печі. А дід казав, що купить йому велику сопівку на вісім пальців.

— Та й бриль касьтровий тобі куплю, а баба павами обтичить!

Петрик роздивлювався по хаті і бачив образи, стіл, грядки й полиці тоті самі, що в дьиді. Лиш комин був інший: кафльовий, мальований. Дід посадив його на коліна і уважав, аби в печі

* Семантика імені головного героя автобіографічної новели “Карби” видається нам не випадковою, як не випадковою є “описка або помилка” Марка Черемшини стосовно дати свого народження. Незважаючи на те, що в “Автобіографії” письменник власноруч зазначає: “З деді Юрія і нені Анни прийшов я на світ 13 липня 1874...” [2, с. 278], а у листі до М. Зерова наполягає: “Бажана дата є правильна: я родився 13.7.1874...” [2, с. 378], упорядники спадщини не ймуть віри: “...Очевидно, описка або помилка, бо за метричними записами Іван Семанюк народився 13 червня 1874 р. Ця дата підтверджується і атестатом зрілості письменника: “Іван Семанюк, народжений 13 червня 1874 в Кобаках в Галичині...” [92, с. 426].

На наш погляд, атестатом підтверджується “описка або помилка” в метриці, а не властива дата. І якщо вже вибирати поміж описок, то чому не надати перевагу тій, що зроблена свідомо, двічі, і ще й художньо підтверджена самим письменником: Петрик, бо уродився на Петра, і бодай тут, у новелі, порятувався від цілорічної іменної експансії святих Іванів.

горшки не позбігали. Показував пальцями мальованих стрільців на комині та й розказував, як вони татарів та багачів різали, смолою обкапували. І обіщав, що справить йому пушку і топорець зробити.

Десь так через тиждень прийшла неня відізнати, що її дитина робить. А Петрик такий біленький, такий вичесаний, гей голубець. Розповідав нені, як йому добре...” [2, с. 34].

Потім було вигнання із раю, відхід від себе, тимчасовість, котрій мусив настати кінець.

Він настав із “Парасочкою”.

Забувавши новими образами: найфайнішої, найскоромнішої молодиці (“*Парасочка*”), найпоказнішого парубка (“*Парубоцька справа*”), найвіроломнішої дівки (“*За мачуху молоденьку*”), найсуперменнішого мужчини (“*Козак*”) і т. п. — Черемшина відчув, що потребує сюжету. Такого, що впливав би із джерела духу цих небуденних людей, був відповідним їхній, і тільки їхній, натурі. Де взірці та узорі їх бурхливого поступовання? Що порадить-зарадить?

Проблеми з сюжетом — річ, типова для лірика. Згадаймо сюжети першої збірки. Майже усі — позичені, а вже потім, в процесі, відкориговані карбовою печаттю: “Раз мати родила” — інваріант “Украденого щастя” (тільки шандар жорстокіший, бо чужинець; жінка “ніякіша”, бо “у жінці тільки віри, що на бистрій річці піни” [2, с. 384]; а Юсип (Микола) безпорадніший, бо дерев’яний). “Злодія зловили” — сюжет, що витав у повітрі, провокуючи не одного сучасника Черемшини (Франко, Стефаник — актуально, чому і як злидар краде). “Грушці”, “Основинам” допомагає канва обрядових дій, а “Карбам” — автобіографічні (готові) колізії. Ще два твори проросли з анекдотів (не виключено, підчутих). Інші — або взагалі, або майже безсюжетні. До нехитрих подій, що відбуваються із персонажами першої збірки, застосовні слова М. Рудницького: “Відношення до довкільної дійсності заважило в Черемшини на виборі сюжетів і на його стилі. Він бачить світ, наче крізь серпанок гірських мряк; його герої не виразніші, ніж поодинокі дерева; ми не бачимо їх, коли закриємо книжку; це не типи, а тільки якісь там люди, байдужі з огляду на подію, що характеризує їх життя. Навіть самі змальовані Черемшиною події не є характеристикою життя, на яке він дивиться, а притокою виспівувати тугу за повнішим, кращим життям” [11, с. 194].

Те життя приходиться з “Парасочкою”!

Подієвий, активний, агресивний, викличний стан: вступають майстри життя, що не спартачать, що знають, що треба робити, аби воно відкрілося їм у всій повноті. Вони готові самі написати

собі сценарій і відіграти його під бурхливі овації зали. Та який, аби гідний? І як тут поетові, що в сюжетах не чувся кріпко?

Ні, не важко. Мов за щучим велінням, впливає з дитинства кафльована дідова піч. Безмір сюжетів, і кожен — часточка ідеалу шасливого, гарного, кольорового життя, часточка мрії. Так починається Дійство.

... Пишна, як повне літо, молодиця (“тоті руки точені, тоті бесаги на грудях, тоті росохаті крижі”) танцює серед кола вдоволених газдів у вояцьких мундирах.

”Парубок над парубками. Через плечі дві рушниці навхрест, а за ременем хусточка з васильком. Вся дорога пахне [...]. А молодиці та дівчата десь з-поза воринки, з-поза смерічки та й против нього:

— Як днував, Федусику-душко?

— Що дієш, Федусику-любчику?

— Аби-с потривав, Федусику золотенький!

А він ніби не чує [...]. А він убік помежи ліщину та й вже пропав, вже над рікою поїть олені під скалами” [2, с. 223-224]. Уявляйте! ..

Весільна пара: він — стариган, “ек тот кукурудз, що запряв повісмом межи червоними фасульками” [2, с. 196], і вона — одна з тих фасульок, ще й до того найкраща.

А онде — уважний стрілець “посеред скали кремінної: лежить на краечку плити та й у готура мірить” [2, с. 215].

І — шедеври:

Коник веселий, на нім козак кучматий, а позаду-попереду козака — дві трофейні кобіти. Саманає, що в полон піддалися добровільно. “Мньоца, і сина, і духа світого! [...]. Ну, міркуйте собі, добрі люди, що то є: К о з а к...” [2, с. 193].

Віз, на возі капітани молоденькі та “делікатні поганяють... гуртком молодиць, в того воза “навмісьць коней” запряжених. Один з капітанів — переодягнена Парасочка, що мститься за скривджену гідність.

”— То, мой бре, світ обмінивси: газдині всподі, а нешта високо” [2, с. 184].

Таки обмінивси! Вже нема: пан зв’язав серед ночі зведеницю та й... А є: пан утримує її за своє копиля (байстриюка); і тому в Парасочки забезпечений тил; тому, не дбаючи о гіркий шмат насущного, вона може прокламувати вільне життя, таке необхідне для газдів. Газди мають поправитись, набрати ваги. Навіть ті, що під страхом карбів бояться “куретини”, а прерогативу “за чілидинами шнирїти” лишають ленці. Кров таки заграє в бадіках!

Козак завалює дичиною простакуватого мужика (наїдайся!), а зманувши його чілидинку, дає урок козацької поведенції.

Замість пригнічених злидарів, що гріхуються від багатства, — багаті на всі гори, та ще й родичаються, аби таки всі гори у одно обійстя злучити (“За мачуху молоденьку”).

А від голосінь-зарікань на похороні свого газди “помалу-помалу ступ-ступ з полонинки на Иванову конюшинку” (“**Зарікайся мед-горівку пити!..**”) — “Та лишень си не зарікай Івана любити”.

Вже не яма на ватру, “присипана попелом, насередині хати, із якої до “гарту” забрано святого Николая, а кафльована піч, що всякої страви готує, і де мальований на кафлях святий Николай — центральна фігура. І все і всюди — у зелено-жовто-червінкових барвах дерева життя (улюблено-часте на гуцульській кераміці), а не сухого, порубаного колоддя.

Спитаєте, як ставиться до оцього всього Черемшина? А як ставиться майстер, що малює кафлі, до того, що малює?

Черемшині мало оригінальної творчості. Аби ствердити сей новий обмінений світ, він вдається до перекладацтва. І найбільше — з угорця Коломана Міксата (смучі мадяри, до речі, вчинили найбільше горя Селу за війни). Ось “**Багівецьке чудо**”.

Вродлива мельничка Кіца присягає чоловікові: “Доки Багівець горі не обернеться, доти мое серце од тебе не відвернеться!” “Всі сміялися з потоку та й з мельничиної присяги...”: “Не доста, що мало води, але ще й тота крішка мала би д’горі обертатися [...]. Сей сухий Багівець ледве долів жмендить”.

Довга-предовга черга чекає на незмелених мішках. Та ось пішли грози. Млинове колесо запрацювало. Вже й останньому з черги Іванові, що заповзявся здобути Кіцину любовіть (і якого останнім у черзі поставила сама Кіца), скоро додому. Та він мусить досягнути свого! Слід затримати час, аби зерно не молось так швидко, “аби камінь станув до завтра рано”. Іван просить товариша загатити Багівець. Той акурат. А “десь опівночі узбиралося багато загаченої води у ярі між двома скалами, і вода отік здулася, розсердилася і вдарила насамперед о таму, відтак о береги, а відтак отік погадкувала та й помаленьку, помаленьку, зовсім помаленьку обернулася горі” [2, с. 311, 313-314].

Багівець зробив те, чого не зміг Черемош у передкарбовім “**Керманічі**”:

— Коли тебе, бадічку, сподіватися? — промовила Оксана.

— Тогді, коли вода д’горі обернеться, — пожартував Саїн.

— От не говорив би-с таке, а то ще в лиху годину припасти могло б” [2, с. 344].

І припало. Загинув Саїн. Чверть віку протривала лиха година, заким обернулася д’горі та вода.

Кафлі фіксують найяскравіші пункти (кадри!) переможного поступу Еросу. Попрано все, що могло би його зупинити: страх, гріх, смерть. Кафлі самозакохані, самозахоплені у своїм гедонізмі. Відтінок оцінковий, моралізуючий, чужий духові їх стилістики. Кольори чіткі, насичені — без відтінків. Лінії у затьоках фарби: б’є через край! Черемшина виправляє первісну назву “Лерва” на “Парасочка”, “Гріх” — на “За мачуху молоденьку”, “Любасова любовіть” на “Парубоцька справа”. Не його, а таки парубоцька справа знати гріх чи не гріх, любовіть чи “любовіть”, лерва чи не дуже (а так, злегойка). Вільне від авторського втручання явище здобуває іманентну силу, йде на “ви” твердинь усталеного порядку і, ясна річ, викликає зворотний вогонь. Спершу даремний. Моральна перевага — на боці поетових улюбленців.

Парасочка — “тільки хлопської скороми в селі” (не більше); до того ж свого часу “смучя богачька” їй коханого відобрала; до того ж потрібна у світі Села своя жриця кохання, що тримала б його “планку” високо, покликаючи суперниць до чесної конкуренції. А вони — “нижче пояса”. От і мають.

Козак — превідвертий патос лицарського духу майстра життя над душком його партача. Слід залишити наївного бадіку із роззявленим писком, слід встановити баланс, що відродить цю землю: козаки-гречкосії (“дефіс”), а не козаки — гречкосії (“тире” — протиставлення).

“**Інвалідка**”, “Зарікайся мед-горівку пити!..” — коментарі зайві. Саме село нагадує жінкам, що вони мусять жити повнокровно, а не берегти вірність покійникові чи “півстовпчикові” — “півчоловікові”, котрий най почує: “... Як ти прем забаг оженився, то признайся хоть через людей, хоть перед попом, що як тобі ноги рубали, то тебе, вибачте, так шкрабнули, що ти вже дедем не будеш, хоть би-с тріс! А він мені свої лази з груня показує та й шкіритися, як парубок до дівки!” [2, с. 194].

Але охота росте! Твердині — таки твердині. Таки не дарма то мав бути “**Гріх**”. Батько бере за дружину наречену сина, що не вернув з війни. Поспішив до старого Ерос, ой, поспішив. Ще й інстинкт господарський надміру його захопив. І чілидина нівроку. Та, що замість невісткою жінкою стала. А з’ясувалось — ще й мачухою:

“— Ій-га, ти жиєш, Штефа?..”

Гримають постріли. Дьидя гине з руки сина. Купа крови, гріх на гріхови... Звідкіля з’явився Штефан?

Штефан з’явився з балади.

Поезія співанкова. Розв'язка (початок)

Балади-хроніки, співанки-хроніки, а загалом коломийки — тематичний (за ознакою драматизму) їх пласт. Укладені в зручний і звичний для автора-виконавця ритмічний ряд — дуже демократичний, загальнодоступний, коли маєш хоч дрібку таланту (а гуцул то має: куди іде, що увидит — про то все співає).

Звичайно, розлогі рівнинні балади й пісні перевершують коломийку мелодійністю, різнобагатістю музичної фрази. Та щоб скласти такі, необхідна Маруся Чурай, щоб запам'ятати — Явдоха Зуїха, а щоб зберегти — поліграфічні потуги “Наукової думки”.

Квіти Верховини натомість виростають всюдно і завше, з кожної малої, а тим більше великої придибашки. Їх майбутнє не залежить від гербарію, бо кожен сіє, кожен рве і дарує, бо кожен може і — є про що! Темпераментна натура одного гуцула постачає карколомні сюжети для співанок гуцулові іншому, що пускає свій темперамент вже не в життєву, а у мистецьку творчість.

Те, що сталося зі старим Мотрюком, його дружиною-невісткою та ображеним сином — чудесний матеріал для співанки-хроніки. Гадаємо, вона й була (зрештою, до співанковости тяжіє (легить) уся фактура новели, помережана співанковими ремінісценціями). Серед гуцулів немає потреби вигадувати. Реальністю свого екзистенційного романтизму вони вбережуть від нудьги копу реалізмів. Черемшина сягає з цих безодніх бесаг, бо впору.

”Чи найдеся, пане-брате, така жінка друга,

Щоб вивела чоловіка й ворожку з розума?”

Це епіграф до новели *“Марічку головка болить”*, а zarazом — уривок співанки, із якої та новела вивелася. Головний герой ночує з жінкою свого побратима! Вона його спокусила: у автографі епіграфа замість жінки — “сука”, виправлена на “лерву”. Однак від цього гуцулові не легше: “Ранок почервонів, як шкільник, а на мене паде світ” [2, с. 222]. Побратим не дізнався — світ не впав. Можливої баладної розв'язки на топірцях не є. У тексті. Вся вона — у героєвій душі. Ми інтуїтивно її відчуваємо і зітхаємо, що не вухами. Пронесло. Автор пошкодував любих своєму сердцю. Вже найвища пора спинити бешкетника Ероса, що розперезавсь не на жарт. Крісом балади припірає його хроніст до кафляної стінки, а довкіль кучеряво захмеленої його чуприни товче і товче жовто-зелено ще й червінкових героїв. Поки що не боляче, хоч і насмерть.

Циганка Ція хронікально порішає захалаявним суддею громадського любаса Федуся після того, як суддя пилатний визнав

ую справу парубоцькою. Гине красунчик. Він і справді немало дівок напсував. Та симпатії слухача все ж на його боці. Надто вже смачно подав Черемшина “технологію” парубоцької справи, аби помста Ції сприймалась за адекватну. От було так у співанці — й доста. Усі грішники Парасоччиного циклу — свої люди, верховинці. Нема зла на них, навіть коли паде світ.

Є співанки-хроніки.

Поезія гаївкова й купальська. Остаточна розв'язка

Діонісійський бум “Парасочки”, що вихлюпнув за рамці кафлів, однак не переступив меж рідного етносу, змогли оговтати співанки-хроніки. Та недаремно у Пана — ріжки й копитця.

Ось молода удовиця по загиблїм стрільцеві не перечить заручинам з шандарем чорнобривим, в результаті яких майно її свекора — старого Федора Орфенюка має бути розparcelьоване межі панами. Весільним генералом на бенкеті — командант села, почесними гостями — інші “кашкетники рогаті”, представники окупаційної влади, а імпресарію, що “тим всім кермує” ... Зельман. Знову Зельман з “Села за війни”, а ще з отієї гаївки, де він їде-їде, везе Великодню радість щасливим голям — ключ від церкви, що належить йому. Він замкнув її за громадські борги і тепер милостиво відпускає закладникам з нагоди їхнього свята. Найпотішаться. Він дозволяє. У нього ключ.

У нього сценарій: до війни, за війни, по війні. Та якщо до війни Зельман користав з дерев'яної кволости бадіків, позбавлених будь-якої енергії; за війни душив у своїх кігтях втікачів од руйнівної енергії Танатосу, то тепер, по війні, він присмоктався до Еросу. — Енергії життєствердної? Так, але тільки тоді, коли не робить тебе невидючим перед підступністю чужинця. Коли ж ти обираєш партнером учорашнього ворога, тоді ворогом із партнера стає сам Ерос. Замість нести свободу, він ще більш затягає ярмо — не лише на твоїй, а на шиї твоїх дітей, живих і ненароджених. Так уривається Дійство. Персонажі, місце яким — на нижчих шаблях вертепу, у ролях поганяблених нечестивців, вилазять нагору і правлять бенкет. М'ясистий Зельман кермує, рогаті кашкетники розкошують, хтиві їмостечки їмостують. Єротична стихія знову в руках ворогів та колаборантів. На цьому святі життя споконвічний газда Гуцулії знов зайвий.

Ось він із *“Верховини”* їде до міста переписати майно на дітей, аби спадок не дістався рогатим — і паде від нечистої кулі.

А ось вже він срібною, найсрібнішою ночі *“На Купала на Івана”* квапиться до шлюбної жінки:

”—... Пташка паруюся з пташків, мушка з мушків, рибка з рибків, самець у лісі з самичків, а ти шлюбну жінку лишив саму на подушках під джергами та й лінуєшся їй у таке велике свято відознати? Спам’ятайся, тезку, і сідлай коня та перебіжи нічма Черемош, як ревізори муть спати, та й розвеселиш молоду жінку і мені завтра покладеш свічку на вівтарі!” [2, с. 266].

Так намовляє Івана Шепитарюка Лопушник Купало, пробуджуючи чоловічу гордість, провокуючи молоду кров. Та не заграє вона — проллється. Як забрів Іван у Черемош, “тоді чорна тінь із берега йому межі очі з дубельтівки плюнула”.

Покровитель кохання, український Ерос — Купало стає посібником вбивці — білявенького ревізора з Мазовії, що задумав пострілом усунути перешкоду до красуні Іванихи!

Зрадник Купало.

Срібної, найсрібнішої ночі, пливучи голим у срібній чайці і встидаючи зорі, той Купало “любість по землі сіє [...]. А де тота любість упаде, там білий вогонь з землі виростає” [2, с. 268].

Блудний вогонь.

Не туди він завів дух людей цієї землі. Туга вертає. І упорядники книгоспілчанського видання 1929 року приймають її за рецидив тієї, давньої, — над холодним трупом Села. Вони включають “Тугу” до циклу “Село вигибає”, не помічаючи за так знайомою голосільною формою — змісту цілком нового, іншого — “верховинного”:

”Піду д’маржині в полонинку та й визирую та виглядаю, а його нема. Коровки пізнають мій страждунок та й мукають, аби милий відозвався, а овечки блеють та й у травах афіни показують. Та кому я їх буду рвати, мої ярочки любенькі? Та кому я буду скором прятати, коровки красненькі?

А зимарка каже: нема кому крізь віконце загомоніти, нема кому полонину розвеселити!

А дощик дрібно намовляє: надівайся миленького кожної години!

Кажу я до ліщини: зроби горішки для мого Юри на колядочку!

А до явора крислатого: тримай холод для миленького!

А до кедрини: цвіти голубко на весіллячко!“ [2, с. 286].

Суцільний килим, затканий радістю і журбою, що якимось так непомітно, аж несподівано, переплітаються одна в одну.

”А як я коня заскочила та й чорну гриву заплела заплітками, то він присягався, що не на війну, але на весілля їде” [2, с. 285].

Війна як весілля — у нього. Туга з думою про весілля — у неї. Це не солдатка, це козачка. Це спосіб тривання землі, запрограмованої на перемогу — на весілля для всіх.

Дух Черемшини — то не холодний, раз на все визначений лицар Емерсона-Донцова, що опустив забороло джентельменської відстороненості, а билинний Ілля: притискай, притискай мене, враже, до землі — вона ж дасть мені силу. Потужна мінорна енергія голосіння на цей раз переходить не в екстатичний регіт “Парасочки”, а в мажор віншування.

Поезія різдвяна і великодня. Пролог

Віншування! Ось жанр душі Черемшини кінцевого, остаточного, хай не такого ефектного і читабельного, як допіру, зате органічно заангажованого у велику годину нації, що гуртує сили до Чину. П’ятдесятилітній “фаховий” голосільник виявляється одним із когорти своїх молодших сучасників — трагічних оптимістів двадцятих. Двадцяті — його стихія. Він не згоден замкнутися у розпуці, бо вже чітко собі з’ясував, що розпука — не він. Розпука — то бідний старий побратим Стефанік, “поет розпуки”: “Всі його типи — це або безнадійно хворі, або безнадійно вбогі, або безнадійно п’яні, або безнадійно старі, або безнадійно спрацьовані (зробки), або прямо безнадійно нещасливі. Всім його типам розпука дух запирає...” [2, с. 406].

Черемшининим — навпаки. Вдихнувши розпуки, поет віддихає надією і віншує, дихає віншуванням. Просякає ним настільки, що в стилі побажальних рецитацій звертається не лише до найлюбіших своєму серцю (чотири посяти Стефанікові — цілий цикл), а до найлютіших ворогів: “Аби їм ріки повимерзали, аби їм ліси повигоряли, аби їм двори позапалились, аби їм лани перерубались, аби їм ключі розгубилися, аби їм пушки потопилися, аби їм гори порозсувались, аби їм тюрми порозтворювались” [2, с. 273].

Віншування — різдвяний жанр. На Різдво віншують Дитині.

Головним адресатом і адресантом поетових віншувань стає українська молодь — “колядники науки”, “труджені студенти наші”, що на чужині, при черствому хлібі, готуються до ефірної праці (“*Колядникам науки*”), або “тоті стрільці, тоті опришки, що є їх лиш п’ять, а конірюють цілим селом” (“*Коляда*”).

Голосіння, як відомо, вагітні думами. Природно, коли плач невольників покликає на море козацькі чайки, — і ось летять вони вже до туркені у гості, аби мажором визволеного життя побороти мінор умирання.

Передчасна смерть завадила Черемшині розвинути у переможний акорд свої тужливі заспіви, побачити новітніх опришків, лицарів андеграунду 30-40-х років, що поруч з дипломами Праги

та Відня носитимуть у кишенях набої й гранати. Він не встиг возвеличити їх думою. Зате уповні пережив стан викликання героїв, осанни їхньому здвигу, стан віншування!

На хвилі віншувального оптимізму поет ревізує спомини про власне дитинство. Той самий факт — віддання малого у місто до школи, що в “Карбах” викликає болюче порівняння: “От так, як би буря зірвалася і з рісного зеленого саду відчімхала молоденьку галузочку у ярі та й у млаку межі лози загнала” [2, с. 37], — у “згадці” **“Бо як дим підіймається”** (1925) потрактовано абсолютно інакше: “Десь зійшлося шість дедів у Кутіх і змовилися, що в середу вже відвозять своїх синів до шкіл в Коломию, хоть най нені плачуть, хоть най під колісе лягають”. Маленьким завзятим роєм бахури кладуть ватру у лісі, бо “як дим буде стелитися до землі, то видко ділу, що земляця — то доля ваша: а як дим підійметься вгору — то писано вам панство!”

Дим підійнявся угору — “межи землею та сонцем розколядувалася нова радість” [2, с. 276, 281, 282].

Віра в дитину, покликану спасти люд свій весь. Черемшина знаходить найніжніші слова для маленької писанкарочки — доньки вбитого “за тоту Україну” Івана Паладюкового, що принесла матусі в тюрму шматочок Великодня: “— Аби тебе, писарочко, ручки не зболіли!..” (**“Писанки”**).

”Рости велика!” — у наймолодших, тільки-но народжених, мусять воскреснути душі стрільців, що не вернули з України далекої, землі мертвої, воскресінням якої і десь там, за Збручем, живе не один далекий поет.



Віра у воскресіння — стан Великодня. Календарне його співпадіння із порою найбільшого християнського свята резонує надміром почуттів. Людині, хворій на серце, їх стає забагато. Черемшина вмирає Великоднього понеділка 1927 року по панахиді на рідних гробах кобачького цвинтаря. Між голосіннями за минулим і віншуваннями на майбутнє. Серед кафльових тонів весняної Гуцульщини і стареньких карбованих бадиків...

На Великдень відходять праведні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Черемшина М. Твори: В 3-х т. / Повне видання за редакцією Є. Пеленського. — Львів: Ізмарад, 1937.
2. Черемшина М. Твори / Вступна стаття та примітки О. Романця, упорядники О. Романець та Н. Семанюк. — К.: Держ. вид-во худ. літератури, 1960.
3. Черемшина М. Твори: В 2-х т. / Упорядкування та примітки О. Мишанича. — К.: Наукова думка, 1974.
4. Білецький Л. Марко Черемшина (1874-1927), огляд критичної літератури // Студентський вісник, 1927, ч. 3-4.
5. Грушевський Л. Новини нашої літератури. Йван Семанюк // Літературно-науковий вісник, 1902, кн. IX.
6. Гуцульщина / Історико-етнографічне дослідження. — К.: Наукова думка, 1987.
7. Донцов Д. Марко Черемшина // Літературно-науковий вісник, 1927, кн. VII-VIII.
8. Заклинський Р. Марко Черемшина (13 липня 1874-25 квітня 1925) // Життя й революція, 1927, № 9.
9. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: В 2-х т. — Т. 2.
10. Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). — Харків: Держвидав України, 1928.
11. Рудницький М. Оригінальність М. Черемшини // Черемшина М. Твори: В 3-х т. — Львів: Ізмарад, 1937.
12. Свенціцький І. Похоронні голосіння // Етнографічний збірник / Видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1912. — Т. 31-32.
13. Семанюк Н. Співець Гуцульщини* / Спогади про Марка Черемшину. — Ужгород: Карпати, 1974.
14. Стефаник В. Твори. — К.: Дніпро, 1964.





РОЛЬ БЕШКЕТНИКА
У ДРАМАТУРГІЇ ЖИТТЯ
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

ескіз

Молодий Винниченко нагадує культуриста, що виграє м'язами у світлі рампи. Спектакль іще не почався. Але мускуляста тональність обіцяє потужні колізії, герої яких вже рвуться до дійства з-поза лаштунків. Краса і сила того, хто їх поведе, розігріли глядацьку залу. Перші оплески. У партері заінтриговані Леся, Коцюбинський, Франко.

Звідкіля він такий узвся? Може, втруtilись театральнo-активні флюїди елісаветградського степу, насиченого урановими й залізорудними покладами, що допіру вже випромінити зону підвишених темпераментів корифейної сцени? А може — доба, що прагне щасливої зміни і висуває на кін митців сильних, здатних до чину, охрещених нуртами нових естетичних течій? А чи — щось суб'єктивне, суто біографічне, що пульсує десь зглибша, аніж підземні й підводні об'єктивні загальники?

Він розповідь про все сам — чесною драмою власної творчості і життя.

Словом, на початку була сила. Вона росла і перемагала, і здобувала санкції на подальший ріст: Мотря віддає перевагу сильному, хоч потворному і жорстокому до неї, Андрієві над слабодухим, хоч і гарним і ніжним, Ільком. Аморальність обох конкурентів-злодіїв віддає меншим злом, ніж неповоротка безпорадність "моральних" сонгородських дядьків ("*Краса і сила*").

Сила долає усе: і красу, і мораль, і силу. Скажімо, — упертого економа, котрого змушує поступитись упертий натиск забастовщиків ("*Біля машини*"). Сила росте поки ще майже безкарно, робить, що хоче, множить саму себе. Ось вона вже запряла гротесковими формами.

Максималіст Максим волає: "*Роботи!*" (однойменне оповідання). Він хоче бурхливої ревідяльності, але шансу все не

випадає. Банальна участь у демонстрації? — Замало. Він вихоплює червону шмату (здаєка видко) — і нею дразнить биків старого режиму. Ті реагують. Але! Винниченко дозволяє героєві утекти, незважаючи на його симптоматичне замовляння: "Я донесу на себе! Я хочу в тюрму! Я хочу страждати!".

Ще рано. Ще не час кидатись у вир драматизму. М'язи ще слід викохувати. Однак найліпше підходять для цього, ні, не симпатії. Нагвинтивши максимальну вагу на знаряддя своїх тренувань, Винниченко завантажує нею символічні фігури максималістів з ворожого табору:

— держиморди ("*Суд*"), котрого пошиває у дурні принцип-фіхе: "В морду! От і все роз'ясненіє";

— маргінала від режисури ("*Антрепреньор Гаркун-Задунайський*"), родоначальника антрепреньорського театру з його улюбленим слівцем "абсолютно" та фаховою максимомою: "Суфльор, вдохновеніє, от і все...";

— екзальтанта-"патріота" (трохи згодом), що гукає класичне: "Геть, [...] чортова кацапня, з наших українських тюрмів!" ("*Уміркований*" та "*цирий*"); — і так далі...

Усім їм затьмарює розум гіпертрофована до абсурду сила власних переконань. Її автор (чи то пак продуцент) уособлює із абсолютною (вбивчою) переконливістю.

Здається, потенції натреновано. Полюсність увиразнено гротесковим підсиленням полюсів. Та енергія кожного з них зокрема (у поокремих творах) недостатня. Полюси — лиш тоді полюси, коли на одній планеті.

"*Контрасти*" — наступний крок. Героя захопило контрастове бачення світу. Він, митець, гарний і бідний, — при Гликері, станом чудовій — обличчям гидкій доньці мільйонера. Контраст-диспозицію розвивають однодухі заяви* "Треба, щоб воно вас захоплювало, щоб ви не спали! [...] Треба змінити свої почування, тасувати їх, як карти, вишукувати їх в кожній дрібниці, в кожній незначній прояві власного життя!.. А для цього контраст найбільше відповідає. Він не дає застигнути думці, він дратує нерви... Хай погане, гидке буде в цьому контрасті, — тут ходить не про факт, а про ваші почування...".

Вступають гроза й голота. Між холодними і гарячими протимасами люфту, між пересиченими й убогими, що раптово зустрілись, викреслюються блискавиці протодій. Гликера роздаровує рештки ситого пікніка й все, що має, голота тішиться, митець починає захоплюватись своєю безнадійною (здавалося) компаньйонкою, всі впадають в екстаз дивовижних контактів, у грудях росте "щось дике, гостре, скажене...". Це триває — доки триває буря у степу. Коли б трішки довше — все пропало б.

Уявимо: голоту опановує справжній, і тепер вже звірячий,

голод, якого не втамувати крихтами з панського столу. Роздратовану, змерзлу, просяклу неугавними грозовими потоками мільйонерівну з філантропії кидає в мізантропію, а митця (автора-виконавця) — у холодний піт.

О, ні. Контрастанти розійдуться вчасно. Буря вщухає. “Степ, як притомлений велетень, дихає рівно і спокійно і віє безмежною силою. Ледве помітні, покриті хлібами могили пливають і ховаються позаду...”. І знов. Спокій степу величний і рятівний тільки зараз, після неспокою бурі. Та достатньо спокою цього моменту розчинитись у вічності, споконвічності “степової” манери буття — як з-між могил і волів, і возів, і ярків і т.д. проростуть нехапливі дядьки розтрипроклятого халлацького Сонгорода. А тому: “Не дай, Боже, все життя жити цим спокоєм або тією бурею”. Не дай, Боже, все життя писати про самі лишень полюси, мерзнучи або впріваючи на котромусь із них. Треба — між, у режимі електродуги, що спалахує в час найвпритульнішого зближення опозицій, на тісній авансцені людської душі, яку відслонює драма. Проза — мала. Тільки драма — той жанр, де вольтаж міждвохсильної напруги сягає ступеня Винниченкових запитів.

“**Мементо**”, “**Базар**” — перші спроби зіштовхнути контрасти у собі. Спроби учнівські, якщо прийнятне це слово там, де підсумовує смерть. Красуня-революціонерка своє чудове обличчя спотворює кислотою. Їй не хочеться потурати лібідю пастви, усвідомлювати, що на мітингах центром уваги є не те, що виходить із її експресивних уст, а самі ті уста, коралові. Кислоту! — Пародійно, даремно.

Робітникам, що любили її, не по собі. Вибухом, під завісу, героїня гадає поставити оклик на потребі офіри. Однак. Все нівелює наїв. Гротесковість псує. В цій офірі немає сенсу.

Те ж — “**Мементо**”. Митець, як то кажуть, “ускочив” (передісторію див. у романі “По-свій”). Він пожалів негарну і не-свою при умові: нехай, але знай, що — мементо. Сталось: мусить бути дитина. Що далі? — Все нівелює злочин. Завіса спадає на похнюплену голову батька-убивці. Темрява. Знов таки — пощо, де сенс?

Прояснюється аж у “**Брехні**”. “Це дурниця — саможертва без радості”, — каже Наталя Павлівна. І водночас розуміє, що радість для неї неможлива без саможертви. Героїня балансує між полюсів саможертви й радості — чоловіком і коханцем, не маючи права визначитись на користь якогось одного із них. Покинути чоловіка — то принести горе у цілу його родину: “Я не зможу потім жити, вони кожен хвилину будуть стоять переді мною”. Покинути коханця — то затратити “муки й радості, що і є справжнє життя”.

Nota bene! Ці муки й радості тим солодші, чим небезпечніший ризик бути викритою. Героїня віддається їм із жагою метелика, що летить на вогонь: “Кінчиться так, як кінчиться. Нема чого про це думать”.

Та ні, вона думає: “Умри я — це для них в тисячу раз легше, ніж зрада”. — Вона умре.

Смерть як доказ — чого? Допіру (новела “**Студент**”) Винниченко вже користав із цього аргументу в ситуації значно простішій. Студент прострелив собі голову задля утвердження цілком ясних, безсумнівно святих, ідеалів. А тут... Задля “брехні”? Нехай і в “лапках”, та чи варта такої свічки ця гра? Таким коштом? Фінал шокує. Глядачі не одразу усвідомлюють, що смерть справжня. До речі, їх сумнівом дотепно скористалися заньківчани, вмонтувавши від себе передфінальну сцену розиграшу (перед тим, як прийняти ціаністий калій, Наталя Павлівна імітує — репетирує — своє отруєння).

Наскільки усе це серйозно й правдиво, наскільки апостольно? У контексті літературної Європи — настільки, наскільки серйозно і правдиво (у порівнянні із традиційними) вважали свою естетику імпресіоністи. Але Винниченко — імпресіоніст незвичайний. Він лише інколи (скажімо, у новелі “**Момент**”) просто вихоплює яскраву імпресію із сіроти повсякдення. А найчастіше свій момент творить сам, розкладаючи сіре на чорне і біле, і там, поміж ними, оселяє героя. Якщо деінде — брехня (без “лапок”). Відтепер і назавше.

Корнієві (“**Чорна Пантера і Білий Медвідь**”) вдається піймати на пензель Сутне саме тоді, коли хвороба його дитини і, відповідно, мука дружини сягають апогейної фази: “Таке страждання... Це іменно те, що треба. Це іменно вона...”. У пору благополуччя зобразити Оту не вдавалось; коли ж Лесик помре — вже не вдається. Тільки зараз, саме зараз! Корній гарячково творить у зоні, із якої його, кожна в свій бік, хочуть вишарпнути дружина Пантера (втілення земного, надто земного) і куртизанка Сніжинка (холодно естетичне, відірване від землі задля “чисто”-мистецтва). Корній не подається, він максимально використовує плідний межовий момент, але плата за це фатальна.

Сценарій означився. Відтепер і назавше в нього три складові:

- 1) героя не влаштовує безплідна Даність;
- 2) герой Вчинком кидає Даності виклик, і в момент свого бунту Живе;
- 3) Даність карає за Вчинок, трагічний патос якого переважною мірою визначався усвідомленням (підсвідомленням) невідворотності покарання.

Гряде командор. “**Закон**” — той, хто карає. Експериментаторка

Інна не лише не здобуває дитини, але й втрачає коханого чоловіка. Тут уже навіть не чинна мистецька, а чи екзистенційна компенсація другого пункту. Тут — акцент на розплаті за (час називати точніше) — бешкет.

Чому саме бешкет? Пригадаймо чудесні намистини Винниченкової “дитячої” прози. Скрізь — “нечемні” хлоп’ята й дівчата, що, наче тих горобців (“Гей, хто в лісі...”), розфарбовують світ дивовижею цікавих, сміливих витівок. Світ, із нудьгою якого вже змирились дорослі та “чемні”. Світ, де, на жаль, лиш дорослі та “чемні” пишуть свої закони.

Бешкетник знає, що за витівку він, як правило, буде покараний. Адже дорослі пильнують закони цього сірого світу з ремінцем у руці. Однак жадоба вчинку така велика, що не задумавшись перебіжиш по крижинах повеневу ріку. Хай їй грець, тій покарі! Він “чесний з собою”, він готовий за правду страждати!

“Федько-халамидник” — безперечний автопортрет. В.Панченко робить аналогічний висновок на підставі фактів біографічних. Рецензуючи його книгу “Магічний кристал”, де є три студії про видатного авторова земляка-елисаветградця, покійний Л. Новиченко захоплювався: “Дослідник, зібравши не такі багаті документальні матеріали, а головне ретельно і не без допомоги уяви продумавши їх, доходить парадоксального висновку, що в пору свого отрочтва Володимир Винниченко був схожий на... Федька-халамидника з однойменного оповідання, написаного, як пригадуєте, з ніжною симпатією до свого бешкетливого, непосидючого молодого героя. (Отож є змога на відоме зачудоване запитання Франка: “Звідкіля ти такий узявся?!” упевнено відповісти: з Федьків-халамидників, осерйознивши цю відповідь додатком, що мається на увазі не “класова ознака”, а “той молодий пагін характеру, з якого виростав психологічний стовбур майбутнього творця і діяча). Надзвичайно любив волю, повітря, рух. Був гордим, збитошним, незалежним у вчинках і рішеннях правдолюбцем. В елисаветградській класичній гімназії вважався епфант terrible через нескінченні сутички й непорозуміння з адміністрацією. І був у всьому здібним і талановитим.

Хіба не впізнаємо в усьому цьому щось від майбутнього Винниченка — невтомного і мінливого в певних своїх векторах шукача правди...“ (“Літературна Україна”, — 1996. — 6 червня).

Оця правда, що так блискуче знайшлася у Винниченка-митця, привела до трагічних колізій Винниченка-політика. Чого варта хоча б фатальна його ідея про непотрібність (!) українського війська: “Не своїй армії нам треба, а знищення всяких постійних армій. Не українську регулярну армію нам треба організувати!

Українського мілітаризму не було і не повинно бути!“ (“Робітничая Газета”. — 1917. — 12 квітня).

Так захоплюватись непевним, хоча й спокусливим експериментаторством щодо миттєвої перебудови вікового порядку у світі, так повірити в нього, у цей грандіозний соціалістичний бешкет, так зневажити всі можливі і так легко (з точки зору “дорослої”) передбачувані наслідки міг не просто переконаний соціаліст. Із душі “асистувало” те, що заклалось в дитинстві, що підкріплю у творчості й що скарало у пору визвольного змагу. Трагедія “Між двох сил” (титул — кредо його естетики) — жниво тієї віри й довіри, зібране по свіжокривавих слідах муравйовських злочинств у сторозтерзанім Києві. Софія Сліпченко розчавлена Сциллою “бешкетливого” соціалістичного експерименту і Харибдою непорушних Законів своєї землі.

Чи після цього Винниченко перестав бути Сліпченком? На жаль, ні. Набуто-вроджений комплекс закодувався надто глибоко. “Сонячна машина” — черговий бешкет. Тепер уже в планетарному вимірі.

...Винахід реалізовано, але людство, замість вибухнути натхненною, вільною від запитів шлунка, творчою працею, опиняється перед загрозою скотитись до рівня байдужих жуйних істот. Що далі? — Винниченко похапцем доробляє другу частину роману — конспективно, ні ідейно, ні художньо не переконливе залагодження того, що (здавалось) обіцяло такі перспективи!

Порадити людству, зарадити Україні не міг той, кого доля створила для драми. Драма його життя, драма покараного бешкету — жорстока плата за драматичні шедеври нашого класика.



P. S. По смерті Винниченка і далі — “між двох сил”. Ані “ліві”, ні “праві” не прийняли його заповітів. Що ж, неспроста Платон радив гнати митців од політики. Дії політика мусять орієнтуватись на середньостатистичну “маленьку” людину, обивателя із його нехитрими запитамі. “Діла” митця приречені ангажувати в партнери особистість, рівновелику Собі.

Як їй, отій непокійній душі драматурга, в її вічному “чистилищі”? Здається, вона спорудила там собі кін і не сходить із нього.

Вона любить свій жанр.

Її драма триває...



ОЧІКУЮЧИ ЙОГО

ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА:
ВІД ЦАРІВНИ — ДО ЦЕЗАРЕВИЧА

не-роман 

Вона не вийшла заміж — у житті. Тому все життя повертала до цього у творчості. Тоді не родились шедеври, лиш визрівали. Бо тоді не жила їхня мати — готувалася жити. “Людина”, “Царівна”, “Через кладку”, “За ситуаціями” (не кажучи вже про ранню “німеччину”) — слабша частина доробку О.Кобильанської. Це аксіома, як і те, що “Земля”, новелістика і “В неділю рано...” — перлини найвищої проби. Зосібна стоїть “Апостол черні”. Наче на іншій шальці терезів. Однак не для того, аби переважити все, написано Жінкою, — тільки урівноважити.

Ми підемо шляхами дивовижних метаморфоз, що їх вчинили над нею доля і воля.



“Одруження з кимось іншим,
не з освіченим українцем,
для мене гидке” [5, с.45]

Доля чи воля?

Найпотужніше мотто ранньої Кобильанської. Недарма: “Найкращою я була, коли писала оповідання” *“Доля чи воля”** [5,с.31]. Недарма це оповідання є “найпомітнішим твором О.Кобильанської початку 80-х років” [3,с.7].

Авторка “забуває” проставити в титулі “?”. Вибір давно зроблено. Майбутній лікар Ядвіга діяльно стверджує переборність того, що здавалось фатальним у містечку троїстих “К.”. К[ім-полунг] — арена бою героїнь *“Долі чи волі”*, *“Картини з життя*

* Писане німецькою мовою і досі не друковане.

Буковини”, *“Людини”*... Кімполунг — місто ув’язнення їх авторки. Проте творчість ще не рятує. *“Щоденники”* — тому дзеркало. Їх домінуюча атмосфера — дискомфорт і роздвоєння:

“Мамця вірить у долю, а я не вірю. Я дивлюся на це, як на душевну хворобу, і хотіла б будь-що вирвати її з корінням зі свого серця”. І тут же: “Ох, коли ж не можу, бо я надто самотна!” [5,с.89]. Вона вигукує: “Я не вірю в ніяку долю”... і постить напередодні Андрія, аби пізнати у сні судженого. Не пізнає. Може, тому, що, присоромлена мамцею, взяла й пообідала?

Їй бракує Його, тому вона мусить діяти і за себе й за нього, розвиваючи в собі чоловічі риси характеру. Тобто риси, що купчаться на полюсі волі. Інакше — жіноча доля, не-воля, антиполюс поняття, котре, двоозначене українською, так доречно охопило собою мету і метод її осягання. У *“Видиві”* (“алегорія про волю і т.д.” — анує сама Ольга) двоє, Він і Вона, однаково закуті в кайдани. Свобода, яку шукають, також. *Усім їм потрібна мужність*. Сила волі — їх спільний метод.

Ольгу нервують напрочуд жіночні ровесники протилежної статі. Геньо Озаркевич — “школа, що він такий безхарактерний [...] Він зовсім не має волі!” [5,с.88]. Цю рефренну вимогу, надпотужний феміністичний імпульс, що прагне вчоловічити не тільки її, жінку, але й самих чоловіків, що є гаслом доби, загальнонаціональною нагальністю, Ольга тяжко відпокутує в особистім житті. Чоловіки вирізняють її, шанують, (можливо) люблять і ... тікають від неї. Цілком припустимо, що Геньо — “хирляк, базіка, хвалько, герой на словах”, цілком імовірно, що він кохає не менше, та вже абсолютно певно, що матури, довжиною з життя, йому не хочеться. Та-й-чи єдиному Геневі! “Олесь любить тебе, як люблять чоловіка, бо ти зовсім не така, як інші”, — сказала мені недавно Густа, коли ми говорили про нього. А я ... я дивилася вдалину й ледь усміхалась. Чи ж любив мене колись чоловік як жінку?” [5,с.108].

Вона вже відчула: щось не стикується. Воля бути Людиною, не рятує її долі — залишатися Жінкою. Навпаки! Помирити Жінку з Людиною, пробудити в Людині Жінку могла би наразі тільки щира взаємність з інтелігентним, освіченим і водночас мужнім українцем. Але такого нема, і тому — вона тільки *“Людина”**).

... Стефан Лівич помер, а з ним — надія осягти щастя в коханні. Ідучи на мезальянс задля матеріального порятунку родини, Олена Ляуфлер все ж не зрікається останнього шансу

* Первісна назва — “Вона вийшла заміж” (1887).

віднайти компенсат й для душі. Це почуття буде іншого роду, але буде, мусить бути!

... Його вабило до мене, і я йому протегувала, бо моїй душі безмежно подобається володарювати” [5, с.152]. Ось! — вона ставить на волю. У житті їй не довелося зазнати повної влади над мужчиною. Той, про кого йдеться в зацитованім уривку “Щоденників”, всього лиш двадцятилітній розбещений хлопець, всього лиш епізод. Але Фельс — красень-силач у розквіті сил. Саме його, такого, письменника прибирає до Олениних рук без резерви. Він стає слухняним рабом дівочої волі, розвинутої до останньої консеквенції. Та заодно ... рабою цієї волі стає і сама Олена. Спроби зневолити серце, милуючись фізичною досконалістю обмеженого Фельса, не дають результату. У фіналі наречена ридає. Перемога вольової людини стала поразкою жінки, доля якої відтепер, аж відтепер остаточно — **“Без щастя”**.

Твір тієї ж пори (1888). Той же пошук ерзацу любови. Те ж його невіднайдення. І хоча у житті вона справді кохає конюха Василя (прототипа героя новели), ще й відчуває полегшення, що не треба забивати “собі голови думками про взаємність, як було б з інтелігентом” [5, с.174], все ж тим, хто захоче порівняти рудокосу героїню новели з Лоуренсовою леді Чаттерлі, доведеться бути уважними:

— О, ти любиш мене!

— Може!

— Чому може?

— Бо ... то щось інше “ [3, с.446].

Відавшись простому гуцулові, аристократка не відчуває повного щастя. Вона лише тимчасово скоряється волі сили, більшої за силу її власної волі, але полюбити, себто визнати це любов'ю (у творі), не може. Письменниця жене від себе таку любов і закроплює місце по ній свяченою водою. Правда, буде ще спроба врятувати її у другій частині новели, пославши гуцула до наук. Не вдасться друга частина. Героїня залишатиметься “без щастя” аж до середини 90-х років, коли зміною назви (“Природа”) письменниця ствердить нові акценти своїх творчих орієнтацій.

Але поки що — середина 80-х. Акценти старі. Тож доводиться рятуватись у інший спосіб.

Амазонка

“Я питаю себе, чого
я найдужче хотіла б?
І відповідаю ...
так, і відповідаю:
їздити верхи” [5, с.95]

“Недавно я була вдарила Жабку нагайкою, вона брикнула задніми ногами й пустилася вчвал ... Я міцно сиділа в сідлі, зціпивши зуби і з усієї сили стримуючи кобилу. Якби тієї хвилини повз мене проходив Геньо, я б не стримувала її, хай би бігла вчвал, не для того, щоб швидше його минути чи похвалитись, як я гарно їду, а мабуть тільки, щоб помститися йому” [5, с.111].

Безхарактерний Геньо не вміє верхи! Він не здатний приборкати цю природну потугу, як не здатний запанувати над природою власною. Вислід прямий, зв'язок очевидний. Перші із феміністок амазонки — вершниці-войовниці, що цінували волю більше, ніж чоловіків, котрих перевершили, почувались, мабуть, так само. Повсякчас — на коні. Стан духу вимагає від тіла відповідної іпостасі.

... Старий цинік майор хоче довести Людині, що “жінка — то молодий кінь [?] Почує сильну, залізну руку, так і подасться” [7, с.27]? Що ж, позмагаємось! Олена без жалю запрягає у шори білозубого огиря Фельса, аби довести протилежне. “... Я ненавиджу чоловіків [...]. О Боже, мені треба чотирьох стін, шматка хліба, коня і спокою” [5, с.125]. Кинути “яскраве світло на чоловіків, на всіх загалом, на гідну зневаги історію їхньої природи”, — хоче вона у хвилині найтяжчих розчарувань. І продовжує: “Відтепер я знов їздитиму верхи, це розвіє мої нікчемні жіночі химери” [5, с.159].

Кінні прогулянки і відчуття, пробуджені ними, — один з лейтмотивів її молодости. Проте оклики радості, не розпуки, — найгучніші в хорі тих відчуттів.

Нарешті татко сповнив давню обіцянку і купив сідло. Костюм подарувала мамця — “дуже гарний, темнозелений” (“амазонка” донині — в експозиції Чернівецького музею письменниці): “... Це для мене велика втіха, вона ніколи не набридне мені. Я стаю зовсім інша, коли сідаю на коня. Тоді підстрожую його... Я рада б не їхати, а летіти...” [5, с.110].

Мицкевичів “Фарис”, Рільків корнет Крістоф, що новелу своєї звитяги зачинає потрійним “reiten”, Франкове “на романтичного коня сідаю...” Романтизм, літературний напрям, що визначається

напрямом, темпом і ритмом руху “прудкононого звіра”. Порив народжується із усвідомлення, що у світі реальним, щоденним тобі суджене тільки одне велике безщастя. Безщастя в квадраті, в колі, що його замикає органічна неспроможність *любити* істот заземлених, по коліна вболочених, істот, що не хочуть злетіти. Гинуть симпатії, не розпросторивши крил, холодне серце — його таки не зневолиш. І не стільки безкрилість Геня чи Стефця стоїть на заваді щастю їх тимчасової адораторки, скільки її власна невиліковна крилатість, крилатість у кубі.

Вона ще не бачила Урицького, а вже полинула до нього душею і спорудила оселю миру й любови... Зустріч: “О поезіє, поезіє, де ти була ?” [5, с.50]. Крилатість у клітці банальних вимірів повсякдення.

“Я стала гірша за божевільну, що живе самими фантазіями [...]. Сила уяви і вразливість завше будуть моєю бідою” [5, с.86]. “Я страждаю, як страждають романтики”. Фантазія і уява — крильця поранкованої душі. Вони незвичайно рухливі і вже змалку незадоволені простором готових, чужих, казок.

Дівчинка складає власні “чудернацькі, якісь фантастичні оповідання про дику їзду кіньми і птахами” [5, с.202]. Дівчина сублімує свій романтичний порив, сідлаючи цілком реального коня, аби “не їхати, а летіти”.

Письменницю ж “мучить жадоба виконати *щось подібне до того, як* (курсив наш — Р.Ч.) сісти на дикого коня і пустити йому свobodно поводи, щоби помчався скаженим льотом ...” [7, с.337]. “*Щось подібне до того, як*” — це вже пером.

Триєдина

1. “Царівна”

Гадаємо, з часу, відколи Кобилянська взялася за повість (кінець квітня 1888), кінних прогулянок значно поменшало. І не лише через те, що на нове місце осідку, в Димку, татко не взяв коней, і не через те також, що в міру розгортання роботи над твором її бажання вести щоденник згасає (а отже й свідчень про активність тодішнього вершництва взяти нізвідки), а через те головню, що свої романтичні пориви (як, до речі, й реалістичні, щоденникові) письменниця відтепер втілюватиме безпосередньо у творчості.

“Щось подібне до того, як”... — аж відтепер вона зосередиться на *усій* своїй особистості. А тому “Царівна” — не моделювання певної життєвої ситуації, як раніше (хай і в містечку, так схожому

до Кімполунга, хай і у домі, де здавалось би, в муках б’ється серце самої авторки); не моделювання за участю певної середньостатистичної людини, хай і обдарованої, хай майже Ольги, та все ж Олени, та все ж не митця (“Писати? До того не мала вона таланту...” [7, с.44]), але правдивий, повний, ще й динамічний автопортрет. Правда без поезії не була правдою. Із напівправди митець початись не міг.

А тепер починається! “Царівна” писана кровією мого серця”. Кровопускання — до оздоровлення. У амазонці озвалась поетична душа. Мрія вросла у волю, романтична уява — у реалізм повсякденного труду. Душа-голубка вже не летить під захисток алегоричного дуба (“Голубка і дуб”, 1886), а пегасно окрилює силу приборканої природи. І вже у творі (не поза твором), і вже реально (не алегорично), і вже не траплячи віри у справжнє (а не хапаючись за ерзаци) — Вона шукає Його. Аби прийти до себе. Бо й навпаки: аби прийти до Нього, Вона шукає Себе. — Теза і антитеза. Він — мусить вчинити так само. Тоді відбудеться синтез. Тоді освятиться шлюб.

Ольга дивувалась і ображалась, коли критики закидали Наталці (а отже й авторці) надмірну зацикленість на проблемі заміжжя. “Я би Вас просила, щоб Ви се змінили і в першій лінії піднесли в Наталці не її любов до Марка і Орядина, лише те, що Ви пізніше побіжно кажете — що “все ж таки вона думає”, [5, с.234]. Маковой — “медвідь” і “поліно”, бо не розуміє, що у таких жінок, як Наталка, особисте і те, що ним наче б не є (мистецьке, творче, громадське) — нероздільні: “Характери поодиноких людей є аналогічні характерам поодиноких націй [...] Так, наприклад, є характери, про котрих можна з певністю надіятись, що сповнять цей або той учинок, сповнять щось неожидано великого, сильного [...]. А противно є знов натури, одарені багато, але напоєні наскрізь смутком. Змагають до всього, але не здобувають нічого [...]. Я [...] ненавиджу цей тон вічної туги так, як ненавиджу, наприклад, одностайний тужливо-хорий усміх на блідім лиці нашого народу” [7, с.182].

Визнаючи себе його донькою, пізнаючи у собі риси родового прокляття цієї тужливості і, як наслідок, — немочі, Наталка категорично не хоче очікувати, поки “хтось посторонній” (якийсь великий, сильний, певний себе, “чоловічий”, народ) запліднить життєвим імпульсом її перейняту смутком “жіночну” народність. Звідси — патос і зміст “особистих” проблем героїні. Ця дівчина дозволить собі стати жінкою лише після того, як власноруч, власнодуш, *сама(!)* сформує свою особистість: “Передовсім бути собі ціллю й обробляти самого себе, з дня на день, з року до

року [...], а опісля стати або для одного чимсь величним на всі часи, або віддатися праці для всіх” [7, с.193].

Тільки — опісля! Поки цього не сталось, поки вона не чує себе такою, — жодних прекрасних принців! Наталка жене від себе Орядина-красеня, хоч той готовий забрати її до замку, де “жи[єся] для себе”. Орядин не прийняв головного, не схотів “бути собі ціллю”. А отже поставив себе поза нацією, для котрої принцип вольового формування особистості, — справа життя чи смерті. Сей “принц” безпринципний, а тому не гідний бути мужем Царівни. Царські шлюби укладаються в інтересах держави — тих, в офіру яким, коли це потрібно, повинна приноситись навіть любов.

Наталка іде на ризик залишитись сивою панною, але не зраджує. Вона справді веде себе, як Царівна. Ця її іпостась для Кобилянської найважливіша, що засвідчує остаточна версія назви. Та були й попередні, між котрих —

2. “Лореляй”

Зі зміною титулу Лореляй нікуди не зникла. Вона жила не лише в снах Царівни десь на перших сторінках повісті. Вона жила у Царівні весь час, терпетливо чекаючи, доки та полагоди́ть усі пункти свого героїчного змагу. Жила “без подій”*, бо події у Лореляй — то пісні її арфи. А ту арфу вона обронула у Рейн.

Лореляй мовчить — і все лине тужливим поглядом в синяву далеч, все складає молитви до захованого там світу неземної краси, все намагається уловити душею його делікатну сутність, але без арфи вчинити цього не може. Руки зайняті клопіткою домашньою працею, серце — в наймах у боротьби. Вільні лиш мрії, та й то хіба короткими хвилями перепочинку, за які не встигаєш розгадати таїну того дивного світу, не встигаєш підібрати йому навіть назви, й пишеш боязко-винувато: “оте” “якесь” “Щось”.

Коли зберемо водно шматочки спроб героїні бодай приблизно його описати, вийде сума чогось “барвного, перемагаючого”, “Чогось”, “що пригадає образи і переходить в тони”. Ті тони прагнуть укластись в мелодії, які “дуже, дуже трудно було б відограти”.

Оця аморфність, не-о-формленість мистецького ідеалу Наталки перебуває в обернено-пропорційній залежності до чітких

* Ще один варіант заголовка.

програмових форм її ідеалу життєвого. Що тісніш облягає Царівну вольовий панцир її особистості, то розсіяніш, недосяжніш почуває своє “щось” Лореляй. Для неї в Наталки не вистачає часу, а головне — снаги.

Виснажена авторка не витримує. Не витримує двічі. Бо замість компенсату Царівні за потуги її боротьби, й Лореляй — за терпіння її й чекання, дає компенсат своїй третій, абсолютно “людській”, іпостасі, чим накличе на себе вищезгаданий скепсис критиків.

Цей компенсат — Марко. Не українець, навіть і не земляк; не красень, не митець і не воїн. “Принц” нагодився із далеких заморських плавань, із фантазії — ні обгрунтованої позитивістським ґрунтом Царівни, ні виснуваної з романтичних снів Лореляй. Бо не до них він приходить.

3. “Попелюшка”

“Я часом мрію об тім, як би була раз на великім прегарнім балу, де все блистіло би, красувалось різними барвами, якоюсь чародійною красою, де товариство було би саме пишне, вибране, якісь прегарні жінчини й мужчини в різних строях.

Поміж ними всіма — я ...

Я не хотіла б, щоби за мною сягнуло зараз сто рук, зрозумілись на мені всі. Ні, лише один нехай відгадав би мене, мов ту загадку” [7, с.95].

Той один відгадає і поверне її золотий черевичок. Попелюшку буде пізнано й винагороджено. Та яким коштом!

“Кровія серця”, що стільки літ скроплювала вітвар служіння творчості, стекла в жолобок мелодраматичного геліенду. Особисте, що згортало до себе світ, стало приватним, завужки з кубельце домашнього затишку. Автопортрет, розпочавшись обнадійливими поліфонійними замірами, звівся до простенької персоніфікації в образі щасливої нареченої.

На пункті “deus ex machina” Кобилянська зашторює дзеркало і починає ... вигадувати. Вона квапиться. Наче, здається, от-от проб’є північ, розвіються чари — і крізь блискітки царського сьйва проступлять перші зморшки старої панни. Вона паннічно фіксує грим. Попелюшка! Даремно. Бо не північ зазирає їй в очі. Тільки — полудень.

Час, коли “все осягає найвищий верх і стає на хвилю тихо, мов до віддиху по тяжкій ранній праці”.

“... Я потонула [...] поглядом у препишну зелень [...]. Тихе безшелесне різнородне життя довкола мене причувалося мені якоюсь ніжною, несказанно гармонійною, мелодією, не завсіди чутною [...]. Я вслухувалася в неї цілою душею, і мені здавалося, що моя душа — то лиш один тон із сеї цілої гармонійної мелодії і зливається тому так радо з тою широкою барвною струєю, що зветься природою, упоюється нею, мов земля сонцем і теплом” [7, с.197].

У цім полудневім саду і Царівна, і Лорелай, і Попелюшка почувуються однаково задоволені.

Перша — тому що від злиття із природою зникає анемічна блідизна з її виснаженого довгим стримом і боротьбою лица. Лиця, де раніше не було “ні цятеньки крови”.

Друга — тому що фонічно-барвна гармонія її далекого “Щось” вже віддунує поряд, тут, на землі. Не тікає в блакить, а знаходиться в зелені. Її можна вловити, її слід записати!

Третя — тому що свою органічну потребу *віддатися* є нагода вдовольнити не мелодраматичними мріями, поверховість та ілюзорність яких вже й сама відчуває, але — “цілим [духовним] еством”. Усвідомивши, що “звичайні ідеали жіночі” (мужчини, заміжжя) — не для неї; зважившись “жити лише для пера”, тридцятидворічна жінка раптом збагнула, що “віддатися” у мистецтві — то щось значно глибинніше, аніж просто завести героїню під вінець. У мистецтві жіночі права осягаються не стільки сюжетно, як засадничо — цілковито інакшим, ніж той, що його культивувала раніше, творчим підходом. Їй, жінці, сама природа якої налаштована, щоб віддаватися, сама ж природа і підказує той, принципово інакший, спосіб.

У один із днів серпня 1895 року Ольга рушила на звичний для себе прохід в густі праліси рідних “стоїчних” гір. Там їй відкрилася страхітлива картина.

... Зеленоверхі велетні, що здавалися вічними, лежать зрубані й покривавлені чийсь віроломним втручанням. Природа, що здавалася нездавимою — таки здавима. І довкільна, і внутрішня, твоя, жіноча, котру ось уже стільки літ намагаються згвалтувати прокрустові сокири обставин (“в мене серце розривається, коли я думаю, як послідовно робиться все, щоб убити в мені хист!” [5, с.193]); котру (це суттєвіше!) й ти сама катувала упродовж поранкових дужань, хай різцем — не сокирою, хай заради святого,

але — боляче. Скрипіння поодиноких смerek, які обминула сокира “цивілізатора”, будить в душі мелодію співчуття й розуміння. Погляд блукає у зелені, ще живій — вже приреченій, мов її, непрожита ще, молодість. Вона відчувається тими деревами, їхні рани — її. Родяться перші акорди “*Битви*”, лунає заспів полудня письменниці, що ставши *самою природою*, осягає в собі Жінку.

Симфонії барв, полотнища акордів! Одухотворено кожную травинку, а перед тим упізнано. Пучок могутньої енергії пантеїстично розконденсовується, множить на конкретне безмежжя. Творець зіходить на землю і огортає оболонкою сенсу те, що здавалось до болю дрібним з-поза хмар, чого не помічалось і без чого страждалось. Прорізається зір, вигострюється слух, заворушуються чуття десь аж на споді душі, котра тепер вже не скута хоч потужною, та все ж *однією* емоцією, але звільна послаблює пружність, даючи ожити своїй кожній маленькій клітинці. Амазонка, що рвійно галопувала крізь ліс, зупиняється, розв’язує ремінці панциря — і скидає його у траву: та яка ж отут розкіш!!!

... Стиха підкрався фавн. “На колінах обняв її стан руками і держав її сильно, мов у кліщах. Лице він страшно ховав у фалди її сукні й поволі та сильно тяг до землі.

Вона втратила свою волю...” [3, с.445] Курсив — наш.

Тут, у надвечірньому лісі “*Природи*”, де родова аристократка, “вироблений” “послідок праці поколінь”, віддається гуцульському парубкові, ми зустрічаємо ... Ніцше. Саме тут, а не в цитатних хашах “Царівни”, де звичайно блукають його шукачі. Лиш один з них, Л.Білецький, не згубив за деревами — лісу, відзначивши у О.Кобилянської взаємочинність двох протилежних мистецьких первнів — аполлонівського та діонісійського, відкритих німецьким філософом [10, с.54-56]. Ритм усієї творчости української письменниці — яскраве унаочнення тої взаємочинности. Ось вона вже почалася тут, на галявині, де справляє свої діонісії Аполлонова жриця.

“Аполлонівське” — мистецтво скульптури, прообраз якого являвся античному грекові під час сновидінь, а відтак втілювався у досконалих пластичних формах; культивування “*principium individuationis*” із метою захистити себе від первісного природного хаосу, сотворивши олімп досконалих істот, що збороли потворних титанів.

“Діонісійське” — мистецтво необразне, що являється в стані сп’яніння, в час натхненної оргії на честь бога вина і поетів: “У

чуді діонісійського [...] відчужена, ворожа чи упокорена [...] [здавима] природа знову святкує своє примирення з її втраченим сином, з людиною [...]". Людина більше не митець, вона сама стала твором мистецтва [...]. Тепер раб є вільною людиною, тепер ламаються усі застигли ворожі обмеження, які поселили серед людей сваволю, лихо і "дикі звичаї" [13,с.44].

Первісний хаос для Ольги — то царство потвор міщанського світу, від якого вона пробує рятуватись вирізьблюванням довершених особистостей у "Царівні", напружує волю, аби втілити той омріяний образ у істоті — апологетці "principium individuationis", а відтак, почувшиися виснаженою, обезкровленою, упокорюється — і приєднується до барвистої, всипаної квітками, діонісійської процесії.

Там крокують гуцули!

"Діти лісів, що за ніяку ціну не хотіли прикладати рук до звалювання велетнів з їх висоти! [...]. Ще не мали прочуття о тій глибокій розкладаючій тузі з хорим усміхом на устах, яку викликає лиш образання й культура. Вони жили з дня на день, не дбаючи о будучність і її безнадійність, їх бажання були прості й прозорі, а умова їх щастя — блиск сонця й синє небо" [3,с.483].

Таким вона зрить свій народ зараз, в чудо-акті діонісійського. Та згадаймо, як ще недавно Царівна ненавиділа "цей тон вічної туги [...], одностайно тужливий усміх на блідім лиці нашого народу" [7,с.181].

Що це — змінився народ? Чи, може, очам письменниці відкрилась якась невідома раніше етнічна його частина? Ні — усе ті ж буковинські Карпати, ті ж, знайомі з дитинства, гуцули. Народ не змінився. Змінилася та, що про нього писала. Народ, на який вона завше дивилася "тими самими очима, що на деревину, цвіт і всю живучу часть природи" [5,с.216], раніше (як і уся природа, "деревина" і "цвіт") просто не був спеціальним об'єктом її письма. Вся увага йшла на особистість, що змагає силою волі до того, що має бути, і не кориться долі — тому, що є.

"Те, що є" ходило між винних. Імпульс його поборювання на теренах містечкових був таким сильним, що інерціював і на терени інші — позамістечкові, гуцульські. Нехіть кориться обставинам, негідним її уже тим, що переживала між них "різні степені упокорення", відсікала з душі й загалом оцю настанову: смиритись, віддатися тому, що є, повірити в долю. "Гидке чувство покори" — стиснувши зуби прорікала Царівна. "Не-сказанно гидке чувство оволоділо мною" — розпачав митець,

що мідяком поспішив заткнути скиглячі уста сліпої "Жебрачки" (1887).

Але ось через десять літ під його вікнами знову зачувся покірливий жалібний голос.

Покора*

Митець виносить циганці якесь лахміття. Та вже не для того, аби забралася геть. Його вабить якась нова, ще не збагнена, сила. Оце дивне впокорення, яким струмує уся горда (!) істота прохачки, печать якого полишили на даючій руці вдячні уста її дитинчати, викликає питання: "Що було се таке? О що вона його перед хвилику просила, чого не міг дати, і вона надармо оставила щось зі своєї покори?" [3,с.557].

Це глибоке "чутство покори"! Кобилянська вчиться його не лише у захожих "дітей полудневих рас". Онда під гору, ведучи за гриву коня, маєстатично ступає Іллінка. Юна гуцулка не думає про літа і про їх швидкоплинність, не квапиться заміж. Знає — "Час" прийде сам. Нащо змагати о долю? І тому "на її лиці було знати супокій, який подибуємо в людей, що живуть у найглибшій самоті й духовній рівновазі. Її рухи були певні, а очі темно-сині, сяючі та які ж ліниві і на вид холодні!.. Але коли я на них глянула, навинулася мені дивна думка: "тигриця", — подумала я мимоволі. І справді! Вона мала в собі щось із звинної, скритої сили того звіра. В чім лежала та сила, — я не могла відгадати" [3,с.467].

Так тисячами літ жили оці прості люди. Прості, щасливі і сильні у незбагненності своєї мудрої простоти.

Неподалік власного житла Ольга зустрічає "Некультурну" Параску. Скільки разів проминала вона її хату раніше, самозаглиблена, самодостатня. І ось — одкровення! Аристократизм, що здався можливим лише як набуток упертої праці над собою, тут замешкав без жодних спеціальних зусиль, наче дома. Параска якимсь дивовижним вродженим камертоном виявляє усі посягання на свою недоторканну гідність і витворює довкруг себе імунне поле, куди не важиться ступити гербовий пан, яке безсилий прорвати дикун-чабанисько. Параска спокійна і врівноважена, вірить у долю. Думки називає снами і слухає снів. Бо сні надсилає Бог. Живучи природним життям, люблячи

* Окрім всього, ще й назва новели та одноім'яної збірки О. Кобилянської (1898).

його, ним радіючи, вона не zagrożена, що присниться “не те”.

“Аполлонівські” сні — органічне продовження діонісій. Ніщше уявляв, як античний грек “в діонісійським сп’янінні та містичному самовираженні самотньо й осторонь від захоплених хорів опускається на землю і як йому, завдяки аполлонівському впливові сну, відкривається його власний стан, тобто єдність з найглибшими основами світу в якомусь подібному до притчі образі-сновидінні” [13,с.45].

Парасці відомо, що така єдність існує. Навіть відсутність любови не стає на заваді її шлюбові з Юрієм, що містично приснився. Вона йде “на Боже”, хоч — “як по коліна в землі”.

Вже запахло землею, але — звіддала. Поки що Ольга захоплено переакцентує відповідь на запитання юности: “Доля чи воля”? Гуцулки, яких зустріла і описала, не почувають ваготи свого “зневолення”. Навпаки — фаталізм емансипує їх від стурбованости за майбутнє, чим виснажують себе інтелігентки. Вільні діти природи повні снаги. Не тратять її намарно — не винуватять себе у невдачах, проблемах, бідах, а тому “назавтра” — вже свіжі й тривкі. Бог дав — Бог забрав. І дасть знову.

У Параджанівському кіношедеврї (“Тіні забутих предків”) гуцулка ділиться враженнями, які назбирала дорогою, ідучи просити панотця, *аби запечатав грїб її сина Дмитрика*. Спокійно (речі ж “буденні”), за кадром, жебонить оповідь. Наче тоненький струмочок, звуковий супровід природного бігу життя. Через рік гуцулка вродить іншого сина.

Покора долі, покора як стан душі, покора як стан, у котрому — *пишеться*. “Природу описувати трудно” — зітхала непокірна долі Царівна. Зате фаталіст Михайло, полишаючи своїх батьків і свою землю, і впокорюючись перед найтяжчим випробуванням, дивується, бо “ніколи не чув у собі стільки відтінків чуття, як тепер”. За це вміння — берегти свою душу від скверни грубої волі; віднаходити радість, живучи в покорі, без боротьби, він запларатить життям.

За красою*

“Художник завше носить смерть при собі, мов добросовісний пастир псалтир”.

Г. Бьоль

Дерева знали, що програють “битву”. Усвідомлення неминучости загибелі будило у них “жадання показатися в послідній раз один другому в повній красі. Завтра, може, будуть уже потолочені, їх корони поламані і обдерті з листя. Завтра, може, не буде вже ніхто знати, що вони були... і що були — гарні!” [3,с.479] Вони умруть саме за те, що були гарні. Їхня мати Природа наділила їх силою іншого роду, аніж та, що потрібна для виживання у неприродних, анти-природних, умовах, поза межами органічної для себе стихії — поза межами краси.

У “Битві” краса іменується природою. У “*Valse melancholique*” — музикою. І там, і тут за красу треба віддати життя. Треба умерти, ідучи за красою. Але якщо діти природи, хоча й гинуть від удару сокири неестетичного світу, та полишені на себе самих знову кільчатся й торжествують (що засвідчують інші новели “гуцульського” циклу); то діти музики роковані беззастережно. Вони повинні умерти не за те, а тому, що були гарні. Софія Дорошенко, яка оперлась “всьому напорові грубої сили майже класичною рівновагою сильного духу”, самій музиці — “елементові [...], пристрасно любленому нею, перемагаючому її цілковито”, — опертися не змогла. Її “кінець” сховався був у неї в ту музику. Визирав із неї пориваючою красою смутку й меланхолії [...]. Музика позбавила її життя... Одною-однісінькою, тоненькою струною вбила її” [3,с.556].

Це декаданс. До нього вийшла барвіста діонісійська процесія “гуцульського” романтизму, у нього вперся натхненний похід за красою.

“*Valse melancholique*” — черговий підсумок, автопортрет на новому етапі: “Прочиталисьте “*Valse melan[colique]*” і знаєте історію мого життя. *Се моя історія*. Більше не кажу нічого” (з листа до О.Маковєя [3,с.659]).

У цій новелі Кобилянська вже чітко здає собі справу щодо триединої сутности своєї душі і наділяє окремим тілом кожну з

* Окрім всього, ще й назва альманаху, що його у 1905 році на честь О. Кобилянської уклали молодомузці.

її іпостасей. Усі вони збереглися, але не первозданно, а — перейшовши послідовний, згідний зі специфіками “стартових” імпульсів, розвиток.

Малярка Ганнуся — новий варіант Царівни, вольова непокірливість якої трансформувалася у свавілля (неспроста копіює Корреджову “Віроломну”). Малярство — мистецтво образу, ідеальної форми, чіткої, точної лінії (точної поготів, коли йдеться про скопійовальність). Ганнуся сповідує “*principium individuationis*” — амбітно дорожить статусом своєї сильної особистості. Це — аполлонівка, порив якої до ідеалу настільки дужий, що перехлюпує в діонісійство, екзальтує, п’янить. Саме такою дорогою мала би йти Царівна, якби в Кобилянської початку 90-х був би за плечима досвід Кобилянської кінця 90-х. Адаже саме у цьому напрямі посередині 90-х спрямувала вона себе.

Попелюшка, що свого часу заступила Царівні дорогу, у “Вальсі...” (Марта) вже знає своє місце. Бо не втручається до мистецтва, не норовить його збочити на манівець мелодрами, натомість бере на себе асистуючу ролью “жінки”, погамовуючи врівноваженим словом особливо свавільні вихлюпи Ганнусиною темпераменту. Це дуже до речі — на авансцені несміливо з’являється Лореляй.

Їй потрібно докласти мінімальних зусиль, аби і “царівна”, і “жінка” враз притихли, відступили у тінь, зрозумівши, кого саме їм бракувало, так зрадивши, що оце є вже й Вона. Лореляй віднайшла свою арфу, опанувала її цілковито, до найвищої мудрості — до Софії. Вона — вища сфера діонісійського й аполлонівського, бо прочуває, що довершених форм нема — і водночас: що поринаючи в діонісійську стихію, ти не збавляєш себе в аморфності, а осягаєш множинність Форми, щораз іншої, щораз ліпшої, щораз відповіднішої твому, защораз досконалому, стану. Аби пересвідчитись, що із нього не вийшла, аби підтримати навзаєм його у Його космічній причетності, аби просто Аби, бо інакше вона не може, — Софія виконує вальс.

Ще ніколи — однаково.

Ще ніколи — не Так!

Дух музики володіє її душею і пальцями, із піднебесних хоралів долинують сигнали старого віщого “Щося”. Духи мелодій, котрі не важилась заторкнути Лореляй, Софія вдихає й відіграє дуже а дуже легко, бо ті духи, вже нарешті, викликає і чує Ольга.

“Відчуття мені являється спершу без визначеного і ясного предмету — сей формується лише згодом. Все попереджує певний музикальний стрій душі, і тільки за ним приходиться до мене поетична ідея” [14, с.72].

Від цього зізнання Шіллера Ніцше відштовхнувся у своїй класичній студії, де після обґрунтування сутностей та взаємозалежності аполлонівського й діонісійського розгортає сюжет у спосіб, засвідчений титулом: “Народина трагедії з духу музики”.

У давньогрецькій трагедії хор — не озвучувач акції, як це твердилось традиційно, але — її творець. Акція лиш ілюструє, унаочнює в образах те, що вловила музика із первозданного хаосу. А вловила вона трагічне. Лиш трагічне, бо незбагненне, дужче за нього, чує там давній грек, що рятуватиметься від хаосу під олімпом досконалих заступників, а поки що, самотній, жахається, наслухоючи хаос безпосередньо.

Відчуття Кобилянської, що у “Valse melancolique” вийшла на той же, безпосередній, рівень контакту з Початком мистецтва, ще не сповнені жаху. Надто дихає в спину із карпатських новел тріумфальна увертюра Краси, надто час вже не той — не античний, не Початковий. Жах закрадається звільна, посилає гінців із листами “смутку і меланхолії”. Він ще вабить за красою, він ще навіть, запечатавши гріб Софії, не жахає настільки, щоб застигло в німоті перо. Він чекає — він знає, що тональність свою вже задав. Он прощує назустріч та, заморожена. Он — готується з духу, що на неї зійшов від Софії, народити Трагедію.

Показати — почуте.

Трагедія

“Дві години від ріки Серета на Буковині лежить село Д. Його рівні поля пригадували б степ, якби не те, що місцями вони *западають*, мов знеохочені своїм положенням, творячи плиткі невеликі *кітли*“ [3, с.26]. — (курсив наш — Р.Ч.). Димка — неподалік від містечка *Глибокої*. Сам рельєф затуляє під землю, розставляє пастки. Земля прогинається, хвиля перших судом уже нею пройшлася. Це ще не кратери, крізь які проглядає пекло. Це всього лиш “плиткі невеликі кітли”. Але все ще попереду. Це особливо відчутно після гірських мандрівок. Покріпивши дух в піднебесі, ти зіходиш на рівну землю, а вона пропонує — далі...

Про фатальну владу землі над людиною радянське літературознавство писало дуже охоче. Повість використовувалась як агітка задля вироблення у школярів “колгоспної” свідомості. Але зараз ... бідні учителі! Повість далі в програмі — і що ж їм робити?

Акцентувати на любові й прив’язаності до землі як ментальній

ознаці українського селянства, котру так би доречно відродити оце по безплідних роках відчуження? — Так, але ж саме через оцю прив'язаність і сталося братовбивство.

“Списувати” на нетипового Саву, вплив на нього напівциганки (відкраплення раси, що ніколи не мала землі і не знала любови до неї), на те, що вбивство поповнив не той, хто любив, а — хто ненавидів землю? — Нібито й так, але ж чи не є цей аргумент *додатковим* потвердженням сили (а отже й “вини”) землі, котра навіть *такого* Саву, *таку* Рахіру, підкорила могутній волі?

Звинувачувати історичний “момент”, погані обставини, коли тісно зробилося українцям на підкореній чужинцями прадідизні, от і почали вони як не емігрувати, то воювати війну (в різних формах) супроти кривників-конкурентів? — Зійшло би і це, якби Кобилянська не попередила твір епіграфом: “Кругом нас знаходиться якась безодня, що її вирила доля, але тут, у наших серцях, вона найглибша”.

Як порятуватися від безодні? Може, втекти, що збирається Анна? Але ж актуальне (та й загалом “прикладне”) розв'язання проблеми вимагає цілком інакшого. А головне — як втекти від безодні найглибшої, котру вирила доля у наших серцях?

Коло замкнулося. Спростувати вселенський розпач, із якого писався твір, неможливо жодними вивертками. Цього й не слід робити. Бо коріння проблеми не у “Землі”. Все воно — у душі її авторки.

Допіру, повернувшись “цілим еством” до природи й мистецтва, Кобилянська вже встигла зазнати чимало жіночих радощів. Вона віддавалась мистецтву, віддавалась в мистецтві, захоплено прочуваючи незглибиме і плідне підґрунтя Покори. Вона родила новелу за новелою, і була її втіха материнською.

Так хлібороб тішиться вдячним жнивом. Він виконував необхідні вимоги землі, що жадала, аби “був з нею одним”, аби бажаючи чогось для себе, завше питався, “чи се [їй] по добру”. Вдовольнивши відомі, прислухавсь о вимоги нові, упокорюючи тіло, вделікатнюючи душу, вигострюючи рецептивний апарат, боячись необачно прохопитись із якимсь, *лиш своїм*, бажанням.

Він став митцем землі, бо відчув, що на терені цього не “володіють” — тут “служать”, як то служать мистецтву: кожноденно відправляючи Службу, вірячи у сакральність її високих вимог і готуючи душу до поповнення вимоги найвищої — *жертви*.

Її вимагає мистецтво — її жадала земля.

Дерева умерли за те, що були гарні, Софія — тому, що була гарна, Михайло — і за те, і тому. І за те, що був на землі

Моцартом, й цим накликав задрість Сальєрі-Сави, і тому, що *таких* Бог забирає до себе рано (“Треба й Богові чогось доброго”).

Таких любить Бог — такі приносяться в жертву — таких поглинає земля.

Але що стається з тією, котра лишається на землі, з їх земною матір'ю-страдницею, яка віддала Богові душі своїх найдорожчих? Яка усвідомила, що сама ж, власноруч, прищепила їм “Щось”, таке Богові любе, і тому отепер їх не стало у неї — на землі?

Вона кам'яніє від горя.

“*Ніоба*”(1903) — кульмінаційний акт Трагедії жінки. Це акт усвідомлення того, що сталося. Це щоденник з минулого. Це — розчарування. Поховавши молодих Яхновичів, Кобилянська дефініює: “якесь заважаюче щось”. І Осипові, й Зоні так само довелось накласти життям через свою досконалість — її неспівмірність із грубими житейськими реаліями. “В мене, мамо, лише недоставало сили опертися тонкості, доброти й інтелігенції чужинця [...]. Саме шляхетне й удосконалене в нім, мамо, ото взяло верх наді мною” [1, т.3, с.130]. Зоня не зраджувала. Просто її наречений, богослов Олекса, “викликував і ображав у [ній] якесь щось, котре він уже не раз хотів опанувати” [1, т.3, с.125], а чужинець, німець-маляр, розумів оте щось, був для Зоні сподіреною душею. Однак *жити* Зоня мала з Олексою.

Мала ... “Якесь заважаюче щось”.

Далеке чарівне “Щось”, до якого молилася Лорелай, спілкування з яким так возносило душу Софії, отой так жаданий ідеал самої довершености, тут, у “Ніобі”, явився в голому фаталізмі свого земного втілення. Симптоми цієї разючої метаморфози проходять уже й крізь “Землю”, де моторошні візії, що вішують Михайлову смерть, Анна означає цим неозначено-недоторкано-чистим (раніше) прислівником: “... Щось нечисте ... на тебе й на мене, Михайле [...]. Щось страшного, не знаю напевно що! Щось престрашного ... закривавлені, вогняні шмати ... з двома розжареними, несамовитими очима, що зближались до нас у шаленій скорості [...]. Боже, що се могло бути?!” [3, с.86].

“Се” — не доля, се Фатум, визнавати владу якого — то живцем собі рити могилу; “се” — агонія діонісій, що, нічим не гамовані, перейшли в метастази; “се” — вирок Покорі, що народжуючи досконалих дітей, згодом їх убиває; “се” — усвідомлення того, що Трагедія затяглась. Кобилянській більш не під силу ятрити старезну рану. Їй падає з рук перо. Бо не може і далі потужним, визрілим словом, утверджувати історичний фатум такої прекрасної і *тому* (і за те (!)) так жорстоко рокованої — *України*.

Поміж трьох героїнь “Valse melancholique” тільки Софія має прізвище. Не “галичанське”, не “буковинське”, не “-инське”. Вона — Дорошенко! “Загально-українка, велико-українка, характерно-українка постійно живе у стані “пориваючого смутку і меланхолії”, рефренним індикатором якого є її Вальс. Її Вальс, її прізвище ... Чи не унаочнюють вони адресовані українцям слова із “Царівни”: “З самого жалю за минушиною ми вже ослабли, а жалібна мелодія, що дзвенить у нашій душі і котру ми так добре розуміємо, заколисала всі наші сили до немочі” [7,с.181-182]?

Що вже казати про Михайла, архетипного орія, доля якого так прозоро нагадує старозаповітну легенду, але інтерпретовану по-українськи. Не Каїн убиває Авеля, не рільник скотаря. Мирне, Боже, заняття не могло сотворити убивцю. Навпаки — беззахисну жертву воно сотворило, і її прийме Бог! Так вважає “донька українсько-руського народу”. Так не вважали агресивні чада кочових “полудневих рас”.

Хліборобство, прекрасні тужливі пісні — візиткові менталії українця — прирікають його на загибель. Зосередження національного у Лорелія (Михайлі, Софії, Яхновичах) разом з ними штовхає його у Трагедію.

Доля — проти України, проти краси, а до всього ще й — проти Ольги. Період викінчення “Землі” та “Ніоби” (перші роки століття) — початок тяжких особистих випробувань і прочуття ще тяжчих. Стосунки з О.Маковеєм, котрого любила всією душею, виглядають так, “як чоловік має човна і кладе на нього цілий свій запас життєвий, і воно становить його ціль в житті, і багатство його, а Ви бачите, що Воно перед Вашими очима тоне ... Воно тоне, і Ви мусите стояти мовчки і не смієте уст отворити, бо так сказано: як уст[а] отвориш — ще гірше буде [...]”. *На моїй долі написано, ні нап’ятновано, що вона від початку життя до кінця лиш коритися має.* Скажіть — що робити, аби скам’яніти, аби вбити душу свою, заморозити чувство своє [...]?” [1,т.V, с.502].

Так, бо першочергова справа — не у “медведеві”, що потоптав “білі лілії”. “Ще давно їй запали у пам’ять слова Гайне: “Що я люблю, люблю навіки ... (“Гарні!”)” [7,с.241].

“Я ... дуже все глибоко відчуваю — і годна з болю психічно загинути, як другий з фізичної недуги” [1,т.V,с.502].

Наче підслухавши, наче бажаючи виповнити увесь безмір розпуки, доля насилає на неї ще й недугу фізичну. Від 1903-го року Кобилянська “підтята лівобічним паралічем і сердечною хоробою внаслідок простуди в галицьких горах” [5,с.205].

Водночас важкі недуги падають на батьків: “Що можу говорити в виді, як мені родичі з дня на день в’януть. Бідному таткові нема виходу, хоть лікарі не пізнались на його слабості, а мама так з ним разом на силах підупала, що я не знаю, чи вона перенесе те, що наступити мусить. Тато зісох, пожовк [...] лише в’яне і слабне [...]. Я чую, як той сильний мур, що стояв за нами всіма стільки десятків літ, дійсно валиться [...]. Тепер між нами відіграється кровава драма розлуки, невидимо, але так тяжко, що Боже! [...]. Часом в нас страшно тихо. І в тій тишині я чую, як десь далеко kleпче смерть косу для нашої хати” [1,т.V,с.505,507,503].

Очікування лиха тяжче, аніж саме лихо. Паралізовано перспективу: в особистих стосунках, у родиннім житті, у здоров’ї (наслідки недуги ускладнюватимуться аж до смерти) і (ось де справжня фатальність!) — у творчості. Письменниці здається, що вона у глухому куті. Адже “я пишу, ведена самим чуттям”. А чуття те вже несила витримувати, воно перестає бути продуктивним — паралізує. Його скам’янілий відбиток у серці Ніоби — наче відповідь на висловлене допіру зовсім не риторичне запитання: “Скажіть — що робити, аби скам’яніти, аби вбити душу свою, заморозити чувство своє [...]?” Скам’яніння — порятунок від надміру горя.

У тогожчасному “нарисі із сільського життя” “*За готар*” (1902), ще трагічнішому варіанті “Ніоби”, “чорна” Магдалена втрачає чотирнадцятеро(!) дітей. “Вже коли була в неї сила і міць, то була, — але по чотирнадцятій вже скінчилася” — пише Ольга. Вона чує себе старою, як її хворий батько, що уже висповідався і чекає смерти. Та водночас вона ж — і його донька! Вона має змогу поєднати у собі обидва ці етапи: людини, в якій “уже все скінчилось”, і — дитини тієї людини. Новела “*Думи старика*” (1903) — заповіт батька, що втратив сімох дітей, — тим трьом, котрі ще ходять по світі. Серед них — вона, що “осталась одна без товариша в житті”, бо їй “це було суджене змалку”, що “шукала передусім душі подібної собі, а не найшла”, що “почуванням своїм несучасна”. Батько закликає синів опікуватися нею “так, щоб вона не відчувала, що осталася сиротою, без батька й матері”, шанувати “її тією любов’ю, про яку розказав нам св. апостол Іоанн, що вона терпелива, незалежна, не поступає нескромно [...]”. Що зносить усе, вірить усе, надіється всього, терпить усе. Що вона не устає ніколи, і наколи б навіть і всі віщування устали ...” [3,с.593,594] — (курсив наш — Р.Ч.).

Нам дуже допомагає останнє речення. Виявляється, Божа любов, про яку пише апостол Іоанн, а віщування (прерогатива

“судільниць”) — то різні речі. Згадаймо “Некультурну”. Там вони діяли заодно:

“Вже що, а щастя дав мені Бог! Смуток відвернули судільниці від мене і, як кажуть, кого полюбili, душу золотом позолотили — щаслива!” Параска іде “на Боже”, а прийшовши каже: “Не з своєї голови прийшла я тут; се подійка судільниць ...” [3, с.501,502,505].

Якщо людині ведеться, тоді “Бог” і “судільниці” — поняття синонімічні. Якщо ж навпаки?! Якщо недоля паралізує рештки життєвої сили, тоді розумієш різницю: Бог — не судільниці, Бог не зрадить ніколи. Тому що Бог — це надія.

Розпачливу “Ніубу” Ольга попереджає тими ж Йоановими словами, лиш не у вигляді ремінісценцій, а “живцем”. Їх же вкладає у одного із тогочасних листів Маковееві: “Посилаю Вам два листи. Один від апостола Іоанна до коринфійців про любов, а другий так від смертних до ближніх своїх. Про лист від св.Івана не маю що казати, бо се, що він пише, то се таке велике і глибоке, і прекрасне, і вічне, що ми ліпше не годні сказати. Він мені так страшенно подобається, що я маю ту велику просьбу до Вас, щоби Ви його завсіди при собі носили. Щоби Ви його між свої нотатки, котрі маєте все при собі, вложили, — і завсіди коло себе мали. І щоби Ви з сього не сміялися, що я Вас прошу ...” [1, т.V, с.526].

І устами Йоана, і устами “старика”, і своїми (“уста трохи “кривенькі”; се ще по хворобі від паралічу осталося ...” [1, т.V, с.581]) сорокалітня жінка благає “братів” про опіку із пустелі самоти і безсилля.

Та найбільше благає Бога.

Коли беззахисну людську волю спаралізовано ворожою долею, остання надія — на волю Божу. Це надія на те, що бодай отут, край межі повного розпачу, у перебіг подій втрутиться й добра вишня рука. І заопікується тими, хто цього вартий, захистить їх від вселенського зла. Уже тут, в цьому світі, останнє слово мусить сказати не зло, а Бог — надія і справедливість. Надія на справедливість.

Другу частину “Землі” було задумано як історію Сави, що вбивши брата, наче біблійний аналог, метається світом у пошуках заспокоєння. Вісім літ він прожив із Рахірою, народивши двійко дітей, господарюючи, ніби й не маючи за плечима страшного гріха. Вісім років безкарности. А на дев’ятий у душі спалахує пекло. Рахіра, по якій сходив з розуму, для якої убив, раптом йому остогидла: “Як її виджу, мені щось розум відбирає і я мушу утікати з хати, щоб її не бити” [3, с.643]. Сава блукає полями,

водиться із якоюсь непутящою дівкою, підбиває її на те, щоб розправитись із Рахірою і втекти до Америки. Гріх “старий” отот може породити нові, розпочати ланцюгову реакцію, однак із “сусіднього” лісу враз чується постріл, налітає “довга струнка тінь” (привид Михайла), що обертає убивцю у божевільну втечу. Лихий намір забуто, зате жах у душі росте. “Кара Божа!” — резюмує село, назираючи Савині муки. Господарство валиться, у домі чвари, батько й далі відмовляє поля молодшому синові. “Кара Божа не минає нікого, хто її раз заслужив...” [3, с.640].

Кобилянська мала твердий намір дописати почате. 9 січня 1906 року повідомляла, що до видання “Землі”, задуманого Г.Хоткевичем, бажає включити вже й другу частину. Однак 11 лютого 1906 року сповіщає М.Павлика, що роботу “через недугу матері перервала-м. Коли закінчу, не знаю. Часом думки роєм налітають, але писати — годі ...” [1, т.V, с.586].

Через півроку мати померла.

“Скільки то чуття, глибокого, святого чуття... Скільки безграничної доброти, біблійної лагідности, жіночої ніжности мала вона в собі ...” [5; с.208]. Аби пізнати, яким ударом була її смерть для Ольги, достатньо одного рядка із листа до Г.Хоткевича: “... На похороні своєї дорогої матері не була. От стан мого здоров’я ...” [1, т.V, с.590]. Він такий, що лікарі забороняють їй навіть вести кореспонденцію, не те — писати. Наступного, 1907 року, “на купелях” в Наугаймі письменницю розбирає святе нетерпіння: “... Жду тепер осени, щоб братися до нової праці” [1, т.V, с.592].

То буде її лебедина пісня.

Мавра своє вчинила — Мавра може піти

“Не маю найменшого вдоволення, найменшої розваги, якої потрібно моїй душі, — я найщасливіша тоді, коли можу працювати, бо тоді забуваю, як мало дає мені життя і яке воно гірке” [1, т.V, с.596]. Це вже нарешті 10 січня 1908 року. Їй пишеться. Та — не розпочата і лишена перед двома роками друга частина “Землі”. Душевні терзання Сави, навіть якщо вони — торжество “Божої кари” (а саме це їй потрібно), не принесли б забуття. Радше навпаки — знову й знову б нагадували ту, вже давню, трагедію, що так фатально спроектувалась і продовжилась у особистім житті. Кобилянська шукає барвистішого, поетичнішого, не реально-землисто-чорного, а романтичного, дотичного до інших, ліпших, світів, матеріалу. Як відомо, такий матеріал ще 1903 року їй підказав болгарський письменник Петко Тодоров.

“Слухайте, Тодоров! Як коли я [на]пишу нарис або ідилію з мотивом народних символів або легенд, то знайте, *що се Ваша заслуга!* [...] Ви отворили мені Вашими розказами якісь очі в моїй душі, котрі досі спали [...]. Чому я не можу ті наведені образи забути? Бо вони сильні якоюсь чарівною силою” [1, т. V, с. 550].

Вже тоді вона захоплено прочувала успіх. Повість *“В неділю рано зілля копала”* — це останній злет генія Кобилянської, після чого він перетвориться у ... таланти. Це розкіш. Це *показана музика*, котру лише в силу літературних традицій називаємо повістю.

Витоки успіху твору зручно прокоментувати епізодом з *“Театру”* С. Моема. Коли Джулія Ламберт була під свіжим враженням розриву зі своїм юним коханцем (що резонувало в контексті постаріння і слабого здоров'я) — у неї перестала клеїтись гра. Глядачі дивувались: ще ніколи знаменита акторка не виступала так слабо. Але минув певний час — і вони дивувались знову: Джулія перевершила все, відоме про неї досі.

Сильні життєві враження деструктивні на сцені. І хоча тривіальне гасло велить *“прожити, а не зіграти”* — прожити треба у грі. Життєва ін'єкція не повинна перевищити дозу, припустиму естетичною. У третьому акті *“рушниця”*, звичайно ж, стріляє. Однак ... не насмерть.

Кобилянська часів *“Ніоби”*, *“Дум старика”* і 2-ї частини *“Землі”* — саме та, зраджена, Джулія Ламберт. У неділю рано ж вона копає зілля *“якоїсь чарівної сили”*. Стався ефект *“накладання”*. Потужний, проте вже *не паралізуючий*, досвід життя і творення запліднила дорога давня мрія. Термін *“вагітності”* — майже *“класичний”*: з осені 1908 по квітень 1909 рр. Дитя з'єднало у собі найліпші риси батьків: красу мрії та мудрість досвіду. Але наразі ми не стільки любуватимемо довершеність того дитяти, скільки спробуємо відгадати його призначення.

Все починається ще у Єгипті, перед двома тисячоліттями, коли цигани *“не прийняли Марії з Йосифом та Божим дитятком у себе на відпочинок, — і через те за кару тиняються, мандрують споконвіку по світі. І чи скінчиться коли ця кара Господня?”* [3, с. 290].

Не визнавши Бога, цигани вчинили *свавілля*: пішли за своєю, і тільки своєю волею. Через те їм *“Бог не прихильний. Не любить їх”* [3, с. 318]. Вони — відірвана гілка, що ніколи не прищепиться на вселюдському дереві, не пустить коріння в землю. Навіть спроба цього буде покарана. Повість — зразок загибелі (*“самоліквідації”*!) циганського *“десанту”* між народом, Богові любому.

Циганку Мавру, що зродила білого сина, старий батько, рятуючи від чоловікової розправи, *“закидає”* під гуцульське село. Дитину, відділивши, підкидає іншим гуцулам. Що з цього вийшло, — відомо: Маврина вихованка труїть Мавриного сина за рецептом... її ж таки, Маври. А коли *“поховали Гриця, розійшлися люди”*.

— Ходім, Мавро, — обізвався старий Андронаті [...]. — Ходім між циган. Тепер ми тут знову старці ...

— Ходім, тату [...]. Тепер вже мій гріх скінчився. І пішли” [3, с. 429]. Знову тією ж дорогою, якою тисячі літ блукає їхній народ. Його гріх не скінчився. Адже справжнє *“зілля”*, котрим знищила Мавра своїх дітей і своє щастя — то циганський дух, дух свавільної пристрасти, не загнужданої ні розумом, ані Богом. То дух романтизму.

“Ромале” — романтики первісні, бо такими, відповідальними за Найбільше свавілля, їх пущено в світ. Їх романтизм найекстремніший і тотальний. Жоден інший народ не є *“колективним”* романтиком (*“романтичне”* у європейському сенсі — синонім до *“виняткового”*). Коли йдеться про *“гуцульський”* (теж наче б ментальний) романтизм новел Кобилянської, мусимо не забувати: як не сміють торкатися того, *“що Бог створив”*, ті, що *“гуцулами звали себе”* (*“Битва”*); як пов'язує волю, долю і Бога *“некультурна”*; як лякається відьми і поспішає до панотця романтичний герой *“Природи”*. Його любов гине автоматично, як тільки впирає у щось не-Боже, гріховне.

Любов Гриця о те не дбає. Адже його рідна мати — відьма! Відьомство, ворожба — *“цеховий”* фах циганок, що важаться втручатися в промисел Божий, в те, що смертному не дозволено, — в долю. Тетяна хоче власноруч вбити *“ліхо”*, що загніздилося у Грицеві, спонукавши кохати двох*. Ця божевільна пристрасть струмує не із гуцульської природи дівчини, а з прищепленої Маврою віри у те, що можна, у крайньому разі, та все ж, можна вчинити свавільний акт. Свавілля циган у засаді *“санкціоноване”*, а тому таке буйне у *висліді*. Цей народ рокований жити у вічному гріху, бо нема йому Того, хто погамував би його романтизм біля крайньої межі.

Доречно собі тут нагадати відомий із часів *“не надто віддалених”* поділ європейських романтиків на *“прогресивних”*

* Консультуючи *Лесю Українку* стосовно інсценізації повісти, Кобилянська дозволяє їй усі *“зміни і переміни”* *“на свою руку”*, але цю *“тяжку точку”* (замах на *“ліхо”*, долю, а не на Гриця) просить поставити саме так [1, т. V, с. 615].

і “реакційних”. Адже “реакційними”, як правило, ставали у зрілі роки ті, хто “зашкалив” у своїй “прогресивності” замолоду. Налякавшись бур-катаклізмів, провокованих “прогресивним” розбурханням пристрастей у суспільстві, романтики звертались до Бога за покутою та душевним миром, а здобувши їх, присвячували подальшу творчість Рятівникові. Циганська ж пристрасть прогресує в безмежжя. Табір відходить “в небо”, *ins Vlau* божевільного почуття. Жодна “реакція” його не впинить. Що їм дає компенсацію? Що виправдовує і надихає дальші романтичні митарства між ударів реалій?

— Мистецтво! — Музика і театр. Музичний театр, театр, породжений з музики. Згадаймо “Ромен”, у репертуарі якого *вперше* з’явилась на сцені “Девушка счастья искала” — циганський варіант повісти Кобилянської. Цигани впізнали *своє* швидше за інших.

З духу циганської музики, що пориває забуте про все, віддавшись гріховній пристрасті, народжується стилістика вчинків Мавра, Гриця, Тетяни. У стані цілковитого чуттєвого оп’яніння Мавра віддалася угорському боярові, у такому ж стані перебував Гриць, кохаючи нараз двох дівчат; у такому ж — Тетяна його струїла. Герої повісти не вибирали між свавільним і Божим — цей вибір було зроблено перед двома тисячами літ. Свавільля, зглиблене історичними фатумом їх народу, й ним же, його духом розвинуте поза останню межу, стає свавільлям-феноменом, символом, найпереконливішим прикладом естетичної та життєвої практик романтизму. Естетична — блискуча, що й засвідчує повість. Та вона ж засвідчує, що в житті...

З духу циганської музики також народжується Трагедія. “В неділю рано” Кобилянська довершує явище, розвиток якого започався ще десь у “вівторок”, коли (1888), початківкою, бралася за “Царівну”: “Банда циганів-музиків із чудовим капельмейстром Хрістофом — дала почин до написання цієї повісти. Я шаліла внутрішньо від музики” [5, с. 214]. Вольовий змаг Наталки, як пам’ятаємо, перейшовши у свавільля Ганнусі (“*Valse melancolique*”), закінчився смертю Гриця й Тетяни. Доля нащадків “Царівни” виявилась такою ж трагічною, як і доля покірливих дітей “Лорелай” (Софії, Михайла, Зоні, Магдалени).

З духу музики (царівни усіх мистецтв), чи свавільної чи меланхолійної; української чи циганської; романтичної, декадентської, неземної (бо царює у емпіреях) — *на землі* неминує народжується трагедія.

Кобилянську втомилу справляти безконечний похорон. Вона хоче поєднати естетичне й етичне, високе й земне, вона хоче

тієї, “що царство на землі належить” їй, і згадає третю, таку “тіньову”, таку “попелюшану” досі, свою іпостась. Вона згадає Марту.

Не музику і не малярку, а просто жінку. Цю майстриню життя, жрекиню земної гармонії й компромісу. У неї — поважний досвід примирення антиподів (згадаймо: якби не Марта — Софія подалась би шукати інше помешкання, а Ганнуся, забравши з вікна карточку, вдовольнялася хіба тим, що не слухатиме “дурних гам”). Аби тривало життя, мусить втрутитись Марта. Відтепер саме ця частина душі письменниці візьме всю гру на себе. Над проваллям, котре вирила доля у наших серцях, вона вимостить кладку.

“Через кладку” (1911)

“Щодо оповідання “Через кладку”, то я від написання “Царівни” носилася з думкою написати подібну до неї повість, лише з тією різницею, що герої її стануть духовно вище, думкою засягнуть дальше й глибше [...]. *Це моя улюблена праця*” [5, с. 218].

Оновленим Трагедією зором Кобилянська бачить головні причини життєвої слабкості героїв “Царівни” — безкомпромісність і пристрастність. Вони стають сюжетотворчими у момент розриву Наталки з Орядином, після чого Вона і далі упертою волею підноситиметься до свого ідеалу, а він покірливо, але не менш послідовно, опускатиметься до “ідеалу” свого. Наслідки красномовні: Наталчин змаг оцінить хорват, падіння Орядина — полька.

Із другою парою все зрозуміло без коментарів: трьома роками пізніше Орядин “має вже синка, котрий зветься *Kazimierz*”. А от перспектива першої покликає застановитись (що, до речі, й робила тогочасна критика). Ким будуть Наталчині діти, якщо Марко “чується хорватом “душею і тілом”, а Наталці раз-по-раз спадають на думку слова данця Якобсена: “Де люди любляться, там мусить той коритися, що найбільше любить”? Це — перша “точка”. Друга у “Царівні” озивається ще не нав’язливо, однак, — озивається. Аналізуючи причини шлюбу Орядина з полькою, Наталка питає себе: “Чи він такий підлий? Ні, він добрий, він чує, що добрий і що ним заволоділа лиш якась могутня погана сила, котрій не хотів опиратися, і тепер тоне ...” [7, с. 341]. Вже тоді вона почувала, що сильніша (!), лишила слабшого на поталу: борися сам, а не хочеш — пропадай, тони... брате (!!) Дорогою із костьолу, де відбувалось вінчання, Царівні “впадають в очі

нужденні постаті жіночі і чоловічі з змарнілими лицами. То її посестри і браття говорять її мовою і належать до тої самої матері, що і вона. Їх багато. Однак — куди гонять вони, за чим? Де їх доми, і як живуть вони? Ні, радше вже, яка їх доля?” [7, с.343].

Її переймає доля людей, рідних лиш тим, що говорять її мовою. А що Орядин — той, кого любила аж стільки літ і любить досі?! Чи зробила вона для порятунку цієї людини, цієї любови (!) *усе, що змогла?* Вона, сильніша?

“Розуміється, кожна і кожна одиниця (думала я собі) мусила би сталити свої сили, перемагати і себе, щоби розуміти життя пануюче, і бридилася прикметами невірними. Об тім марила я часто. Це була і є ще моя хиба. Коли моя уява сягала поза границі можливості, то в тім, може, не її вина, то судить мене, Орядин, судить і ви! Ви знаєте ціле моє життя! — Сказавши це, затяла зуби, бо її давило щось в горлі, мов корч.

Але він не міг її судити” [7, с.336]. Він лише нагадав на прощання: “Ви вибрали собі самі роль на тій шахівниці” — і відійшов до польки. Він також безкомпромісний, цей “мужик”. Хотіла-сь? То грай, як знаєш. Давай собі раду сама.

Наталка дасть собі раду. Марта ж дасть раду *обом*. Їй зарівно і рівні, і рідні — *обое*.

Наталка “бридилася прикметами невірними”. Але згадаймо рядок з дневника Ольги: “Одруження з кимось іншим, не з освіченим українцем, для мене *гидке*.”

Авторці “Царівни” більше вадила “бридкість” — і тому вона відкидає носія “невірних прикмет” Орядина, незважаючи на те, що він освічений українець. Авторці ж “Через кладку” неприйнятна “гидкість” — тож вона не може допустити, аби її героїня пошлюбилася “не з освіченим українцем” — якимось новим аналогом хорвата Марка.

Такий знаходиться — “германин”.

“... Він її любить, і мати за тим.

— А вона сама?

— Вона бореться. Каже, що хоч і чує, що з ним особисто змогла би вижити добре, з другої сторони має виразне почуття, що того колись пожалує” [2, т.3, с.94].

Германин отримає гарбуза — Маня (новітня “Наталка”) зірве заручини з ним і повернеться “цілим еством” до свого “Орядина” — Богдана-Олеся, аби довголітньою працею і терпінням допомогти йому звільнитися від “бридких” невірних прикмет.

Однак, чи не запізно? Чи не посіла його у власність за період кризи-розлуки якась “полька”? Адже маєтний, при блискучім службовім становиську, а й до того “кажуть товариші, що [...]

цікавий мужчина, ...що не одна сімнадцятилітня...” Оно за-полонився враженнями од відвідин симпатичної вірменочки : “Вона ще така дитинна! Її тішить ще все, що тішить і її малих братів та сестер... *Вона!* Боже милий! Я все ще чую її личко близько свого, як нахилилася до мене над столом, коли записував я їй щось на її просьбу в “пам’ятник” [...] мене тягне до неї, — вона чудова, чудова ... і молода!”

Та враз: “А нащо ж я її тямлю? Ми не маємо нічого спільного, вона не належить навіть до мого народу. Коли так, то що мені з такої жінки, що не поділяє зо мною й інтересів мого народу, а провадила б біля мене лише життя вегетативне?” [2, т.3, с.107].

Як бачимо, Богдан-Олесю — це вже далеко не Орядин. Може навіть видатись дивним: чому він, *такий*, не влаштував Маню? Адже тимчасовий розрив стався саме з її ініціативи.

За поясненням треба сягнути ще до “Нюби”, час написання якої співпадає із першою спробою повісти “Через кладку.” На стосунки Зоні Яхнович та її нареченого Олексі накладає немилий відбиток “кінське копито прози”, що б’є від його чесної, патріотичної, освіченої (!), а проте так грубо затесаної істоти. Приміром, Олексю “нетерпеливить”, як Зоня п’ятнадцять хвилин силкується “вложити тих кілька цвітів гармонійно й зі смаком, одні біля других, у той черепок.” Але це — ще “квіточки”. “Кінське копито“ у кінцевому висліді побиває й самі стосунки, виявляючи фатальну психологічну несумісність делікатної душі аристократки із натурою освіченого “мужика”. Олекса гарний українець, але йому “бракує руки артиста, що довела б [його] до остаточного викінчення, вирізбивши гарне й красне, що є в [ньому] до тонкості стилю” [1, т.3, с.92].

Богданові-Олесю не бракуватиме. Ця-рука вже не махне на нього у безнадії (як Наталчина) і не заламається у безсилий розпуці (як Зонина), але, засукавши рукав, розпочне многотрудний сеанс “вирізьблення”. Однак, помилково вважати, що ця рука виключно — Манина. “Духовна вищість”, “дальшість” і “глибшість” повісти “Через кладку” полягає у принципово новій методі “вирізьблення” як в сенсі поступування героїв, так і в сенсі методологічної засади письменниці — цілком нового духу її естетики. “Вирізьблення” тут — не односпрямований (чи то на себе (Наталка), чи то на партнера (Зоня)) “аполлонівський” акт, але взаємодія.

“Взаємо-” — того що зусилля докладатимуться із обох боків; “дія” — тому що вони не обмежаться деклараціями і закликами, а демонструватимуться вчинками; не лише виказуватимуться, а й показуватимуться. “Безподійний” психологізм “Царівни”

переросте в психологізм пластичний, рухи душі втіляться, кожна еволюційна зміна героїв набуватиме переконливості, засвоюватиметься лише після того, як ствердить її конкретний практичний “хід”.

Аби відбулася взаємодія, герої мусять мати паритетні стартові позиції. “Вона” — у її рефlekсах на “Нього” — вже відома з “Царівни”. Тож зараз слово отримує “Він” (повість ведеться від імени Богдана-Олеся). Завдяки перестановці видно, що “мужицтво” також праве по-своєму. Більш того — підстави його існування досі набували тривкості саме через їх “бридливу” ігнорачію з боку аристократизму, що помічаючи скіпку у братовім оці, волів ... А тепер “колода” фіксується тим прискіпливим оком, здоровою іронією над екзальтованими поривами 17-річної емансипатки, тверезою “мужицькою” розсудливістю, що усвідомлює приреченість тих поривів на жорсткій шахівниці життя — саме там, де полишив Наталку Орядин.

Салонні партії в шахи

Дивовижна симптоматичність метафори: саме шахи, саме правила тої мудрої гри повинна опанувати Маня, щоб перейти полем життя і не впасти у прірву. Пробний сеанс їй дає Богдан-Олеся. Сеанс засвідчує, що у шахи Маня грати не вміє.

“Вона грала бистро, відважно, майже визиваючи катастрофу, [...] а часами знов, мов дитина, без наміслу, попросту, щоб лиш пересувати фігурами або щоб час здобути.” — (За свій короткий вік Маня вже встигла наробити чимало дурниць, серед яких особливо показова — лист до старого професора з пропозицією одруження, аби дістати можливість учитись. Лист розпечатав Манин брат і звернувся за порадою до Богдана-Олеся. Той же досвідчено й категорично сипонув цілу жменю “рятівних” аргументів: від матеріального забезпечення та посиленних занять музикою до — “посадіть її на коня і нехай верхом їздить”. Все це мало приборкати наївний романтизм, уберегти дівчину від можливих катастроф, які викликає її “бистра”, “відважна” гра).

“В слідуючій моменті я загнав її короля в критичну позицію і завдавши “шах”, я підпер голову мовчки і ждав [...]”.

— Уважно, панно Маню, не спішіться [...].

Вона не обзивалася, гризла уста, не підводила очей, а одначе я відчув усіма нервами, що в тій хвилі був я в ній, і вона боролася не проти моєї гри, а одиноко проти моєї особи. Боролася з всею молододою енергією, з усім чуттям, що бувало чи не завше мотором всіх її вчинків.” — (Маня знає, що деспотична “матеріалістка” Богданова мати категорично проти, аби її син-одинак, у котрім

душі не чує, ходив до збіднілих, най і “гербових”, Обринських — “на шахи”. Волелюбний аристократизм дівчини обурюють підозри у кавалерських ловах, котрими вона нібито займається. Собі і Богданові, якого небезпідставно вважає духовним васалом його матері, Маня хоче довести, що її любов до свободи і духовної досконалості сильніша за любов до чоловіка. Проте сили поки що нерівні).

“У слідуючій [хвилі] уже погнала її рука погірдливим рухом по шахівниці й розбурхала всі фігури. Сама піднялася живо з софи.

— Я не можу, — сказала стисненим, зворушеним голосом і її лице покрито цілковитою блідістю. — Уважайте мене за побіджену — сказала гордо. І сказавши це, взяла свого короля й королеву, оставила їх, лежачи, до ніг мого короля й королеви й, усміхаючися, з нервово здригаючимися устами, відступила від столу [...].

— Радуйтеся [...] Триумфуйте!” [2, т.3, с.39].

Богдан-Олеся не тріумфуватиме. За усім цим він прочуває дитинну, “цілковито чисту”, душу, співчуває їй і кохає її. Він готується до вирішальної партії, що почнеться аж по довгих літах розлуки, в час якої Маня добре собі з’ясує, що грати так, як робила це доя, не можна. Доля знову зведе героїв край шахівниці, але вже — по один бік. З іншого вона сяде сама, зробившись їх спільним спаринг-партнером. Закохані приймуть виклик, аби здолати те, що заважає їхньому зближенню, — долю.

Для Богдана-Олеся “доля” — це загроза бути асимільованим трясовиною духовного “мужицтва”, родові риси якого (консерватизм, інертність, грубий прагматизм) уособлює і стимулює його тиранка-мати. Богдан-Олеся мусить побороти “матір у собі”, інакше жодна освіченість не зробить цього українця аристократом духу, не пробудить усього його потенціалу, не збагатить націю справжньою продуктивною силою.

Для Мані “доля” — в тенденції піти “у відрив” від рідної землі, перейнятися аристократичною зневагою до її “мужицької” (поки що) сутності. Кінцевий вислід цієї перспективи той же, що й попередній. Чи то старою істеричною панною, чи то — дружиною досконалото, “вікінченого”, чужинця Маня може бути так само втрачена для України. Неспроста насторожують Богдана-Олеся її слова у “пробній” партії повісти: “Я вижидаю хвилини від’їзду в чужину, як спасення!”

Отже, здолати долю — це пошлюбити український “аристократизм” із українським “мужицтвом”, запліднивши їх навзаєм “білими” властивостями, яких бракує кожному зокрема, і, так само навзаєм, перемігши властивості “чорні”. Воля до цього

є у обох, але тепер вона змагатиме з долею не стихійно, а за правилами шахової гри:

Насамперед, слід “ходити” (діяти) — “голі” наміри, якими повна “Царівна”, до уваги не беруться. Ходити назустріч суперникові, а не топтатись в тилу того, чим диспонуєш. Зробити вірний хід можна тільки, поборовши квапливість, заспокоївши всі емоції, не повіривши першій спокусливій рефлексії, на яку провокує тебе суперник. Затим слід прорахувати, чи твоє рішення пересунути певну фігуру на певну клітинку не зашкодить фігурам іншим, поставивши їх під “бій”. А для цього необхідно передбачити можливі ходи суперника і, нейтралізувавши їх, нав'язати йому “свою гру”.

Шанси для цього є, адже першими ходять “білі”.

“Білі”: і Богдан-Олесь і Маня відкидають кандидатури “вірменочки” та “германина”, чим уможливають взаємозближення. Перспектива його проте ще далека, оскільки Маня

(“чорні”) уперто не хоче прощати своєму адораторові його “мужицтва” (той думає — за старою пам'яттю), а мати Богдана-Олеся й далі відверто не толерує синових стосунків з “гувернанткою”, “ключницею”, “а часом, здається, не буде й без того, щоб не виручила й кухарку” (Маня заробляє необхідні для родини кошти, працюючи за “товаришку” в домі панства Маріянів).

“Білі”: Маня, котру ніхто і ніколи не принижував так, як Богданава мати, стримує образу. Натомість — робить зустрічний хід. Випадково зустрівши цю жінку під час подорожі, допомагає їй переносити речі, а відтак — облаштуватись у “літнім” будинку. Невдовзі тут стається пожежа, де молоді Обринські ведуть себе, як герої. Молодший Манин брат Нестор керує гасінням, а Маня рятує з вогню Богданову матір, після чого денно і нічно чергує біля ліжка травмованої.

“Чорні” несподівано ходять “хлопцем”. Зворушений духовною красою, що виявилась у поступуванні в час і після пожежі, у Маню закохується “досконалий” чужинець — молодий лікар Роттер, за котрим гинуть усі дівчата в околиці.

“Білі”: Маня захоплюється Роттером, вдячно приймаючи від нього шарітки (едельвейси), але — не більше, не більше! Богдана ж Роттерова конкуренція і “чоловіча” розмова з “готовим” аристократом стимулює до активізації (Роттер: “Кажучи по правді, я вважаю це за чудо, що високопоставлений українець жениться з убогою україркою. У вас, здається, жіноча інтелігенція не входить ще в тім напрямі в розвагу; але ти, бачу, вразився” [2, т.3, с.262]).

“Чорні”: на знак “вдячності” за Манин вчинок мати і Дора (кузинка) хочуть розплатитися з дівчиною сувоєм шовку. Коли ж Богдан-Олесь, обурений міщанськими вимірами почуттів “на сувої”, повідомив, що вже освідчився Мані, мати заявила: з днем, коли син введе молоду Обринську в їх дім вона випроводжується із нього. Богдан-Олесь черговий раз оцінює тонке аристократичне чуття Мані, що застерігала від зближення саме зараз, коли “мужицтво” може потрактувати його як зловживання вдячністю.

“Білі”: висувають вперед фігуру Нестора. Не маючи змоги активно контактувати із Манею, Богдан-Олесь прилучається до аристократичного духу через її молодшого брата — самої довершеності, що навчає “мужика” найбільшій риси духовного аристократизму: самозречення у достойній Тебе праці: “У нас кричать усе і всюди — “працювати для народу”. А виходить, що ті “випрацьовані здобутки” не для цілої нації, а виключно для “мужицтва”. [...] Хоч не багато, а ми для того свого народу, мужика, бодай як не вже щось зробили, то *робимо*. А для інтелігенції, для нашої інтелігенції ми ще нічого не зробили [...] А між тим, яке нутро сучасного українця. Чи взагалі відкрито воно вже? Українець його не знає, поминувши всю найглибшу глибіню того нутра. Він не прийшов ще навіть до пізнання своєї власної сили через призмаг правдивої інтелігенції — культури до пізнання, може, й великого призначення свого народу” [2, т.3, с.105]. Нестор підносить Богдана до верховин. “Мужик”, що засвоїв цитовані вище істини, вже не може “не підходити” Мані. Та раптом ...

“Чорні” роблять “хід конем”: із затилля минулого “вискакує” факт, що своєю підлотою здатен поруйнувати ажурні конструкції найвишуканішого grosмейстера. З'ясовується, що стара деспотка впродовж довгих років тягла із Обринських немилосердні, під стать найлютішому лихвареві, проценти за борг їх покійного батька, а необхідний для цього Богданів підпис на векселі — сфальшувала !!! Саме цей борг, потверджений сфальшованим підписом, став основною причиною Маниних наймів по “чорних” роботах. Богдан обеззброєний. Клястися у своїй непричетності? Битися в груди? Шахи не визнають декларацій. Потрібен конкретний “хід”, який побив би усі Манині сумніви щодо Богданової нещирості. Нагода для цього випадає якнайсприятливіша.

“Білі”: Богдан їде забрати із місць лікування приреченого сухотами Нестора.

“Чорні”: Нестор вмирає.

Побивши “найбільшу” фігуру, “чорні” починають торжествувати: ось до чого, мовляв, веде самозречення (Нестор

спізнився із лікарняним обстеженням та виїздом на курорт через надмір узяті на себе роботи); ось чим zagrożена делікатність тіла і духу (“мімозне” здоров’я Нестора підірвала ще й відмова з боку Наталі Ливенко (на яку він молився шість літ), що, на відміну від Мані, не урівноважувала свій аристократизм смиренням і працею, а розвивала його до “чорних” консеквенцій свавілля й капризу! Нестора побито, але тут таки (sic!) з’ясовується, що “білі” по жертвували цією фігурою, аби нав’язати “чорним” свою гру.

Ендшпіль.

“Чорні” роблять останні “ходи”: Богданова мати вражена смертю молодого Обринського. Він ще за життя сліпив її світлом найшляхетнішої поведінки, що особливо заблисло на тлі пожежі “літнього” дому. А тепер старій деспотці здається, що свою силу юнак не в малій мірі полишив на тому пожарищі. Вона чує пекельну вину перед людьми, котрі так багато і безкорисливо для неї зробили, і з убогої кишені котрих вона стільки літ побирає нечесні проценти. Вона простує до Обринських з повинною.

По трілітньому шлюбі з майором Штейном, проведеному “у найбільшій дисгармонії”, на рідну землю повертає Наталя Ливенко. “Викінчена” чужина не принесла дівчині щастя. Вона кається і шкодує за Нестором.

Є ще й інші, дрібніші, “ходи”, але досить. Партію виграли “білі”. Помирнені матері благословляють на спільне життя дітей, що кінцево порозумілись. Богдан-Олесь подолав рештки “мушкетства”, Маня зуміла простити своїй довголітній кривдниці її брідливе минуле. Грубі емоції побороно витонченими раціями. Блискучий ендшпіль — наслідок мудрої тактики впродовж усієї гри. Український аристократизм пошлюбовано з українським мушкетством ...

Та чому Василь Сімович називає повість “Через кладку” “найслабшим” твором Кобилянської? Мабуть, не лише тому, що, як зазначає письменниця у автобіографії “Про себе саму”, “він стоїть тепер зовсім під впливом В.Винниченка, а [...] Винниченко є й був усе противником на пряму й способу моїх писем...” [5, с.218]. Не лише противники, а й друзі кажуть Ользі те саме. Серед них — хтось біленький: “І хтось чорненький, певне, одібрав собі здоров’я своїм “Через кладку”? То мусило когось багато коштувати. Стільки спогадів зворушити!

... Я ж пізнаю там, як живих, і св.Анну, і брата Вашого Володимира ... Так багато пізнаю, що не можу ставитись об’єктивно до сеї повісті, не можу її “критикувати”, для мене

вона немов шматок життя ще не пережитого, а такого не критикують”, — пише у листі із Єгипту Леся Українка і починає ... критикувати: “Все, що є в тій повісті такого, що я не пізнаю (тим, може, що не знаю), елементи чисто літературної інвенції для заокруглення фабули, все те мені якось неприємне, — я тямлю, що воно потрібне, припускаю, що “чужим людям” воно повинно видаватись гарно, але мені воно прикре [...]. Мені прикре “щасливе” закінчення тої “білої мрії”, бо я його не знаю; мені прикра глупота тої матері (“доньки владки”), бо мені не хочеться вірити, щоб через таке повставали трагедії межі двома щирими людьми, хоча я добре тямлю, що виписана та мати артистично прекрасно. Холодною лишає мене антитеза аристократизму і мужицтва (тим більше, що я нічого специфічно мужицького в Олесеві не бачу) [...]. І навпаки, ціла історія Нестора, хоч вона артистично не є конечна в повісті, мене захопила з душею, бо мені здалося, що я її знаю і що все те так і було. Dichtung und Wahrheit не злилися в одну гармонію, коли я ту повість читала ... “ [т.18, с.456, 457].

Що ж сталося? Чому “літературна інвенція” так розійшлася з життям? Чому лише Нестор видався Лесею правдивим, а решта героїв-колізій штучними й “штучними”?

Кобилянська писала повість під свіжим враженням смерті свого улюбленого брата Володимира (Несторового прототипа). Його “мімозне” здоров’я у віці 31-го року померло сухоти. Прикрість, що залишається в пам’яті родичів після таких утрат, можна означити коротко: не вберегли ... Чи були недостатньо дбайливі? Чи не знали, який його стан, що дозволили так запустити хворобу? Чому не захистили від холодного вітру, не зігріли якось по-особливому? Адже в принципі, в ідеалі — в теплиці (!) — мімози ростуть і серед снігів.

Оця теплична зумисність, застережність, неприродність, виправдана бажанням загородити хворого від справжніх, природних, умов; оця апріорна обережність (обереженість) раціонального характеру “Марти”, що вивіряє кожен “хід” у своїй продуманій “шаховій” тактиці, — інерційно визначають загальну атмосферу повісті — атмосферу салону.

Навіть коли той салон горить — враження таке, що підпал було зроблено зумисне, як черговий “хід”, аби виявити ті чи інші необхідні риси героїв. Що вже казати про ці риси на спокійнішому тлі! Скажемо “зумисне” притриманим для цього випадку уривком із повищого Лесино листя: “... Все-одно, як

* Від “штуки” і штучності.

коли б я побачила раптом голову класичної статуї на тілі моєї сестри замість некласичного, та любого, рідного обличчя.” Цікаво, що якраз у цей час Леся викінчила свого “Камінного господаря”. Кому, як не їй, відчувати, що то є — застигання живої й гріховної пристрасти від доторку важкої десниці камінного блюстителю моралі?! У Кобилянської замість цієї десниці — делікатна рука Нестора. Однак результат — майже той самий. Розповідає Богдан-Олесь:

“Годину пізніше, повечерявши, зайшов я до одної елегантської “ресторації”, де сходилась ліпша публіка і де зимою грала звичайно угорська циганська капела [...]. За якийсь час питає мене: “Чого зайшов я слухати цю музику? Ця артистична шаленість ... впливом якихось диких, звуками переповнених душ, оп’яняє нас хіба на те, щоб улягти її впливові, виконувати накази самого розторганого чуття.”

Кинувши грубий банкнот між цигани на стіл, сп’янілий від музики Богдан-Олесь поспішає геть. Проте не додому, щоб, як у 1888 році сама Ольга, починати повість своєї емансипації, а “на біду затишну вулицю”, де живе брат його “білої мрії” і де його мимоволі розторгане чуття слухняно складе крила:

— ... Хотів би, щоб ви мені на одне питання відповіли. Не дивуйтесь одначе тому, але мужика так музика настроїла [...] я не п’яний, Несторе, не думайте цього. Я ніколи не п’ю. Несторе, хлопче мій [...], чи ви ще не любили ніколи? [...].

— Люблю, — відповів він, усміхаючись одним кутиком уст, не дивуючись тому питанню.

— То ходи!

— Куди?

— На часок на циганську музику.

— Не можу, — відповів він поважно і вказав на розгорнені папери на писемнім столі.

— Кинь і ходи! — приказував я.

Він похитав головою. [...].

— Поважна праця, що вимагає всю увагу, всю концентрацію істоти, не дозволяє цього. Я не піду, — відповів він твердо, мов хто інший відповідав з його уст. — Не можу роздразнити себе” [2, т.3, с.114, 116].

Схема, за якою відбувається рух пристрасти у цім фрагменті, чинна для усієї повісти. Пристрасть, пробудившись, відтак застигає, наче природа взимку. Герої допомагають одне одному упокороювати її в собі, нейтралізуючись навазем. Етика їх стосунків поступово переходить у *етикет* — сукупність поведінкових норм, виважених, наче в розумній шаховій грі, наперед прорахованих, проте можливих тільки в салоні, де

“товариство ... саме пишне, вибране”, запрограмоване їх дотримуватись і витримувати. Створивши ідеальну модель формування такого салону, Кобилянська руками “Марти” поповнила давню мрію “Попелюшки” про “великий прегарний бал”, на якому Він упізнав би її, а Вона б дочекалась Його.

Однак, імовірність такого балу ілюзорна. Неспроста не сприймають повісти ні “противник” В.Винниченко, ані подруга Леся. Тут нема “чесности з собою”, тут — не “про себе саму”, тут — “шматок життя ще не пережитого”.

Усвідомивши це, а радше відчувши, Кобилянська закриває салон, щоб вернути у *пережите*.

“За ситуаціями” (1913)

Все буде чесно. Пристрасть — в усій повноті, “від” і “до”, умови її розгортання — в усій суворості. Сама ж героїня, феноменально обдарова піаністка Аглая-Феліцітас, наполягає на цьому. Їй наче образливо за своє ім’я (у перекладі “богиня щастя”), їй ніби хочеться конче те щастя випробувати.

Закоханий в неї “професор, великий пан і українець” Чорнай пропонує дівчині кошти для навчання у Віденській консерваторії, опіку і любов. Ідеально, “салонно”, складаються умови для Аглаї-Феліцітас, але раптом вона, що потратила стільки зусиль в дотеперішніх спробах заробити на студії; вона, котра теж його любить, котрій так би позаздрила Софія Дорошенко, що безнадійно втратила і кохання, і Відень; вона, Аглая, ... хоче відмовитись від Чорнаєвої допомоги.

?! — Жадання абсолютної творчої волі! Обоження сцени — і повна ігноранція позасценічного, “нормального”, життя (того, на вівтар якого покладали всі сили Богдан-Олесь і Маня). Пристрасть до музики, що визначила “характер героїні, трохи несамовитий і, як німці кажуть, “bizarrr””, Кобилянська виписала “до такого ступеня, до якого мусив би був розвинутися. Писала [вона] ту новелу з такою силою чуття, що, викінчуючи її, [...] цілий вечір плакала” [2, т.3, с.218].

Це вона мала стати тією Аглаєю! Якби доля склалась інакше — безсумнівно вибрала б тільки музику*.

Поранкові літа піаністки (до початку серйозних занять з інструментом) дуже нагадують власне дитинство письменниці. А головне — з духу музики народилися найкращі її писання — ота всього лише сублимація, блідий відсвіт божевільно-святого вогню, що його до собі почувала.

* “Я була би найщасливішою людиною в світі, коли би мене були музики вчили”, — свідчить (зі слів О.Кобилянської) Ельпидефор Панчук.

“Я б вам не міг пояснити, як я став. Я того не знаю. Я й не знаю, чому я, музикальний до найбільшої степені, кинувся в поезію” [2, т.3, с.352] — ось де справді “про себе саму”, хоч устами “чужого Йоганеса”. Це — брат Чорная, рідний йому по крові, проте цілковито чужий по духу. Чорнай — втілення вольового начала, муж, здатний урівноважувати природну імпульсивність Аглаї, Йоганес — її alter ego. Його вабить до дівчини те, чого бажав і для себе самого, чого сам не зміг уповні осягнути і за чим шкодує усе життя — абсолютна музикальність. Тобто такий рівень контакту із музикою, при якому вона “не є впливом дресури”, а є мовою струн обдарованої душі. Справжній музика — це живий інструмент, що бездоганно вловлює мінливу вібрацію настроїв — і синхронно фіксує її в акордах на клавіатурі. “Грала сильно, завзято пересипувала струменями звуків. Збирала їх з правої на ліву, з лівої на праву: вона щось пояснювала. Між те вплітала мелодію, що тужною стьожкою вибивалася з-під пальців — і впивалася в серце. В хаті ставало чогось повно. Щось виростало, змагалось, а вона сиділа поважна, бліда, з подовгуватими очима й ніби володіла чимось...” [2, т.3, с.335].

Аглая іде від музики до життя, веде себе в ньому так, наче воно — сцена, а тому “потребує шохвилі нової акції для своєї душі, як при роялі шохвилі інших звуків під руками” [2, т.3, с.363]. Зрозуміло, чому вона так боїться врівноваженості стабільного, сімейного, “салонного” (як їй здається) трибу життя. Її органічний “триб [—] за ситуаціями”, тобто за щораз новими й новими обставинами і враженнями, які вони викликають. Ця здатність до перманентного перевтілювання пере-в-душвання, витворює блискучого актора на сцені (недаремно Кобилянську надихнула драматична артистка Аста Нільсен). Однак у житті вона провокує до ... зради.

Потреба в мінливості, змінюваності — потреба в “измене”, зраді. Кожне наступне враження — зрада враження попереднього. Не дивно, що замолоду апологет “трибу за ситуаціями”, закоханий у мистецтво й Аглаю Йоганес, був судимий за якусь темну справу, пов’язану зі спробою викрадення планів військових фортифікацій. А після перейшов цілий світ у пошуках нового, цікавого, естетично все-ліпшого. Не дивно, що споріднена йому імпульсивна душа Аглаї вимагає: “До Відня, вона хоче туди! В акцію, в ситуації...” [...]. Тут їй тісно. “Все дрібне...” [2, т.3, с.377]. Ще раніше Аглаю чарувала Росія — “край потуги, будучности”... (ох і експлуатовалася ж ця, “з м’ясом” вирвана із контексту, цитата у радянські часи). Аглая виборювала у Чорная собі право

“захоплюватися її [Росії] прегарною літературою і любити всю велич, всю будучність того колоса, котрий будь-що-будь, чимраз більше з-поміж політичного й культурного руху великих народів зростає, грозить і виблискує” [2, т.3, с.313]. А тепер чужий Йоганес підбиває артистку до Каліфорнії — ось де її талант розквітне, ось де його оцінять!

Це — “Гоголь”, тяжіння до виробленого, досконалого, відповідного запитам твого генія, проте — чужого. Це ефект тяжіння до зради. Виписуючи характер Аглаї “до такого ступеня, до якого мусив би був розвинутися”, Кобилянська до такого ж ступеня доводить магістральну колізію трагедії української мисткині на теренах життєвих реалій. Не смерть — пуант отієї трагедії. Навпаки, смерть врятувала Софію Дорошенко від пуанту суперлятивного, найтрагедійнішого. Аглая помре вже аж після того, як буде скомпрометована у очах коханого Чорная.

— Добрий вечір, Аглая-Феліціта! — вирвалось йому з уст.
— Добрий вечір!

Вона, мов тим окликом з іншого світу покликана, звернула через плечі до нього голову й відповіла:

— Я п’яна...я п’яна...я упоїлася...о, музика!! — і пішла” [2, т.3, с.323].

Чи ж дивно, коли демонічний Йоганес засіває у Чорнаєвій душі зерно сумніву: “Що ручить тобі, що, поживши з тобою, вона тебе не зрадить “з першим ліпшим”, хоч би й “скрипаком-циганом”, коли уп’ється його чарівною музикою?” [2, т.3, с.400].

Зерно проросте. Після фатальної інсценізації у спальні Йоганеса (читай — повість) Чорнай “не годен позбутися гробака недовір’я, підозріння”, хоча й відчуває, що “вона мусить бути чиста, невинна...мусить.”

Кінцівка вкрай невиразна. У заключній розмові між закоханими “з’ясовується”, що в усьому винне “одно ніщо”, а не логіка “ступеня, до якого мусив би був розвинутися” характер героїні. Складається враження, що у останній момент Кобилянська злякалася невблаганної концептуальності свого творіння і тому спробувала захистити артистку від читацького осуду. Вину за смерть Аглаї поділено між її “трибом” та підозріливістю Чорная. А заодно цим “поділено” і художню переконливість твору. Важко, нестерпно важко, викладаючи із душі “останні лілії” “молодих іще почувань” [5, с.218], ще й прирікати їх на потопання. До того ж Аглая — “втілена українська пісня”. До того ж — прототип невиспіваної мрії її авторки.

Вона співчутливо і підсумково показана у своїй цілковитій життєвій безпомічності — і тим, що мисткиня, і тим, що — Вона*. Її природа жіноча, а отже й природний для Неї розвиток у мистецтві — це розвиток отого жіночого, діонісійського, п'яного, оргістичного первня, найвищим виявом якого є музика; це потреба *віддаватися* пристрасті, аби родити Плоди. Навіть “аполлонівка” Царівна мріяла про те, що завершивши свій вольовий змаг, врешті віддасться. І таки віддалася.

Вона прожила, так і не дочекавшись Його, що не був би слабодухим (як Орядин), чужим (як Марко і “довершені” німці), тупим (як Олекса), темним (як прості гуцули), “салоновим” (як Богдан-Олесь), амбітно-недовірливим (як Чорнай)... Вона прожила і їй нічого більше сказати про себе, як і нічого, нікого більше очікувати. Доля скупа, бо дарує жінці лише жіноче.

А Царівні потрібне Цезареве.

Tertium non datur. Вона мусить створити Його у собі. Вона мусить створити його із себе. Щоб відчутися з Ним, вона мусить відчутися Ним. Вона мусить умерти — перестати відчуватися Нею.

Ave Caesar, morituri te salutant!

Апостол

Його ім'я — Юліан Цезаревич.

...Мрія про нього та ідея Його є вже у повісті “Через кладку”: “Ти ... був пишний хлопчина, Несторе, і тоді заворушилось у мене бажання мати такого хлопця, як ти...”

Він зарум'янився ніжно й відповів:

— Виховай собі такого.

— Так, Несторе... Але й з моєю мужицькою кров'ю.

— Це вже не був би такий, як я, — обіззався він.

— Ні. Бо тоді був би це почин до нового пня на будуче. “Und wo das Harte mit dem Zarten sich paart, da gilt es einen guten Klang”**.

Бажання виховати собі сина жартома трансформується у бажання виховати собі пару:

* Патос морального виправдання безневинної “зради” у О.Кобилянської такий сильний, що стає домінуючою темою її творчості у часи Першої світової війни. “Лист засудженого вояка до своєї жінки” — розповідь мобілізованого буковинського газди, що відстав від “своїх”, заснувши у шанці, і через те має бути розстріляний. “Юда” — жахлива історія батька, який нехотючи навіть російський підрозділ на австрійський патруль, а після знищення останнього упізнає поміж трупами власного сина. “Тошо”...

** Де паруються сила і ніжність, там існує гармонія (нім.).

“ — Краще мені на тебе почекати, Петруню. Краще на тебе. Я тебе викохаю, до школи пішлю, а відтак ми поберемося” (Санда з “Вовчихи”). Або: “ — Коли я живий і здоровий верну додому, приїду по війні сюди, візьму малу Настку до своєї мами, межі мої сестри, а коли вона доросте і буде хотіти, я одружуся з нею” (вояк із “Назустріч долі”).

Війна і втрати розверзають іти до Нього не лише від межі найпершої, але й останньої, з-поза якої жінки і діти виглядають своїх мужів, батьків і братів:

“ — Вертайтеся, сини й внуки наші! Вертайтеся, герої, щоб слід по собі на землі своїй оставити!”

І чути:

“ — Ми вернемося [...].

— Ми не мертві.

— Ми будемо” (“Снитися”).

Україна поспрагла героя. Вона поспрагла Його.

Мужа, що відімістить завдані їй кривди, що здолає волею долю, подасть взір трибу “проти ситуацій”. Мужа, що перемаже. Проскрибований за радянщини роман “Апостол черні”* — Його апологія.

Стартово допомагають брати. Нещодавно (1922) померлий Юліан Кобилянський — “класичний” філолог, професор Чернівецької української гімназії, автор “Словарця до Г.Юлія Цезаря [! — Р.Ч.] війни з галійцями”, “Русько-латинського словарця для руських гімназій”, а також “Латинсько-українського словаря”, видрукованого 1912 році у Відні (обсяг 660 с.), що понині становить цінність для фахівців [11, с.27].

Цезаревич так само готує себе у класичні філологи: штудіює чужі (“мертві” й “живі”) мови, кохається у класичній лектурі, каже: “ Греки зробили гарне людське тіло образом совершенства і щойно з нього виробили образ Бога, прославляючи совершенно тіло на землі як Божу істоту, що перебувала в небі і звідти кермувала. Цей погляд, як знаєте, витворив і грецьку різьбу [скульптуру — Р.Ч.]. Статуя, що була найкращою з усіх, мусіла, певно, зображати якогось бога, бо виражала безсмертний супокій, яким Бог нас перевищає” [6, с.43].

* Датовати однозначно неможливо, оскільки над твором Кобилянська працювала упродовж багатьох років. У 1922-му закінчила повість у 2-х частинах п.н. “Юліан Цезаревич”. З 1926 по 1928 рр. “Апостол черні” публікувався у пражському місячнику “Нова Україна”, а остаточно редакція побачила світ 1936-го року у Львові окремим виданням видавничої спілки “Діло”.

Це — “хрестоматійне” аполлонівство. Це справді Кобилянський. Однак не лише Юліан. Маєстат Цезаревича Ольга доповнює рисами іншого брата — Степана, військовика. Адже юнак хоче себе ще й “по-класичному виховати”, підкріпивши теорію практикою. Він гартує тіло і дух, змалку верховодить над ровесниками: “Не тільки тому, що був дорадником слабших учеників, але і через свою фізичну силу, що проявлялася при гімнастичних вправах, у борні, плаванні, і в тих усіх випадках, коли товариші прогрішилися неправдомовністю, товариш “авторитет” товк винуватців немилосердно, а ніхто довго на нього не гнівався” [6, с.12-23]. Усі відчують, що він — на місці. Він лідер уже з коротких штанців. Проте стати таким Юліанові допомогло не стільки фізична сила, скільки батькова педагогіка.

Прототипом старого Цезаревича — батько Ольги (теж Юліан), якого вона так боялася (іноді ненавиділа) за строгість, аж до жорстокости, ошадливості, аж до скупости, за нерозуміння запитів її артистичної душі; а тепер із вдячністю згадує, усвідомлюючи, що саме його виховавча метода допоможе їй сотворити героя: “Простягнув п’ястучок і, то відкриваючи, то замикаючи його, як це роблять діти, щоб виявити тим своє сильне бажання добути бажаний предмет, — не рухався з місця.

— Ти ще тут? Де карбач??

Хлопчина розплакався.

— Ти чого плачеш?

Юліан мовчав, хлипаючи [...].

— Хочеш мати її?

Хлопець притакнув головою.

— І не будеш ніколи більше плакати, коли її дістанеш? Уважай, що відповідаєш.

Хлопчик помахав головою живо на знак, що “не буде”, і простяг лакомо руку. Та в ту мить трапилось щось жахливе. Батько схопив карбач із стіни, підняв його високо вгору — і тільки чути було пронизливий крик” [6, с.7].

Схема “злочину й кари” наочна. Злочин — це дозволити бажанню перейти у неконтрольовану пристрасть (“Пристрасть має лиш своє право доти, доки нею кермуємо. Коли ж ми керму випустимо з рук, вона бере нас під свою владу, робить нас сліпцями і душевними каліками” [6, с.73]). Заки психіка дитини ще сприйнятлива, батько “набуває” (“набиває”) їй умовний рефлекс. Переконавшись, що бажання оволодіває нею, дитина мусить “перемкнутися”: зупинити інерцію новою ініціативою, зупинити негайно, без роздумів, що раніше, то ліпше, а найліпше — у зародку. Ні? — Вступить карбач, що висить на стіні, мов

ікона-оберега завіту Цезаревича-діда, котрий “упав на полі слабосила через гру в карти”: “Виточіть з нього граніт, бо нам треба сильних. Видеріть з нього серце, нехай не знає сліз.”

Попервах виглядає, що аполлонівський триб життя — найвідповідніший цьому заповітові. Повсякчасне обточування, погамування пристрастей і бажань у класично-вивірених формах повинно би забезпечити Юліана від слабости. Він вірить у це. Він “любить усе класичне, скінчене ...” [6, с.31].

Класичне — скінчене. Ось і підказка. Статуя застигає, досконала, спокійна. Сформованість, викінченість, завершеність — то зупинка. Уся атмосфера першої частини роману переконує в цьому:

— рефрено гупає у саду стиглий овоч;

— “скульптурно”, наче пам’ятник упокоєній природі, стигне пейзаж: “Чудовий вечір. Місяць — зорі. Група дерев з тополями, що пригадували картини Метерлінківських композицій” ... [6, с.26];

— статичність, якась фотографічна фіксованість “кроку” визначають ритм Юліанових візій: “... Він розрізняє [...] одну голову, неначе свою власну, бо ті самі риси, трохи строгі, лиш старші. Коло нього — другу [...] і ще десь там наче помінялись голови, за мить на його місце виступає ... [третя]” [6, с.118];

— фрази героїв “чоловічі”, “спинені” в лаконізмі. Такі ж, “чоловічо”-вкорочені й форми слів. Деінде вони привертали б увагу хіба лише як “родові” кальки з німецької, а тут: гвоздик, листонош, бациль! Їм не треба жіночих закінчень. Вони вже закінчені;

— а ось — семантично абсурдні; стилістично ж такі вмотивовані граматичні конструкції: “сумна катастрофа”, “голодна голота”, “остаточно помер” ... Наче катастрофа може бути веселою, голота — ситою, а померти можна ще якось — не остаточно. Та Кобилянській важить доконаність *гарантована*, звідси — оте “добивання”.

Найбільше ж у цьому контексті вражає рубіновий перстень Цезаревича-діда, що його Цезаревич-батько передав Цезаревичу-внукові як символ застиглої крові, пролітої пристрастю, як спогад і як нагадування, що камінна застиглість — агрегатний стан, для пристрасти якнайбільше прийнятний.

Звичайно, у Юліана — плани: філологія, мандри, військо ... Свідомість пориває його вперед — до штурму. Однак підсвідомість так само вимагає свого. Зупинка буде короточасна, проте достатня для того, аби втратити ініціативу — неактуальний начебто стан для “готової” особистости. Це природно. До-

сягнувши межі, аполлонівство мимоволі вагітніє діонісійством. Мимо Волі.

Дівчина, котру делегує Юліанові діонісійство, — уособлення пристрасти, захощеної до того ж генами і вихованням. Її бабуня — розбещена шляхтянка, що не вважає “правдивим лицарем” того, “хто не грає в карти, не вміє випити, не вміє гуляти до упаду” [6, с.130]. А ще ця бабуня — хронічна “алкоголістка”. Внучка засуджує її “наліг”, однак це нічого не дасть, бо засадничо вона вже давно зорієнтована в бік “природи”. Вона хоче стати ботаником, її тягне до лісу і ставу, біля яких виросла, а тепер от сюди, до садиби її батьків, запрошено Юліана:

“Опинилися над самим берегом ставу. Лежав розкішний, темнозелений, під берегом ліса непорушний. Вона глянула цікаво на юнака, і на її устах загрив любий і переможний усміх. Що він скаже про став на такому місці?”

— Рай, — відповів коротко” [6, с.40].

Тут, у “раю”, й відбувається гріхопадіння. Ева (!) спокушає свого “Адама” недостижимим яблуком пристрасти, хоч він сам дозволив собі би лиш визрілий овоч любови. Але — сталося.

“— ... Вона, чи любить тебе?”

— Любить.

— А ти її?

— Саме в цьому річ “ [6, с.146].

“Рай” росте у *Покутівці*. Юліан йде на сповідь до батька Еви, отця Захарія. Та отримавши “розгрішення” він ... сам накладає на себе важку покуту. Юліан вирішує відмовитись від класичної філології (що до неї мав омріяне, аж пристрасне, бажання) і обрати фах, до якого не чув ні найменшого потягу, а лише алергію. Він вирішує податись на богослов'я.

(“Карбач” мусить ударити боляче. “Карбач” — те, що лишає глибокий слід).

Цей “вендепункт” найважливіший у творі Юліанового життя. Його сенс зрозуміти непросто. Адже в чім юнакова вина? То ж не він, а вона, Ева, спричинила спокусу. Він же не кинув, не утаїв, а одразу ж по чесній сповіді заручився із нею. Уже цього досить для сатисфакції. Юліана відраджує навіть отець Захарій, що раніше, дискутуючи з ним, усіляко відстоював апостольську місію фаху священика. Що вже казати про Еву, розчаровану і пригнічену дивною метаморфозою нареченого. Адже в мужчині її вабить аполлонівська лицарськість, а не смирення “апостола черні”. То за що такий крок?

“За те, що ти послухав голос твоєї жінки і їв з дерева, з якого я наказав тобі не їсти, проклята земля через тебе. В тяжкім труді

живитимешся з неї по всі дні життя твого [...] В поті лица твого їстимеш хліб твій, доки не вернешся в землю, що з неї тебе взято” [9; Буття; 3; 17, 19].

Це вже було. Старезна, як світ, ситуація. Таж навіщо іти “за ситуацією”, чекаючи, що із раю тебе вижене Бог? Прийми рішення сам. Народи в собі Бога! Тобі випаде важка доля, та ця доля — воля твоя. Нехай буде воля твоя — Його воля.

Кобилянська розв'язує вузол, що душив її все життя: Юліан “підчинив свою долю волі свого характеру”, бо у нім народився Бог.

“— Буває ж таке! Цей святий [...] ще не почув у своєму лісі, що Бог помер!” [15, с.10].

Ніцше-Толстой

Ми знову вийшли на Ніцше, що умертвивши Бога в собі і обравши “голий” волюнтаризм, прирік себе на вічний спір з долею, дисгармонію волі без Бога — на божевілля. Чи ж дивно, що саме воно дісталось у наслідок “феноменальному з'явищу” творця Заратустри. Ще 1892 року в “гуморесці” *“Він і Вона”* Кобилянська заповідала альтернативу: “Візьмим лиш на розвагу такого Толстого. Чи не Магомет він якогось роду? Цікаво, чий світ побідить: чи його, чи Ніцше. Мені видиться, що його...” [4, с.65]. Перейшовши увесь творчий шлях, 1930-го року письменниця ствердила цю думку у захопленому нарисі *“Про Толстого”* (“Uber Tolstoj”): “...Толстой правий, у всіх відношеннях правий [2, т.3, с.588]. Та чи свідчить це, що вона повністю зреклась “ніцшеанства” на користь “толстовства”, і чи потвержене її теоретичне резюме її ж художньою практикою?”

Вже навіть поміж піднесених інтонацій нарису закрадаються нотки більш виправдовувальні, аніж апологетичні. Толстой тут дійсно нагадує не стільки земну людину, скільки “Магомета якогось роду.” Осмислюючи долю дружини письменника, яку той покинув, перед смертю утікши з дому, Кобилянська пише: “Не значить це також, що він був правий, а вона не права. Коли вона, всупереч його волі, не хотіла відмовитися від всього майна, захищаючи права своїх дітей, вона була права. Вони обоє були праві, але в різних світах. Вона в світі обивательського існування, яким воно зрештою не є [! — Р.Ч], а він в світі безмірного добра.

Обидва світи більше не вживались один з одним” [2, т.3, с.587]. Толстой, чий світ не уживався зі світом земним, як і Ніцше, — збожеволів. Кобилянська вболіває, як світ земний сприйме “Втечу і смерть Льва Толстого” — книжечку, доля котрої (бо це доля

“толстовства”), так небайдужа письменниці: “Якби тільки потрапляла вона в чисті руки і перед зрілі душі” [2, т.3, с.587].

На жаль, так не сталося. “Толстовство” у рецепції обивателя — синонім певного розряду божевілья (відомі випадки, коли армійські “шланги” “косять” під “толстовців” і цим добиваються комісування). Важливо у нашій випадку й те, що опудало “толстовства” — найліпший аргумент для місіонерів “ніцшеанства”, котре, спроектоване у життєву практику, так само вульгаризує задум свого творця (вичерпний приклад, звичайно ж, — фашизм). Недарма Ніцше накликав “прокляття на голови “настирливих шанувальників”, “мавпіїв Заратустри”, всіх тих, хто “не маючи на те ні прав, ані повноважень стануть прикриватися моїм авторитетом” (що надзвичайно його тривожить)” [19, с.92]. І недарма цей найбільший “безбожник” у один із моментів трагедії свого життя вчинив надможливе для себе і написав: “Не обтісувати більше мрамур — піднести творчий афект на гідну йому височінь! Яке ж виняткове, яке могутнє становище цих істот — римський цезар з душею Христа!” [19, с.81].

Той надможливий кентавр — Юліан Цезаревич. Він збагнув, що аполлонівство не дасть йому повної влади над життям і полишив “обтісувати мрамур”, він узяв на себе найважче — самозречення, але при цьому не проігнорувавши *земне* покиданням його на поталу та небажанням ужитися із його світом (як Толстой), а знайшов компроміс на новому — не салоновому, а воістину екзистенційному рівні найвищих напруг. Поєднати у собі Ніцше й Толстого, Цезаря і Христа міг лише той, хто був здатний на оте “перемикання”, засвоєне в школі батькової педагогіки.

Юліан досягає найліпших успіхів на богослов’ї, очолює хор семінаристів, він — за крок до мети, та раптом...вирішує не висвячуватися. Зміст цього кроку Кобилянська пояснює поверхово: причина — грядуща війна (Юліан подається до війська, бо Україні треба вояків), привід — Евина зрада (розірвала заручини задля одруження з поляком Кавою, а це ж за “Еву”, мовляв, Юліан “покутував” на богослов’ї). Кобилянська *свідомістю* не осягає, *кого* сотворила (саме тому стільки патосу в “Про Толсто”-му); зате *підсвідомо* веде Юліана у вірному напрямі. Адже Юліану в першу чергу важливо виховати себе людиною нового кшталту душі, незбагненної “толстовцям” і “ніцшеанцям”.

Незважаючи на взаємну антипатію та “антиподію”, перших і других еднала *пристрасть*. І Ніцше, й Толстой, стартувавши від нагальних проблем земного, поривалися дужими крилами у

небесне і, порвавши за собою апологетів, прирікали відтак їх, слабкокрилих, на “вільне” падіння в безодню земної практики. І Ніцше, й Толстой до кінця залишились *митцями*, для яких рідною є ірреальна сфера постійної екстази, творчого афекту. Геній “волюнтаризму” Ніцше у період божевілья підписувався “Діонісом”. Виявилось, що сп’яніти можна не лише розчинивши себе у природі, але й діставши заворот голови від успіхів себевознесення понад нею. Та чи справді, возносячись над природою, Ніцше її долав? Чи відомий стан боротьби тому, хто опісував “війну і воїнів”?:

“Не пригадую, щоб мені коли-небудь доводилось докласти якихось зусиль — у моему житті не знайти ані сліду боротьби: я — пряма протилежність героїчній натурі. Чогось хотіти, до чогось прагнути, мати перед очима мету або предмет жадань — все це не відоме мені із досвіду. Мені ані крапельки не хочеться, аби щось стало інакшим, ніж воно є: я і сам не хочу ставати інакшим...” [19, с.77].

Те саме і з Толстим. Чим причаровує “найпоследовніше” християнство, розвинуте поза межі земних рацій? — Знову ж — екстазою. Болю не чути. Зіниці неопітів, що простують у пашу колізею вселенського зла, — осяяні. Захопившись Толстим, Кобилянська лишає за ним Перспективу, та крізь “*нашу добу*” веде вже свого Юліана. Вона і він не чують за собою права ризикувати *Україною*, піддавши її “толстовським” чи “ніцшеанським” експериментам. І тому обидва вчення Юліан сприймає лише до моменту “відриву” в афект. Це неземне Самозречення — відмовитися від того, що вже дало тобі крила, і вкласти на нього тягар. Це неземна сила Волі — “перемкнути” себе у моменті, за котрим — екстаза. Це володіння Волею до постійного Самозречення. Воно струмує від Юліана дивною гіпнотичною силою, котру усі відчують, іноді аж бояться — і коряться їй. Найважливіше для Кобилянської те, що це сила *українського духу*.

Педагогіка Цезаревича-батька починалася ще у домі поляків, де йому довелось виростати, і де його ненавиділи саме як українця. З дитинства він оцінив “виховну” силу ворожого карбача, тому згодом став “ворогом” власним дітям, повсякденно ін’єктуючи їм щеплення проти справжніх ворогів, що визирають з майбутнього. Ніхто ж бо не має їх стільки, як українці, а тому в українців є шанси виробити в собі найпотужнішу опірну силу. Крім того, саме українцям особливо важко “виривати із себе серце”, бо воно наскрізь артистичне, та й загалом, по-людськи, чуйне, навіть м’яке. Юліан не зносить особливо жорстоких

грубошів батька, захищає від них сестер. Він — ще й материн син, у нього тонкий естетичний смак, музикальність, очитаність. Треба мати *що* подолати, щоб вічути, що *подолав*.

Разом із Юліаном Ольга долає те, чим дорожила найбільше в часи “лілей”.

Коли “опановував його меланхолічний настрій серед питань, чи дійде він без перепон до мети”, то “сам боровся проти таких ферментів, уважаючи це за наслідки читання поза північ модерних авторів данських і російських”...[6,с.21]. — (А раніше (!): “Лише артистично тонкий, чудовий данець Якобсен і при нім Тургенев були боги, про котрих я думала: що сказали б вони, наколи б перечитували мою працю?” [5,с.199, 200]).

“Її не тягне, [...] до хоровитих вальсів Шопена, а тягне до тої мелодії, яку чула ще малою дівчиною [...] “Бог предвічний...” [6,с.193]. — (Це ту, що шаліла від Шопенових вальсів, виводила з них та з їх духу свої найкращі новели (“Impromptu phantasie”, “Valse melancolique”).

Це — вихід із контексту *мистецтва*, що не міг не позначитись на художніх властивостях твору. Твір *нецікавий*.

Принцип “годинника”

Постійні “прибудови і надбудови” додаткових пояснень, екскурсів у минуле, прегіллясто-розкоренисті генеалогічні дерева; тотальна стримуваність почуттів, що ніколи не виявляються “в кадрі”. Читач мусить сам здогадуватись, що між Евою і Юліаном щось таки сталося в лісі, а допіру їм навіть не можна було поцілуватись — тільки зібрались, як надійшла бабуня і розділ закінчився.

Та все ж головною причиною важкого читання є те, що замість *саморозвитку* дії тут маємо її перманентне “проштовхування” волею головного героя. І йому, й разом з ним читачеві, заборонено “лягти” на хвилю плинного читання-поступування, натомість вони мусять самотужки “іти” важкою стопою. Причому, енергія наступного кроку (як вже знаємо) береться від заперечення попереднього: аби стрілка пішла уперед — слід назад потиснути пружину, що нею кермує. Так заводять годинник.

Алюзія далекі не випадкова. “Механічну” стилістику твору визначає не лише його анти-природний концепт, але й сімейний фак Цезаревичів — годинникарство:

Годинники цоркають із усіх стін їхнього дому. І сестри, і Юліан вміють їх направляти, чим завдячують батькові. Першу

сторінку роману всуціль присвячено подробицям трудів і днів полкового годинникаря Максима Цезаревича, що ставиться до своїх підопічних, як лікар до “хорих”.

“Дні минали, як удари годинника”.

Коли Юліан починає свій шлях, то щось йому каже завести старомодний годинник, який давно вже стоїть, — пам’ятку по дідові. Коли помирає батько — “одностайне тикання великого старосвітського стінного годинника, який доглядала роками рука майстра, нараз замовкло.” І так повсякчас. Герої раз по раз поглядають на свої дзигарки, питаючи в їх “дрібних інтелектів”, “чи ще... хвилина не вибила”, відчуваючи поза ними якість глибинне містичне тло, живучи з ними в “такт”.

Ідея такої синхронізації не нова для письменниці. У новелі “*Місяць*” (1913) молоденький семінарист стає жертвою вбивці, що схотів заволодіти його коштовним годинником — без чверті перша ночі. Саме о цій порі він чомусь зупинявся удень, хоча хлопець допіру його накручував.

“ — Се ходить, якби мало душу, — сказав...” іще гукул у новелі “Природа”. Йому, котрий блудить у смереках природного часу, в аритмії “щасливих” — “нешасливих” годин, дивно, що існує ще й інший ритм, рукотворний, надійний: “ — Які то розумні люди на світі, що можуть таке зробити ... Боже, Боже...” [3,с.442].

Ритм годинника не залежить від сонця і місяця, від погоди і настрою — від природи. У цім ритмі слідно жити людині, що зборола природу, “завівши” себе на велику нову добу — добу України. Певним кроком у неї іде Юліан Цезаревич — апостол із годинником на руці.

Чернь

Решта творчості О.Кобилянської у 20-ті роки — то завершення суду над Природою й Жінкою. То оголошення вироку і — його виконання.

...Відсепарований у класицизмі “Апостола черні” Чоловік звільнив поле природи, де тепер неповздержно, з диким патосом натуралізму, загосподарювали жінки. Ще у час визрівання майбутнього Цезаря, його первісних ромулів-ремів годувала “*Вовчиха*” (1923).

Письменниця співчуває своїй героїні, співчують їй навіть діти, котрих люблячи робить нещасними, але та самовито випручується з-під усіх співчуттів. Це жінка, тваринно прив’язана до земного; це істота, в якій оселився біс. Кульмінацією цієї

найекспресивнішої новели О.Кобилянської є епізод, коли Зоїн “любимець” (!) син Юзько просить товаришів у день його шлюбу оточити хату і не випустити звідти матері: “...Моя мати не хоче, щоб я брав Аничку Журавку. Вона грозила їй, та з тим і мені, що обкидає нас камінням, як будемо їхати до церкви вінчатися [...]. Я не хочу крові на своїм весіллі, бачив я її вже доста у своїм житті, мені й без того тяжко...”.

Вовчиха мусить сидіти у клітці. Жодних пояснень її натурі нема. Окрім самої натурі.

“ — Се все війна тому винна, товаришу [...].

— Ні, вона все така страшна була...” [2, т.3, с.512, 513].

У лоні “Вовчихи” — зародок іншої, ще страшнішої, новели *“Огривай, сонце...”* (1927), “героїня” якої — братова Зої Марта. Вовчиха “ані разу не ма[ла] жалю” за вчинком цієї жінки, що власноруч вкоротила віку своєму чоловікові а її рідному братові — Францу. Той пропивав землю.

“Двоє сиріт його, дев’ятилітній Павлик і семилітня Зоня, що осталися, тулилися до себе на печі, вночі вмліваючи з остраху, що мати заріже і їх, щоби не свідчили проти неї, що відібрала їм батька. Дев’ятилітній Павлик мусив помагати винести батька на леваду між дерева, де його уклали в землю” [2, т.3, с.519].

Навесні собака видряпала Францові ноги, що “сторчали” з землі. Марта змерла по трьох роках, вертаючи з криміналу.

Франц, Юзько, Янцьо... До природничо-статевого Кобилянська методично приточує національний аспект. “Вовчиха” починається із намагань з’ясувати, “чому саме Зоя Вергер була, як сама говорила, хрещена на “польське”, себто на латинське, в чисто українським православним, а почасти й уніатським, селі Р. на Буковині...”. Не лише Зоя — усі її діти “хрещені були на латинське й були, як мати казала, “поляками”. “Скільки разів давалися їм узнаки ті “поляки”! На весіллях бували биті “Р.”-івським парубоцтвом (“Нехай помежи поляків ідуть і там собі польських багачок шукають...”), та й сама Зоя під цим гаслом тероризувала рідних синів, не пускаючи їх до “козачок”. “Польськість”, позв’язувана із “вовчистію”, оформлюється у синонім інстинктивного, свавільного, натуралістичного і покликає навести дуже доречний отут мотив із “Апостола черні”.

Стосунки українського роду Цезаревичів та польського роду Альбінських визначає дивна амбіваленція: кривавий спір — кровний зв’язок. Те, що виникло між Юліаном та Евою, — вже продовження фатуму, започаткованого у далекий картярський вечір, коли Евина бабуня, підсівши до зеленого столика, за яким програвавсь Юліанів дід, “заявила йому несподівано, що вона

його любить і, хоча він, може, візьме її цю заяву за зле, вона не може цього далі в собі затаювати, тим більше, що бачить, що він цього вечора не має щастя, як це при зелених столах іноді буває. Та вона багата, має лише одну дитину — доньку, отже, все покрие, залагодить і буде добре. Чи він хоче?” [6, с.97]. Відмовивши їй і покинувши салю, капітан повернувся у свій покій, де виявив, що значну грошову суму, яку попросив його тимчасово сховати у себе знайомий лікар-поляк, вкрадено (під час гри Альбінський, брат “бабуни”, кудись-чогось відлучався). Цезаревич пустив собі кулю у серце. “Змовились...” — були його останні слова.

Однак “бабуня” та Ева виявились тільки вступом до третього, вирішального, туру кровно-кривавих взаємин обох родів. По розриві із Евою фатум зводить Юліана з “останньою із Альбінських”, кузинкою Еви — Дорою. Як і Ева, Дора — “донька природи”, так говорить про себе сама. А вже через кілька сторінок признається, що переможена тим, котрий здолав природу: “...Від вас, як мужчини, пливе якась струя сили, так начеб вам усе мусіло вдатися, за що б ви й не взялися. Може, це тільки сила українського народу [...].

Я боюся вас, боюсь цієї біологічної народної сили” [6, с.212]. Боїться і...любить. Із Дорою Юліан по трагічних випробуваннях візьме шлюб, чим не кров’ю, а в крові, розрішиться за давненький спір Альбінських та Цезаревичів. Розрішиться перемогою українського гена. Кобилянській особливо важило ствердити це. Адже йшлося про... неї.

Звернімо увагу на дівоче прізвище Зої-“Вовчихи” — Вергер: “Старі Вергери були зукраїнчені німці й того зовсім не затаювали”. Згадаймо “польськість” нащадків тих Вергерів (про що уже йшлося) і співставмо все це із “уступом” з “Автобіографії”: “В нас у хаті говорилися по-українськи, а також і по-польськи до часу, доки нам не стала доступна німецька мова, бо мати, хоч дуже любила українську мову й говорила нею дуже радо, ба навіть, виходячи заміж за батька, перейшла з римокатолицького обряду на уніатський, не забувала матірної мови, маючи матір з російської Польщі, а батька німця з Познанщини Йозефа Вернера”... [5, с.201]. Вернер-Вергер; місиво українсько-польсько-німецької крові... А чи не є новела “Вовчиха” новою версією розв’язання давньої проблеми письменниці: яка із тих кровей відповідальна за її жіночу природу?

Органічна сполука “українськості” та “німецькості” дала Чоловіка — апостола природної “виробленості”, чи пак “виробленої” природи. Що ж залишилось природі “неви-робленій”, тобто первісній для Кобилянської-Жінки?

Звичайно, — “польськість”. У 20-ті роки це звучить од-

нозначно. Нейтралізуючи українськими генами польські, письменниця підкреслює політичну актуальність поборювання первісної, інстинктової, природи; поборювання, що переходить у фазу тотального знищення, а тому неабияк дивує адораторів давньої Ольги: “Ви кажете, пані, на одному місці в Вашім листі: “Звідки у тої шовкової Кобилянської з її ніжною душею є сила малювати такі жакливі картини, як “Але господь мовчить”. Пані, се так само з себе виринає...і стає, де треба” [1, V, с.648].

Все підсвідомо, а тому переконливо. “Але Господь мовчить” (1927) — макабрична сценка “самоліквідації” гріха, сплодженого диким свавіллям інстинктів. Щось — на взір другої частини “Землі”, лише (як і все у цій, підсумковій, фазі творчості Кобилянської) загострене до кінцевого ступеня розвитку.

Молоде подружжя Мафтея й Докійки вирішило убити рідну тету Калину, аби завладати грішми, які вона вторгувала, продавши корову. Докійка приходить до тети наніч, вкладає її на лавиці, а сама лягає поодаль. На лавиці — знає Мафтей. Серед ночі він з’являється з бардою і завдає удару по шиї сплячої на лавиці...власної жінки (у напівсонній зморі забувши умову, та помінялася з тетою місцями).

Це — початок виконання вироку. Він вражаючий, та ще не досить символічний. Кобилянська потребує найпромовистішого, найконкретнішого, найпластичнішого, знову ж — до межової консеквенції розвиненого, прикладу-узагальнення. У цім суді над природою остаточним вироком мусить стати гарматний залп, а останнім підсудним — сама природа. Страта (як належно для найбільших злочинців) повинна відбутись публічно, на пострах необачним потентатам з майбутнього, до того ж за умов особливо резонансних — в час урочистостей із нагоди сорокаліття творчої праці письменниці.

Страта

“Нарис” “Пресвятая Богородице, помилуй нас!” “призначений був до відчитання на академії”. Так свідчить фуснота до заголовка твору, вміщеного між 33-ю та 40-ю сторінками альманаху на честь ювілярки. Чому — лиш призначений, чому не відчитаний? Чому — десь всередині, не на чільному місці? Чому не друкований в жоднім з пізніших видань?

Відповідь — зміст.

...Федько Дзвонар, самотній і колись дуже сильний фізично газда, що паламарює в гірському селі, ніколи не виходить ввечері з хати, що б не було. Бо згадки з темені насуваються на нього...

Раніше Федько мав молоду гарну жінку, для якої не жалував за нічим. “В тім селі був звичай варити вечерю надворі, на триніжках, під голим небом коло хати. Було — вертаємо з поля кількох враз чи по одному [вповідає Федько Дзвонар — Р.Ч.], бачимо, як з-під триніжків горить вогонь”, і тим “пізнавали, чи наші газдині дома, чи варили вечерю [...]. Любо було воно [...], аж коло серця лоскотало”.

Та якось, ідучи домів, Федько не вгледів ватри на своїм обійсті. Хата виявилась порожня, двері відчинені... І тоді йому майнуло кризь думку одне запитання своєї тітки:

“Чого той парубище Николай, що все лиш дбає, аби його капелюх був обтиканий павунами, заходить до вашої хати, коли тебе нема?”

“Вийшов. Звернувся майже механічно в недалеку долинку, що вела в лози над Серет. Туди може по качки відбігла.

Пішов — і станув над нею.

Там їх застав.

І ще нічого він не сказав, ще він лиш дивився. Хвильку — мить.

Та коби вона була мовчала. Коби... Але вона скочила, як дика кітка до нього. *Мой!* Зверещала, вдарила в лице і обсипала обридливими словами.

Тоді він кинувся до того, що лежав і що обтикував капелюх павунами, й вирвав йому одним замахом пр..... з цілою серединою [...].

Як відтак вбив і жінку — вже не знає” [8, с.33-40]. За те вісім літ відсидів у криміналі.

Суддя Л.М., котрому Федько Дзвонар усе оповів, на прощання тисне йому руку. Руку, що вирвала “пр.....”.

“Пр[ироджине]” завадило цноті видавців спадщини О.Кобилянської, як і (мабуть) — розпорядникам оргкомітету. Певну рацію вони, звісно, мали. Урочиста академія — місце, не цілком відповідне для читання таких речей. Але хіба ювілярка сама про це не здогадувалась? Їй було це важливо, їй на цьому розходилося, бо випадок той — не “скоромна” історія із судової практики, а трагічний пуант Новели її життя. Виривалось не “пр[ироджине]”. Виривалась *Природа*.



Після 1927 року творче життя Кобилянської невпинно гасне. Нічого, рівного Собі, вона вже не напише, хоч судилося їй ще п'ятнадцять (!) років життя. Аби відчути, яким дисонансом було оце творче безпліддя на тлі запитів духу письменниці, прочитаємо останні рядки **"Автобіографії"** (1927):

"Моя літературна програма ще не скінчена.

Доки?

Я думаю, до посліднього віддиху мого" [5,с.205].

Не стільки старість та фізичний параліч, що прогресував, і в 1936 році прикував Кобилянську до крісла, скільки глибока криза душі, покликана невблаганною логікою попереднього життєвого і творчого розвитку, таки увірвали до часу її літературну програму.

Вона дочекалась Його, та за це заплатила собою. Вона не могла інакше, бо інакше не може природа. Та хіба Те, що встигли зробити по черзі Вона і Він, не вартує якихось п'ятнадцяти років мовчазного терпіння? — Перед вступом у Вічність, перед зустріччю з нею...

І — з Ним.



ЛІТЕРАТУРА

1. Кобилянська О. Твори: В 5-ти т. — К.: Держ. вид-во худ. літератури, 1963.
2. Кобилянська О. Твори: В 3-х т. — К.: Держ. вид-во худ. літератури, 1956.
3. Кобилянська О. Повісті, оповідання, новели /Вступна стаття, упорядкування, примітки Ф.Погребенника. — К.: Наукова думка, 1988.
4. Кобилянська О. Оповідання/Упорядкування, післямова І.Денисюка — Львів: Каменярь, 1982.
5. Кобилянська О. Слова зворушеного серця /Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. — К.: Дніпро, 1982.
6. Кобилянська О. Апостол черні/Вступне слово та підготовка тексту Є.Куртяка — Львів: Каменярь, 1994.
7. Кобилянська О. Людина. Царівна/Передмова Н.Білоцерківець — К.: "Котигорошко", 1994.
8. Ольга Кобилянська. Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності/1887-1927//Зладив Др. Лев Когут. — Чернівці, 1928.
9. Святе письмо Старого та Нового Завіту — Українське Біблійне товариство, 1992.
10. Білецький Л. Три силуетки: Марко Вовчок — Ольга Кобилянська — Леся Українка. — Вінніпег, Канада, 1951.
11. Вознюк В. Про Ольгу Кобилянську /Нові матеріали, роздуми, знахідки. — К.: Дніпро, 1983.
12. Гундорова Т. Неоромантичні тенденції творчості О.Кобилянської (до 125-річчя з дня народження)//Радянське літературознавство. — 1988, № 11.
13. Ніцше Ф. Народження трагедії (фрагменти)//Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./За ред. М.Зубрицької: — Львів: Літопис, 1996.
14. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки //Ницше Ф. Сочинения: В 2-х т. — Москва. 1990. — Т.1.
15. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади/Переклад А.Онишка та П.Тарашука. — К.: Основи, Дніпро, 1993.
16. Панчук Е. Гірська орлиця/Спогади [про О.Кобилянську] — Ужгород: Карпати, 1976.
17. Рудницький М. О.Кобилянська (до 20-річчя з дня її смерті) // Вітчизна, 1962, № 3.
18. Українка Леся. Зібр.творів: У 12-ти т. — К.: Наукова думка, 1979. — т.12.
19. Ясперс К. Ницше и христианство. — Москва: Медиум, 1994.

МОЛОДІЙ МУЗИ

стилізація

На хіднику поставив катеринку,
Каварня тихо кликала: "Прийди..."
Ліхтарня німбом сяяла і жінка
А'ла Лотрек, при вході: "Вам — сюди..."

Патлатий мім у бльочках розіслався,
Злітався паненок рій (а може — пань).
Між них Карманський solo затесався
(Його сьогоніч зрадить гурт зітхань).

Обступлять фраки Бодя-краків'яка
І поведуть з маргінесу на кін.
Тістечка й вірші — нині все до смаку.
І фраки шурхотітимуть: "Се він".

— А де Пачовський?
— Скоро, зачекайте. Збирайте гроші...
— Фанти і вершки...
— Вітайте! Й остудивши наливайте
У чари — горівки.

— Поет між нами! Перший, другий, третій,
Найліпший...
— Ш-ш-ш (Вас прагне Агасфер).
П'янкої музи трішки у корсеті,
А більше в газі мерехтячих сфер.



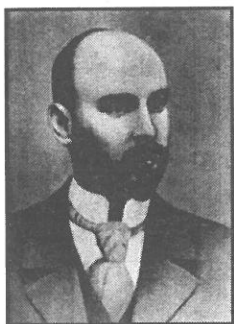
По кутиках блаженні пілігрими,
М'які фотелі смочуть пил доріг.
Поети добре чуються між тими,
Що досягли Почаєвів своїх.

Сліди біжать снігами диких мандрів
Під затишний дашок Галичини.
Івась веде смичок, модерний патрі-
йотизм когось веде до сивини.

Діточа груди у скрипці. І басолю
Аж по Велиці дни сховати б вже...
Та щось їм "Ще не..." Воля чи неволя (?)
В тих "дзеньках-бреньках" душу береже.

Отут, на розі бруку і стежини,
На дні палкої лямпочки вина,
Ув ополонці зимної крижини
Тремтить надія — рибонька сумна.





МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ:

ПОЛІТ МЕТЕЛИКА

комікс, роздуми, спомин... 

I. Втеча в повернення

Метелика ще нема. У тісній шкаралущі лялечки він чекає на диво...

Обстановка всуціль затемнена. Початківець вступає у нутро сільської хати, попередивши ранню спробу (*“Андрій Соловійко, або Вчення світ, а невчення тьма”*, 1884) Шевченковими рядками про пекло “тихого раю”.

Там — господар “з чорним, як той чобіт, лицем і такими ж розхристаними грудьми” калічить жорстокістю пасинка; там — “багато безпросвітної темноти людської...”. Деморалізований нею Андрій темної ночі, під чорними хмарами, чинить крадіж. Його виявляють (при світлі блискавки) і проганяють — у світ. Просвітившись і просвітлівши, Андрій повертає до рідного села, аби й земляків “освітити світом науки”.

Освітити світом — чорніших чорного... В інтер’єрі з’являється лампа.

Малюнок 1. “Lux in tenebris”

“Керасинова лампочка весело осявала прибрану хату. В печі жеврів жар. Гнат дивився на свою хату й не впізнавав її. Хата наче покращала, побільшала, з бідної хатини стала багатою світлицею. Перед ним на ослоні сиділа його колишня мрія, свіжа та гарна, як квітка” [т.1, с.73]. Колишня мрія — це Настя, що погодилася жити із Гнатом *“На віру”* (1891), не злякавшись церковних заборон, людського поговору та підступів “шлюбної” розлучниці Олександри...

“В жидівськiм заїзді, в маленькій кімнатці, осяяній блимаючим світлом “шабасівки”, близько сидять один коло одного Семен і

жид-адвокат. *“Ціпов’яз”* (1893) диктує “прошення” до самого “ясного царя”, аби той звернув очі на мужицьку недолю...

Потріскує солома у грубці, язички полум’я висвічують *“П’ятизлотник”* (1893) — єдине багатство вічно бідних, вічно голодних Хоми і Хими, яке вони вирішили кинути у церковну карнавку — ще біднішим, ще голоднішим...

За допомогою лампи Коцюбинський вихоплює з темряви той чи інший світлий момент селянського побуту. Однак тільки момент. Промінчик надто слабкий, темрява знов поглинає світло.

...У світлиці, втішеній Настею, Гнат відітхнув після того, як вже добряче набідувався із нелюбою та ще й непорядною і нечепурною Олександрою. Чорні стосунки цього подружжя (чи то пак поворожжя) навч символізує темниця (“холодна”), куди сільський старшина якось садовив запеклих, аби хоч там помирились. Де тобі! Ще позапеклішали. І таки пішли до пекла обоє. Обурений брудотою Олександри, що “посатанівши”, хотіла покаляти його світле щастя, Гнат зарубає її і звикає на каторзі.

Композиційний прийом “чорного кільця” застосовано і в *“Ціпов’язі”*. На початку твору Семен (Ворон!) оре панську ниву: “Сумна та непривітна картина була перед очима в Семена: справа і зліва, скільки оком захопиш, чорніли свіжою ріллею зорані на зяблю гори, а в ярах та видолінках було ще чорніше, ще сумніше...”.

Темне непривітне небо, чорні яри, у одному з яких орачі мусять залишатися через ніч... Так пан звелів, щоб не гаяли час на дорогу. Щоби й на мить не виходили з чорноти. — Семен вийде. Таки на мить. Бо у наступну його “прошення” вже “оставлено без последствия”; в додачу добиває підлотою рідний брат (спершу позичив Семенові гроші, а відтак підпалив його збіжжя, щоб відібрати ниву за борг)... І знов перед Семеном чорне, пооране поле з ярами та видолінками, ще чорнішими, ще сумнішими. І знову Семен наймит, орючи панську ниву...“.

Ясна річ, також “без последствия” кане у не переможений ним пiтьми бідоти і голоду нещасний п’ятизлотник Хоми і Хими.

Спорадичні просвітлення на тлі торжества тьми... Якщо перекласти фоніку мовою пластики — слово “просвіта” виглядатиме саме так, як виглядає художній простір Коцюбинського в цей період. Темрява, пробита променем, — “lux in tenebris”. Хіба могла інакше малювати уява художника, коли свідомість диктувала їй повсякденне гасло: “Просвіта!?” Востаннє цей термін проілюстровано в казці *“Хо”* (1894).

Під лампою, “що крізь молочний кльош розливає м’яке світло по хаті”, маленький хлопчик розпитує маму, де сонечко спить і

чи має воно дітей... Коли ж надокучив — мама береться лякати сина дідом Хо, що зазирає з-поза нічної шибки. Лампу погашено, а хлопчик не може заснути, уявляючи, як з чорної, мов чорнило, п'явки “простягається довга, костиста рука... наближається до плечей, розгорта над ними свої сухі пальці...”.

“Світ хвилями ллеться з неба [...]. Тільки в оту альтанку, що під старезним волоским горіхом у садку, не пуска його дикий виноград, звившись тісно й щільно в одну зелену стіну [...]. На щастя панночка [що сидить в альтанці] нервовим рухом зриває листок виноградний, зробивши тим маленьку шпарку в зеленій стіні. Зрадлий пустун скаче промінням у шпарку і трапля просто на стіл, наткнувшись на якийсь папір [...]. В папері стоїть, що панна Ярина Дольська наставляється вчителькою в село С.”. Але Ярина не зважиться поїхати у село С., не піде до світла крізь промінну шпарину. “Зачароване коло еґоїзму та кастових інтересів” виявиться цупкішим за виноградну стіну альтанки.

Як бачимо, навіть серед полудневої ясности знаходиться спосіб зберегти структуру малюнка. Та будувати альтанки все ж клопітно. Переважно Коцюбинський обходить своїх героїв уночі. Йому конче потрібен сХовок. Ось Хо з темного кутка маленької кімнатки спостерігає, як при світлі лампи клянється молодіж. А ось через кілька літ він уже контролює виконання присяги. Підійшовши до “чепурного двора, що дивиться на нього осяяними вікнами”, Хо “зазира всередину й бачить: у хаті, за столом сидять гості — учитель та селяни. Усі вони вкупі з господарем щось пишуть, рахують, міркують. У кутку двоє дітей граються, декламуючи байку Глібова “Вовк та ягня”.

Чи наївна утопія, чи натуралістична сценка — малюнок скрізь усе той же. Навіть коли текст декларує кінцеву перемогу світла (ясні, сповнені віри, погляди кидають в вічі Хо лікар, учитель, письменник) — більш переконливим є саме малюнок. “...Худий, блідий, змарнілий працює український письменник [...]. Три чисниці до смерті...”. Десь невдовзі, на четвертій чисниці, він, напевне, помре.

А заразом із ним — чорнова естетика початківця.

Малюнок 2. “Яскравий, як сонячний промінь...”

Художник стужився за справжнім, природним (!) світом, перебуваючи у про-світі газової лампи. Згодом він буде дуже невдоволений стилістичною невправністю повісти “На віру”; “нарисом не дуже зручним” назове “Ціпов’язя” М. Драгоманов;

а П. Мирний дорікатиме авторові за “Хо” (бо “публіцистикою дуже тхне від нього”) [3, с. 33, 36]. Звичайно, навіть такі, досвітні, спроби зробили б честь не одному сучасникові Коцюбинського. Але ж ми знаємо, як він писатиме далі! З доробку першої половини 90-х років справді гідними пера майстра є лише дитячі оповідання. Чому?

...Маленька “Харитя” (1891) “ніколи не ходила ... так далеко від хати”, як того дня, коли замість хворої мами рушила в поле. Переживання дівчинки, що опинилася “наче на дні в морі” колосся, сплетені з ним і з різномодним життям природи, що там відбувається, — найсильніша частина твору. Саме у ній П. Мирний відчув руку “справжнього художника”, нестямившись від “чистої, як кринична вода, народної мови і яскравого, як сонячний промінь, малюнка”.

Успіх “Ялинки” (1891) також великою мірою завдячує враженням Василька, що загубився у зимовому лісі, а ще — глибокій драмі крихітної душі, у якої забрано друга — ялинку. Світ природи діти сприймають із тією безпосередністю, від якої за стінами убогих домівок відгородилися їхні батьки. Діти заходять далеко від хати своїх батьків — і там, у відкритому просторі, осягають повноту світу й життя у ньому, там вони чують себе дорослими. Або після того.

“Маленький грішник” (1893) Дмитрик збагнув, що дитинство його скінчилося, саме після вилазки в той, повний вражень, світ. Дмитриків досвід здобувся гріхом (на відміну від Хариті і Василька, що осягли його подвигом), однак вислід усіх трьох екскурсів — той самісінький: діти почувають, що на їх утлі плечі ліг непосильний тягар, і не скидають його. Це — спільний знаменник “дитячих” оповідань, те, чим вони найбільше зворушують. Бо це — стан душі майбутнього Сонцеклонника, що взяла на себе ношу тяжкої праці в п'ятмі, замість зазнавати сонячних радощів свого дитинства... “В хату увійшла Харитя і поставила коло печі відро. Їй було вісім років.” Стільки ж, скільки і його маленькій музи! (між “Харитею” та “Андрієм Соловійком...” — часова дистанція у сім років). Та працююча дівчинка вже встигла ковтнути щедрого сонця на подільських ланах, але ще не має права насолодитися ним, бо в руках — серп просвітанства. Коли ж їй буде дозволено замінити серп на пензель, а лампу — на сонце? Може, після 1892 року, коли Коцюбинський розпочав працю у філоксерній комісії на виноградниках Бесарабії, іншими словами — вирвався із затемненого нутра рідної хати у новий, екзотичний для себе, світ південного сонця?

Так, але не одразу. Перед тим, як спробувати вмочити пензля у барви палітри, подарованої Бесарабією, художник вдається до ще одного ескізу.

Малюнок 3. “Вогонь! Червоний, веселий, чистий”

“...Чи знайоме вам те гостре, до фізичного болю гостре почуття нудьги за рідною країною, яким обсіпає серце від довгого перебування на чужині? Чи відомий вам такий психічний стан, коли за один рідний звук, за один образ рідний ладен буваєш заплатити роками життя?”

У такому, власне, стані блукав я одної весняної днини понад річкою Прутом, у південній Бесарабії. Якось не тішили моє око ані розлогі, яро-зелені, порізані блакитноокими озерцями та гирлами плавні, що розляглися за річкою в Румунії, ані жовті, залиті хвилею виноградників по підгір'ю шпильасті гори, що тиснуться понад Прутом з цього боку” [т.1, с.194].

Коли око затягнене поволокою ностальгії, роль постачальника вражень виконує вухо й уява. Вище цитовано фрагмент “картки з щоденника” “*На крилах пісні*” (1894) – інсценізації оспіваного бою чумаків із харцизами, що облягли валку серед нічного степу. Письменник дивується пластичній силі своєї уяви: “Не знаю, чи то з усіма таке діється, чи то лише зо мною [...], але звуки пісні, що торкалася мого вуха, лягали перед очима фарбами, малювали мені з дивною яскравістю цілі образи [...], я бачив, я чув, з тріпотанням сердечним відчував смуток, радість та всі перипетії тих почувань...” [т.1, с.195].

Який же із яскравих образів вивільнить потік його слова, що нуртує на порогах нового?

“Здрігнулися комишники, побачивши побитих товаришів і кинулися навтьоки [...] аж дикі нетрі та комиші сховали недобитків у своїй гущині.

— Годі! — гукає отаман. — Підпалити комиші! [...]. Знялась чорна хмара диму, лизнув вогняний язик раз, удруге, обхопив урешті ширшу простору — й пішло гоготіти полум'я, здіймаючи до неба немов вогняні руки, осяваючи навкруги чорний степ [...]. Пісня замовкла...”

Але я був ще в степу, бачив червоне проміння пожежі, бачив чумацький табір з чорними мажами, з кривавим бойовищем, з чумаками, гордими перемогою своєю...” [т.1, с.202].

Він стоїть, любуючись переможним полум'ям, і нишком радіючи, що оце вже, нарешті, горить... його “темна кімната”. Він – не той, хто запалив, аби себе уславити, не Герострат. Але – той, хто, запаливши, приписав, “приспівав” *свій* підпал – іншим! У пісні “Ясно, ясно а сонечко сходить...”, почутій від українців-заробітчан у Бесарабії, пісні, що продиктувала “картку з щоденника”, про підпал плавнів...не йдеться. Чумаки розкладають вогонь лише у зеленім байраці і лише для того, щоб

“розбійничків виглядати” [т.4, с.334]. Той вогонь роздмухує він, художник, що хоче із темряви, але іншим чином вибратися поки що не може. Ще не тішать око сонячні пейзажі плавнів-садів-виноградників чужини. Йому любіше поки що, заховавшись у пільмі колиби, де земляки співають пісню про рідне, ви-яскравлювати із неї уявою образи рідного. Ось уже третє літо він між молдаван, а перо – у полоні “темної хати” (“П'яти-злотник”, “Ціпов'яз” – 1893, “Хо” – 1894). Симптоматично, що і до неї він власноруч викликає вогонь. Адже “ціпов'яз” погорів не з руки зловмисника-брата. У матеріалах судової справи, із яких вивівся твір, факту підпалу знову ж таки – нема: “Судилось два брати. Вони були бідняками. Але один з них одружився з дочкою багатія і, переоравши между братового поля, загарбав собі усю землю. Суд відмовив біднякові й присудив багатому братові обробляти його землю за половину врожаю, а цього річний урожай збирав багач” [2, с. 34, 35].

Якби сталася пожежа, рішення суду, погодьмось, не могло би бути таким жорстоким. Але Коцюбинський викликає вогонь, аби ще з більшою переконливістю “освітити” чорноту Романової душі; викликає, навіть незважаючи на психологічну невмотивованість (М. Драгоманов називав цей “нарис” “не дуже зручним” саме за те, що “психіка егоїста” Романа Ворона тут “змальована дуже вже різко”).

Він любить вогонь, він чує потяг до вогнеписання, він потребує вогню, а не блідого “lux in tenebris”. Він. Нерон...

Паралельно з “карткою” Коцюбинський викінчує оповідання “*Для загального добра*” (1895), головними героями якого є, як відомо, “ставний тридцятилітній молдуван” Замфір Нерон і “доктор” Тихович, що “для загального добра” нищить вогнем і гасом добро Замфіра Нерона.

І знову: “В списках жителів с. Джурджулешти [у творі Лоешти. – Р.Ч.], виноградники яких були вирубані, імені Замфіра Нерона немає” [т. 1, с. 384]!

Це ім'я йому дав Коцюбинський. Чому?

Чому жертву названо громовим іменем палія-тирана, а “тиранове” прізвище “тихе”? І з ким ототожнює себе автор? Чи з Тиховичем, портрет якого і “ззовні” і “зсередини” – його копія? Та ж участь у філоксерній комісії, та ж борідка “a la Boulanger”, той же сумнів у доцільності діла, яке раніше вважав “величним” (у листі до М.Комарова від 29 січня 1894 року признавався, що “на філоксеру так не хочеться їхати, як вмирати” [т. 5, с. 43]. Але ж погляньмо в Нерона: так само тридцятилітній, так само розлучений з тим, що складало сенс усього його життя

(виноградник, дружина, віра у перспективу, що виявилась ілюзією). Хто із них автор? Звичайно ж, обоє.

Тихович — то просвітянське (уже) минуле, що, зібравши до купи увесь гас, припасений для живлення лампи, замість тихого рівномірного світла отримало пожежу, яка знищила фанатичним вогнем “темну хату” разом з її господарями.

Нерон — то живе унаочнення реального status quo його автора, погорільця, що втрачає минулі естетичні орієнтири, а нових ще не бачить. Він бачить лише одне: просвітянство — не те. Чорна зграсована земля на місці буйної зелені; чорна корогва смерті у щасливій допіру господі. Один із філоксеристів носить прізвисько Дон-Кіхот. “Не знаходьте більш філоксери на наших садках”, — просить священник сеньйорів “величного діла”.

Все навпаки, — стверджує Коцюбинський, — палій і погорілець в одній особі. Його “Тиховичу” нікуди не втекти од його ж “Нерона”. Але так само, ніяк, їм ужитися поряд. Рецепт — що далі? — поки нема. Кадр іще не відбивсь на світлині. Криза — тривалістю із сеанс проявлення плівки. Нам важливо акцентувати не на гіркій іронії, що покликає митця називати конкретне зло “загальним добром” і погорільця — Нероном, а — на специфіці “негативу”. У нім темне — як світле і навпаки. Тож не дивно, що розпука “темного” Замфіра викликає світлі співчуття, а метання “світлого” Тиховича впирають у темний кут. Що робити? Припинити працю “для загального добра”? Але ж тоді філоксера за кілька літ пожере усі виноградники. Продовжити її? Але ж тоді нові і нові “Нерони”. Спроектувавши твір у суспільну свідомість саме таким чином, царська цензура заборонила його за “тенденційність”, що “може викликати озлоблення і навіть прямий опір при роботах по розвідці і знищенню філоксери” [т. 1, с. 384]. У пояснювальній записці Коцюбинський “списує” все на реалізм: “Эта тенденция явилась в рассказе не преднамеренно, не с целью возбуждать кого-либо, а как результат, быть может, реального изображения местных условий молдаванской жизни и обычаев” [т.1. с.385].

Чи міг такий реалізм задовольнити майбутнього Сонцепоклонника?

Темне освітлено співчуттям, але ж це — на “негативі”. Ситуативному, викликаному всього лишень непорадністю уряду, котрий шкодував грошей не те — на компенсацію втрат погорільцям, а й на самі роботи. Якби ця ситуація виникла у нормальній цивілізованій країні, де за такі речі належить солідне відшкодування, то й кадр би вийшов нормальним (“позитивним”). Аби уявити, як виглядає Коцюбинському в цей період

отой “позитив”, слід вдатися і до інших аспектів “бесарабського” циклу.

Малюнок 4. Кольорове фотоаматорство

Молдавські кодри — то “пасма гір, вкритих подекуди лісом, [що] чергуються з глибокими долинами” [т. 1, с. 163]. Така місцевість сприяє особливій ефектності вражень. Раптові переходи від сутіні міжгір’їв до панорамного різнобарв’я. Око наче фотографує чудові світлини, залиті сонцем. Вони — ліки людині, що врешті-решт вирвалася з темного приміщення і завзято клацає апаратом.

“Виступи гір закривали дорогу — і тільки клаптик безхмарного неба синів у високості над стрімкими жовтими стінами урвища.

Враз, немов від маху чарівної палички, пасмо гір розірвалося, в широкому отворі, наче у вікні, блиснула річка, а за річкою — широка простора зелених плавнів, засипана вся південним промінням [...], білі, чепурненькі хати під очеретяними стріхами, з широкими піддашшями на мальованих стовпах [...], а попід горами зазеленів розкішний килим виноградників” [т. 1, с. 217, 225].

Нарешті він це все таки помічає. В сонячній спалаху — чарівна країна барв і достатку. Серед молдаван рідко трапляється справжня нужда. Тут давно вже немає кріпаччини. Плодючу землю запліднено щедрим, щедрішим, аніж подільське, сонцем. Молдавани щасливі самодостатньо. Для щастя їм не потрібні наука, просвіта (як подільським селянам). Навпаки, “пана доктора”, що руйнує квітучу гармонію їхнього побуту, сприймають вони як посланця чорних сил. Їх менталітет, їхні звичаї — екзотичні, цікаві. Їм присвячує Коцюбинський спеціальні барвисті студії, що могли народитися тільки тут.

“*Пе коптьор*” (1896) — або “на піч” забирається зведена дівчина у домі винуватого хлопця і сидить там, допоки убік її дому не рушать свати. “*Відьма*” (1898) — “молдавський” проект легалізації відьми, коли підозрюваній задирають на голову “усі спідниці” і ціле село йде оглядати її “нижчеспиння”. Хвоста немає.

Свідомість цих людей дитинна, первісна, безпосередня, а тому її легко вписати у мальовничий контекст довкілля. Усе переплетено виноградною лозою, замріяно ланами кукурудзи, обвіяно польовими пахощами, ще й притупнуто темпераментним “па” знаменитого джоку. Коцюбинському знову вдається, знову — після дитячих оповідань. І вони, і твори “бесарабського” циклу

— то рівень цілком інакший, то значно менше чорнилом, а більше кольором — значно більше!

Більше, та не досить. Письменника ще не цілком влаштовує техніка саме такої манери кольорового письма. Адже ґрунтує він чорним, а на чорному барви тьмяніють. Він занурює в барви пензля, який тільки-но побував у чорнилі, — і барви втрачають виразність. Які б екзотичні не були оті звичаї і забобони — все ж по суті вони явище темне. Темний зміст гасить яскравість форми. “По долгу служби” Тихович більшу частину часу вдивляється у розпорпану землю, шукаючи на корінцях філоксеру. А коли підводить голову і дивиться на небо, “— О Боже! — на небі бачить він цілу купу темних корінців, що розсипаються, крутяться, мигтять у нього перед очима, приймаючи різні форми.” Це мука. Він призвичаїв очі до темного, однак на яскравому світлі очі крота сліпнуть, не бачать відтінків. Коцюбинського дратує дифузність його становища. “Кольорово” писати про темне — то упиватись вином із грона, підточеного філоксерою, бенкетувати у час чуми, то карно. Він хоче справжнього чуда естетики, а тому шукає способу угармоніювати її з етикою. Світ барвистої плоті, фактури, пластики, панорамного тла, що потрапляє у об’єктив, мусить бути й душею — Світом. Заки цього немає, робити із нього світлина аморально. Слід: 1) або полишити заняття “фотографів” й знову взятися за “чорну” просвітлянську роботу, або 2) знайти якийсь інший ракурс, якимось не так розташувати об’єкти, якимось по-іншому спрямувати на них об’єктив.

Перший варіант кризовий. Його Коцюбинський відбуває “оповіданнячком” **“Посол від чорного царя”**. Відбуває, тяжко слабуючи, взимку 1897 року. Коли збиравсь до писання — “як на лихо відняло було мені праву руку — і хоч плач, ані сторінки не надряпати!..” [т. 1, с.313]. Три тижні рука не працювала. Дивовижа! Сам організм Сонцепоклонника опротестовував дику ідею того “оповіданнячка”.

Аматор Солонина закоханий у світлина, що їх продукує його апарат. Однак для мешканців мальовничого руснацько-бесарабського села, котрих задумав увічнити, цей аматор — не хто інший, як посол від чорного царя, “що припоручив [йому] вибити патрети” з дівчат, а потому прийдуть другі й половлять тих, що до вподоби чорному цареві”. Перелякані селяни розбігаються з-перед фотографічного очка, а відтак хочуть побити і його, і його власника. Солонина у трансі. Проаналізувавши своє минуле життя і знайшовши його незадовільним, він “зібрав усі причандали, скинув їх жужмом у куток біля апарата і накрив усе чорним сукном” [т. 2, с. 15], а сам після двох місяців

“гомеричної гульні” (з горя по втрачених ілюзіях), повертає “у темну безодню” того села, “тільки вже не послом від чорного царя, а від царя ясного, що йому наймення світло знаття і любови”. Причому він хоче просвітлювати селян, працюючи...крамарем. Так менше підозр із боку поліції, адже крамарі — традиційні розсадники темряви.

Коцюбинський твердить, що слухаючи розповідь Солонини, “чув, як спочиває моє серце, як мені хочеться разом з ним і вірити і надіятись” [т. 2, с. 16]. Це неширо. Це кризовий (перший) варіант — “хотіти надіятись”, що сховавши під чорне сукно барвистий світо-гляд естета, його серце знайде дійсний спочивок.

Бр-р-р! Тільки — другий варіант. Тільки п’ятий малюнок.

Малюнок 5. Веселка понад колодязем

Задум: темряву слід замкнути, обмежити у якомусь одному місці, а світло і барви оселити на волі, поза нею.

Ідею саме такого моделювання художнього простору підказують реалії Криму, де Коцюбинський працював після Молдови. Замкненість тут огортає усі рівні — від “мікро”: жінка у “фередже”, до “макро”: мусульманський світ не має права на жодну дифузю зі світом “гявурів”, навіть ціною полишання рідних татарських гнізд та еміграції до Туреччини “під можна правицю правовірного монарха, ближче до святих мечетей, до посвяченої стопами пророка землі...І хай западеться ся [кримська] загарбана гявурами земля...” **“В путах шайтана”** [т. 2, с. 48]. Мусульманське житло — кам’яниця, обнесена муром, а чи пласка, бездаха глиняна мазанка. “Доми стояли, немов надгробники”. Відповідно, місто — некрополь: “Тепер він йшов вузькою, покрученою вуличкою, немов коридором, довним камінням та м’якого пилу. З обох боків здіймались брудні високі стіни, з щільно замкненими хвіртками, з домами, які дивились на нього глухими стінами або чорними вікнами, з ґратами, як у темниці” [т. 2, с. 194].

А ось як цікаво локалізується в просторі татарське село: затиллям воно впирає у гори, переднім краєм випирає на морський берег, а справа і зліва по обох боках, море і гори сходяться так близько, що поміж ними лишається тільки вузька стежечка. В час приливів, а чи по штормах, вода забирає ту “прибережну тропу” і село стає одрізаним од навколишнього світу плацдармом **“На камені”**.

Показовими взірцями замкненої зусібіч обителі темряви є монастирі: мусульманський (“теке”) у Бахчисараї (**“Під мінаретами”**); а чи християнський Кузьми-Дем’яна, неподалік

від Алушти (*“У грішний світ”*). Кузьмо-Дем’янівський до всього ще й знаходиться на дні вузького міжгір’я, де найдовше затримується ніч, ніколи до кінця не просихає багнюка, і звідки, як продовження (провищення) монастирських стін радіально пнуться угору похмурі скелі — аж “до клаптя неба, що таке невелике, таке тут сине”. Це — “колодязь”, та цілюще у нім не зісподу, а там, нагорі, понад мурами, поза мурами — у вільному світі життя.

“Раїса лежала на дні колодязя, а там вгорі, куди світло ледве доходило, починався світ і життя” [т. 2, с. 193]. Це вже сільська вчителька (*“Лялечка”*), що тринадцять літ “сохла, як яблуко в сушні”, просвіщаючи мужиків і вважаючи це “служінням високої справі”, а тепер відчула себе осінньою мухою, що б’ється в шибку до світла, та пробити її не може. “Дно колодязя” — то її дівоче (у 31 рік!) ліжко, а цямринами — стіни самотнього житла. Як бачимо, кримські враження служать Коцюбинському і для творів, писаних на українському матеріалі. Школа нагадує Раїсі “порожній вулії, перекинута під хатою на сонці” (у одному з листів до дружини — про татарське село: “Ні билиночки. Голо. Здається, що перевернено вуль і ти бачиш стільник з порожніми дірочками” [т. 5, с. 100]). Коли ж немає моря і гір, монастирських стін, а чи бодай стінок порожнього вулія, коли фактурою — степ, тоді роль ізолятора чорноти виконують видолинки, яруги. Залишаючи покріпачену батьківщину, Остап зупинився й озирнувся: “Невиразною чорною плямою лежало сонне село у видолинку”. Відтак Остап з Соломією опиняються понад берегом Дунаю, та не блакитного, як у віденським вальсі (адже йдеться про полонянство у чорному світі): “Була темна осіння ніч. Густа мряка чорним запиналом єднала з небом спалену сонцем полонину. [...] Ще густіший морок виповняв глибокі чорторії, що збігали в долину по схилу прибережного узгір’я. В одній з таких яруг [...] на самому дні ворушилися люди. *То були втікачі*” [т. 2, с. 100].

Курсив наш. Ми підходимо до кульмінаційного пункту формування сюжету творчості майстра. Зараз почнеться **Втеча...** Метелик стужився у лялечці.

Подолати тьму не вдалося. Чорна діра поглинає галактики барв. Що б не кидалось на прю — потрапляло в неволю. “Воля”, “З неволі”, “На волю!” — тільки частина варіантів титулу твору, всуціль присвяченого розробці сюжету сюжетів. Пропорційна їй кількість ще й отаких: “Дорога воля”, “За дорогу ціну”, і нарешті — *“Дорогою ціною”* (1901). Акцент на процесі здобування мети, на сюжеті, що (Коцюбинський це передчуває) допоможе йому

стати Собою. В жодному іншому творі він не вділить стільки уваги сюжетові, не віддасться йому цілковито, так, як тут. Саму мету поки що не виписано, відкладено на майбутнє, у яким царюватиме. Вона — ще за далями, “гей там за Дунаєм!.. [...] За широким Дунаєм, за зеленими прибережними вербами, сині[є] десь у чужій країні...” [т. 2, с. 90]. Мета чекає, а “недобитки січової руйни” розгортають сюжет втечі до неї. Аж із ними, набравшись їх козацького духу, Коцюбинський зваживсь на крок, вдарив лихом об землю. Раніше — тільки тужив. Вадили “чорнова” і “дифузна” естетики, а ще — почуття меншовартости не-посвяченого, недовіра в надійність крила. “Відьма”-Параскіца любила красеня Тодораку, але боялася “зводити очі на нього, першого в селі орликева, гарного, як молодий місяць на небі. Руда, гидка ящірка закохалася в сонце!” [т. 2, с. 23]. Так само безнадійно, “в путах шайтана”, кохала свого красеня Септара, що водив у гори вільних “гявурок”, — Емене. Комплекс давно вже був зайвим, та усуне його остаточно лиш втеча. Фат’ма не опускає очей перед Алі. Закохані поберуться за руки — і посміють переступити кам’яні хребти, котрі для Емене непроникною стіною одділяли “аллахів край од сторони “невірних”.

Втеча звільняє барви. Темряву лишено у “колодязі”. Вона вже не “домішується”, не бере участі у процесі підготовки палітри. А крім того, кому, як не в’язневі, що довго сидів у темниці, чудуватись яскравості світу?! Через це “На камені” — вже не романтичне чи просвітянське оповідання, але імпресіоністична “аквареля”. Накладання кольорових мазків інтенсивне, поспрагле. У кількох сусідніх рядках оживає веселка: “Його струнка фігура в вузьких жовтих штанях та синій куртці, здоровий, засмалений морським вітром=[тобто помаранчевий] вид та червона хустка на голові прегарно одбивались на тлі блакитного моря. Алі скинув на пісок свою ношу і знов скочив у море, занурюючи мокрі рожеві литки в легку й білу, як збитий білок, піну, а далі миючи їх у чистій синій хвилі”. У Фат’ми, що зіллється з Алі, — “повні рожеві уста” і “яснозелене фередже” (Фат’ма “зелена, як весняний куц”). А ще у неї фарбовані нігті...

Ось хто тікатиме із “кам’яного гнізда”, де єдина розвага — пиття чорної кави. До чорного в імпресіоністів зневага. Як і до тих, що упокоють ним себе. Їх будні — муравлисько сільщанських клопотів у пропеклій пилюці грядок. Іншого художник не помічає, йому не хочеться бабрати око у чорному. Побут *черниць* Кузьмо-Дем’янівського монастиря — така ж обитель нікчемства, так само очорненого тоном дна їх “колодязя”. Але ось, угору,

серпантином “цямриння”, пнуться два шматочки тієї ночі, дві загорнені в чорне послушки. “Ще трохи...ось швидко...ще...І раптом стали. Посліпли. Море світла залляло їм очі. Тремтячі, зворушені розплющили очі. Перед ними лежав той далекий, грішний світ, з якого вони втекли колись у тиху, чорну яму”.

І тоді вони утікали. Перехід зі світу у світ відбувається тільки в такий спосіб. Тоді їм здавалось, що до Бога найближче в монастирі. Мабуть, вони уявляли собі Крехів...

Якось чудової днини жовтня туди подався гурт львівських дівчат. Не на прощу — просто, задля цікавості. Місцина виявилась такою, що дві з них попросились до сповіди, а третя почала писати, як на тлі того, що комусь здається життям — в Крехові листя падає...

Там повіті лозою мури, а в мурах — фірточка. Там церковці у тихому лісі і джерело. І довкола, мов смиренні ченці, — вулики. Кольорові! Там прозора і гарно і справді дуже близько до Бога. Бо у одній келії із етичним там — естетичне.

Коцюбинському важить на ствердженні саме цієї істини, а не якімсь спеціальним “антирелігійним” звучанні, як писали в радянські часи. Достатньо “Лялечки” (1901 — приблизно тоді ж, коли й повіща новела), — і антирелігійність розчиняється у піднебесній блакиті, куди рветься метелик. “Раїса мала таке чуття, наче під твердою шкаралушею лялечки у неї виростають “барвні крила і набирають сили до польоту” [т. 2, с. 83]. Це чуття почало пробуджуватися після того, як усвідомила неповноцінність свого існування на “дні колодязя”. Безпросвітне життя фахової просвітянки, “таке одноманітне, таке безбарвне, текло вузьким коритом і нічого не давало для особистого щастя”.

Та ось на новому місці Раїса неждано для себе відчула потяг до презентанта гільдії тих, хто був її найлютішими ворогами — до сільського отця Василя. Що то за потяг, Раїса не розуміє, але їй добре пити чай у гурті молодого вдівця; вона піклується його здоров’ям, переймається і служебними справами: наспілку готуються вже проповіді, вже щоутрені вона в церкві: “Раїса перша підходила цілувати хрест. З солодким стисканням серця, з трепетом побожності припадала вона устами не тільки до холодного металу, але й до м’якої руки о. Василя, наче з тим поцілунком переходила в її тіло благодать Бога” [т. 2, с. 82].

Не холодний метал ідеї, а м’яка чоловіча рука. Відчуття благодаті струмує не від абстракту, а тремкими волокнами живої матері. Коцюбинський спеціально обирає таку, крайню для антиклерикалки, нагоду. Навіть ідейний ворог постає у новому світлі, коли це світло життя. Вона заставляє церковний вітвар

польовими квітами, а після служби один з букетів бере собі: “Їй здавалося, що світ змінювався. Запах і колір квіток ставали сильнішими, свіжішими, наче ласка Божа, що сходила під час відправи на вітвар, радісно розтуляла їх віночки. Раїса притискала букет до уст і серця і ставила у себе в спальні на столику [...]. Вона спорудила собі щось на взір вітваря, завітчаного запашиним зіллям [...]. На видному місці стояла рядом з букетом фотографія о. Василя” [т. 2, с.87].

Отець Василь починає здаватися Раїсі Христом, Месією, що несе порятунок. Те, що він цього недостойний (насміхається з неї, п’є, грубіянить, обдирає селян) — не тлумить, а навпаки возносить її почуття у ранг якогось ефірного явища, яке, незважаючи ні на що, демонструє спромозу церковного будити людське, спонукає до віри в людське й до боротьби за нього. Виявляється, церковне аніскільки не дисонує з природою, навпаки — завітчаними вітварями викликає емпірику, що дрімала і чахла раніше, повертає до життя. Саме церковне. У отворі “колодязя” — його лик. Пробуджуючись від гарячки, Раїса бачить над собою похилену в співчутливій увазі голову Христа-Василя. У тім самісінькім отворі, із якого до “тихої чорної ями” зазирали сонце і небо.

Послушки, котрих ми лишили на перевалі, вже приборкали пульсування повік: “...Далеке море відкрило широкі обійми зеленій землі і радісно тремтіло, немов жива блакить неба. А земля мліла й сміялась в обіймах, немов упоєна коханням жінка, і блищали на сонці рядки білих димів, як дрібні зуби у неї, а зелені долини стелились, як коси” [т. 2, с. 184].

Земля нагадує молодим черниціям про радощі кохання, яких вони ще не зазнали. Фатьмі ж про це нагадує море. Воно “б’ється під туманом, як дитина в пелюшках, а потому скидає їх з себе...”. Материнське щастя несумісне із кублом на камені. Природа закликає людей перейняти у неї — їх же, людське, що з тих або інших причин опинилося у полоні не-природного: Алі припливає в татарське село із моря, чия ясна блакить продовжується у нескінченність блакитним небом. Те в свою чергу надає вже й повітрю м’яких синявих тонів, у яких тонуть і розмиваються контури далеких прибережних гір. Їх сизоблакітні шпилі здаються зубцями хмаринок. Звідти, з гір, що становлять із морем та небом одну стихію блакиті, в це ж татарське село забрано Фатьму. Фатьма і Алі — діти блакиті, полонені темрявою. Їх втеча не уривається на високо піднятій понад морем скелі, де Алі гине під ножами погоні й звідки Фатьма падає в море, а — продовжується. У блакить відштовхнуть убивці човен з тілом

Алі і той поплине назустріч коханій, що чека його там. Людське життя — краплина, що тоне у морі природи. Не воно анімізує її, а вона його одухотворює. Не люди живуть на тлі пейзажу, а пейзаж — на тлі їх захопленого подиву. “Послушки рушили далі, а з ними й гори, міняючи форми та фарби”.

”Форми та фарби“, не лише “міняються”, але й “міняться”, “тремтять”, “грають”, “мліють”, набуваючи різних відтінків і рисочок. Вони дихають (!) і “пливуть кудись”. Вони живуть. Вони правлять службу красі. Восени “повітря таке прозоре, що гори, здавалось, зсувались і стояли, як стіни храму. Ліс одягався тоді у жовте й червоне листя, а сонце обертало його у золото й вогні. Йй здавалось тоді, що сонми священників, у золотих ризах, із палаючими свічками в руках, правлять службу Божу, а купи чорних сосон, мов сестри-черниці, побожно схилившись, слухають святі слова. Вона чула тоді співи” [т. 2, с. 183].

Аби відбулися ці візії, у душі мусить стояти не лише осіння пора, а й пора “Крехова”. Аби ж земля здавалась упоєною коханням жінкою, душу мусить манити “у грішний світ”. Природа реалізує візії. Бо то візії чистих здорових душ. Коли ж душа вже хронічно хвора від затяжного перебування у “чорній ямі” — вона продукує хіба хворобливі галюцинації.

До матушки Серафими по ночах прилітає “благоліпний” Серафим, нахилиється понад ліжком “аж кучері лоскочуть... Вставай, Серафимо...” [т. 2, с. 186]. Аналогічно (“Христом”-Василем) галюцинувала на дні свого колодязя хвора Лялечка. Зате потонувши у польових квітах вітваря любови, відчула, як з-під тісної шкаралущі ростуть барвні крильця. “Різнобарвними метеликами”, що пурхають по зеленому моріжку, виглядають сумній Емене щасливі “гявурки”. Душа художника — вже не маленька Харитя, пригнічена непосильною працею на ланах, далеко від дому, а легкий метелик, що, як дома, пурха тими ланами. Душа відростила крильця для втечі у властиву собі плоть — “грішну” плоть вільного світу. Утворилася духоматерія, що вібрує тонами залежно від настроїв, лініями обводить чуття, спонукає від смаку до кроку, від звуку до кольору, від аромату до одкровення. Душа естета-максималіста злучилася із воістину естетичною плоттю, творячи в злуці чудесну гармонію цілості. Однак для цього... вона мусить розлучитись із попередньою плоттю.

Неофіти Краси або гинуть, як Фатьма, Алі, Соломія, Раїса, або вступають у невідоме, що навряд чи буде ласкавим до них. Адже послушки колись вже тікали із “грішного світу”. Де певність, що отой перелесник не підведе їх, вразливих і чистих,

знову під монастир. Естетичне й етичне у “грішному світі” рідко гармоніюють. Найчастіш це стається у світі іншому, що починається від кінчика стилоса, або з’являється раптом розімлілої літньої днини десь у морі серпанкового блакиту поміж небом і водами, десь у лоні безмежжя, понад синіми хвилями гір. Це стається, коли око, надивившись і надивувавшись, залюбившись у вподобане — уподобує далі, вже незримо, уподоблює вже незримо до зримого, що ледь мріє з-поза обрію мрій. Аж дмухне вітерець...

То не мрія навідала землю — то гойдалося марево.

Малюнок 6. *Fata morgana*

Митець протирає очі... Чи має право він, ще не Бог, розлучати душу з її реальною плоттю? Розвивати нехить до плоті, що опинилася в мороку не зі своєї вини, а з вини його пензля, поспраглого “чистої” барви. Він усвідомлює зумисність свого малюнка. Адже у темряві може лишитись не сама тільки чорна нікчемність, але й біла незайманість. І хай несила їй допомогти, та несла ж її й полишити. Захлинається втеча на порозі квітучого саду, бо за спиною, у заштореній спальні, помирає його дитина...

Реальні діти Коцюбинського пережили свого батька. Етюд “*Цвіт яблуні*” (1902) — перший симптом повернення. Автор чується винним за те, що митець переживає в нім над людиною. Він не може адекватно (сповна) переживати своє людське горе, горе батька приреченої, оскільки давно підвладний тільки мистецтву. Він “винен” перед реаліями — за імпресії, що струмують від них — і просить вибачення за це у тільки-но згаслої доні. На цей раз він ще його одержить. Адже померла доня — то не тіло, із яким він, живий, не почуває жодного зв’язку, а жива душа, обитель якої — у цвіті травневої яблуні. Вона вже там. То за нею вибігає митець у сад із кімнати, де її вже немає. Митець наринає цілі пучки цвіту яблуні, повні руки, і несе назад, у кімнату. Він ніби хоче повернути душу дівчинки у її мертве тіло. Але це — тільки крик розпачу. Вони вже непокіннені: світ, де раює душа, й тіло, для якого той світ — тільки “*Fata morgana*”.

Першу частину повісти написано через кілька місяців після “Цвіту яблуні”. Як відомо, вона завершується сакраментальним запитанням-відповіддю: “Чи прийде коза до воза? А мабуть, прийде...”

То виклубочилось із холодних осінніх туманів, куди, мов журавлі, зникають заробітчани. Куди стікає конденсована розпачем пара сільських настроїв. У весняному сонці вона плодила марева — “волю”, “землю”, “гуральню” — ідилічні

малюнки барвистого щастя, які тепер заштриховує чорний осінній дощ. У Вихвостові ще не сталось трагедії, але митець вже прочуває її: у “грішному світі” інакше бути не може. *Fata morgana* – злочин. То спів сирен, об який розбиваються кораблі; чарівна нявка, що заманує у провалля; зрадливий вогник, ідучи за котрим і гукаючи вслід інших, ти раптом чуєш позаду ... сміх.

Від роздвоєності, яку живили вибачливість до “фахової” специфіки своєї душі (“Цвіт яблуні”), співчутливість до її земної самотності й втоми (“*З глибин*”), від себе, митця рятує жорстока самоіронія. “Сміх” (1906) чує Чубинський (Коцюбинський під ту пору вже давно чуба не мав). Він уже не митець, він – адвокат, громадський діяч, душа якого проте ще інерціює на хвилях ілюзіонізму естета. Скільки слів проронив він на мітингах, скільки оплесків назбирала та мальована ним публічна *fata morgana*. І ось її, кольорову, розривають на клапті кулаки *чорносотенців*, а між ними (хто б міг подумати!) – “народ...селяни... в сірих святних свитах, в великих чоботах, прості статечні хлібо-роби...тихі, спокійні, працьовиті”, що “поклали знищити “раторів” та “домократів”.

Адвокат короткозорий, а тут ще і його короткозора дружина не велить відчиняти віконниць. Адвокат нервує. Навпотемки?! Це незвично для нього! Він хоче на світло!

На яке? Чи не те, що сліпучими маревами вкоротило зір аж настільки, що не помітив, як у власному домі, у брудній задимленій кухні, за три рублі місячно, марнує життя служниця Варвара? Її сміх – не її сміх. Письменник неводнораз вдаватиметься до прийому “впадання” у кадр “ізвідкись”. Революціонерів, що забув про обов’язок, “коли був сам”, серед ночі у своїй кімнатці, хтось кинув слово:

– Зрадник.

Голосно і виразно (“В дорозі”). І так само “трудно було сказати”, “від кого пішла та думка, хто перший її подав” – покарати страшним судом те, що звалося “*Fata morgana*”.

Те, що вродилось у щедротному сонці з благодатної пари землі, у душі поета – “дитини землі і сонця”, а зараз вже й само волає себе судити.

Чубинський підбіга до вікна і відкручує гайку. Швидко, нетерпляче. Крізь отвір, разом з осіннім вітром, вривається жовта каламуть, у якій пливуть дикі викрики *чорносотенців*. Каламуть все тьмяніє. Митець роззирається, але вже нічого не бачить. Навсібіч чорнота.

Він повернувся.

Малюнок 7 (залитий чорнилом). “Камера смертника”

Спершу – цілковита безпомічність. Зір, навиклий до яскравого світла, враз пропав. Але загострився слух. Щось наближається, грізне, тисячоноге, тисячогрудо реве із мороку. “*Він іде!*” (1906). Щось вже інше, ним налякане, полопотіло у поля, поза мури містечка, де лишилась від імени гетто стара Естерка, осліпла з жаху і сліз. Їй ніяк тікати, втрачати нічого. Все найкраще уже позаду, найгірше також. Попередній погром забрав дітей, тоді...

– У Одесі?

– Це несуттєво. Суттєво, що тоді цвіли яблуні. Тоді, коли до весняних мітингів захоплено промовляв адвокат Чубинський. Зараз він у тюрмі...

– Там інший.

– Це несуттєво. Той “*Невідомий*” (1907), звичайно, молодший і не такий. Він без жодних ілюзій застрелив...

– Генерал-губернатора?

– Може, але це несуттєво! Він стріляв у Того, Самого, що його у останніх абзацах новели свого тюремного терміну хоче повісити Лазар, “*Persona grata*” (1907); у Самого, у Того, що іде на розпучливі зойки сліпої Естерки. Він стріляв у Володаря Тьми.

А тому тепер – тут, у “вовчій норі”, поміж стін твердих і холодних. У камері смертника. Камера може бути й завбільшки з містечко, де роковані Тим почувуються, “як серед моря на кораблі, який зараз потоне, а навкруги б’ють хвилі і реве вітер у чорних просторах” [т. 2, с. 253]. Також вона може бути схожа й на “високу хату з одним вікном, доволі чисту, з ліжком, чепурно засланим [...] і коли б не високе, в залізних ґратах вікно, коли б не “параша” – Лазар міг би подумати, що ночує десь в горницях, в пана” [т. 2, с. 269].

Смертники – це не лише віддані смерті за тероризм або за те, що євреї. Кат Лазар – смертник так само. Бо так само відданий смерті. Смерть із ним повсякчас: в “ремеслі”, у нічних спілкуванні з привидами повішених; у мріях – повісити врешті Того, Самого. Смерть – це все, що лишилось йому від життя. “Невідомому” – також. Новели писані одна вслід за одною. Жертва – кат... Хто є хто? – Це несуттєво. Митець учинив самосуд – став собі жертвою й катом. І тому хоче звідати, як почувується кожен із них. Виявляється – майже однаково:

– обоє вибрали власну долю (невідомий сам зголосивсь на теракт, Лазар сам погодився вішати);

– обоє справились “на відмінно”;

– зважившись взяти на себе те, чого не зважились інші

(“чисті” естети), вони опинились у повній самотності. Ще перед пострілом Невідомий відчув, як усе з-перед нього тікає: “Тікали кудись люди і коні, тікали дими, тікала біла пара з людей і худоби, так наче жорстокий ворог гнався за ними” [т. 2, с. 258]. І тільки він не мав права тікати. А тепер, після пострілу, вже й можливості. — Коли Лазар уперше повісив, до нього наблизивсь смотритель. “Він підняв руку, щоб потріпати його по спині, і зараз одсмикнув руку, не приторкнувшись. Блідий чудним здушеним голосом кинув:

— М-молодець!.. [...].

Того дня Лазар міг пити, скільки хотів” [т. 2, с. 273];

— зарівно — жертва і кат, своїм статусом незадоволені. Вони чуються в пастці, куди завела їх власна наївність. Ані усвідомлення героїства камікадзе, ані двадцять п’ять рублів “за одного” — не спроможні компенсувати втрачене, убити думку про смерть. Хочеться життя повного — що цвіте за ґратами камери. А поки його нема, вишукуються можливості хоч якось естетизувати свій теперішній чорний побут. Лазар велить прибрати камеру килимами, “подать самовара!”, горілки, карт. Невідомий хоче вбити тривогу, складаючи подумки твір про “весь пишний світ, всі барви, весь рух життя...”. Йому попервах ще стає живих вражень, “повними пригорщами черпаних” на волі. Але під завісу етюду почуває, що довго так не протягне. Два роки ув’язнення (1906 — 1907) це забагато. Чорнота дійма до кісток. Пора щось робити. “Я ще живий? Мацаю стіни [...], можу звестися, встати, набрати в груди повно повітря... Вікно високо? Високо... А підкопатись? Що неможливо? А може...” [т. 2, с. 265].

Це кінець чорноти Невідомого. Це знову готується втеча.

II. Роздуми навколо мольберта

Втеча... Повернення... Втеча?

Із “колодязя” — вгору, до світла і барв; потім — вниз, в чорну “камеру смертника”; а тепер що ж — знову угору?

Митець усвідомлює алгоритм свого серця. Він вже не піде на черговий фрагмент “синусоїди”. Він вигострить її стисне її до “кардіограми”. Прекрасна, “компактна” (!) річ. У її вібруючій стилі (ритмі польоту метелика) він сотворить свій маніфест. А поки що, готуючись, іще раз, але вже в однім творі, узагальнить-повторить етапи попереднього шляху, зробить висновок і міцно вкודה його у свідомість. Коцюбинський — “*В дорозі*” до “*Intermezzo*”.

... “Темною хатою” для Кирила є революційна діяльність, що “зсушила молодість”, “одіпхала од нього родину”, прирекла на “чорно-білий” світогляд (“Природа — се були день або ніч, зима чи літо, час зручний або незручний для роботи, жінка — товариш чи ворог, пісня — лиш те, що кличе до боротьби...” [т. 2, с. 283]). Далі, звісно, втеча: вражений поліфонійною красою травневого саду, принадами Усті, Кирило чує, як з-під кокона “лялечки” у нього ростуть барвні крила. Тож побравшись за руки із коханою, вилітає “у грішний світ” полів — лук — лісів — хмар — сп’янілого сонця, і там, серед “орґії квітів і трав”, “шаленства кольорів, пахошів, форм” зазнає земних радощів. Він хоче, щоб усе це тривало вічно, він жене геть думки про “колодязь”, тобто — він уже в стані “*fata morgana*”-и. І тут — “спальня, де вмирає дитина”, чи ж “брудна Варварина кухня”. Ефект Чубинського піджидає Кирила у літнівці його колишніх соратників Івана та Марії, котрі, розплившись од життєвих утіх, заідають борщем повідомлення про повішених. Повідомлення нечасті, бо газети здебільша “в опасках” (нерозпечатані). Зате охоче “розпечатано” “*A`Rebours*” Гюїсманса, “де кохання гнило, як рана, а “я” розцвіталось пишним отруйним цвітом”.

Чому, захопивши читача зворушливими подробицями мирного побуту Івана та Марії (“ — Цип, цип, цип... — шептав ніжно Іван не тільки устами, але й очима, і вплив жовтий клубочок [курча] у чорну бороду!¹ “бандита”¹”), Коцюбинський “вплітає” між них ще й чухання “беркширського” кабася і зади, заокруглені над капустою? Чому, учинивши втечу у те, на що б, здавалося, має право кожна земна людина, Іван та Марія опинились в гідкому міщанськiм леговищі?

Тому що вони зреклись повернення.

У цiм полягає висновок. Коцюбинський фіксує його, вклада до конверта і надсилає Кирилові. Адже юнак за крок до моменту, який може стати фатальним. Ось він, залюблений в Устю, вже готовий забути життя, де немає кохання. Він от-от сягне із полички акварелю “На камені”, щоб скріпитись у новій вірі. Або, чого доброго, ще зустріне серед лугів утікачок з монастиря і знайде однодумців...

Ні, замість них — Іван та Марія. Замість опудала чорного — те, барвисте, з поначіплюваною на собі відразливою еклектикою “служби, телят, символізму й капусти”. А головне — лист. Повсюдно теренами втечі Кирило носить його із собою. Відчуває, що прийде час — і листа доведеться розпечатати.

Іван та Марія те відчуття загубили разом з інтересом до нерозпечатаних газет. Раїса — разом з шкаралупкою лялечки.

Адвокату Чубинському те відчуття прийшло надто пізно, коли “повернути” вже можна було хіба тільки до камери смертника. Кирило ж “роздер коверту й читав. Ні, ще не пізно. Знайшов нарешті, що мусить зробити!” — “Збирався в дорогу”.

Знайшов і письменник. Він мусить усвідомити, що сценарій Кирила — то і його, особистий, *modus vivendi*. А тому його треба прийняти і погодитись з ним — кінцево, засадничо, без опору. Хоч як би не хотілось не вертати із Кононівки, де протікають дні його “*Intermezzo*” (1908): між черговою втечею і поверненням — черговим проте лиш в контексті “*curriculum vitae*”* . У контексті ж “*curriculum arte*m”** це повернення перше. Таке. Бо воно усвідомлене. Кирило мав ще тільки його відчуття, котре було лиш одним з відчуттів розмаїтої гами втечі. Воно було й не було, радше — тихо лежало десь на споді, в підкладці кишені. Тоді воно являлось для того, щоб укластись в сюжет необхідним, в кінці (!), компонентом.

Але зараз воно є вже з початку, серед списку “дійових осіб” маніфесту, що розв’яже питання, яке зав’язав Гудзь: “Чи прийде коза до воза? — А мабуть, прийде”. Воно є вже без “мабуть”. “Коза” відійде від воза на контрольовану відстань, відстань дишла — “залізної руки города”. “Возом” буде “людське горе”, павсовиськом, куди “водять козу” — кононівські поля.

Час пішов. *Intermezzo* коротке. Адже в заявленім списку учасників гри — туз, козирна фатальність повернення. “Людське горе” норовить кожної хвилини зруйнувати безлюддя. Треба встигнути!

“Біжу на подвір’я”, “бігаю в поле”, рефренне “йду”... “Стежки зміяються глибоко в житі, їх око не бачить, сама ловить нога [...] пшениця й пшениця [...], біжить за вітром, мов табун лисиць, й блищать на сонці хвилясті хребти [...] золоте поле махнуло крилами аж до країв синього неба. Наче хотіло злетіти... Вівса, пшениці, ячмені — все се зіллялось в одну могутню хвилю; вона все топить, все забирає в полон...” [т. 2, с. 303].

Все зривається з місця і біжить, щоби “встигнути” разом з письменником. Все легке, немов на повітряній подушці. Все — “в дорозі”: “кудись пливе ліс”, розбігаються дзвіночки, квітки дряпаються по петровому батозі і справляють оргію в травах.

* *Життєпис* (лат.). Життєвою “базою” сюжету майстра були, безперечно, поїздки — щорічні тривалі відлучення з дому. Спершу до Бесарабії й в Крим (робота у філоксерній комісії була сезонною), а відтак до Італії, загалом у Європу, в Криворівню і звісно ж, у Кононівку, де в маетку Є. Чикаленка письменник провів незабутні для себе (й для нас!) дні червневого “*intermezzo*” 1908 року.

** *Творча манера* (лат.).

Все починає втрачати обриси. Письменника цікавить “блискавична [мов лінія уст] лінія тіла” Усті. Далі — лише мазками: про “рум’яне”, “жіноче”, що (Устя) любить “веселе”; зісбібіч накочує “зелене” в морі сліпучого, світлого, далекого; і тільки раз щось чорне та пелехате закрило світло і розірвало музику.

— А!

— А!

— Се ви?

— Я.

Чорне трясло бородою та великим брилем, трясло Кирилові руку [...]. Обняло злегенька за стан і повело.

Нагнулось й прохало...” [т. 2, с. 291, 292].

Мотто “в дорозі” руйнує форму, перетворюючи її в “*intermezzo*” між застиглими станами — попереднім й наступним. Чіткі обриси згублені, мов митець серед полів, мов село, що заплуталось в нивах, мов біле платтячко між пелюсток розквітлого саду, мов брилик, що червоною стрічкою вплився у “Маки” Клода Моне. Мати “брилика” — одна із тополь, що відірвалася від обрію, від товариства таких, як сама (на обрії — ряд темнозелених тополь), і поплила — за дитиною (бриликом) — в маки...

Форми рушають з місця і розпливаються не тільки для того, щоб дати слово звільненим з-під них кольорам, але й — щоб перегрупуватися в нові форми. Коцюбинського займають хмари — “ся неспокійна небесна людність[...]вічно жива, вічно рухлива”. Митець залюбки вивчає “творчі процеси, що відбувались на небі. Хтось невідомий, великий майстер, ліпив з сірої маси звірів, людей, птахів, будинки, вежі, городи цілі — і пускав їх на волю, щоб заселити небо. Але все те було сире, не встигало ствердіти й втрачало форму. Звірі змінялися у вежі, з людей виходили гори, з городів — птахи, будинки приймали форму людей, а ті знов змінялись у скелі, що оточали глибокі, повноводі озера. Валились розкішні храми, розтавали на альпах сніги, і з пишних троянд осипались рожеві платочки. А невідомий вже шаленів — творив драконів, крилатих коней, грифів та крокодилів; але й ті жили тільки хвилинку, щоб перетворитись у щось нове. Тоді, знемігшись в розпущі, мішав все разом у сірий хаос і розпливався у сум” [т. 2, с. 287, 288].

Той небесний майстер сумний, бо йому бракує пера фіксувати миттєві знахідки, заки вони ще не трансформувались або доки їх ще не ковтнули дракони птьми. Він не може увічнити свої враження, бо не вміє їх називати.

Майстер земний — вміє. Ці назви будуть такі ж рухливі, як і форми, враженнями від яких вони є. Це будуть назви “в дорозі”. А що є — назва “в дорозі”?

Метафора! — *intermezzo* поміж загальноновживаними, узаконеними словниково, замацаними пучками чужих пальців назвами, що мандрують одна до одної, бо цікаві саме “в дорозі”. Поняття “втікає” із комірки традиційного слова і, вхопивши на галявині Мови собі слово нове, облюбване саме для цього моменту, повертає із ним “додому”.

Метафоричність душі, котра завше “в дорозі”, особливо легка. Для більшої вигоди мандрів вона застосовує не лише повітряну подушку, а й повітряну кулю, щоби парувати у суміжні мистецтва. Поняття “втікає” із комірки традиційного слова вже значно далі. Тож цікавим стає не лише те нове слово, яке воно вхопить, а й сам спосіб “повертання” із ним на старе місце, спосіб реалізації того, що академічно іменується мистецьким синтезом.

Ось маленький взірць *intermezzo* поміж втечею з Мови у Музику і поверненням назад крізь Малярство та Кінематограф.

Митець “повні вуха ма[є] того дивного гомону поля, того шелесту шовку, того безупинного, як текуча вода, пересипання зерна”. Чому чує це все так рельєфно-проМовисто? Що розділяє звуки і гуртує їх так гармонійно? Адже самі по собі вони — тільки хаос.

...“Просто під ноги лягла співуча арфа й гуде на всі струни”.

Ага, він вчуває метафору. “Арфа” має достатньо струн, аби кожен відтінок стоголосого поля об щось доторкався. Та чи метафора “арфа”? Ні, тут метафора — тільки арфи *звучання*. З оркестрової ями в “дивний гомін” колосся перенесено спосіб добування арфою звуків, але — ще не сам інструмент. Тож метафори мало. Мови й музики мало. Митець почина малювати (у цей час же хтось (оператор) притуля до плеча відеокамеру). Пензлем — жайворонок. Ним, струна за струною, митець підіймає собі з-під ніг обіцяну арфу. Він бачить, як та виростає дивним зростом від землі аж до неба, і коли вже готова — дає вказівку операторові спинити відеозапис. — На довершеном кадрі, на готовій картині, від якої струмує симфонія поля.

“...Се було прекрасно”.

Лишилося тільки усе записати. Мовою слів.

“Ніколи перше не почував я так ясно зв’язку з землею, як тут...”.

Коцюбинський наголошує на безпосередності. Жодного “третього”! Жодного представника світу людей! На початку новели мова йшла тільки про них, що зівсібіч лізли у душу. Обмажувався, не пускав, та врешті визнав, що у місті “я не можу бути самотнім”. Виділив курсивом — і кинувсь пакувати валізи. Відбулося психічне явище, коли особистість “внаслідок

граничного перенапруження втратила розуміння сенсу буття, в неї все переплуталось, цінності змістились. Свідченням цього є хоча б “епізод зі сливою”, коли герой, людина емоційно чутлива, звістку про повішених заїдає сливою і сам дивується цьому” [4, с. 181]. Згадаймо Кирила, у якого “заїдання борщем” аналогічних звісток викликало саму огиду, і відчуймо, наскільки загострилася у Коцюбинського криза стану “предвтечі”. Він не лише “прощає” героєві небувалий раніше цинізм, але й ідентифікує з тим героєм себе! Втеча не починається, ні, вона — вибухає. Запас ракетного палива цього разу найпотужніший. Адже численні шари суєтливої людносфери слід здолати усі, до краю...

Ось поїзд уже летить крізь поля, але люди ще поряд: завзято атакують вуха і душу галасом крізь неугавне “трах-гарах-тах”. Кононівка, нарешті! Але Є. Чикаленко, у якого житиме письменник, випродовжує муки: “Євг[ен] Харлампіївич дбає про мене, водить мене, показує своє хазяйство, але все ж буде краще, коли він поїде, бо йому менше буде клопоту, а я зможу взятися до роботи” [т. 6, с. 91-92].

Поїхав. Ху-у-у... Митець вже готовий повірити в повне безлюддя, але раптом почина відчувати “всіх тих, що лишили свої обличчя в дзеркалах, свої голоси по шпарах і закамарках, форми — в м’яких волосяних матрасах меблів, а тіні — по стінах”... Вони переслідують його привидами в снах і думках, і вже навіть, коли їх “добито” “сливовим” цинізмом, коли вирванось поза пункт, далі якого не смів утікати Кирило, вони все ж ще женуться за автором у собачих подобах Оверка, Трепова, Пави... Але ось відстають — їм заспекотно. Бо митець іде просто у сонце.

“Лице в лице”! — “На небі сонце, серед нив — я. Більше нікого”. “Хтось третій” цілковито пощез: Кульмінація новели відбувається на *повнім* безлюдді, у *повній* безпосередності. Митець входить у сонце і зачерпує й п’є його теплий зцілющий напій, мов дитина молоко з материнських грудей (придивіться до портретів жінок-сонць пензля О. Ренуара — і збагнете типологічну невідповідність алюзій імпресіоністів). Вслід за цим — спрагле пиття із грудей землі. Адже молоко, що вливається в нього, — то “екстракт луки”, поживу якій дала земля. Митець повен тією поживою, тією повною безпосередністю, що наповнила його аж до межі *переповнення*. Душа не може вмістити більше, аніж дозволяють її береги. Душа — не безберега. Вона сочиться, випромінює, починає хотіти віддати те, що набула і створила в собі “наново, вдруге”. “Я вже більше нічого не годен слухать”! — У момент повної, абсолютної втечі душа *сама* жадає повернення.

Не мужик, що зустрівся серед полів, — його причина. І навіть не привід. Він — рятівна соломинка, за яку хапається втеклий, щоб не втекти від себе, не стекти життєдайністю у ніщо. Автор хоче додому, до Чернігова, до повної ізоляції від світу і світла (пише по вечорах). Він утікав, аби повернутися. Саме про це повідомляє зараз у маніфесті. Маніфесті імпресіоніста *par excellence*.

Імпресіонізм — “*intermezzo*” між реалізмом і романтизмом. Як романтики, імпресіоністи роздвоєні на двосвіття і хочуть втекти з світу гіршого у світ ліпший. Тобто зі світу реалістичного, що виглядає їм виключно чорним, безплідним, — у світ романтичний, кольорово-знадливий, дістатись куди слід за всяку ціну, навіть і “дорогою ціною”. Втікають... І виявляють, що ліпший світ — не що інше, як перероблені на пленері вільної творчості враження від того ж таки реального світу, усїєї краси якого вони не бачили тільки тому, що не мали “сонця в кишені”.

А тепер мають! І бачать, і вже свідомо повертають у нього. До того у ньому, що живить їх силу, що стало *матеріалом* для усїх їхніх *дочірніх* вражень.

Імпресіоністи не тікають безповоротно — у небесно-гірську блакить, за Дунай, у казкову Міньйону, а ховаються десь у літнівці, звідки близько вибігати щодня на пленер, і щодня ж, повернувши в майстерню, малювати під свіжим враженням. Їм чужа романтична фантазія — в емпіреях вони безпорадні. Але такі ж безпорадні, якщо надовго замкнути їх в хаті, “в тісній коробці”, на дні колодязя: “Задумує писати жанровий образ. Без студій, без обсервацій — виходить блідо, мертво, натянута” [т. 4, с. 179]. У нього інші очі, ніж в других людей. І якщо “другі” не накинуть на “перших” чорне сукно, — художник спроможеться сонцем, яке завжди “носить в душі”, “оберта[ти] дрібні дошові краплі в веселку, витяга[ти] з чорної землі на світ Божий квіти” і... навіть (!) “перетворюва[ти] в золото чорні закутки мороку” [т. 4, с. 176].

Останнє зараз найактуальніше. Бо, повернувши із Кононівки і записавши тамтешні враження, Коцюбинський завершує свій маніфест — обіцянкою. Він зіграє на тугих струнах арфи отим, слабшим, що оглухли у темряві “людського горя”. Він виле із себе в ту темряву акумульоване сонце, висіє взятий з його комори “золотий засів [(] — хто знає, що вийде з того насіння? Може, вогні?”) [т. 2, с. 305]. Він залучить стихію хмар з їх талантом до вічності. Він подарує людям силу землі, яку вбирав і перетворював “наново, вдруге” — задля них. Він протре людям очі і поверне їм те, що вже мали колись, та згубили, вкарані за немудрість вічним мороком сліпоты...

Міркуючи довкола мольберта, ми якось і не назвали полотна, що на ньому. Ділилися враженнями, етюдно виокремлюючи і заакцентовуючи певні фрагменти, деталі, моменти, певні враження самого митця. Враження від чого? Чи від Кононівських полів?

Даруйте, та невже Коцюбинський не бачив полів раніше?! Чи поля і доли Поділля — Шаргородські, Пиківські, Лопатинські — чимось гірші за своїх “конкурентів” з Полтавщини? Але вражень, *таких* (!), не було. Щось він мусив узріти. Щось нове; що схотів повернути уярмленим людям; що нарешті далось до обсервацій, студій, до писання “з *натури*”; що затремтіло маревом, та вже майже реальним (бо “Кононівським”); що оселилось у мареві і відбилося на мольберті...

Що відбилося на мольберті?

— Рай.

III. Спомин про рай

Метелик вірить у те, що й коли згасне сонце, — не загаснуть поначерпані в ньому вогні. Наповнять “колодязь”, перетворять у райдужний спектр міради краплистих закутків мороку. Метелик вірить, що не зсохнеться в лялечці, що і звідси, із самого днища “колодязя”, у який повертає, може пити вологу веселка! Що поробиш — метелик...

Планета Криниці

Криниця — “місцевість надзвичайно гарна”, що розташована біля села Єнківці Лубенського повіту, “в долині серед високих гір, коло якоїсь святої криниці”. Тут регулярно гуде ярмарок, та не простий, а особливий, якого письменник “ніколи не бачив. Наїздить тут маса народу, з різних сіл, навіть здалеку, і все для того, щоб цілу ніч не спати. Кожне село стоїть своїм табором, палять вогонь і *цілу ніч* співають хорами. Співають всі гори, співає долина, горять вогні на землі і свічки на рогах волів. Щось дуже оригінальне і гарне” [з листа до дружини від 21 червня 1908 року. — т. 6, с. 96].

Сюди, на оцю містерію ночі, письменник поїхав у супроводі двох дам. Просто із Кононівки, де ходив, “ніби планета, яка посувається разом із сателітами” (то з “*Intermezzo*” — про хмарку дрібненьких мушок, що невідступно літала за автором). А ще між Кононівських полів автор радів, що “ма[є] окремих світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини — одна

зелена, друга блакитна — й замкнули у собі сонце, немов перлину” [т.6, с.302].

Планета це — куди повертають й водночас — на чому кружляють в світах. Коцюбинський опиняється на дні величезної “чаші” — “макітри”, утвореної міжгір’ям. Ніч поволі заповнює увесь дотеперішній простір. На невидимих терасах грандіозного амфітеатру займаються вогнища. Ось їх багато. Ось їх дуже багато. Звідусіль озиваються хори. І митцеві починає здаватися, що він — у самому нічному небі, летить, мов планета із сателітами, а невідомі зорі й галактики міріадно блимають навкруги, переграються в стерео-квадро-безмежозоні космічної музики...

Метафоризуємо вже самі, складаючи цей неозоро-озорений вєсвіт із золотих розсипів надзвичайно цікавих деталей, спостережень і споминів про те, “Як ми їздили до Криниці” (1908). Письменник дає для цього чудесний “пас” — не лише матеріалом, а й методом його обробки. Не забуваймо: він готує себе до пїтьми. Тож постійно ставить у змаг сили — Кононівського сонця і Криничанських вогнів. Чи “потягнуть” останні, аби сотворити з імпресій від них, реальних, “рай” на взірєць Кононівського? Сумніви, вібрування метелика...

Митець визнає, що краса Криничанських реалій тьмяніє при уважнім розгляданні їх зблизька: біля кожного зі “священних” вогнів — “вози, лядоба і люди збилися в купу, од якої йде пара і пахне потом і лайном”; “капличка [біля криниці] така проста, що можна її розкласти на два-три елементи...”. Ні, — “здалеку — краще”! Без реалій не обійтись, але тримати їх слід на “безпечній” відстані (“...краще ніколи не роздивлятись, з чого зроблене те, що вам до вподоби”). І тут — благо пїтьми! Адже вона дає змогу не бачити того, чого не хочеться бачити, і навспак — “підсвічувать” бажане чарівною лампою Аладина. Погляньмо ще раз на капличку, але вже — звіддала: “Тепер ми бачимо в центрі, на самому дні чаші, маленьку капличку. Чорний дерев’яний зруб тихо сяє рожевим світлом крізь розчинені двері” [т. 3, с. 11]. Капличка — епіцентр ярмарку, мікросонечко світу Криниці. Вона освячує житейську сутолоку. Її флюїди — ті іскри, із яких звичайні вогні між возами стають священними.

“Я думаю про тих мудрих людей, що ставлять церкви, монастирі й каплиці в найкращих диких місцях: вони знають, що роблять — вони промовляють не стільки до нас, як до живих в нас пращурів наших, що віками справляли священні грища по гаях і дібровах і палили там жертви” [т. 3, с. 11]. У цих рефлексіях — наче вибачення за “колодязь” Кузьмо-Дем’янівського

монастиря (“У грішний світ”). Бо ж ідея його будівничих, можливо, — із того самого ряду, що й ідея каплички в Криниці. На дні глибоких долин не тільки болото. Часто там б’ють цілющі джерела. Справа, мабуть, не в реаліях, а — саме в тих (а не інших) імпресіях, що потрібні митцеві в час обсервацій. Зараз це момент повернення в чорне. Тому митець припадає до джерел, а болото Криниці загоптує чобітьми завзятих танцюр (є такий епізод). Тоді ж, у Криму, був момент протибіжний — втечі до світла. Тому не сприймалися жодні його антиподи. Навіть тіні від них.

“Розкласти священний вогонь і видобути з грудей дримаючий предківський голос”. Саме тут, у Криниці, він ловить ідею майбутнього архитвору. Щоби “тіні забутих предків” одкидалися не світлом ватри, а живими людьми, — він невдовзі тікатиме знову. Із тієї пїтьми, де ознаймив їх уперше, і куди зараз крок за кроком занурюється, вірний присязі, яку дав мужикові із Кононівки. На тлі цієї присязи митець не може не відчувати певної “шпекулятивності” Криничанського кроку. Адже ступивши у “чашу”, він обрав чорноту не посутню, а тільки формальну, чорноту-складову специфічної містеріальної естетики Криничанської ночі. У Криниці можна було роздаляти імпресії “раю” та реалії темряви, напускати її поміж них, щоб не бачити сутне, а лиш тішитись бажаним. Та як бути у місцинах звичайних, не містеріальних, але — реальних, де темряву нічим прикрасити, де панує потворність, а не свято “особливого” ярмарку? Чи й там припустима гра в неадекватність? Гра імпресій, натрушених камертонами “раю” — із оркестром реалій, що ним ті імпресії норовлять запроваляти?

Першу спробу такої синхронізації Коцюбинський робить у новелі під символічною з цього погляду назвою — “Дебют” (1909).

“...Аркуш паперу, на яким дитина пробувала фарби — зелені, руді і сірі”

У стані дебюту — сорокап’ятилітній майстер. Перед ним знову життя, неприкрашене, непривітне, — наче тоді, за часів подільської юности, коли дебютував у нім не пером досвідченого імпресіоніста, а реально — в ролі домашнього вчителя.

“Тема цікава. Це перший виступ на життєвій сцені, перша гра і разом з тим свідомість гри, і якась сила, що штовхає людину по похилості вниз, що не дає покинути ролю, спинити гру, що каже розсівать наше “я” з повним завзяттям і всякими способами, як смітникові бур’яни своє насіння. Не знаю, чи вдалося мені

зробити те, що я хотів. Нашим (домашнім) подобається, але то, може, “по-родственному” [т. 6, с. 112].

Сумнів — далебі не випадковий. Адже майстер спробував показати цілковиту приреченість тої гри, цілковиту несумісність кольорового з чорним, якщо те чорне — вихолощене, мов листопадова природа, змодельоване аж по крайню, безжиттєву, межу; якщо те чорне є чорним не з причини затінення хмарою справжнього людського горя, а — внаслідок своєї хронічної безбарвності, генетичної неспроможності послугуватись палітрою, бездарності — жити. Крайнощі — умова “дебютного” тренінгу. Що поробиш — “курс молодого бійця”. То найважче, коли чорне — сіре по суті.

“...Труснуло сніжком, і земля здавалась аркушем паперу, на яким дитина пробувала фарби — зелені, руді і сірі” [т. 3, с. 22]. У стилістиці цього пейзажу пізньої осені — “роман” між домашнім учителем Віктором та його “пасією”, шляхтянкою Анелею, котру не любить. Ба більше, сама по собі вона йому засадничо гидка: “...Мені заважає чорна вугласта фігурка, там, за плечима, десь в кутку. Той “трупик” з блідим лицем”.

Відразливість вабить нашу увагу з силою дивного магнетизму. Згадаймо, як поспішаючи містом, не раз обертаємось поглядом не лише на красу, а й на дику її антитезу: “Притискаю міцніше до себе лікті і нізачо не обернусь назад, хоч мене щось так і тягне”.

Жару додає фортечно неприступна поведінка Анелі, що торкає чоловічу амбіцію Віктора. Він вирішує закохати у себе “трупика”. Та для цього слід його “оживити”. Віктор докладає фантастичних (і в прямому, і в переносному сенсах) зусиль, уживає різних “ферментів”, сам уподібнюється до “трупика”, не сплочи ночами, освідчується, а в кінці навіть імітує самогубство. Але “трупик” і далі — “трупиком”.

Не тому, що Віктор негідний симпатії, не тому, що він безталанний яко альфонс, й не тому (навіть!), що Анеля наклала на себе майже черничу покуту за незаконну (мабуть) дитину, доля якої читачам невідома; але тому, що у цьому шляхетському домі вся атмосфера “трупна”, нежива. Тут не живуть, вражаючись дійсним світом, співпереживаючи з ним, але існують у споминах, фантазіях, самонавіюванні: чи то на темі старої могутності Польщі і майбутнього торжества справедливості, чи то — “апостольства” серед селян “ілюзійніста” пана Адама, чи то, як Анеля, — анти-живої покути. Коцюбинському вдалось показати світок-трясовину, що затягає й муміфікує у своїй “стратосфері” кожну живу істоту. Навіть тимчасового гостя (станового), що

зайшов на хвилину, навіть маленького Стасика, який нічого іще не розуміє (блискуча сценка пострілу з бузинової пукалки, коли Стасикові здається, що він “б`є москаля”, а москаль (становий) враз починає хилитись, на правду повіривши в те, що убитий). Не дивно, коли і Віктор переймається тим самонавіюванням настільки, що починає жити одразу у двох світах — ілюзорному, де він “любить” Анелю (тобто бездоганно виконує роль закоханого), та реальному, де зневажає її. У фіналі Віктору гидко (як і напочатку). Він покійно дається забрати себе з того дому, вивестися із ролі “комедіянта” у світ, де сміється сонце, і де Віктор адекватно сміється — разом із ним.

Експеримент не вдався. Навіть майстерною грою неможливо похвастити труп. З темного світле не зіпіш...

Як же тоді обіцянка? Яким чином Сонцепоклонник дасть собі раду у чорноті реалізму, як освітить темін людського горя, що йому запряг? Адже “тренінг” не дав рецепту. Це якийсь глухий кут. Уже тричі письменник рушав назустріч людському горю, і тричі так само... “повер[тав] у поле”:

Не встиг Кирило “зібратись в дорогу” — в революційну діяльність (останнє речення новели попередньої), як вже герой “Intermezzo” (у першій реченні цієї, наступної після “В дорозі”, новели) пакує валізи, аби знову тікати до сонця, в поля. Ледь просохло перо, дописавши обіцянку прикінці “Intermezzo”, а митець вже готує чорнило для втечі в Криницю. Не Чорнило — “чорнило” (див. попереду). Перед завісою нариса дисонуюча зустріч з мерзотником “тайним агентом”: “готовий” матеріал — тип, ні типус призвідці людського горя. От де “копати” б, викривати, витягати “на світло”! Він же, п`яний, сам усе викладає... Ні, тільки натяки (зайняло трохи більше сторінки), а відтак: “Нам сього всього уже доволі. Тут немає чим дихать, спішимо на свіже повітря” [т. 3, с. 16].

Тричі повернення залишається в міжбережжі творів, де раює душа й звідки так не хочеться кидатись у глибін справжньої темряви. Коцюбинський наче пробує пальцями її бурливу поверхню (у “Дебюті” вже й аж “по котики”), та зануритись “з головою” все не зважається.

Не пора, не пора ... “Криниця” й “Дебют” — це зволікання майстра, який виношує щось вагоме, це дозвіл собі хіба на такі “фрашки”, доки оте вагоме іще “в дорозі”. Десь якраз у перерві між “Інтермеццо” (завершено 9 вересня 1908 року) та “Дебютом” (завершено 27 лютого 1909 року) — 26 листопада 1908 року — Коцюбинський листовно потверджує те, що допіру обіцяв новелістично: “Як тільки хоч трохи підправлю своє здоров`я (день

і ніч болить голова і не перестає ось уже другий місяць) — почну писати другу частину “Fata morgana”. До цієї роботи мушу готуватися, бо це річ дуже серйозна і трудна” [т. 6, с. 102].

У полоні стихій

Спомин про рай, а точніше — неугавна за ним ностальгія, найповніше досягається в пеклі. А ще — у дорозі до нього, котра, як відомо, вимощена “райськими” намірами.

Вихвостівська трагедія, що лягла у основу другої частини повісти “Fata morgana” (вбивство шістнадцяти людей своїми ж односельчанами зі страху перед урядовими репресіями за розгром економії та спалення гуральні) — щось, пекельніше від чого, у часи Коцюбинського (дорадянські, доголодоморні) уявити собі було важко. Та й з уявою в імпресіоніста...

Він обходить без уяви. Реалії вихвостівського пекла — імпресії кононівського раю. Їхня взаємодія — показовий “лікбез” для тих, кого дивує, а то й шокує “незбагненна” специфіка душі художника (ad definitio), хто не годен укласти собі, яким чином той “перетворює в золото чорні закутки мороку”, хто не знає

(о, коли б він лиш знав!) — “из какого сора растут стихи”. Ще й які! Коцюбинський раює у променах естетики, котрою нарешті володіє настільки, що здатен застосовувати її вже не лише на пленері, і навіть не просто на чорній реальній землі, але й у пеклі...

Ось майбутні його потентанти Хома і Андрій всілися на горбку край села. “Сонце пече. Котиться марево понад селом та нивами, і танцюють у ньому — ліворуч гуральня, праворуч — двір [...] Андрієві дивно, що він вперше сьогодні побачив, які справді маленькі, загублені села. Наче хто розтрисив на майдані трошки соломи з воза”...

Справді “вперше”, але тільки — як на героя “Fata morgana”-и. Мареву котиться над пейзажем, що дуже нагадує враження автора “Intermezzo”: “Я тільки тепер побачив село — нужденну купку солом’яних стріх. Воно ледве помітне. Його обняли й задушили зелені руки, що простяглися під самі хати. Воно заплуталось в ниві, як в павутинні мушка. Що значить для тої сили оті хатки! Нічого. Зіллються над ним зелені хвилі і поглинуть”...

На тлі “свого” марева Андрій “тільки дивиться й слуха”. У очі впадають маленькі села, у вуха — нарікання вічно ображеного Хоми на своє і людське горе, у якому ті села загублені. Героєві ж “Intermezzo” на місці горя бачаться зелені хвилі, що (як і воно) зазіхають погубити село. “Горе” і “ниви” синонімічно

перегукуються. Зріє намір спалити ниви, бо вони панські, — разом з наміром знищити горе, бо воно людське.

...Від спеки, що родить марева, починають клубочитись хмари: “Кого їм слухать? Гуща говорить про спілку. Прокіп про волю, а Хома радить бити й палити”. [т.3, с.110]. Люди купчаться довкола одного — другого — третього... Стани їх душ, їхні настрої, безупинно міняють форми (згадаймо небесного майстра). “Щось діялось навкруги. Мов наближалась градова хмара, а звідки прийде, де впаде і що зачепить — незвісно” [т. 3, с. 113].

Прийшла, принесла бурю. Є нагода викресать блискавку. Адже треба кудись подіти міради іскор, що так і сиплються з нього, висіяти насіння, яке призбирав-зачерпнув у коморі кононівського сонця, вихлюпнути вогні, якими стають ковтки п’яного сонячного напою, що вливав його в себе ще так недавно. — Детонатора б!

Митець не може без пластики. Тож персоніфікує процес детонування. Стихію вогню започинає людина-сірник Хома: “Вогонь! Червоний, веселий, чистий. Ще недавно лежав він у темній коробці, холодний і непомітний, наче Хома на світі, а тепер мстить за людську кривду. Гори, гори...” [т.3, с.103].

“Щоночі тепер пожежі. Як тільки смеркне і чорне небо щільно укріє землю, далекий обрій враз розцвітає червоним сяйвом і до самого рання осінні хмари наче троянди...”. — Ланцюгова реакція. — “Траплялось, вогонь подавав звістку вогневі. Як тільки займеться десь небо — з другого боку встає зараз червоний туман і розгортає крила. Тоді чорне село, як острів на вогняному морі” [т.3, с.107].

Коцюбинському це знайома. Море штормить, затоплює береги, ковтає прибережні стежки. Буруняться ріки і течуть назворот, від гирл. Зносять мости — палять мости — нищать шляхи до відступу (“пани тікали, никли перед лицем народу, як солома в огні”). Вогняна стихія, перетворивши стоги збіжжя у стоги полум’я (“...вогонь то здіймався, то падав [...], розкидався снопом...”) підступає до села. До того, загубленого у полях, “наче хто розтрисив на майдані трошки соломи з воза”. Стихія вогню впливає в село руслами вулиць, по яких стікаються назустріч одне одному збуджені потоки людей. У руках червоні прапори — то полум’я починає лизати село червоними язиками. Треба його захопити, запросити, підкинуть соломки і креснути іскрою...

“Перед гуральнею юрма спинилась [...]. Хома ходив між людьми, ще не рішучий, наче не знав, з чого почати...”.

Цей “сірник”, здається, відсирів. Потрібен інший. Із гуральні випадає сіра фігурка панича Льольо:

“ — Не підходь. Буду стріляти.

І зараз під будинком блиснув, наче сірник, вогонь, сухо тріснуло щось і розколело важким розкотом ніч.

Юрма завмерла й осіла. Сполоханий дух заколотився на мент в порожніх грудях. Але Хома його підняв.

— Го — го! Він ще стріляє! Бий його...бий!..

Те “бий” опекло тіло, як пуга, підняло ноги і погнало без тям вперед” [т.3, с.123].

Хома вже не сірник. Він — демон вогню, що святкує свою Пору: “Хома був всюди. Він, здавалось, забув людську мову і лиш, як жужіль од горіння душі, викидав з себе:

— Бити! Палити!..” [т.3, с.128].

Кульмінація — феєрверк спиртової цистерни. Починається оргія не метафоричного, а безпосереднього оп’яніння вогнем. Люди “бігли в подвір’я, скакали в калюжу, й качались там в якійсь гарячковій нестямі, щоб краще змокнути і скакати...” у море спирту. “...У дикім танці [...] черпали вогонь з палаючих чаш:

— Хто хоче? Пийте!”

Ось аж коли — вже по вінця вогнем, вщерть. Душі поглинув Спіритус, дух пекла. І випалив душі з грудей:

“Другого дня скрізь було тихо. Люди ходили в’ялі, спорожнені наче, ліниві...”:

“— Геть все сплюндрували [...].

— Хіба то ми? [...].

— Як то не ми? А хто ж?

— Нечиста сила” [т.3, с.130 — 131].

Вогонь загас лише після того, як ним пожерто “геть все”. Стихію реалізовано максимально. Стихію стихій, що на ім’я — Сонце. Воно породило все, воно усе й знищило. Воно всемогутне. Але — тільки ту половину життя митця, коли воно світить. В другій панує морок. Зараз, вогнем (перетвореним, “пристосованим”, сонцем) з мороку видерто добрий шмат. Тож порушивсь баланс, а за це вже треба платити. Й не тільки душами, що ввірвались у морок на вогняних конях, але й тілами.

Морок хоче відшкодування. Він терпляче очікував у закамарках, куди не падали відблиски, — в тих, найвірніших своєму панові, що не зрадили й в час апогею стихій. — Сторожових.

“Лук’ян Підпара аж почорнів. Щоночі здіймає з стіни рушницю та йде на поле, під клуні. Ходить страшний, високий, волочить тінь за собою, що одділили од нього вогні пожежі, і все наслухає [...]. Звідти, з вогняного моря, ідуть на нього всі страхи і всі турботи [...].

— Хто йде? Буду стріляти...” [т.3, с.108].

Клапті мороку стягаються, шукають одне одного. У Підпари — нічні наради хазяїв. Тільки нічні. Вдень стихія. Тіням у ній незатишно. Але слабне стихія, більшають, довшають тіні...

“Підвечір на селі появился Підпара. З того часу, як прийшов маніфест, його ніхто не бачив, він наче шез. Тепер ішов спокійний, високий, похмурий, немов трохи пристарів...”.

Загасло. Морок знову за пана. Довгі тіні стають високими, поважними, все-охопними. Темінь поглинає ще учора освітлений простір, поглинає свідомість, поглинає життя. Жажливий самосуд остаточно змикає над головою хвилі того чорного моря. На останній сторінці повісти “ніхто не будив вже чорної тиші, що наливалась крізь вікна у хату. Все за’яв морок. Все чорне” [т. 3, с. 142].

Запас Кононівського сонця вигорів. А без нього мандрувати по морю тьми Сонцепоклонник не може. Намір створити третю частину “Fata morgana”-и (“про заспокоєння та здичіння села в останні часи” [т.3, с.368]) залишиться тільки наміром. На теренах його реалізації жодним чином — ні естетично, ані етично, — незастосовний “спомин про рай” — той, без якого митець вже не здатен творити. Це — стан душі. Не свідомости, котра все ще заангажована присягою “людському горю”, а тому все ще шукає чорних, ще чорніших навіть за “Вихостів”, тем. Потреба душі і веління свідомости заходять у суперечність, яка постачає немало мук при роботі над твором наступним. Цю суперечність блискуче долає інтуїція майстра, а також його бездоганне володіння технікою імпресіоністичного письма, що дозволить перетворити на золото ще чорніші закутки мороку. *Майстерність* доведе свою вищість над *задумом*, душа — над свідомістю, відшукавши золотий компроміс, на який та не розраховувала і (можливо) який так сама й не осмислила. До цієї думки схиляє уривок листа, у яким Коцюбинський пробував анонсувати:

“Що записано в книгу життя” (1910)

“...Сюжет: син вивозить в ліс стару, забуту смертю матір (почасти культурні пережитки давнього звичаю вбивати батьків), але під непереможним бажанням попоїсти і випити на похоронах забирає її назад...” — отакий коментар. Письменник не відає, що створив! Добре, хоч сумнівається: “...Ця схема може видатись Вам грубою, але ж це тільки схема, і, звичайно, важливіше, як вона розроблена” [т. 7., с. 108].

“Схему” диктувала свідомість. “Розробку” — душа і стиль. У процесі розробки свідомість поступово вмовкає. Рішення вивезти

маму (далі — бабу) у ліс виходить не із синов'ї жорстокости (у початковому варіанті новели п.н. “Мати” він навіть хапавсь за сокиру), і не з власної бабиної ініціативи (хоча, заспокоюючи сина, та запевняє його, що “сама” цього схотіла). Фатальна ініціатива являється рядком із давньої казки, який баба цитує “наче крізь сон”:

“...Взяв син лубки, поклав старого та й одвіз у провалля”...

Так само не свідомість, а “чиста” емпірика, глибинна підсвідома асоціативність душі покликає сина змінити свою постанову і забрати маму назад. Коли Потап “думав [курсив наш — Р.Ч.] про гріх, про душу, про молитви церковні, християнські звичаї. “Шануй батька і матір твою...” — то “все те було холодне і тануло враз у теплі принадних картин, які малювала уява” [т. 3, с. 153].

Уява-спомин про теплий смачний пиріжок, якого мати вклдала йому за пазуху у дитинстві, а чи про коливо із родзинками, яким поласував на батьковім похороні, — викликає не лише слинку в роті. Смаковиті, принадні візії повертають Потапові... людяність. Адже крізь той пиріжок його гріла материнська любов. А тепер він чинить із мамою так не по-синівськи, не по-людськи. Він забирає у неї навіть право на “людський похорон”, жалує колива, яке спожили б за упокій бабиної душі онуки. Він позбавляє своїх дітей — відчуттів, котрих зазнавав сам, ще малим хлопцем. Він обкрадає їх, ні, не коливом із родзинками. Він забирає у них те, що робить людей людьми... Ось — приблизний стан Потапової душі у момент повороту за бабою. Та яке ж тут у біса “попоїсти і випити”? Тут — у Бога. Тут — показовий, аж хрестоматійний, бо вже не виключно естетичний, але й правдиво **етичний**, “спомин про рай”.

У другій частині повісти “Fata morgana” Коцюбинський малював пекло естетичними набутками “раю”. В новелі ж за допомогою “тамтешніх” набутків порятував з пекла душу свого героя.

Свідомістю Потап осягає, що чекає його після повернення з “ще одним ротом” до хати, повної злиднів і голоду (доведеться “половину города [...] заставить”, — сказав наголос і аж здригнувся). На його тіло чекає дальший і більший голод. Проте його душу відтепер годуватиме “пиріжок” зі святого спомину. Ця ситість Потапові — головне. Він готовий терпіти злидні домашнього пекла, не тікаючи з нього (не вивозячи “бабу”), щоб не вчинити злочину перед **етикою**. Однак терпіти не стоїчно, не у фатальності в’язня “камери смертника”, не — вбиваючи розкішну чуттєвість свідомим вибором на користь обов’язку, а

— підготовуючи душу споминами про рай. Інакше — злочин перед **поетикою**.

Він обирає не альтернативу (як у всій дотеперішній творчості), не почерговість (бо: ще момент — і баба померла б у лісі, перекривши шляхи до повернення). Він обирає **співужиття**. — Душі, повної раєм, з пеклом земних обов’язків.

Цю тезу можна піддати сумніву.

Насамперед через те, що потрактування вчинку Потапа свідомістю самого автора є її антитезою. “Неперемож[е] бажання попоїсти і випити на похоронах” означає, що Потап вертався не за мамою, а за її тілом, чи в надії, що стара, а тепер іще й перестуджена, мати невдовзі помре. У цьому ракурсі вмотивованим є зняття Коцюбинським в остаточній редакції твору — кінцевого речення: “Баба була ще тепла” [т. 3, с. 399].

Через відсутність даного речення Н. Калениченко вважала, що син “повертається забрати труп матері”, а тому вимір “олюднення” Потапа дослідниця обмежувала самим тільки його бажанням справити матері “людський” похорон. Із такої версії виходить, що раптове переродження Потапа (як і ми, Н. Калениченко визнає це “в піку” авторській “схемі”) — то переродження убивці холоднокровного в убивцю сентиментального, що мимоволі скропив сльозами тіло своєї жертви і захотів її гарно поховати. — “Всього-навсього”... Чи ж **олюднення** це?

Усі (авторські чи дослідницькі) версії потрактування твору мали би право на існування, коли б розповівши, “що записано в книгу життя”, Коцюбинський поставив “крапку”. Коли б серце митця спинилося і не дало йому змоги у наступному творі ознаймити, що справді писалось у нім під ту пору. Та на щастя, ще трохи часу лишається. Коцюбинський ставить три “крапки”.

”Сон” (1911)

Це про те, як жилося “Потапові” після повернення з “бабою” до “пекла” земного життя. В ролі “Потапа” — Антін, в ролі “баби” — дружина (так простіше щодо моральних акцентів), у ролі матеріальних злиднів — глибока душевна криза, спричинена відсутністю взаєморозуміння митця із оточенням. В ролі візії “пиріжка” — “Сон”.

Антін живе, а точніше служить канцеляристом у безбарвному місті, образ якого виокреслюється із брудної калюжі — центру центральної площі. Після служби приходиться додому — в леговище Тіла. Із дружиною Мартою “роками вони ділились лиш тілом,

одавали його один одному для грубих втіх, для радощів піклування, дрібних турбот, німуючих духом” [т. 3, с. 169]. Марта дбає про діжку на огірки, розкидає по хаті зім’яті спідниці, а щоранку спускає з постелі ноги, “голі і білі, наче застигле сало”. Її сни — безживна вода із молочних дійниць, її слова — наче “грузи руїни”, що падають, давлячи Антонову душу — “молоде щось, свіже, не затоптане ще”, у яким — “жадоба нового, якоїсь краси”.

Антін не тікає (не лишає остогидлої служби, не зраджує дружині, дбає про сім’ю). Антін не тікає — тілом. Бо тіло можна припнути на якір “свідомости”. Ба більше: до часу десь в однім із темних трюмів слухняного тіла можна ув’язнити й душу. Так було довгі літа. Навіть ночами, коли корабель зривався із якоря, він плавав лиш чорними хвилями — у безвісті невідомого. Та одної з ночей сталось диво. Корабель причалив до *Острова*. І на берег з темного трюму непомітно втекла душа...

Свій “Сон” Антін розповідатиме Марті під акомпанемент її, спершу захоплених, відтак насторожених, а в кінці роздратованих, коментувань. Побічним вислідом розповіді ставатимуть метаморфози дружини. Збагнувши неповноцінність “плотського” існування, вона спробує повернути забуту молодість: почне стежити за собою, заставлятиме обідній стіл червоними трояндами... Та дорешти подолати “тіло” не зможе. Троянди з’являтимуться у перервах між сімейними сварками, що почастишають після легалізації “Сну”. І хоча у останньому реченні Коцюбинський стверджує, що все “частіше червоніли за їхнім столом троянди”, це не зарадить.

Ми неспроста назвали Мартині метаморфози побічним вислідом “Сну”. Незважаючи на “тілесну” вірність реаліям і на потребу поділитися з кимось тим, що аж перехлюпує із наповненої красою душі, Антін погоджується оповідати лише після настирливих умовлянь дружини. Здолавши нехіть, але не здолавши невіру в прикладну чинність своїх райських візій. У процесі розповіді він взагалі перестає зважати на те, що сон мусить “ужитися” із його сприйняттям дружиною. Антона дратує, коли та перебиває мандрівку його душі недоречностями “тілесного” характеру. У відповідь на запитання, чи цілував він блондинку (свою чарівну супутницю на “Сонному” острові), Антін вибухає: “Так, цілував! [...]. Ти хотіла б, щоб я навік зацілував, наче камінь, наче ти... Ні, я ще живий...чуєш, живий!.. Я цілував!” [т. 3, с. 175].

У цьому бунті — початок останнього періоду творчости Коцюбинського. Періоду — не етапу, бо *шлях* зараз лишиється

десь далеко внизу, приколений до землі гвіздочками верстових стовпів... “Я був молодий і свіжий, ти розумієш, я був молодий, не чув своїх літ і свого тіла, того лепу брудного життя, я міг би летіти”... Навсібіч одкривається простір — далина й височинь, і ніщо не стримує душу в її вільнім польоті. “Він вже не міг спинитись”...

Щось знайоме у новому синім костюмі ще, здається, біжить навздогін. Меншає, розпачливо махає якимсь оберемком. Чи не Марта?... Відстала, спіткнулась, на землю посипались червоні троянди від обіднього столу.

IV. А острів — пливе...

...Пурхнув метелик — потягсь на луги обітовані. Душа відчула, де її “дома”. Рай — не сон і не видиво. “Яка різниця, коли у сні так само бачиш, смієшся, страждаєш, переживаєш? Хіба життя — не бистроплинний сон, а сон не життя?”. Рай — не *fata morgana*.

Fata morgana — це потуги старої землі *на собі* звідати раю; це смішна конкуренція плоті з душею; це коли плоть упадає в склероз, призабувши, що вона — всього лиш тимчасовий готель, де душа відбува “intermezzo” “в дорозі” додому.

— Я знов був там...в далекому теплім краю...[...]. Я стояв ранком на острові серед моря. Високому, прекрасному, гордому. За морем, у синім тумані, потопала стара земля. Мені здавалось, що в молодій гордості острів одірвався од землі і поплив в світ творити самостійне життя, власну красу”...[т. 3, с. 159 — 160].

“Сон” народився від двох “батьків”: випинок із нотатника 1909 — 1910 рр. під загальною назвою “*Капрі*” (“сонна” частина твору) та розпочатої і не завершеної нбвели “*Павутиння*” (що стосується Марти й домашнього побуту Антона).

“Капрі” — наче заготовка для італійського “Intermezzo”. Якби Коцюбинський не мав за плечима “Intermezzo” кононівського — то цілком імовірно, що маніфестація його творчого кредо відбулась би не серед моря ланів Полтавщини, а серед Земномор’я. Світ “Капрі” — то світ втечі, вчиняти яку тепер вже безсенсовно не лише через те, що була, а й тому, що нема *задля кого* вертати. Марті (“Павутиння”) добре у її мішанським “леговищі”. Вона — не мужик, не посланець “людського горя”. Марта влаштує сцену, ревнуючи чоловіка до натурниці, хоча йому, митцеві, що задумав шедевр, конче необхідна ця, саме ця, натура: “Ах, який я був радий, який щасливий, що буду мати врешті таку натуру! Марта повинна знати, як мені *потрібні* ті

зеленкуваті очі, що міняються і грають, як морські води, і ті блукаючі на виду тіні, що так трудно зловити на полотно, але які я мушу зловити, бо все це таке потрібне для моєї картини, бо я цього шукав” [т. 4, с. 176]. “Павутинна” Марта не визнає за мистецтвом жодних спеціальних прав. Сцена завершується тим, що чоловік із дружиною опиняються “на ніч по різних хатах”, а на столі не з’являються жодні троянди. Ба більше. У конспекті плану до “Павутиння” Коцюбинський продовжує їх ворожнечу в спосіб, вже цілком безнадійний. Визнавши, що “двом богам не можна служити”, і покинувши малювати, щоб зберегти сім’ю, художник почуває, як росте його злість. Задля помсти, він зраджує дружині з її подругою (“худю”, “мізерною”, “нецікавою”). Спершу насолода злорадства, яке, звісно, відтак не вдовольняє митця. Він пробує повернутись (бо любить дружину). Але повороту нема. “Гидко, соромно [...], щастя розбите. Адже він казав жінці”...

Цими словами обривається план. Про те, що було казано жінці, і що жінка казала йому, можна здогадуватись хіба на основі листів М. Коцюбинського до О. Аплаксіної. У одному із них описано поведінку дружини письменника Віри Устимівни після того, як вона взнала про чоловіків роман: “Пишу тебе после объяснения, мой друг. Мне предъявлено было твое письмо с добавлением, что это письмо от тебя. Я прочитал и не отрицал. Несмотря на ожидания, — никаких упреков, никаких сцен. Наоборот — столько высказано было благородства, участия и доброты, что я был сражен. Оказалось, что [В]ера [У]стимовна очень любит меня, чего я не подозревал. Она умоляла меня не бросать семьи, не губить всех. Мне было так страшно тяжело, так невыносимо, что я плакал. Теперь у меня туман в голове. Не знаю, переживу ли я тяжелую душевную драму — этот конфликт между долгом и чувством” [5; с. 95].

Отже, “Павутиння” написане за принципом “від протилежного”. Парадокс полягає у тім, що художній варіант розв’язання драми художника “легший”, ніж той, що його мав у житті. Віра Устимівна повністю “обеззброїла” (“Сражен”!). Якби вона вела себе, як “павутинна” Марта, письменник мав би моральне право на сатисфакцію — роман з “Беатриче — Шурочкой” (так називав Аплаксіну у листах). Більш того. Він мав би до цього священний обов’язок перед мистецтвом. Адже без Беатриче митець — не митець.

Однак все складніше. Умовляючи чоловіка не руйнувати сім’ї, Віра Устимівна виходить не з панічних припущень, а з реального

наміру Коцюбинського переселитись із Аплаксіною до Катеринослава. Певний час ця ідея виношувалася закоханими і не реалізувалася із вини приятеля, що пообіцявши посприяти із працевлаштуванням, виїхав лікуватися за кордон. Звісна річ, якби намір був рішучим, Коцюбинський обійшовся б і без його допомоги. Однак... “Конфликт между долгом и чувством”. А ще — “обеззброєння”.

“Что делать? Мучительно тяжело. Неужели я могу приносить только одно горе окружающим меня и себе самому”...

Це дійсно “павутиння”. У нім довгий час плутовся сонячний “Капрі”. Кризу прогнав “Сон” (ідея *співужиття* “раю” в душі і “баби у хаті”). Однак не варто вважати, що таке налагодження кризи — то всього лише маскування реального “трикутника” під “трикутником” висненим. Як не конче на місце “незнайомки” ставити саму лише “Беатриче — Шурочку”. Нею могла бути і одна з італійських шанувальниць письменника, що засипали його квітами в час відпочинків на Капрі; чи то — невідома курортниця із “Кавказу” (так її “прописано” в творі)... Незнайомка могла бути зіткана з рис численних “земних” прототипок. Але найважливіше тут не це.

“Сон” дав можливість “ткати” її у спосіб, якого потребувала не життєва криза письменника, а той новий ступінь розвитку його естетики, на який вчув потребу злетіти.

Сталось щось дужче, резонансніше, аніж навіть ефект “шильонського в’язня” (“Свободо, найясніша ти в темниці!”). Коцюбинський — майстер не самою ласкою Божою. Він — заложник Майстерности, каторжник стилю, подвижник його граціозної легкості. Ніколи не вдовольнявся написаним, досилав коректи навіть тоді, коли твір уже був у наборі. Згадаймо чарівний образочок “*Нюрнберзьке яйце*” (1891) і заявлену там апологію Майстра. Годинникар Петро Гельє сам попросив замкнути себе у тюрмі, аби ніхто не завадив довершити омріяний винахід (він стомився зважати на сутолоку життя).

Домашня в’язниця полишила митцеві самий тільки “Сон”. Зате скільки нових можливостей в цьому царстві вільних метафор! Завдяки тій в’язниці, завдяки новопродбанам шансам зі “Сну” *Деміурга* майстер може почати втілення давньої мрії — мрії про власний світ.

“...Мені здавалося, що в молодій гордості острів одірвався од землі і поплив в світ, творити самостійне життя, власну красу”!

Чи значить це, що Коцюбинський зібрався фантазувати, що романтик переміг у нім імпресіоніста? Зовсім ні. Навпаки!

Імпресіонізм розвиватиметься все вище і вище. Адже маестро забага вражень від... вражень.

Щоби збагнути цю навмисну тавтологію, придивімося до незнайомки:

...Її голос — “чистий і гармонійний, наче родився з тепла блакиті”. — Допіру Антін впивався торжеством цієї барви довкола: “Скільки було блакиті! Ціле море у небі і ціле небо у морі. Од блакитних просторів на душі в мене було блакитно, тепло, просторо”.

“...Полин гаптував на її чорній одежі срібні малюнки” — перед тим Антін “був наче п’яний од духу дикого полину, що залляв скелі і напоїв повітря своїм диханням. Срібна сивина його ніжно світилась, немов вдень навіть осяяна місячним світлом”.

“...В золотій рамі волосся” — ось і сонце! (допоможіть уяві очима: подивіться на портрет сонця — “Дівчину у солом’янім капелюшку” О. Ренуара).

Незнайомку писано не з “прототипок” — її зіткано із усього довкілля, яким розкошує митець за її посередництвом. Сам — не вдасть. Досить їй не з’явитися на побачення — і вже Антін блукає “глухий, як скрипка, коли порвались у неї струни, німий, як людина, що несподівано втратила голос”. “Книга краси” закривалась йому без неї. Тільки разом вони могли читати її, тільки вдвох — розшифровувати таємне письмо ієрогліфів — записів щастя, що полишили на тихому морі біласті дороги.

Чи знайоме вам відчуття у травневім саду, коли *мало дивитись?* Мало вдихати, вбирати у себе, навіть так “якось разом”, як зробив це Кирило (“В дорозі”) ? — Мало споглядати й вдихати принади коханої жінки. Хочеться більшого. Митцеві, що так довго ділив із естетикою найсокровенніше, а тепер оце й вклався із нею “спати” (“Сон”), забажалося естетичного оргазму.

Перетворення світу відчуженого у свій власний полягало не в романтичній фантазії, не в деформації. Просто вражень, збираних поокремо, поверхово, метеликом — з квітки на квітку, — раптом забракло. Спраглось враження цільного — від усіх них нараз, і глибокого — мов затаєна мудрість ієрогліфів щастя. Враження вражень, зібраних уводно не самим “додаванням” (як в “Intermezzo”), і не самою акордною гармонізацією (коли Антін сам — то почуває себе, “як акорд суму, що злився з піснею моря, сонця і скель” [т. 3, с. 160]), а — спільною душею.

Незнайомка — душа Острова. Цю душу наче вийнято із довкілля і водночас — вдихнуто у нього навзаєм, аби ожило поновому. Її втілено в жінці, аби унаочнити основну сукупну властивість світу Острова — творчу силу. (“Острів, здавалосьь,

тремтів весь в напруженні творчої сили, і лиш часами, коли блукали по ньому тіні од хмар, стихала оргія сонця, блиску і фарб — і се була коротка хвиля спочинку”). Жінка — то краса і плодovitість. Коцюбинський поглиблює своє й наше уявлення про властивості духоматерії, котру починав ткати ще у “кримські” часи. Котру ткали незабутні й забуті предки, творячи свій первісний духовний світ під враженням світу земного — першим, а тому найгострішим. Матеріальні стихії поставали в образах істот одухотворених, що власною досконалістю підкреслювали духовну (творчу) спроможність матерій, котрі їх породили. Кожну — зокрема. Тож подивуймося деміургічній силі генія Коцюбинського, що свою незнайомку народжує не з самої лиш піни морської (як Афродіту греки), а з усього огрому стихій, з їх екстракту, з акорду. Втілення краси мусить нести у собі найсуттєвіше з кольору, запаху, звуку; землі, води і повітря; мусить бути чимось таким, кохаючи Що, ти прилучаєшся до краси усією емпірикою; віднаходиш ключі до таїн, які раніше вважав нерозгаданими; бачиш те, чого не бачив колись; чуєшся богом, бо твориш світ. Для себе (вперше!) і для тих, хто повірить у тебе.

“Ми зумисне направляли човен на тіні, бо там ясніше горіли вогні. Здавалосьь, що весла вигрібали із моря скриті в ньому скарби. Вона розщібала рукав, закасала аж до плечей і встромила у воду руку, блакитну в місячнім сьйві.

— Дивіться! — гукала і випускала з-під пальців веселі вогні, що зараз гасли.

— Тепер ми, як боги! — сміялась. — Кричіть: “Хай буде світ!”

— Хай буде світ! — повторяв я за нею і теж занурював руку” [т. 3, с. 174].

На подобу незнайомці — квінтесенції світу Острова — твориться все, що його населятиме. Із кожної стихії, кожного об’єкта натури, слід вийняти душу. Тобто виявити її у чомусь найхарактернішому, заакцентувати найбільш влучною метафорою-духоносієм — і вдихнути назад. Приміром, душею каміння є... ящірка — “живчик”, “що вічно б’ється в важкій і нерухомій масі” й раптом зникає, “наче влізла просто у камінь”. Або ось — “grotta azzuro” (“блакитна грота”). Її прямо не названо душею блакиті, однак хіба можна вважати інакше, прочитавши такі слова:” ...Коли б тобі вдалось зібрати з моря і з неба усю блакить, ти мала б щось слабо подібне до тої гроти”? Море (у

якім — “ціле небо”) вривається до гроти крізь вузький отвір і немов набирає блакиті, аби пожвавити нею свою, часом прибідлу, барву (в гроті блакить завжди свіжа).

Особливо щедро для одухотворювання використовуються квіти. Адже квітка — екстракт краси, на яку здатна рослина. Без квітки рослина, мов без душі (неспроста душа померлої донечки відлетіла колись до цвіту яблуні — потяглася у рідну стихію): “Море сліпило. Воно все розцвіталось срібними квітками. І хоч вік їх був коротенький, усього мент, але в той самий мент замість зів’ялої квітки розпускала ся сотня нових.” — Це не лише хвилі. Море — акводендрарій розмаїтих квіткових сортів; бестіарій істот, котрі й самі не підозрюють, що за душі інкарнував їм творець: “Тепер на море налітали білі вітрила, як рій метеликів. Бог знає, звідки з’являвся на морі човен, перебирав лапками весел, наче мурашка на скатертині, і враз розцвітався білим вітрилом, як з пуп’янка квітка”. Море — квітник, де “букети” ловлять пальцем, на волосінь: “Ми їх витягали на сонце, тих яскравих, розмальованих рибок, більше подібних до екзотичних квітів, аніж до риб, трибарвних віоль, червоних чортів і кардиналів, собачих рибок і королівських; ми збирали з дна моря розкішні букети” [т. 3, с. 172].

Продовжувати перелік взірців одухотворення — то переписувати текст “Сну” до кінця. Маєстро вчинив із Капрі, що захотів. Перетворив острів реальний, географічний, — на острів-мрію про рай, світ “власної краси”, а за тим дав йому вже цілком “самостійне життя”, зробивши плавучим:

“— А ви не помічаєте, — обіззавсь я, глянувши в море та показавши їй рухом руки на білі вілли, залиті сонцем: — вам не помітно, що ми пливемо. Острів, як спрут, занурив в море шершаві лаби, приссався до нього, наче хоче спинитись, але не може. Пливе. Вічно пливе — куди не знає — в теплі і сонці, у блакитнім тумані” [т. 3, с. 161].

На цім острові добре настільки, наскільки зле на берегах “старої землі”, од якої втікач одірвався. Він вже рішуче не хоче туди вертати. Він устами Антона бунтує проти вічного прокляття своєї долі — рахуватися з побутовою сутолокою, віддавати їй левову пайку снаги. Він бунтує проти того, на що раніше лиш нарікав:

“Та найбільша драма мого життя — це неможливість

присвятити себе цілком літературі, бо вона [...] не тільки не забезпечує матеріально, а потребує ще видатків. Тим часом потреба заробляти на шматок хліба забирає в мене весь час і сили. Не маю спромоги відновити свої враження, поробити потрібні студії, знайти час для більшої праці” [т. 6, с. 44].

Ця цитата із листа до М. Мочульського стала хрестоматійною візитівкою письменника, з прізвиськом якого асоціюється й інша, не менш хрестоматійна, зв’язка — “родина Коцюбинських”. Четверо дітей, що завдяки прекрасному вихованню стали відомими людьми. Але скільки ж (в прямому, а тому й переносному сенсах) *коштувало* їх батькові оте виховання! Завідувач відділом сільськогосподарської статистики Чернігівського земства. Який абсурд, що “грузи” цих слів теж мусять асоціюватися з прізвиськом імпресіоніста.

І ось — бунт. Що чекає письменника, перейнятого такими настроями? Чи витримуватиме й надалі випробування реалій той, чия душа хоче жити, як в “Сні”?

Ми — на порозі подиву. Сеансу телепатії, що відбувся 28 травня 1911 року. Цього дня Коцюбинський завершив “Сон”.

Цього ж дня Є. Чикаленко надсилає йому листа з повідомленням, що Київське Товариство підмоги українській літературі, науці і штуці призначило для нього 2000 крб щорічної стипендії.

Сталось! Острів таки попливе! Два дні Коцюбинський “блукав [...], як в сні”, безсилий думати, нездатний навіть до відпису Є. Чикаленкові. Відповів аж на третій, погамувавши тремтіння пера:

“Дорогий Євгене Харламповичу! Ваша звістка так оглушила мене, що я ще й досі не можу прийти до себе. Сталось щось таке дивне, як казка, як сон. Я весь переповнений тільки одним: я зможу працювати, всі сили оддати тій праці, для якої тільки й жив, робити не прихапцем, з вічним незадоволенням і соромом за роботу, а так, як слід, серйозно [...].

Розуміється, я й зайвого дня не буду служити, бо розумію ту відповідальність, яку покладає на мене прекрасний, благородний учинок тих, хто дав мені волю [...]. Я тепер весь переповнений співом, все в мені співає — не можу інакше назвати свого самопочуття” [т. 7, с. 117].

“...Щось таке дивне, як казка, як сон”. Відтепер він вже матиме повну спромогу “відновити свої враження, поробити потрібні студії, знайти час для більшої праці”. Її давній задум отримав

“зелене світло”. Коректу “Сну” Коцюбинський правитиме вже з Криворівні, куди прибув на початку липня.

“Если бы только удалось мне собрать материал!” [т. 7, с. 125]. — Для воістину “більшої праці”, що стане одною з найкращих оздоб української класики.

Острів пливе. Острів не спиниться. Цей надійний авіаносець, із якого стартує душа.

“Мені часом здається, що Криворівня — се великий аероплан, який несеться високо в небі між хмарами” [т. 7, с. 133]. Бо: “Закурились верхи, закуталось небо, і в сірій мряці пропали гори”. Або: “...Під ногами зелений острів, що його обливають блакитні води далеких гір” [т. 3, с. 195].

“Удивительный, почти сказочный уголок [...], точно вчера родившийся. Костюмы, обычаи, весь уклад жизни гуцулов-номадов ... настолько своеобразны и красочны, что чувствуешь себя перенесенным в какой-то новый, неведомый мир”. “Гуцулы — оригинальнейший народ” [т. 7, с. 69, 126].

“Своеобразие, новый, неведомый мир” набуті одвічною ізоляцією Гуцульщини од “решти” “старої землі”. “Красочность” — терен імпресіоніста. А те, що цей казковий куточок — “точно вчера родившийся” — унікальна можливість для реалізації наміру деміурга: сотворити свій власний світ. *Ab ovo!* “Предвкушаю всю прелесть первобытного состояния” [т. 7, с. 125].

Світ “Сну” був спонтанним, висненим на вузькому шматку часопростору, а тому “пробним”. Письменник вийняв із нього і вдихнув йому душу, створивши їй на подобу — все, окрім... людей. Ні, він тоді про них не забув. Ще й як пам’ятав. Адже саме від них тікав до світу згоди з природою та красою. Саме від них, тої згоди позбавлених.

Колись вони мали її — і не цінували. Втратили! Коли? За Адама і Єви? О, якби лиш тоді! Вони шпекулятивно маскують старозаповітним повір’ям власну непрощену безпомічність. Непрощену, бо поправиму, якщо тільки того забажаєш. Слід забажати! Шанс сотворити рай для своєї душі дається кожному. Із дитинства, *ab ovo*. Та минає час — й ті, хто мали би ним скористатись, “запорюють”, знаходять “важливіші” справи, западають в тенета “старої землі”. Дуже важко звільнитись від них. Але треба. Це святий обов’язок перед душею, що навідує світ

для радощів.

Не для мук! Звичайно, вона повинна вміти зносити муки, якщо ті випадають: усвідомлення власної мужности — радість з найбільших. Та якщо оті муки накликаються “чорним” світоглядом, плотськи-приземленою, а чи навпаки — орто-

доксальною упередженістю до краси; якщо ті муки породжуються страхом перед природою, що видає себе за “духовність” або “цивілізованість”, — тоді всі вони гріх. Всім, поспраглим його спокутувати, стане в пригоді мальовничий світок людей, котрі засадничо дбають, аби якомога менше “суму мала бідна душа”. Так почувується дитина.

Митець обирає гуцулів за їх неосквернену первісність, за те, що осягають світ безпосередньо, довіряючи враженням, які струмують від нього, вловлюючи ці враження поміж стулки широко розчинених душ, а відтак їх оформлюючи у єдинім прецікавім світогляді — враженні вражень.

3-поміж гуцулів митець обирає пару найпервісніших, найімпресіоністичніших, бо таких, що те враження вражень — той світогляд — творили. Вони рідні митцеві. Ще при світлі криничанської ватри до нього озивалися голоси “живих в нас [курсив наш — Р. Ч.] пращурів наших” і промайнули їх тіні. Тих, котрі одкидали ці тіні, — “*Тіні забутих предків*” (1911) — він упізнав під небом Гуцульщини.

...Іван Палійчук — “обмінник”, незвичайна дитина, бо “дивиться перед себе, а бачить далеке і невідоме нікому, або без причини кричить”. Цей дар при ньому, вже й легіневі: “Задуманий все, встромляв очі поза гори, неначе видів, чого не бачили другі, прикладав мережану дудку до повних уст, і чудна пісня, якої ніхто не грав, тихо спадала на зелену отаву царинок...”. Придивіємось до того, як родяться його мелодії.

Ось Іван підіймається на самий ґрунь. Продирається крізь буйні малинники, минає густі зарослі трав, переступає коріння дерев. Уже “показавсь на крайнім небі блакитний привид Чорногори”, загорнутий вічним шумом ріки. Ніжно дзвенить над головою фоя смерек. Іван сідає одпочити. “І ось раптом в сій дзвінкій тиші почув він тиху музику, яка так довго і невловимо вилась круг його вуха, що навіть справляла муку”. Іван прислухався — і почув нечутне, придивився — і побачив небачене: то грав щезник! Мить — і “щезник звинувся і пропав раптом у скелі” — а Іван, отямившись від окаменіння, чує, що та пісня бринить вже у ньому. Рука сяга по денцівку. “Зразу йому не йшло, мелодія не давалась. Починав грати спочатку, напружував пам’ять, ловив якісь згуки, і коли врешті знайшов, що віддавна шукав, що не давало йому спокою, і лісом попливла чудна, не відома ще пісня, радість вступила в його серце, залляла сонцем гори, ліс і траву, заклотіла в потоках, підняла ноги в Івана, і він, пожбувшись денцівку в траву та взявшись у боки, закружився в танці” [т. 3, с. 181].

Конспективність нашого переказу відбирає чар у цього майже двосторінкового фрагменту — підручника творчої лабораторії Коцюбинського. Зате чіткіш проглядає метода.

Враження оформилося у “те, чого шукав”, після довгих блукань пленером, після того, як максимально, до межі “fata morgana”-и (шезника), придивився й прислухався. Момент одкровення (мелодія) — дуже короткий. Момент — “шезник”. Був і нема. І лише по напруженні пам’яті, що помагає “відновити свої враження”, проростити в собі засіяне огромом з-зовнішніх вражень, ти здобуваєш екстракт — враження вражень.

“Підручниковими” взірцями цього імпресіонізму *par excellence* всяяна вся повість. Наче полонинка — Маріччиними співанками. “Вона знала їх безліч. Звідки вони з’являлись — не могла розказати. Вони, здається, гойдалися з нею ще у колісці, хлюпались у купелі, родились у її грудях, як сходять квітки самосійні по сіножатях, як смереки ростуть по горах [...]:

Співаночки мої милі,
Де я вас подію?
Хіба я вас, співаночки,
По горах посію [...].
Ой, як буде добра доля,
Я вас позбираю,
А як буде лиха доля,
Я вас занехаю...” [т. 3, с. 187, 188, 189].

Творча метода, про яку йдеться у цій коломийці, — та ж, що нею майстер послугувався, одухотворюючи світ Острова. Спершу — вдихаючи в нього свою велику душу, а відтак — беручи її назад, оброслу усією пишнотою світу *земної* краси. Курсив — спеціально до теми “душі”, яку звикло асоціюємо з чимось абстрактним, прозорим. У Коцюбинського є і це. Але навіть прозорість його — то мінімум серпанковість, сітка ажурі, блакитний екран, на якому відбито *пластичне*. Знову воно. Скрізь на нього виходиш. Не Антін і незнайомка пливуть крізь блакить, а вся маса морського повітря, весь запах солі, полинів, сонця “проходить крізь них”. Вони були прозорі, та водночас — “чисті, міцні, як корабельні канати, і певно світились” [т. 3, с. 161].

Майстер вчить, що душа — незнайомка. Спершу в неї немає імені. Вона приходить у світ, аби всотати його красу і відлити її у формі, відповідній своєму призначенню. Лише віднайшовши ту форму, душа осягає комфортний стан — стан душевного раю. Підхопивши цей стан із собою, душа повертає у вічність. Так відходять щасливі. З іменами.

Наприклад, Іванко й Марічка. Більш гуцуліших нема, бо такі ті — хто їх носіями. Їхня пара — органічна сполука, породження Світу, а не суспільства (роди Палійчуків та Гутенюків ворожі). “Марічка обзивалась на гру [Іванкової] флюяри, як самичка до дикого голуба — співанками”. Марічка чує слова, Іванко чує мелодії. А разом вони — пісня.

Вони пара з дитинства, бо дивились, як паруються овечки, й перейняли собі. Вони пара й по смерті, бо коли та забрала одно — вслід за ним, на його поклик, радо квапиться друге. Іванко гине, пішовши за Маріччиним привидом нявки, яку зміг узріти знову ж — завдяки специфіці своєї душі, що осягає *невидиме іншим*. Бо любить його.

Інші хіба — *знають*: із дідівських переказів, а чи етнографічних збірників В. Гнатюка. Знають, що по лісах має гупати невидима барда, бродити чугайстер; знають легенду про те, що гори виплював Аридник, коли благословенна Богом земля, дешицю якої скрав за щоками, почала рости. Вони — знають. А Іванко — *чує і бачить*. Мико оповідає йому цю легенду вже після того, як Іванко, приклавши вухо до дримаючих гір, визначив безпомилково: “Відай, ростут”. Оце ж він вловив зерно тієї легенди! І проростив би, можливо, — у ще розкішніший колос, та... втрутивсь “всезнаючий” Мико.

Не біда! Іванкові стане й без того. Метода органічного виймання душі із докілья (живого й неживого) і взаємного оживлення неживого — живим, опанована в “Сні”, домінує і в “Тінях...”: “Раз він побачив дивну картину [...]. Мряка знизилась і укутала ліс, а він став легкий і сивий, як привид. Тільки полянка зеленіла під ним та чорніла одинока смерека. І ось та смерека закурилась і почала рости. Росте та й росте — ось і виступив з неї якийсь чоловік. Став на полянці, білий, високий, і гукнув назад себе у ліс. І зараз вийшли з лісу олені”. “Білий” став їх пасти, а коли звівся вітер — “те стадо як пирсне, так і пропало. Отак якби хукнув на скло, воно запітніє, а потому шезне усе, якби нічого й не було. Він показував іншим, але ті дивувалися: “Де? Сама лиш мряка” [т. 3, с. 198 — 199].

Ті “інші” дивуються стилеві майстра, а самі все життя топчуть віск, по якому він пише. Сцена виймання будзу із путини набуває сакрального сенсу не тому, що ватаг і вівчарі, не знаючи наукових основ сквашування молока, вважають його “якимсь чудом” і бояться (поглядом, шумом, лихою думкою) вректи процес; а тому, що ця сцена абсорбована тим, хто в такий самий спосіб добуває усі свої враження — “з-під ніг” отих, інших, з-перед їхніх, замилених побутовою звичністю, очей:

“Молоко в путині жовкне і гусне. Ватаг схилився над ним скуплений, навіть суворий. Розщібає поволі рукава і по сам лікоть занурює в нього свої голі, зарослі волоссям, руки. І так застигає над молоком”. Певний час минає в німому чеканні. “Тільки по легкому рухові жил на ватагових руках помітно, що насподі в посуді одбувається щось [...] і раптом з дна посуду, з-під молока, підіймається кругле сирове тіло, що якимсь чудом родилось. Воно росте, обертає плескати боки, купається в білій купелі, само біле і ніжне, і коли ватаг його виймає, зелені родові води дзвінко спливають в посуду...”

Ватаг легко зітхнув” [т. 3, с. 198].

Оформлене враження сохне на подрі. Знайдено “те, чого шукав”.

Од головки сиру — до планети власного світу. Такий діапазон відкриває творча аура Острова. Острів пливе — і митець невідступно почуває себе на ньому. Він ще спробує декілька екскурсів на “велику”(власне, в “лапках“) “стару землю”, аби переконатись, наскільки зчужіла вона йому. Адже там зазвичай відбувається щось цілком протилежне до подій Острова.

Тут — одухотворення, висікання душі навіть з каменю.

Там — душоубство, тотальне знищення живого. Обкрадання невинних душ Богом даною плоттю. Розставшись із нею дочасно, по-гвалтівницьки, ті душі летять не на Острів, а в чорні недеї, у зимні верхи, звідкіля в стані вічного жаху носять мішками градових хмар лід замерзлих озер Чорногори, на друзки потовчених чорнокнижниками.

Вбивство, насильницьке перетворювання одухотвореного в бездушне, викликає в митцеві таку огиду, що він таврує його навіть від імени “жертв” великоднього столу. Новела “Лист” (1911) — пристрасний маніфест вегетаріанця, написаний ...”факховим” гурманом.

Соломія Павличко вірно підмітила цю антитезу (Пристрасть і їда: особиста драма Михайла Коцюбинського // Сучасність, 1994, № 12), та пояснювати її взялася, виходячи не зі специфіки саме цього, заключного, періоду еволюції митця, а — у загальному контексті його творчого й епістолярного спадку. От і вийшло, що Коцюбинський загалом був нещирий, захоплюючись шинк[ою] під турецьким прапором і індик[ом] під італійським” (у листах), а в новелі (писаній тоді само) — жалюючи пороса “справлене, чисте, як гола дитинка, що захлинулася в купелі”.

Цей дисонанс (у С.П. — “прірва”) засвідчує не те, що у творах Коцюбинський “хотів бути не тим, ким він був насправді”. В цій амбівалентності — не “увесь зрілий Коцюбинський”. Те, що

позірно здається нещиристю, якраз і є граничною щирістю. Вивертання душі з усіма її полюсами відкрило не життєву драму митця, а — один з найпосутніших секретів його стилю. Адже він змінює перетворити себе на живу мембрану, що озвучує *кожен* затаєний порух душі. І головне — озвучує *в творах*. Дослідниця акцентує на суто епістолярній прописці, скажімо, пікніків з рибальством, у яких Коцюбинський брав участь на Капрі і де виявляв “агресивні” інстинкти. Він листовно “смакує” усі подробиці “насильств” над морськими мешканцями, а в новелах, мовляв, цього нема... Та візьмімо “На острові” — і вже маємо те саме: та ж ловитва восьминогів, червоних морських чортів, в’юнів, плескати півнів й риб-голох. Навіть натуралістичних подробиць не бракує, коли старий Джузеппе (авторова симпатія!) перегризає живому восьминогові шию, живцем ковтає креветок та дрібненьких рибок, а живому спрутові одкушує ногу...

Повна відвертість, жодних розходжень між листами й новелами. А щодо “роздвоєння” у самій творчості (приміром, все той же “Лист” і — рибальський фрагмент “На острові”) — то тут маємо справу із набагато “дрібнішими” дробами. Не роздвоєння, а — розтроєння, розчвертування (не на пострах — на успіх), розбезмеження! Скільки вражень (швидкоплинних, миттєвих) — стільки й рухів “мембрани”, стільки й записів їх, стільки ж — іпостасей записувача.

Виходячи з цього, не слід вважати душу імпресіоніста чимось аморфним, наділеним *тільки* естетичною концептуальністю. Впродовж усієї студії ми демонстрували, яким болючим був процес перманентного узгоджування естетики з етикою, як митець “тікав” і “повертався” саме задля цього узгоджування. “Пік” болючості припав на передсмертні роки, коли всемогутньо-містичне передчуття Кінця перекрило пульсуючий клапан втечі-повернення.

Втеча й повернення, що регулювали необхідні для виживання (в житті) та життя (у мистецтві) дози естетики й етики, перестали бути взаємочинними. Письменник, що постійно сперечався й мирив себе із собою, засвідчуючи це “кардіограмою” свого стилю й сюжету, більше не мав снаги цим займатися. Він (підсвідомо) готує душу до зустрічі з Вічним і при цьому фіксує пером шалене співчуття до будь-якої обездуховленої плоті, чи людської, а чи тваринної. Мимовільний азарт, висловлений після “пікніків із рибальством” — результат не позитивного сприймання їжі як “manger” (запоруки сили і влади), що твердить С. Павличко, а — тимчасове підпорядкування колективному несвідомому, ініційованому рибальськими пристрастями М. Горького. Стиль

життя Горького й загалом “викликає в Коцюбинського змішане почуття захоплення й остраху”. С. Павличко відзначає це, підкріплюючи рядками з листа, де Коцюбинський “ставиться до цього з пересторогою” (“Представь себе — и я уж. Сначала мне было совсемо подсекать клюющую рыбу, ей это больно, а теперь озверел и вхожу в азарт”) — і тут же дослідниця називає оту пересторогу “трохи фальшивою”, оскільки “співчуття до “бідної риби” висловлював далеко не вегетаріанець”.

Власне! Далеко не вегетаріанець. Звідси, “de profundis” власної земної істоти, яку теж (виявляється) втягли у криваву оргію реалії “старої землі” — розпачлива тональність “Листа”. Заадресувавши його до друку, письменник у новелі “**Подарунок на іменини**” (1912) розвиває тему абсурдності дикого звичаю “цивілізованих” — убивати. Тобто насильницьки, по-гвалтівницьки, не маючи на те жодного права, розлучати душу із плоттю. Те, що то — одна тема, незалежно — про людей чи тварин йдеться, свідчить “post scriptum” “Листа”: картина оргії кровопускання і кровозмішання — крові “братів наших менших” з кров’ю “старших”, що, почувшисья упирями, запрагли вже й крові своїх братів у Христі.

“Цілими днями на вулицях хрипло кричав п’яний народ, співав сороміцькі пісні, лаявся, заводив бійки. Кров юшила з людей і сохла на камінні разом з болотом. Одного дня, на Великодньому тижні, проти нашого дому забили навіть людину. Ну, що ж! Я прийняв се спокійно. Хіба ж могло бути інакше? Кров має чародійну силу притягати кров. Люди плакали і кричали, а мені лицемірними здались їхні жалі, і страх злочину. Заб’ють людину і, щоб потішити себе по втраті, заріжуть курку чи гуску, заколють свиню й заїдять жаль” [т. 3, с. 238].

Але зважмо: “я прийняв се спокійно...” Згадаймо “сливу”, якою перевтомлений митець дозволяв собі заїдати звістки про повішених. Його серце вкрите нальотом всежиттєвих компромісів. Потрібне інше, що відчуває гостро, завжди. Потрібне серце дитини.

Дорі, що “кінчає десятий рік”, батько, “околодочний надзиратель” Зайчик, вирішив зробити “подарунок на іменини” — показати страту революціонерки. Що з цього вийшло, відомо. І те, що Доря малий, і те, що революціонерка молода, і те, що митцеві так мало до власної смерти, наповнюють твір розпукою, зрівнятися із якою може хіба “Вихвостів” і страждання “баби” у хаті. Але за ними був “Сон” та прочуття архитвору. Що ж тепер, за обрієм нової розпуки? Що, крім фатального передчуття?

Знову сон, і у сні — той же світ насолоди. Адже острів пливе...

Аркадій Петрович Малина, старий генерал (“**Кони не винні**”, 1912), будиться у чудесному настрої. Навіть довгі пошуки одеколону не встигли його розвіяти. Малина — в повній гармонії духу і плоті. Йому вдається поєднувати поміщицький комфорт і червоні ідеї. Таке можливе тільки у сні — в раю, де поруч мирно пасуться вовк та овечка. Домашні сходяться на сніданок, де інший “сновиди” — сліпий адмірал Жан (швагер Малини) оповідає вже про свої сні: якийсь “прекрасний невиданий город”, якийсь концерт — “музика нових поколінь”, нечувані комбінації звуків, щось таке, перед чим Бах, Гайдн і Бетховен — пігмеї”... [т. 3, с. 260]. Чіткі, аж до стилістичних подробиць, перегуки оцих іронічно змальованих снів із захопленням “Сном” Антона починають схилити до думки, що майстер знов “повертає”. “Тепер дійсність дивніша за сні!” — стискає плечима хазяйка, а реакція Малини на посланців тої дійсності — мужиків, й прийшли до нього з пропозицією віддати їм землю, й взагалі наче б утверджує читача у висновку: це — сатирична новела. “Буду стріляти”... Це у тих, котрі, за його ж, Малини, словами, “мають право на землю”; у тих, із котрими кумався, для котрих “червонів”. Ліберал, сатира... читачам, неуважним з огляду на попередній доробок письменника. Для уважних це — не сатира. Це відбиток трагедії:

“Хотів спокою і самоти. Але чим далі заглиблювався він в поле, тим виразніше підіймався од землі голос, м’який, зрадливий, і сперечався. І тут він вперше почув всім тілом, що се обзивалась до нього його земля, що він з нею так зрісся, як з жінкою, з сином, з дочкою. Що тут, де він ступає, ходили ноги батька і діда, і над полями лунав їх голос, голос цілого роду Малин. Що все, чим він пишається й цінить у собі; його розум, смак і культура, навіть його ідеї, — все згодували, усе зростили оті лани” [т. 3, с. 266].

Це — про біль розставання, про тяжку ваготу підсвідомлення його неминучості. Так, домінанту своїх відчуттів митець обставляє сатиричними нотами. Але не для того, щоб викрити “ліберала”, а для того, щоб бодай екстремою самоіронією заглушити в собі оті відчуття, ампутувати орган, що ширить гангрену. “Сни”, невтомний контроль за апетитом, за тілом, яке фатально старіє, скільки його не одеколонь, а головне — “колонівська” занегажованість у мальовничих докільля, мінливість настроїв-станів — що це, як не автопортрет? Чи інакше повівся би автор на місці Малини?

Таж він умисне його сотворив, щоб повестися саме так! Ухопитися за кожніську нагоду, навіть найнеймовірнішу (“У мене

— і козаки... Пустіть мене зараз!”), щоб не дати — не розлучити душу із плоттю, “що [вона] з нею так [зрослась], як з жінкою, з сином, з дочкою...”. Бодай тут, бодай у жорстокій мазохістській новелі, де ти все ж собі пан; де навіть немилосердна самоіронія співає хвалу життю, бо це іронія — над розставанням.

“*Хвала життю*” (1912) стає гаслом, молитвою до ікони, що невблаганно тьмяніє. Коцюбинський демонструє унікальні взірці своєї, отепер вже воістину, амбівалентії; свого, відтепер вже й навіки, роздвоєння, розчуження між свідомістю, що уперто чіпляється в плоть, і душею, котра відчуває, що плоть та приречена.

“Минуло трохи більш року, як землетрус обернув пишну Мессіну в грудю каміння”...

Митець обходить кладовище 40 000 жертв катастрофи; ностальгійно читає красу по уламках, що нею були; споглядає макабричну картину добування з-під них решток жінки, а в кінці, після всіх оцих жахів, надібавши гурт сеньйор-сеньйорин у жалобі, перед котрим якийсь аферист рекламує косметику... митець раптом хоче нас переконати, що у цій убогій косметиці — симптом відродження. Митець переводить погляд на далекі, незаймані бідою пейзажі, і “чує”, як співає душа “хвалу життю”.

Який він дотепний, який елегантний, навіть ілюструючи власне безсилля. Вірити в те, що із “гарних скляночок в золотих етикетках” до заплаканих вдів і сиріт повернеться молодість і краса, що кілька мазочків помади компенсують розбиту на друзки палітру Мессіни, міг лише справжній фанат життя, що знає, як малювати веселку барв навіть понад черніну пекла. Роботи пензлеві вистачить. Після острова Сіцилії, знебарвленого землетрусом, художник опиняється на зимовому Капрі, “*На острові*” (1912) своєї мрії, ось уже вкотре, та разом з тим, ніби вперше. Пору року обрано нетрадиційно, як нетрадиційна у нього зараз пора життя. Стипендія дала змогу покинути службу тільки о цій порі, більш того — зобов’язала: “...Здоров’я моє таке погане, що вже не зможу жити зимою в нашому кліматі і мушу виїздити на зиму за кордон, в теплі краї” [т. 7, с. 142].

Тобто Капрі тепер ще й острів надії, спроба пом’якшити зиму свого земного життя, підмалювати, пояскравити фарби, що невблаганно бліднуть. І у грудні “тут все зелене, дико ростуть нарциси і троянди, вони в цвіту” [т. 7, с. 153]. Це прекрасно, та все ж самої природи замало. Навіть італійська зима іноді zagrożена перед безбарв’ям: “...Сірі води густо спливають із сірого неба на посірілу землю. Вони вже змили всі фарби. Злиняло море, скелі і дерева [...] все поволі зникає...”, навіть картини

Ботічеллі, якими прикрашено стіни кімнати, розплилися в очах. Може, тому митець припасає відерце фарби (нею старий Джузеппе вкриває човна, постраждалого після стихії). Як тут не нагадати про флакончик помади із новели “Хвала життю”. Її було писано спеціально для збірника “Біла квітка”, видання якого ініціювало Полтавське товариство боротьби з туберкульозом. Тобто, і флакончик, й відерце — то наче підбадьорливі нотки кольору в сірій мелодії доживання. А допіру на острові стрімко росла догори бурлива гама тривоги.

У своїй кімнаті на “*villa Serafina*” митець почувався, як у каюті корабля, що впливає у бурю. Цілу ніч сигнали тривоги подавав телефон (він поруч у сінях, і на ньому забули повісити слухавку, аби буря мала у що кричати). Тривога атакує й нарано. “Одягаюся. Виходжу. Де там! Нема чим дихать. Вітер заганяє дихання назад у груди [...]. Гойдається земля під ногами, як палуба корабля, і щоб не впасти, хапаюся за стіни” [...]. “Все зігнулось на острові-кораблі, що несеться по морю на чорних вітрилах” [т. 3, с. 281]. Й ось нарешті — “тривога таки достукалась. Товчуся по хаті, як джміль у вікні, і чую потребу переставити меблі [...], розіпхати стіни, або і зовсім їх завалити” [т. 3, с. 283].

Це не настрої — це стан. Його не підбадьорити квачиком, обмоченим у помаду. Його слід прийняти як неминучість. І заки лишається час, постаратись заспокоїти душу, переконавши її, що й поза тілом є можливим життя. “Потренувати”.

Дивовижний “роман” з незнайомкою у цілком новій версії. Як і все у цей час — останній. Зустріч, любовна гра і освідчення відбулися очима, через спину піжона в англійським костюмі — супутника незнайомки. Цей “третій” зовсім не завада. “Він не існує для мене”. “Третьому” належить лиш тіло коханої жінки, а митцеві (очима) промовляє її душа. Вони рідні і вони ще зустрінуться. Там десь, де вже радіють Фатма і Алі, Соломія й Остап, Антін і “його” незнайомка. “Далі буде”. — Так обіцяла редакція Літературно-наукового вісника “буквально вирва[вши] у [письменника] до січневої книжки [1913] сю незакінчену річ і надрукувавши її” [т. 3, с. 423].

“Далі” і справді буде. Але вже — не на сторінках журналу.

V. Квіт аґави

Метелик прочуває свою ясну будучність. Адже стільки зусиль крила присвятив підготовці до неї. Наситив себе сонцем, призбиравши на харч нектару з найкращих місцин і сумістив оце

все у розкішному враженні вражень — воістину другому, іншому, ліпшому (!) світі, який со-творив із Островом. У тому світі він як дома, давно. Він і “далі буде” в тім світі. Й після того, коли остаточно, усім еством, утече, вирветься з “лялечки”. Залишилось впізнати — де? Де це повинно статись? Митець впізнає...

Метелик помирає на квітці.

“Ось вона — та, що вічно мене хвилює, що тільки раз розцвітає квіткою смерти. Сиза серединка міцно згорнулася і в муках, зціпивши зуби, одриває од серця листок за листком. Закаменіла на каменистому ґрунті і прислухається з жахом, як росте, стигне і рветься з неї душа [...].

Все має пору, для всього приходить свій час.

І для аґави. Те, що таїлося в ній, продирає нарешті тісні обійми, і виходить на волю як велет, несучи на могутньому тілі, яке може зрівнятись хіба з сосною, цвіт смерти.

Обвіяна вітром, ближча до неба, аґава бачить тепер, чого не бачила перше. Вона бачить море і скелі, перша стрічає схід сонця, остання ловить червоний захід, а вітер шумить коло неї так само, як і в короні дерев.

Сизі листя в’януть тимчасом під нею, одхиляються, як недужі, по них стікають дощі, сині зуби мертво блищать на сонці, корона сохне і м’якне, наче ганчірка, а квітка на високому пні вітає сонце і море, скелі та далекі вогкі вітри гордим і безнадійним привітом засуджених п е р е д ч а с н о на смерть.

Одчиняючи вранці вікно, я раз у раз бачу ряд цвітучих аґав. Стоять стрункі і високі, з вінцем смерти на чолі, й вітають далеке море:

Ave mare, morituri te salutant!..” [т. 3, с. 294].



Коцюбинський помер передчасно. Якщо міряти земними стандартами. Якщо термін життя аґави співвідносити ну хоча би з тією ж сосною, що так схожа до неї тілом. Тільки тілом, бо ж душа у сосни не Така!

Коцюбинський помер саме вчасно — в час, коли його творчість доросла до логічного пункту — символу, що так дивовижно її узагальнив. Автопортрет з аґавою було записано на останній сторінці Книги його життя. — Творчого. Земне ще тривало неповний рік, упродовж якого письменник збирав матеріали для повісті “Годованці”. Мало бути щось про гуцульський світ у низинах (на відміну од вершинних “Тіней забутих предків”); щось реалістичне, схоже на чергове повернення

з острова втечі. Не судилось. Як і — завершити почате “На острові”.

Душа ще пульсувала, інерційно укладаючи плани. Вона й далі жадала співати хвалу земному життю (“Я жити хочу” — слова на смертному одрі). Та водночас...

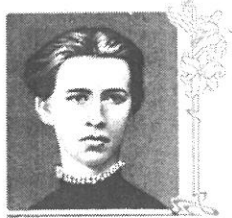
Метелик відчув, що його вік — короткий. Він усів на лоно аґави, що так схожа із ним долею. Барвні крильця востаннє згорнулися. “Par excellence”!

Адже “квітка” завершує добру справу.



ЛІТЕРАТУРА

1. Коцюбинський М. Твори: В 7 т. — К.: Наукова думка, 1973–1975 (посилання даються без вказівки порядкового номера видання у списку літератури (1.)).
2. Борщевський М. Вивчення творчості Михайла Коцюбинського в школі. — К.: Рад. школа, 1975.
3. Калениченко Н. Михайло Коцюбинський / Нарис життя і творчості. — К.: Дніпро, 1984.
4. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі к. ХІХ — п. ХХ ст. / Проблеми естетики і поетики. — К.: Зодіак = Еко, 1995.
5. Листи М.М. Коцюбинського до О.І. Аплаксіної. — К., 1938.
6. Павличко С. Пристрасть і їда: особиста драма Михайла Коцюбинського // Сучасність, 1994, № 12.
7. Черненко О. Михайло Коцюбинський — імпресіоніст: образ людини в творчості письменника. — Мюнхен, 1977.



“КВІТКА” ВІД ЛЕСІ

“Лілея моя лілейная!”

“Liebe, liebste Wunderblume!”*

“Мій бідний зламаний квіте...”

“Giglio mio!”**

... Її листи завше пахнули квітами. Ті, адресовані найлюбішим: сестриці О.Косач-Кривинюк, подрузі О.Кобилянській, другові С.Мержинському... “Квіточкою” виявивсь і чоловік, Климент Квітка. У віночках-вінках — численні світлини (такою — пам’ятайте мене). І нарешті — поезія. Тут і конвалії, і фіалочки гожі, і проліски. І “білі й рожеві, червоні й блакитні троянди”. І квіт граната — знак жаги. І вольова *Saxifraga*, що ломить камінь. І цариця нікотіана, чий наркотичній владі кориться все довкіль. І терновий вінець, “завжди кращий, ніж царська корона”. І, звичайно ж, лелія...

Чи не кожне чуття поетеси проросло тією чи іншою квіткою. Можна скласти букет яскравих імпресій, роззирнувшись, набравши матеріалу у тім квітнику. Тільки ж вік букета короткий. Його вистачає на час першого враження. Далі образи, вирвані з “родового” ґрунту поезії, докірливо в’януть. Адже кожен із них, сам по собі, — лише алегорія. Одновимірна, до того ж не Лесина, а повзята з чужих квітників. Як далеко “не Лесина” іще й більшість “квітчастих віршів”. Їх появу не вітав скептичний Франко (“*Trop des fleurs! Trop des fleurs!*” Цвіти і зорі, зорі і цвіти — отсе й весь зміст тих поезій” [6, т.31, с.263]). Їх можна дотепно композиціювати, а все ж ікебана — жанр для іншого випадку...

Лесині квіти слід вивчати живими — у рості й “виросуванні”: у весняному гаю Волині, де вітає свої золоті віки “первісточка біла”; по ярочках Подолля, над якими бринить веснянково жайворонкова пісня; у розквітлім саду, де в колосочці спає “дитина поки ще маленька”, і щебечуть до неї у сні соловейки, трусять дзвіночки мелодій легкокрилі янголики...

* Любий, найлюбіший чарівний квіте — (нім.).

** Моя леліє! — (італ.).

Пора цвітіння — то й пора пташиного співу. Поет — співець від природи, від якої і квітка, об’єкт оспівування. “*Ich singe, wie ein Vogel singt*”*, — свідчив Гайне, чий “Книгу пісень” Леся натхненно переспівувала напровесні (1890).

То ще й книга квіток, особливо — лелії і рожі.

“Квітчиться рожа недовго, Глянеш — уже і немає. Зараз гуляймо-кохаймось Ми у рожевому гаї! Любиш ти рожу, Гафізе, наче якийсь соловейко...” [5, с.289]. А це вже Гафіз, “поет троянд та соловейків шіразьких”, один із батьків традиції, до якої, посередництвом Гайне, прилучилась і юна Леся.

Ранній “Співець” (1890). Напочатку — традиційна взаємосув’язь: співцевого настрою й стану квітки. Доки троянда цвіте, соловейко спішить наспіватись. Коли ж в’яне — він замовкає і летить у теплі краї. На цім пункті традиція ставила “крапку”. На цім пункті Леся ставала нетрадиційною.

“Та хоч би й крила мені солов’їні і воля своя, — Я б не лишила тебе в самотині, Країно моя!” [1; т.1; с.72].

Лесин співець почуває із квіткою не тимчасово-партнерський, але *кровний* зв’язок. Порівняння квітки з Країною — вислід іншої давньої казки. Цього разу вже про лелію.

“Кожна лелія має свого ельфа, котрий разом із нею народжується й разом із нею помирає” [3, с.63]. Ельфи (“такі, як метелички, маленькі” [1, т.7, с.30]) живуть у леліях, мов у домівках. Ці істоти — плоть від плоті своїх батьківчинок. Проте плоть, наділена крильцями й голосом, здатна літати, звідомляючи світ про долю й долю мовчазної, безкрилої квітки. Ельф — неначе душа лелії.

Як співець — душа Країни своєї. Як ведеться Країні — така й пісня її співця. Ельфіві — як лелії.

Того самого 1890 року Леся пише “Лелію”.

На перший погляд — всього лише “казка для дітей” (так у підзаголовку), невеличка розривка, ослінчик, де присіла на хвилю, починаючи Шлях...

Лелію загрожено. Її та її сестриць “руками займають, листя обривають, а часом і віку збавляють, гострим ножом стинають...” Про це жалісливо квилять-проквиляють ельфи. Навіть їхня цариця безсила чимось зарадити: “Шкода мені вас, дуже шкода [...] Нічого я вам не пораджу, мої безталанні...” [1; т.7, с.33].

Казку написано в формі сну маленького Павлуся, якого супроводить у мандрах цариця ельфів. Того ж 1890 року, у вірші

* Я співаю, як співає пташка — (нім.).

“На давній мотив”, прозвучало питання: “ — Що ж за диво снилось тобі, мила? — “Мені снились білії лелії...” — Тішся, мила, бо лелія біла — Квітка чистої та любові надії!..”

“Надія, — їй же першу пісню я співала...” [1; т.1, с.69]. Як відомо, у дев’ять літ. А в дев’ятнадцять “на давній мотив” доспівувала: “Притупила я до квітів ближче, — Всі лелії раптом затремтіли, Почали хилитись нижче, нижче. Та й пожовкли, дали почорніли...” [1; т.1, с.76].

Зів’ялі квіти — недуга. Так у “Соннику”, і у Лесиній ліриці. Відтоді, як у неї вніс коректу йорданський мороз, її Квітень визначатиме співчуття: “ельфа”, “квітки” — й “ельфа” до “квітки”.

Дитяча казочка стане пророчим сценарієм усієї творчості Лесі. Й не лише в експозиції, родом [з] якої лірика. Розвиток дії, а головне — кульмінація, передбачать ідейне ядро епіки й драми. Більше того: запрограмують їх Рід.

Це невдовзі, бо ще не наплакався ельф. Ще не сягла апогею розпуки квітка надії.

Лірика

Спершу — “дівчина несміла”, не для якої розквітли у гаю квітки запашні; “співець”-соловейко, що не лиша в самотині рідного куточка; “смутна муза одна”, котра вита над могилою Надсона і по тім, як “останні квітки облетіли “... Всі вони однорідні, всі — суб’єктами співу-чуття у ряду типології “ельфа”. Він квилить жалісливо й недовго. Майже одразу тонесеньке русло, пробите такими слізьми, зглиблюють і по вінця наповнюють сльози гарячі, палкі та бурхливі — “сльози-перли”. То ридає цариця ельфів.

Вона чується обраницею Regin-и, гордої Музи з широким помахом крил. Але все ж негайно визнає себе й бранкою в ході її тріумфальнім: (дещо перекишталтовуючи) “орлині крила чує за плечима, сама ж кайданами прикута до землі”.

Як її батьківщина, та, без якої не може, і неволі якої не може зарадити. Вона все ширяє на крилах могутніх пісень, та пісні оті то “невільницькі”, то “невольничі”. Їх потужне безсилля спонукує Лесю шукати по екзотичних чужинах взірці сильних квіток: ломикаменю, нікотіани, граната, — взірці для слабої лелії.

Ні, лелія бліда до смерті. “Кора льодовая [—] міцна”. “Сльози-перли” гарячі, та нездатні її розтопити. Їх стає щораз більше. Їх стає так багато, аж затісно в оправі окремого твору. Вони множаться в цикли, генеза яких суто Лесина. Якщо, приміром,

Франко гуртував свої вірші “на тему” апостеріорі, добираючи із розмаїтих теренів-років, то у Лесі “тема” все починає. Вірші — ніби набої, штурмують її зівсібіч. Стільки порошу, стільки жаги, що замало одного. “Ох, яка [її] туга взяла!” На єдиному подиху, із єдиного імпульсу — залп. “Ти занадто палка, моя пісне!”

Сльози-перли занадто пекучі. Їм співмірних щодо сили трагізму українські співці ще не знали. Навіть Шевченко, “день і ніч плачу”-чи на руїнах козацької слави, все ж допіру бачив ту славу, акумулюючи зі споминів про золоті віки творчу снагу; ототожнюючи стан свого молодого, розкутого з пут кріпаччини, здатного подолати навіть невиліковну недугу, тіла, зі станом могутньої козацької України.

Леся — ні. У неї не було молодости. У її України — навіть споминів про золоті віки. Її плач над квіткою-батьківщиною набув небувалої сили іще й (саме!) тому, що Лесин “ельф” “вправлявся” у нім щодня, щогодини, щомиті, ридаючи над прибитою “квіткою” власної кволої плоті.

Відчуттям органічної єдності ельфа і квітки, співця і країни, духу і плоті Леся “завдячує” перш усього — сухотам. Дух не міг полишити цю плоть в безнадії. Дух вболівав за цю зболену плоть. Та поки що — самим лиш плачем.

Ні, вже треносом! Плач все дужчий, все вишній. У останніх надривах то вже Плач Єремії, — “contra spem” й “contra spero”.

Цей символ Розпачу породила безвихідь, на яку прирік його Бог. До безтями кохаючи Єрусалим, Єремія був уповноважений небом закликати своїх земляків до покори перед чужинцями, до покари-покути за рідні старі гріхи. Плач Єремії — крайній вияв експресії лірика.

Почувши свій спів у тональності цього пророка, посіявши у підґрунтя поезій кінця 90-их зерна ремінісценцій із його неземного плачу, Леся тут, у передгір’ях Голготи свого страждання, раптом збагнула, що роль Єремії — роль не її: “Єреміє, ти вічна туга, тебе не збагну. Як же серце твоє не розбилось од лютого жалю?” [1; т.1, с.238].

Єремія не мав жодного права ні надіятись, ні сподіватись, що його сльози порятують кохане місто. Його сльози були не над лелією, а над... кульбабою. Саме таку алузію зродить Єрусалим Єремії у поезії Григорія Чубая.

... Досить було повіяти легенькому вітерцеві — і квітка, що здавалася сонечком, враз оголювала серцевину своєї розпуки. Сиве птаство її пелюсток відлітало і вже — не поверталось ніколи...

Плоть лелії також надзвичайно вразлива. Ще й примхлива. Вона може роками не виростати з цибульки. Однак зійшовши,

виправдовує сподівання — “розкішно цвіте-процвітає”. Лиш належить їй леліяти.

Ці родові ознаки квітки-вітчизни сформували особливу турботливість ельфа. Він переносить її на усе, що її потребує. Лесин ельф органічно не в силі нести тягар Єремії, якому сам Бог наказав цю турботливість...

Чимдуж, швидко-швидко, летять цариця ельфів і маленький Павлусь. Їм доконче потрібно знайти ту чарівну місцину, “де схована доля незнана”.

Доля лелії, квітки беззахисности...

Невеличкий садочок замріявся у зеленому сні. То обитель Мар’яни, що за добру роботу випросила лелію у панночки, перенесла до себе, посадила, оточила гурточком сестриць. “Он і грядочка з квітами — така малесенька, а чого там тільки нема — і чорнобривці, і тоя, і любисток, і рута й канупер, і м’ята кучерява, ще й повної рожі кушик невеличкий, та все барвінком хрещатим обплетено. Посередині росте біла лелія. Видно, що господиня за лелію дбає, — обполола чистенько, ще й прутиками обтикала для захисту. А лелія ж то розцвілася — напрочуд!” [1; т.7; с.36].

Це щасливий вінець сюжету “Лелії”. Цю “обтикану прутиками” ідею захисту квітки надії Леся не забуде до смерті. Як і маленьку Мар’яну — ідею захисника. “Захисник” — “третя сила”, делегована “квітці” й “співцеві” світом людей. Без неї і “квітка” й “співець” приречені.

У ліричній поезії явити цю “третю силу” ніяк. Там її можна лише викликати: то в особі батька Тараса, що “поставив на сторожі Слово своє вічне” (“*На роковини Шевченка*”), то — “месників дужих” (“*Слово, чому ти не твердая криця...*”), то — новітніх гетьманів-королів-королівен, котрі таки мусять узяти Країну та її безталанних співців “під свою оборону” (“*На столітній ювілей української літератури*”)...

Захисник чує той поклик і рушає на допомогу. Дорога йому неблизька. Адже він — з далекого роду. В тім роду інакше живуть. Інакше мислять і дихають.

Інакше пишуть.

Епіка

Це зброярня. Тут готується панцир. Ще — це табір військового вишколу, де навчають, як захищатись. Неспроста: “У дитячі любі роки я любила вік лицарства”. Дух лицарства — щось, украй необхідне, коли перед тобою *війна*. Затяжна, тридцятьлітня.

Лірика — рефлексійні вихлюпи болю від ран, завданих ворогом. Але іноді біль відступав. Наситившись кров’ю, орел

полишав Прометея. Ворог відходив на час, і ставало можливим заспокоїти рани, погадати: що — далі? Як найдоцільніше вести себе за таких, убивчих, умов?

Ось тоді писались поеми.

“*Роберт Брюс, король шотландський*” (1893) — “ліричні” пориви, що загрожують розпачем, лицар долає завзятою методичністю, розсудивши, перейнявши терпіння від павучка. Сьома (!) спроба — і ворог біжить.

Тон “*Давньої казки*” (1895) навіть вже іронічний, з дещицею гумору, неуявного в Лесиній ліриці. — Мужність сміється!

“*Віче*” (1898): діловито, поважно радять раду маленькі ровесники “Жанни д’Арк”: “Обачні люди, тямали ми добре, що ми живем у небезпечний час; поставили сторожу біля брами, — як хто надійде, щоб давала гасло...” [1; т.1, с. 241-242]. Все гаразд — є сторожа, є замок, у дворішці якого відбувається віче, — є з ким край боронити, і є плацдарм. Художній простір, а також ті, хто його населяє, організуються відповідно до стану, який поетеса осягає з епічною мужністю, не пускаючи пристрасть порвати усі береги.

То стан облоги.

“*Поет під час облоги*” — Що це, як не “дорослий” інваріант коди “Лелії”?

“Квітку” (Місто, Країну) захищено “прутиками” (фортечними стінами). Поет походить вздовж мурів, надихає піснями їх оборонців, “обачній сторожі заснуть не дає до зорі”. У обложеному місті, хоч тривожно, але триває життя: “Он в церкву ідуть молодята до шлюбу, Он мати колише дитиноньку любов [...]. Іде на стрівання хороший вояк, Віта його мила щаслива...”

Надія не вмере. Тільки слід освоїтись у мурах фортеці, в залізному панцирі лицаря, у свідомості, що за умов облоги *інакше* бути не може.

На зламі століть у Петербурзі побачили світ монографії К. Іванова: “Середньовічний замок” та “Трубадури, трувери і міннезінгери”. Обидві книги медієвіст вважав єдиною нерозривною цілістю. І справді: лицар-співець X-XIII століть складав звитяжні шансоні саме у замку, в перервах між боями й турнірами, відклавши меч, але тут, недалечко, й зовсім ненадовго.

Лицарська свідомість, свідомість залізного панциря, поступово, синхронно з вивищуванням нот безнадії у ліриці, стає домівною в епіці, вчить поета, як Бути.

Якщо у “*Червоних легендах*” (1.VIII.1900. — це важливо) “дівчина убога [ще — Р.Ч.] хрестоносця рятувала од прокази сарацинів, свого серця кров віддавши”, то у “*Трагедії*” (6.VI.1901.)

лицар вже пропонує дівчині інший спосіб рятунку. У відповідь на прохання “залишити бій кривавий хоч на ту малу часину, поки рану перев’яжуть”, звучить наступне:

“Любий джуро! — шира дяка тій, що шле тебе до мене, але я прийти не можу на запросини лагідні. Якби я хоч на хвилину скинув сей залізний панцир, кров би ринулася потоком і життя мое порвала б. Бо й такі бувають рани, що нема на них бальзаму, що нема на них завоїв, окрім панцира твердого”.

— Ох, мій пане, ся відповідь зранить серце ніжній дамі!

— Може, дама має панцир, Хай його міцніше стисне“ [1; т.1, с.268-270].

Між “Червоними легендами” і “Трагедією”, між 1.VIII.1900. і 6.VI.1901. — “**Одержима**”. Перший досвід стискання панцира.

Драма

“... Я її в таку ніч писала, після якої, певне, буду довго жити, коли вже тоді жива осталась. І навіть писала, не перетравивши туги, а в самому її апогею. Якби мене хто спитав, як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти: “J’en ai fait un drame...” [1; т.10, с.108].

З того всього створила драму...

Одержима ніч 1901 року, слотавий січневий Менськ, умираючий друг, Леся...

Спершу — ліричний порив “віддати за друга душу”, перелити кров свого серця — йому. Як убога дівчина з “Червоних легенд”. Як соловейко із казки Оскара Уайльдта, що проколов собі серденько об шпичак любої рожі, напоїв її пелюстки широю червінню, віддавши життя за життя. Та...

Мержинський не приймає червоної жертви! То вже потім Леся уточнюватиме причину якогось дивного відчуження, збайдужіння Сергія (до “мира сего” і до неї) тим, що той проказав у момент просвітління: “Это отчужденность смерти, других причин не ищите”. Да, конечно, он прав...” [1; т.10; с.20]. То вже потім...

Тоді ж, напередночі, вона “искала этому причин в его откуда-то появившейся (конечно, от болезни) религиозности, проявляющейся и в бреде, и наяву”.

Збираючи піт і сльози з обличчя Сергія, вона бачила в нім водночас: “бідний зламаний квіт” і — “образ у вінці терновім”: “Я бачила, як ти хилився додолу, пригнічений своїм важким хрестом, Ти говорив: “Я втомлений... так, справді... Я дуже втомлений... Боротися? Навіщо...”? [1; т.1, с.279].

Лесі очевидно, що християнське смирення, яким перейнявся хворий на смертному одрі, забирає рештки його снаги, життєвої

чіпкості; досушує “бідний зламаний квіт” — земну сутність людини.

“Хрест” пригнічує “квіт”.

В’януть “білі й рожеві, червоні й блакитні троянди”. Той, чий листи пахли їх пелюстками, збайдужіло відходить. Щось неймовірно наочне почнеться невдовзі, коли це вже станеться.

Коли це вже станеться, Леся голоситиме... квітами. У кожному вірші, яким вибухатиме на жалібний погреб Мержинському — “Квіток, квіток, як можна більше квітів

.....
Я всі зібрала, і в труну вложила

.....
Ти спиш в землі між мертвими квітками“ [1; т.1, 286].

Це не тільки тому, що покійний заповідав приховати під квітами лик його смерти. Це й тому, що разом із ними обсипає свої пелюстки Квітка її лірики*.

Те, що не в силі були заглушити ні морози, ні руки ворожі, тут, на Голготі, норовить пригнітити хрест. Під його тягарем — споконвічна ідея Роду. Виявляється, доки цариця ельфів шукала долі для царства свого, її підданці уклали сепаратну угоду. Поквиливши її не зарадивши квітці квилінням, ельфи готові махнути на неї крильцями й полетіти до іншого царства. Месія каже: там добре, там немає зайвих турбот.

Отже, “зайві”:

- турбота про тіло, яке пожирає недуга;
- турбота про друга (ним потурбується Бог);
- турбота про Батьківщину (бо не вона, земна, — твоя Батьківщина)...

Турбота ельфа про квітку.

Але ж саме оця турбота породила усю (!) Лесину лірику.

Леся протіє. Леся обгороджує квітку “прутиками для захисту”. Дама стискає панцир, бо ще мить — і загине знекровлений ельф. Або зрадить, “утішений”. Час найвищий. Лицар вступає у гру. Зводиться мур епічного захисту квітки поезії. Опускаються заборони. Із бійниць б’ють прицільно струми палкого вогню...

З “того всього” виходить драматична поема.

* Після 1901 року поезію Леся писатиме що далі, то менше. Збірок не видаватиме (“Відгуки” (1902) — третя й остання). “Натомість” — геніальна драматургія. Вона починається саме з 1901 року. “Блакитна троянда” (1896) — ще далеко “не Лесин” рівень.



Перед боєм найважче. Легшає у бою. Драматична поема — жанр бою.

Напасника легалізовано. Він вже не чигає легіонами привидів з-поза кожного дерева, не поглинає ліричну експресію глухими безмірами розпуки. Ти його бачиш, ти чуєш його аргументи:

— Ось вони...

— Ось — твої!

Ти знов здобуваєш надію — ту, свою, Українську, — на щастя в земному житті. Те, за яке слід *боротись*.

Це ж було так очевидно, допоки не втрутивсь Месія: “Міцний, як дуб кремезний, слов’янин На себе самохить кладе кайдани, І кажуть всі: варт віл свого ярма, Дивіться, як покірно тягне рало! Ні, ймення слов’янина не дарма Синонімом **раба** між людьми стало!” [1; т.1; с.157]. — “*Slavus-sklavus*” — монолог про ганьбу, до якої веде смирення.

“*Sklavus*”-и гнуться, гадаючи, що покорою вмилостивлять напасника. Але ж так очевидне інше: “Я бачила тоді, що хто хилився найнижче, того найбільш топтали люди й коні...” [1; т.1; с.170] (“*Грішниця*” (1896) — один з перших Лесиних діалогів).

Тільки, може... хай топчуть? Може, Бог приймає саме таких, що усе те знесуть, оминувши “спокусу” — *боротись*?

Знов очевидність: “ — Я те кажу, що вчитав в законі: Там сказано, як предок наш Ізраїль до бою став одважно проти Бога, і з ним борювся цілу ніч до світа, і, бачивши його одвагу й силу, став спільником Ізраїлю сам Бог...” [1; т.1; с.422] (непубліковане за життя діалогічне продовження монологу “*У пустині*”, 1898).

Але втрутивсь Месія. У монологах та діалогах забракло місця для аргументів. Його забракне і в “Одержимій”. Для того, аби належно аргументувати необхідність бою за квітку, засудити психологію ельфа-відступника — духу, що хоче звільнитись від “плотських” турбот, обґрунтувавши цю зраду волею Бога, знадобиться цілий ряд драматичних поем. Їх об’єднає односпрямований акт.

Перший Акт Лесиної драматургії.

Місце дії: Єрусалим, Троя, Вавилон, [ще] язичницький Рим, американська Пуща, Москва, волинське Полісся...

Час дії: 1-11 роки од різдва “Одержимої”.

Дійові особи: Квітка, Лицарі Квітки, Напасники Квітки.

Лицарі Квітки: Квітка не повинна умерти. Адже вона — лелія.

Напасники Квітки: У пустелі, де аскеза й чернець, лелії нема. Вона там не росте. Там росте чистий Дух — Дух, вільний від плоті. Скоріть же плоть, і ви звільните Дух. Киньте лелію — й підіть за нами. *Ваш* ельф — спокусник. *Ваш лицар* — грішник. *Ваша* плоть — від диявола, що захопився мічурінством, цей садівник...

Лицарі Квітки: Бог — садівник! Бог плоть насадив. Плоть, як і Дух, — від Бога. Ви віддали Плоть на розп’яття, і тим благословили сценарій Голготи як *єдиноможливий* — для усіх часів і народів, на усі покоління й віки. Ви не збагнули, що Бог вас тільки провокував; не відчули, що повестися мали не так; не почули “сумне до смерти” благання у Гетсиманському саду: “Не спіть! [...] Нехай мине ся чаша...” [1; т.3; с.142-143]. Ви спали. Ви гадали: Він — громовержець. А Він — то найбільша беззахисність.

Ви повинні були захистити Бога в Людині!

Напасники Квітки: Він казав полюбити своїх ворогів...

Лицарі Квітки: “*Кассандра*” полюбила на час полоненого елліна — гієну, що прикидалась ягням. Полюбила серцями тих, що ридали б над ним, убитим. І ворог відкрив уночі браму Трої.

“Перша братчиця в жіночій братстві” — молоденька “*Боярня*” прийняла руку Степана, що подався до ворогів задля миру й смирення. Вона помре не лише від ностальгії. — Й від каяття, що з вини таких, як вона і Степан (шабель, приржавілих до піхов), з України стане Руїна.

Гляньте! В’яне “саронська квітка”. “*Йоганна, жінка Хусова*” — що за мужня душа! Та й вона обеззброєна: їй дозволено тільки терпіти. “Мідяного щита” волосся вже не досить, щоб приховати Йоганнин розпач в фіналі: “Коли ж те царство Боже? Де ж воно? Чи доживе душа моя до нього?...” [1; т.5; с.198].

Напасники Квітки: Їй не стало терпцю. Вона засумнівалась. Царство Боже здобувається подвигом. Вірою, із якою не страшно йти на муки у колізей!

Лицарі Квітки: Це не подвиг, бо ті, що туди ідуть, ждуть дивідендів опісля смерті. Подвиг — вчинок Руфіна (“*Руфін і Прісцілла*”), що простує туди безоглядно. Він не гендляр (я — Тобі, Ти — мені). Він просто не згідний з насиллям над живою людиною.

Ессе homo!

(з-поза сцени долинає стара українська колядка: “*Пречистая Діва по світі ходила, прийшла до багача, наніч ся просила...*”)

Лицарі Квітки (експресивно випереджаючи мотив): А той “пан господар” велів прогнати собаками Діву Марію! О, якби він лиш знав, Хто до нього приходив! Килимами прослався б... Нештука славити Бога, коли Він на небесах. А ти Його захисти, упізнавши в беззахисній плоті!

(Репліка Лицарів Квітки триває, а тим часом напасники чинять свою ремарку. Вони замазують “коштовні фрески, оту предивну мозаїку” із зображенням весняного Діоніса в домі Руфіна (розпинають воскреслу Природу); розбивають скульптуру, яку виліпив Річард, натхненний “У Пущі”; устами “Адвоката Мартіана” засуджують його доньку Аврелію, що “виборні квіти сипала у ясла” Дитяткові — майбутньому Месії: Подумати тільки! Це “подібне ... до ідолянства”!!!)

Глядачеві приходиться на згадку мініатюра “Німфи”, яку Леся перекладала ще 1895 року, солідарна з жалем її автора.

І.Тургенєв зазнав того жалю на античній галявині, спостерігаючи, як пробуджені Паном німфи, дріади, вакханки і сама їх богиня Діана, враз жажнулись, смертельно зблідли, щось помітивши в далечині. Що?!

“На самому краю неба, за низьким очеретом поля, палав огненною цятою золотий хрест на білій дзвіниці, на християнській церкві [...]. Я почув за собою тремтяче, довге зітхання, подібне до тремтіння порваної струни, — і коли я знов обернувся, від німф не зосталося й сліду... Широкий гай зеленів, як і перше, і тільки де-не-де, крізь гілля, крізь ту щільну його плетеницю, видніли, розтавали клубки чогось білого...” [1; т.2; с.132].

Наче беззахисні фрески під квачами первоуритан; мов касталські джерела у Пущі, замулені квакерами... Хочеться бігти услід і гукати: “Стривайте! Ні, не вмер, а таки Він воскрес — великий весняний Пан! Вакх, Діоніс, Ярило...”.

На узліссі — відчужений ельф. Так нестерпно без квітки! Тихо, за німфами, ностальгійно — углиб зеленої гуші. Почуття: наче вперше. “Ск-р-рип,” — повернула до тями дуплава верба. Показалася квітка. Пелюстками ще сонних повік скліпнула ранні роси:

— Ти... хто така?

— Та, якої шукаєш...

Ельф захоується. Наче уперше. Майструє сопілку, розгойдує гойдалку... Їм так добре удвох! Він — осягає “душі своєї цвіт”. Вона — здобуває надію і голос. Їм живеться. Їм ще мить дорівнятись до Себе...

Й враз (десь, з-поза темних куліс):

— Лукашу, гов!!!

То неситі напасники.

Ельф противиться, спершу, а далі задкує, задкує... Він занадто ослаб у контексті тисячоліть. Він, здається, повірив у право “обов’язку” — бути відчуженим. Його наставляли, що в лісі — то сила нечиста; що під кожним кущем там сидить волохатий біс. Німфи, дріади, мавки, русалки — чорт зна, що... Відьомське кодло, вир, трясовина, гріх...

— Ви не гнівайтесь, я повертаю...

Невдовзі по “Лісовій пісні” Леся роїла у думці тему “боротьби християнства з “релігією предків моїх” [1; т.10; с. 334] і рішуче не згоджувалась з інтерпретацією образів тої релігії у скульптора С.Коненкова: “Його боги чисто кацапські, коли не фінські [...], і я в них зовсім не пізнаю “релігії батьків моїх”, що відбилася такими прекрасними лініями і барвами у веснянках, колядках, обрядах та легендах. Чому слов’янські боги конче мусять бути косолапими, кривоносими потворами — всі! коли в наших казках навіть ворожа сила — “змій” — уявляється часто в подобі знадливого красуня. А “перелесник”? а русалки? а “золотокудрі сини” тої богині-царівни, що має на чолі зорю, а під косою місяць? Се ж, либонь, близька родина того Даждьбога, що вийшов таким “ідолицем поганим” у Коненкова?...” [1; т.10; с.383].

Якщо вважати, що природа (плоть) — від диявола, то первісні боги й справді здаватимуться “косолапими, кривоносими потворами”, “без спини, с одной ноздрей”. У перверсивній свідомості, наляканій спокусами плоті, природа, полишена т.б.м. на себе саму, схиляє людину лише до гріховного вчинку. Приходить Месія — і люди “природно” його розпинають. Або “вмивають руки”. Або тремтять перед катами, навчені “первоприродним” законом Пущі.

Лесі важить довести, що це не так. “Нема чого розпросторювати свого “ідеалу” на всіх слов’ян, а треба виразно зазначити, до кого саме він належить” — завершує письменниця палкі міркування на тему “чисто кацапських, коли не фінських” “ідолиц” Коненкова.

Наші предки не мали інтенцій відчувати природу ворожою. Вони прийняли Христа душею не тоді, як вмлвали від страху у хрещатім яру Почайни, але значно пізніше — воскресивши його у квітучому лоні традицій, під ясними зорями на чблах своїх

берегинь; на берегах тихих вод, українських. Українець Скворода вживав “Бога” й “Природу” як синоніми, Христа називав Епікуром, а зерна Святого Письма пророщував не в печерах-пустелях, а в “Саду божественних пісень”. Він змушений був робити український переспів, бо просто не мав “під рукою” рідних першоджерел.

Українка Леся — так само (“гнітить мене моя “необразованість” у рідній історії” [1; т.10; с.335]). А тому використовувала “підручний” матеріал — історію “класичних” народів, а чи “вічні” сюжети. Там вдосталь нагод для прояснення того, чому ортодоксам вдалось опоганити добру стару мітологію; переконати ельфа, що квітка — лиш кубло розпусти, де гніздиться не Дух, а Гад.

Все стає зрозумілим у другому Акті.



Месія прийшов за часів апогею Риму. Коли плоті здалось, що над світом панує тільки вона. Коли плоть, що сягла поза меж матеріалізму, міг обтяти хіба вже лиш крайній ідеалізм. Зруйнувалась природна гармонія. Рим забав, аби квітка його процвітала на усіх середземних широтах, всі чотири рокові пори.

“Із квітки величі вона стає квіткою забави п’яних оргій, ознакою нищої хіті”. У знаменитій обідній залі Нерона “стіни й столи якої оберталися під час бенкетів за допомогою особливого механізму й відтворювали чотири пори року, замість граду й дощу на гостей падали мільярди свіжих трояндових пелюсток [...]”. Деякі патриції посипали “пелюстками навіть поверхню моря перед прогулянкою на галерах [...]”. Та всіх перевершив [...] імператор Геліогабал. На одному з його бенкетів, розповідають, знатні гості були закидані такою силою-силенною пелюсток, які падали зі стелі, що дехто, на велику втіху господаря, задихнувся під ними. Сам же він купався тільки у вині з троянд, яке після цього повинна була пити чернь...” [3; с.14-15].

Шоу триває. Римська “Оргія” паскудить п’яним розгулом “святу тайну” діонісій підкореної Еллади. На тлі попередніх цитат діалог між Нерісою та Антеєм справляє “культурний шок” одкровення.

“Антей: У нас в кратерах вода все панувала над вином. Квітки бували в нас лише в ту пору, коли вони цвіли в садках та в полі, а як верталась в тартар Персефона, то забирала нам усі покраси.

Неріса: Хіба ж бувають оргії без квітів?

Антей: У нас бували, ще й які буйні!

Неріса: Але ж вони були таємні, кажеш? То як же буйних оргій тих не чули знадвору люди?

Антей: Чи ж вони могли знадвору чути, як серця в нас б’ються? Чи ж сяйво наших поглядів проймало камінні мури та заони щільні?

Неріса: А ваші співи?

Антей: О, вони були потужні натхненням, а не гуком. І в стриманім зітханні тихих струн ми вгадувати вміли урагани, що нуртували в грудях у співця...” [1; т.6; с.173].

Та Неріса цього не розуміє. Вона хоче цвісти, зневаживши, що Персефоні так сумно у тартарі зараз. Вона хоче всесвітньої слави, котру обіцяє Рим. Вона зраджує ельфа — Антея — дух рідної Еллади. І танцює на оргії... Ця довершена плоть. Ця сама довершена плоть. Вона мертвіє ще задовго до фізичної смерті. Колаборант скульптор Федон (котрий і сам “закам’янів перед обличчям римської Медузи”) взорує з Неріси кам’яну Терпсіхору. — Досконалий надгробок на могилі зраженого духу.

Те саме — у “Каміннім господарі”. Дон Жуан був лицарем волі. Він підкорював світ, бо мав ключ од усіх жіночих сердець, всіх мужчин же умів побивати на шпагах. Однак дух усумнився, що його влада — справжня, почувши таке: “Ви ще не знаєте, що значить влада, що значить мати не одну правницю, а тисячі узброєних до бою, що можуть і скріпляти й руйнувати всесвітні трони...” [1; т.6; с.155].

Це — та, що зробила ставку на плоть, донна Анна. Вона зрадила юну принцесу з “Осінньої казки”, незавершену в першому Акті. Принцеса чекала свого лицаря-визволителя на високій горі, у вежі камінного замку, відмовляючи королеві, здаючи собі справу, що трон — пастка вільного духу.

Те прокляття принцеси донна Анна перетворить у ... мрію: “...Мариться мені якась гора стрімка та неприступна, на тій горі міцний суворий замок, немов гніздо орлине, в тому замку принцеса молода... ніхто не може до неї доступитися на кручу... Вбиваються і лицарі, і коні, на гору добуваючись...” [1; т.6; с.78].

Той самий антураж, та яка ж інакша тональність! Донна Анна дочекається свого лицаря. Однак не для того, щоб дав їй свободу,

а — щоб примарою влади над світом обернути його у камінь. Дон Жуан дивиться у свічадо — і замість себе бачить статую командора, котра (неначе) прийшла з кладовища...

Вислід — той же, що й в “Оргії”. Плоть, вознісши себе над духом, кам’яніє, мертвіє заживо.

Дивовижно — ідейний пуант другого Акту теж було передбачено давньою казкою ... “для дітей”...

... По дорозі до Саду Павлусь і цариця Лелія побували у магазині квіток: “Яких там тільки не було, — всякі були, які лише є на світі! Були навіть такі, яких ніде не буває... Рожі, лелії усяких барв, конвалії, фіалки, та ще якісь дивні, сріблясті й злотисті квіти, хто їх зна, як і зветься [...]”.

Павлусь аж руками сплеснув.

— Ох, які ж красні квіти. Я таких ще й не бачив. Куди леліям, що там, у саду! Леліє, поговори з ними, нехай вони тобі щонебудь розкажуть.

— Ні, Павлусю, вони нічого не розкажуть, вони не можуть говорити, бо неживі.

— Неживі? Як же вони вирости такі гарні, коли не живі? А чому ельфи не сидять в них?

— Ельфи, серденько, не сидять ніколи в таких квітках, бо ці квітки не справжні, вони зроблені...“ [1; т.7, с.33-34].

Ці, з “різних шматок, дротів, бавовни, ниток” зроблені квіти можуть бути спокійні: як ламатимуть — не заболить, як потисне мороз — не зів’януть. Вони гарні не лише навесні (вони владні над часом). Вони незалежні від сонця, землі і води (вони владні над простором). Вони можуть бути спокійні. Та чи можуть вони бути спокійні? Чи можуть вони бути? Адже їх ... нема.

Люди, що позаздрили таким квітам, про це забули. Парадокс полягає у тім, що до зради їх підштовхнуло неповздержне жадання життя — пишного у своїй вегетації, убезпеченого від життєвих негод. Закам’яніння починається в пункті свавільного торжества *земного*. Тоді, коли воно вже здається собі самодостатнім і забуває про дух — джерело своєї енергії.

Далі Неріса, застигла в дивовижній красі і грації, “танцюватиме” тільки на постаменті. І Дон-Жуан з абсолютного володаря світу стане окаменілим рабом, жодного руху не сміючи учинити з власної волі (доля “сильних” світу цього).

Гра з каменем небезпечніша, ніж гра з вогнем. Спалахнувши в горнилі життєвої муки, Мавка піде у рідну землю. Але навесні знову відродиться — для нового циклу життя. За муку воздасться! Мавка любить свою муку, бо чує, що та *душу* їй сформувала (“так гострий ніж дає вербовій тихій гілці голос”). Мавка відчула

обов’язковість плоті і духу для власної *повноцінності*. Саме тому їй дається у серце “те, що не вмирає”. Саме тому, що за тіло не журиться.

Лукаш же — тотальна “журба”. Спершу — за “дух” (сторониться “відьомського кодла”). Відтак — і за “тіло”. З тої туги застигає на зимовім морозі, каючися, що збавив кохану. Мавчин монолог — вже не для нього. — Для нас! Це заповіт Лесі.

Це — апологія *Волі*!

“Не журитись” за тіло означає: не бути його рабом. Як, зарівно, не журитись спасінням душі — то не ходити в *рабах* у духу. Божі раби, як і раби земні — *раби* (!), й цим все сказано.

Рабство — стан і духу, і тіла за умови, що вони перейнялись собою, і тільки *собою*, забувши про *друга*. Вони кинулись в крайнощі ідеалізмів-матеріалізмів замість того, аби відискати *гармонію*. “Віддати за друга душу” — от святе!

— “Що значить, жінко, віддати душу?”

— “Значить — бути готовим загинуть за любов”.

— “То се ж би звалось — віддати тіло. В тім душі нема...” [1; т.3; с.140].

У цьому місці “Міріам” не дає *прямої* відповіді “Мессії”. Вона відповідатиме на його репліку усією подальшою творчістю.

І тіло, і душу! Бо і душа — твоя. Не лише Божа. Ти не маєш права вважати себе тільки порохом із Його стіп. Ти маєш обов’язок приймати рішення сам. А від гріха свавілля — власне, що від Гріха, тебе вбереже любов — турбота про *друга*.

Для квіткі він — ельф; для ельфа — квітка; для лицаря — сама їхня дружба і з-обо-в’язаність, коли їм загрожує лихо (спонука до зради). Лицар, квітка і ельф: триєдине Буття, доки лихо сміється. Це Буття — не прокляття. Воно творить дива. У останній драматичній поемі “*Орфееве чудо*” (2. II. 1913.) Лєся долає сумнів у тім, що це — істина.

Сумнів накликає надто нестерпним лихом. І своїм (хвороба вже брала за горло), і друговим — писала до альманаху на честь 40-ліття творчої праці Франка, розбитого передсмертною втомою.

Так і Орфей, Співець Божого дару. Він поповнив собою лакуну, яку, проламавши мур Триєдиного, вчинила зрада.

Це трагедія, що співець мусить ставати на місце лицаря і підіймати з руїн мури коханого міста. Це трагедія, що лицарства бракує, що його потентанти, розполохані, здичавілі, поховалися в лісі. Але трагедію винагороджує диво.

Орфей прикладає до вуст свиріль. Її гра заворожувала раніше навіть лісових звірів. А тепер, набувши нової сили (не

розтративши, як здавалось), здатна вже й оживляти каміння.

Доки грає Орфей, здичілі одноплемінники, заслухані, заворожені, звільна виходять із лісу. Вони прозрівають: “Такий митець — і був у нас як раб...” — і беруться до мурування. Раз сам Божий обранець полишив свою гру для роботи, то як же вони, брати його менші, сміють інакше? Вони розуміють, що мур — це архиважливо. Душі, закаменілі у рабському егоїзмі “журби за тіло”, оживають. Каміння “само” складається у мури (Орфей та його “асистенти”, герої Зет і Амфіон, не бачать, як працюють прозрілі. Непритомні з утоми, герої вертають до себе, коли вже по всім: мури підвищали, юрба сховалась за ними від ворога, — Зет гукає: “Гей, браття! Диво сталося, дивіться! Адже ж таки послухало каміння!” [1; т.2; с.124]).

Ідея першого Акту (мур довкола лелії) реалізується ідеєю другого Акту (ожийте, закаменілі!). Драматургія о-формлює Заповіт.



...Одної промінної ночі Леся мала таке “Завітання”: “Довгая біла стяга простелилась від білого сяйва [...]. Якась тінь у тім сяйві з’явилася легка, блакитна, прозора і невиразна, як мрія. Геній то був [...]”

Тихо стояв він, і ледве що маяла шата прозора [...]. Білії крила сріблясті леліли у місячнім сяйві [...]. Любо всміхався, від усміху того у серці Радісна тиха надія, мов квітка лілеї, розквітла...” [1; т.1; с. 58-59].

Хто то був? Чи лиш “геній”?

...Дуже скоро по “Завітанні” Леся пише пророчу “Лелію”. — Знову сон, у якому крилата цариця ельфів радить, як зберегти для життя оту квітку, що в серці розквітла; радить “дівчині несмілій” обрати як істину лицарський спосіб життя. — Необхідний, бо друга zagrożено. Вона радить, як жити, подолавши “журу”. Вона радить, як жити *вільно*.

Хто то був? Чи сама лиш “цариця”?

...Колись дуже давно король франків Хлодвіг, змагаючи в битві із алеманами, у останній надії гукнув: “Християнський Боже, [...] допоможи мені одержати перемогу, вірую в Тебе!” І тоді несподівано явився йому ангел Божий з гілкою лелії і сказав, щоб віднині він зробив цю квітку своєю зброєю і заповів її своїм нащадкам. Тієї ж хвилини воїнів Хлодвіга охопила незвичайна мужність, з оновленими силами вони кинулись на ворога й

примусили його тікати“ [3; с. 64]. Король вболівав не за себе — за рідну Країну, що відтоді пов’язала долю з лелією.

...Ще давніше Пречистая Діва по світі ходила... Носила під серцем Надію на Боже Дитятко, яку їй у день благовіщення возвістив Гавриїл. — Архангел з лелією у руці.

...Він являється тим, у кого під серцем — надія. А ще тим, хто боронить надію в бою.

І дарує квітку лелії.



ЛІТЕРАТУРА

1. Леся Українка. Твори: В 10 т. — К., 1963-1965.
2. Леся Українка. Драматичні твори / Упоряд. та авт. приміт. Р.П.Радишевський, О.Ф.Ставицький; Авт. передм. Л.Костенко. — К., 1989.
3. Золотницький Н.Ф. Квіти в легендах і переказах. — К., 1992.
4. Иванов К.А. Трубадуры, труверы и миннезингеры. — Москва, 1997.
5. Кримський А.Ю. Твори: В 5 т. — К., 1972. — Т. 1.
6. Франко Іван. Твори: В 50 т. — К., 1976-1986.
7. Лелія.

ЗМІСТ

Від автора	3
Пролог на тлі епілога	6
Диптих про “Покутську трійцю”	
I. Не-Стефанік (<i>антитеза</i>)	12
II. Карби і кафлі Марка Черемшини (<i>синтеза</i>)	32
Роль бешкетника у драматургії життя Володимира Винниченка (<i>ескіз</i>)	56
Очікуючи Його Ольга Кобилянська: від Царівни — до Цезаревича (<i>не-роман</i>)	62
Молодій Музі (<i>стилізація</i>)	116
Михайло Коцюбинський: політ метелика (<i>комікс, роздуми, спомин...</i>)	118
“Квітка” від Лесі	174



Ростислав ЧОПИК

ПЕРЕСТУПНИЙ ВІК

(українське письменство на зламі XIX—XX ст.)

Редактор *Ярослав Довган*
Дизайн *Олена Рубановська*
Комп'ютерна верстка *Ярослава Король*
У оформленні використано
ілюстрації художників: *І. Остафійчука* (стр. 31),
Л. Прийми (стр. 117), *О. Штанка* (стр. 174)

Підписано до друку 12.08.98 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура “Times”.
Ум. друк. арк. 12,25.

Чопик Р.

Ч 75 Переступний вік: (Українське письменство на зламі XIX—XX ст.)
/ Відп. ред. Є. Нахлік. — Львів; Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.—
196 с. [У надзаг.: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шев-
ченка НАН України. Серія “Літературознавчі студії”. Вип. 7].

ISBN 966-7263-39-8

ББК 63.3 (4 УКР) 6



Видавництво «Лілея-НВ»

м. Івано-Франківськ, вул. Грушевського, 18, тел./факс 5-91-70

“ЛОЖКА ДЬОГТЮ”

(з непрявленого)

Леся:

— Все Вам — лиш квіточки!

Стефаник:

— Ну, най буде, але я тогди хто — не-Мартович?..

Черемшина:

— Ох, і буйно ж квітну!

Винниченко:

— То кажете, що зробили мене бешкетником?

— Іменно.

— Ах, так я ж Вам за це!!!

Кобиланська:

— Дочекалась! Ці чоловіки таки дістали мене. Евентуально!

Коцюбинський:

— Втеча, повернення, втеча... Молодий чоловіче, я геть чисто забігався!

Франко:

— Користуючись нагодою, хочу звернутись до меценатів. Панове, пора! У Львівськiм відділенні інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка чекає видання 51-й том моєї неопублікованої спадщини. Не скупіться о жертводавство!

Молодомузці:

— Кельнер, шо за поредок?! Тото паньство кожде має по банєкови, а нам на всіх — їдну філіжанку?!



Культурно-Мистецький Центр

290008, м. Львів, вул. Вірменська, 35
тел. (0322) 76-74-20
тел./факс (0322) 75-21-01

ЛІТЕРАТУРА ТІЛЮЄ

вісник асоціації українських письменників

ПОЕТИЧНІ ТА ПРОЗОВІ ТВОРИ, ЕСЕЇ, РЕЦЕНЗІЇ, ШКІЦИ,
— СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА — МІСТИФІКАЦІЇ
МІСТИФІКАЦІЇ — СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА
ПОЕТИЧНІ ТА ПРОЗОВІ ТВОРИ, ЕСЕЇ, РЕЦЕНЗІЇ, ШКІЦИ,

Адреса редакції: м. Київ, вул. Г. Сковороди, 2, корп. 3, к. 116, тел. (044) 534-36-20

ЯЛИНКА



Дорогою цимом.

ТВОРИ
ВАСИЛЯ
СТЕФАНИКА



ВІТНИ

Ольга Ковбильська



Ольга Ковбильська



Хитрий Панько
і інші оповідки.



БРЕЖНЯ

АКОРДИ
АНТОЛОГІЯ
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ

Іван Франко

КАРБИ



Сторінки
життя
і творчості
Василя
Стефаника



Ольга Ковбильська
АПОСТОЛ
ЧЕРКИ

ТВОРИ
ВАСИЛЯ
СТЕФАНИКА



НЕ-ЧИТАЛЬНИК

Віра Ковбильська
Василь Стефаник



Леся Українка
ЛІРИКА



Оповідання
про
Лесю
Українку

Відродження нації

ISBN 966-7263-39-8