

Д-Р ЮЛІАН ВАССІЯН

ТВОРИ

МИСТЕЦЬ ІЗ ЗЕМЛІ
ЗРОДЖЕНИЙ

Д-р ЮЛІАН ВАСИЯН



Василь Стефаник

ТВОРИ

ТОМ II.

ТВОРЕЦЬ ІЗ ЗЕМЛІ ЗРОДЖЕНИЙ

Василь Стефаник

Передмова Юрія Клинового

“А він підоймив шаблев груду землі
та й каже: Оце Україна, а тут, — і
справив шаблев у груди, — отут її
кров!..”

В. Стефаник: Сини

diasporiana.org.ua

“ЄВШАН-ЗІЛЛЯ”

Торонто — Р. В. 1974

Видання Організації Українок Канади

Yulian Vassyan, Ph.D.

WORKS

Volume II.

MASTER BORN OF THE SOIL

Vasyl' Stefanyk

Foreword by Yuriy Klynovyi

Edited by Bohdan Hoshovs'kyi

"Yevshan-Zillia", Toronto, Canada, A. D. 1974

Sponsored by Ukrainian Women's Organization of Canada

За редакцією Б. Гошовського

Вінєта роботи мистця Михайла Михалевича

Портрет В. Стефаніка роботи мистця Володимира Баляса

НЕТОПТАНИМ ШЛЯХОМ

I

Коротку історію незакінченої монографії д-ра Юліяна Вассіяна п. з. «Василь Стефанік» подав авторові цієї статті Богдан Гошовський. Тому, що його інформація кидає яскраве світло на деякі події з життя Вассіяна, посередньо чи безпосередньо зв'язані з писанням монографії, я захищую її повністю, пропускаючи тільки одно місце, що його дехто міг би вважати контроверсійним:

«Оце подумав, — пише Б. Гошовський, — що про працю Вассіяна треба дещо розказати.

«Вступ», тобто перша частина, була написана в Празі в 1927 році. В ній автор каже, що розглядатиме тільки одне оповідання, проте не згадує яке. У розмовах зі мною Вассіян не раз згадував, що про творчість Василя Стефаніка треба написати врешті довшу працю.

Коли ж, із закінченням другої світової війни, Вассіяна звільнили з німецького концентраційного табору, він опинився в селі Авфкірх коло Кавфбойрен, де перебував я, в сусідніх селах д-р Микола Шлемкевіч і д-р Володимир Кубійович. Тоді Вассіян знову заговорив про Стефаніка:

— Коли б я мав його твори, то взявся б писати про нього, — сказав він.

На щастя, я мав зі собою львівське видання «Українського в-ва», редаговане вами, яке я зараз же дав йому. Тоді він і погодився писати другу, незакінчену частину.

Якщо б не передчасна смерть, — пише далі Гошовський, — то був би гріб закінчив, бо запланував широко, як це маємо в рукописі, отож поступнево

здійснював свій плян. І перша частина в рукописі, і друга в формі нотаток показують, що мали б ми цінну студію, може, єдину в своїм роді і щодо глибини, але загнаний у ярмо горноробогим у «шані», не витримав. Ніколи бо, та й ще фізично, не працював отак у наймах. Що ж — великі діязі американської України ще й хвалилися по його смерті: «я йому роботу дав», несвідомі у своїй мізерії, що так загнали в могилу вийняткову людину, якій вистагло б дати окрему кімнату і кілька доларів на прожиток».

II.

Я погоджуюся з Богданом Гошовським. Ми справді могли б мати «цінну студію, може, єдину в своїм роді», якщо Юліянові Вассіянові вдалося було її закінчити.

А так твір Вассіяна складається з двох різних частин, різних не тільки часом написання, але й своїм стилем і ступнем завершеності. Перша частина, т. зв. «вступ», таки досить довга, писана і закінчена в Празі в 1927 році, коли автор, маючи 33 роки, був у повному розквіті свого таланту та й ще з великими надіями на успішне завершення української визвольної боротьби, активним і провідним учасником якої він був. Проте перша, не друга частина викладає головні думки Вассіяна про творчість Стефаніка, вона й дає непогане уявлення про те, чим монографія була б, якщо б її закінчив.

Передусім на позатку наших уваг хогемо підкреслити безжильність Вассіянової прози, яка, ніде правди діти, навіть у дещо зредагованій формі стоятиме на перешкоді позитивності його твору. Його прозу тяжко читати, інколи тяжко, а то й неможливо розуміти. Його словесне плетиво, чи не під впливом німецької складні, вкрай згущене, стиль ляконічний, стиснутий до останніх можливих меж. Нерідко при читанні складається враження, ніби автор покинув тему, яку позав обговорював

ти на позатку уступу. Проте таке враження поверхове, при повторному уважному читанні воно зникає.

Коли ж ідеться про другу частину, то вона читається набагато краще, стиль її набагато простіший. Створюється враження, ніби читаєш, по бурхливому штормі, заплив у затишшю, без жадної зморшки затоку. Ця частина це насправді перші горнові записи, в яких багато цитат з новел Стефаніка. Тут часто можна читати такі рецензії:

«Цей відступ дуже уважно ще раз продумати і розширити».

«Це оповідання (Вассіяна має на увазі новелю «Злодій» — прим. Ю. К.) розроблене недокладно, поширити в рукописі».

«Розвинути основно й дуже обережно!» — така Вассіянова примітка до уступу, присвяченого новелі «Земля».

Проте Вассіянова монографія, зокрема перша її частина, цілком оригінальна, і формально і матеріально, вона таки дуже далека від основного потоку нашої критичної літератури. В цій частині, наприклад, він не користується цитатами ні з творів письменника, про якого пише, ні з авторів, які писали про нього, не вживає звичайної термінології, до якої звикли наші критики й літературознавці. Головне в його творі це шукання психологічно-філософських критеріїв Стефанікової творчості, вперте намагання знайти абсолютні прикмети його мистецького вислову. Вассіяна бо не тільки філософ-мислитель, він і психолог, який поклав собі завдання якнайглибше проникнути в душу героїв своєї монографії, отже і самого письменника і постатей, ним створених. Не зважаючи на всі незвичайності і форми і змісту монографії, Вассіяна показує себе тонким знавцем літератури, який по-своєму відгує і зрозумів творчість Стефаніка та є її великим, часом навіть украй захопленим ентузіастом.

Зараз на позатку свого твору Вассіяна стверджує, і не без рації, що...

«українська літературно-наукова критика ніколи не йшла впарі з виявами мистецької творчості».

Тому, пише він далі, «в історичній лінії розвитку української літератури» Стефаніка нема. І Вассиян намагається знайти місце для цього письменника, бо, на його думку, він перший...

«насправді визволився з пут поверхового етнографізму, плоскої побутовщини та розніжненої, неглибокої сантиментальності тільки в силу наявної в ньому найглибшої стихії рідного села, що його він власне відкрив у своїй творчості на інший, новий лад найбільш йому питомої характеристики».

Вассиян робить теж спробу визначити творчу природу Стефаніка, вважаючи його готовим творцем, який не потребував шукати своєї вмістимості, тобто змісту й емоційної наснаженості своїх оповідань, а мусів тільки шукати себевиразу, отже форми для них.

«Творці цього типу, — пише він, — мають до себе відношення хіба настільки, наскільки прагнуть свого вияву, зрештою вся їх уява спрямовується в рідше реалізаторського діяння».

Тому Стефанік, знов же за категоризацією Вассияна, є антитемою фавстівського типу творців, які шукають нараз обидвох елементів, і форми і змісту своїх творів.

А втім насвітлити всі проблеми, які порушує Вассиян у своїй монографії, подати їх інтерпретацію простою мовою, ознагало б написати роботу бодай втричі більшу, ніж Вассиянова. Тому ми обмежимося тільки до короткого обговорення двох проблем, це тим більше, що й сам Василь Стефанік висловив про них свою думку.

III.

Дуже багато місця присвячує Вассиян літературній вартості новел Стефаніка. Його увагу приковує зокрема захованість автора за своїм сюжетом, що спостеріг уже Іван Франко і підтвердили тісніші дослідники. Стефанік бо

«...поражає ілюзією повної об'єктивності свого предмету, за яким формально він, автор, цілком заховався, тим, самозрозуміло, незвичайно підніс енергію мистецького впливу, що передається постійним струмом зростаючого напруження».

Саме цю ознаку Стефанікової розповіді зараховує Вассиян до його «кардинальних мистецьких досягнень». Пише він далі:

«Так у коротких мініатюрах він стократно розніжє героїв свого віку, подібно він розпинав кожночасно себе в глибах своєї душі, скільки разів повертався його зір туди, куди він духово належить».

Тут Вассиян висловлює погляд, який не раз підтверджував сам Стефанік, завжди дуже патетично, про емоційну зв'язаність його з своїми героями і своїм середовищем. А Вассиянові думки про літературну вартість Стефанікових оповідань не тільки дуже оригінальні, але й, здається, правдиві. Пише він на цю тему, між іншим, і таке:

«Стефаніків світ це дійсність життя, замкнена пов'язаною системою ліній, що в перспективній глибині згушуються в пластичній площі малюнків, насичених динамікою вислову. Піднесене напруження опановує тут усі частини і тим, власне, вводить цілу будову в дивний, незвичайний ритм постійного руху. На перший погляд тут вражає погуття аритмії, асиметрії в розподілі тектонічних мас, неправильності окремих площ, недотягненості ліній, що губляться в неспокійному дрижання цілого архітектонічного тіла. Виникає враження, ніби ціла будова крижить безлізгю дисонансів, що постійно, на новий лад, розвалюють її на тяжкі, прикрі для нормального ока злами, кострубаті і похмурі своєю стихійністю».

Підкреслюючи кострубатість новел Стефаніка, їх своєрідну недовершеність, Вассиян виправдує жорсткість його стилю ось таким уступом:

«Поволі приходить засвоєння спостеріганої дійсності, що в ній, немов наново, всі частини індивіду-

лізуються, потім щораз більше взаємно зближуються, одна одну просякають — зливаються в один мугутній акорд».

У своєму погляді Вассиян має немаловажного союзника, таки самого автора «Землі», а теж українського письменника Осипа Маковея, який, будучи в 1898 році одним з редакторів Літературно-Наукового Вістника, відкинув три новелі Стефаника саме через їх недоробленість. 26-літній тоді письменник у своєму листі з 11 березня 1898 року відповідає Маковеєві ось як — цитуємо тільки фрагменти:

«По Вашім листі я думаю, аби не пезатити тих моїх дрібниць (Стефаник має на увазі три свої нариси: «Везірна година», «З міста йдуги» і «Засідання» — прим. Ю. К.).

...Я готовий пристати на то, що мої оповідання закороткі, заборзо шкіцовані, загрубі, аби ввійшли в літературний журнал. Може, борше найшли би собі примістя у споді якої політичної гасописи.. Сирий матеріял — то хиба. Але більше Ваших закидів не приймаю. Будовою своєю вони, мої оповідання, не кривдять естетики і штуки.

...Не шліфував я їх з того поводу, що, правду кажучи, я не маю тепер часу творити делікатних фабрикатів. Але друга причина тому ще важніша. Ото я уважаю, що ті естетизні заокруглення, то є на то, аби їх гитаг борзенько минав, або на то, аби запліснілому мозкові не дати ніякої роботи.

...Як ми маємо стати на якусь оригінальну і сильну літературу, то треба писати безлизно голі образки з життя мужицького. І хог вони сирий матеріял, то все таки не деклямація. Бо всякі режі надто прибрані, і ще з життя нашої інтелігенції, серед котрої нічого не дієся, мусять вийти на деклямацію. А серед мужиків так багато дієся, що відти і сирий матеріял має хосен».

Будь-які коментарі тут зайві, однаковість поглядів Вассияна і Стефаника, хог виражених в різних площинах,

— не залишає ніякого сумніву. Тут хіба можна додати, що лист Стефаника до Маковея був уперше надрукований у «Творах» цього письменника, що їх видало в 1964 році кївське видавництво «Дніпро».

IV.

Однією з важливих проблем Стефаникової творчости, особливо в нашому часі, є її соціяльний аспект. Це пояснюється ще й тим, що величезна більшість радянських українських критиків, по волі ги по неволі, кладе головний натиск на соціяльне тло, мовляв, воно, а не літературна вартість його оповідань, має найбільшу вагу. Очевидно, неабияку ролю відіграють тут, у загальній оцінці, ще й прижиттєві погляди письменника, його «благонадьожність» з тожки погляду т. зв. марксизму-ленінізму, зокрема і його відношення до «старшого брата» і його культури.

Проте українська еміграційна критика, аж ніяк не намагаючись применшити соціяльного звугання Стефаникової творчости, все таки вважає, що її естетизно-національними елементами аж ніяк не можна нехтувати. Тут треба передусім згадати монографію д-ра Луки Луцева «Василь Стефаник — співець української землі», що в 1972 році появилася накладом В-ва «Свобода», а далі дипломну роботу д-ра Данила Струка «Василь Стефаник — Його студії болю при самих основах буття», що появилася англійською мовою «A Study of Vasyl' Stefanyuk», та інші роботи, менші і своїм розміром і своїм значенням.

Цікаво, що й Вассиян присвягує цій темі свою увагу, як звичайно — по-своєму, оригінально. Він досить широко обговорює критику, яка, на його думку,

«сплощує вияви духового життя в тісні рямці історизного матеріялізму, видання офіційної філософії свіднього комунізму».

А потім Вассиян стверджує:

«В цьому відношенні Стефаник найбільше небезпечний з усіх новітніх українських письменників, що предметом його мистецької уваги є виключно українське село, що живе в умовах скрайньої соціальної бідності».

Тому, — пише далі Вассиян, —

«дуже легко при досліді його творчості зазетитися за соціальне тло і виключно ним інтерпретувати цілий образ духового життя селянства».

Розв'язуючи цю проблему, Вассиян, як критик знову ж таки перегукується з поглядами самого Стефаника на відповідну тему. Важливі, мовляв, не так соціальні умовини, в яких людина живе, важлива їй постава до тих умовин, її людська гідність, що навіть на самому дні не дозволяє їй втратити моральних вартостей, скотитися вниз до тваринного існування. Але даємо слово Вассиянові:

«Адже ж у його творах, навіть у тих, де соціальне тло своїм негативним станом найразючіше показано, на перший плян висувається завжди щось інше, ніж момент безпосередньої соціальної нужди, а саме — образ духової індивідуальності людини, що дуже часто, всупереч крайній нужді, виявляє облізга людської гідності і вражає красою своєї моральної сили («Кленові листки»).

Немає сумніву, що під цим уступом підписався б і сам автор «Кленових листків». Він, до речі, і підкреслив морально-естетичну вартість своїх оповідань на своєму ювілею 26 грудня 1926 року. Сказав він тоді, між іншим, і таке:

«Я представив ваше темне життя і представив ваші настрої. І все те страшно, що є в ньому, а що так болить мене, писав я, горюючи, і кров зі слезами миталася. Але коли я найшов у ваших душах такі слова, що можуть гриміти, як грім, і світити, як зорі, — то це оптимізм».

В першому рецензії Стефаник підкреслює трагедійність своїх оповідань, джерело якої і в економічному

становищі українського села і в психічному складі його творчого «я». Зате друге рецення розкриває те, зого шукав і що найшов письменник, не тільки гострі ножі сліпої помсти, але й сяйво небесних зірок у душах своїх героїв, отже ті самі ідеалістичні елементи, які в його творчості найшов і Юліян Вассиян.

V.

«То якісь такі люди, що револьверами грають до дану, що в кожній кишені мають бомби, що якісь блискузі ножі ховають поміж ребра — таких ніхто не видів. Кажуть, що нагнали нас з нашої землі, що будем міститися на смерть, а жите наше фурети будем ворогови під ноги, як вошиву сорозку на війні...»

В. Стефаник: Гріх.

У вступній статті до 1-го тому творів д-ра Юліяна Вассияна п. з. «Мислитель, ідеолог, публіцист» редактор його Богдан Гошовський, між іншим, пише:

«Юліян Вассиян і досі невпізнаний і недоцінений, його всієї творчої спадщини ми й досі не знаємо та наже б і не хочемо знати, дозволивши їй лежати недрукованою вже майже 20 років по смерті мислителя — та й усі намагання познайомити з нею, бодай у рукописах, наших наукові кола та відповідні установи й середовища залишилися досі беззусішними».

У тій же передмові Гошовський вияснює одну з причин тієї байдужості нашої спільноти до творів Вассияна:

«Безперечно Ю. Вассиян здебільшого важкий своєю формою викладу і стилем, але він зовсім не важкий, коли з напругою в нього «вжитатися» і власне тоді відкрити особливі вальори його мови й форми».

Немає сумніву, що наше суспільство, чи занадто ледаче, чи занадто зайняте поточними справами, щоб присвятити децю уваги своєму філософові. Проте його

товариші зброї, такі ж революціонери, як покійний Вас-
сисян, деякі з них теж покійники, в один голос співають
йому посмертні пеани:

«...український філософ, науковець, публіцист, одна
з найбільш маркантних постатей в історії модерного
українського націоналістичного руху».

(Зенон Пеленський, «Український Самостійник», з.
43, 25 жовтня 1953)

«Але поза тим Україна втратила в ньому одного
із кращих своїх мислителів, що сміло може стати
поруг із передовими нашими мислителями всіх
epoch».

(Д-р Марко Антонович: «Історіософія Юліяна Вас-
сисяна», «Розбудова держави», Клівленд-Вінніпег, з.
1 (12), 1954)

«Це був носій творчої думки. Вассисян був просто
неоціненний на нарадах і зборищах. Критик, аналі-
тик і синтетик, а разом із цим першорядний промо-
вець, він не тільки вносив пожвавлення в наради,
але був їх душею, запліднював їх своєю думкою».

(Володимир Мартинець: «Українське підпілля —
«Від УВО до ОУН», стор. 212)

«Як один з ідеологів українського націоналістич-
ного руху, Вассисян не писав ніколи так, щоб вар-
тість написаного кінзалась одним чи другим днем.
Ні, він поринав думками десь «до підводних скель»
і звідти виносив на поверхню життя перлини духа,
що ставали справжньою наукою, необмеженою ні-
яким часом».

(Олександр Бойків: «Виймова людина», «Укра-
їнське слово», Париж, з. 623-4, 25 жовтня 1953)

«Але в словах Вассисяна спливав на нас якийсь
незрівняний гар, що полонив нашу увагу і казав
забувати про час і простір. Його аргументація сяга-
ла якоїсь таємнизої глибини, його аналізу не мала
собі рівної».

(Д-р Зиновій Книш: «Д-р Юліян Вассисян», спо-
гад із книжки «Так перо пише», Торонто, 1965)

Якесь світло б'є від цієї постаті із спогадів сугасни-
ків. А й на автора цієї статті засто кострубата проза Вас-
сисяна має якусь дивну гіпноізну силу, що про неї, кож-
ний по-своєму, висловлювались його товариші. Таки за-
стенько неокочирна вимовність мислителя, образна систе-
ма його вислову викликають подив, що межує із захоп-
ленням. Як книжковий герой Івана Франка, що поринав
у морські глибини, теір людського розуму і серця, він
виносив з темряви дорогоцінні перли.

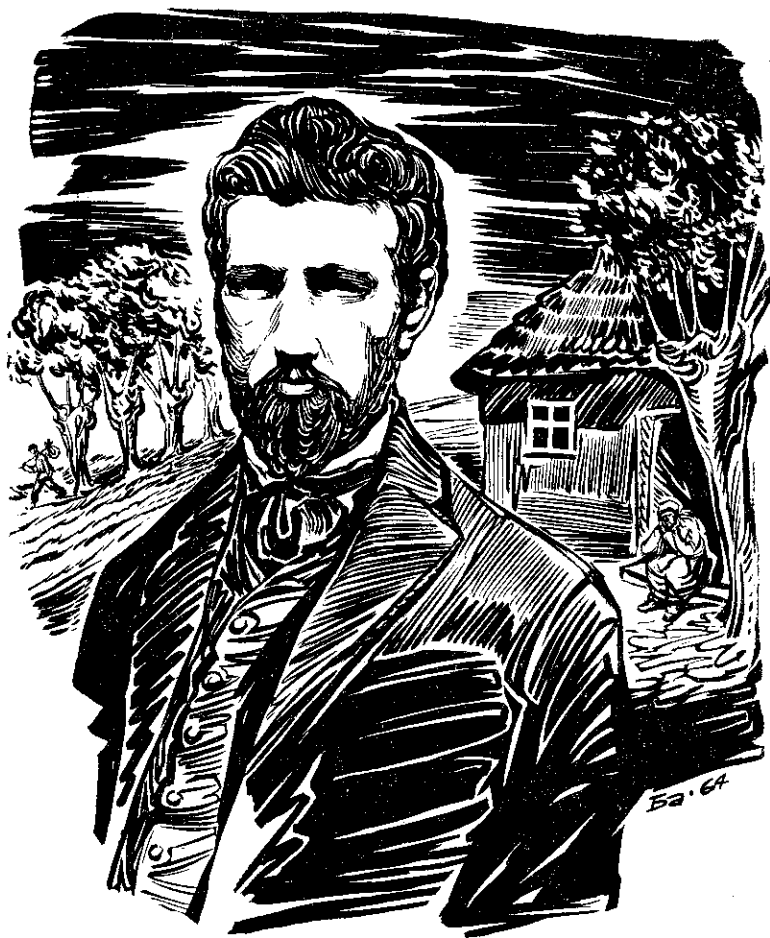
І саме таких вражень, такого пожив'я бажаво ги-
тазам Вассисянового твору!

**
*

Слава Україні, героям — патетичне слово на кова-
ному шляху історії!

Саме Юліян Вассисян, що помер у Чикаго 3 жовтня
1953 року, належав до людей, яких Василь Стефаник
описував у своїх повоенних нарисах, до тої могутньої
когорти, що зросла на Даниловій землі, що й досі вми-
рає у кожному закутку неозорої російської імперії, що й
досі з непослабною силою голосить правду своєї бать-
ківщини, голосить з такою вірою і завзяттям, з якими
колись, майже дві тисячі років тому, босими ногами про-
ходили світ Христові апостоли.

ЮРІЙ КЛИНОВИЙ



Василь Стефаник

(портрет роботи В. Баляса на основі фото)

ВСТУП

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧОСТИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Творчість Василя Стефаника належить до найоригінальніших явищ в усій українській літературі. Цей великий скарб духової культури лежить покищо недосліджений критичною думкою і тому властиво донині не ясно, що в дійсності являє собою Стефаник в історичній лінії розвитку української літератури. Українська літературно-наукова критика ніколи не йшла впарі з виявами мистецької творчості, тому наші творці не знаходили в своєму культурному оточенні відповідного відголосу своїх творчих досягнень, не користали з духового зв'язку, що виникає між творцем і його зовнішнім світом, як самозрозуміле відношення в системі нормально розвиненої духової функціональності. Хоча традиційний погляд про надзвичайну глибину впливу геніяльної істоти, що сягає в далеке майбутнє, має свою постійну значність, проте, не можна ним виправдати тої скупої і дуже незмістовної критичної праці, що її на протязі кількох десятків років присвячено такій небуденній появі, як Василь Стефаник. Великі українські таланти виростають несподівано з надрів українського національного генія, немов дивоцвіти, що їх ніхто не вмів віднайти й зірвати до китиці "великих імен". Не дивно, між іншим, що ціле століття було закоротке, щоб принести Шевченкові гідного його міри критика-вченого, на якого він мусить ще й далі терпеливо чекати.

Розмір нашої теми, обмеженої до характеристики одного оповідання,*) не дозволяє ширше розглянути

*) Автор не подає назви цього оповідання (Б. Г.).

питання про суцільний образ мистецької індивідуальності Стефаніка. Загально кажучи, є три елементи, що складають основу її будови: органічність творчості, мистецький об'єктивізм, високий ступінь самокритики. На перший погляд здавалося б, що існує тут деяка суперечність поміж згаданими ознаками мистецького характеру письменника, бо тяжко поєднувати органічність з критичністю — дві полярні прикмети людської духовості, що дуже часто одна одну виключають. Але власне їх сумісність і є доповненням творчої природи духа, основою її всебічного розвитку, що тільки в такій формі творить головну передумову мистецького об'єктивізму, тотожного в нас із поняттям реалізму. Загально прийнята думка про глибоку національність генія засновується на згаданій органічності, цебто вона розкриває в духовій істоті генія наявність найспідніших формотворчих елементів, органічних для психології національного типу. Ця своєрідна зосередженість загальних духових ознак в особовості генія робить його джерелом широкої соціальності, отже репрезентативною формою збірної одиниці, як історичної реальності. Бо в основі є можливим переломити в призмі індивідуальних мистецьких переживань об'єктивні властивості оточення, якщо психічна будова суб'єкту мистецтва апріорно не зумовляє на пряму, в якому визначається добір тематичного матеріалу і взагалі діє увага творчої свідомості. Мистецькість даного твору не полягає в відтворенні об'єктивних процесів у тій формі, яку можна спостерегти й утривалити різними засобами технічної здатності органів людської змисловості, але в тому, що внутрішня емоціональна сфера досягає своєї об'єктивності. З уваги на це критерієм мистецького реалізму не може бути сама виразова форма, як така, тобто схема чи система об'єктивних подій, процесів, станів, але ця внутрішня дійсність, що в них виявлена, від джерела особової душі відлучена за допомогою мови

мистецької символіки. Отже роля мистецької чинності не обмежується відтворенням чи передачею об'єктивного, мистецтво означає переклад переживань духа на мову образних засобів, доступних для об'єктивного сприймання. А далі виступає поняття органічності в поглибленому значенні, яке в пристосуванні до низки основних характеристичних ознак Стефаніка, як творця, означає підкреслення в усій його творчості елементу суб'єктивної насиченості. Тільки надто вузьке розуміння цього визначення робило б саму думку парадоксальною, в дійсності ж ніяк неможливо пояснити суттєвий вплив мистецького твору, а зокрема надзвичайне враження, що його накидає чи не кожна сторінка Стефанікових оповідань, якщо не погодитися, що в основі кожного даного образу, дії, діалогу говорить сам автор — не розумом, не серцем, не уявою, але всією істотою свого "я". У цьому відношенні Стефанік вражає читача ілюзією повної об'єктивності свого предмету, за яким формально він, автор, цілком заховався, чим, однак, незвичайно підніс енергію мистецького впливу, що передається постійним струмом наростаючого напруження.

Контраст поміж ілюзією об'єктивності і динамічною індивідуальною присутністю творця належать до кардинальних мистецьких досягнень Стефаніка. Ці досягнення можна пояснити виключно на ґрунті органічності приналежності його до сфери того світу, з якого він виник на те, щоб ще раз його створити. Як у коротких мініатюрах він стокроць розп'яв героїв свого світу, так розпинав він кожночасно себе в глибах своєї душі, скільки разів його зір повертався туди, куди він духово належить. Стефанік зв'язаний із світом своєї творчості так, як зв'язані його герої з землею, без якої вони втрачають основу життєвої рівноваги, свою психічну вартість, сенс життя, джерело своїх радощів і смутків. І тільки така внутрішня злітність, дана самою морфологією духової організації мистця, робить можливим суверенне володіння предметом своєї ува-

ги, якого ніколи не можна губити з очей, тому що він повертається кожнораз в міру особистого зацікавлення, навіть більше — особистих вимог, здійсненість яких зумовлює нормальний стан власного духового існування. Тут не існує питання субстанції, що є власне дана наперед самим фактом мистецького предмету, але вся проблематика полягає виключно в доборі формальних умов виразу, перевтілення. Не хочемо цим зауваженням підтверджуюче натякнути на традиційний дуалізм змісту й форми творів мистецтва, як теж, з другого боку, не думаємо дотримуватися принципу монізму в питанні мистецької творчості. Субстанція не тотожна з матеріальною сферою, яку мистець формує за допомогою мистецьких засобів, узятих не з неї самої, але з якогось іншого світу. Вона означає момент органічної співналежності індивідуальної духової істоти до певного типу духового життя, заступленого конкретною формою історичного буття, цեбто означеною категорією людей. В іншому розумінні вона є характерологічною доміантною індивідуальної духовості, що вказує на загальний психічний ґрунт, з якого такий феномен узявся і до якого він усвідомив своє відношення поступом особистого психічного розвитку. Отже так говорячи про наявність субстанції в ділянці певної мистецької організації, ми розуміємо виключно її загальну форму і ті окремі її органічні властивості, на основі яких дане індивідуальне явище належить до притаманного йому духового типу життя. Цей зв'язок, апріорний і тому органічний, є центральною віссю, довкола якої повертається індивідуальне життя і зі становища якої вирішується напрям та обличчя його духового шляху. Сам зв'язок не означає, що тут маємо справу з д е т е р м і н а ц і є ю одиночного цілим, він означає тільки своєрідну будову людського феномену, який має свою духову батьківщину не тільки в собі самім, але й поза собою.

Такою батьківщиною є для Стефаникового духа українське село в усій своїй духовій основності. Сте-

фаник не потребує щойно шукати свого духового зв'язку — він його має в собі безпосередньо, власне оту згадану субстанцію, яка раз назавжди визначила основну форму його прагнень, що для них він тільки шукає зовнішнього вислову, і яка породжує його мистецьку творчість. Він внутрішньо давно готовий, невідклично зформований самими елементами власної духової природи, він бореться вже тільки з технічними труднощами свого мистецького втілення. Стефаник є прикладом рідкої завершеності духового характеру, певної тривалої визначеності, що мало змінюється з поступом свідомого існування, бо вже тільки хоче проявитися. Він не є синтетичним висловом, Стефаник не інтелігенція, але — характер, що кидає себе на екран пластичної дійсності рухом певним, владарним. Звідси — притаманна його постатям виразність рис, їх неумовність, почуття насиченої дійсності, неблаганної, а тому правдивої. Стефаник не належить до натур медитативних, що стають у позиції змагання з собою; він глибокий не глибиною перспективи духових можливостей, що їх проявляє індивідуальний дух, щоб себе самоздійснити, але глибокий самою якістю власного духового перерізу, розгорненим образом своєї наявної дійсності, що відбиває в кількох рішучих рисах довгу історію внутрішньої духової еволюції.

Ту своєрідність характеру Стефаника, що підкреслює його духову завершеність, слід відзначити як основну й вирішальну для самого факту мистецького об'єктивізму (реалізму) письменника. Хто для себе сам не становить цілевого, телеологічного предмету самотворення в душі ідеальних вартостей, подуманих як проєкція наміреного самоздійснення, — для того не існують ніякі проблеми щодо самої безпосередньо індивідуальної дійсності, а тільки проблема її відосереднього вияву назовні, отже питання прямого здійснення себе в своєму середовищі. В осередку уваги даного суб'єкту не стоїть він сам, усталений до

себе телеологічно, але форма самовиразу, тобто спосіб самовияву, при чому само "я" залишається в підметній сфері чинності. Творці цього типу мають до себе відношення хіба настільки, що власне хочуть свого вияву, зрештою, вся їх увага спрямовується в ричище об'єктивації; вони зацікавлені самою якістю цього упредметнювання (об'єктивації), в наслідок чого постає з їх суб'єктивного становища виключно питання чисто мистецького, подекуди тільки естетичного порядку. У своїй творчості вони не відводять місця для змальовування тих можливостей, що подумані як органічні для їх майбутнього "я", тобто не стають супроти себе в вольовій спрямованості, але прориваються із себе, як із чогось цілком готового, цілком зверненого в наверхній простір. У мистецькій будові того типу переважають первні естетичного світостановлення, в наслідок чого їх творам прикметні: наочність, дійсність, об'єктивність. У другій категорії, що її ми означили б найкраще терміном "фавстівський" творець, поєднані водночас обидва моменти, приблизна рівновага яких являє собою образ доповненого людського типу, а саме: елемент самотворення, отже питання безпосередньої якості духа, і елемент вияву, тобто проблема посередньої якості чи способу такого вияву, іншими словами — проблема форми. Не вдаючись у дальшу характеристику відмічених типів, зазначимо, що такий поділ не утворює двох протилежностей по лінії суворого класифікаційного відмежування, але вказує тільки на два відхильні випадки мистецько-творчої ситуації, співіснування яких є мислиме, чого доказом є "фавстівські" натури. Стефанік, без усякого сумніву, належить до типу першого, що й докажемо короткою аналізою його мистецької творчості.

Органічність Стефанікової творчості відмічена повище у зв'язку з рисою суб'єктивності. Духова закінченість, що так енергійно виражає індивідуальність Стефаніка майже в кожному його творі, не була б

можливою, якби вона не була власне його субстанціональною формою духового типу життя, що стало предметом Стефанікового мистецтва. Стефанік вмів різьбити душевне обличчя свого світу не виключно завдяки розвиненим прикметам мистецької спостережливості, інтуїції, уміння внутрішнього бачення істотного, але головню завдяки тому, що поміж його душевною індивідуальністю і світом його творчості мається в значній мірі знак тотожності, на основі чого він висловлює в мистецькій формі все щось більше, як тільки властивості особистої природи, а саме він зображує збірну життєву дійсність. Тут виникає питання мистецького реалізму. Тематичний добір у мистецтві зумовлений психічною будовою мистецького суб'єкту, що, перебуваючи в хаосі подій зовнішнього ставання, аперципіює тільки відповідні своїм властивостям елементи. Із комплексних життєвих явищ наверхнього світу можна прийняти виключно такі, для яких існує вже в аперцептивній свідомості в ролі відповідника означене підґрунтя, що робить можливим само сприйняття свіжого змісту. Отже розгортання в свідомості актуалізації в означеному напрямку внутрішнього здійснювання виявляє своєрідну форму взаємності поміж морфологією духового характеру і світом зовнішнього діяння, так що перший є первісною, вирішальною інстанцією. У мистецькому розумінні згадана взаємність не полягає в звичайному спостереженні довкільних явищ так, як вони виступають в ділянці почуттєвої організації, але в розумінні природи явищ за їх внутрішньою причинністю. Мистець посідає істоту певного явища життя тоді, коли відчуває з ним безпосередній зв'язок таким чином, що вводить себе в сферу його причинової залежності. Саме з уваги на можливість зв'язку з істотою предмету відрізняється в основному мистецька взаємність з явищами від технічного відношення до явищ у ділянці чисто наукового досвіду. Не можемо в цій хвилині вирішувати питання, чи і наскільки в дійсності

мистець відкриває внутрішню природу явищ об'єктивного світу, бо нам ідеться головно про підкреслення самої різниці поміж двома родами відношення, а не про критерій предметної правдивості даних наслідків такого відношення. Безсумнівний факт, що мистець на свій, своєрідний лад опановує предмет своєї уваги, вистачає, щоб у дальшому з повним правом керуватися цією різницею при підведенні належних висновків.

Наукове опанування явищ життя це здебільшого їх анатомія; не дивлячись на можливість найдокладнішого їх дослідження, ми не розуміли б істотного в них, якби такій праці не приходила з допомогою позитивна здібність не того самого порядку, що чисто критичний хист розуму. Можна опанувати, незалежно один від одного, кожний окремих феномен психічного життя, але не розуміти духа життєвої цілості. Дуже часто знання частин замикає доступ до розуміння цілості, і вчені того типу не глибоко орієнтуються в логіці життя, що побудована на підставі більшого числа преміс, ніж логіка формального розуму. Безпосередній зв'язок з істотою життя є підставою мистецького вияву. Даний твір, який викликає враження життєвої оригінальності, є мистецьким. Творчість того роду є маніфестацією внутрішньої закономірності життєвої дійсності, що її мистці розуміють тому, що істотно вона вже, хоч і приховано, приявна в основних формах їх духовості. З уваги на це слід розуміти індивідуальність мистця як вираз певних типових ознак їх ширшого середовища. Мистець-геній з правила переростає свою сучасність тим, що має силу формотворчого впливу на духовий стан людського майбутнього. Виянюючи причиново подібну можливість, неминуче зустрінемо в даному досліді тісне душевне споріднення, без якого ніякий органічний вплив немислимий. Пристосовуючи висловлені думки до теоретичних формул мистецького реалізму так, як його загально розуміють, — одержимо трохи переінакшений його вигляд. Ми-

стецький реалізм не означає відтворення явищ назверхнього життя за їх безпосередньою структурою, тобто так, як вони назовні виступають; навпаки, він є новим утворенням, що приховує в собі характеристичні ознаки свого живого оточення до міри, яка робить можливим розуміння його в душі дійсності, поширеної поза безпосередньо суб'єктивну сферу мистця. Передумовою передання в мистецькій формі істотності об'єктивного явища є відповідна суб'єктивна диспонуваність, що зумовлює можливість такого чи іншого відношення до даного явища. Проте, не слід добачувати в зв'язку мистецької свідомості з певною ділянкою назверхніх проявів порядку відношення форми до змісту, отже — визначати його як зумовленість, зв'язаність мистця об'єктивними якостями і на тому будувати критерій мистецького реалізму. Тут можлива одна тільки засаднича зв'язаність мистця із своїм духовим характером, що суттєво передається в поступі творення, і таким чином здійснює внутрішню форму мистецького твору. Остання доводить органічний характер мистецького творення, без якого наслідки були б тільки витвором механічної праці. Як загальний висновок останніх уваг констатуємо: в основі мистецького творення діє духовна індивідуальність як самонормуючий чинник, і наслідки такої діяльності можуть становити вияв об'єктивно-реальної дійсності тільки тоді, коли вони є функцією внутрішнього зв'язку поміж суб'єктом мистецтва і його предметом. Умови можливості подібного відношення повище вияснені, як також там же зазначена неактуальність питання, наскільки мистецтво виявляє об'єктивні змісти та може служити запорукою правдивості даних досягнень.

Хвилеве відхилення від початкової аналізи Стефанікової творчості було конечне, тим легше тепер буде виявити її характеристичні риси.

Стефаніків світ це дійсність життя, замкнена пов'язаною системою ліній, що в перспективній глибині

згущуються в пластичній площі малюнків, наснажених динамікою вислову. Піднесене напруження опановує тут усі частини і тим, власне, вводить цілу будову в дивний, незвичайний ритм постійного руху. На перший погляд тут власне вражає почуття неритмічності, асиметрії в розподілі тектонічних мас, неправильності окремих площ, недотягнености ліній, що губляться в неспокійному дрижанні всього архітектонічного тіла. Виникає враження, що вся будова кричить безліччю дисонансів, що раз-у-раз на новий лад розвалюють її в тяжкі, прикрі для нормального ока злами, кострубаті й похмурі своєю стихійністю. Цей первісний загальний вигляд будови відстрашує своєю зовнішньою обстановкою, і тому не легко ввійти в її середину. Щойно там звикає згодом вухо до різних тонів і шелестів, а око акомодує органи своєї чинности до нових зразків просторової конфігурації, світлотіні барв. Поволі приходить засвоєння спостеріганої дійсности, що в ній, немов наново, всі частини індивідуалізуються, а потім щораз більше до себе зближуються, пронизують одна одну, зливаються в один могутній акорд. Наступає підмічення основних засад архітектонічної структури, її внутрішньої логіки, що дозволяє бачити складову на своєму місці; далі вирисовуються щораз виразніше головні контури цілоти, опанованої правилами суворої симетрії й гармонії. Початкова гнітюча неправильність, відчута в аспекті зовнішнього відношення, поступається перед почуттям симетрії, народженому під впливом внутрішнього бачення. Оформлюється переживання складної різnorodности одного твору.

Стефанік увесь присутній у кожній частині своєї драматичної композиції. Це не значить, що поміж окремими його творами немає ступневости мистецької якости. В дійсності вона незначна, і ледве, чи можна піднести питання творчої еволюції в Стефаніка. Різниці чисто мистецької вартости можна в нього, без сумніву, ствердити, однак цей момент нітрохи не за-

перече думку про інтегральність духової індивідуальности автора в кожному деталі його творчости. Усі складовини одної цілоти, незважаючи на притаманну їм окремішність, проникнуті єдиним духом, вони всі свідчать про одне джерело свого постання. Спільність основи, виразно помітної, неважаючи на своєрідність кожного твору Стефаніка, є в означеному мотиві, що, немов основний тон, пронизує всі періоди музичної композиції. Земля — таємна реальність, лоно біологічного зародження і останнє пристановище Стефанікових людей, вона — джерело невичерпаної сили життя, його буйности й радощів, а водночас постійне сточище людської енергії, що серед кривавих зусиль стікає із жил — на те, щоб підтримати непослабну вітальну силу землі. Цей незмінний круговорот за кономірно опановує всі довершувані дії, що спливають у драму боротьби без кінця. Тому мусять панувати тут закон постійної зміни, безнастанне чергування людських одиниць, — щоб драма боротьби не добігла до кінця. Час індивідуального існування обмежений в обидвох своїх кінцевих точках: перед людиною і після неї лежить непорушна дійсність, що її цілком замикає. Форма нескінченности того порядку — коло, тому земля для Стефанікових людей — фатум — доля.

Свій творчий шлях отвиряє Стефанік монументальним образом, що символізує долю мужицького роду ("Дорога"). Він виводить на арену життєвого бою армію (чорних рук) і змальовує всі її рухи лініями, що віддають легендарну силу завязття, первісність ритму боротьби, подих призначення. Творча проекція письменника, втілена в пластичній картині великого роду, що вбився по коліна в землю, — посилюється на тлі контрасту перспективою безмежного небесного простору, спокійного й байдужого до долі тих, що в їх руках "плаче залізо" — і холоне від спадаючих крапель кривавого поту. А вночі кладе втома велику армію "морем голов проти моря зізд".

Не випадково в тій формі почав письменник епопею українського села. Масовість образу, підкреслена безпосереднім тлом землі і незбагненою глибиною космічного простору, дає дійству характер приреченості, що, насправді, не обмежене означеною довготою тривання, але постійно наявною — без видного кінця. Властивий акорд, характеристичний для цілої композиції, відразу на початку вдаряє з найбільшою силою — і визначає собою напрям, у якому піде розвиток великої драматичної дії. Цей перший акорд кидає гостру тінь на Стефаникову “Дорогу”, таку величну красою трагічної дійсності мужицької душі. “Дорогу” слід уважати першим показом, що віркриває в появі Стефаника органічний вислів вікової еволюції замкненого українського села, даного у вертикальному перерізі. Ідейно Стефаник — поет часу, глибини, формально — він переважно пластик. Взаємне доповнення обох компонентів підносить енергію внутрішнього змісту, духову тугість, що її ледве вдержує пластика слова.

Зв'язок Стефаникової людини з землею дуже тісний. Це немов таємна містерія проникання людської душі в істоту землі, зростання з її духом, невідкличний шлюб поміж надособовим елементом плодючої сили та індивідуальною свідомістю. Відношення Стефаникових людей до землі монотипне, безпосереднє, вільне від якогонебудь впливу соціальної диференціації. Значення землі залишається незмінне без огляду на момент посідання чи непосідання. Таке пряме відношення, в свою чергу, свідчить про всевладне поставлення духа землі супроти психології людини, що, відірвана від свого природного ґрунту, тратить свою індивідуальність і приспівшено зникає. Навпаки, привернений зв'язок із землею обновлює в людині душевну снагу і дає їй силу перенести нераз найсильніші удари долі. Одним словом, на рахунок тої стихійної гармонії належить записати заповуку моральної сили людської одиниці. Там, де ця вісь душевної

рівноваги втрачена, — наступає байдужість (“Синя книжечка”), або злочин (“Палій”). На цій основі виступає, як самозрозумілий висновок, своєрідно накреслений образ духовости Стефаникового світу. А що описане відношення до землі не обмежене усвідомленням значення землі як джерела засобів для підтвердження самого фізичного існування, воно поширене на душевну ділянку, тобто на цілісну індивідуальність людини, — тому й треба віднайти в духовому житті селянина ті конкретні моменти, що безпосередньо підтверджують і цю роллю землі. Найперше є це низка максим, основних висловів про землю, що складають канон життєвої мудрости Стефаникового села. Субстанційальна підстава тих світоглядних правд виростає з самого інтуїтивного, евідентного впізнання далекосяглости значення землі для усього буття селянина. Саме тут проявляється характеристична риса його етичного характеру, в залежності від чого цінування землі переходить поза межі стислої утилітарности і переноситься в ділянку духового життя. У світогляді Стефаникової людини вартість землі визначена не за її органічними властивостями плодючости, але посередньо, тобто формою самої життєвої радости, душевного спокою, неможливих без того зв'язку із землею. Звідси високий ступінь антропоморфізації, що передуховлює землю в живу подоболюдську істоту, наділену немов усіма якостями людської духовости. Земля плаче за тим, хто її покидає, перестерігає його мовою віщого передбачування нещастя; вона манить тих, що колись у засліпленій буйності молодечої сваволі відвернулися від неї і пішли на інший шлях (“Палій”), — кличе назад у свої обійми. Немов вірна коханка, наряджується вона в пишні одяги злотоколосих піль, що стеляться м'якими килимами перед душею відступника, в якій залягла пуста. І чаром багатих намист, що на них сонце кладе своє проміння в усміхи веселки, зіткані вогнями самоцвітів, — вона перемагає. Давній жених мусить вернутися, бо він с уд же ни й землі. А панські лани прир-

мають у свої обійми найманого нуждаря, вистелюють йому м'яке ложе і навівають весняним запахом трав солодку втому, обтулюють чорне, голодом виснажене тіло ніжною свіжістю польових квіток, — щоб він мав легкий сон ("Май"). Земля всюди — мати і коханка! У межах утилітарности того роду гіпноза землі була б виключена, тому що в такому відношенні не заступлена в ніякій формі духовість людини. Тим часом у Стефаника земля є тою центральною реальністю поза людиною, яка корелює з людською духовою індивідуальністю, пронизує її істотно своєю природою, будучи, найперше, вирішальним опірним моментом для моральної рівноваги людини в життєвій боротьбі, а далі — джерелом позитивного пожитку, вираженого почуттям самопевної, неумовної душевної радості. Головно ця друга сторінка знайшла в Стефаника, завдяки його мистецькій досконалості, блискучий вислів, як пластичне відтворення своєрідних прикмет селянської естетики.

Визначенням землі, як центрального чинника в житті селянського світу, введено її в тісне відношення з його душевною сферою, при чому дана роля її позначена далекосяглим формотворчим впливом на загальний склад духового обличчя його світу. На цьому місці стоїмо перед фактом душевної зформованості людини та проблемами, що з такого стану виникають. Не підлягає ніякому сумнівові, що вислідні риси селянської психіки виявляють у собі причинову залежність від найближчого й найбільш потенціального свого середовища. Найосновнішою її ознакою, характеристичною для гатункової єдності, є душева безвладність, що її слід розуміти не як квієтивний стан животіння, але як життєвий поступ при мінімальній психічній здифенренційованості. Не тяжко вловити цю підставну властивість, яка узагальнює багату скарбницю індивідуальних особливостей у формі спільного знаменника.

Якими б різними душевно не були Стефаникові люди, вони під певним оглядом творять спільну категорію, один духовий тип, так що в тому відношенні треба говорити про характерологічний монотип. Три основні риси є тут органічними складовинами: тяжкість, певність, правдивість. Не є вони, власне, гетерогенними своєрідностями, системою контрастового доповнення, але скоріш на потрібний лад змодифікованою єдиною психічною дійсністю. У понятті тяжкості входить різна від спільної основи відтінк душевної безвладности, структурної простоти; певність підкреслює, в свою чергу, момент органічної причинности, безпосередню коначність, а правдивість означає повну неумовність, закінченість психічного типу, свідомо згідного з самим собою. Не треба особливо вглиблятися в спідні заснови життєвої дійсности, щоб викрити той органічний формовий зародок, з якого процес існування відповідно розвинув складені людські психології. Кому раз відкриється органічний дух землі, її психо-формувальний сенс, той не мусить пояснювати шляхом розбіжних, спосередкованих аналіз певні духові явища людської дійсности, але зможе їх бачити в безпосередній взаємності з даним природним середовищем. Так проходять Стефаникові герої перед очима, нараз у своїй духовій цілості, в тривимірній проєкції, викінчені в дусі найінтенсивнішого пластичного оформлення. У кожному їх русі, слові, думці присутня адекватно, власне кажучи, — суб'єктивно, внутрішня природа космічного лона їх зародження, — земля. Велику кількість характерів показує письменник у процесі свого творчого руху; вони виринають на овиді фізичної видности на одну хвилинку, щоб дати місце появі дальших. Проте і той дуже короткий час виповнюють вони собою так інтенсивно, що від їх появи залишається почуття якоїсь незбагнутої глибини буття, зроджується враження, що тут кожночасно втілюється вічність у форму індивідуалізованого вияву. Це не феноменальні одиничні випадки, але немов конкретизована рядом прикладів за-

гальна буттєва правда. Звідси й зрозуміло, чому змальовування окремих психологічних типів у Стефаніка не має подоби індуктивного збагачування, отже визначення через додавання щораз то нових рис, що їх цілокупність вкінці дає злитий образ закінченого душевно-го обличчя, хоч воно є переважно відосереднім процесом розгортання, немов дедукцією окремішностей з маси загальної цілоти. Майже кожну із своїх постатей а пріоризує Стефанік, дуже часто тільки одною основною рисою (початок "Палія") чи ситуацією ("Май", "Злодій") так, що ціла дія є розвитком не самого характеру, але витвореної певної позиції, психологічно мотивованої власне якісними його властивостями. У залежності від вимоги виявлення істотного в людині, Стефанік керується у виборі моментів зовнішнього театру дій інтересом вирішального, найсильнішого чинника. Не диво, що його репертуар майже вільний від умовного, випадкового, принагідного, зате повний прямої дійсності, що так пригноблює трагізмом своєї правдивості. Бо хоч Стефанікові оповідання за зовнішньою формою є фрагментами, моментними знімками, затриманими в потоці загального життя, вони з погляду бачення внутрішнього віддають власне не хвиливе, переходове, але істотне селянської духовості. З цієї причини товаришить малюнкам письменника риса фатальної неблаганности, невідхильности того порядку, за яким усе стається в дусі невідкличної законмірности. Ніщо з того, що бачимо й чуємо в межах Стефанікового світу, не може діятись інакше, тут нема ніяких раціональних основ щось змінити, поправити або визнати умовним. Дійсність, що дається читачеві безпосереднім актом евіденції, примушує його прийняти її відразу, догматично, без якоїнебудь достатньої основи розуму. Читач, поставлений віч-на-віч з безсумнівною правдою, перед якою він не почуває ані права, ані волі щонебудь у ній змінити, оспорювати, вартіснити. Споглядана дійсність стає поза межі сумніву та морального суду тим, що вона, як евідент-

ний факт, переходить сферу релятивної категоріяльности і стає тим, чим безпосередньо є. Перед храмом Стефанікової творчости уступають на дальший плян міркування на зразок альтернативи: добрий-злий, дійсний-недійсний, а виступає вперед пряме дотикання чогось первісного, основного. Тим враженням наявности істотного можна б доводити погляд про те, що правда має свою окрему категорію, якої не можна заступити ніякою іншою, почерпнутою з інших ділянок, наприклад, естетичної чи етичної. Щось не є ані красою, ані злом чи добром, але власне правдою. Положення правдивості є немов визволенням з відношення тої функціональности, на лінії якої все дістає своєрідне забарвлення, певне класифікаційне або навіть вартісне означення. Воно немов наближає до абсолютного. Подих подібної правдивості еманує зі сторінок Стефанікових творів.

Не вважаючи на щойно сказане, при лектурі письменника відчуваємо красу якоїсь величности, монументальности, маєстату. Правда, хоч сама не тотожна з красою, має свій окремий естетичний відтінок і в тому нема ніякої суперечности для розуму, якщо він не настроєний на лад виключної естетичности. У такому випадку свідомість знаходиться в стані суттєвого, позитивного посідання, а не формального відношення, через що вона далека від потреби посідане визначати відповідними засобами цінування. Питання об'єктивности мистецького твору розв'язується моментом співжиття з ним суб'єктивної свідомости, що остільки схоплює істоту твору, оскільки власне не піддає її критичному експериментові. На користь цього промовляє вже своєрідна психологічна обстановка в хвилині самого переживання мистецького твору. Тоді замовкає дослідний гін, критична активність розуму, бо їх витискає з поля уваги сама дійсність, схоплена в творі, що стає немов самою сферою сприймаючого підмету, немов ним самим. Супротивна настанова, тобто відношення до твору являє собою все можливе, тільки

не посідання його істоти, тому наслідки такого відношення будуть другорядними поясненнями, інтерпретаціями, але ніколи відтворенням сутніх ознак. У зв'язку з тим слід устійнити тезу: твір мистецтва ховає в собі певну субстанціальну дійсність, не перекладну на ніяку мову виразових засобів поза тими власне формальними елементами, що в них вона подана в порядку свого мистецького вияву. Орієнтуючись на це твердження, можна в творах мистецтва відмежовувати їх суттєвий бік від усіх можливих ситуацій, що в них даний центральний зміст може мати своє різне оформлення. Отже, коли йдеться про виправдання цієї уваги на конкретному випадку Стефаникової творчості, то буде ним факт самого головного тону, що становить своєрідність виведеної ним дійсності. Даних властивостей, що їх можна б уважати абсолютним первнем творчого факту, не можна аж ніяк пояснити засобами критичного розгляду, — хоч би це була й найдосконаліша наукова аналіза; — вони належать іманентно до мистецької природи творця, що її можна всесторонньо розглядати, але ніколи мовою об'єктивного викладу цілком відтворити. Перед мистецькими проявами стоїмо в цьому огляді не як судді, але як споглядачі чогось у собі суверенного, від нашого осуду незалежного. І або його приймаємо без зміни таким, яким воно є, або відчуваємо, що перед нами існує якийсь світ самостійної дійсності. Власне, описана вже правдивість Стефаникових творів відноситься до того роду дійсності, що, всупереч усяким можливим міркуванням, постійно і незмінно затримує рису своєї абсолютності. Закінчений і в собі замкнений світ світлотині, повний понурої величі, творить самостійну цілість, мотивуючи внутрішніми своїми законами кожну її частину. Позиція безумовності тут настільки безпосередньо зазначена, що вона відразу передається думці в характері провідного, орієнтаційного мотиву, поруч якого непотрібно ніяких, посторонньо утворених помічних ситуацій, щоб саме за їх допомогою розуміти їх справж-

ню суть. Окремим наголошенням своєрідності підлеглого мистецькій організації духового життя ми намагаємось затвердити за ним суверенний характер і забезпечити його перед усякого роду спрощувальними редукціями за певним поняттям. Маємо на увазі головню небезпеку з боку окремих метод наукової критики, а зокрема так званої соціологічної детермінації, тим більше, що ця остання може бути дуже легко прикладена до Стефаника з огляду на визначну роль соціального чинника в його творчості.

Ділянка біопсихічної еволюції охоплює інтегрально і процес творення самих організмів, і внутрішнє їх життя, що в певних умовах на відповідному ступені розвитку діє як підмет культурної творчості. Те, що можна виключити з цього загального поступу під назвою організованої діяльності розуму або науки, не являє собою, незважаючи на таке відмежування, чогось дійсно окремого; воно не є ані надбудовою життя, як хоче матеріалізм, ані його основою, апріорною рацією всього емпіричного, як думають різні теорії ідеалізму. Цілокупність філософічно-наукових пізнань не становить місця звороту буття, що в них воно, власне, переломилося як саморефлексія, в наслідок чого постали дві різні його категорії; вона, навпаки, є в своїй лінії позитивним виявом загального буття нарівні з іншими формами такого ж вияву. Не прихилиючись до поділу дійсності на первісну, оригінальну реальність і сферу її функціональності, як з'явну, формальну, не можемо водночас залишити в силі традиційного погляду, за яким та сама сфера безпосереднього життя може стати предметом двоякого опанування: раз — в аспекті мистецького споглядання, інтуїції, а другий раз — в аспекті дискурсивного мислення. Причиною невдалих постійних спроб домогтися універсальної формули можливої всячини є, власне, кожночасно зазначена в кожній такій спробі односторонність аспекту.

Погоджуючись із можливістю бачення всього в одному аспекті, тобто логізації, психологізації чи соціологізації всебуття, не стверджуємо тим самим ще факту дійсного зведення різноманітності до одної форми, але тільки обставину, що кожний момент дійсності можна бачити в різних аспектах, отже й цілу дійсність уставляти почергово в кожному з них поодиноко. Коли Гегель розуміє всесвіт як розвиток абсолютного духа, що рівнозначне в його термінології з логічною ідеєю, то ця обставина нітрохи не забороняє Шопенгауєрові голосити іраціональну сліпу волю, як істоту космосу, та знаходити для свого вчення засоби відповідного логічного уґрунтування. Таким чином можуть існувати поряд себе речі, що логічно одна одну виключають, однак така логічна несумісність не робить одну з них неправдивою, а другу правдивою. Видко, що існування різнорідних явищ не вимагає єдинопризної універсальної формули їх розуміння, з чого робимо висновок про неможливість редукувати існуючу різнорідність до котроїсь підхожой нам форми.

Наше застереження намірене проти панівної сучасно в переважній частині українського науково-літературного світу тенденції втискати вияви духового життя в тісні рамки історичного матеріалізму, видання офіційної філософії східнього комунізму. Соціологічна метода в досліджуванні літературних явищ означає принципово привнесення в ділянку наукового вивчення фактів нового чинника, що збагачує критику. Вона побільшує чисельно та якісно вдосконалює лабораторію культурно-досвідної праці так довго, доки не переступає притаманних їй меж одного з багатьох аспектів. Досвід дійсності не виправдує однак дотримання меж природної компетенції і спричинює таким чином наслідки очевидної вульгаризації, а в деякому відношенні навіть виродження науково-критичної думки. У цьому відношенні Стефаник найбільше небезпечний з усіх новітніх українських письменників тим, що предметом його мистецької уваги є виключно ук-

раїнське село, що живе в умовах крайньої соціальної бідності. Тому дуже легко при досліді його творчості зачепитися за соціальне тло і виключно ним інтерпретувати весь образ духового життя селянства, доходючи вкінці до проголошення Стефаника речником соціально уполіудженої верстви і в тому бачити головний момент його характеристики. Соціальна проблема не становить центрального інтересу письменницької діяльності Стефаника, вона не є телеологічною тезою його творчого поступу, але тільки одною поміж іншими умовами людського існування, яке даний письменник виявляє не системою відношень, понять, але образом, пластичним унаочненням в оригінальних формах життя. Мистецьки виражене життя є іншим родом життєвої дійсності, ніж життя, проявлене, наприклад, у формі наукових пізнань. Самозрозуміла гетерогенність обох виразових форм доводить безглуздість починів редукації їх одної на одну, а дальше й редукації їх на яексь спільне їм обом "tertium" у характері речевої основи, супроти якої вони репрезентують два способи її функції. З огляду на це належить мистецтву абсолютна вартість, тобто певний свосрідний тон, рід незамінної і неповторної дійсності — одним словом, р и с а о р и г і н а л ь н о с т и.

Приглядаючись до Стефаникової творчості, відкриваємо характеристичне явище. Він стоїть в українській літературі яексь ізольовано, саїтно. Виключне його становище опирається спробі включити його, як складову ланку, до ланцюга поступного літературного розвитку, тому тяжко говорити нормальним способом про органічну пов'язаність Стефаника з його попередниками, як також майже неможливо ствердити подібних йому наступників. Причиною цього не слід уважати виключно своерідну будову самої мистецької індивідуальності письменника, але й відмічений уже попередньо факт внутрішньої подібності складу цілої його духовості до образу життя того світу, що з ним він зв'язаний не на поверхні соціально-політичних чи

культурних його інтересів, не на периферіях назверхньої смуги мінливих рухів життя, але в далекій глибині етнічно-духових основ роду. Звідси незвичайна тугість його слова, що не виконує ролі звичайного значка, технічного засобу порозуміння, але замикає в собі немов саму реальність з її віковою традицією. Стефаник перший в українській літературі насправді визволився з пут поверховного етнографізму, заявленої побутовщини та розніженої, неглибокої сентиментальності тільки в силу наявної в ньому найглибшої духової стихії рідного села, що його він власне відкрив у своїй творчості на інший, новий лад найбільш йому притаманної характеристики.

Він заговорив не барвистим одягом, пустою загоностістю, духовим анархізмом, декоративною мальовничістю природи, естетикою пісні, кволою еротикою, — але владним голосом землі, стихійною силою напруженого змагання людини, що не здається до кінця, що, свідомо своєї особистості, стає на найтвердішу основу самовартості і однаково боронить своєї правди перед людиною чи Богом. Правда, Стефаникові люди трохи зігнуті під тягарем долі й нахилені до землі; правда, вони дивляться в землю навіть тоді, коли погрожують небові піднесенням угору кулаком, — але це тільки тому, що вони наскрізь органічно пронизані тою силою, яка в них зросла на протязі століть і дала їм певну форму духовості, до споду ними відчуті. Здавалося б на перший погляд, що Стефаникове село здавна однакове, без зовнішньо утривалених знаків вікової праці, без наявних ознак цивілізованого способу життя і, як таке, являє собою образ застою, душевної задубілості на ґрунті атрофованого інстинкту знання, отже, властиво, живе без минувшини, без свідомої цілі, вегетує тільки і не спроможне вийти поза стан животної теперішності. Не дивлячись на цю зверхню обгортку простоти і вбогости, відкриваємо під нею багатий духовий зміст, що дає право дошукуватись різних ознак історичності цього полищеного самому

собі світу. Вона промовляє наочно й недвозначно із самих людей їх духовим і фізичним здоров'ям, моральною рівновагою, почуттям самовартості, одвертим відношенням до свого оточення, розумінням основних правд життя, що є боротьбою, в якій перемагає відвага, твердість і сила.

У Стефаника не знайти роздвоєних характерів, що змагаються з собою у вічному спорі; у нього майже не помічаються типи душевної дегенерації; його люди — етично автономні, бо вони вміють окреслити своє становище, розуміти довкілля і, що найголовніше, — відстояти своє право (свій "рихт") однаково без огляду на якість супротивних, ворожив сил. Розвинене почуття самовартості, що так інтенсивно виражає душевну викінченість Стефаникових людей — є, на наш погляд, найбільшою цінністю, що її відкрив письменник у живому портреті українського села. Ця риса вирізняє одиницю основно понад рівень духово індиферентної масовості, власне підносить людину з аморфної звірячої стадності у сферу індивідуального самовизначення, і тим надає їй рису тої правдивої аристократичності, що полягає в автономії духа, прямоті характеру, одвертості душевного овиду та у відвазі жити. Ембріоном Стефаникового світогляду є самостійна людська індивідуальність, і поза нею нічого центрального вже не видно, — хіба ще тільки саму чинну волю зберегти або здобути дану форму.

Поза основним ядром духовості Стефаникової людини, що моментом свідомої самовартості найвиразніше підкреслює своє внутрішнє відношення до позаособової, непроминальної потуги-землі, відкриваємо в ній струнку риси багатой культури, яка могла скластися тільки на ґрунті позитивних прокмет людського типу. Подібно, як прив'язаність до землі не зробила із Стефаникових героїв — рабів, що ненавидять джерела своєї залежності, але суверенних людей, що відчувли в собі благословення родючої сили землі, прийняли її і здобули тим тверду моральну базу свого існування,

— так і тверда школа життя не стала для них прокляттям долі, не зробила з них злочинців. Вони не піддалися передчасно, не зненавиділи життя, вони боронили свій людський образ — до останніх сил. Коли прислухатись уважно до кожного їх слова, придивитись ретельно до кожного їх вчинку, то можна збагнути — навіть поза обгорткою найбільш жорстоких з них — усе однаково, твердо виковане обличчя високої моральної сили, із зламанням якої пропадає і сам її власник. Їм властива тугість і кремезність дубів, що витримують довго великий напір тиснення, не можуть погнути, а хіба тільки — зламатися. Чужа їм гнучкість і всебічна податливість лозини. У тій твердості вміщується запора рука сильного спротиву всьому ворожому, і на цій виразній полярності Стефаник разюче показав правдивий трагізм змалюваної ним дійсності. Немов правила якогось придержується він, коли постійно підбирає моменти вирішального напруження, тому в кожній катастрофі дійсно наочно виявляється зламання фактичної сили, передчасна смерть людини. Щось демонічне виглядає з того завзяття, що з якоюсь первісною рішучістю запирається у власному “я”, щоб утриматися. Тому опановує нас почуття глибокого смутку й безповоротності при факті падіння Стефаникових героїв. “Не могло бути інакше” — немов підсвідомо підказує якийсь прихований голос. Драматизм — трагічно пов’язаний — оце улюблена форма бачення життя в Стефаника. Похмура тінь суворої боротьби падає на безконечну дорогу в тому дивному його світі. Ті, що нею йдуть, — самітні, і слова, що їх вони скупо видобувають із себе, здається, є мізерною частиною того, що вони в собі несуть. Непомірно великий їх біль, бо він такий, якого не можна поділити.

Як у стражданні, Стефаникові люди правдиві і в радості, доброті та взагалі в умовах нормального гаразду. Ні тіні підробленості, штучної пози, патологічної хитрості. Вони підмічають життя не механічними здібностями розуму, але органічним вчуттям у

його істотність. Так вони навчені досвідом вікової практики, тому вони недоступні для діялектичної перверсії розуму, що спроможна ставити природне відвернено. Не можливо далі зупинятися над докладнішим відтворенням того духового багатства, що розкинене в Стефаникових творах. На окрему увагу в цьому відношенні заслуговувала б естетична сторінка селянської душі, що з неї можна б декілька основних моментів виділити як підставу для цілої студії над проблемою естетичної культури нашого села. Теж із поодиноких, вряди-годи кинених, правд життєвої мудрості, можна б скласти струнку будову народнього світогляду.

Повище наведені характеристичні риси духовости Стефаникового села цілком підтверджують правдивість думки про його історичність та виразно доводять, що наслідком її є твердо зарисований життєвий тип з високими якостями моральної сили, яких, здається, не зустріти в селянській гушці ніякої іншої світової нації. Ця велика спадщина віків, захована в органічній формі самого безпосереднього життя, означає вироблений характер, що на його ґрунті можливо розгорнути процес величного всестороннього духового росту. Історія зберегла тут міцне здоров’я духа на рахунок розумової творчости в умовах цивілізованого способу існування, що її не знає не тільки українське село, але й вся українська нація. У питанні: характер — знання ми залишаємо перевагу за першим тому, що друге засадничо легко здобути і є питанням коротшого часу, ніж витворення позитивних форм першого. Відмічаючи у зв’язку з цим ще раз факт появи в індивідуальності Стефаника духа, що розкрив історичну істоту роду, зможемо остаточно вирішити поставлене питання про соціальний момент в його творчості.

Мотиви творчости Стефаника лежать глибше, тобто поза сферою тенденцій політично-соціальної програвовости, тому що вони цілковито кореняться в його індивідуальності, настановленій експресіоністично, а не конструктивно. Він не хоче будувати ідеологічних по-

статей, але дає в мистецькому оформленні те, що творить основну матерію його внутрішньої особи. Наслідком того є суцільний світ духовий, а не якийсь один аспект його бачення. Саме в силу власної духової глибинності Стефанік не має ніякого відношення до етнографії, побуту як такого, взагалі до переємних вивчальних засобів спостереження життєвої назверхности, і тому він не може помилитися в питанні правдивости, об'єктивности своїх малюнків. Бо підхоплювання життя за допомогою завчених метод обсервації ніколи не виключає помилки, і тут здебільшого влучні помічення "вдаються" випадково, а з правила не віддають глибинної перспективи свого предмету. Як багато в українській літературі етнографії, а як мало внутрішньої дійсности! Іншими словами, як багато штучної шаблонности, а як мало оригінальної творчости! Чому? Тому, що творці міри Стефаніка появляються рідко, а проміжок часу мусять виповнювати ремісники, для яких часто не існує авторитет навіть геніяльного майстра. Великий мистець є для будучности неминуче явищем нормативним, а тому літературно-мистецька продукція, яка виникла в умовах важкої залежности від тенденцій політично-соціальної натури, не може являти собою під мистецьким оглядом надпересічних якостей і мусить дістати належне їй релятивне значення. Підхід до мистецького творення з означеними тенденціями зраджує відразу механічне відношення до предмету, що напевно буде звужений, сплющений, zdeформований в дусі центрального інтересу. Отак підходять до творчого діла ті, яким власна духовість не поставила вимог виразу, взагалі не настановлена в ролі підмету, що проєктує себе в порядку мистецького вияву. Де не існує подібна конфігурація творчо настановлених диспозицій, можна очікувати менше або більше вдалих експериментальних вправ, блідих фотографічних знімків, мистецької техніки, але ніколи мистецтва самого, тому що його істота не полягає тільки в технічній передачі якоїсь об'єктив-

ної дійсности, але головно у виявленні її внутрішньої форми. Остання не виникає щойно в процесі конструкції мистецької форми, тобто не здійснюється самими виразовими засобами, але, навпаки, вона готова вже до згаданого процесу в стані потенціальности, що в ній перебуває цілісна духовість творця, настановлена динамічно до будучности. У цьому відношенні ми говоримо про вродженість таланту, генія, і тільки в такому положенні знаходить дане твердження раціональний сенс. Творчість, власне, не є відтворюванням зовнішньо-готового, для якого можливе тільки наукове дослідження, а мистець не зв'язаний по-рабському з речами, що їх він знімає й у цьому добуває головне своє завдання. Найголовніша умова, при якій мистецтво здійснюється, є та, що мистець відчуває конечну потребу проявити себе. І якщо в такому самоздійсненні відкривається зміст об'єктивної реальности, то це знак глибокої споріднености духа мистця з основними рисами духовости його людського довілля.

Стефанікові малюнки не постали як докладні відбитки назверхнього життя в тому розумінні, що він просто звернув увагу на певні події, що доконувались перед його очима в означеному часі й місці. Цілком слушно можна підняти питання, що вищенакреслена характеристика його людей витримана в дусі певної стилістичної ідеалізації, не виправданої емпіричними фактами селянського образу життя, яке ми спостерігаємо в безпосередній його даності перед нами. Саме тому воно послужило Стефанікові тільки як зовнішня спонівка, що зав'язує процес актуалізації його внутрішньої форми переходом її із стану потенціальности в стадію творчого руху. Без цієї останньої ми побачили б, власне, етнографію, еротичну лірику, соціально злидні, загалом виключно аксесуарні, більше поверховні, другорядні ознаки життя, що змінюються, проходять безслідно в калейдоскопі дня. Проте Стефанікові малюнки вільні від цього враження тимчасо-

вості, вони чомусь діють на нас в оберненій пропорції до своєї зовнішньої обгортки хвилиного, пунктуального характеру і тяжать почуттям якоїсь немов безчасової субстанціальності, мотивом вічної дійсності. Дуже часто відчуваємо при них сумнів, чи матеріально вони адекватно відповідають об'єктивному станові селянського життя, але ніколи не сумніваємось про їх беззастережну тотожність з ним у психологічному сенсі. Так і уявляємо монументальну будову Стефаникової творчості, як вона підноситься вгору силою внутрішнього напруження, що нуртує в глибах далекої традиції роду. Хоч окремих плит, каменів цієї будови ми не бачили матеріально ніде в об'єктивному здійсненні, однак ми цілком докладно відчуваємо генеалогію духа, що опановує цілий твір. Стефаник не змалював матеріальної правди буденного життя, але виявив духову форму його, що — не зматеріалізована остаточно на певному місці в означеному часі залишається всюди внутрішнім мотивом у часовому процесі життя його світу. У цьому полягає взагалі істота мистецького реалізму, що на прикладі Стефаника доводить свою далекість від схиблених гасел чистого об'єктивізму в мистецтві, на яких будуються нерідко перебільшені теорії, що заводять на мілкі води натуралізму.

Чи можливо супроти цього суверенного ставлення Стефаника, що не копіює дійсності, але переходить її кожнохвилеві межі тим, що виявляє основний її мотив і стає в певному відношенні нормативним чинником до будучності, — вважати речником одної форми, наприклад, соціальної нужди? Адже в його творах, навіть у тих, де соціальне тло своїм негативним станом найразючіше показане, на перший план висувається завжди щось інше, а не момент безпосередньої соціальної нужди, — висувається саме образ духової індивідуальності людини, що дуже часто всупереч крайній нужді, виявляє обличчя людської гідності і вражає красою своєї моральної сили ("Кленові листки"). Чо-

му ж, з другого боку, Стефаник не пішов за багатьома письменниками українського селянського побуту і не залишив у своїй спадщині тільки образ безпросвітньої нужди й душевного нігілізму? Чейже, науково беручи, соціальне положення має однакову об'єктивну значність для того чи того письменника. А проте Стефаник добачив поза тим самим положенням щось більше, ніж тільки голодне лице злидаря і дав нам у своїх типах не ряд самих негачій, але ряд потверджень. Пояснюється це закінченою духовістю Стефаника, що не дозволила йому поневолити себе одним інтересом, одним аспектом бачення чи гаслами якоїсь доктрини, в наслідок чого він показав людину, а не її матеріальне положення. Усюди в нього находимо люде й, даних як остання, власне примарна реальність, як ті центральні абсолютні позиції, що все хочуть, змагаються, страждають — свідомо, знають свою правду і вміють витримати до кінця. Між тими субстанціальними пунктами дрижать різного роду координати; вони постійно прориваються, комплікуються так, що їм не можна ніколи придумати постійного означення, назви. Стефаника цікавлять тільки ті пункти, для координат він не виявив особливого зацікавлення, і ця обставина врятувала в ньому духову суверенність мистця.

Основною передумовою мистецького творення є духове дозріння людини, що через відчуття своєї зформованої індивідуальності народжує в собі процес вияву. Під тим не розуміємо остаточної в дослівному сенсі завершеної духовості, як і того, що кожна готова індивідуальність мусить проявитися в мистецтві. У першому випадку йдеться про закономірне психологічне явище, цебто про певний порядок внутрішньої причинності, що проявляється перевагою відцентрового психічного руху. Духове життя являє собою ритм двох динамічних струменів: струменя сприймань і струменя виявів. Поміж обидвома не існує відношення однакового часового інтервалу, ані відношення пропорційної залежності ступеня інтенсивності. З уваги на сповид-

не поставлення лінії виявів, бо ж духово людина а пріорі настановлена активно, тобто до чину, сфера сприймань відіграє роллю умовного значення, становить “determinatum” у відношенні до суб’єкту. Навпаки, вияв — це момент телеологічної природи, у ньому постійно зазначена ідея здійснювання. Саме стадія цього останнього є творчим актом, що стає мистецьким силою такого роду виразового оформлення, що викликає враження оригіналу. Отже кожночасний акт згаданого відцентрового руху вказує на момент дозрівання духової особи, що прокидає із себе поступ здійснювання у відповідних формах виразової техніки. Інтеріндивідуальне значення мистецьких творів полягає у збагаченні людської свідомості різними зразками духового життя, яких одиниця не знала б, якби не було таких засобів вияву, які були б спроможні викликати враження оригіналу. Без цього кожна свідомо людська одиниця була б засуджена виключно на власну моральність духового життя, і вона ніколи навіть не зблизилась би до частинного розуміння душевного стану іншої людини. Послідовністю наведеного становища є функціональний характер засобів мистецької техніки. З уваги на це механічна їх переємність зраджує сліди духової гетерономії тим, що даний мистецький твір безпосередньо не промовляє духом оригіналу. Тимто мистецькі твори корінно, органічно зв’язані з духовістю свого підмету.

З уваги на цілий наш попередній виклад, властиво, зайвим було б ще раз застосовувати тількищо наведені думки окремо до Стефаніка. Однак для цілоти образу письменника необхідні ще деякі доповнення чисто мистецького порядку.

Виходячи з положення духової автономності Стефаніка, ми відкинули приципіально можливість вирішальної ролі якихнебудь тенденцій у його творчості. Навіть більше — внутрішню самостійність ми визнали умовою мистецької свободи, тобто поставили досконалість мистецької форми в залежність від ступеня внут-

рішньої готовості. Чим більше ця остання дозріла, тим легший перехід її в назверхній вияв, отже менша залежність від сторонніх мистецьких зразків. Виходить, що процес формування згори детермінований внутрішньою природою, і в такому випадку перед нами виринає твір незвичайної експресії. Не треба думати, що само формування постійно діється наче автоматично, без свідомої, зусильної участі самого мистця, власне, немов від нього незалежно. Проте, навіть найінтенсивніша боротьба мистця за форму не заперечує твердження про мистецьку свободу, якщо це буде боротьба з власними проектами, ведена під гаслом виразової досконалості. Не слід дивуватися тому, бо формальну досконалість зумовлює внутрішня тугість духової особи, що в цьому відношенні є єдиною авторитативною мірою. Хто орієнтується в процесі творення на загально визнані мистецькі зразки, той менше або більше вдало наслідуює, але не творить, а як наслідок вартість його твору — проблематична. Стефанік, як мистець, це виключне явище рідкої щирості до себе, самоопанування, формальної дисципліни в українській літературі. Саме на його формі достатньо унаочнена його духова замкненість, закінченість, через що він не підходить до категорії фавстівських типів. З другого боку, форма його творів підтверджує погляд, на підставі якого мистець наближається до досконалості в міру вияву максимуму духовості мінімумом виразових засобів. Принцип найменшого засобу здійснений, у свою чергу, тільки в залежності від найбільшої внутрішньої закінченості, бо якість форми майже безпосередньо дана внутрішньою сферою творчого підмету. Це правило можливо прослідити та довести багатьома випадками Стефанікової лектури. Кожне слово в нього немов зважене, кожна лінія математично відмірена. Порівняння зображують потрібне значення безпосередньо. Цілість туга, мов олово; духовий зміст її набирає такої пластичності, що його, здається, бачимо зматеріялізованим. Стефанік не послуговується

всюди одною манерою композиції, не вживає одних і тих самих засобів стилізації. Вони різноманітні залежно від багатства духових мотивів його світу. Стефаник володіє знаменито всіма родами мистецького стилю завдяки доповненості власної внутрішньої істоти. Поетична стихія виливається в нього не в простолінійний струмінь з рівномірним темпом плину творчої енергії, але прибирає різний напрям, сяє веселкою вічнотемних барв, прискорює біг, — то знову сповільнює, вирівнюється і, здається, стоїть непорушно. Від найнижчих тонів ліричної мелодії — через широку рівнину епічного спокою — до розшматування у крику дисонансів — у Стефаника дорога недалеко і звичайна. Ясний промінь сонця і темрява смерті — стоять поряд. І все те появляється в час і на належному місці, усе однаково правдиве й конечне, бо за всім цим — одна душа, справедлива до всіх своїх творів.

Не зупиняючись над з'ясуванням значення Стефаника в чисто літературному розумінні, вкажемо на його ширше значення, а саме — в проблемі українського духа. Він є отою властивою перспективою, в якій належить мірити розміри великої постаті Стефаника. Він — не духовий провідник, ані ідеолог-пророк, що дає образ будь-якої людини як твердий заповіт своєму народові. Стефаник не сконцентрований вольово на ідеальні вартості, що для них він кує пластичну форму, щоб нею підбити психологію нації і, таким чином, спрямувати її збірну енергію в одно річище — до визначеної мети. Профетизм, релігія духового чину, яка найвище здійснення проектує наперед — до безконечної будучности — не є батьківщиною Стефаникового духа. Його природна позиція — немов на протилежному бігуні, — в темряві минувшини, з якої повільним рухом підноситься постать дійсної людини, яка живе на землі. Безпосередня, нага — стоїть вона перед нашими очима. Не за посередництвом її слів відкриваємо поодинокі букви, з яких складаємо сенс її правди. Та правда дана рівночасно з

людиною, в кожному її атомі і в цілості — однакова. Написана тугими м'язами та жилами, що пругами червоними лягли на чоло й руки мозолисті, понурим смутком самотности, радістю від п'яного запаху землі, розпучкою від власного безсилля, що долі перемогти не може, — вона тим усім на різний лад розказує про себе і кожний звук тої твердої мови подібний до другого, немов ні один з них не має ні власного початку, ні кінця. Тому ми все знаходимось немов би в незмінній якійсь теперішности, що ставить нам перед очі той самий образ нагої людини. Та людина все каже, яка вона, ми, здається, здогадуємось, звідки вона прийшла, але чомусь забуваємо спитати, куди вона йде. Стефаник зачаровує до нерухомости глибиною свого світу, а виразом нагої правди знерухомлює нормальний рух мислі. Таким було б перше враження від його появи, якщо зважити уривкові, слабкі й невлучні (за незначними вийнятками) відгуки його культурного оточення. Може, його занадто різка виключність й була тією причиною, що поставила його в ізолюване становище. Виходить, що він так, немов би цілком виломився з рамок традицією утворених форм українського мислення, змінив тембр почування та інакше уставив енергію волі. Відступник? Ні! Бо всі признали його своїм і великим, хоча не назвали його власним іменем. А тільки своїм, родинним, "домашнім": іменем поета соціальної нужди, селянського горя! Правда, висловленого мовою високої мистецької якості, — донині, на жаль, докладніше не дослідженої. Насправді справа вимагає радикального відвернення існуючого порядку речей. Поява Стефаника на обрії української дійсности означає проблему засадничої міри, поставлену в такій перспективній глибині й імперативності, якої не досягнув собою ніхто у всій історії української духовости.

Писано 1927, Прага.

СТЕФАНИКІВ СВІТ

СОЦІОЛОГІЧНИЙ ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА*)

(В оповіданнях "Май" і "Палій")

Оповідання "МАЙ" можна б уважати виразом найбільш статичної форми соціальної нужди, заціпенілості, одубіння, безвільності, повного обезбарвлення душевного обличчя, на якому нарисовані виснаженість, утома, резигнація, як статичні риси — наслідки вікового фізичного і духового рабства. В цьому відношенні це оповідання найглибше сягає, чи радше починає галерію образів соціальної безпросвітності. Початок оповідання: "Данило чекав коло білої брами, дивився в панський город, як злодій, і не важився зайти" — достатньо характеризує в зазначеному напрямі одного з типічних представників найчисленнішої сім'ї цього соціального злидарства. Данило не знайде відваги білими стежками панського городу піти до двора, а письменникові необхідно дати яскравий малюнок найглибшої психічної депресії селянина в конфронтації його з панівним чинником, що всеціло його узалежнює — із панським двором. Влучною вставкою переносить письменник нашу уяву в двірську канцелярію, щоб показати нам не одиницю, а масовий портрет (портрет мислення маси). У присутності пана ця безмовна маса стоїть непорушно, немов би була безпритомна. Усякий знак індивідуальності пропадає, це не окремі люди, але одноформна, чи радше аморфна маса, підкреслена спільною рисою психічного одеревіння аж до самозатрати. Доцільно підібраний момент

*) Тут нагадуємо, що ця частина праці Ю. Вассіяна — незакінчена, це тільки чорновики матеріалів до студії і при читанні треба це мати на увазі. Див. теж післяслово. (В. Г.)

масовості уставляє Стефаник у позиції найбільшої душевної пасивності, що немов заразливий струм сугестії перемінює всіх чекаючих селян у бездушну, знеособлену річ, у безвольний об'єкт — матерію. Яка разюча подібність виразу їх облич, вирівняних до нерозпізнання, — усі вони втратили тут свою релятивну самостійність і репрезентують не себе, але масовий символ закріпачення. У панській канцелярії, перед паном — вони всі абсолютно рівні. Тільки в не-присутності пана — вони проявляють слабкі ознаки життя. Сідають стиснені один до одного, немов би кожний боявся почуття ізольованості, і шепочуть. І тут не забув Стефаник скористати з їх скупі говірливості, щоб відкрити в способі їх поведінки риси, співзвучні з загальною формою їх рабської психіки. Вистачить одне зауваження про небезпеку показувати тютюн власного плекання, щоб усі відрухово засували свої "скрутки" тютюну з переду пазухи аж за плечі. Як інстинктивно і згідно резонують у всіх струни не-вільничого духа, боязні, покори. Той масовий портрет креслить у своїй уяві перед брамою двора Данило, немов би в ньому, як загальному прикладі поведінки всього мужицького роду, хотів знайти виправдання особистої нерішучості. Таке уявлення сугерує йому втому і заражує його сонністю та байдужністю, що розвівають думки і затемнюють йому щораз більше його ясний плян, з яким вибрався до пана. Продумав його до найтонших подробиць, передбачаючи всі можливі моменти зустрічі і розмови з паном: як має іти, як стати, що зробити з капелюхом, який вираз надати очам, що говорити. Кожний рух і кожне слово заздалегідь окреслив, маючи на увазі відношення, в якому одним членом є пан (усе), а другим він (ніщо). Саме обставина, що того роду відношення є постійно панівним у Данила, його плян не може бути нічим іншим, як тільки наочною ілюстрацією стану найглибшого за-непаду почуття людської гідності. Найвиразніше підкреслює це нарисована в уяві Данила розмова з па-

ном. Цей класичний діалог поміж обома крайніми представниками соціальної системи українського села, вміщений письменником не в обстановці їх ворогування, ненависти, боротьби, а навпаки — у моменті цілковитого морального знесилля і пасивності, погнобленої (закріпаченої) сторони, коли вона стає бездушним предметом дотепу, насміху, образи з боку пана. Контраст між німим криком голодного злидаря, що шукає заробітку (пропонуючи дешево свою силу), і самозадоволенням насміхом пана, гостро відбиває трагічний стан безпросвітніх соціальних злиднів, у яких повільно порушується знесилена й знеособлена людська маса в сторону повільного конання, деревіння. Данило чомусь наперед мусить придумати потрібні засоби оборони перед нападом на нього. Він знає, що насамперед пан назве його злодієм, потім брехуном, п'яницею, псом, кримінальником, радикалом і на це все — на всі засідки пана його знекровлений мозок готує ряд влучних відповідей. Обставина, що власне так, а не інакше мусить Данило уявляти собі цю розмову, свідчить про встановлений від віків і досвідом життя санкціонований порядок відношення, форма якого немов атавістично (спадково) передана і глибоко всотана у свідомість до тої міри, що одиниця, Данило, висловлює її вже не самостійно, а поневільно, з рації об'єктивного наказу, законного підґрунтя збірної селянської душі, виконавчим органом якої він є.

Характеристичність діалогу ще й тим значна, що Данилові не прикметний ні один епітет, ужитий паном. Він це знає і пан не бере цього поважно, ані пан не мусить бути найгіршою людиною, бо в потвердженні Данила він тільки робить собі жарт, і саме ця сутня безпідставність, ця незв'язаність фігуруючих у діалозі характеристик з конкретними дійовими персонажами тільки яскравіше виділяє об'єктивний стан соціальних позицій (клясових) села та їх статичні форми взаємовідношення. Данило — явище типове, не індивідуальне, тому письменник не заінтересований

змалюванням індивідуального акту, образу і вчинку одиниці, — не показує Данила перед паном, до якого він прийшов, залишаючи його з першої хвилини оповідання увесь час під брамою, не розгортає дії, перекидаючи всю свою увагу на психіку Данила, якою він мотивує (угрунтовує) факт, чому цей не спроможний зважитися на дальший крок. Що Данило — представник певних властивостей масової психіки, доводить якість (рід) і кольорит його уявлень. Чекаючи, він думав: "всі мужики, багато їх мільйонів,*) вміють чекати довго і терпеливо". Саме те, що в психіці Данила вибивається на поверхню свідомости уявлення масового образу, з яким він зливається, визначає Данила як екземпляр гатунку, репрезентативну його форму. Висуванням в осередок уваги масового моменту збірноти письменник освітлює глибину ретроспекції, генетичний зв'язок даного одиничного феномена з його об'ємним органічним вмістищем, чим, звичайно, визначає рівночасно приблизно лінію вигляду (перспективу) та спосіб переломлювань психічної історії гатунку в спектрі одиничної свідомости. Тому вже перше речення оповідання ховає в собі основний тон цілості, або, говорячи термінологією Потебні, внутрішню форму твору. Стефаник висловлює цю внутрішню форму звичайно в одному реченні, образі, стані душевному, і то переважно на самому початку, і дає підставу сподіватись, що Данило за браму кроку не зробить. Бо хоч він знає, що пан, змішавши його наперед з болотом, укінці прийме його на роботу, — він не зважується виконати свого пляну. Всі можливі труднощі і перешкоди, підказані уявою, а властиво оловом вилиті в жилах і нервах його мущинського тіла — він теоретично сам перед собою поконав та, на жаль, уся ясність цього теоретичного пляну затемнюється й розбивається об безвладність родо-

*) Наше підкреслення (примітка автора).

вого страху, атрофовану століттями волю. Він відчуває, що став на межі іншого світу, яку переступити для нього є надзвичайним хотінням. Огорожа, брама, панський город, біленькі стежки — те все в уяві Данила насичене властивостями центрального поняття “пан”, що вже он-тут стоїть перед очима у своїй дійсності, великій і непереможній, що стирає його в порошок, валить на землю, занурює у втому, сон. Але і в сні вічний страх не покидає Данила і шепче: “спи, спи під панцьков брамов, та фірман так упереже батогом, що кров сикне!”, зриває його на ноги й запечатує його плян. Він іде на лан і засипляє в траві. Знов видіння: десь пан каже йому покласти капелюх на голову, а він протестує. “Я, проши пана, бідний чоловік, я не можу покласти капелюха на голову, бо я бідний, такий бідний чоловік...”

Серед польових квітів, у пестошах золотого сонця, в чарах української весни на м'яких пахошах трав, на українській землі поклав поет мільйонову тиху жертву (жертву — символ мільйонів), щоб сон був їй солодкий. “А він спав спокійно, а чорні ноги і чорні руки виглядали як прироблені до його цеглястого тіла”.

Читай, Україно: Ессе homo.

Драма Данила перед панською брамою... Хто сумнівається, що тут не стоїть утілеснена нерішучість, національна безобличність, анемічність характеру, утілеснена в одній особі. Прийшов з готовим пляном продати власну працю, а тінь пана змучила його і погнала в траву на сон. У чому трагізм? Українці траплять перед своїм ворогом самопочуття і стають — морською піною. А хіба всі медитації Данила, спосіб вияву уявлень, його діалог з паном не potwierджені нашою історією, не справджені формою нашої політики, боротьби, тактики. Збірна мораль раба нищить Данила (розвинути).

Стефаник буде актуальним доти, доки пекло, ним змальоване, буде існувати, доки соціальні причини ну-

жди будуть такі, як їх показав Стефаник. Як великий мистець, він буде все однаково актуальний.

Оповідання “ПАЛІЙ” можна вважати томовим, коли брати на увагу розмір Стефаникових творів. Соціальна диференціація села дана тут уже пластично, тут уже зарисовуються оформлювання груп, динаміка боротьби між ними. Тут проведені наочно, за соціальним укладом, лінії ієрархії, яка має свій відповідний вплив і у взаємовідносинах культурного життя. Основою оповідання є історія сільського пролетаря Федора, як сюжет, внутрішньою формою його — трагізм, прокляття долі, тезовим або ідейним засновком — думка, що в даних умовах найбільші зусилля не доводять до кращого, психологічним моттом — зародження, на ґрунті жорстокости соціальних відносин, боротьби, злочину-підсти та його еволюція. Ціле оповідання пронизане численними засадами етичного, соціального й світоглядного характеру. Композиційно воно прагне мотивувати катастрофічну розв'язку драми — народженням і виконанням злочину.

Андрій Курочка зі своїм багатством не переступає межі, якою Стефаник закреслив, огородив сільський світ у щось окреме, замкнене, що над ним простяглися понурі тумани і закрили світло сонця. “Багацькі діти і слуги були брудні і марні. Вони двигали на собі необтесаний і тяжкий ярем мужицького багатства, котре ніколи не дає ані спокою, ані радості ніякої. Сам багач найгірше томився у тім ярмі, найбільше проклинав свою долю і безнастанно підганяв своїх дітей і наймитів”. Безнастанна праця не дозволяє багачеві спожити в спокою страви, він все спішиться до неї, всіх гонить, над усім наглядає — але вдоволення не має ніякого ні він, ні всі ті, що не можуть ніколи заспокоїти ненаситного голоду за багатством, ні ті, що все своє життя працюють і ніколи не спроможні згасити фізичний голод. Умовини тої загальної борні випрацювали сувору логіку поглядів, взаємовідносин суспільних груп, нечулість на злидні кого іншого,

нерозумний утилітаризм у немилосердному використуванні людської сили. Андрій Курочка — це втілення отих прикмет. Мірою для нього є працездатність, за яку він платить найменшу платню, його максима: хто робить, той має, того Бог благословить, хто стратив силу до видатної праці — пропадай на службі в жида або в пана. Людям поводиться зле тому, що вони зледащили і не хочуть робити. (А чому? На це відповідь історія життя Федора). Ці свої погляди викладає він своєму довголітньому слугі Федорові, що втратив у нього всю силу. Постать Андрія креслена в дусі дарвіністичної теорії про виживання сильніших і підбір найвідповіднішого.

Безоглядність Андрія породжує в душі Федора перспективи найбільших злиднів і скеровує її в новому напрямі — до злочину. Безсонна ніч перемінює всю обстанову його обідраної хати у вираз чорної журби, показує йому якісь привиди, що стілеснюються в форми виразних ситуацій: жидівські діти плюють йому в обличчя, то знов він у церкві в куті жебраків, до нього підходять жінки і кожна дає йому цілий буханець хліба. Його палить стыд.

Яку роль відіграють принципи Андрія в житті Федора і чи вони взагалі мають якенебудь відношення до історії його особистого життя? Шістнадцятилітнім хлопцем звільняється від нестерпних відносин у рідній хаті і тікає до міста. З великим зусиллям переступає він межу сільського світу, але все ж — переступає, що вказує таки та його все ж рішучість і відвагу. У місті всі дивувалися його силі і завзятості в праці. Він працював, аж хребет йому тріскав від двигання міхів. Пив горілку, і хребет затерпав. Утік назад до села і найнявся в Курочки. За кілька літ одружився і почав ставити собі власну хату. Це лінія його життєвого успіху, що підноситься незначно вгору довгими роками найчорнішої праці його і жінки. Умерла жінка — лишилися дві доньки. Лінія спадає, але Федір не подається, не уступає і не послаблює ступеня впертої

праці. Той шлях малює в своїй уяві Федір, повернувши від Курочки. Злидні женуть його до двору, де він у ієрархії служби займає найнижчий щабель: доглядає свиней. (Картина соціальної боротьби під час виборів. Табори, двір — багачі. Двір при допомозі жандармів побиває противника, бо за двором стоїть уся біднота села, що в дворі служить. Інтерпретація того явища).

Осуд: Принципи Андрія були вжиті Федором з максимальним застосуванням, але вони не врятували його. Питання: чому? Відповідь: Бо праця українського селянина є працею тільки м'язів, чорною працею, що не може ніяк устоятися, дотримати кроку там, де систему боротьби розвинув мозок. Український селянин не двигается з місця інтелектуальної відсталости й оспалости. Він мусить лишитися тільки м'язевою силою, тобто машиною, оплачуваною найдешевше. Тому: багатство Курочки — проблематичне, не зростає ніяк у пропорції до каторжних фізичних зусиль. Бо все це тільки зусилля м'язів. (Висновки з цього — розвинути!).

ПСИХОЛОГІЧНА АНАЛІЗА В "СКІНІ"

На окрему увагу, головню з огляду психологічної аналізи, заслуговує "СКІН". Початок оповідання: "Як глуха осінь настала, як з ліса все листя опало, як чорні ворони поле вкрили, то тогди до старого Леся прийшла смерть". Схоплення ритму поступово западаючої осінньої похмурости — не випадкове досягнення мистецької інтуїції, але продуманий перехід, можна б сказати, ерудичія у володінні засобами доцільної віддачі певного положення. В даному окресленні стану природи ми не маємо трьох рівнорядних, горизонтальних образів в тому самому часі, образи ці доповнюються в порядку часової послідовности так, що абстрактно зазначену глушину осени підкреслює конкретний образ безлистої лісу, а далі — поле вкрите чорними воро-

нами. Перехід цей до наочности зміцнює рівночасно зміна кольориту образів, посилюваного в напрямі похмурости, тіні так, що остання картина — це, властиво, чорна горизонтальна площа, яка щось прикрила. Так підготоване тло психологічно відповідає фактові приходу смерти до старого Лєся.

З метою поглибленої і пластичної передачі процесу боротьби зі смертю віддалює письменник усі можливі перешкодливі умовини. Нічна кімнатна тиша, сини і доньки Лєсєві поснули. У свідомості вмираючого чергуються два світи: дійсний і той другий — примарний і страшний, у який Лєсь то западає, то з нього виринає. В одчайному напруженні утриматись на поверхні світу дійсности знаходить Лєсь тільки один засіб — свої очі, що ними він розпучливо ловить маленького каганця. Світло каганця творить єдиний зовнішній предмет, залишений з премедитацією письменником у колі дії. Це перший знак удумливости і сильно розвинутої письменницької інтуїції Стефаніка утворити саме для задуманого розгорнення певної низки душевних актів таку обстанову, що психологічно їй єдино відповідає. Такий вибір міг би бути просто наслідком, зумовленим згори означеним родом мистецького образу, себто — служити засобом для демонстрації-експерименту, без огляду на психологічну його можливість у житті. Зрозуміло, що мистецтво не завдячує свого значення й вартости подібним, навіть найзручнішим способом проведеним, довільним і умовним експериментом, йому чужі й неприкметні взагалі всі утворення, що не засновуються на предметі і не висловлюють правди дійсного. Воно не хоче знати і правдоподібности. Розгляданий випадок вимовно підтверджує основність висловленого погляду. Темряву перемагається світлом, і зір є засадничим чуттям самооборони та джерелом переважної частини орієнтації, тим більше в положенні просторової неозначености, тьми тощо. Тому устанвлення у відомій нам обстанові засвіченого каганця є не тільки із загально

психологічних моментів доречно, але й для вибраної Стефаніком теми найбільш доцільним для того, щоб її розвинути в показ із таким ступенем безпосередности й об'єктивности, що затирає за собою майже цілком присутність мистецької руки, даючи немов вірний знімок акту. Отже, не можна піддавати сумніву опису достатньо переданих красною літературою й перевірених дослідями відповідних наук феноменів душевного життя в передсмертній стадії. Загальне послаблення організму, зокрема процес нидіння невронів нервової системи позначається в сфері свідомости особливим укладом образів, уявлень, які в хвилини інтенсивнішої діяльности нервових центрів і органів чуття оформлюються в виразні спостереження, стани дійсности, то, навпаки, під впливом занепаду цієї діяльности актив свідомости деформується в неясні, розтяглі, незв'язані видіння без означених обрисів, і саме в таку хвилину послаблення виринають на поверхню свідомости всі ті психічні феномени, характеру яких не можемо мотивувати безпосередньо з фізо-психічної підстави, що пояснює великі ділянки людського психічного життя. Стефанік засвітив перед Лєсєм каганець, щоб процес чергування згаданих двох станів зробити взагалі можливим. Фізичне явище світла (каганець) є одною з умов, що детермінують остаточні форми цього процесу.

Описи останніх хвилин життя нерідко являють собою картини своєрідної філогенези в рамках духового життя людської одиниці. Ті, що вмирають, переживають в одній хвилині найяскравіші образи і події власного життя від дитинства — аж до кінця. У "Сконі" Стефаніка є щодо цього певне відхилення, конкретно: переставлення порядку — доконане не без основи. Перша картина, яку Лєсь бачить у тому другому світі, — це багато малих дівчат з квітками в руках коло могили, а потім "хмара очей синіх і сивих, і чорних. Та хмара пливе до його чола, гладить його і простуджує". Поява цього образу на чолі візій Лєся зумовлена сильною ще в ньому свідомістю боротьби зі

смертю, із чим асоціюється уявлення могили, яке потягає за собою суміжне уявлення дітей. Враження Леся ще є сильно окреслене, як це видно з точної диференційованості образу хмари.

Погляди дитячих очей і квітки — видиво лагідне і погідне, тому хмара ця гладить і остуджує. Тут момент повороту до дійсності і сильний відрух самооборони стисненням жили на шиї. Лесь інтерпретує візію як янголів, але Стефаник, що сліdkує зором неблаганного психолога за кожним порушенням дії, не забуває забрати Лесеві в тому моменті каганця з-перед очей. Візії Леся виринають немов би в ретроспективному порядку, хоча, наприклад, другий образ можемо добре вяснити законом асоціації з попереднім, вірніше, з його інтерпретацією в Леся. Поява ангелів укаzuє на смерть як доконаний факт, реакцією на що є спроба боронити себе власним пройденим горем уже там, перед Богом. Той епізод Леся з плугом у полі в час великої спеки й спраги і не міг би бути краще підібраний, щоб у користь Леся послужити доказом на другому світі. Дальше видіння переносить Леся в дитинство, в тепло і м'якість маминої співанки (колисаники). Після кожного контакту з каганцем Лесь причинно уґрунтовує появу кожної пережитої візії певною правдою народньої мудрости.

У чергуванні поодиноких видінь дотримане правило контрасту, що ним лінія переживань переходить позмінно зі стану блаженства в стан гострого болю. Погідний образ дітей, жар і спрага, і знов м'яко простелені хвилі маминої пісні. Психологічно це властиво закономірний перехід від виснажливого напруження до стану послаблення, звільнення від болю, — контракції і ретракції нервів. Агонія поступає раптово вперед, викликаючи в свідомості нагальне зрушення. "Горлаті дзвони над ним дзвонять, крисами голови доторкають. Голова йому розскакується, зуби з рота вилітають. Дзвонів серця відриваються від них і падають йому на голову і ранять..."

Ця картина*) своєю структурою надзвичайно цікава як предмет наукового психологічного розсліду, засвідчує великий мистецький такт її автора, що відтворив безпосередньо комплекс вражіннь, які складають психологічний образ без якогонебудь попереднього наляку на паралельні їм, корелятивні фізіологічні процеси щораз сильнішого болю так одначе, що образ виражений саме інтенсивністю фізіологічного болю. Але в стилістичнім розставленні вражіннь, на перший погляд, дотримана засада порядку в дусі теорії психофізичного паралелізму. Звуки горлатих дзвонів немов викликають найгостріший фізичний біль, падання їх сердець на голову — болісне почуття поранення. Це упорядкування вражень тільки з погляду неможливості інакше впорядкувати враження, як у єдино їм можливій формі послідовності в часі, видається часо-во диференційованим немов у лінію причини — наслідку, в дійсності, однак, немає в Леся двох рядів вражіннь, що паралельно проминають, а тільки один ряд, що в мистецькому відтворенні набирає форми, розкладеної в два ланцюги: враження звукові від дзвонів і враження фізичного болю. Виникає потреба конструювати з даних теоретичної психології певний тип переживання в такій формі, що дозволяла б шляхом ужиття схопити якісні риси, відповідні оригіналові, щоб після цього вирішити питання вірности мистецького образу дійсності. Насамперед звукові враження дзвонів репродуковані, все ж вони панівні і тільки вони є актуально в полі свідомости. Із цієї причини неможливо вважати другу серію вражіннь фізіологічного порядку — "голова йому розскакується, зуби з рота вилітають" — за окремий наступний психічний стан,

*) Від цього місця текст — аж до чергового відступу закреслений автором збоку рукопису хвилястою лінією із знаком запиту поруч. Такі лінії й знаки запиту трапляються в його рукописах частіше — очевидне свідцтво авторової вимогливості й самокритики (Б. Г.).

з почуттям болю як домінантою. Не тому, що така послідовність взагалі недопущена з погляду законів асоціації вражіннь, але тому, що цілу картину третього видіння Леся опановує мотив дзвонів, що детермінує якісну сторінку переживань.

З огляду на це оригінал переживання Леся — гудіння дзвонів, гострота якого болісна (можна б визначити — болісне згучання дзвонів), тоді як показаний в образі в окремій формі фізіологічний корелят не означає самостійного моменту в оригіналі переживання, а тільки мистецький засіб, що підкреслює чуттєвий призвук першого враження пластикою інтенсивності фізичного болю. Лесь переживає болісне згучання дзвонів, мистець вимірює його інтенсивність метафорично так, немов би воно давало, як наслідок, — біль, окремо переживаний як розкакування голови, випитання зубів. Те саме відноситься до другого періоду картини видіння з відриванням дзвонових сердець. Психологія сну виключає здійсненність акту, в якому суб'єкт уявлення є рівночасно пасивним предметом того уявлення, як суб'єкту, який виконує з першим певний експеримент. Можливе в сні, що я, напр., спадаю в пропасть (ніколи, однак, в сні цей акт не був до кінця виконаний), але неможливо, щоб я був свідомим об'єктом якоїсь чинності, виконуваної на мені проти мене. Тому це тільки мистецька фігура, як усе попереднє в цій картині, про що свідчить після пробудження Леся його пояснення причинного зв'язку візії з його життям, висловлене в повній притомності духа, спокійно, без слідів будь-якого попереднього сильного фізичного зрушення, як належало б судити на підставі дослівного зрозуміння опису, як дійсно пережитого стану. Дивний той спокій, з яким Лесь виправдує причини недотримання обіцянки закуплення дзвону до церкви, бо не можна його психологічно нав'язати до попереднього образу падання на голову Леся дзвонових сердець. Із цим зв'язаний, безумовно, великий фізичний біль. "Роззявив очі,

страшні і безпритомні" — це не прояв великого фізичного болю, але душевного виснаження.

Виринає питання про мотиви того роду прийомів у письменника, про викриття причини, що спонукала його зміцнити вираз третьої картини до крайности. Доцільність такої поведінки, звичайно, не зумовлена інтересом змалювання перебігу фізичних передсмертних мук (ніде немає натяку на якусь хворобу Леся, отже, він умирає природною смертю — від старости), але чимсь іншим. Автор проводить систематичну градацію виразу образів, якою зазначає чимдалі більшу органічність їх із совістю Леся. Лінія композиції влучає в центральне місце, проєктується в основні глибини селянської душі, щоб дістатися в останньому образі до катастрофальних зворушень душі, якими є голос совісти, рефлекс заподіяної кривди. Не забракло Стефаникові відповідних мистецьких засобів до об'єктивації на цьому тлі зродженого стану душі. Там не купив обіцяного дзвона, і цей дзвін не дає йому спокійно вмерти, тут — не давали Мартинові заробленого ячменю, і цей ячмінь сиплется йому на голову. Порівняння ступеня болочости обох останніх картин укажує на дотримання якоїсь пропорційности у залежності між причинами і наслідками. Недотримання обіцянки виправдують об'єктивні причини, і Лесь тільки просить прощення у Бога.

Покривдження ближнього рівняється крадінню його крові і поту — воно нічим не виправдане — тому свідомість цього не б'є, не раниць зовнішньо, але "остина лізе в рот, у горло. Палить червоними іглами і вся коло серця сходиться і пече пекольним вогнем, і ріже в саміське серце..." І Лесь не просить прощення в Бога за гріх, бо грізна тінь, що впала на його душу від цього вчинку, до тої міри зрушила його інстинкт самозахисту, що він хоче крикнути дітям, щоб вони віддали Мартинові ячмінь і так вирівняли борг його перед світом. Тільки крик совісти штовхає Леся до спроби перервати дотеперішню мовчанку, він робить роз-

пачливі зусилля закликати дітей, але всі вони безуспішні. Для Бога досить реакції етичної сили, самого внутрішнього прозріння, наміру, з другого боку — не можна штучним зворотом деформувати природну закономірність дії, що внутрішньою логікою всієї психічної обстанови невідхильно прямує до катастрофального кінця — вирішив Стефаник. “Вивалив чорний язик, запхав пальці в рот, аби голос з горла вивести. Але зуби кланцнули і заціпилися, і пальці затисли. Повіки впали з громом”. Якось невблаганна, немов письменникові чужа (об’єктивна) мистецька стихія креслить його рукою картину брутальної дійсності, що придавлює реалізмом голої правди. На цьому місці оповідання могло б закінчитися. Та письменник визнає образ неповним, урваним і додає йому завершення, що викінчує його повноту.

Тут він продирає серпанок, що сповив щільно останній акт життєвої дії, яка доконується замкнено, без ніяких позначок і маніфестацій назверх. Він дотикає магічним променем інтуїції тайни і підносить той серпанок. “Вікна в хаті отворяються. До хати всотується біла плахта, всотується без кінця і міри. Ясно від неї, як від сонця. Плахта його уповиває, як маленьку дитину, вперед ноги, потім руки, плечі. Туго. Йому легонько, легонько. Потім залізає в голову і скобоче в мозок, всотується в кожний сугуб і м’ягонько вистелює. А нарешті горло обсопує тугіше, все міцніше. Вітром довкола шиї облітає і обсопує, обсопує...”

Ледве чи в творах світової літератури можна піднайти досконаліші образи, що змальовують останній акт агонії. Змальовування останніх хвилин життя із чисто внутрішнього погляду, тобто з поминенням усяких побічних, акцесуарних, зовні схопних фізіологічних порухів, що творять немов пластику (наочність) смерті і даються об’єктивно спостерігати — належить до квінтесенції найвищих мистецьких досягнень. Але зрації, власне, відсутності якихнебудь наочних, зовні спостережних феноменів, нема майже ніяких інших

даних для потвердження вірності чи бодай правдоподібною можливості відповідного образу. Тому то в тій сфері для фантазії мистця відкривається певний свободний простір, через що предметну цінність даних мистецьких конструкцій можна перевіряти (справджувати) хіба тільки зрівнянням їх з ділянками психічної дійсності в рамках реального світу.

Що Стефаник вибрав внутрішню точку зору, а не покористувався зафіксуванням кількох стереотипних агонічних судорог, доказує, що він не є прихильником описово-реалістичної методи, яка реєструє дії та факти (прояви) безпосередньої почуттєвої наочності, але постійно прориває своїм даром внутрішнього бачення зверхню смугу душі, щоб проникнути в її глибинні схови і розгорнути найреальніший світ душевного діяння з його найспіднішими процесами, і то мовою почуттєвих засобів передачі. Аналіза зацитованого уступу переконливо підтверджує поданий осуд. Цілий психологічний образ змальовано згідно з природною закономірністю фізіологічного процесу умирання, але ця фізіологічна сторінка майже непомітна. Те всотування до хати білої плахти символізує смерть (білої тому, що мерця покривають білим полотном). Перші почуття вмираючої людини, оповивання ніг, рук, плечей — в порядку, тому не трудно відгадати черговість паралізованих частин тіла. Той процес деревіння виражений одним словом “туго”. Свідомість затуманюється, все розпливається від цього почуття блаженної полегкості. Від периферії процес паралічу переходить до нутра, до мозку, плахта всотується в кожний сугуб і знову момент м’якості в почутті. Остаточо наступає параліч дихальних органів — це плахта обсопує все міцніше горло. Словами: “Вітром довкола шиї облітає і обсопує, обсопує”, передані кінцеві, дуже швидкі такти зануку.

ПРОБЛЕМА ПСИХОЛОГІЇ РОДУ "БАСАРАБІВ"

Оповідання "БАСАРАБИ" стоїть немов окремо і містить у собі три інтереси: 1. містичний (демонічний), 2. генетичний (в інтерпретації людей), 3. психологічний (в оповіданні самого Томи Басараба, що в'їшався). Воно окремо, відгороджено врізується в екран Стефаникового світу світлотіні, як темна пляма, що своїм контрастом поглиблює перспективу щораз далі, в якусь непрозору чорну прірву, що дивиться перед себе бездонним оком вулканічного кратера. Пов'язаність із мотивами, що порушують життєвими стихіями в звичайній обстанові людей, тут непомітна, а соціальне тло, що так часто в Стефаніка є фактором, який зумовлює душевні конфлікти та зароджує найрізномірніші комплікації драматичного устанвлення долі Стефаникових героїв, — тут позбавлена всякого впливу. Уся обстановка не виявляє відомих із Стефаникової творчості тем, вміло розвиваних на поверхні взаємовідносин селянського життя в щораз глибші проекції, що освітлюють трагічну дійсність селянської душі. Одним словом, оповідання "Басараби" вирізняється поміж усіма іншими, як образ окремого світу, загадкового, незвичного для самого селянського оточення, не поясняльного ніякими моментами, спільними природі і логіці селянського життя. Духова дійсність багатого роду Басарабів корениться в незбагнених глибах темряви-минувшини, яка не піддається розкриттю за допомогою пізнання структури назверхньої смуги життя, що ним так удачно послуговується письменник і без більшого зусилля розкриває і рівночасно мотивує (угрунтовує) якість (характер, кольорит) картин внутрішнього світу. В цьому відношенні оповідання "Басараби" являє собою проблему психології окремого роду, феномен якоїсь філогенези чи спадковості конститутивних первнів родової совісти, що голоситься несподівано то тут, то там, і виявляється як призначення неминучої долі. Ціле оповідання

характеристичне тільки позначенням деяких рис незвичайного явища, за якими ховається сама його основа невияшеною, нерозв'язаною проблемою. Письменник не вирішує її категоричним визначенням (становищем), але доцільно розвиває цілий плян будови так, щоб, власне, якнайсильніше підкреслити моменти незвичайності і таємничості теми. Цей спосіб мистецької поведінки можна б назвати методом прогресивної аналізи, що йде від поверхні, периферії явища поступово щораз далі в його глиб — основу.

Оповідання починається відміченням наміру Томи Басараба повіситися, ударемненого своєчасно підспілою поміччю. Цю подію кидає письменник немов жертву цікавій юрбі, що, притягнена надзвичайністю факту, починає міркувати:

"Басараби знов зачинають вішетиси, — не мають гаразду в голові". — "Басараби мають вже до себе, що тратеси один за другим..." Ця серія самогубств ніби родоводиться від прадіда Басарабів, великого багатиря. "Як его відтели і несли до хорім, то такий був страшний, що жінки зі страху плакали. А хлопці нічо, лишень казали: О, вже не меш з нас шкіру кавалками здоймати, вже ті той висадив на бантину! Потім у день, чи в два дні така звіялася буря, такі вітри подули, що дерево з коренем виривало, а хатам здоймало верхи..." "Вони були ховані за окопом, не на самім цвинтарі. То є тоті гроби і за старим, і за новим цвинтарем, а все самі Басараби там поховані". — "Коби цес не потегнув за собов білше, бо то їх всіх пазит. Дивиси, один стративси, дивиси, а то десить їх наставилиси. Вони всі зчеплені докупи. Біда їх всіх на одним мотузку провадит... То до семого коліна буде їх так душити, а як семе коліно мине, тай нема моци вже..." "То видко по них, що їх Бог карає. Бо і маетки їм дає, вони богачі, і розум їм дає, а нараз все забирає тай вісажує на бантину... Таже лишень треба подивитиси на їх очи. То не очи, то така чорна рана в чолі, що жие і гние. У одного таке око, як пропасть, поглене

тай нічо не видит, бо то око не до видіння. А в другого воно одно лишень живе, а решта коло него камінь, чоло — камінь, лице — камінь, все. А цей Тома, ніби він дививси коли на чоловіка, як варт? Око ніби на тебе справлене, а само дивитси дес, у себе, дес у глибинь безмірну...”

До моралі українського селянина: “Тяжкий гріх мають у свої фамілії і мусеть его доносити, хотьби мали всі піти марне!”

— “Гріх люде, гріх не минає, він має бути відкуплений! Він перейде на дитину, він зійде на худобу, він підпалит обороги, градом спаде на зелену ниву і він чоловікови душу озме і даст на вічні муки”.

Наведений уривок показує доволі всебічний образ рефлексій селянської душі. Насамперед підкреслена в ньому постійність явища, психопатичність Басарабів, взаємна залежність усіх від якоїсь родової хвороби, що впливає на них заразливо, сугестивно, етична основа його, якою є кара Божа за гріх, вимовні фізіогномічні зауваження, немінуча кара за гріх, що мусить бути викуплений. Після цієї безпосередньої інтерпретації факту наміреного самогубства Томи загальними означеннями в opinії села письменник переносить дію в середовище Басарабів. В образі, нарисованому opinією села, зазначена відмежованість роду Басарабів, немов острова в селі, і тому всі надані там характеристики скоплюють здебільшого зовнішні риси та властивості, не виходячи далеко поза найяскравіші ознаки, що безпосередньо впадають в очі. Це немов відношення передусім до фізичної, тілесної дійсності. З цієї причини вже в наступному моменті помітна зобов'язаність автора підкреслити наочніше цю відокремленість, психічними, внутрішніми ознаками. “Всі Басараби зійшлися до Семенихи Басарабихи, бо вона була найстарша і найбагатша в їх роді”. Прокидається враження, немов би то зійшлися члени якоїсь секти, об'єднані спільністю духових інтересів, на якоесь священне діло до дому свого первосвященника. “Вона стояла перед столом ви-

сока, сива і проста. Очі мала великі, сиві і розумні. Дивилася ними так, якби на цілім світі не було такого кутика, аби вона його не знала і, закотивши довгі, білі рукави, не зробила в нім того, що порядна господиня робить, аби вона не спрятала, не прихарила і не звела всього до порядку”. Портрет сільської патріцианки змальований у двох перших реченнях. Її поява серед чорної хмари Басарабів — несподівана і на перший погляд гостро протилежна до загального тону малюнку. Басараби є невільниками родового фатуму, вони виконують без спротиву чужі їм накази долі, і їм не сила ані себе визначити, ані найти собі ради. Це може бути тільки людина з діаметрально відмінною будовою душі, тільки така людина може дати Басарабам пластику*) душі на тлі власної. Семениха належить до Басарабів як жінка одного з них, і цей тип найвищої погоди душі, здорової життєвої радості, дійсно якоїсь аристократичної привітності до людей — впровадив Стефаник на те, щоб через зіставлення її з Басарабами дістати найбільшу глибину контрасту — з мистецького огляду — і, з другого боку, щоб дати психологічну умотивованість, чому Басараби тягнуться до Семенихи і чому Семениха любить їх (розвинути).

Навіть Басараби відчують духове здоров'я Семенихи, вони тягнуться до неї радо, бо у неї почувають себе немов на весіллі. — “Бабо, у вас добре і їсти і пити, бо хоть ви мовчите, але очі ваші просе”.

Самохарактеристика Семенихи: “У моїх очах є мої діти, є мое поле і моя худоба, і мої стодоли, то чого їм застелюватиси журою?” “Ей, Басараби, Басараби! У вас нема дітей, у вас нема нивки, ані худобинки! У вас є лишень хмара і полуда і довгий, чорний чупер, що вам сонце закрив. А Бог вас карає, бо ви маєте на его сонце дивитиси, ви маєте дітьми тішитиси і зе-

*) Нечитке слово, правдоподібно — пластику (Б. Г.).

леним колосом по веселім лиці гладитиси”. — “Роде мій чесний та велишній, тішуси тобов, як не знати чим, що мене не забуваєш, що мене любиш і за моїм столом п’єш та фاینі слова говориш!”

“По гостях мигнула ясність щастя, як часом сонце замиготить по чорнім, глибокім ставі. Всі очі піднеслися і справилися на бабу”. (Тут висловлений найкраще контраст — світлотінню Рембрандта).

— “Йй, Басараби, аді, аді, кілька очий, сам, саміський сұм і туск!”

Семениха співчуває й любить чесний та величний рід Басарабів. І вона вважається в дану хвилину його добрим генієм, що хоче прогнати з нього родового демона — кару. Басараби розумні, багаті, чесні. Сцена в Семенихи — вимовний цього доказ. Ні одного натяку на злі їх вчинки, все урочисте і достойне, ціла сцена має в собі щось святково-весільне, тому віє з неї спокій, зрівноваження, і кімната вся немов просичена невидимим етером взаємної симпатії. Це духовий бенкет роду Басарабів на чолі з його добрим генієм, що ласкою безмірною запрошує до стола: — “Сідай, роде мій, най з тобов все щасте сідає”.

І ласку цю світлом переливає в понурі схови душі Басарабів, мучених свідомістю, що над ними повисла незбагнута доля незрозумілої і ніким з них не завиненої вини — гріху. На всьому не знайти ні тіні душевного зубожіння, грубого, примітивного погляду на життя, морального здичавіння і жорстокої нечулості багачів типу Курочки, що всі зовнішні матеріальні умови до життя мають, та головного в них нема, — стилю життя, духовости його, уміння радощі творити.

Коли головною перешкодою краси й радощі життя в Курочки є його ненаситність і захланність формального посідання багатства, які роблять з нього повнокровною раба грубо утилітаристичної, наживницької жадоби, то основою життєвої долі Басарабів є якийсь надвладний первень демонічності, який вириває несподівано в душі стихійно, у формі об’єктив-

ної суверенности, супроти якого заломлюються всі зусилля, і найвища порушність (мобільність) душевної енергії (снаги) Басарабів іде нанівець. Усвідомлення, що сила власного внутрішнього ворога є безмірна, фатальна, як неминуче (невідкличче) призначення роду, виправдує безуспішність боротьби проти неї тому, що невідомість (незнання) наочних причин цієї карі не дає можливости вжити відповідно наочних, означених засобів відкуплення та душевного очищення. Звідси гнітюче почуття безборонности, страждальність духа, меланхолія, самотність, безрадість життєвої відокремлености. “Не кожда натура однака, бабо. Є така, що хоть ти її медом годуй, хоть ти її у найкращу весну пусти на зелене поле, а вона плаче”. З такою настановою душа не спроможна знайти ясне джерело радощі ні в чому поза собою, навіть у родинному оточенні, як це красно каже Семениха: “А вони вам сорочок не вішивають, а вони дітям вашим голов не микют? Ви не видите нічо, не видите, бо-сте сліпі. Бог вас покарав сліпогою...”

Аж тепер повнозначно відкривається глибина задуму й сили мистецької побудови (композиції), виявлені в другій картині (сцені) оповідання шляхом яскравого протиставлення двох типів душі — соняшної і демонічної, суверенної (вільної) і уярмленої позаіндивідуальним (понадособовим) велінням родового фатуму.

Згадана вже вище відсутність у сфері мотивацій якихнебудь моментів переходового, назверхнього порядку життя родинного, оглядів соціальних, тільки звищує вираз незвичайного і поглиблює трагічний стан душі. І дійсно, яка велика відстань поміж правдивою з огляду на зовнішні ознаки, але поверховною й неправдивою з огляду на внутрішню дійсність характерикою Басарабів, даною людьми села, і дією в хаті Семенихи, що поволі розгортається в образ внутрішній, далеко не подібний до того першого зовнішнього образу, утвореного власне з уривкових чи перервних рис зовнішности.

На основі цього останнього слід би сподіватись, що Басараби — люди злі, але про це ані тіні в дальшому розвитку оповідання. Навпаки — ми бачимо родовий колектив, що зібрався разом і радується тою хвилиною переломлення особистої ізольованості та самотності і приймає в себе слова соняшної душі Семенихи як цілюще благословення, тішиться ними як дійсністю бодай тільки одну хвилину. Він може це розуміти, бо треба сподіватися, що душа Басарабів цілими роками, десятками літ виплекала в собі ідеал душевного спокою, власне як ілюзію тільки, з'яву, тому що захований у ній первень демонічності не покидав її і не дозволяв ідеалові здійснитися. І саме в хаті Семенихи ця ілюзорна цінність набирає від чарівливого подиху духового здоров'я патронки роду — органічності, тіла, стає на хвилину реальним станом душі — звідси вияв з боку зібраних великої ніжності і вдовolenня, шани й захоплення в відношенні до баби Семенихи. З другого боку, глибина доброти і спочуття Семенихи до роду Басарабів, що до нього вона органічно належить, обґрунтовані тим, що Басараби — люди добрі. Вона не робить ні разу конкретного закиду провини, злочину Басарабам, а тільки каже їм, що вони не бачать радості, не вміють дивитися. Отже любов Семенихи умотивована розумінням трагічної долі Басарабів, у значенні кари, якої ні один з них не заслужив історією свого індивідуального життя, і супроти якої найбільша напруженість зусиль безпомічна. Тому лагідність її до Басарабів — це глибоке співчуття до невинно покараних дітей.

ДРАМАТИЗМ ДІУ В "КЛЕНОВИХ ЛИСТКАХ"

Коли в оповіданні "Палій" письменник потребував для обґрунтування генези й виконання злочину, як тла, широко розгорненого образу особистого життя Федора, далі — стику кількох соціальних площ (через які проходить Федір, Курочка, сільське куркульство, двір

— велика посілість, служба — сільський пролетаріят), отже, соціальні моменти показав як безпосередньо причетні фактори чинного впливу на долю Федора, то в "Кленових Листках" — тло-ґрунт — приховані, а на перший плян висувається образ душі рідні сільського злидаря, викликаний смертельним захворінням матері. Там прогресивний спад періодів, постійне обнижчування настроєвості, власне, на паралелі щораз гірших життєвих ситуацій (параліч моральних сил), видовжене в лінію систематичного ряду життєвих невдач (нещастя) — кінчить розпучливим криком останнього протесту (може і єдиного в житті Федора) неблаганно знищеної душі — злочином, тут — зосередження душевного зрушення Івана в моменті, в початковому образі дії. Коли в "Палію" письменник помітно уникав різючости ситуацій (відхід від Курочки), що своїм змістом об'єктивно вимагали б катастрофою заставити дію, і тому всі підшепти демонічного елемента в людині показані як такі, що наступають на Федора, немов із зовнішнього докільля (тому Стефанік дає форму сну, привида), і він протиставиться їм усім напруженням душі та рятує себе відтворенням серії картин своєї життєвої долі від ранньої молодості (ніч після відходу від Курочки), отже, Стефанік визнає, у згоді з вимогами достатньої кавзальної мотивації надзвичайних зворотів (вчинків) душі людської, доцільним спонукати свого героя пройти довгий шлях пекельних страхіть життя, — щоб кінцевий злочин Федора (і то який злочин — "я чужого не хочу, лиш най мое вігорит") був дійсно трагічним (Федір змагався з усім самовідреченням проти долі, — він не злочинець природний, уроджений) завершенням драми, — то в "Кленових листках" висунено в центр уваги одне нещастя, що немов несподіваним сильним ударом розхитує поволі і тяжко нашаровані пласти душі селянина, що під їх тягарем западає щораз глибше кудись у трясовиння й постійно звільняє свій крок. Той удар зрушує душевну безвладність і визволяє в ній голосним криком

розпачу найістотнішу внутрішню дійсність у найглибшому контрасті її елементів. Немов заскочена чимсь жахливим, душа заслоняється, щоб у найближчому моменті зрушитись у своїх основах, — і криком навітлити темну прірву свого вчора та кинути пророчу тінь свого завтра (спів матері про долю кленових листків. Хто знає, чи це не Іван об'явиться колись пізніше на своєму шляху з дитиною над рікою — “Новина”).

Будова “Кленових листків” (батько, діти, мати-жінка) виявляє найсильніше драматичне напруження в першому образі (Іван), яке сповільняється в другому образі, ще більше в третьому, щоб підійняти у четвертому образі до затерплого в душі трагізму маминої пісні про кленові листки, що “розвіялись по пустім полі і ніхто їх позбирати не годен і ніколи вони не зазеленіють”.

У хаті, на лавках коло стола — куми, на краю печі рядком діти. Коло стола стоїть Іван-господар, “каганець блимав на припічку і потворив з кумів великі, чорні тіні і кинув їх на стелю. Там вони полонилися на сволоках і також не рушались”. Нащо Стефаникові треба було оптичного здвоєння одної частини образу, об'єкту кумів, знерухомлених ще раз на стелі? Щоб інтродукувати образиво, штрихами рембрантівської світлотіні, певну таємничість настрою цілого тла для драматичності дії (дії не в зовнішньому розумінні).

Іван, батько новоохрищеної дитини й чоловік хворої жінки (це разом — той удар на його голову) власне на христинах своєї дитини вловлює нагоду численної аудиторії кумів, щоб обрешитися — проти себе самого, дітей, людей, долі. Куми не можуть його в нічому переконати, бо всі його вислови — плід власного досвіду і мук. Жебраки плодяться і не вмирають. Хто жебрак, не повинен і дивитися в бік жінки. Він не дбає вже ні про що, нехай би і його разом із жінкою і дітьми замело, — йому нічого не жаль. То проти себе. Куми, що спочатку вговорювали Івана, побачили, що все намарно — замовкли. Зрушена душа перетво-

рюється в якийсь непогамований вулкан, що вибухає цохвилини розтопленою лавою пережертого заліза, каміння, що власного жару не може витримати і вивертається сама на верх і стигне в образах жаху, щораз страшніших наготою правди, перед якою меркне зір і леденіє розум. Є це масив, що перемиňuje батька у ворога дітей і гонить їх із хати, це вона воскрешає в пам'яті йому кожний вечір і голос дітей, і жінки: “нема хліба” — і він тягне ціпом, аж звалиться каменем на сніп. У нього зривається бунт проти Бога, що пускає на світ людей без талану, проти офіційної моралі церкви й попів, що фразеологічно картають селянина за погане виховання дітей, хоч він позбавлений елементарних умов примітивного животіння (“Я косю ваші лани та й забуваю не лиш за діти, але за себе не пам'ятаю! Ви би хотіли, аби я і ваші лани зробив і діти аби-м учив. А ви від чого?” “Я на діти див'юся, але я не гадаю, аби воно було чемне, аби уміло доладу зробити. Я лиш загледаю, чи воно вже добре по землі ходит, аби его ұпхати на службу, оцего я чекаю. Я не чекаю, аби воно ұбралоси в силу, аби пүтерії набрало, аби воно коло мене нажилоси. Коби лиш богачь або пан ұтворив пащеку, а я его туди кидаю, аби лишень збүтиси. А потім воно бігає коло худоби, ноги — одна рана, роса їст, стерня коле, а воно скаче та й плаче. Ти б ему завернув худобу, поцүлував би-с его в ноги, бо-с го сплoдив тай сүмліне ті п'е, але минаєш, ще і ховаєш си від него, аби-с не чув!.. Аж почервонів, аж задихався”). Це про тих, що на моральній рүїні його неповинних дітей видүшүють з нього останні соки.

Іван дрижав від дотику нагої правди і ваги страшних своїх слів. Наступає органічний рефлекс душі: “я лишень прогорнув з-перед очей сегодне і завтра, і рік і другий, і подививси на мої діти, що вони там діют? А що-м ұздрів, тай сказав-ем. Я пішов до них у гості тай кров моя застигла на їх господарстві...”

Хто страшніший — Данте з муками тіней у пеклі, чи Стефанік з пеклом своїх селян на землі? Рішайте, естети і філософи.

“Кленові листки” можна назвати контрапунктом музичної драми Стефаніка, яка обіймає ставлення батьків до дітей у сільському житті, в основі якого постійно дрижать незмінні тони соціальної симфонії села.

На це вказує незвичайна обережність у чергуванні образів, композиція їх (добір персонажів), дуже виразна проекція гетерогенности характеру чоловічини й жіночки на площу розвиненого образу, а паралельно — душевних настанов батька й матері, глибина крайніх контрастів, показаних найяскравіше в стилізації діалогів поміж мамою і дітьми, що має вирізнити об’єктивний трагізм реальної дійсности та збільшувати біль матері (але Стефанік не сатанічний, це мусить так бути, бо це правдиво, дійсно, бо діти малолітні не здають собі справи із становища, в якому знаходяться та в якому опиняться зі смертю матері. Тут усе дібране в такій безпосередній реалістичности, що для полегшуючої оманни нема ніякого місця. Навіть вік дітей означений так, щоб вони не розуміли положення, і власне цей контраст поміж дітьми і свідомістю батьків, що на них тяжить, підкреслює ступінь трагізму.

У першому образі не було матері (натяк кумів на присутність жінки є стилістичною похибкою) — з другого, натомість, усуває Стефанік батька, бо його присутність не дозволила б змалювати картини матері й дітей. Контрасти: судорожні болі матері і “діти з ложками в роті, обертались до мами, дивилися і знов обертались до миски”, — “уступітси, бо через вас я не можу замітати”, а потім доручення матері найстаршому, шестилітньому Семенкові, що не віддають нічого іншого, як тільки увагу й журбу мами за дітей. Вона хвора і весь час не чути ні разу: подай мені, Семенку, а все, що він робить, діється з огляду на них. Вкінці розмова її з Семенком — то тяжкі слова досвіду, що вгамовують, справляють уявлення й надії мо-

лодечої уяви, яка у всьому майбутньому, навіть у службі, бачить тільки щось гарне (ясні тони).

Третя картина, як Семенко несе батькові їжу, може видатися на перший погляд відступленням від пригаманної Стефанікові методи мінімальних засобів матеріалу та надто далеким збоченням від головної лінії твору, в наслідок чого вона немов переривається, і так послаблюється інтенсивність виразу цілоти. Таке враження виникає від зовнішньої безпосередности, в дійсності — річ мається зовсім не так.

Як схематично (фігурально) представляється дана ситуація? Розставленням батька і матері немов у два бігунові пункти (про які ми знаємо), що в них зосереджена і поділена свідомість трагічної долі рідні. Місцем, на яке проектується увага обох, є діти, і саме найстарший з них знаходиться в тій хвилині фізично в просторі десь посередині, поза безпосереднім впливом обох. Безсумнівно, що тут власне є точка найбільшого віддалення від актуального, найслабше його вирізнення, проте — тільки при умові ізолюваности сцени зі Семенком, в спогляданні її як самої про себе. Передача цього виявляє надзвичайність мистецького таланту письменника. Перед очима — малий хлопець, що в двох кроках від хати вже цілком скидає із себе її гнітючий настрій. Визволена почуттям вільного простору безжурність зацвітає у хлопця суверенним виявом прудкої фантазії, щоб при зустрічі з псом, у сцені, в якій Семенко шматок за шматком кидає йому кулешу, за якою виглядає свої очі голодний батько, — перейти в малюнок забави, гумору, закоханого в собі сміху. Вистачить читачеві показати в уяві цю сцену батькам, щоб почути разючий крик дисонансу поміж тими ланками одної системи, що його без ніякого жалю витворює дійсність. А чи є тут хоч натяк, тінь якась штучної стилізації малюнку? Навпаки, в усьому дотримана природність психології хлопця й обставини, і малюнок не розтягнений, тому вможливує сильним враженням попереднього дотримати

єдність основного тону, який тим більше виділяють образи контрасту та враження від їх реалізму (подібно як у психології прокидаються взаємні контрастні моменти фарб, тонів, вражін, смаку). Та диспаратність (розбіжність) психічних станів досягає гостроти в четвертій картині. Семенко до матері, що погасає: — “Деда зсукали ще свічку тай казали, що якби-сте умирали, аби вам дати у руки і засвітити. Коли я не знаю, коли давати?..”

“Мама подивилася великими блискучими очима на сина. Безодня смутку, увесь жаль і безсильний страх зійшлися разом в очах і разом сплодили дві білі сльози. Вони викотилися на повіки і замерзли”. А згодом... заповіт сільської матері синові, щоб боронив дітей перед мачухою, не давав їх кривдити, щоб діти любилися між собою та щоб передав і дедові її просьбу любити дітей. А вкінці остання колискова пісня, незрівняна у передачі виразу любови і смутку матері.

“У слабім, уриванім голосі виливалася її душа і потихоньки спадала межи діти і цілувала їх по головах. Слова тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіялися по пустім полю і ніхто їх позбирати не годен, і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалася вийти з хати і полетіти в пусте поле за листочками...”

Хто мав би відвагу тут щось коментувати?

ДРАМАТИЗМ ДІВ В ОПОВІДАННІ “ЗЛОДІЙ”

Оповідання “ЗЛОДІЙ” дає підставу характеристики Стефанікового слова, як мистецького засобу передачі.

Це оповідання є може найбільш драматичне, як з огляду на зовнішню форму (лаконічність, рубаність діалогів), так і на розгорнення в ньому тих рис душевної твердості, логіки думання, що їх виробила тверда школа селянського життя. Ніде, здається, так яскраво не виступає злитість форми і матерії, слова та його

органічної бази — внутрішнього життя, як ось тут. Відстань поміж обома цілком уже непомітна, тому заникає перспектива, яка визначає розмежованість психічної дійсності і слова, як елементу символіки, засобу (форми) об’єктивізації, оформлення, замкнення певної рухливої маси в рамки, що з тим моментом немов відривається від свого творчого вічно хвилюючого джерела, заокруглюється, твердне і набирає самостійного значення і форми (отже у відношенні до цієї внутрішньої дійсності є далі тільки символічним виразом, але само в собі є немов би своєрідною дійсністю) із власними категоріями існування. Ступінь внутрішнього напруження персонажів кожної драматичної дії (у “Злодії”, наприклад, головно обох перших на початку) — це незмірне зворушення усієї їх емоціональної (психічної взагалі) сфери, приспіненим натиском редукує до мінімуму (скорочує) час перевтілення почуття в слово, не дозволяючи йому віддалитися в перспективу і набутти тим способом певної статички. Бо нагальність (інтенсивність) душевного зворушення — це приспінений ритм хвилювання, збільшена швидкість чергування внутрішніх тактів, ударів психічних хвиль об верхнє плесо свідомости, через те відповідно (пропорціонально) зменшене (скорочене) тривання рефлекторної чинности, довжини інтервалу, реакції, від якої залежить внутрішній стан слова (його стадія, позиція). На функційності слова полягає взагалі можливість зовнішнього вислову на її неоднакових модусах — різнорідність виразу. Для драматичности виразу характеристичний (прикметний) можливо найменший інтервал між двома внутрішніми тактами-ударами (інтервал цей мусить, очевидно, бути, і він має свою специфічну довжину для поодиноких почуттєвих органів та й існують певні межі нормального перебігу процесу аперцепції, щоб враження дістали естетичний тон, цей засадничий атом (момент) мистецького переживання), тобто — дотримання відношення переваги моментів напруження над їх виразовими формами,

або інакше — обмеження тривання рефлекторної чинності до тої міри, щоб чергування ударів, зонайменше, не послаблювало почуття напруження акції. Це, зрозуміло, здійснюється за допомогою відповідної швидкості темпу ударів, через що слова не набирають заокругленості, викінчення, замкненості (це все залежить від згаданої довжини рефлекторної чинності), але постають немов ще в хвилях самого внутрішнього зворушення, що обливає їх, тремтить на них, стікає з них кров'ю своєю, звідси драматичний стиль — це короткі, здебільшого вривчасті речення, гострі, невідглажені, час репродукції їх коротший, як звичайно. Тому драматичне мистецтво вимагає, поміж усіма іншими мистецтвами слова, найбільшої економії слова, виразового матеріалу, а найвищого напруження, якого драматург досягає, між іншим, власне відповідною редуцією засобового обсягу, і тим, може, найближче стає до нашого критерія мистецького реалізму.*)

Драматичність — це напруженість, тому драматичний образ у поезії — це, властиво, не усамостійнена система словних символів, але сама внутрішня дійсність, що власним тілом проривається в слово, — звідси ця безпосередність та інтенсивність впливу драматичного образу на глядача й слухача (звідси і форма присутності осіб на сцені, отже — безпосередність дії).

Безумовно, найвищий ступінь безпосередності дає сценічне мистецтво завдяки фізичній присутності предметів чинності, проте ця присутність не є істотною основою драматичності, що виступає як черга вражень (почувань) своєрідного призвучу. Цей призвуч — це, властиво, інтенсивність враження, означеного, але не опанованого словом, як його виразом, до висоти (ступеня) об'єктивності, ізольованості, через що знаком

*) Увесь текст від початку цього розділу і приблизно до зазначеного зіркою місця автор закреслив збоку — на маргінесі рукопису довгою хвилястою лінією і поставив знак запиту. (Б. Г.).

драматичності є не ставлення сприймальної свідомості глядача до вираженої душевної дії (акції), але контакт її з цією безпосередньою дійсністю, що розвивається рядом виразових засобів. Якщо дана дія викликає в свідомості сприймача паралельний процес співдії, отже, зазначається в ній перевагою поступових психічних тактів над інтервалами рефлексії, тобто не знерухомлюється в момент статички, чого наслідком, чи причиною є об'єктивне ставлення до неї, — тоді дана дія є переживана драматично.**)

Показом цього служить та напруженість, яка опановує глядача і веде його без опору в напрямку розвитку дії в досконалих зразках драми. Глядач не має можливості ізольоватися, грати ролю саме тільки постороннього глядача, але він внутрішньо виконує і переживає всі етапи дії, почуває себе співчасним предметом учинків. Це не означає, що умовою відчуття драматичності є, власне, елімінування моменту рефлексійності. Не елімінування, а послаблення, бо після його елімінування ми мали б однотонне, одноманітне почуття напруження, а не дії, зате відповідне послаблення його уможливило переживання дії драматично, а перевага його означала б припинення дії і ставлення до неї.

Іншими словами кажучи, знаком драматичності твору є пробуджений інтерес глядача, читача, слухача до процесу дії у формі предметної безпосередності, що із свого боку визначає природу драматичних творів щодо змісту. Вони порушують актуальну сферу душевного життя глядачів тим, що розгорнення даної дії стає до певної межі їх власним, особистим становищем, отже предмет драми мусить обіймати собою найбільш спільні, елементарні, сутні, засадничі елементи духової природи і долі людини, як такої. Зрозуміло, чому драма вимагає математичної суворості психологічної мотивації, а власне тому, що предметом її

**) Тут знову хвиляста коротка лінія і знак запиту збоку рукопису (Б. Г.).

є не ізольований випадок, пригода як така, але доля одиниці, типу, ідеї. Без огляду на обставину, чи драматург розвиває долю типу, чи окремого індивіда, предмет його є опрацьований так, що він знаходить внутрішній зв'язок із глядачем, в якому пробуджує почуття співпричетности навіть тоді, коли душевна конституція глядача діаметрально різна від тої, що діє перед ним. Бо завдяки вмілій композиції і мотивації вчинків драма дає не ілюзію дійсности, але саму дійсність, показуючи конечність, неминучість того, що діється, а цього досить, щоб співучасть глядача була можливою. Драма є в цьому відношенні унаочненим образом дійсности, якщо розвивається під кутом, що освітлює найістотніші, основні, константні, невідхильні риси закономірности внутрішньої дійсности людини, а цей є викривання найреальнішої правди. Звідси ота насиченість слова стихією, звідси оте скорочення періоду рефлексії, звідси найбільша близькість драми до найбезпосереднішої музики, звідси тенденція працювати мінімумом символіки та взагалі виразових засобів. І тому в драматичних творах постійно чути подих фатуму, невідхильности того, що діється, тому що воно діється в аспекті проявлення найістотнішого в людині, що імперативно визначає напрямок учинку тощо. Драма — це геометрія душі, це субстанціальний вислів основних чинників безпосередньої душевної дійсности. Тому вона є мистецтвом найреальнішим, тому — найбільше об'єктивним, що стає найближче до дійсности і найменше з мистецтва слова обтяжена статикою слова, або іншими словами кажучи, є найбільш суб'єктивною в розумінні віддання безпосередности.

Згадане пробудження зацікавлення глядача уставляє дію телеологічно (надає дії доцільну спрямованість). Бо тільки тісний зв'язок із актуальною сферою його життя надає процесові дії телеологічну орієнтацію, орієнтацію доцільного сподівання, передбачування.

Сюжет драматичного твору охоплює рівночасно кілька ліній, на яких змагаються взаємно суперечні

волі, доводячи конфлікт до найвищого можливого напруження зусиль, і тільки переконаність, що заламання їх наступило після дійсно найвищого напруження, після всього зрушення духово-моральної енергії, виправдує трагічність результату, розв'язку. Саме наочність зламаного драматизму, уґрунтування цієї зміни об'єктивно, тобто наочне доведення безсумнівної переваги опірних сил, проти яких бореться даний герой, безуспішність найбільших зусиль героя — дає в наслідку почуття трагічности. Трагізм є рефлексією над зламаним найвищим напруженням, він означає стан резигнації, документально визначену вищість сил, що протидіють людському "я", детерміновану волю героя, обмеженість, скінченість її. Тому трагедія вимагає найповнішого розвинення, до меж можливости, діяльного морального характеру, щоб зламання його означало наочно об'єктивну перевагу сил йому опірних (відношення драми до трагедії не розглядаю). Придивімося після цих уваг до оповідання "Злодій". Безумовно, на цьому оповіданні не можливо довести повнотою поданих тверджень, які відносяться до драми як такої, але виявити головні риси — можливо.

Насамперед зовнішня форма оповідання (головно на початку) — це рубана короткими висловами мова, яка падає з грудей, мов обриви каменя, — і, здається, що це не слова, а відривані шматки самої душі. Твердість, гострість, не вигладженість (котрубатість) — є рисами характеру Гьоргія, що зловив злодія в коморі і не думає пустити його живим з рук. Він неблаганний, він знає, що гріх буде, бо таке зайшло, що гріх бути мусить.

Його наміру ніщо не може злагіднити, ані жінка, ані один з прикликаних сусідів. Він нарікає, що злодій трапив на його тверду натуру, він рад би в тій хвилині не бути дома, але до злодія щось його немов ланцюгами тягне. Стефаник ужив, як засобу підкреслити твердість Гьоргієвого серця, цілої сцени, коли появляються два сусіди і господар пригощає їх і злодія

горілкою, салом, хлібом. Він припрошує злодія, сусідів, — поводитися як газда в момент гостинності. І, власне, це бенкетування здавалось би розтопить афект злости, їді, проте, в дійсності воно тільки його загострює. “Мякий” Максим не може знести тієї картини, він відходить, властиво, Гьоргій його виганяє, бо він “не хлоп, а баба”. З другого боку, злодій по кількох хвиликах інтуїтивно відчуває, що його час почислений. Цікава сцена, в якій Стефанік уміло відтворює пробудження совісті злочинця, який пощади в Гьоргія не просить, а тільки хоче поцілувати м'якого Максима в руку, бо він у житті нікого в руку ще не цілував. І ця сцена, трагічна своїм виглядом, — не зворушує Гьоргія. Те, що він зробить — є прямим наслідком його характеру, який для злодія знає найвищий вимір кари.

Оповідання щодо конструкції, стилю, мови, типів — одно з найкращих. Багато діалектичних зворотів підкреслює виразніше фізіономії даних осіб, так що вжите на одному місці слово “апатичний” дисгармоніює, не має тут права буття.

(Це оповідання розроблене недокладно — поширити в чистопісі).

ЗРАЗОК ХИСТУ ХАРАКТЕРИСТИКИ

“Тома — чоловічок маленький, сухий, з довгим, чорним чупром, що спадав лагідними, гладкими пасмами на широке чоло. Очі темно-карі блукали під чолом, як по безкраїх рівнинах і дороги собі по них найти не годні. Лице смагляве, застрашене, якби діточе. Сін висунувся з-поза стола і сів коло баби Семенихи”. Стефанік не знаходить іншого способу освітити темряві глиби демонічності Басарабів, як тільки шляхом самовислову того, що його демон уже раз довів до самогубства. Це приходить не знати звідки. Думки, що сковують людину мов ланцюгами. І чути їх дзенькіт, від якого голова розскакується, “а вуха

десь утвореюти як рот, і так любле слухати той бренькіт...” А я накриюси подушков, а воно по подушці ти ми ланцями лупит. Тай ніби каже, ніби лопатою легонькою в саму голову слово суне: А йди ж, а йди ж зо мнов, так тобі буде добре, добре! Тай вже знаєте, що дес із-за гір, із-за чистого неба, ще з-позаду сонця, припливе чорна хмара. Та як така хмара злопотит по небі, тай тогди приходить сам час, аби тратитиси”. “...Я замотував той мотуз і пробував-ем, ци добре держит і все знав-ем, як треба зашмүрок зробити, як зависоко підтегнути. Я сегодні дивуюси сам, як я так супокійно і весело тративси”.

Поодинокі цитати не в силі віддати і приблизно того стану перед самогубством, про який розповідає Тома. Тут виявив Стефанік мабуть найдосконаліше свої дві основні властивості як мистець: аналітичний хист і тонкість інтуїції, які у взаємнодоповненій злуці дають утворення одноцілого образу переживання. Автор оповідання “Скін” тут себе перевищує знаменитою розв'язкою психічного стану далеко більшої складності. Передовою особливістю цілого акту є переставлення домінантних центрів (осередків) чи розщеплення свідомости на дві сфери з двояким “я”, порядком своєрідної поляризації, а далі постійно зростаюча інтенсивність (перевага) родового первня при рівнобіжнім звужуванні обсягу і послабленні ступеня підметової самочинности індивідуального “я” — аж до абсолютної переваги першого, як суб'єкта, детермінуючого вкінці без найменшого опору напрямом і форму всієї рухів даного особня.

Достовірність душевного явища (феномену) не може бути ані квестіонована, ані потверджена остаточно досягненнями відносних наук, тому що йдеться про оригінальний душевний стан, безпосередньо переживаний, що ніколи не може стати у своїй безпосередності рівночасно предметом споглядання зовні, обсервації чи науково-критичного експерименту (перевірення).

Засоби об'єктивної психології, незважаючи на їх можливо найбільшу досконалість у занотовуванні найтонших нюансів (відтінків) у душевних процесах, дуже точне мірвання напруги поодиноких душевних проявів (приймім, що психофізика здійснила свій ідеал) чи щасливу редукцію складних душевних якостей на елементарні, прості рефлекси (допустім, що рефлексології вдалась об'єктивна демонстрація такого редукційного процесу) — ніколи не мають у предметі свого досліду того, про що роблять висновки, тобто оригіналу, а тільки його сліди, бліді відбитки в загальному полі душевного досвіду. Хоча модерна психологія сповидно відкинула Гербартове намагання заснувати психологію на математиці, вона в дійсності постійно прямує до встановлення в сфері свого предмету математичної точности взаємовідношення даних мас, її ідеалом лишається завжди абсолютна об'єктивність, ідеальна міра — число. Тільки цим можна вияснити причину, чому вона відкинула методу інтроспекції, як недостовірну, не наукову, бо ця метода не дає в наслідку образу (форми) математичної функції, відношення, поміру. Правда, природознавча орієнтація психології посилює обережність досліді, збільшує вимоги точного визначення феноменів, їх класифікації за об'єктивними правилами (законами), вносить (уводить) принципи суворо методологічного підходу і, можливо, наближує тим усім стан психології як науки до ідеальної певности визначень (дефініцій), отже здійснює надію Джемса на прихід Ньютона психології. Проте рівночасно із цією закономірністю зразок аподиктичности тверджень математики, вона стає тільки дуже складною системою ідеальних схем, теоретичним продуктом розумової аналізи, отже, чимсь виключно про себе, а не має ніякого відношення до дійсности душевного життя в його безпосередности. Те, що ми знаємо з психології про примарні ознаки (властивості) душевної дійсности людини, власне, не завдячуємо результатам природознавчих методів досліді в психології, але методі інтроспективній, яка саме

і є передумовою, що дану реальність душевну маємо взагалі та що можемо її (або сферу її рефлектованости, слід, об'єктивацію) уставляти на лініях штучних координат. А передумовою інтроспекції самої, останньою основою, є факт суб'єктивности переживання, без якого психолог не мав би ніколи доступу до сфери психічного калейдоскопу. Психолог може математизувати в формулах законів тільки сферу рефлектованости тої психічної дійсности, яку сам має і переживає оригінально, безпосередньо. Чи може найгеніяльніший математик чи природознавець проникнути в пропасну гущавину шекспірівських духових стихій виключно за допомогою прикмет математичної структури свого інтелекту? Ніколи, а коли він знаходить внутрішній зв'язок із Шекспіром, то це знак присутности в ньому аналогічних суб'єктивних душевних якостей. На основі наших міркувань доходимо до висновку, що мистецтво означає істотний шлях і засіб найближче стати до образу безпосередньої дійсности душі, тому що суб'єкти мистецтва найінтенсивніше переживають ту дійсність самі або дуже близько самі до неї стоять. Це кардинальна передумова мистецтва відносно його сутнього значення, яке саме полягає в умінні образного передання переживань різними засобами мистецтва.*) Найменшим обсягом переданий максимум безпосередньо духової дійсности є критерієм мистецького реалізму. (В дусі цього визначення: характеристика в кількох словах, підкреслення істотности одною рисою, зміцнення правди світоглядového рівня в короткій формі — одного вислову). Це відношення оберненої пропорції є константним формальним правилом (constans), і воно не вирішує ані роду дійсности (ієрархічного її цінунання), ані форм засобу. Тому реалістичною буде

*) На маргінесі рукопису примітка автора: Властиво історія внутрішньої людини лежить у творах мистецтва, ніколи в формулах науки.

передача містичної візії, коли вона тільки нічим не заслонює відчуття її ваги, як дійсно пережитого моменту, репродукує його майже до ступеня повторності оригіналу, натомість нереалістичною буде всяка передача, навіть з найбільшими подробицями, найдокладнішим описом відтінків, якщо вона не спонукує відчутти дану дійсність, як дійсно пережиту, коли не репродукує первісного її образу.

В дусі такого визначення найменш реалістичним з мистецького погляду є натуралізм, тому що він, виставивши теоретичне гасло-постулат “голої дійсності”, — дав перевагу аналітичній методі (під впливом науки), точному описові і прикрив тим балаєм власне жадану наготу, отже в своїх мистецьких виявах відвернув вищезазначене відношення і тому до істотності не дійшов, зупиняючись тільки на поверхні.

Як зазначено, рід дійсності (містичність, сатанізм, меланхолічність, бойовість) про реалізм не вирішує, бо чергування тих родів є експонентом духа поодиноких епох, з яких кожна мала своє добре мистецтво, тобто таке, що найточніше подавало історію внутрішнього її життя, прямувань, ідеалів, пристрастей тощо і є досконалим символом, що дозволяє відтворити уявний образ зникнутого у хвилях історії оригіналу даної доби (розвинути).

Тут свідомий індивід не попадає в конфлікт із зверхньою силою, але борониться від власного внутрішнього ворога, що поволі із початкових, неясних імпульсів зростає постійно в щораз більшу силу, стає вкінці самим “я” одиниці і жене її, немов жертву, до загибелі. І саме цей процес змагання із власним демоном, від хвилини його майже непомітного пробудження (— “то чути наперед, що воно прийде, тай воно не питає ні дня, ні ночі, ні сонця, ні хмар. Отак, встанете рано, помолитесь Богу тай йдете собі на подвір'є. Станете на порозі та й закаменієте. Сонечко світит, люди вже коло хатів відкрикують, а ви стоїте. Чого стоїте? А того стоїте, що шос вас у голову дюгнуло,

з боку і не дуже легонько”) аж до моменту катастрофи не виказує в собі майже ніяких перерв, але, навпаки, послідовний зв'язок. Спочатку — це хвилиний параліч свідомости, викликаний тим легеньким ударом, що немов зупиняє нормальний перебіг психічного струменя на один момент і уставляє (відхиляє) напрямок уваги відцентровий (що все спрямовується наверх, на зовнішній світ) на протилежний, тобто до середини. З хвилиною цієї зміни внутрішнього усталення свідоме “я” по-невільничому прив'язує всю увагу на той один момент, яким воно себе засугерує вщерт, виповнюється тільки ним, деревіє в страху, і це саме є та довга, вічна хвилина якогось чекання (“заціпите вам зуби, тай чекаєте”). Це не є повільна, ступнева асиміляція цілого обсягу свідомости в дану хвилину до одного уявлення, (тоді призвук страху не мав би місця), але нагле просунення в поле уваги одного уявлення (чи то відчуження), відомого своєю ворожістю вже з попереднього досвіду, яке своєю інтенсивністю зупиняє все інше, знерухоплює, і момент цього стику обох струменів становить жах. Якенебудь моторичне зрушення або відрив змінює цей стан і так починається боротьба, що в ній щораз більше слабне активність, панування суб'єкта над собою, і це властиве “я” робиться все більше пасивним предметом. Ця утрата володіння собою дає змогу проявитися тому іншому, демонічному. (“Глипнете на вербу, тай вас знов зіпре. Руки такі чиняться веселі, аж скачуть тай без вас, без вашої причини, самі таки хапають за галузя, пробують, моцують, а ви отак на боці стоїте, от — як не робите ви, лишень руки. Тай знов надбіжить слово: Тікай, тікай!”). І так ця погоня і втеча перед собою, або перед демонічним у собі, триває аж до певної хвилини, коли відпір свідомости спаде до зера і людина стає в цілості виразом першого “я”, яке поконало всякий спротив і веде її до загибелі. Тоді людина виконує всі рухи, всі накази немов автоматично, легко, радісно, бо відсутність спротиву, колізії,

боротьби визволяє згадане перше “я” від перешкод, уможливило його свобідний прояв без затримки, а тому — почуття легкості і вдоволення.

Тома не переповів, а провів демонстрацію свого душевного стану з такою наочністю поодиноких моментів, з таким тонким переданням усіх порухів внутрішніх поворотів, станів свідомості, півсвідомості, ще перед очима стоїть, властиво, не репродукована картина, але оригінал дії, живої і страшної. Особливо процес заникання відпору з боку індивідуального “я” вийшов незрівнянно. Самої аналізи на основі даних психопатології і неврології тут не вистачало б, якби дар інтроспективного вичуття, інтуїції не спіймав істотного змісту даної душевної дійсності, пережитої в приблизній формі безпосередньо самим автором, або перейнятої з уст підмету такого переживання.

Кінець оповідання підтверджує родове приречення Басарабів, показує ще раз, що вони (як індивіди) є, властиво, тільки медіями фатальної сили, закладеної в основі їх душевної будови, як доміанти, яка їх по одному систематично винищує, а, властиво, якою вони самі себе винищують. В цьому відношенні Басарабів характеризує піддатливість, сугестивність найвищого ступеня, бо досить тільки одного натяку, щоб у першому-ліпшому з них, як от у нашому випадку — в Николаї, відбулося потрібне уставилення душі, в якому немов визволяється властивий первень роду, що хоче підтвердити себе. “А може межі нами вже такий є, що як вчув за твою пригоду, то вже надумав і собі стратитися? — сказав старий Лесь. Басараби, як винуваті, поспускали очі в долину...” “Я знаю, Томо, я розумію, якurate воно так, — сказав Николай Басараб...” “Басараби поглянули недовірливо на Николая і замовкли”.

Під кінець оповідання Томи: “Басараби якби піснули у дубовім сні”. Семениха кричить, щоб хтось вийшов за Николаєм: “Басараби здригнулися, жаден не рушився з місця. Покаменіли...” “Жінки заголоси-

ли. Басараби позривалися і гурмою вийшли надвір. — Тихо, тихо, хто знає ще, не робіт крику...” Всюди тут цілий рід має одне духове обличчя. Спільний фатум у десятках лиць і очей.

Методу Стефаніка в оповіданні “Басараби” означено як прогресивну аналізу. Незважаючи на це, в тому самому оповіданні можна відкрити ще й другу рису способу композиції, а саме: відцентрову (відосередню). Коли перша прикметна з погляду цілості твору, то другої письменник уживає для поодиноких моментів, для образного розгорнення важливих моментів позицій. Перша веде лінійно (вертикально) до глибини, позначає безупинний хід дії (акції), творить рівнодійову діяльних сил, перекутно (діагональ) цілого поля енергії, та друга є паралельним горизонтальним розгорненням поодиноких контрапунктів акції з метою ширшого змалювання середовища, його більшого унаочнення. Так, наприклад, у “Кленових листках” монолог Івана, у “Палію” ціла передісторія життя Федора, тут — прийняття в Басараби. Проте, де-не-де доволі довгі в рамках загальної Стефанікової мініятурности малюнки не обнижують напруження акції, бо образність і змалювання вирівнює прогалини (відстані) акції, підтримуючи її в непослабленому ступені. Деколи, як у “Кленових листках”, вона не є головною пояснювальною главою, але має свою лінію внутрішньої акції і творить головний мистецький інтерес теми. (Цей відступ дуже уважно ще раз продумати і поширити).

Оповідання “ОЗИМИНА” належить до ряду рефлексійних, де персонажі — самотники. Можна б, з огляду на зовнішню обставину та психологічний настрій, помістити його в ряд перед “Сконом”. Власне, необхідно провести певну паралелю. Подібність обох уже хоч би в тому, що і там, і тут оповідання починається картиною осені, — там і тут тільки одна дійова особа, там і тут той самий напрям — смерть. Але які великі різниці тих поверхових, формальних подіб-

ностей. Тому цієї, сказати б, спільної хронологічності не вистачає, щоб обидва оповідання об'єднувати в одному ряді (міг би це бути ряд "Самотники" або "ті, що дивляться вже в смерть"), а краще буде зачислити "Озимину" до серії "Сильні", а "Скін" або залишити одинцем, або включити в цикл "Совість", або просто об'єднати з тими оповіданнями Стефаника, що змальовують смерть.

Довкілля, отже — природа, поле, простір, небо, сонце, не означає в Стефаникових творах тільки тла, зовнішніх обставин, але все те завдяки немов органічній взаємності з душею Стефаникових людей, у наслідок якої наступило сильне зантропоморфізування природних елементів, співгармонізовує напрям із душевним станом, власне обидва ці контрасти творять під певним кутом спільної настроєвості взаємно доповняльну цілість так, що це немов би дві живі органічні істоти, що зближаються, зливаються із собою силою тієї самої відтіні настрою, а не так, як у дійсності буває, що природа є засобом, ілюстрацією душевного стану людини, чи там об'єктом, на який поет переносить настрій героя, щоб його виразніше виділити, поширити.

У Стефаникових оповіданнях небагато диспаратних (контрасних) уставлень природного середовища (природи) і людини, переважно душевний стан даної особи підкреслює картина природи співзвучного (аналогічного) тону, забарвлення (провірити). Виразно проведений цей прийом конструкції (чи конструкційності, бо це різниця) в оповіданні "Озимина"! Порівняння його зі "Сконом" ще більше підтвердить правдивість нашого зауваження. У "Сконі" не був це індивідуалізований малюнок осені, а тільки фіксація посилюваного кількома образами понурого загального настрою осінньої глущини. І саме вжиття одного тільки тону зумовило тяжку одноманітність образу і зробило його статичним, чим він підійшов до означення

пори приходу смерти, а не, наприклад, конкретної людини, яка відчуває, що буде вмирати. Тут і настрій природи якийсь загальний і поняття "смерть" — не індивідуалізоване, а абстрактне. Таке загальне означення часу образом природи у "Сконі" логічне з огляду на якість мистецького задуму, проведення якого вимагає замкнених хатніх умов, нічної пори тощо. Отже, роля природи визначена як тло, не вплетене безпосередньо в хід дії, але як таке. "Озимина" дає показ значного відхилення саме визначенням природі інтегральної ролі в даній хвилині душевних переживань людини, через що її зображення мусить становити гармонійний дострій (акомпаньямент), співзвучність тонів, бути експозицією, об'єктивом (об'єктором), уособленою живиною, інтерльокутором.

Різниця малюнку осені в обох оповіданнях величезна. Там один тон — завмертя — чорна плахта воронів накрила поля, тут — музична симфонія осені, багатой ще на барви й звуки, що переливаються у величезній перспективі села, полів, неба, сонця. А в найспіднішій основі її "тужлива пісня вилискується по зораних нивах, шелестить зів'ялими межами, ховається по чорних плотах і падає разом з листям на землю. Ціле село співає, білі хати сміються несміливо, вікна ссуть сонце". "Вилискується, шелестить, ховається і падає" — яка різноманітність вражень, скільки руху, зміни, динаміки в картині! А ціла та музика переливається в душу старого, білого як молоко, селянина, що лежить на городі, коло зеленої латки озимого жита. Він вслухався в цю пісню і сам починає говорити. Горіхове дерево кидає на нього своє велике листя, білих мотилів манить біле волосся діда (яка достроєність тону!), "сонце гріє йому просто в лице, якби лишень його мало на землі" (автор не називає імені діда — можна припускати, що він уособлює щось загальне).

Цей монолог діда, що свариться зі смертю — це вияв самостійності думки, тверезість селянської життєвої мудрости, простолінійний реалізм твердої філо-

софії порядку речей, твердість суверенного характеру, — одним словом, завершений світогляд сильної людини, в якій все в найдосконалішому порядку. До сонця: “Ти знайди собі молодого екого, а міні пішли єї, бо забула с у к а за діда...” Самостійне ставлення до світу може мати тільки людина, що в силі здобутися на іронічний усміх у бік смерті, як ось: — “Добрый косар, нема що казати! Колос дійшов, похиливси, земля цулує, вже почорнів, а косарь чикає. Та чога? Гадаєш, що піду ще данцувати?! Я своє вже відбув, я контетний, міні нічо не бракне. Озми собі пущку того духу та й пусти з-за стола — я контетний”.

Ці слова душевного зрівноваження і ясного спокою пригадують ідеал стоїцької філософії, атараксію стоїчного мудреця супроти всього, який радо уступає місце при столі життя іншому, що прийшов його змінити. Старий дід висловлюється в дусі тої дійсності, що її порядок він збагнув досвідом власного життя і що її прийняв за норму справедливості, від якої не відступає, але, навпаки, домагається її застосування до нього самого. В цьому є щось більше, як тільки покора смертного перед неблаганністю природного закону, усвідомлення його неминучості, з якого саме родиться почуття особистого безсилля, а за ним і — виमुшена резигнація. Риса кантівського етичного автономізму, автономії моралі (етики) виглядає з-поза критичних зауваг діда, висловлених формою достойного гніву. — “А може, де є війна, та вона там запобігає, бо там молоде гине таке, що лишень цулуй. А тут шо найде коло мене — пусту коробку! Ти не пхайси межі молодих, але бери то, шо до твого писка. Молодий най газдує, най він діти до розуму приведе, він тобі не втече, а хоть він у війні, а ти его не руш! Збирай у яму тото, шо до ями...” Людина висловлює тут максимум, якою хоче встановити певний порядок у світі, і то такий, у якому перевагу віддає творчому молодому перед собою самим, як чимось, що вже відцвіло. Який сильний відгук позитивної ваги духовості в лю-

дині, яка твердить есенціонально (що в цьому твердженні чути певну вагу) на руїнах свого фізіологічного кореляту, хоча, може, власної духовості в усьому обсягу не усвідомлює. Єдине це місце говорить проти одностороннього розуміння резигнації діда, як наслідку старечости, поза чим уже нема нічого. Саме оця критика зовнішнього порядку, оце корегування його власним розумінням, різке маркування своєї думки — складають духовість діда, супроти якої крик догораючого тіла вже нечутний, уже втратив силу і вплив, тому дозволяє стати немов понад собою і твердити, диктувати смерті свою аксіому, свою волю: — “То не штука зробити собі з чоловіка нічо тай піти собі на зломану голову! Ні, васпані, бер на плечі та й покладь на місци там, де міні лежине є”.

Замикає Стефанік монолог твердої людини прекрасною сентенцією про землю: “Земля все молода, вона як дівка, свето є — то вбереси, будний день — то вона по-будньому вбрана, а все дівочит — відколи світа та сонца”.

Останнє слово належить тут, як усюди, — землі (alma omnipotens).

КОМПОЗИЦІЯ

Композиція — це, властиво, головний момент стилю (розробити). Кожна тема вимагає властивого її духові способу композиції. В образі “Вістуні” відкриваємо нові вияви мистецького хисту Стефаніка. В його основі лежить ідея постійності певного явища в житті села, зумовленого суворою поворотністю, періодичністю повторення в часі. Це немов певний такт (акорд мелодії), що повторюється без зміни в рівному віддаленні у великому музичному творі. То якесь “констанс”, математичне правило, абсолютної значности якого не порушують ніякі бічні умовини думаючого інтелекту. Немов би це явище належало до найтриваліших об’єктивних осей (координат), конструктивних

для епопеї сільського життя, як лайтмотив для музичної драми. Ним є соціальні злидні — невідступне підґрунтя майже всього Стефаникового світу. Той лайтмотив набирає своєї згучності від форми композиції, оригінальність якої творить вимовний документ (свідокство) гострих аналітичних елементів (первнів) у мистецькій структурі письменника. Постійність явища підкреслена в способі виразу дії, а власне майбутнім доконаним часом. Як дальша послідовність цього першого прийому композиції, є до найдрібніших деталей і відтінків викінчений малюнок кожного моменту часу, заповненого образами фотографічної вірності. Немає ніяких недоговорених натяків, недотягнень лінії, що обрисовує повний конкретний акт дії чи складовий фрагмент загальної картини, ніякої стилізованої символіки й умовности. Все видко й чути, всі моменти кольорів, тонів і ліній здиференційовані на площі законом двох вимірних, нема розпливчатих тіней, бо перспектива властиво виключена, в наслідок чого перед очима стоїть щось на подобу узорів графіки чи декоративного малярства. Антиципацію явища будучности проводить письменник не як передбачення правдоподібного, не з метою викликати в уяві ілюзію дійсности, але як дійсність, наявність якої дана найвищим ступенем наочности. Звідси вся ця точність і викінченість рисунку, скрупульозна дбайливість автора заповнити конкретним змістом кожний проміжок часу, схопна випуклість кожного слова, пластика руху, перевага візуальних вражень, щоб за допомогою всіх цих засобів змалювання картина будила враження чогось найреальнішого. Проведення цієї мети внаочнюють деякі місця новелі, що їх внутрішній сенс міг би до певної міри затерти (затемнити) задуману форму (вираз) композиції, якщо автор не кермувався б згори визначеним мистецьким інтересом і відповідними йому засобами оформлення.

Від частого згинання Оксани за колосками в наслідок перевтоми послаблюються її зорові орга-

ни. “Згодом зачнуть їй поперед очі бігати жовті або сині плями, або одна половина ниви буде така, як має бути, а друга половина буде вся зелена. Вона пристане, затулить долонею очі і буде хвилинку стояти, потім нагло візьме з-перед очей руки і вся полуда пропаде”. Незважаючи на очевидну незвичайність у появі такого стану (незважаючи на можливість, що подібне не раз з нею вже траплялось, і вона до цього пристосувалась), змальовування перебігу акту ні в чому не виломлюється з-під загального ритму епічного зрівноваження, що більше — процес відхилювання полуди відбувається немов би на зразок механічних рухів, без натяку на якенебудь внутрішнє зворушення легкого болю чи переляку. А далі. Співання пісеньки Оксани перериває автор конкретними порівняннями і т. ін. так, що основний тон акції, збирання колосків, зовсім не переривається, не витискається акцентом чисто внутрішніх емоцій. Подібно дід Михайло снує свої думи цілком у повній згоді з панівним в оповіданні тоном, він викінчує за чергою поодинокі чинності зимового ранку. Це єдине місце допущення рефлексій, міркувань і, на нашу думку, воно порушує архітектонічну симетрію новелі. З розмислом віддалив Стефаник майже цілком прудких, загонистих хлопців з поля уваги, бо їх непосидючість внесла б у рівномірний поступ акції рущійне, шкідливе здинамізування.

Застосуванням описово-реалістичної методи досягнуто відсунення на дальший плян, а то майже цілковитого обмеження функції часу, щільна виповненість якого нанизуваними одного по другому актами (образами) майже виключила почуття сукцесії, переводячи все, натомість, у категорію рівночасности одного з одним на площі. Незважаючи на часте підкреслювання зміни образів щораз то свіжим періодом “буде”, “будуть” — “отже, формально дуже часте зазначення часовости — цілість власне, навпаки, змістовно робить враження якогось рівномірного розподілу мас у просторовій дименсії, а тому через ціле

оповідання витримана одна і та сама висота сили виразу, а часові інтервали зретушовані в одноманітну тяглість. Письменник індивідуалізує шляхом порушення і постійної зміни ритму — роля часу зведена до мінімуму. Тої площинності розширювання в простір він досягає притяганням у коло уваги якнайбільшого числа предметів і мас, утавлення яких дає в результаті почуття рівночасності, статичності — (зорової наочності) — почуття назверхньої реальності, підвищений ступінь якої потрібний йому для відмічення поворотного явища, що відбудеться з математичною певністю. Для ілюстрації ще один приклад: “В цей час буде сонце над заходом. З доколишніх сіл припливуть на ниви звуки дзвонів і будуть стелитися разом з росою по стернях, по дорогах заблеють вівці і загукують пастухи, по полю будуть орачі викидати плуги з борозен і ладитися додому. По долинах здойметься сива мряка, ворони будуть тягнути до садів в село, і пси будуть тікати додому, бо вже не будуть могли ловити перепелиць по полю”.

ІНДИВІДУАЛІЗУВАННЯ ТИПІВ

“ДАВНИНА”. Індивідуалізування типів у Стефаніка — річ стала. Люди Стефанікові неугнуті своїм характером, звичками, вподобаннями, думками. Їх індивідуальність межує майже з нетерпимістю. Кожен має свій світ, що його вважає за найкращий. От дід Дмитро (“Давнина”) мовчазний, послідовний. У порядку його життя нічого не змінюється, всі речі поставлені на своє місце, всі вони мають в особистому житті Дмитра окреме значення, можна сказати, — вони інтегральні його частини. Після наділення дітей — дід лишився не лише з бабою, але й з волами, з коровою і кількома моргами поля. Історія цілого життя Дмитра заступлена зборищем речей, немов якимись реліквіями, зложеними на горищі, він живе вертикально, переживає кожночасно при роботі на горищі минув-

шину органічно, і поворот до того, що колись було, здається немов би святом. Відношення чоловіка й жінки — це рівнорядність, поділ праці і обсяг компетенції, суворо проведені й означені, і жодне не важиться змінити того порядку. Баба Дмитриха має свій світ так само, як дід Дмитро, її святая святих — то скриня з полотнами та іншим добром. Дідові чужі і незрозумілі вподобання жінки, як і навпаки, проте їм не сила порушити досвідом і часом витворених окремішностей життя, зв'язаних із статтю, і вони мусять зберігати щодо своїх уподобань взаємну терпимість. Властиво, ця сповидна ворожість до звичок кожного і не сутня, є більше засобом для чого іншого, аніж фактично вдачаю. Це засіб устоятися на здобутій позиції індивідуальної суверенності, бо котромунебудь раз поступитися, значило б звзунити поле особистої свободи й допустити право інгеренції другої особи в свій особистий світ. Тому ця агресивність, напасливість не дійсна, вона не має в своїй основі дійсного наміру поневолити другого, вона більше — стилізована, тільки засіб, через який утримується надалі інерція усталених довгим часом взаємовідносин. В оповіданні зазначає це дуже яскравим способом баба Дмитриха в розмові з невістками: — “Як умру, то кожна собі забере те одну перекладаину з гредок, бо кожда однака, бо ви в мене однакі — мої діти... Але якби дід аж по мині умер, то аби-сте жадна не важилиси нитки взети. Він би так забанував, що би зараз умер. Та й чоловікам наказуйте, аби вони ему із поду найменшої крішки не брали, бо він то так любить, що без того днини не годен бути. Вони би его зарізали. Най Пан Біг сохранил! А як я вмру, то маєте всі щтири надо мною голосити чудними голосами, красними словами! Тай дід як умре, тай ему маєте голосити ще краснішими голосами, ще чуднішими словами. Він вам лишиє грошій, що мете гратися в них...” Помітно з тих слів, що глибоке розуміння й почуття пошани до кола інтересів чоловіка, ба навіть певне признание вищої ціни муж-

чини, підперте, щоправда, дуже матеріялістично — кількістю грошей, але *vis-a-vis* того визнання жадна сторона другій не покаже з вищенаведених мотивів.

Третій тип “Давнини” — дяк Базьо (розгорнути). Тут подає Стефаник приклад, що ілюструє один з моментів генези просвітянського руху на селі. Коли хтось у селі вибивається понад інших (у дяка це хитрість, ученість), то в Стефаника це неминуче зв’язане з описом відповідного соціального усталення даної особи з рації тої її специфічної прикмети. Дяк Базьо — тип гумористичний.

СТЕФАНИКОВІ ЛЮДИ

Стефаникові люди — це виразні портрети, але не того роду, щоб на них ми бачили кожну найдрібнішу рисочку, це не клясична викінченість портрету, але імпресіоністичним способом зазначена одною рисою природа, індивідуальність душі, її головна характеристична риса. На своїх портретах підкреслює Стефаник найіндивідуальніше людини, константні форми її душі, як репрезентативні ознаки цілоти. Тому Стефаникові люди діють не одною якоюсь сферою своєї природи, але її синтезом відразу, вони проявляють себе на екрані життя усією своєю глибиною включно до вираження роду, історії поколінь, що змінилися психічно в їх особовій формі. Отже не фрагменти душі, але душу в моменті зміщує Стефаник, не партиципацію цілоти, її вирізок, але цілість, зосереджену в огнищі, в хвилині часу, в одній події показує письменник. Звідси — стихійність, органічність, монументальність появ, безпосередність, наочність, сугестивність форми і стилю, насиченість враження. Стефаника не обходить причинова сфера певної долі людини, її генеза, минулий історичний процес, але вона сама як дійсність неблаганна, фатальна, велична, демонічна. Тому він здебільшого починає вже на початку зображенням її кількома штрихами, не підіймає завіси, а відразу ставить перед очима глядача

рельєфну дійсність, ступінь якої вміє підвишити наприкінці завдяки тонкій тактиці психолога.

Стефаникові люди не є тільки кволі (з малими виїмками), тільки сильні (тверді), тільки чутливі (ліричні), тільки волюнтарні, тільки міркуючі (розумуючі), але — повнокровні. Він не творить (конструює) типів за поодинокими схемами якоїсь диференціальної психології, його людина має в своїй душі заступлені всі елементи, звичайно, один якийсь первень завжди домінує, і він визначає характер індивідуальності. Твердість його людей — не жорстокість, ліричність — не плачливість, розумність — не сухість і формалізм, волюнтарність — не засліпленість, трагізм — не безсильність, щасливість — не квієнтизм. Якась всестороння доповненість, багатогранність душі утворилася в умовах органічного співжиття з природою і землею. Цей світ має в собі все заступлене у своєрідній формі і стилі.

У Стефаника вражає брак еротичного сюжету, а далі — брак підлих типів, брехунів, обманців, одним словом, брак галерії типів з душевними аномаліями, здеправованих морально, суспільно, яких, звичайно, на селі ніколи не бракує (вияснити).

Великі простори зеленої землі, а на ній ненастанний рух, праця. Багато доріг схрестилось тут. Люди йдуть-йдуть, западають в одному кінці, а з другого виходять нові, бадьорі, м’язисті, веселі. Стефаник дивиться і затримує декого з великого числа і відкриває в них рід, мільйон. Він зупиняється на хвилинку і вміє показати в ній цілу історію людини, хоча й — не оповідає її.

Стефаникова людина творить із землею немов об’єднаний, взаємно пронизаний світ. Тому землю треба вважати джерелом органічного формування селянської душі. Вона тримає і не пускає людей від себе. Федір під чаром її польової краси кидає з місця своє бурлакування, затруєне горілкою, бійками, кримінальним поневірянням, і йде працювати. Тому краса землі

завоювала в душі селянина поважне місце і відбилася там поетичною стихією, повною тонкощів ліризму, веселки, симфонії хвилюючих ланів збіжжя. Відношення селянина до землі не є відношенням до чогось, що він експлуатує, це є відношення еротичне (розвинути основно й дуже обережно!).

ДІТИ В СТЕФАНИКА

“Або вона заспіває співанку, заспіває її собі лишень потихоньки, з великим стидом і з ясною радістю, що вона вже може співати. Класти буде ноту до ноти і слово до слова з дрижачою непевністю, як мала дитина, що вчиться перший раз ходити і кладе білі ноги з радістю по землі. А що колос здойме, то співанку свою урве і наново її зачне з новим дрижанням тоненького голосу, як ото павутиння, що трясеться на стернях. А як прийде до краю, то сяде собі на пільній доріжці і підіпре голову таким дуже маленьким кулачком, як головка бодяка, що буде над нею шуміти тихенько пророцтво її цілого життя...” (“Вістуні”).

МАЛЮНКИ

“По селі сотається, пливе тоненькими струями, розпадається на мацінькі крапельки один голос: осінній сільський звук. Обіймає він село і поле, і небо, і сонце. Протяжна тужлива пісня вилискується по зораних нивах, шелестить зів'ялими межами, ховається по чорних плотах і падає разом з листям на землю. Ціле село співає, білі хати сміються несміливо, вікна ссуть сонце”. (“Озимина”).

ПОРІВНЯННЯ

Всі порівняння в “Дорозі” служать для підкреслення пластики образу, моменту, стану душевного, але всі вони взяті з даного середовища. Вони здебільшого предметні (взяті із світу фізичних речей).

“Чоло ясне, як керничка при пільній дорозі”, ніч кладе людей в сон “як каменів”, пісня розколисується “як мамине слово”, пісня гіркне “як зігнила пшениця”. Душевно зломаний герой іде “як тінь спорохнявілого дуба перед заходом сонця”.

Секрет Стефаникових порівнянь у тому, що вони не тільки пластично накреслюють образ чи стан, але й завжди досягають екстремности виразу, що застигає перед нашими очима в своїй трагічності. Є в його техніці уживання порівнянь якась нагальність, несподіваність, що нею він заскакує глядача і паралізує його душу, чим власне дані образи застигають у статисти маєстату болю, гніву тощо. Можна б сказати, що Стефанік, незважаючи на те, що загальною основною прикметою його форми є високий драматизм, має в своєму мистецькому характері властивості (риси) архітектурної мистецькості, можна б у нього назвати це — знерухомлюванням живих мас у даному виразі.

Стефанік знаходиться, власне, майже все на межі, де життєвий трагізм дії досягає свого логічного завершення, демонструючи неминучість, фатум. Звідси почуття тої виразистости, пластики, конкретности в Стефаніка. Отже, драматизм знаходить природний свій перехід, своє завершення в статисти трагізму.

Стефаникові образи о п а н о в у ю т ь ціле поле уяви читача немов нараз, звідси почуття їх сили та почуття фатальної (долевої) неминучости того, що стається. Читач має замало критичної суверенности супроти пересуваних перед ним картин, посилюваних постійно в способі виразу, здебільшого через круті повороти, контрасти тощо, в наслідок чого вони порушують його силами, спрямовують його увагу, посилюють чи послаблюють її напруженість (інтенсивність). Звідси враження тяжкості, немов від нагального удару в голову.

“Пшениці і жита, як золоті і срібні гаї, під легким вітром до себе клонилися. По золоті і по сріблі плавали легенькі, чорні хмарки, як тонка шовкова сіть. Море сонця у морю безмежних ланів”. (Як у “Дорозі”). “Зем-

ля під колосям ляцїла, співала, словами говорила” (“Палїй”). То Стефанїк зміцнює чар образу голосово і манить Федора назад із жидівської служби на землю.

“Лїс шумів, стогнав, тонкі шепти рвалися з маленьких галузок і падали разом із змерзлим інеєм. Так, якби маленькі дзвоночки падали” (“Сон”). Образ світлотїні і контрасту: — “По гостях мигнула ясність щастя, як часом сонце замиготить по чорнім, глибокім ставї. Всї очї піднеслися і справилися на бабу” (“Басараби”). Це генїальне порівняння.

Порівняння совїсти: “Та то видко на деревї, на такїм великім, що хмар досягає. Розколеш его, а там сама червоточина, червака не видко, ніколи не здригте, а сточене раз коло разу. То там сумліне точит з рода в рїд” (“Басараби”).

СЕНТЕНЦІ

“Ти певно або злодїй, або лайдак, бо добрий не йде із свого села і не блукає свїтами” (Андрїй Курочка до Федора). Це знак української замкнености, льокальности, непїдприємливости.

“А най вона буде, як куча, але твоя! А ци дощ, ци зима, ци таки так нема роботи, то вже ти не кукаєш із-за богацького вугла і не гниєш по яслах, бо ти маєш свїй кут. Слухай мене, старого”. (Любов до особистої свободи). Федїр до дочкї: “Дай тобі Боже, дитинко, якнайліпше, але дивиси, аби-с дитини не стратила, бо встиду вже не покриєш, а грїха неспасенного докупїши”.

“Хоть це не горївка, але болото, але з мужиком то так си має: що де у свїті є найгїрше, то він має то спожити, що де у свїті є найтяжче, то він має то віконати...”

— “На то-сми роженї, — відповідали побожно кумї”. — (“Кленовї листки”).

— “Куме, ви це пусто говорите, так ніколи не буде, бо люди мають си плодити”. — “Іване, не журїтси дїть-

ми, бо то не лишень ви, але Бог їм тато, старший від вас”.

— “А я тому кажу, що ти, жебраку, не плодси, не розводиси, як миш, ти будь контетний, як маєш на хорбаці дранку, як маєш кавалок хлїба, аби-с не голоден та й як ті ніхто по лицу не лупит. Як ці три дїлі маєш, та й має тобі бути добре, а від жїнки гет уступиси” (Іван — “Кленовї листки”).

ЛЯПІДАРНІСТЬ І ЛАКОНІЧНІСТЬ ОКРЕСЛЕНЬ

“По селї білі, вузькі стежки всї хати докупи пов’язали, лишень Федорова хата стояла поза сітею стежок, як пустка”.

“Федїр стояв серед панського гїмна і сумно дивився за рядом плугів, що висотувався з брами, як ланцюг, у котрїм залїзо споювало м’ясо людське з м’ясом волів”.

“Якби хто з села повибирав щонайгїрші хатки, а до них загнав щонайобдертїших мужиків і найжовтїших жїнок і додав ще голої дробини — дїтей, і все те поставив близько себе на купу, то мав би правдивий образ тих хаток із їх мешканцями” (образ форналів).

“Воли, один по одному, падали на солонї, за ними переверталися в ясла погоничї, а за погоничами йшли плугатирї. В стайнї запановував тяжкий відпочинок, що по утомї зораних ланів паде на стайню, як тяжкий камїнь”.

“Стайня стогнала, позївала, зі сну говорила. Так тяжко дихала, якби десь глибоко, в землї, душилися тисячі людей” (“Палїй”). Це почуття Федора, яке будить в ньому помсту.

“Дїти обїдали на землї, обливали пазухи і шелестїли ложками”.

“В церкві бив поклони, давав на тацку заплїснялї грейцарї і спочений виходив враз із людьми”.

“Дїд Дмитро поклав на ґрунт чотирьох синів”.

“Федір не випускав з рук ціпа цілу зиму, чепіг не викидав цілу весну, а коси — ціле літо”.

ДРІВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ОПОВІДАНЬ

“ПОХОРОН” — Знімок похорону безіменного дрібненького хлопчика в місті. Ціла обстановка — діти, хрест, жінки, квіти взяті із середовища бідноти, похмурості, холоду. І той обдертий хлопчик на переді з хрестом, і ті жінки за труною з погаслими свічками, і той віночок, “як калачик бідного мужика, що дає в церкві за прости-біг”, і ті вазоники зів’ялих квіток, що ніколи досить сонця не мали, тому з одного боку брудно-зелені, а з другого ясно-жовті — ця вся виразна різьба віддає, з одного боку, мініатюрність, буденність, звичайність події в місті, з другого — означає рівночасно середовище вбогости, тіні, холоду, з якого це все походить. Так, ніби малюнком цього похорону заговорив Стефанік про життєву обстановку тих, що так умирають.

“СОН” — показує фізично сильну людину: “Я можу працювати, бо маю моцні руки, як кінцке копито... Талашну раз, та й дух вискочив”, що довіряє своїй силі, а тому надійно дивиться в будучність і тільки завдяки своїй силі може висловити думку: — “Землю цулуй, де си поступиш, бо вона ци твоя, ци чужа, то ти з неї жиєш, своя родит і чужа родит...” Він спить уночі на заробітку на чужім лані восени і власне характеристичне, що йому сниться прекрасна весна, немов Стефанік сном про весну натякав на силу і довір’я тої людини, або твердив: Тверді люди все роблять і думають, ніби на весні. Сильна людина знає тільки весну. Оповідання зачисляємо до серії “Сильні”.

РІЗНЕ

Стефаніків біль — це не стилізований біль лірика, триманий ним у владі так, що він слухняний оформлювальній чинності свідомості, не вільний від відгону

співчуття із самим собою, від приявности в ньому образу, сліду втраченої цінности чи недосяжної візії щастя. Той біль завжди нечистий, він є моментом ще не перерваної стичности наслідку з причиною, і хоча він переважно надає тональний вираз переживанню, то все ж не позбувається цілком згаданого сліду причини. Звідси біль того роду — певна розкіш (розвинути).

Стефаніків біль переважно чистий тому, що має об’єктивну інтенсивність. Він виступає в Стефаніка ізольовано, як дійсність сама про себе, відразу, вибухово, не підготований ніяким непомітним переходом зі станів позитивних. Виглядало б, що він — однойменна матерія, отже — немає потрібної чуттєвої, емоціональної протиставности, на якій виділяється це “ні”. Він, власне, цю протиставність має, проте у Стефаніка це переважно протиставність не квалітативна, а квантитативна: диференція ступеня болючости вражень. Стефаніків біль завжди досягає найвищого напруження, шалености, безвихідности, — від нього — тільки один крок до самогубства, збожевоління, одеревіння, нечулости. Завжди він загрожує знищенням нервової системи. Відносні картини впливають на читача так, ніби перед ним були оригінали, що дійсно в’ються в корчах болю. Його біль діймає фізичною присутністю, своєю безпосередністю. Є однак у Стефаніка і типи першої категорії болю.

**

Короткі ліричні місця Стефанікові більше говорять, ніж десятки томів (збірок) “робленого” болю, бо у Стефаніка все органічне, природне. Це єдиний український письменник, у якого біль чи слабкість героїв не обурює, тому що вони — не поза, біль у нього — не декорація, не самозакоханість, не штучне усталення душі, не предмет співчуття із самим собою.

**

Після Стефанікової лектури виринає запит: Чи є можливість змінити дантейське пекло українського

села на краще? Яка запорука можливої заміни? Її треба вивести із Стефаникового мужика, з його характеру, з характеру народньої душі. Той характер є єдиним знаком нашої тисячолітньої історії. Це сумний підсумок, але іншого — немає.

ОБРАЗ ПОЕТА

АВТОР САМ ПРО СЕБЕ

“ДОРОГА”. “Пішов, бо стелилася перед його очима ясна і далека”. “У днину вона була безконечна, як промінь сонця, а вночі над нею всі звізди ночували. Земля цвіла і квітами своїми сміялася до нього. Він їх рвав і затикав у свій буйний волос”. — Це безмежний оптимізм якогось покликання. Який розмах, яка бадьорість!

В “Дорозі” є вже цілий Стефаник, власне всі головні прикметні йому властивості. Автор веде героя (самого себе) від злетів молодого духа, повного соняшности, буйности і краси (радості) далі. Той первісний стан весни в молодій душі Стефаник змальовує картинами, що віддають природу естетичного світосприймання, традиційно записаного в усіх часах і формах української поезії. Є це земля, що цвіте і сміється до юнака. Є це квіти, що кидають йому перли під ноги. “Очі його веселі, а чоло ясне, як керничка при пільній дорозі”. — В цьому реченні зраджує Стефаник найінтимніші зворушення поетичної стихії, що напів звучать уже тою тонкістю лірики, якою Стефаник перевищує найбільших ліриків української літератури. Цілий перший образ дороги опанований м’якістю жіночости.

“Дорога” або “Земля” — можна б назвати цей автобіографічний нарис. Бо вона — земля виступає вже тут у всій своїй монументальності, стихійності, що суверенно опанувала великі людські армії. “В биті по коліна в землю, вони у безтямній многості падали і здоймалися”. Оце та перша картина Стефани-

кової людини, яка відкривається на шляху героя “Дороги”. Уже тут дається відчувати, що дорога Стефаникова веде не на вершини, зосереджуючи зір героя на одну точку небесного овиду, вона веде щораз більше в долини, де зір деконцентрується функціонально від зростаючого розміру картини. Це широкі загони землі — поле невблаганного бою, немов би це не був бій на землі, але з нею самою, що тримає їх при собі силою якоїсь містичної співналежності. Хто це та армія, що змагається із землею? “Чорними долонями стручували піт з чола і великими руками ловилися землі”. Двома прикметниками досягнений найвищий ступінь пластики картини якогось надмірного драматичного змагання, що його ніщо не в силі спинити, хіба повне вичерпання сил, аж до затрати самосвідомості, що переходить у нечуливість, пасивність. “А ніч клала їх в сон, як каменів, одного коло одного”. Стефаникова армія великих рук відпочиває лицем обернена до неба, “як морем голов, против моря звізд”. І в сні підкреслює він легендарну силу і завзяття своєї армії, що від удару їх серць стогне земля і вітер утікає за гори.

Другою картиною “Дороги” ставить Стефаник свого героя відразу перед лицем до найвищого ступеня вивершеної дійсности життя, підкресленої величиною просторого розміру, скалею високого напруження зусиль, ступенем завзятости і якоїсь тяжіючої над овидом людського життя Позалюдської Конечности. Тут чути тяжкий віддих грізної долі. Лінія малюнку круто повернулася і в другій картині автор відразу заговорив мовою стихійности, невблаганности і демонічности — у повній протилежності до ясно-м’яких, квітчастих тонів першої картини. Це зручне підхоплення неспрохідної відстані поміж світом усміхненої молодости, що в пориві першої весняної буйности тягнеться в країну вимріяних снів та естетичного квієтиву, і реальним світом дійсности невблаганної драми життєвої боротьби, що лишається незмінною від присутности навіть най-

величніших ідеалів, — виставляє героя “Дороги” на першу пробу — витримати прямий погляд жорстокої дійсності. І тут dokonується глибока містерія духового збратання, священний акт розуміння безпосереднього оточення і відчуження його душею. З того народжується пісня могутня, як буря, добра, як мамине слово. Гордість і сила є першими акордами його пісні, породженої видом великої армії чорних долонь.

Стефаник веде лінію дальшої долі героя шляхом послідовного спадання (деградації), виділяючи це спадання настрою (духа) у формі рефлексу на ступневий, щораз конкретніше позначений реалізм картин. Це чи не докладний уже опис правди, яскраво підкреслений мовою фізичної наочності. “По їх чолах копалися рови один коло одного. Губи їх засихали і біліли. Серця заходили жовцю”. Заламання духа, катастрофа героя вирішена, як його відрікається його любов (можна розуміти музу). Він поклав крихітки своєї пісні на чорну ріллю і “йшов, як тінь спорохнявілого дуба перед заходом сонця”.

Вернувся до своєї мами — але вже на її могилу. “Боже, Ти подаруй мені решту моєї дороги, бо я не годен уже йти” — означає занепад, смерть.

Оповідання “Дорога” — це передвісник Стефаникова песимізму та прочуття невідкличності трагічного кінця. Побачимо, наскільки це виправдує творчість автора.

“Дорога” має в собі найголовніші прикмети і хиби як з боку характеру (структури душі), так і з боку мистецького (виказати в поодиноких партіях).

“Дорогу” зачинає Стефаник ясним промінням, а кінчить — могилою.

Творчість Василя Стефаника належить до найоригінальніших явищ в історії української літератури. Цей великий скарб духової культури належить потімщо нездійснений української душі і любові Васильєва до неї не менше, що в зціленні зривави собою Стефаник в історичній лінії розвитку української літератури. Українська література - нещодавно Кришківка - не була не йшла в парі з великим українським творчим, тому наші творчі не наслідки в світовій культурі оточенні: відмовившись відгосподу свої творчий досвід - не Коршівка із зривави звідду, що здійснює лише творчий, а його зовнішній світовий як самоорудження відзначав в системі історично розвинутої духової структури. Може. Виробі традиційний погляд про надзвичайну глибоку вільну сентиментальність, що смал в далеке майбутнє, але його потімній діяльність - однак в нашому мисленні ми не могли виставити на його скруті і суте розвинутої Кришківки іграчі, що її представляє жакій небуденній мові, як В. Стефаник, на проміжні Кришківка десятих років. Великі українські таланти впровадять несвідомо з темряви українського національного генія мислов диводійний, що їх тілію не вилі відраїти і зривави - до Великій, великій імені. Не диво, що тілію мислів був за Коршівка, щоб тривалим Меліскаві цілою його мислі Кришківка - велико, на якого він мислив

Початкова сторінка рукопису праці Ю. Вассіяна
про В. Стефаника

ШЕВЧЕНКО — СТЕФАНИК

Через Шевченка говорить українська душа, Стефанік говорить через душу українського селянина. Індивідуальний ліризм Шевченка є формою для душі народу, мистецький об'єктивізм Стефаніка є формою для його індивідуального слова та почуття. Обидва в абстрації від рідного ґрунту втратили б цілком свою геніяльну вагу, Шевченко ще більше ніж Стефанік, який зв'язав свою українську стихію новелістичним малюнком і тим зробився більше пластичним, вловимим, доступним навіть чужому читачеві. Між Шевченком і Стефаніком є та різниця, що суб'єктивізм Шевченка вибухає і горить свobodно, Стефанік шукає для могутніх своїх почувань епічної форми, статичного монументу, щоб зробити їх по можності найбільш об'єктивними і від творця незалежними. Тим зусиллям опанувати себе осягає Стефанік формальну дисципліну (сுவорість) і вираз портрету. На цій нормативній ролі форми й стилю не тратить нічого сама душевна динаміка творів, яка — навпаки, виступає тим більше напнята, чим більше обмежують її рами слова, композиції, стилю.

ВІН СТАВ БЛИЗЬКО НАЙБІЛЬШОГО З ВЕЛИКИХ

У ряді чоловічих подвижників українського духа він став близько найбільшого з великих. На життєвий овид своєї землі не злинув світлим духом із вільних піднебесних просторів, але пробився назверх із глибоких надрів тугого чорнозему і став на ньому як законний син землі — її кров, вогонь, радість і біль, її одвічна потуга, краса і доля.

Червоний блиск прометейської снаги різав пітьму ночі, порохив холодний туман, що густо навис над широким плесом нив і падав на них кривавою росою слова.

Слово його глибоке, як міт, і сильне, як сонце. Захованою в собі потугою воно таке важке, немов би в нього влилось незмірне багатство самого життя. З уст його, титана землі, зірвалось воно в ту хвилину, як він зусиллям всієї душі двигнув тягар життєвої долі, і як вулкан видобув його з нутра розтопленою лявою. І ось мури темного склепіння, що довго давили могутні груди титана, розсунулися від ударів його дужого серця, і він... про м о в и в.

Слова, вагітні призначенням, падали вривисто у простір і запаловали його вогнем своєї правди. І лячно, і блаженно було від звуку тієї мови призначення і об'явлення! Так говорить життя лише раз, коли директи — значить для нього здійснитися. Хто зумів би дивитись спокійно в душу в далекий для неї час найбільшої проби, коли саме вона мусить сказати останнє своє слово? А що ж тоді, як віще прочуття каже їй, що перше слово — це насправді останнє слово!? Нема ж бо вибору, коли треба говорити про себе, як на Божому суді — саму голу правду, щирі і мужню. Для цього не раз замало бойової хоробрости героя, що боронить правду свого життя ціною його, бо хоче вибороти їй перемогу і рукою смерті оповити спокійне чоло вінком зеленого лавру. Цей рід відваги кріпить героїчну самоту тугим кормом переможної чесноти, що знайде в собі найвищу нагороду в годину скону героя і завітне чарівним квітом, що не зів'яне. Із посіву міцного зерна людської мужности виросте для офірного сіяча буйне жниво слави, і будуть діти і нащадки його вдихати повними грудьми запах квітух ланів і пити з батьківського дзбана вогнисте вино хороброго духа предків. Щоб передану спадщину вчинити для себе святим заповітом і мостити дорогу жит-

тя подвижним змістом власних чинів. Бо органічна мораль людей землі сповнена покликом рідної крові так владно, що не потребує щойно шукати поза нею спонук та основ для своїх наказів і прямувань. Ще більш наочно проступає містична влада землі в суворій душі її жерців, що покликані сторожити її зелених вітварів і батьківським оком обняти далекий перстень життя, яке виростає із землі і в неї назад повертається. Відповідальність жрецької служби, щоправда, безумовна, та тягар її не давить душі прокльоном життя, і воно не знає на своєму шляху сумнівів. Жерцем священних заповідей стає людина не з доручення чи наказу і не із свобідного вибору життєвого звання, але єдино з призначення долі, тієї вищої в людині конечности, що говорить голосом покликання і не допускає ні вибору, ні сумніву, ні спротиву. Свою повинність виконує жрець як Божий воїн, якому довічна вірність на сторожі святого вогнища є найвищою цінністю власного життя. Тоді службова відповідальність міряється ступенем відданости та з приходом смерті досягає стану свого сповнення.

Життєвий шлях українського Антея не такий простолінійний, щоб дався без опору замкнути в правильний колобіг життя синів землі, виповнений службою воїна і сторожа. Хоч ця служба була впродовж усього життя його насущною потребою і жертвою, то замало про нього сказати, що він лиш "воїн і жрець". Не тому, щоб він занедбував своє післанництво для інших цілей і перед кимсь іншим поступався запалом, відданістю і жертвністю. Такого "двоєння" себе і ставання на службу різним богам він не знає, не розуміє і не може зрозуміти. Многобожність — йому чужа, він, сказати б, — чистокровний монотеїст. Але Бог його з'являється йому не в рідку годину одуховлення, щоб лише відкрити з надземних висот велич своєї всепотуги. Ні, — цей Стефаніків Бог насправді всеприяв-

ний і в постаті споконвічної стихії живої землі і промовляє до нього не з висот небесного престола, як володар і суддя, але відкривається в його душі повнотою сил життя і розливає у світ стихійну снагу росту, радості і плоду. Об'ява найвищої волі чергою наказів і заповідей, ритих громами на кам'яних скрижалах серед блискавиці і жаху — не зустріла б у крем'яній душі титана землі ні відгук, ні послуху. Він надто могутній сам, щоб слухати і коритися волі іншій, ніж та, що її заповідь носить у своїй крові від самого світанку життя.

Почалось воно у любовному сплеті незайманих потуг, і довго росло в утробі землі, і родилось серед тяжких мук, бо вийшло з лона матері з печаттю великого призначення. Його всотувала мати-земля з терпким кормом своїх грудей у кожну тканку молодого тіла, що росло її неспожитою силою і виростало... в титана. Всотувала і благословила!

А благословення її було чудодійне, бо де лиш падав його гарячий подих — росло багатство, краса і сила.

І земля має свою заповідну мрію, і їй дано дочекатися приходу світлого дня, побачити величний овоч своїх дум і звеселити офірне серце тихою гордістю матері. Бо вона перша промовить устами сина, як тільки проб'є година його виступу в широкий світ. Післанництво цілого життя усвідомить син уже на самому початку важких дужань із світом і долею. Не знатиме втоми і буде непоборний у змагу з найбільшими силами, доки міцно стоятиме на землі і черпатиме з неї живу силу. Як довго в його крові гримітиме бойовий гімн земного бога, буде ступати переможцем уперед і ніяка лиховісна тінь не впаде смерканням на ясну дорогу його призначення. Прапор свого первородства нести буде гордо і не випустить із своїх рук, поки не запише його вщерть своєю кров'ю, і так завершений

літопис вірного життя виснаженою рукою покладе сам на власний гріб. Як живий доказ і вічний символ, що земного свого первородства він не проміняв ні за які дари і надії неба, але двигнув його первісною силою душі так високо, щоб промінило власним блиском рідні простори і тривало певно у самотній величі.



ПІСЛЯСЛОВО

Опублікована тут студія Ю. Вассіяна про творчість В. Стефаніка, це з одного боку цінний здобуток нашого літературознавства, але при факті, що вона незакінчена — це одночасно його велика втрата.

Ствердити повністю цю втрату можемо оце тепер, коли, познайомившись із незавершеною студією, зчergi познайомимось із цим заплянованим її змістом, що зберігся на окремій листку паперу в рукописах мислетеля. Ось цей запланований зміст:

Вступ

1. Поняття і предмет літератури
2. Критерії мистецькості літературного твору
3. Автор і твір
4. Суть і способи літературно-наукової критики

I. Стефаніків світ (предмет творчості)

1. Статичний образ селянської душі та її елементи:
 - а) традиція релігії
 - б) традиція громадського (суспільного) побуту
 - в) мораль (проблема совісті)
 - г) право
 - г) естетика
2. Динаміка життя українського села:
 - а) соціологічний образ українського села
 - б) рунії соціальної боротьби
 - в) життєва боеспосібність*) українського селянина

*) Залишаємо без зміни, хоч краще б сказати: життєздатність.
(Б. Г.).

- г) проблема одиниці і маси
(авторитету та індивідуальної сили)

3. Коло ідеалів українського села:

- а) соціальне
- б) національне
- в) ілюзійні марення селянської душі

II. Стефаник-мистець (суб'єкт творчості)

1. Загальне

- а) драматизм дії
- б) епічні моменти
- в) лірика Стефаникова оповідання

2. Форма

- а) змальовування типів
- б) композиція оповідання
- в) стиль (порівняння, символіка, алегоричність, реалізм, сентенції, ляпідарність, лаконічність)

III. Образ поета

1. Автор сам про себе
2. Автор і твір
3. Світогляд поета
4. Чи Стефаник загальноукраїнський поет

IV. Висновки

V. Огляд і характеристика літератури.

Порівнюючи оцей плян студії із її збереженням і видрукованим текстом, зразу бачимо, що передусім зміст “Вступу” зовсім інший від пізніше запланованого, це по суті характеристика творчості Стефаника і тому довелося додати такий підзаголовок. Коли ж іде про частину п.з. “Стефаників світ”, то як бачимо, автор успів дати тільки соціологічний образ українського села і тільки на основі двох оповідань, а далі розділи чи намічені розділи належать радше до частини п.з. “Стефаник-мистець”, але і в цій частині продовжується мова про предмет Стефаникової творчості — про українське село, хоч головна увага звернена тут на суб'єкт творчості

— на Стефаника-мистця. Отож остаточно довелося дати всій другій опублікованій частині тільки один загальний заголовок — “Стефаників світ”.

Дальша частина — “Образ поета” теж незакінчена, а додана мною частина “Шевченко — Стефаник” узята з окремої нотатки, розділ “Він став близько найбільшого з великих” узятий з окремого невеликого зшитка з написом “В. Стефаник”. Заголовок усієї студії — “Мистець із землі зроджений” даний мною по узгодженні з автором вступного слова, Ю. Клиновим.

Коли ж іде про час, то “Вступ”, як це вже знаємо, був написаний 1927 р. в Празі, всі інші розділи не мають дат, все ж можна на основі змісту припускати, що розділ “Соціологічний образ українського села” був писаний ще до вибуху другої світової війни, а інші після війни, коли Ю. Вассіян задумав продовжувати свою студію про письменника, якого поставив він “у ряді чоловічих подвижників українського духа близько найбільшого з великих”, близько — Шевченка.

**

Не можна не висловити тут глибокого признання Центральній Управі Організації Українок Канади за уфундування цього другого тому творів Ю. Вассіяна.

Українське жіноцтво засвідчило так черговий раз свою поважну участь і свою ролі в розвитку української духової культури.

Б. Гошовський

Д-р Ю. Вассиян: ТВОРИ, Том I. СТЕПОВИЙ СФІНКС.
Сусп. філософічні нариси. За ред. Б. Гошовського. 1972, стор. 288.
Ціна \$10.00.

ЗМІСТ: В. Гошовський, З. Пеленський, П. Мірчук, З. Книш, В. Мартинець, О. Бойків: Мислитель, ідеолог, публіцист. М. Антонович: Історіософія Ю. Вассияна. Ю. Вассиян: Над Рубіконом. Степовий Сфінкс. Простір між Москвою і Візантією. Слово. До головних засад націоналізму. Ідеологічні основи українського націоналізму. В річницю... Дві постаті — Симон і Євген. Листопадові рефлексії. Воююча Україна. Релігія і церква. Християнство — Досконалість християнства, Парадокс християнства. Бог і Батьківщина. Різдвяна Правда. Великдень доби. Духове життя людини. Людина — наче дерево. Народня культура. Нотатки-думки. Назад до Шевченка. Б. Г.: Друковані праці Ю. Вассияна.

Д-р Ю. Вассиян: ТВОРИ, Том II. МИСТЕЦЬ ІЗ ЗЕМЛІ ЗРОДЖЕНИЙ. ВАСИЛЬ СТЕФАНІК. За ред. Б. Гошовського. Передмова Ю. Клинового п. з. "Нетоптаним шляхом". Видання уфундоване Ц. Управою Організації Українок Канади. 1974, сторін 128. Ціна \$5.00.

Готові до друку

Д-р Ю. Вассиян: ТВОРИ, Том III. Передмова проф. Юрія Пундика п. з. "Ю. Вассиян: Людина".

ЗМІСТ: Християнство. Месіянізм "вибраного народу". Правда. Криза. Українська ідея життя. Проблема генія і інші.

Чергові томи в підготові.

3 РЕЦЕНЗІЙ

на I-ший том творів Ю. Вассіяна "Степовий Сфінкс"

"В його писаннях шукатимуть — і знайдуть! — джерел і шляхів до української правди також і грядучі покоління українців.

Ми на еміграції маємо сотки університетських професорів, сотки професіоналістів, сотки, а може й тисячі університетської молоді — і щонайменше цим людям повинні б бути доступні праці Вассіяна".

Д-р ДЕНИС КВИТКОВСЬКИЙ ("Співець української ідеї життя", "Українське Слово", Париж і "Новий Шлях", Вінніпег, ч. 4, 5-12 серпня 1972).

"Прочитавши "Степовий Сфінкс" — перший том творів сл. п. д-ра Юліяна Вассіяна ...ви питаєтеся самі себе — чому ж це автор такої цінної книжки був і є так мало відомий загальною нашою спільнотою. Та ж ця людина горіла не тільки творчою любов'ю до українства, вона світила знанням історії, філософії, психології, соціології, культури. Це ж мислитель непересічного калібру. Його думки потрясають людським сумлінням, збуджують і стимулюють до глибокої мислі про наше минуле, сучасне й майбутнє. Вони підносять людину у висоти, з яких можна бачити і розуміти цілість і суть українства, його силу і слабкість, успіхи й невдачі та їхні причини. Але це ще не все. Він також допомагає українцеві і кожній людині заглянути духовним оком "поза наше сонце". Він підносить нашу думку до Предоброго і Всемогутнього Творця. Він допомагає нам краще зрозуміти поняття Бога і батьківщини, він дає цікаві думки про поняття культури і традицій, бо це замало тільки збагнути інтелектуально вартість своєї культури, її треба також сприйняти серцем, душею, щоб, маючи синтезу, бути не тільки її споживачем, але й творцем. Автор цікаво висвітлює важливість "слова", зокрема Шевченкового "слова".

Жаль, що його життя — це немов коротка життєва мить. Відійшов так швидко і ненадійно. Жив серед особливо тяжких земських турбот. Залишив свої мислі, що їх оце добрі люди позбирали і видали як перший том його творів.

І дивно, що досі, крім кількох рецензій у наших часописах, його мислей не поширено, не було аналізи їх, ні дискусій над ними. Я свідомий того, що "Степовий Сфінкс" вимагає глибокого академічного дослідження.

Це прецікаві речі, що ідеолог і теоретик українського націоналізму, який так оплюгавлюють наші вороги і навіть деякі

"свої" люди, — володіє критеріями не тільки глибоко інтелектуальними, але етично-моральними, такими людськими, гуманними, що можна сказати — універсальними.

...Оце лиш кілька думок з книжки Вассіяна повинно вистачити, щоб ми глибше поцікавилися нею. Вона є прекрасним джерелом нових тем для молодих дослідників, бо ж і сам автор у певних місцях натякає, що це треба дослідити, краще опрацювати чи поглибити. Можна сподіватися, що знайдуться молоді дослідники зі свіжим підходом і аналітичними здібностями, які продовжуватимуть початі ним теми".

Д-р ВОЛОДИМИР СОХАНІВСЬКИЙ ("Пластовий Шлях", Ч. 4 (39), Торонто, 1973).

"Наша читацька громада має тепер нагоду пізнати творчість Юліяна Вассіяна, бо в нас дійсно мало тих, що цікавилися філософічними проблемами, студіюючи точну філософію. Вассіянові праці зовсім не такі "тяжкі", як дехто думає, в першому томі надруковані історіософічні праці та суспільно-філософічні й літературознавчі. Кожний читач зможе знайти кілька цікавих праць, що ними зможе зацікавитися.

Вассіян належить до тих філософів, які не соромляться признаватися до віри в Бога. У статті "Бог і Батьківщина" він пише: "Дорога до Бога веде через Батьківщину. Однак лучба з Богом можлива тільки безпосередньо між Ним і душею людини. Помінути Батьківщину, найвищу дійсність реального світу, значить боротися з нею, як із злом, відрікатись її в ім'я хибно зрозумілого Бога. Бог не жадає від людини самогубства, а таким є заперечування своєї найвищої, національної індивідуальності".

Хто дістане до рук той перший том творів Вассіяна, той з цікавістю чекатиме на дальші томи.

Книжка гарна й потрібна, бо змушує читача думати про важливі проблеми людини та всього нашого народу".

Д-р ЛУКА ЛУЦІВ ("Свобода", Ч. 9, 16 січня 1974).

"Твори Юліяна Вассіяна — незвичайна книга. Зразу ж чуть не кожне речення, навмання прочитане, є свідомством про виімкового формату мислителя, якого втратили ми тому 20 років, а загрожувала ще й втрата його творів...

Гортаючи сторінку за сторінкою — знаходимо жемчуги мислей, що полоняють нас і заставляють відорватися від суєтності будня та поринати в світ великих питань буття людини, Божої волі й керми у вселенній та питань нашого українського світу.

Юліан Вассіян — мислитель, ідеолог, публіцист, досі в нас майже невідомий і невідомий, отож поява I-го тому його творів — це просто велика подія і треба побажати, щоб В-во "Свшан-

зілля” мало змогу видати теж інші, бодай найцінніші його писання-твори”.

“НАША МЕТА” (Ред. стаття п. з. “Незвичайна книга”, ч. 23, 3 червня 1972).

“Чи не зашвидко українське громадянство стало забувати й д-ра Юліяна Вассіяна, а залишив він по собі немало і немало-вартісну духову спадщину, — таку, на яку не дуже то багата українська духовна скарбниця.

Колись, як видання творів Вассіяна буде завершено, такий комплет стане окрасою неодної бібліотеки.

Та легко говорити про завершення, але тяжко його зреалізувати! Видання запланованих яких 10 томів вимагає колосальних коштів. Треба би було створити окремий фонд, в який влилися б більші пожертви українських установ, а то й приватні пожертви наших меценатів”.

Д-р МИХАЙЛО ЛОЗА (“Гомін України” — “Література і мистецтво”, грудень, 1973).

“До 20-річчя від дня смерти появився перший том творів спадщини Юліяна Вассіяна, видатного філософа, ідеолога, мистецтвознавця — націоналіста.

Двадцять років мовчання Вассіяна — це один з непрости-мих злочинів над місією, яку здійснити має еміграція. Вассіян повинен був бути знаний і новому поколінню нашої спільноти і доповнювати цю прекрасну мозаїку української думки, що її накреслили великі українці: Міхновський, Донцов, Липа, Липинський, а тепер — Мороз.

Ми часто є рабами сенсацій, для яких маємо мільйонні фонди. А в той самий час Вассіян чекає посмертно майже двадцять років, щоб появився перший том його творів. А цих томів недрукованих у спадщині філософа коло десятка. Що це означає? Де його друзі? Де є ті, що відповідають за ріст і розвиток національної свідомості еліти, її світогляду, її політичної зрілості? Треба було аж фанатизму і відданості одного редактора і видавця, щоб не лише зредагувати книгу, але й знайти фінанси і видати її.

Хто прочитає цю книгу, той напевно стане бачити ширше і глибше історичне тло минулого українського народу, його сил-ветку на цьому тлі і призначення українського народу. Той напевно стане відданим прихильником думок Вассіяна і забажає появи наступних його творів, що лежать у рукописах.

Юліян Вассіян ожив знову і напевно промовить глибоко і врочисто до умів нового покоління України та еміграції”.

Д-р Богдан СТЕВЕЛЬСЬКИЙ (“Гомін України” — “Література і мистецтво”, жовтень 1972).

ЗМІСТ

Юрій Клиновий:	
Нетоптаним шляхом	5
	**
	*
Вступ — характеристика творчості В. Стефаніка	17
Стефаніків світ	50
Соціологічний образ українського села	
(В оповіданнях “Май” і “Палій”)	50
Психологічна аналіза в “Сконі”	57
Драматизм дії в “Кленових листках”	72
Драматизм дії в оповіданні “Злодій”	78
Зразок хисту характеристики	84
Композиція	95
Індивідуалізування типів	98
Стефанікові люди	100
Діти в Стефаніка	102
Малюнки	102
Порівняння	102
Сентенції	104
Ляпідарність і лаконічність окреслень	105
Дрібні характеристики оповідань	106
Різне	106
Образ поета	108
Автор сам про себе	108
Початкова сторінка рукопису праці Ю. Вассіяна	
про В. Стефаніка	111
Шевченко — Стефанік	113
Він став близько найбільшого з великих	113
	**
	*
Б. Гошовський:	
Післяслово	119
	**
	*
Твори Ю. Вассіяна	123
З рецензій на I. том творів Ю. Вассіяна	124