

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

О. Г. Ковальчук

**ВІЗУАЛЬНЕ
У ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО**

Монографія

Ніжин
2015

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4Укр)5-8
К56

Рекомендовано Вченою радою
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя
(НДУ ім. М. Гоголя)
Протокол № 4 від 27.11.14 р.

Рецензенти:

Самойленко Г. В. – професор кафедри світової літератури, доктор філологічних наук;

Бондаренко Ю. І. – професор кафедри методики викладання української мови та літератури, доктор педагогічних наук

Ковальчук О. Г.

К56 Візуальне у творчості М. Коцюбинського :
монографія / О. Г. Ковальчук. – Ніжин : НДУ
ім. М. Гоголя, 2015. – 232 с.
ISBN 978-617-527-122-3

У цій праці простежується еволюція та функціонування форм і засобів візуального освоєння світу у творчості М. Коцюбинського, починаючи від ранніх творів народницького спрямування до останніх, позначених філософським осмисленням проблем буття.

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4Укр)5-8

ISBN 978-617-527-122-3

© О. Г. Ковальчук, 2015
© НДУ ім. М. Гоголя, 2015

ЗМІСТ

ВСТУП	4
I. ФОРМУВАННЯ ОПТИКИ.	13
Текст як засіб виховання: візуальне в системі народницького нарративу («Андрій Соловійко, або Вчені світ, а невчені тьма»).....	13
Дитячі оповідання (функції візуального)	23
Пейзажні картини у ранній прозі М. Коцюбинського	36
Уява як засіб візуалізації світу	46
Візуальний досвід як основа філософії існування («Для загального добра»)	58
II. ВІЗУАЛЬНЕ У «КІЛЬЦЯХ ПСИХІЧНОГО ПРОЦЕСУ» ..	67
Візуальні ілюзії як засіб формування образу принца («В путях шайтана», «На камені», «Лялечка»).....	67
Театральне як візуальне («Поєдинок»)	77
Візуальне у конфлікті ролей («Цвіт яблуні»).....	89
Візуальне як засіб переформатування природного у соціальне («З глибини», «У грішний світ»)	98
Візуальне у процесах трансформації особистості («Сміх», «Він іде!», «Невідомий», «Persona grata», «В дорозі»)	107
III. «INTERMEZZO» (ІМПРЕСІОНІЗМ + ЕКСПРЕСІОНІЗМ + СЮРРЕАЛІЗМ?)	135
IV. ВІЗУАЛЬНЕ У СВІТІ ІЛЮЗІЙ («Fata morgana»).....	149
V. ОНТОЛОГІЗАЦІЯ ОПТИКИ.....	161
Візуальне як складова гри вітальних сил («Дебют»)	161
Погляд «вглиб себе» («Що записано в книгу життя»).....	170
Абсурд як складова життя («Лист»)	178
Життя як злочин («Сон»)	184
Пісня радості над цвинтарним простором («Хвала життю»)...	194
Прощальний погляд («На острові»)	200
ВИСНОВКИ	211
ЛІТЕРАТУРА	214
ПОКАЖЧИК ІМЕН	226

ВСТУП

Стан і спрямування сучасної гуманітаристики нині багато в чому визначає «візуальний поворот», який постав на зміну «лінгвістичному». А. Усманова, спираючись на твердження В. Дж. Е. Мітчелла, у часі це пов'язує з останньою чвертю ХХ століття [118]. Та сам процес переформатування «людини, яка мислить» на «людину, яка спостерігає» відбувся у період романтизму, коли криза суб'єктивності створила передумови для «перетворення суб'єкта на спостерігача» [145, с. 7].

В українській культурі проблему візуального на наукову основу поставив І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості». У розділі «Естетичні основи» (підрозділ «Роль змислів у поетичній творчості») вчений визначає змисли як посередники, що транслюють враження від «зверхнього світу до наших мозкових центрів» [124, т. 31, с. 77]. Тому зовнішній світ ми знаємо таким, яким його «показують [...] наші змисли» [124, т. 31, с. 77]. Окрім «рецептивного апарату», складовою якого є змисли, у нас функціонують «органи власної внутрішньої діяльності» [124, т. 31, с. 77], які І. Франко визначає поняттям «душа». Вона містить у собі кілька елементів: пам'ять, свідомість, чуття, фантазію, волю. Всі ці складові «оперують матеріалом, якого їм достарчують наші змисли» [124, т. 31, с. 78]. Змисли поділяються на вищі – ті, які мають «свої спеціальні і високорозвинені органи (зір, слух, смак, запах)» [124, т. 31, с. 78], і нижчі (до них належать тактильні відчуття). Зір дає реципієнту «поняття простору, світла, барв» [124, т. 31, с. 78]. Із зором пов'язана лєвова частка інформації, навіть «поява» світу в цілому (абсолютизуючи значення зору, А. Ш опенгауер зауважував: «Світ, як уява [...] розпочинається лише з того моменту, коли відкривається перше око – без цього посередника пізнання світ не може існувати...» – 141, с. 166). Ще більшою мірою це

пов'язано з пізнанням світу: щодо цього М. Ямпольський, «формулюючи» висловлювання Л. Вітгенштайна, зазначив: «Він вважав, що ми здатні сприймати факти світу і їх взаємозв'язок, який формулюється в утвердженнях і висловлюваннях, тільки якщо спроектувати ці висловлювання на зображення, образи. Видимий образ дає нам зриму картину взаєморозташування і зв'язків елементів» [146, с. 40]. Звідси стає зрозумілим, чому «наша мова найбагатша на означення вражень зору» [124, т. 31, с. 78]. Відповідна «розкладка» зберігається і в мистецтві слова: «... в поезії різних часів і народів зглядно найменше зображення вражень смакових і запахових, значно більше вражень дотику і слуху, а найбільше вражень зору» [124, т. 31, с. 78–79].

Окремий розділ у праці І. Франка присвячений вивченню проблеми функціонування зору у поетичній творчості («Змисл зору і його значення в поезії»). Матеріалом для роздумів вченого слугують зразки фольклору різних народів (певна річ, й українського). Щодо української «артистичної поезії» [124, 31, с. 100] дослідник головним чином використовує доробок Т. Шевченка, звертаючи увагу на «масу зорових, кольористичних образів, якими він (Т. Шевченко – О. К.) любить характеризувати українську природу» [124, т. 31, с. 100], на «мальовничі порівняння» [124, т. 31, с. 100], «гру кольорів у природі», які допомагають характеризувати «зміну людського чуття» [124, т. 31, с. 100].

Трактат І. Франка з'явився у переломному для української культури 1898 році, коли митці, поступово позбавляючись шат народництва, виходили на шлях модерних естетичних пошуків й розпочинали експерименти у царині візуального. Однак це не привернуло уваги вченого. Щодо сучасної на той момент літератури дослідник обмежився застережливою реплікою: «... правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила. Їх описи виглядають радше як вказівки для маляра або як преїскуранти різних вишуканих фарб, аніж як поетичні креації» [124, т. 31, с. 101]. А матеріал (і серйозний матеріал) для

наукових спостережень вже існував. Досить згадати появу такого жанру, як «поезія в прозі» з його посиленою увагою до кольористики чи творчість таких артистів зору, як О. Кобилянська або В. Стефаник. У ці ж роки на повен голос заявив про себе й талант М. Коцюбинського (досить згадати такий візуально непересічний твір, як казка «Х о» чи оповідання «Для загального добра», де митець з рідкісною силою і глибиною використав можливості візуального).

Подальші пошуки цього майстра слова підтвердили попередні серйозні «заявки», що дало підстави Л. Старицькій-Черняхівській у статті «М. Коцюбинский (Опыт критического очерка)», опублікованій 1906 року у журналі «Кіевская старина», заявити однозначно: «Х оча Коцюбинський використовує у своїй творчості образи усіх форм сприймання, та все-таки переважну роль («преобладающую роль») відіграють у нього зорові образи» [111, с. 103].

Нині вже накопичено чималий досвід в освоєнні творчості М. Коцюбинського (гарний огляд критичної літератури з сучасних позицій зроблено у монографії Я. Поліщука «І ката, і героя він любив [...] Михайло Коцюбинський. Літературний портрет» (К., 2010), розділи: «Із рецептивної історії», «Контроверсії канонотворення», «Перегляд стереотипів»).

Рідкісне дослідження обходиться без констатації того, що М. Коцюбинський – майстер творення зорових образів (квінтесенцією таких спостережень, приміром, може слугувати ось це концептуальне узагальнення: «Взагалі у Коцюбинського переважають зорові враження і кольорові образи. Саме в цьому проявляється своєрідна особливість письменника... (курсив наш – О. К.)» [119, с. 95].

Однак однієї констатції замало, потрібні спеціалізовані дослідження, головна увага в яких зосереджувалася б якраз на проблемі візуального. Гарним «довідником» для пошуку підходів до вирішення проблем візуального у творчості українського митця, приміром, могла б стати монографія Є. Сальникової «Феномен візуального. От древних истоков к началу XXI века» (Москва : Прогресс-Традиция, 2012), де зроблено фаховий, ґрунтовний

огляд робіт з даної проблематики (підрозділ «Библиографический очерк») [102, с. 17–27]. Вартий уваги огляд сучасних практик у царині візуального можна також знайти у роботі А. Усманової «Визуальные исследования как исследовательская парадигма». За жанром це лекція. Звідси максимально широкий огляд як методологічної бази (а вона включає психоаналіз, марксистську критику, семіотику, фемінізм, постструктуралізм), так і різних підходів, спрямованих на пояснення «суспільства спектаклю». У лекції розглянено передусім методику реконструкції «історії образів», яка базується на семіотичному понятті репрезентації (Н. Брайсен, М. Е. Холлі, К. Моксі та ін.), і напрям, який займається соціологією візуальної культури або соціальною теорією візуальності (К. Дженкс, Г. Поллок, Ф. Джеймісон, Дж. Вулф та ін.). Особливу увагу приділено роботі П. Бурдьє «Історичний генезис чистого мистецтва».

Спектр імен, «втягнених» в огляд, дуже широкий: від В. Беньяміна, який першим підійшов до розгляду проблеми «оптичного несвідомого» (Р. Краус) та Г. Лукача до Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріди, Ж. Лакана, Г. Дебора, Ж. Бодріяра, що давало можливість максимально розширити фронт огляду. Однак увага лектора майже виключно зосереджується на проблемах кіно, телебачення, масової культури. Підрозділ «Бачення і текстуальність» значно скупіший, хоча й тут охоплено цілу низку актуальних проблем, як-от бачення («видение») і мова, детермінація зору мовою, проблема існування «невидимого» (курсив А. Усманової – О. К.) у сфері зримого» та ін [118].

Не менш цікавими є методологічні пропозиції «прочитання» конкретного культурологічного матеріалу крізь призму візуального. Одна з них належить М. Ямпольському, який у монографії «Наблюдатель. Очерки истории видения» (СПб., 2012) – передусім на матеріалі західноєвропейської культури – проглядає зміну парадигм бачення через трансформацію постаті спостерігача. У підсумку формується така динамічна «таблиця», яка включає різні його іпостасі.

У наше завдання не входить поглиблений аналіз цієї роботи. Тому зупинимось лише на одній конфігурації, яка репрезентує епоху переходу від культури дворянства до культури буржуа – на колоритній і знаковій постаті лахмітника.

Рельєфний образ лахмітника з'являється у вірші Ш. Бодлера «Вино ганчірників», де герой, прагнучи піднятися над світом бруду, припадає до вина, яке «прозолочує все людство надовкола» (переклад Д. Павличка). Вино і гашиш виступають у Бодлера як «стимулятори поетичної уяви» [145, с. 13]. Звідси природним є порівняння лахмітника й поета, який «блукає в пошуках рим» – [145, с. 14]. Подібну трансформацію В. Беньямін пояснював соціальною маргіналізацією та озлиденінням художника, претвореного на «свого роду люмпен-пролетаря духовного виробництва» [145, с. 15]. На міфологічному рівні (зауважує німецький есеїст) увага до лахмітника пов'язана із новонародженим інтересом до соціального дна та його героїзацією, з «інтересом до світу таємниці і нічних змов, до напівзлиденної богеми» [145, с. 15]. І, зрештою, цей інтерес зумовлений тим, що «сучасний герой є не просто героєм – він грає роль героя», а тому може виступати в різних образах – «фланера, денді, апаша, лахмітника» [145, с. 15].

Найважливішим у всьому цьому є те, що поет втрачає іпостась пророка, який виражає сутність життя безпосередньо. Він виступає тепер у рамках ролі, яку обрав. У результаті його тексти стають продуктом «театральної травестії» [145, с. 16], що відповідає характеру переформатування тогочасного міського простору у простір театральний («Місто стає свого роду придворним театром буржуазії» – 145, с. 16), що змушує реальність «перетворюватися на репрезентацію, яка призначена для споглядання» [145, с. 16].

За цих умов митець виступає у ролі дешифрувальника, який бере на себе функцію «алегоричного читання міста», описаного як «тотальний маскарад» [145, с. 27]. За В. Беньяміном, він стає або фланером, який вивчає натовп, або детективом. Обидва вони покликані за

лахміттям соціального низу відшукати блиск, велич і багатство, що знаменує собою реалізацію метафори поетичної праці, спрямованої на те, щоб здобути «золото із сміття» [145, с. 27].

В усіх цих перетвореннях фігура лахмітника набирає більш вираженого профілю метахарактеру, ніж, приміром, старець чи циган, і стає виразом богеми. Характерною рисою його є те, що він нічна істота. Це пов'язує лахмітника з темою Меланхолії, яка закорінена в Ренесансі. Звідси стає зрозумілою актуалізація теми «меланхолійного візіонерства» [145, с. 30]. Планетарним відповідником Меланхолії є Сатурн. А знак Сатурна «осяває не лише візіонерів, а й філософів» [145, с. 32]. До образу філософа постать лахмітника допомагає долучити ліхтар, який перетворюється на ліхтар Діогена. Рід занять Діогена близький до художника чи детектива – він теж «шукає людину» [145, с. 32]. У цих процесах особливу роль має відіграти «сверхзрение»: «У той момент, коли світ перетворюється на хаотичне звалище речей, моделлю якого і слугує крамниця лахмітника, виникає потреба в особливій гостроті бачення» [145, с. 37]. Актуалізації гострого бачення вимагає й те, що суспільство «починає сприйматись як зона тотальної штучності і всепронизуючої театральної знаковості» [145, с. 37], що робить особливо значущим не те, що «демонструється, а те, що приховується» [145, с. 37]. З цього моменту спостерігач «мусить розрізняти те, що не розрізняється, бачити золото під шаром намулу. Ліхтар лахмітника бере участь у цьому ж пошуку, висвітлюючи з хаосу речей щось, що загублене в мозаїці світу» [145, с. 37]. Допоміжним засобом у цьому процесі є оптичні прилади (лупа, бінокль), які виступають метафорою погляду митця. Все це руйнує одвічно існуючу дистанцію між носієм зору й дорогоцінністю, що, зрештою, приводить до анігіляції зору, і актуалізації доторку, який взагалі знімає дистанцію між спостерігачем і об'єктом. Однак метафора оптики пов'язана також з іншим феноменом – «... дзеркальним зверненням зору на самого себе, з пошуком власного тіла в дзеркалі істини». І ця дзеркальність відверто пов'язана з

акторством, адже саме актор «перетворює своє тіло на збільшувальне скло істини» [145, с. 41]. За змістом цей процес виглядає як дистанціювання художника від реальності за допомогою травестії. Надалі митець «немовби відділяється від самого себе і перетворює власне тіло на текст, у якому це дистанціювання мусить прочитуватись» [145, с. 41]. Таке дистанціювання Сартр називає «панорамним». Воно включає в обшир свого бачення «все те, що традиційно маргіналізоване культурою». Таким чином, виникає «... максимально об'єктивована свідомість, яка не робить розрізнення між істотним та неістотним, а немовби панорамно фіксує все підряд (крамниця лахмітника – це культурний продукт такої свідомості, у якій відсутня дискримінація)» [145, с. 42].

М. Ямпольський ґрунтує своє дослідження на матеріалі західноєвропейської культури, де накопичено колосальний досвід інтерпретації естетичного. Матеріали з культури російської постають у формі рідкісних «вкрапель». Це, очевидно, зумовлено тим, що суспільство у цій частині Європи ще не накопичило належної кількості (та й якості) культурологічного матеріалу. Нині цю прогалину треба заповнювати, зокрема, й у плані досліджень динаміки образу спостерігача (та й не тільки спостерігача). Відповідно має з'явитися серія монографій певного профілю. Знаковою щодо цього є поява цікавої праці Г. Ключека «Поетика візуальності Тараса Шевченка» (К. : Академвидав, 2013), де заявлено кілька незвичних профілів теми (приміром, «Гармонія візуального та не-візуального. Функція архетипності», «Імпресіоністичні сугестії візуального зображення», «Екфазиси неіснуючих картин», «Зображення апокаліпсису і постапокаліпсису»).

Творчість М. Коцюбинського теж потребує серії книг, де візуальне проглядалося б під різними кутами зору аж до проблеми «табування візуального» сприйняття [102, с. 52]. Певна річ, одразу ж напрошується думка про особливості функціонування візуального у межах певних стильових систем, передусім в імпресіонізмі, де (порівняно з класичним реалізмом) такою помітною є різниця у підходах до зображення дійсності:

«Реалісти думали, що кожне існування має певну причину, яка визначає певні наслідки й результати. Все має глузд і послідовність. Все можна вивчити, бо дійсність є такою, як ми її бачимо. Імпресіоністи думали протилежно. Дійсність, люди, речі й події та взагалі все, що нас оточує, не є, на їх думку, насправді таким, як ми звикли його бачити, бо воно є наслідком вивчених і прийнятих нашою свідомістю концепцій, ідеологій, теорій тощо, від яких треба звільнитися, щоб пізнати справжню дійсність» [134] (підрозділ «Михайло Коцюбинський на тлі сучасної йому епохи та української дійсності»). Можливі й інші підходи. Так, наприклад, гарні перспективи відкриває дослідження візуального з точки зору його функціонування у певних умовах та ситуаціях. Візуальне не може самостійно керувати своєю діяльністю. Воно завжди виступає як підпорядковане візуальне, як ситуативне візуальне, характер якого визначають ті обставини, в яких воно позиціонує себе. Є. Сальникова у згаданій раніше монографії зробила цікаву спробу окреслити характер візуального, виходячи з просторово-ландшафтних умов, у яких розгортається життєдіяльність людини. Якщо це винятково природне середовище, де на людину щомиті може чатувати небезпека, то (цілком зрозуміло) актуалізується візуальне, яке характерне для «перманентно напруженого спостереження» [102, с. 71]. Селянин, який оточив себе окультуреним, гарно освоєним ландшафтом, вже не має потреби тримати зір в напрузі. Тому його погляд може спокійно і «звично ковзати по пластичних і просторових формах», які слугують «декораціями» ним самим створеного простору [102, с. 94]. Міська людина одержує ще ширші можливості, оскільки умови функціонування візуального стають принципово іншими: «Динаміка міського життя стає видовищем, яке веде у безкінечність ілюзій та прихованих інформаційних подробиць. А це дає можливість суб'єкту, який сприймає, занурюватись у внутрішню візуалізацію власного «я» – бачити самого себе внутрішнім зором в різних образах, уявно

проектуючи на себе ті чи інші життєві обставини, ті чи інші соціальні ролі» [102, с. 467].

Світ М. Коцюбинського камерніший, вужчий, інтимніший. Він рідко виходить на масштабні проєкції. Його передусім цікавить людина у певних життєвих ситуаціях. Звідси посилена увага до внутрішнього світу героя.

Зміна ролі, функцій та характеру візуального у процесі творчої еволюції митця, який з плином часу підходив до осмислення все складніших та складніших життєвих колізій – це й визначає основний «фарватер» нашої роботи, яка не передбачає прочитання всіх без винятку творів майстра, а лише тих, де візуальне виступає у своїх найхарактерніших рисах, і які водночас є певною ланкою в розвитку візуального.

I. ФОРМУВАННЯ ОПТИКИ

Текст як засіб виховання: візуальне в системі народницького наративу («Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма»)

Динамічно розвиваючись у межах класичної опозиції («між античним світом зору й гебрейським світом слуху та голосу [...] між «Атенами та Єрусалимом» – 51, с. 144), європейська культура основну ставку зробила на феномен візуального сприйняття: «Саме зір лежить в основі європейського тлумачення пізнання, свідомості, мислення. Якщо вважати Європу насамперед цивілізацією пізнання, тоді зір дійсно розташовується в основах нашої культури. А в останні десятиліття західна культура демонструє особливо помітний зсув від культури письменницької до нових форм свого існування, де візуальне сприйняття висувається на чільне місце, хай навіть його останнім часом дедалі більше тіснить тілесне» [55, с. 9].

Ця традиція (в помітнішій, яскравішій чи в більш латентній формі) зберігається завжди, оскільки з величезного оптичного досвіду античності наукою та культурою (на відміну від теології) однозначно було обрано вектор, окреслений Арістотелем: «Європейська оптика та наука в цілому пішли за Арістотелем і характерним для нього ієрархічним відношенням між зором і умоспогляданням, разом з тим теологія успадкувала платонівську опозицію істинного та неістинного споглядання, одкровення та тривіальної видимості» [55, с. 10].

Різні течії та напрями у європейській культурі по-різному підходять до осмислення проблеми візуального. Відмінною є й активність візуальних структур у межах тієї чи іншої художньої парадигми.

Натомість народницький напрям у мистецтві знаходиться якщо не в опозиції, то, однозначно, поза магістральною лінією розвитку європейської культури: складається враження, що візуальне не входить (або дуже малою мірою) входить у зону його зацікавлень. Це пов'язано передусім із дидактичною спрямованістю народницької літератури: тяжіючи до «дидактичних [...] форм творчості» [90, с. 29], вона (що за таких умов цілком природно) орієнтується передусім на прикладне, навіть фонове використання можливостей візуального відображення світу.

Певна річ, візуальне присутнє, але воно має своєрідні контури, оскільки окремі реалії матеріального світу відбираються на основі особливого, багато в чому узагальненого, сказати б, «серійного» – а тому й достатньо «автоматично» засвоюваного читачем – візуального досвіду. У підсумку створюється така дійсність, яка має сприйматися реципієнтом як достатньо реальний, звичний, хоч і помітно «вихолощений» топос повсякденного буття, що й дає можливість уяві читача художнього тексту не відволікатися на сприйняття часткових деталей, а зосередитися на головному – на змісті дидактеми, сутність якої заздалегідь (власне, до початку процесу пізнання дійсності) сформульована.

Таким чином, митець народницької орієнтації аж ніяк не «досліджує» світ, не шукає розгадки його таємниць – він знає істину наперед і засобами художнього слова, максимально наближеного до народних його форм, намагається змалювати читачеві з народу справжню «картину світу», де базовим началом слугує не зовнішнє його розмаїття й таємниці буття, а приховані від ока селянина закони суспільного існування. І вже потім за допомогою цього формуються або (принаймні) помітно відкориговуються світоглядні уявлення неосвіченого селянина. Тим самим читачеві нав'язуються (як уявляється авторові художнього твору) справжні, ніким не спотворені правила поведінки у соціумі, засвоєння яких і має зробити життя селянина багатим та щасливим.

Класичний приклад – раннє оповідання М. Коцюбинського «Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма», написане (митець використовує інший, далекий від модерних уявлень про літературу термін – «зложене») для виправлення хибних уявлень селянина про природу світу і спрямування його на шлях істинний. Авторська ремарка не полишає сумнівів щодо адресата: згадаємо чітку вказівку в рукописі, де на титульному листі зазначено – «Для народа. Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма. Зложив Михайло Коцюбинський 1884 року» [68, т. 1, с. 403].

Звідси ж (від адресного спрямування твору) наближена до народної мова (що простежується і в формах повісткування – особливо у діалогах, і в незвичних для літературної мови, однак характерних для певної місцевості зворотах та формах того чи іншого слова – причому практика ця поширюється і на мову героїв з народу, і на мову оповідача, і навіть на мову інтелігентної людини): «Тра було віддять дитину на люде...» [68, т. 1, с. 289], «не хтіло б» [68, т. 1, с. 290], «Мати також не лучча» [68, т. 1, с. 291], «хоча ж і добрий чоловік» [68, т. 1, с. 292], «так і зостався маленький Андрій на госпитанії в Шакули» [68, т. 1, с. 292], «Тра шукати якої-небудь роботи...» [68, т. 1, с. 297], «Помірковав Андрій, далі взяв бомагу, забрав свою одежину та й пішов із села» [68, т. 1, с. 297], «Нащо цюлюєш руку, нащо?» [68, т. 1, с. 299], «кганок волості» [68, т. 1, с. 302] та ін.

Знання істини, володіння нею зумовлює домінування батьківської, відверто повчальної інтонації у тексті, яка не полишає сумнівів у знанні автором основоположних таємниць світу, у розумінні законів, які скеровують його розвиток. І це не просто повчання, а, часом, безапеляційне судження, нерідко наповнене майже біблійними інтенціями осуду та пророцтва: «О, батьки, батьки! З дитинянгола ви робите чорта лютого, а як зістарієтесь, то маракуєте, що діти не люблять вас, не поважають» [68, т. 1, с. 291], «Лихо дітям з такими батьками та з такими мамами! Ціле життя не знають вони ні ласки, ні доброго слова; зачерствіє в них серце, і вже ніхто, навіть їх діти, не почує від них доброго, щирого слова!» [68, т. 1, с. 291].

Прагматичний, концептуально збудований на базі дидактичного спрямування текст не потребує поглибленого візуального знання про світ, як і не вимагає заглиблено-споглядального вивчення його. Тому на місці візуального топосу, сформованого за рахунок уважного, зацікавленого, неповторного індивідуально-авторського студіювання світу, виростає світ умовний, максимально типологізований, візуальні штрихи якого, активізуючи набутий самим читачем візуальний досвід, лише окреслюють контури того умовного простору, де відбувається дія (в оповіданні М. Коцюбинського це «умовне» село із нетиповою, але витриманою в кращих учительно-педагогічних та класових традиціях, назвою – Босівка і якесь подільське містечко).

Що стосується «методики» формування матеріального простору буття, то виглядає вона запозиченою з дитячих ігор – мозаїчна «картинка» складається із стандартних зорових образів, які у підсумку повинні подати читачеві максимально узагальнене, відверто стереотипне і водночас панорамне зображення і міста, картина якого утворюється із деперсоналізованих, а то й (відверто кажучи) клішованих візуально-звукових характеристик, які існують без прив'язки до певного географічного об'єкта (звідси нехтування назвою міста у тексті) – «Гуркітня бричок по викладених каміннями вулицях, високі будинки, великі крамниці, довгі, прямі і душні вулиці...» та клішованих антропологічних образів – «гурми усякого люду – панів, міщанів, москалів, циганів, мужиків, жидів...» [68, т. 1, с. 297], і села («Усе як слід, як бува в наших [...] селах» – 68, т. 1, с. 288): «біленькі хатки», [68, т. 1, с. 288], «чиста річка», «чистий ставок», млин, гребля.

Такими ж умовними є й образи житла, як селянського загалом («Невеличкі біленькі хатки його, окутані садками та левадами, розбігались по пригорку, мов білі ягнята по зеленому полю» – 68, т. 1, с. 288), так і того помешкання, де відбувається дія – хати Харитона Шакули («стоїть он-он межи тополями на краю села» – 68, т. 1, с. 289), й інтер'єри: вони або відсутні (як-от при характеристиці житла Шакул, волості), або обмежуються кількома деталями, які мали б вичерпно репрезентувати

життєвий простір пана Жука – самовар, стіл, «стіни обставлені книжками» [68, т. 1, с. 298].

У подібному режимі витримано й характеристики дійових осіб. Певний виняток становить образ глави родини, до якої після смерті рідних попадає маленький Андрій Соловійко: «Харитон Шакула був чоловік вже немолодий – літ під сорок. Високий, з довгою чорною чуприною, в котрій, як срібні нитки, виблискували де-неде сиві волосся, з вибритою бородою, короткими, підстриженими вусами, з густими, навіть дуже густими бровами, що нависнули над блискучими похмурими очами, з чорним, як той чобіт, лицем і такими ж розхристаними грудьми...» [68, т. 1, с. 290].

Така деталізація (виняткова для даного тексту) зумовлена одним з найголовніших завдань – якомога виразніше окреслити образ персоніфікованого зла, яке не тільки наводить «своєю силою і хижістю страх на самих навіть одважних» [68, т. 1, с. 290], а й в своїй патологічній люті не зупиняється навіть перед світом дитинства: «Дитині хтілось би побавитися з котом, що он під постеллю муркає та так гарно простягає лапку до клубочка з ниткою, хоче його спіймати, а тут дитина хвить за нитку, і клубок виривається з-під лапки котеняти. Весело хлопчикові! Кругленьке заваляне личенько його освічується невинною чистою радістю [...] Але тут летить зверху тяжкий батьківський кулак і з сердитим криком опускається на спину переляканої дитини...» [68, т. 1, с. 291].

Частіше за все автор не подає портретних характеристик. Все обмежується загальниками: «якийсь чоловік» [68, т. 1, с. 297], «сусідка», «старшина», «дівчинка Шакули» [68, т. 1, с. 293], «найменше» – або ж одним чи двома штрихами, основу яких складають ключові поняття зла чи добра: «злюща суха баба» [68, т. 1, с. 289], «злосне, надуте лице жінки» [68, т. 1, с. 292] – це портрет дружини Шакули, «п'яний, сердитий чоловік» [68, т. 1, с. 290] – це сам Шакула, «очі так і блищать недобрим вогнем» [68, т. 1, с. 293], «Злість його душить. Очі блищать недобрим вогнем» [68, т. 1, с. 294] – а це вже образ Андрійка у дитячі роки, «Вибігає пан Жук, чоловік років із двадцять два – такий приятний на вид. Доброта так і просвічує в його одкритому лиці» [68, т. 1, с. 298].

Відсутність предметного світу, повноцінних пейзажів, рельєфно виписаних персонажів, світлових ефектів... – тобто певної аури, яка оточує людину у повсякденні, гарно кореспондує з однотонною кольористикою (кілька «табличних», сказати б, «протокольних» кольорів – білий, зелений, срібний, сивий, червоненький, чорний – ось, здається, і все).

Натомість на фоні відвертого ігнорування предметного світу, індивідуалізованих образів, відсутності розгорнутих пейзажних картин, інтер'єрів, зрештою, психологічних напівтонів, настроєвих відтінків яскраво проглядає акцентований пафос, який, власне, і має підготувати простір твору для втілення в життя дидактично спрямованого повіствування: дихотомічна «розгортка» простору, основу якої складає гарно акцентоване пафосне протиставлення, чи не найкраще відповідає вирішенню основних у даному творі педагогічних завдань.

Пафосну спрямованість малюнка забезпечує освячена Т. Шевченком яскрава антитеза показного зовнішнього і пекельного внутрішнього: рай – пекло (вісім рядків із поезії «Якби ви знали, паничі» слугують епіграфом до твору М. Коцюбинського: «За що, не знаю, називають // Хатину в гаї тихим раєм. // Я в хаті мучився колись, // Мої там сльози пролились, // Найперші сльози. Я не знаю, // Чи єсть у бога люте зло, // Що б у тій хаті не жило? // А хату раєм називають!» [68, т. 1, с. 288]).

Однак на відміну від поета М. Коцюбинський, зберігаючи трагічне наповнення пафосу, персоніфікує (щоправда, теж максимально узагальнюючи) хибну оцінку побаченого – в оповіданні це захоплений погляд з боку, погляд подорожнього, який схоплює лише зовнішні прикмети світу. Тобто перед читачем постає дистанційована миттєва рефлексія, природно позбавлена справжнього знання про об'єкт: «Здалеку веселий вид має сільце [...] Не один проїжджий [...] з заздрістю [...] любується [...] «отут-то рай! отут-то спокій!». А не знає, що ті зелені розкішні садки, ті низенькі біленькі стіни закривають собою багато гірких сліз, тяжкої нужди, багато безпросвітної темноти людської» [68, т. 1, с. 288].

Для читача контраст між видимим та невидимим і так зримий. Але у тексті він загострюється ще більше за

допомогою класових акцентів: це не просто знуджений спостерігач, а «гладкий пан», якому «проїлись і його розкішні будинки, і його тлусте життя» [68, т. 1, с. 288].

Домінування персонажів, практично позбавлених яскравих характерологічних рис, розміщених у просторі світу-«схеми», де відсутні індивідуально-персональні характеристики, де виявляється майже повна байдужість до візуального розмаїття світу, передусім пояснюється перенесенням інтересу автора із «живого» повсякдення, сповненого вібрування настроїв, яскравих емоцій, пристрастей, проблем, різноманітних конфліктів, на розгляд певної проблеми (ролі просвіти у житті народу), вирішення якої вимагало не уважного обсервування життєвого простору, а руху за певним «маршрутом», в основі якого лежить певне, дидактично спрямоване повчання, життєформуючу основу якого визначає виразна дихотомія, яку тільки позірно можна маркувати як візуальну: світло – темрява.

Насправді ж, маючи дуже умовне відношення до візуального, це контрастне протиставлення аж ніяк не вписується у звичні рамки його, точніше – в аристотелівський його вимір, оскільки тут маємо зовсім інший вектор – його основу заклала розвинена, століттями вивірена біблійна традиція. Звісно, йдеться тут не про концептуальну спорідненість, а про вдале використання певного прийому: оповідання «Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма» з біблійним текстом «перегукується» за рахунок того, що дидактичний «каркас» твору формується на основі однієї з найвідоміших біблійних антитез: темрява – світло.

Аналогії більш ніж очевидні. У Біблії першопочаткова ситуація виглядає так: «вони ходять навпомацки в темряві темній» (Йов., 12:25). Той же, хто ходить у пітьмі, шляху не знає: «А хто в темряві ходить, не знає, куди він іде...» (Ів., 12:35). Втіленням світла є Господь: «Світлом правдивим був той, хто просвічує кожну людину, що приходить на світ» (Ів., 1:9). Він дає надію на порятунок: «Він на світло мене попровадить» (Мих., 7:9). Тому будь-яка людина, йдучи за Ісусом Христом, переходить від буття у темряві до буття в світлі: «І знову Ісус промовляв до них, кажучи: «...Хто йде вслід за Мною, не буде ходити у темряві той, але матиме світло життя» (Ів., 8:12).

Подібний життєвий план окреслюється й в оповіданні М. Коцюбинського. Він достатньо природно накладається на біблійну основу. Навіть більше – «технологічно» все один до одного – за винятком ключового заміщення: роль Бога у творі виконує просвіта – «Вченіє» (базову лексему в оригіналі твору – подібно до біблійного написання слова Бог – митець подає теж, використовуючи велику букву – «Вченіє світ, а невченіє тьма» – 68, т. 1, с. 403), феномен науки, який несе світло істини (що цілком коректно навіть у межах біблійної парадигми: у Біблії світло пов'язується також з «просвітництвом, яке приходить до пізнання істини» [106, с. 1032].

Процес переходу від життя в темряві до буття в світлі у біблійних книгах спирається на глибоку віру у Господа, підсумком чого й стає момент прозріння.

Андрій Соловійко рухається дещо іншим шляхом. Після того, як Жук присоромив хлопця за крадіжку грошей і провів з ним виховну роботу («А красти?! Так чесні люде не роблять!» – 68, т. 1, с. 299), сирота відчуває, як починаються в ньому моральні зрушення: «Перший раз в життю у ньому прокинулась совість» [68, т. 1, с. 299]. Причому процес цей глибинний. Свідченням цього є те, що момент пробудження совісті супроводжується актуалізацією сорому («Перший раз в життю йому стало соромно, страх як соромно» – 68, т. 1, с. 299), який є «емоційною стороною совісті» [26, с. 215].

Совість – феномен особливий. С. Герасимов, виходячи з давніх форм слова, тлумачить його зміст, спираючись передусім на семантику частинки слова – «со», яка звітує про співбуття – у даному випадку з Господом (залишимо текст в оригіналі, щоб не зруйнувати ті семантичні ходи, на яких і тримається пояснення поняття): «... слово совесьть буквально означает со-весьть, т. е. совместная весть (рискну предположить, что слова сознание, событие в своем идеале и пределе означают совместное знание и бытие с Богом)» [31].

Саме так, співвідносячи два поняття, ставлячи їх поряд і розглядаючи як нероздільні («Я не знав тоді, що то за совість, що то за бог...» – 68, т. 1, с. 303), і розгортає Андрій надалі своє життя.

Із пробудженням совісті могла б актуалізуватися тема бачення світу: на цьому постійно наголошують богослови, говорячи про совість як засіб «візуального» пізнання навколишньої дійсності: «совість дає можливість людині бачити і бути впевненій у тому, чинить вона добро чи зло» (С. Герасимов). До речі, один із польських теологів взагалі на пряму співвідносить совість і око: «Zanim odpowiemy na te pytania, posluzmy sie pewnym obrazem, ktory zapozyczylem od ks. prof. Romana Kuligowskijego [...] Ten teolog moralista porownuje sumienie do [...] oka [...] oko nie tworzy rzeczywistosci, ale ja tylko rejestruje, odczytuje. Oko odbiera obraz w konkretnych barwach, ale tego obrazu nie «maluje». Podobna rzecz ma sie z sumieniem: ono tez nie kreuje rzeczywistosci moralnej, nie okreslia, co jest dobre, a co zle, ale odczytuje obiektywne prawo moralne, odbiera co jest dobre, a co zle» [156].

Але цей момент у творі не актуалізований. Тут зв'язка інша: совість, освіта, розум. Саме з цими категоріями пов'язана головна тема адекватного бачення світу, навіть прозріння: «А чи не хтів би ти вчитись грамоти? То так весело: усе їдно, що сліпому світ зобачити!» [68, т. 1, с. 299]; «Як почнуть вони (гості Семена – О. К.) розмовляти, то розум Андрія наче яким світом освітить: бачить він ясно те, о чім перше і не знав...» [68, т. 1, с. 300], і, зрештою, про це ж говорить і останнє, напутнє слово Андрія, звернене до селян: «... учіться, брати мої! Побачите, що легше буде жити на світі, як освітитесь світом науки» [69, т. 1, с. 304].

Якщо виходити з основоположних, базових концептів, які й визначають зміст поняття «совість», таке розгортання процесів достатньо мотивоване.

За своєю природою совість – феномен надзвичайно складний: «На рівні душі вона складається частково із вольового акту, а частково є елементом пізнання і відчуття...» [31].

Дослідники стверджують, що слова «совість» та «свідомість» лексично тотожні: «Цікаво, що чи не в усіх європейських мовах, аж до російської включно, етимологія поняття сугубо раціоналістична: «совість» або взагалі не відрізняється від «свідомості», або їх розрізнення побудовано на наступному розходженні синонімів – «знати», «відати» [83, с. 160].

Звідси природним є наступний крок – актуалізація розуму – процесу, який і визначає особливу «траєкторію» розвитку європейської думки – процесу загалом-то не такого й однозначного: згадаймо, що саме на розум, який набрав інструментального характеру, М. Горький (Критика інструментального розуму. – К., 2006) покладає відповідальність за ті катастрофи, що спіткали людство у ХХ столітті.

Для героя ж твору це не тільки не катастрофа, навпаки – це шлях до прозріння, шлях до утвердження головного – щастя: «Господи, – думається йому (Андрію – О. К.), – господи! Я був темний, нерозумний, недобрый [...] а тепер я світ бачу [...] а тепер я інший [...] Сам собі не вірю [...] я світ бачу [...] господи!.. Який же я щасливий!!» [68, т. 1, с. 300].

Духовне прозріння Андрія бачиться авторові як диво – звідси епіграф із вірша Т. Шевченка до 3-го розділу: «Диво дивне стало // Надо мною, недолюдом...» Але це диво, яке не тільки може, а й мусить бути поставлене на потік – саме звідси у промові Андрія, яку він, спираючись на власний життєвий приклад, виголошує на сходці односельчан, раціональне окреслення підходів до перманентного повторення дива: «Я був темний, нерозумний ... Тепер я не такий: знайшлися добрі люде, показали мені совість, освітили розумом мою голову – тепер я не такий! [...] Припам'ятайте собі: скільки ви ночей не доспали, скільки голову собі нашкрабали, скільки праці згубили через те, що ходите, здається, і удень, а мов з зав'язаними очима – во тьмі?! [...] учіться, брати мої! Побачите, що легше буде жити на світі, як освітитесь світом науки» [68, т. 1, с. 303–304].

На перший погляд, це парадоксальне поєднання: диво – і наперед прогнозований результат. Але в даному разі, очевидно, автор має рацію. Щоб зрозуміти це, згадаємо роздуми Ц. Тодорова, який запропонував чітко розрізняти поняття дивного і чудесного як понять, що спираються на різні основи: дивне напряму кореспондує з раціональним, чудесне заглиблене у світ ірраціонального: «Концепція чудесного недавно зазнала впливу праці Тодорова (до слова, дуже цікавої) про фантазійну літературу і зокрема через ту різницю, яку Тодоров встановлює між дивним і чудесним: дивина може з'ясуватися через роздуми, тоді як чудесне

неодмінно має в собі надприродне підґрунтя, яке не можна пояснити нічим іншим, окрім надприродності» [37, с. 36].

Оповідання «Андрій Солонвійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма» цілком природно вписується у корпус народницької літератури. Однак до формування власне художнього бачення світу цей текст не мав ніякого відношення. Шлях до нього ще треба було розпочинати – можливо, й з цих причин (а не тільки після гострого присуду співробітника журналу «Киевская старина» Цеслава Неймана – який «не тільки дав негативну оцінку твору, але й порадив залишити «невідповідне» заняття» – 68, т. 1, с. 403). М. Коцюбинський так і не зважився за життя опублікувати це оповідання – вперше воно побачило світ лише після смерті автора – в 1924 році [68, т. 1, с. 403].

Дитячі оповідання (функції візуального)

На основі «діточих оповідань» (М. Коцюбинський) склалася книжка творів майбутнього майстра, куди увійшли «Харитя», «Ялинка», «Маленький грішник», така очікувана письменником, який тим самим отримувал справжню перепустку в літературу: «Я дуже радий, що цензура пустила мої діточі оповідання. Давно вже бажалось мені побачити їх в окремій книжечці на Україні...» – писав він 14 жовтня 1894 року у листі до Б. Грінченка [68, т. 1, с. 329].

Кожен із творів має свою проблематику, власну достатньо розвинену образно-художню систему, власну смислову та настроєву домінанту, свій художній профіль, зрештою, свою візуальну стратегію, що не могло не позначитися на функціях візуального.

В оповіданні «Харитя» візуальне надзвичайно активне, аж до того, що виникає відчуття: саме на зорових враженнях і тримається весь образно-художній ряд твору. Здається, що у творі старанно фіксується все необхідне, щоб створити переконливу картину селянського побуту, яка б нагадувала читачеві про справжній селянський світ, де діють герої, психологія яких близька і зрозуміла.

Звідси точність, яскравість внутрішньо взаємозалежних візуальних деталей – і локальних, пов'язаних з хатнім світом, й більш панорамних: «В печі палав вогонь і червоним язиком лизав челюсті» [68, т. 1, с. 33], «В маленькій хаті було поночі, по кутках стояли діди» [68, т. 1, с. 33], «В печі щось бухнуло, зашипіло, засичало. То збігав куліш» [68, т. 1, с. 35], «І вдовине жито поспіло, та нема кому його жати; сиплеться стигле зерно на землю, а вдова лежить недужа: тяжка слабість спутала руки й ноги, прикувала до постелі...» [68, т. 1, с. 33].

Та особливо виразно, з винятковою теплотою, не жалкуючи захопленого, а часом і відверто розчуленого, сентиментального слова змальовується образ Хариті. У тексті твору ні на мить не випускається з поля зору образ маленької героїні («В хату увійшла Харитя...», «Десь дуже важким видалось Хариті те відро з водою...», «Ліва рука від незвичайної ваги зомліла, і Харитя не могла її зігнути», «метнулась Харитя до мисника», «... Харитя [...] заходилася коло вечері», «Кісники ті були її радість [...] Харитя й досі не натішиться ними», «Харитя стрепенулась і підбігла до ліжка», «Харитя почувала...», «Поки Харитя говорила ті слова...», «Харитя глянула на свої руки», «... встане Харитя, нагодує маму...», «І уявилась Хариті вижата нива...», «... Харитя стоїть на полі...», «... Харитя прийде до неї й скаже...», «Мерщій кинулась Харитя до печі...», «Харитя їла чи не їла...», «Харитя своїм дитячим лепетом прохала у бога здоров'я слабій матусі, а собі сили вижати ниву», «... подумала Харитя...» – і це ж тільки перші дві з половиною сторінки тексту) й при першій же нагоді намагається додати щось зворушливе до образу маленької трудівниці.

Вже перша зустріч із дівчинкою, витримана в традиціях епічного повіствування, нагадує щось величаве, монументально-картинне – здається, впливає фрегат або в музейний простір вносять якусь дорогоцінну скульптуру, а не буденно заходить у хату маленька дитина: «З дверей виткнулось спершу відро, до половини виповнене водою, далі русява головка дівчинина, нахилена набік до відра, а далі права рука, піднята трохи догори» [68, т. 1, с. 33]. Доповнює першу зустріч безліч виразних психологічних

та візуальних деталей, які, зокрема, включають і візуальну діяльність героїні: «... її маленьке серце заболіло, наче хто здавив його в жмені...» [68, т. 1, с. 34], «Харитя [...] легесенько, мов кізка, стрибнула на лаву...» [68, т. 1, с. 33], «Серп випав Хариті з рук, лице скривилося з болю, на очі набігли сльози, і Харитя от-от заплакала б гірко, коли б не нагадала про свою бідну маму» [68, т. 1, с. 37], «Харитя [...] стала навколішки перед образами молитися богу. Вона складала ручки, хрестилась, зітхала та здіймала очі догори і дивилась пильно на образ, де був намальований бог-отець. Вона вірила, що Господь любить дітей і не дасть їх на поталу. Адже не дурно тримає він у руці золоте яблучко з хрестиком: певне, він дасть те яблучко добрій, слухняній дитині» [68, т. 1, с. 35].

Та лінія візуального у цьому оповіданні не така проста, як може здаватися на перший погляд. У творі явно проглядаються дві візуальні стратегії, які не кореспондують між собою. Перша – властива головній героїні твору – пов'язана із функціональним використанням можливостей візуального освоєння світу. Інша – не так пов'язана з прагматикою, як з естетичними стратегіями – характерніша для автора, який, виступаючи певним коментатором подій, знаходиться у складних взаємозв'язках із оповідачем (способи такої «взаємодії» уже були предметом дослідження: ось, приміром, як це виявляється на рівні пейзажного малюнка: «Перший і другий пейзажі приєднуються до опису подій авторськими зауваженнями: «Отакої саме пори...» – у Панаса Мирного та «І справді було гарно на ниві...» – у М. Коцюбинського. Ці авторські зауваження служать немовби містком між картинами природи, що подані крізь призму сприйняття героя, і картинами, відтвореними з точки зору всезнаючого оповідача (курсив наш – О. К.)» [70, с. 61]. Саме таку градацію (герой – оповідач – автор) пропонує Ю. Кузнецов. Полемізуючи з П. Колесником, який в оповіданні «Харитя» простежує появу «нової стильової манери», що передбачає «зображення обставин, подій крізь призму сприйняття героя», дослідник цілком аргументовано зауважує: «... підстав для подібного, надто широкого узагальнення немає. Адже одразу після скупі окреслених обставин, про які говорилось, і далі переважає точка зору всезнаючого оповідача.

Це видно з відступів у передісторію зображуваних подій, скажімо: «Се Харитина мати. Шість тижнів поминуло, як помер її чоловік..., і відтоді бідна удова тужить та слабує, а оце вже другий день, як зовсім злягла» або з *авторських коментарів* (в обох випадках курсив наш – О. К.): «Любо було глянути на її дрібненькі запечені на сонці рученята...») [70, с. 59]. Функціональний підхід у творі передусім зумовлений тим, що героїня – в силу драматичних обставин – виконує непосильні, невластиві для дитини завдання. Звідси недитяча сконцентрованість погляду (як, зрештою, і якісь недитячі сиві очі): «Великі сиві очі з-під довгих чорних вій дивилися пильно й розумно» [68, т. 1, с. 34]. Цим очам таки ніколи відгукуватися на красу світу – тому тільки автоматичний відрух тіла. Поглянемо, як поглинена думками майбутня жниця рухається в осередді краси: «В житі синіли волошки та сокирки, білів зіркатий ромен, червоніла квітка польового маку. Польова повитиця полізла догори по стеблині жита і розтулила свої білі делікатні квіточки. Харитя мимохідь зривала дорогою квіточки (розрядка наша – О. К.) та йшла все далі» [68, т. 1, с. 37]. Тільки справа (характеризуючи образ Хариті, Ф. Приходько зауважував: «Мала Харитя діє. Автор докладно зупиняється на тому, що саме і як робила дівчинка Картина за картиною становить повісткування про вчинки. Це і є основою образу дитини» [95, с. 19]). Звідси ж прагматична орієнтація зору: «Харитя глянула на свої руки» [68, т. 1, с. 35], «дивилась пильно на образ» [68, т. 1, с. 36], «побачила на пальці кров» [68, т. 1, с. 37], «Здорові сиві очі з жахом дивилися в жито» [68, т. 1, с. 38], «Харитя [...] підвела очі на молодиць...» [68, т. 1, с. 38] (хоча у візіях майбутнього життєва прагматика природно сусідить із естетичним, що свідчить про чутливість маленької героїні до прекрасного, розвиненість її образного мислення: «І уявилась Хариті вижата нива, а на їй стоять полукипки і блищать проти сонця, як золоті. І сама Харитя стоїть на полі, дивиться на свою працю і думає, як би звестти хліб у стодолю» – 68, т. 1, с. 35).

Лише в певний момент у своїй візуальній поведінці Харитя помітно відступила від генеральної лінії (очевидно, занадто сильним був естетичний подразник): «... вийшла на поле й стала, задивившись в далечінь на чудовий

краєвид. І справді було гарно на ниві, неказанно гарно! Погідне блакитне небо дихало на землю теплом. Половіли жита й вилискувались на сонці. Червоніло ціле море колосків пшениці. Долиною повилась річечка, наче хто кинув нову синю стрічку на зелену траву. А за річкою, попід кучерявим зеленим лісом, вся гора вкрита розкішними килимами ярини. Гарячою зеленою барвою горить на сонці ячмінь, широко стелиться килим ясно-зеленого вівса, далі, наче риза рути, темніє просо. Межи зеленими килимами біліє гречка, наче хто розіслав великі шматки полотна білити на сонці. В долині, край лісу, висить синя імла. І над усім тим розкинулось погідне блакитне небо...» [68, т. 1, с. 36–37]. Саме про цей фрагмент тексту як про вияв візуальної активності героїні говорить також Ю. Кузнецов: порівнявши три фрагменти – з роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» («... Поле – що безкрає море – скільки зглянеш – розіслано зелений килим, аж сміється у очах. Над синім шатром розіп'ялось небо [...] З неба, як розтоплене золото, ллється на землю блискучий світ сонця; на ланах грає сонячна хвиля...»), з оповідання «Ялинка» («... Василько в'їхав у ліс. Здорові кострубаті дуби грізно стояли в снігових заметах; їм було байдуже, що бурхав холодний вітер, ішов сніг...») і цитований вище фрагмент з оповідання «Харитя», – дослідник стверджує: «Всі три пейзажі експресивні. Деталі зображені наче з точки зору, передусім візуальної, героїв, перед якими розгортаються ці картини» [70, с. 61].

З візуальними практиками Хариті все зрозуміло. Складніше з іншими – тими, що явно не належать маленькій дитині. Ось відверто недитячий погляд – це погляд людини, яка має розвинену естетичну уяву, високий культурологічний рівень і культивує в собі любов до прекрасного (звідси природне естетичне тяжіння до персоніфікацій, які, приміром, перетворюють місяць на справжнього художника): «Повний місяць дивився у вікно і на комині намалював також вікно з ясними шибками та чорними рамами» [68, т. 1, с. 35–36]. Харитя ж, пройнявшись недитячими турботами, навіть віч-на-віч з гарною картиною не бачить художнього полотна. Її уява обертається навколо головної проблеми – тому й, не помічаючи намальованого місяцем (з чим явно не згоден один із дослідників творчості

М. Коцюбинського, який, певною мірою суперечачи сам собі, намагається довести протилежне: «Автор малює пейзаж, він тут розповідає тією мовою, якою говорить сам, порівнює тополі з військом, чого б не зробила сільська дитина (курсив наш – О. К.), але це картина, яку побачила дівчинка» – 95, с. 19), майже механічно «вписує» свої роздуми ще в один – запропонований оповідачем – естетичний план: «Харитя сіла на лаві і глянула у вікно. В імлістій даліні, окутані срібним промінням місячним, сяяли широкі лани золотого жита та пшениці. Високі чорні тополі, як військо, стояли рядами край дороги. Синє небо всипане було зорями. Зорі тихо тремтіли. *«А що, якби тепер вийти на ниву?»* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 1, с. 36]. У вічі кидається відверто «надлишкова» (аж ніяк не пов'язана з героїнею) візуальна активність. Йдеться передусім про розлогі пейзажні картини, функціонування яких не можна пояснити тільки потребами художнього повіствування, оскільки масштабність і глибина їх зовсім не вписується у рамки оповіді для дітей (про це гарно зауважують дослідники: «... молодий письменник не утримується від того, щоб [...] розповідати так, як сам бачить і розуміє: «Погідне блакитне небо дихало на землю теплом. Червоніло ціле море колосків пшениці». Або: «Харитя опинилась наче на дні в морі. В житі синіли волошки та сокирки, білів зіркатий ромен, червоніла квітка польового маку...». Тут ціла гама кольорів, відчуття тепла у пейзажі. *Але то настрій самого письменника, який показує все те своїй героїні, а сам не завжди може до кінця дивитися й бачити очима дитини* (курсив наш – О. К.)» [95, с. 20]).

Поява таких художніх замальовок явно мусять мотивуватися іншим. Чим саме?

На перший погляд видається, що М. Коцюбинський немовби «розробляє» зір, за будь-якої нагоди «тренує» його, цілеспрямовано й послідовно заносючи у текст (мов у записну книжку) свої розмаїті візуальні враження.

При цьому відточується техніка пейзажного письма, у якій на ранніх стадіях ще природно проявляє себе еkleктизм.

Тому в замальовках опиняються поряд явно архаїчні (неспівмірні з естетичними віяннями нового часу) прийоми (як-от порівняння річки із «ноюю синьою стрічкою» чи поля гречки із «великими шматками полотна»),

майже «цитати» («А надворі так місячно, ясно, хоч голки збирай» – 68, т. 1, с. 36), прийоми, близькі до символістського бачення світу («В імлістій даліні, окутані срібним промінням місячним, сяяли широкі лани...» – 68, т. 1, с. 36), настроєво-почуттєві візуальні деталі («Зорі тихо тремтіли» – 68, т. 1, с. 36) і, зрештою, суб'єктивні, індивідуально-авторські засоби і принципи бачення та відтворення кольору: «килим ясно-зеленого вівса» [68, т. 1, с. 37], «наче риза рути, темніє просо» [68, т. 1 с. 37].

І це справді так – йде пошук, йде робота над пейзажем як однією з найважливіших складових одиниць тексту. Причому вже «зроблені перші успіхи у створенні маленької картини» [95, с. 21], хоч і дається все це нелегко.

Найскладніше формувалася картина місячної ночі. Одне за одним робить автор мікроуточнення, що стосуються лише кількох ключових слів – митець якнайточніше намагається передати особливий, чаруючий зір стан світу: «В імлістій даліні, окутані срібним промінням місячним, сяяли... В імлістій даліні, осяяні срібним промінням місячним, стояли... В імлістій даліні, окутаній срібним промінням місяця, сяли... В імлістій даліні, окутаній срібним промінням місяця, стояли... В імлістій долині, осяяні срібним промінням місячним, стояли...» [68, т. 1, с. 330]. І навіть в основному тексті автор вдається до замін, роблячи пейзаж ще більш естетизованим, настроєво ще вишуканішим: «Було: «В імлістій даліні, осяяні срібним промінням місячним, *стояли* широкі лани золотого жита та пшениці... Виправлено: «... В імлістій даліні, *окутані* срібним промінням місячним, *сяяли* широкі лани золотого жита та пшениці... (курсивом нами виділено мікррозміни, зроблені М. Коцюбинським – О. К.)» [68, т. 1, с. 331]. При цьому найголовнішим у даному процесі видається бажання автора не тільки якнайточніше зафіксувати враження («Коцюбинський прагне дати зорові враження» – цілком справедливо зауважує дослідник новелістики митця Ф. Приходько – 95, с. 21), а й «оволодіти» пейзажем, «схопити» його таємницю. Недарма магічна, містична імла сповнює простір і нічних, місячних, і сонячних пейзажних картин: «В імлістій даліні, окутані срібним промінням місячним, сяяли широкі лани золотого жита та

пшениці» [68, т. 1, с. 36]; «В долині, край лісу, висить синя імла. І над усім тим розкинулось погідне блакитне небо, лунає в повітрі весела пісня жайворонка» [68, т. 1, с. 37].

Очевидно, вже на ранніх стадіях творчості М. Коцюбинський відчув необхідність руху за тим духовним «маршрутом», суть якого пізніше гарно сформулював відомий майстер пейзажу Анатолій Криволап: «Якщо раніше пейзаж був просто на рівні емоцій, то зараз він стає більш глибоким і складним – на рівні концепції, ідеї. І тоді від емоцій треба напевне переходити до роздумів, щоб проникнути в суть – що за цим стоїть (розрядка наша – О. К.)» [64].

В оповіданні «Ялинка» і художні завдання, і візуальна стратегія вже інші. Саме тому картина візуального значно ускладнюється – точніше, проектується в іншу площину.

Це, передусім, відбувається за рахунок того, що природа із об'єкта спостереження перетворюється на суб'єкта, який самостійно контролює простір. Процес перетворення природи йде по висхідній, динаміка якої визначається нарощенням сили і впевненості природних сил у собі. В антропологічних категоріях цей «маршрут» можна було б окреслити так: жертва – агресор – господар життя. Вже при першому наближенні до світу природи помітним є олюднення флори, буття якої осмислюється у категоріях: життя – смерть («Чорні голі дерева стояли в снігу, настовбурчившись замерзлими гілочками, і, наче мертві, не ворушилися од вітру» – 68, т. 1, с. 98). На цьому фоні особливо вітально, життєлюбно виглядає беззахисна ялинка. Єдине живе створіння на фоні мертвої природи радіє наближенню людей: «Василько з батьком підійшли до ялинки [...] Струнке, зелене, веселе, воно (дереvence ялинки – О. К.) маяло гілочками, наче раділо гостям...» [68, т. 1, с. 98].

Смерть ялинки в оповіданні теж описана у категоріях олюдненого світу – помирає не якийсь сторонній об'єкт, а інтегрована в життя людини її невіддільна частина (у цьому плані знаково виглядають настрої героїв: «Ім обом (Васильку та його батьку – О. К.) жаль стало молодого деревця» – 68, т. 1, с. 98; «Василько глянув на свіжий пеньок, і дві сльозини скотились йому по щічках. Він не міг бачити того пенька, того місця, де за хвилинку перед цим сто-

яла його ялинка, і почав нагортати снігу на пеньок» – 68, т. 1, с. 98). Тим страшнішою виглядає трансформація різноформатних, неспівмірних об'єктів (ялинки та людини) у нероздільну традиційну пару, яка, виростаючи з дикості міжлюдських стосунків, століттями культивується в суспільстві: кат і його жертва («Яким [...] замахнувся сокирою і вдарив по стовбурові. Ялинка затремтіла від низу до вершечка, наче злякалася несподіваного лиха [...] Яким рубав, а ялинка тремтіла як у пропасниці. Василькові здавалось, що вона от-от застогне. Аж ось деревце [...] хруснуло і, підтяте, впало на сніг...» – 68, т. 1, с. 98).

У лісі картина принципово змінюється: тепер людина має виконати роль жертви. Бездушне царство мертвих дерев грізно «оживає», створюючи жахаючий, близький до двинтарного простір потойбічного світу, де актуалізований мотив смерті виглядає і природним і органічним. Смерті уявної – від лісу, трансформованого переляком дитини («... здорові дуби стояли в лісі, мов страховища, і звідусюди простягали до нього цупкі чорні гілки. Василькові здалося, що то мерці, закутані білим покривалом, простягають до його свої руки. Йому стало страшно. Враз щось зірвало Василькові шапку з голови...» – 68, т. 1, с. 100), та смерті, яка ледь-ледь не стала реальністю – від вовків «близьких друзів [...] богів мертвих» (про це див., зокрема, у тематичній підбірці: Символ «вовк» – що він означає – Різні про вовків. Каталог статей. – Режим доступу: <http://canislupus.at.ua/publ/misc/simvol%20vovk%20shhovin%20oznachae/5-1-0-6>) – «Переляканий, без шапки [...] мчався Василько по дорозі назустріч холодному вітрові. За ним навздогінці бігли два вовки, вигинаючи сірі хребти...» (68, т. 1, с. 101). Завершує всю цю містерію поява «ока дня» (О. Афанасьєв) – сонця, яке по-господарськи оглядає землю після панування свавільної ночі (до речі, Ніч і Смерть – це парний мотив, який здавна розробляється у міфології – 115, с. 168): «Вранці виплило ясне сонечко на погідне небо оглянути, що зробила ніч з землею» (68, т. 1, с. 102). З появою цього персонажа не просто маніфестується право природи на власний погляд, а й взагалі легітимізується мотив візуального у всьому його спектрі, оскільки саме з сонцем і міфологізована, і неміфологізована свідомість пов'язують

процес бачення світу: «Сонячне світло дає можливість бачити й розрізняти предмети навколишнього світу, їх форми й фарби [...] Подібно до того зір дозволяє людині оглядати й розпізнавати зовнішню природу [...] Від цього стихія світла й ока, як засобу бачення, у давній мові позначалися тотожними назвами [...] З такої спорідненості понять світла й зору, по-перше, виникло міфічне представлення світил небесних – очами, а по-друге, народилося вірування в чудесне походження і таємничу силу очей» [8, с. 60–61].

Ще в іншому світлі постає візуальне в оповіданні «Маленький грішник». Особливість цього твору полягає в тому, що функції візуального тут надзвичайно розширюються: візуальне не лише відображає зовнішні реалії світу (хоч цей момент, природно, представлений широко і яскраво), а й лежить в основі не подитячому глибокої містерії, де за душу дитини борються сили добра і зла.

Жвавий восьмилітній хлопчик із «здоровими сивими очима» [68. т. 1, с. 148] (знову ж таки – не зовсім природними для дитини – хоча тут нема випадковості – як зауважують дослідники, все закономірно, коли йдеться про ранню творчість митця: «Зовсім незвичайний колір очей. Це вперше в українській літературі вживається такий епітет до визначення очей. Коцюбинському дуже припав він до серця, бо майже протягом усього десятиліття хтось з його персонажів мав сиві очі. П. Й. Колесник у книзі «Коцюбинський – художник слова» вказує, що то була спроба порвати з традиційним образом чорних і карих очей. Навряд чи правильне це припущення [...] ще нічого було тоді заперечувати Коцюбинському, не було йому причин поривати з традиціями» – 95, с. 20–21), як не випадковим, зрештою, є й подолання цієї традиції: «Не можемо пристати на думку Л. Д. Іванова (зауважує Г. Аврахов у статі «Майстерність портрета у М. Коцюбинського» – О. К.), нібито М. Коцюбинського мало цікавило забарвлення очей, що він просто «не подає [...] кольору очей». Це помічаємо лише в перший період творчості, коли письменник справді мало приділяв уваги очам і всі їх фарбував у сивий колір. Що ж до зрілого Коцюбинського, то колірна гама очей його героїв – надивовижу: обарвлення таке ж неповторно-своєрідне,

як і характери [...] Занадто категоричним є й твердження П. Колесника, ніби «епітет [...] «сивий» демонстративно закріплюється в творчості Коцюбинського назавжди» (Колесник П. Й. Коцюбинський – художник слова / П. Й. Колесник. – 1964. – С. 48). Від 1895 р. письменник вжив цей епітет двічі: притім доречно: в оповіданні «Для загального добра» на означення очей божевільного мош-Діми і в творі «Коні не винні» – для характеристики гнів-но-холодних, вицвілих очей Малини («сиві, злинялі, як два замерзлі озерця»)» – 1, с. 119) – попри злидні й хворобу матері – «весело дивиться на світ божий» [68, т. 1, с. 148] і «купається» в розкошах візуального, зауважуючи і нестерпний блиск снігу, і жваву метушню горобців, і цілеспрямований пошук козами залишків сіна.

Ігровий настрій визначає домінують його рухів – від жартів з козою («Дмитрик скубнув по дорозі за хвіст козу і весело засміявся, побачивши, як коза кумедно закрутила рогатою та бородатою головою» – 68, т. 1, с. 147–148) до веселого ковзання (у «зчепці» з «панськими саньми» – 68, т. 1, с. 148) по снігу та по льоду. На перший погляд, звичайний рай нічим (навіть хворобою матері) не затьмареного буття дитини. Але це лише на перший погляд. Старший від Дмитрика, життєво досвідченіший Гаврилко («розумний і сильний, страх який сильний!..» – 68, т. 1, с. 148) вже встиг у душі хлопчика посіяти зерна зла, які принципово змінюють дитячу оптику: тепер візуальне може виконувати не тільки естетичні, навіть не тільки розважальні, а й прагматичні, «приземлені» завдання, які обертаються у світі спокус. Спокуса для Дмитрика – це і козики (ножі), і солодощі (як майстерно Гаврилко – носій інфернального – використовує за собою візуального для того, щоб звабити маленького хлопчика: «А я нині вранці такі бачив медівники в пекарні [...] ну, такі, що ніколи не бачив [...] Оце тобі коржик, а на коржикові наче сметана солодка-солодка [...] зверху помащено червоним та притрушено маком [...] А на самому вершечку, маєте собі [...] вишня! Мов тільки її з дерева зірвав» – 68, т. 1, с. 149 – недарма ж Марійка з Дмитриком дружно «скрикнули враз»: «Еге?!» – 68, т. 1, с. 149).

Рух до світу задоволень вимагає принципових світоглядних і духовних трансформацій. Звідси елімінація з етичного світу не лише сорому, що відкриває шлях до цинічного лицедійства («На Дмитрикові була стара руда материна юпка з клаптиками вати, що висіли крізь дірки з пошарпаної одежини, довгі рукава теліпались нижче рук [...] Русяву голівку прикривав старенький картузик з одірваним козирком. Але, незважаючи на свої непишні шати, Дмитрик [...] весело підстрибував по людних вулицях. Враз він зупинивсь, скривив жалібно обличчя і простяг руку до якогось пана [...] «Дайте копійку!.. мати слабі... хліба немає...». Пан глянув на блідий видочок хлопчиків, на його одержу пошматовану й сягнув у кишеню. Дмитрик побіг далі, затискаючи в руці мідяну монету» – 68, т. 1, с. 148), та співчуття (навіть страждання матері не заважає ні свідомому споживанню їжі, ні підсвідомому бажанню «спроєктувати» сон у світ втіхи (за Фройдом, «сновидіння є не що інше, як здійснення бажань»): «А мамка нічого не сказала: вона лежала на полу й стогнала ... Дмитрик виїв з горщика кашу, ліг коло матері і зараз же заснув. Йому снились горобці, кози, ласощі та інші втіхи...» – [68, т. 1, с. 150], а й навіть гріха (а йдеться ж бо про сліпого). Сліпий у суспільстві має особливий статус: по відношенню до нього в оточення має діяти тільки принцип співчуття (але аж ніяк не користі). Тим самим гармонізується світ, у якому – в силу певних обставин – актуалізувалося щось дисгармонійне, навіть трагічне, що «перекошує» усталену суспільну «конструкцію». Відібрати щось у сліпого – це майже все одно що скривдити святого. Хлопчик це гарно відчуває, але зробити щось по-іншому (опинившись під впливом Гаврилка) вже не може: «Дмитрик чує дитячим серцем, що так погано чинити, як вони чинять, але боїться й натякнути про се, бо Гаврилко провітку не дав би, глузуючи» [68, т. 1, с. 152].

Моментом переходу в інший фізичний та психологічний стан стає смерть матері: коли не тільки збурюються почуття, а й зникає екзистенційно вкрай важливий візуальний та слуховий контроль над навколишнім світом: «Се мою мамку везуть ховати», – думає Дмитрик і щосили поривається наперед. Він не бачить (розрядка наша – О. К.), що за ним басують коні, не

ч у є, як кричать: «стережись!». А коні вже близько, ось вони дихають гарячою парою над Дмитриковою головою, ось спинаються над ним, рвуться наперед [...] і Дмитрик зникає десь під кінськими копитами...» [68, т. 1, с. 153].

Наслідком цього стає не лише фізичне, а й духовне потрясіння, знаком якого виступає свідомо відмова від матеріальних спокус: «Він (Дмитрик – О. К.) розглядає простору кімнату, де лежать хворі, дивиться на сестру-жалібницю [...] і зупиняється, врешті, на своєму столикові. Там [...] червоніє колодочка з його козика. Ох, той козик! Він нагадує Дмитрикові стільки прикростей, стільки смутку, що Дмитрик *не може дивитися на нього* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 1, с. 153–154]. Остаточне ж моральне прозріння відбувається під час розмови з Богом, у якій візуальне відіграє чи не вирішальну роль: «Та чи вибачать мені мамка за все, що я накоїв? – думає Дмитрик, не втираючи сльози [...] То десь бог покарав мене: нащо було обдурювати усіх, просячи для слабої неньки? Нащо було казати, що я сирітка? [...] От тепер бог і дав так [...] Не вибачить мені бог, не вибачить...». І Дмитрик поглядає в куток, де з чорних рам дивиться на його суворе обличчя бога-батька, і здається Дмитрикові, що не варт він пробачення, що ніхто не дарує йому вини його...» [68, т. 1, с. 154]. Все це сприяє майже миттєвому переходу Дмитрика із часу дитинства у складний світ дорослих, де зовсім іншою є відповідальність за власні вчинки, де діють інші правила життя, де, зрештою, має бути іншою й візуальна стратегія (не візуального «автоматизму», не бездумного наповнення зорової картини світу, у якій домінуючими є гедоністичні інтенції, а «вибіркового» використання можливостей зору, у якому провідною ідеєю має бути відповідальність візуального за моральне благополуччя і особистості і світу): «Що зо мною буде?.. Де я подінусь?.. Хто мене нагодує, хто зодягне мене, каліку непотрібного?.. Знов старцювати?.. Ні, не буду, не хочу й бачити того Гаврилка (розрядка наша – О. К.), що навчив мене руку простягати [...] Буду щось робити, на хліб заробляти. Добрі люди допоможуть...» [68, т. 1, с. 154].

Так, від перших спроб освоїти принципи візуального у його простіших формах, від намагання визначитись із

ролю візуального у повіствуванні до майстерного використання прямого впливу візуального на його хід, власне, навіть формування самого повіствування на основі візуального, рухається М. Коцюбинський у дитячих оповіданнях, відкриваючи тим самим для себе нові й нові можливості художнього освоєння світу.

Пейзажні картини у ранній прозі М. Коцюбинського

Пейзажні замальовки з'являються уже в перших пробах пера М. Коцюбинського. Однак вони (багато в чому) виглядають як данина традиції – особливо в оповіданні «Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма». Яким же може бути образ українського села без звичного опису садків, левад, зеленого поля, чистої річки, чистого ставка. Ось і з'являється відповідне «кліше» на початку твору: «Невеличкі біленькі хатки його (села Босівки – О. К.), окутані садками та левадами, розбігались по пригорку, мов білі ягнята по зеленому полю. Внизу, під пригорком, невеличка чиста річка з маленьким, також чистим ставком...» [68, т. 1, с. 288].

Тим самим автор немовби одержував право на те, щоб за допомогою узагальнюючої формули («Усе як слід, як бува в наших убогих селах» – 68, т. 1, с. 288) стверджувати – письменницького «протоколу» у творі дотримано повністю.

Багато в чому «обов'язковий» характер має також пейзажний штрих на початку автобіографічного оповідання «21-го грудня, на введеніє»: «Сонце було на заході. Надворі болото, вітер, холод» [68, т. 1, с. 305].

Не надто рятує ситуацію й настроєва пейзажна замальовка, яка має рамочний характер у оповіданні «Ціпов'яз». Хоч тут (порівняно з уже згадуваним раніше твором – «Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма») все виглядає індивідуалізованішим, більш пов'язаним із внутрішнім станом героя, зокрема, за рахунок помітного посилення настроїв безнадії та згущення чорних фарб: «Сумна та непривітна картина була перед очима в Семена: справа і зліва, скільки оком захопиш,

чорніли свіжою риллею зорані на зяблю гори, а в ярах та видолинках було ще чорніше, ще сумніше...» [68, т. 1, с. 114] – «І знов перед Семеном чорне, пооране поле з ярами та видолинками, ще чорнішими, ще сумнішими» [68, т. 1, с. 146].

Загалом-то з часом (порівняно з дебютними творами) все глибшим стає взаємозв'язок між внутрішнім станом героя і «настроєм», яким пронизаний пейзаж.

Так, приміром, гармоніюють почуття Насті (героїні повісті «На віру») й стан осінньої природи. Гармоніюють аж до того, що героїні хочеться, якщо й не стати її частиною, то хоч якось втрутитися у життя осені: «Була тепла, ясна осінь. Настя йшла садками до Мотрі. Осіннє повітря було прозоре, тихе [...] Сухе листя дощем спадало з дерев, черкалось об гіллячки і шелестіло. Під ногами шелестіли цілі замети сухого покрученого листя. Насті вподобався той шелест, і вона зумисне розривала ногами купи сухого листя. Її вражала розкішна картина осінньої природи, обсипана сонячним промінням під чистим блакитним небом. На серці у Насті було тихо та весело» [68, т. 1, с. 77].

Ще глибшим, ще інтимнішим стає цей зв'язок тоді, коли (як-от у повісті «На віру») до формування пейзажної картини долучається уява, яка немовби продовжує візуальний ряд, наповнює його новими смисловими інтенціями, при цьому все більше й більше драматизуючи картину. Поглянемо на неї, не наближаючись впритул до кривавого фіналу: «Надворі була страшенна хуртовина. Вітер вив, мов дикий звір, і, змитаючи цілі кучугури снігу, підіймав їх догори, до білих хмар, що низько повисли над землею [...] Гнат виніс теляті їсти. В хлівці його не було [...] Він пішов у ліс і скоро знайшов у рові голову свого теляти з налигачем на шиї [...] Ах, він уявляє собі, він на свої очі бачить криваву драму в лісі. Холодний вітер свище межі голим цупким деревом. Обліплене снігом, стоїть по коліна в снігу теля і, витягнувши морду, жалібно мукає проти вітру. З-за ярка, повного снігу, дивляться на нього блискучими, мов жарина, очима два вовки» [68, т. 1, с. 51–52].

Однак не на цьому зосереджується основна увага автора, коли він звертається до пейзажу.

Головне його завдання полягає не в тому, щоб подати певний пейзажний штрих чи розгорнену «картинку», яка доповнює головну дію, а намалювати якомога ширші, якомога повніші (певно, до тих меж, які дозволяє письменницький етикет), наповнені якомога індивідуалізованішим сприйняттям яскраві, «розкішні картини» [68, т. 1, с. 77] природи, багато в чому не зважаючи ні на художню доцільність, ні на художню вмотивованість їх.

Очевидно, це багато в чому було віянням часу. Так, акцентувавши увагу на присутності в пейзажах А. Чехова не обов'язкових деталей, О. Чудаков тим самим окреслив одну з найприкметніших рис стилю відомого російського майстра, яка виразно відділяла його манеру від повістувальної манери, характерної для попередників – передусім І. Тургенєва та І. Гончарова: «У картині літнього вечора (в оповіданні «Страх» – О. К.) подані не тільки риси, які можна назвати визначальними для неї (чисте зоряне небо, туман на річці, вечірня зоря). Та чи не більше місце займають предмети, які немовби не обов'язкові – або зовсім або в таких точних подробицях (розрядка наша – О. К.): дві хмари [...] які біжать одна за одною як «мати з дитинчатком» [...] химерні форми шмаття туману, які схожі то на тих, хто обіймається, то на тих, що моляться...» [136, с. 165].

Щось подібне (тільки ще з більшим нахилом до естетизації) простежується і в творчості М. Коцюбинського. Ну аж ніяк не може Гнат, знаходячись у стані афекту (а він перед цим у гніві так стукнув по столу в корчмі, що по ньому покотилася чарка, «черкнулась об пляшку і жалібно задзвеніла» – 68, т. 1, с. 47), роздивитись, як «в останньому промені сонця грала дрібненька мушва» чи – тим більше – як «Курява стелилась по гладкому, як дзеркало, ставку і купалась в хвилях рожевого світла (курсив наш – О. К.)» [68, т. 1, с. 47]. Для цього треба володіти розвиненою естетичною уявою й бути в стані особливого замилювання світом (до речі, про те, що пейзажі у ранніх творах М. Коцюбинського не завжди відповідають настроям персонажів, критика вже писала).

При сприйнятті пейзажу явно не в спроможності оперувати корабельною термінологією убогий селянин, який,

очевидно, ніколи не мандрував далі рідного села і якого до того ж проймає «нехить до вчиття, до книжки» [68, т. 1, с. 118]: «Тільки яри та провалля, повні п'їтьми, туману й холоду, грізно чорніли геть навкруги, бо місяць, мабуть, жахався послати свої паруси в ці таємничі закутки...» [68, т. 1, с. 122–123].

Такою ж «випадковою» деталлю бачиться естетично вишуканий образ «тремтячих грудей» повітря, яке висить «над чудовим краєвидом» («Помстився») [68, т. 1, с. 155].

І вже зовсім поза селянським світом опиняються ті пейзажі, де все підпорядковується винятково розвиненій, грайливій естетичній уяві, яка інстинктивно занурена в міфологічне. Так, явно проглядаються конотації раю («Зв'язок золота, райського саду [...] з сонцем характерна [...] для Солярних міфів...» – 80, т. 2, с. 461) в описі осіннього саду: «На заході [...] стояло [...] золоте сонце. Під його скісним промінням золотом сяло жовте листя лип та беріз [...] Падало жовте листя, а здавалось, що то золото капає на землю з дорогих шат» [68, т. 1, с. 77]. Відлунням міфологеми срібла як носія радості [80, т. 2, с. 147] виглядає опис ставка, де віддано данину майже експериментально сформованому оптичному ефекту: «Подихав свіжий вітерець; по ставку плигали маленькі хвилі і сріблом блищали на сонці. Здавалось, що на дні ставка кипіло срібло, що гарячі бризки розтопленого срібла підскакували догори та продирали рівний поверх води» [68, т. 1, с. 60].

Та й поза міфологічним винятково багата естетична уява митця творить дива, як-от, приміром, в описі вечора на Дунаї («Помстився»). Пейзажна картина тут достатньо велика за обсягом, але рука не піднімається зробити хоч якісь (навіть найнеобхідніші) купюри в блискучому тексті, бо при фрагментуванні його може зруйнуватися цілісність естетичного сприйняття. Тож спробуємо зануритись у відповідний уривок з оповідання, який ми наводимо у всій його автентичній повноті: «Небо над Галацом жевріло, як розпечене залізо; широка річка понялась на заході вогняною барвою, далі зарожевіла, засяла блакиттю, а там зблищала сизою барвою холодної криці [...] Вербовий гай на тім боці повивсь у темряву, почорнів, блакитні гори стали синіми та хорошими [...]

По тихих водах Дунаю, мов лебідь, проплинув парохід і виразно виткнувся на палаючому обрії як з чавуну вилитими чорними щоглами. Захвилювалась вода, мов жито від вітру, покотилась валами до берега, наблизилась – і вдарила з глухим стогоном в пісок, розбиваючись на тисячі білих крапельок [...] І знов усе стихло; тільки сполохана річка, гойдаючись в своїх берегах, мелодійним хлюпанням жалілась жовтому пісочкові на докучливих гостей...» [68, т. 1, с. 160–161].

Чому таку стратегію обирає М. Коцюбинський? Загалом-то, видається, все лежить на поверхні: залюблений у красу митець безперечно «полює» за нею, прагнучи «наситити погляд і душу красою» [81, с. 100].

Звідси моментальне «фото» краси, яке нагадує про омріяний казковий світ: «Дерева в садку, обідрані з листя холодними осінніми вітрами, знов одяглися в розкішну білу одягу. Гілля дерев та кущів погнулись під важкою сніговою одягою. Куди не глянеш, скрізь непролазна біла гущина [...] *Густа біла рослинність, що оточувала навкруги, переносила мрію в якусь зачаровану країну, в якийсь чудовий, мов у казці, куточок, овіяний таємними чарами* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 1, с. 87].

Пошуки краси тривають і тривають надалі. Відкритого митцеві все замало й замало. І річ не лише в тому, що, як каже Фауст, «ненасытен взор живой» (переклад Б. Пастернака) [32, с. 436]. Мабуть, є ще щось, що змушує М. Коцюбинського пильно й зосереджено вдивлятися в красу світу, відшукуючи все нові й нові її виміри. Лишається з'ясувати, що ж саме.

Як видається, причина полягає в тому, що художник, удосконалюючи й удосконалюючи мистецтво пейзажу, прагне долучитися до осмислення «однієї з найдраматичніших сторін життя» – до «боротьби з часом, яка стала в літературі ХХ ст. однією з провідних тем» [56, с. 130]. Знаменитий вигук Фауста «Мгновень! О, как прекрасно ты, повремени!» (ці рядки подаються теж у перекладі Б. Пастернака) [32, с. 610] – включає в себе глибинні теми життя: «Зупинена мить», яка знаходить своє відтворення в образі, від того й прекрасна, що тут, у лоні живої думки, світ освітлюється своєю сутністю» [56, с. 130].

За подібної ситуації головне завдання полягало у виробленні такої стратегії художнього мислення, яка б дала можливість «зупинити» мить не лише естетично досконало, а й по-філософськи осмислено (до речі, відчуваючи обмежені можливості художнього мовлення – а вони характерні для будь-якого виду мистецтва, – М. Коцюбинський намагається «підстрахуватися» засобами живопису – інакше як пояснити те, що, захоплений красою південних краєвидів - гарно відтворених у оповіданні «Помстився» – митець паралельно робить живописну замальовку – «Вид на г. Джурджулешти» – 68, т. 1, с. 366).

До одного з основних належить прийом «зчеплення» мікробразів пейзажу» [70, с. 71]. Частіше за все таке «зчеплення» окремих мікробразів відбувається за рахунок темпорального розгортання пейзажних картин, бо завершений у часі процес завжди становить собою певну цілісність. Звідси така увага до перебігу подій, які природно доповнюють одна одну, формуючи тим самим повноцінний «сюжет» (хоча й не можна все обмежувати тільки процесуальністю, яку найкраще фіксує час: якщо краса, дійсно, «не може бути зовнішньою», якщо вона передусім «в нашій думці», мов якась душа, тоді зрозумілим є прагнення митців (які відчувають майже містичний зв'язок краси з часом), «ризикуючи зажити слави шаленців, виряджатися у «мандри» шукати Красу» [114, с. 150], щоб врешті-решт зрозуміти: «Власне Краса є у віднайденому часі» [114, с. 512].

Однак повернемося до творів М. Коцюбинського. У них потік часу може супроводжувати процес, пов'язаний із листопадом (згадаємо вже «цитований» пейзаж із повісті «На віру»: «Була тепла, ясна осінь [...] Падало жовте листя [...] дощем спадало з дерев, черкалось об гіллячки і шелестіло» – 68, т. 1, с. 77). В іншому випадку це може бути процес, який формується на основі унікального оптичного ефекту – згадаймо пейзаж, про який уже говорилося у зв'язку зі змістовими конотаціями, які пов'язані з міфологемою срібла: «... по ставку плигали маленькі хвилі і сріблом блищали на сонці. Здавалось, що на дні ставка кипіло срібло...» – 68, т. 1, с. 60). Зрештою пейзажна картина може ґрунтуватися на основі аналогії з процесом,

який супроводжує все, що пов'язане з нагріванням, охолодженням й гартуванням заліза: «Небо [...] жевріло, як розпечене залізо; широка річка понялась на заході вогняною барвою, далі зарожевіла, засяла блакиттю, а там заблищала сизою барвою холодної криці...» [68, т. 1, с. 160–161].

Та найцікавіше, найглибше процеси розгортання «миті» у візуальний «потік» йдуть тоді, коли темпоральне поєднується з моментами персоніфікуючими.

Так, уже в оповіданні «Дядько та тітка» пейзаж певний час ще виступає як тло («Далі – в дорогу! Тепер стежка побігла високим лісом [...] Глянеш збоку – зелено, глянеш угору – зелено, глянеш униз – також зелено» – 68, т. 1, с. 311). Але за мить вже й помітні перші кроки до конституювання характерної для митця «персоніфікації природи» [58, с. 151]. Це ще не повноцінний лісовий «соціум», однак перші кроки для утвердження його вже зроблені: «Висока, струнка грабина посихляла свої голови, мов дерево хоче шепнути своєму сусіду через стежку якусь новину» [68, т. 1, с. 311], «З-за окопа в и з и р н у л и сосни, розкішні крислаті яблуні...» [68, т. 1, с. 312] – порівняймо: за якихось два десятки рядків це вже було, але з іншим персонажем, до того ж персонажем іншої природи й іншої якості: «Он в и з и р н у л о (в обох випадках розрядка наша – О. К.) засмалене обличчя хлопчика з шматком хліба в руках» [68, т. 1, с. 312].

Ще олюдненіше «поводять» себе дерева у повісті «На віру» – це вже цілком антропологізований простір: «... в садках солодко дрімають окутані місячним сяйвом стрункі тополі, широковіті липи, крислаті яблуні, і лише інколи, немов крізь сон, тихесенько зітхне деревина молодим листом (курсив наш – О. К.)» [68, т. 1, с. 50].

Мимоволі починаєш згоджуватися з Теодором Руссо – одним із натхненників Барбізонської школи, представники якої «прагнули передати в своїх роботах безпосереднє сприйняття і багатоманіття станів природи» [79, с. 192]: «Якщо можна ще сперечатися з приводу того, що дерева думають, то все ж, в усякому випадку, вони змушують нас думати...» [27, с. 187].

І думати не абстрактно, а проблемно. Чи не найяскравіше це виявляє себе у пейзажній картині, якою розпочинається казка «Хо», де заявляє про себе особливе відчуття простору – те, що німецькі культурологи називають *Raumgefühl*.

Румунський вчений Л. Блага (L. Blaga), досліджуючи характер взаємозв'язку між ландшафтом і духом народних пісень, звертає увагу на той простір, який розгортається перед очима співця. А це можуть бути безкінечні степи, пампаси, гори, плаї [...] Та найважливішим елементом для дослідника духу пісень є горизонт, у взаємозв'язку з сприйняттям якого й проглядається найголовніше – доля людини [150, с. 45–46].

Недосяжний горизонт, розімкнений у нескінченний простір степу, викликає відчуття трагізму, оскільки за таких умов душа «ніколи і нізащо не зможе досягнути своєї мети» («... nie und nimmer sein Ziel erreichen kann...») [150, с. 43].

Інакшим уявляється український степ М. Коцюбинському, який слухає народну пісню і «перекладає» її зміст на мову пейзажу («На крилах пісні. Картка із щоденника»).

Тут теж є відчуття безкінечності («Широкий, необмежений, незайманий степ» – 68, т. 1, с. 195–196). Але простір аж ніяк не розмикається у трагічну безмежність: його просторову нескінченність переформовує особлива спілка землі та неба, які, поєднавшись між собою, вичакловують сповнену таємниці казку, де непевна безкінечність степу перетворюється на об'ємну картину – своєрідну декорацію, де неосяжний простір степу виконує (як задник у театрі) фонову роль: «Передранішній вітер злегка хвилює тирсу. Бліде небо мигтить зірками до блакиті, що оповила степову далечінь. У синьому тумані ледве мріють могили. Чорніють здалеку лози. Межи небом а землею якась таємна змова (курсив наш – О. К.). Чи то вони чаклюють удвох, чи що, бо якоюсь таємницею віє від них, чарами віє од того необмеженого синього простору...» [68, т. 1, с. 196].

І так кожного разу: земля і небо, поєднані між собою, творять диво. Диво ночі, як-от у повісті «На віру», де форми і барви дивовижного оптично об'ємного малюнка (а в його основі – в основі дива, – зауважує Ф. Патрізі (F. Patrizi), завжди лежить «здатність до подивування» –

157, с. 173) дарує дзеркало нічної водойми («Гнат подався до ставка й сів під вербою на росяній траві. Він глянув на ставок і не пізнав його. Ні, то не ставок, то друге небо з місяцем, з зорями. Дві блакитні бані зіллялись в одну величезну кулю, оперезану чудовим поясом темно-зелених дерев, білих хат, чорних тинів» – 68, т. 1, с. 50) і диво ранку, як-от у казці «Хо», де, пройшовши низку метаморфоз, об'єднаних часом, зливаються воедино дві сфери – земна і небесна: «Зашепотіли збуджені листочки, оповідаючи сни свої, заметушилась у травиці комашня, розітнулося в гущині голосне щebetання й полинуло високо – туди, де небо міниться, де небо грає всякими барвами...» [68, т. 1, с. 166].

В естетично витонченому пейзажі, яким розпочинається казка «Хо», все цікаве: й прагнення «олюднити» простір, вкласти в пейзаж «душу» (звідси низка персоніфікованих образів: «Ліс ще дрімає в передранішній тиші...», небо «то зблідне наче від жаху, то спашне сяйвом, немов од радощів» – 68, т. 1, с. 166); і психологічні «мазки», які так увиразнюють пейзаж (жах – радощі); і драматизм кольористики («кривава смуга обрію» – 68, т. 1, с. 166); і зорове спостереження, якого до М. Коцюбинського (так твердять І. Денисюк та З. Лужецький) не вдавалось зробити нікому: «Жахнулася сарна й зчезла в гущині, лишивши зелені сліди на синій від роси траві (курсив наш – О. К.)» [68, т. 1, с. 167] – «Хто до Коцюбинського міг помітити, що роса – синя, а зелені лише сліди в росяній траві!» (зауважують згадані автори) [45, с. 52].

У цілому ж поетика заголовного пейзажу в казці «Хо» досліджена вже з належною повнотою і глибиною. Досить згадати цікаві спостереження Ф. Пустової, яка свого часу слушно відзначила і широкоформатність, тримірність явлених у системі «зорових, слухових та дотикових образів», і градацію кольору, і відмову від порівнянь, і глибину асоціативних зв'язків [97, с. 152–153].

Тому зосередимось на іншому – на гарно візуалізованому мотиві страху, що становить собою останню ланку у процесах, пов'язаних з персоніфікацією природи.

Суспільство – це своєрідне продовження рослинного та тваринного світу, де все приречене на заціпеніння від страху: у присутності діда Хо – образу, який персоніфікує собою страх – «Рослини бояться навіть тягти сік із

землі, пити холодну росу, виправити зібгані листочки, розгорнути звинені на ніч квітки» [68, т. 1, с. 167], «Від ведмедя до мурашки все спаралізовано страхом...» [68, т. 1, с. 167]. І рухається рослинний та тваринний світ у ніщо – аж до припинення процесу життєдіяльності: «Все живе, затаївши духа, не співає, не кричить, не ворухиться, не ж и є (розрядка наша – О. К.)» [68, т. 1, с. 167].

Страх у природі – це незмінна константа. Звідси рамочна «конструкція» твору – казка розпочинається і завершується майже дзеркальною картиною: «Хо сидить посеред галяви, а *навкруги його панує мертва, прикра тиша* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 1, с. 167] – «Сидить Хо і не помічає, що все живе в лісі під впливом страху затаїло дух, перестало жити, що *навкруги його запанувала мертва, прикра тиша* (курсив теж наш – О. К.)» [68, т. 1, с. 193].

Розірвати ланцюги страху сама природа не в спроможності: у ній не закладено механізму подолання страху (не як певного моменту, а як принципу). Космос теж не несе відповідальності за страх у природі, точніше – не переймається ним. Тому сонце (світотворчий символ) у казці «Хо» виступає не у ролі рятівника, а як безтурботна, грайлива дитина: «Пустотливий парус сонця зупиняється в зеленій гущині і лиш здалеку придивляється до сивої, мов туман той, бороди діда Хо і не відважується наблизитись, незважаючи на непереможне бажання попустувати з тою бородою...» [68, т. 1, с. 167].

Людство успадковує страх від природи: це одна з ліній, якими вони безпосередньо взаємопов'язані між собою. Цей взаємозв'язок гарно передає репліка одного із героїв оповідання А. Чехова «Страх»: «Коли я лежу на траві й довго дивлюся на козявку, яка народилася лише вчора і нічого не розуміє, то мені здається, що її життя складається із суцільного жаху, і в ній я бачу с а м о г о с е б е (розрядка наша – О. К.)» [135, с. 131].

Подібно до тварин страх у соціумі теж поширюється передусім за рахунок «полохливості других» [68, т. 1, с. 167].

Шанс розірвати зачароване коло страху з'являється лише тоді, коли на тваринну основу починає накладатися власне людське. І це людське виявляє себе передусім у мужності. Чим вищим є рівень опірності, тим більше

шансів має людина стати власне людиною (недарма Т. Карлейль зауважував: «Наскільки людина перемагає страх, настільки вона людина»).

Як засіб порятунку від страху людство незбагненним чином (як саме – М. Коцюбинський не простежує) народжує людину, яка (за словами Ф. Ніцше) «бачить безодню», але не лякається, а навпаки – «з гордістю дивиться в неї».

Хо, власне, й формує історію людства як вертикаль часу, в якій струмує страх. Течію цього страху спорадично переривають мужні люди: «На [...] довгій тисячолітній ниві життєвій не одна стрівалась (стрівалася Хо – О. К.) істота, що сміливо зводила очі догори, відважно зазірала тобі в вічі й тоді [...] смільчак, перевірившись, що жахався по-дурному, набирався нової, ще більшої відваги...» [68, т. 1, с. 167]. Поява такого героя дає шанс людству для порятунку. Тому так пристрасно шукає нового героя М. Коцюбинський (шукає, зокрема, і в казці «Хо»).

Таким чином, пейзаж у ранніх творах М. Коцюбинського, у певний момент (передусім казці «Хо»), ввійшовши в нову фазу, де пейзажне «переростає в символічний образ» [59, с. 47], стає осередком, у якому формулюються все нові й нові завдання, постають все складніші й складніші проблеми.

Уява як засіб візуалізації світу

Завдяки безмежним можливостям фантазії перед уявою відкриваються широкі горизонти для візуального «перепрофілювання» світу. Відчуваючи це, М. Коцюбинський звертається до даного прийому вже в ранніх творах (передусім в оповіданні «Ціпов'яз» та у казці «Хо»).

Головним мотивом стало не бажання «естетизувати» текст, а необхідність показати складність практик повсякдення, де уява (а, до речі, без неї життя майже неможливе: «відсутність уяви» заважає людям «існувати» – 5, с. 126) виконує чітко визначену і вкрай необхідну роль. Про це гарно і точно зауважив відомий російський психолог С. Рубінштейн: «Для того щоб перетворювати

дійсність на практиці, треба її переформувати у мисленні. Цю потребу й задовольняє уява...» [101].

Якою ж виглядає дійсність у ранніх творах митця? Чому так нагально треба її переформувати?

Життя у текстах, датованих 1884–1894 рр., виглядає «розіпнутим» між двома полюсами – красиве й огидне, які мають відповідні суспільні конотації: рай – пекло.

Рай – це передусім розкішна природа (так, приміром, виглядає червневий полудень: «Скрізь тепер весело, ясно, світ божий скидається на рай...» – 68, т. 1, с. 173).

Але яка вона різна, ця краса природного світу, яка «текуча» – навіть у межах одного пейзажного малюнка.

Поглянемо, як без жодної цезури ідилічна картинка наповнюється мотивом страждань, які інспірує тема крові, втілена у яскравому, виразному малюнку. «Була тепла, ясна осінь [...] На заході, під безхмарним небом [...] стояло [...] золоте сонце. Під його скісним промінням золотом сяло жовте листя лип та беріз. Здавалось, що якийсь чарівник, як у казці, убрав дерева в щиро-золоті шати. Падало жовте листя, а здавалось, що то золото капає на землю з дорогих шат» [68, т. 1, с. 77] (принягідно нагадаємо, що колір золота у А. Белого асоціюється з «восторгом святих о небе» – 10, с. 209). Тепер ледь-ледь змістимо об'єктив і побачимо, як на повну силу утверджується інший мотив, пов'язаний із червоним кольором – не кольором божої благодаті, а «жаху вогню і терну страждань» [10, с. 205]: «Червоні, як у кров умочені, черешні полум'ям горіли на сонці. Земля під ними була вкрита червоним листом та червоніла, як полита свіжою кров'ю» [68, т. 1, с. 77].

Тому аналогом раю все ж виступає не зрадлива, свавільна краса природи, яка миттєво може змінювати свій лик з одного на інший – часом емоційно та пафосно протилежний – а культивований людиною сад (передусім у час літнього розвою), оскільки він або безпосередньо (як «сад Едемський» – Бут., 2:15) «вмонтовується» у хронотоп раю, або передбачає його (особливо якщо виплеканий людиною сад – «монастирський сад» – оточує божу обитель – 47, с. 72).

Найближчим до райського виступає опис саду в оповіданні «Дядько та тітка», де образ святості та настроїв райського блаженства, зрештою, землі, що «тече молоком і медом», підтримують і образи дерев, і трапеза, де і «борщ з сметаною», і «вареники з сиром до сметани» [68, т. 1, с. 316], і нагадування про мед (розширимо раніш наведену цитату зі статті А. Белого «Священні кольори» – подамо знову ж таки мовою оригіналу, щоб зберегти найтонші відтінки думки, що так характерно для мислення цього цікавого й глибокого російського символіста, який так гарно відчував специфіку образного мислення: «Как разливающийся мед – восторг святых о небе – его золотые, густые волосы» – 10, с. 209) і, зрештою, образи церковних угодників та святих – Севастія й Зосими: «Через шкляні двері – гайда у садок. Квітник перед ганком аж горить червоними, рябенькими, білими гвоздиками, аж очі бере в себе. Молоді щепи аж до пасіки, котра притулилася на полянці межі високими розложистими волоськими горіхами, грушками та яблунами. Бджоли гудуть; пахощі так і обіймають, так і огортають тебе. Гіллястий волоський горіх розкинув густу тінь. В тіні лавка з сінником, а на цівці образ св. Севастія і Зосими, оборонців бджіл» [68, т. 1, с. 313].

Після такого опису, де проглядає відверте замилювання світом, з беззастережною довірою сприймаються читачем дядькові слова: «Тепер в мене у пасіці рай...» [68, т. 1, с. 313].

Наповнені райським світлом можуть бути й певні моменти життя в соціумі. Так, про «рай у серці» думає Гнат (герой повісті «На віру») після того, як «Настя вступила в його хату» [68, т. 1, с. 89]. Про це ж говорить своєму супутнику Лука («Помстився»): «І жив я отак, брате мій, мов у раю, щось з півроку...» [68, т. 1, с. 157].

Та не до цього полюса, не до райського світу хилиться життя. Цивілізація сама по собі («Минаю місто, минаю гній людський» – «Дядько та тітка» – 68, т. 1, с. 310) і особливо соціум, точніше – кричущі диспропорції між панамі і «бидлом» [68, т. 1, с. 174] породжують крайню зневіру: «Ще тоді, порівнюючи життя панів та мужиків, він (Гнат – О. К.) глибоко пересвідчився, що бог не дав долі мужикам (принагідно нагадаємо – «Спочатку саме

слово Бог мало значення «доля» – 94, с. 110 – О. К.), що для мужиків нема щастя на землі» [68, т. 1, с. 42].

Навіть більше – життя деградує до рівня пекла. Його породжують злидні, безпритульність, беззахисність, неспроможність витримувати удари долі.

Торжество огидного не змушує митця відводити очі від картин, які принижують людину. Навпаки – з рідкісною жорстокістю (що так не характерно для М. Коцюбинського-естета), не жаліючи уяви читача, не боючись травмувати його психіку, розгортає митець картини «свинцових мерзостей», які аж ніяк не є винятком у житті знедолених. Для того щоб відчутти це, достатньо навести одну з найнешадніших сцен з оповідання «21 грудня, на введеніє»: «Пішла мама: де там – баба сидить на печі, чухається, натрушує нужі. В кухні смород. Під бабою мокро, аж потьоки на печі. Біда» [68, т. 1, с. 309].

Здолати все це може уява, оскільки вона, як зауважував Ж.-П. Сартр, «будь-який предмет [...] позбавляє форми наявного буття й немовби занурює в без-межну все-можливість буття; з іншого боку, вона й сама занурюється у надсміслову стихію всеєдності й «видобуває» ту чи іншу конечну форму, іншими словами – творить, винаходить, продукує її» [23, с. 195].

Саме цим – предметністю (як зауважують дослідники) й відрізняється уява від інших форм фантазійно-мрійливого, ігрового творення світу: «Від неплідної й безплотної мрійливості й глуздово-відстороненого мудрування уява відрізняється тим, що в ній не тільки предмет зведений «в образ» й не тільки сам суб'єкт зводить себе «в образ», але він, суб'єкт, так би мовити *присутній* (курсив авторів цитованої статті – О. К.) у цьому образі, присутній усім своїм еством. Уява насичена світом, уявлюване ж насичене суб'єктом» [23, с. 181].

Саме такими – глибинно насиченими, насиченими настроями і почуттями суб'єкта – постають картини у ранніх творах М. Коцюбинського. Інтенсивність процесу при цьому така, що він може наближатися до хворобливої маячні: герої – бідняки, як правило, не мріють про щасливе життя, а марять. Хоч марять по-різному й про різне, навіть незважаючи на те, що вони рідні брати: «Романко

ходив до школи, приносив якісь книжки від вчителя та часто-густо голосно марив про те, що то буде, як він вивчиться та зробиться великим паном. А буде от що. Насамперед поставить він собі «двір», такий високий, як дзвіниця, або й вищий, а сам сидітиме в кімнаті на стільчику та дивитиметься крізь вікно, як «мужики», проходячи повз двір, здійматимуть шапку та кланятимуться панові [...] і то здалеку, бо він не звелить слугам пускати їх у двір, щоб йому й не тхнуло в горницях «мудьом солоним»...» [68, т. 1, с. 119] – «От якби я був паном, – марив Семен, – я б мав багато-багато грошей, хліба, усього [...] Я б конче дізнававсь, хто голодує, та давав би йому хліба, страви, одежі, щоб не було в селі голодних та бідних...» [68, т. 1, с. 117].

Таким чином, уявлюване стає достатньо ефективним засобом для вирішення найскладніших проблем, оскільки забезпечує (хай навіть ілюзорно) гідні умови для існування особистості навіть у майже непридатних для життя умовах.

Якраз таку роль відводить Уявлюваному Ж. Лакан, який структуру психіки людини розглядає як складне плетиво трьох складових – Уявлюване, Символічне, Реальне: «У найзагальнішому плані Уявлюване – це той комплекс ілюзорних уявлень, який людина створює про себе і який відіграє важливу роль його психологічного захисту, або, точніше, самозахисту» [57, с. 240].

Та для вирішення базових проблем суспільства можливостей однієї уяви замало (зрештою, це тільки паліатив). Потрібні інші, ефективніші підходи. Їх (як універсальні й, на думку М. Коцюбинського, по-справжньому ефективні) пропонує митець уже в ранній прозі.

Константи, на яких ґрунтується погляд митця на цю проблему у ранній період його творчості, дослідниками вже визначені, й визначені (як нам видається) достатньо переконливо (тим паче, що М. Коцюбинський сам відверто заманіфестував їх уже в оповіданні «Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма»): «... твори першого етапу творчості М. М. Коцюбинського є виявом системно-монологічного світогляду самого автора з ідеями культурництва, українофільства, народництва, де головна

площина – інтелігенція – народ, з місією «просвіти темного люду», прагнення показати їм «розум – совість» через «малі діла» та українську ідею («Хо», «Посол від чорного царя», «Андрій Соловійко, аба Вченіє світ, а невченіє тьма» та ін.)...» [4, с. 111].

То що ж – «ключик» для вирішення усіх суспільних проблем знайдено (згадаймо, як беззастережно вірує у це головний герой оповідання «Дядько та тітка»: «Не дуже ви, дядьку, з канчуками. Не канчуки тут (у стосунках власників із селянами – О. К.) у пригоді би стали, а просвіта [...] Просвіти більше, науки більше, а не канчуків, і тоді тільки добро буде» – 68, т. 1, с. 314). З цим же зрештою погоджується й дядько: «Сам бачу, що просвіта та добрий приклад переінакшили б діло!» [68, т. 1, с. 315].

Що ж заважає у такий спосіб вирішити найнагальніші, найскладніші суспільні проблеми, коли все так просто і прозоро. Очевидно, у реальному житті все не так ясно, просто і зрозуміло. Реалізація подібного сценарію насправді можлива лише у казці, а не у повсякденні, де суспільством рухають зовсім інші закони та правила.

Про це переконливо свідчить казка «Хо», де прозора інтуїція художника сміливо веде читача углиб – за казкові лаштунки, туди, де життя обертається у складних хащах людської підсвідомості.

Зовні у творі все виглядає логічно і пояснювано: ви́нен страх, у формуванні якого чи не найактивнішим гравцем є уява. Як стверджує А. Лук, «Страх – відчуття, яке виникає внаслідок роботи уявлення, що випереджає загрозу і страждання» [117, с. 14]. І так протягом усього життя людини.

Зважаючи на це, М. Коцюбинський органічно компонує відповідний фрагмент у тексті казки, спираючись (як на базовий елемент) на вертикаль людського життя: дитинство – юність – зрілість. І в кожній із фаз існування героїв (зрештою, як і в кожного з нас) у формуванні настроїв та почуттів найактивнішу участь бере страх.

У першій фазі – на рівні дитячої свідомості – страх частіше за все вноситься ззовні: передусім у той момент, коли він повинен виконати «педагогічні» функції. Так, у казці «Хо» лякають дівчинку «по другій весні» [69, т. 1,

с. 168]: «Ну, цить же, цить! бо як не будеш тихо, то я тебе зараз віддам дідові Хо... – сердиться нянька й підносить дитину до вікна. – О, бач, стоїть дід Хо з торбою на плечах [...] Скоро кричатимеш, зараз кину в торбу [...] На тобі її, діду Хо, на!..» [68, т. 1, с. 169]. Подібним же чином впливають на психіку шестилітнього хлопчика: «Чи не замовкнеш ти мені?.. Марино, а заклич-но діда Хо!..» [68, т. 1, с. 170].

Єдина принципова різниця між дітьми полягає у механізмі та способах реагування, точніше – в способах роботи дитячої уяви, яка має свої вікові особливості. У малесенької дитинки вона ще не розвинена. Тому дівчинка матрично копіює образи, сформовані уявою дорослих: «Дитина здоровими очима вдивляється в пільму [...] і затиха [...] В очах, ще мокрих од сліз, малюється жах [...] Так, ті очі бачать у таємній пільмі постраха дітей – Хо, страшного, бородатого діда, з величезною торбою за плечима, повною неслухняних дітей» [68, т. 1, с. 169].

Шестилітній хлопчик має вже достатньо розвинену уяву. Його психіка, за Е. Геккелем, ближча до психіки дорослої людини, але людини архаїчної або ж невротика. Її чуттєвість (подібна до чуттєвості дикуна) «є більш гострою, а свідомість галюціногенною» [117, с. 42]. Тому нагадування про діда Хо (попри певний скептицизм) запускає в уяві хлопчика потужний механізм галюцинацій, який багато в чому спирається на знайомі реалії: «А тим часом фантазія хлопцева вперто працює над фігурою Хо. Які в нього очі? Мабуть, червоні, як у трусика [...] А ніс, певно, такий довгий та гострий, як у куховарки ... а може ще довший [...] Борода біла та довга аж до п'ят [...] руки [...] Хлопцеві враз уявляються залізні тройчаки, що стоять у stodолі...» [68, т. 1, с. 170]. І все це аж до того, що страшні картини, які малює уява, матеріалізуються – страх заміщується жахом: «... на чорному тлі шибок щось біліє [...] то Хо [...] Божевільний жах охоплює дитину, поширшує зіниці, витяга обличчя, ворушить волоссям на голові, душить за горло...» [68, т. 1, с. 171].

Час юності у казці «Хо» репрезентує Ярина Дольська – панна, яка має намір стати народною вчителькою.

У своєму розвитку дівчина проходить шлях від моменту, коли за рахунок посиленої роботи душі, інспірованої ревним читанням книг, у неї відкриваються очі на справжню природу світу та його страждання (спадає «полуда з очей» – 68, т. 1, с. 175) та з'являється ідея служіння у формі подвигу на ниві освіти для народу, і аж до того часу, коли банальний, але дуже сильний (і природний) страх перед змарнінням плоті (уява послужливо і дуже виразно малює перед її очима цю картину: «І Ярина бачить уже свої білі, випещені руки худими, чорними від праці, бачить красу свою змарнілу, зів'ялу, чує в грудях хоре, розбите серце, а за плечима смерть...» – 68, т. 1, с. 178) змушує заплющити їх і віддатися звичній течії забезпеченого життя: «А що там хтось стогне, хтось пропадає – заплющити очі, затулити вуха, як робить більшість, – і моя хата скраю...» [68, т. 1, с. 178].

Значно заплутаніше виглядає ситуація в останній частині твору, де псевдодіячеві українофільського руху, представникові його старої формації протистоїть група справжніх, несхитних подвижників, здатних сміливо подивитись у очі страхові і тим самим змусити його зникнути з горизонту життя. І тоді, мов за помахом чарівної палички, нівелюється різниця між заможними людьми й мужиками, корчма перетворюється на школу, а пустотливі діти (у побутовому середовищі), мов на концерті «Просвіти», дружно декламують байку Л. Глібова «Вовк та ягня».

Але спробуємо зайти за старанно вибудовані декорації казки. І що ж. Картина буде тією ж? Ні.

Так, Макар Іванович Літко таки справді боїться. Й страх українофіла можна легко зрозуміти, зваживши на те, що «основною рушійною силою царської Росії був страх» [60, с. 241]. Звідси мімікрія громадського діяча і прагнення відійти від активної діяльності.

Однак не все так просто, як виглядає на перший погляд. Видається, що у тексті казки «Хо» М. Коцюбинським на глибинному рівні людської психіки виявлено щось складніше, ніж одноклітинна дія феномену страху.

Страх як загроза і як переляк від неї у творі гарно змальовані. Та (швидше за все) страх виступає тут частиною складнішої «конструкції». Якої саме?

Спробуємо це з'ясувати, виходячи з текстуальних реалій. Для цього гіпотетично змоделюємо достатньо складну ситуацію.

Контури світу, в якому обертається Макар Іванович Літко, чітко окреслюються у межах психологічного трикутника, окресленого базовими поняттями: страх – сором – насолода.

Розповідь про Літка розпочинається з опису «поганого сну»: «... снилось йому, що в його був трус, що при трусі тому знайдено кілька примірників тоненького збірника творів українського поета-самовродка Рябоклячки, збірника, пущеного, *nota bene*, цензурою, але виданого його коштом – і то в великій таємниці, треба додати. Непрохані гості грізно випитували Макара Івановича, звідки взяв він такі страшні брошури та яку ціль має тримати їх, а Макар Іванович, наляканий, зрошений циганським потом, брехав, що купив їх тільки задля їх дешевизни, маючи потребу в папері для обгортання снідання своїм дітям-школярам, що він не знає, про що пишеться в книжках тих, бо не вміє навіть читати по-українському [...] Йому, однак, не понято віри, потягнуто його з дому, страхано в'язницею, карами, засланням...» [68, т. 1, с. 179–180].

Очевидно, в даному випадку маємо справу із звичною реалізацією латентних думок про арешт, в'язницю, заслання, які постійно супроводжують щоденне свідоме життя Літка (про це, зокрема, свідчить – як ми бачили – продумана система «вбивчих» контраргументів). У сновидіннях ці латентні думки «заступаються низкою чуттєвих образів та візуальних сцен» [127, с. 486].

Все зрозуміло, логічно, і, здається, гарно пояснювано. Однак насторожує відверта неспівмірність рівня злочину і характеру покарання. Суспільне становище героя, зрештою, його освітній ценз дозволяють побачити (чи відчутти) це разюче неспівпадіння. Зрештою, все можна було б списати на неконтрольований рух образів у сновидінні. Та на заваді цьому стають практики свідомого існування Макара Івановича: контрольована свідомість видає «картинки» ще разючіші, ще неспівмірніші, ніж у сновидінні. Згадаймо, що після відвідування безневинних вечорниць той же спалах страхолюдного безуму, тільки ще більш

пороговий (у порівнянні зі сновидним): «Б у й на фангазія (розрядка наша – О. К.) тручає бідного Макара Івановича по похилості в якусь чорну безодню, звідки нема стежки наверх» [68, т. 1, с. 183].

Особливо зважимо тут на особливості психології безодні – це абсолютний кінець, бо одне на одне накладаються два психологічні фактори – просторово-фізичний і суб'єктивний, пов'язаний із внутрішньою капітуляцією – цей момент вже достатньо чітко проартикульований дослідниками. Згадаємо, зокрема, роздуми Я. Гуревича, які супроводжують статті у відомій антології «Страх»: «Запаморочення голови біля краю безодні можна назвати тривогою, але зовсім не тому, що я боюся зірватися у безодню, а тому, що *не можу ручитися, що сам у неї не кинуся* (курсив наш – О. К.)» [113, с. 26].

У підсумку Макара Івановича огортає такий страх, «... якого він не пригадує в дитинстві навіть» [68, т. 1, с. 183].

Та повернемося до сновидіння. Якщо (за твердженням Фрейда) «сновидіння з'ясовує [...] реальну сутність людини...» [126, с. 67], то за гіпертрофованими уявними картинами страхіть та всіляких напастей (аж до мотиву заслання), які мають упасти на Літка, і в сновидіннях, і в реальному житті також, мабуть, приховуються якісь складніші, потаємніші, істинніші речі.

Швидше за все, за картинами страху приховується якийсь «згнічений інстинктивний порив» [127, с. 486]. Який? Природу його можна з'ясувати, якщо простежити за наступною сценою, що оприявнюється після картини сновидіння та після усвідомлених думок про пострахи, від яких «щось [...] зазірало під шкуру комашнею» [68, т. 1, с. 181]: «Макар Іванович зупинився перед дзеркалом, звідки визирнуло до його чепурне, але пом'яте вже обличчя з шпакуватою бородою, з довгим українським носом, хитрими сивими очима та виплеканим волоссям, що, мов кримським смушком, вкривало йому голову. Кокетним, навиклим рухом поправив він бороду й волосся, осміхаючись до думки, що не понизився ще курс його в жінок» [68, т. 1, с. 181].

Уважний, тривалий погляд Макара Івановича на свій лик у свічаді видає головне: зображення у дзеркалі є

«відбитком наших фантазій та бажань», у ньому ми бачимо себе «такими, якими хочемо бути» (Зеркало – толкование в соннике Фрейда [Електроний ресурс]. – режим доступу: tululu.ru/sonnik/sonnik_frejda/list/zerkalo). У безодні страху, куди опускається душа героя, не може бути й мови про кокетство, не може бути й тіні жінки, оскільки страх і сексуальні втіхи несумісні (якщо, звісно, не йдеться про патології). Справжній страх не залишає місця для торжества еротичного.

Отже, страх у Макара Івановича Літка несправжній. Це явна імітація певного стану.

Герой, у підсвідомості якого домінує принцип задоволення, очевидно, свідомо нагнітає до краю атмосферу страху, бо перед ним стоїть найголовніше завдання – задушити сором («нутрянну сповідь перед совістю» – 42, с. 347).

І Макару Івановичу це вдається, щоправда, для цього йому доводиться висунути останні, найголовніші, «бронейні» аргументи – він мусить діяти так, бо на кону головне – власна шкура: «Напевне, сором перемиг би той страх, коли б наш патріот міг збоку глянути на свою громадську відвагу, чи то пак на брак її. Але де там йому до сорому, коли шкура в небезпечності! Шку-ра, розумієте ви? Шку-ра!!» [68, т. 1, с. 183].

Звернемо увагу на такі виразні ці два знаки оклику. Тут нема випадковості. Йдеться не про випадкове дублювання. Ці знаки мають просигналізувати реципієнту про особливе, навіть виняткове ставлення до сказаного.

Про такі ситуації гарно говорив Бодуен де Куртене. У мові, зауважував він, існує два типи розділових знаків – морфологічні й ті, які хоч і пов'язані з морфологічними, але «підкреслюють головним чином семасіологічний бік, вказуючи на настрій того, хто говорить, чи того, хто пише, і на його ставлення до змісту того, що виявляється письмово» [17, с. 238–239].

Очевидно, в тексті М. Коцюбинського і йдеться про ставлення героя до сказаного. Однак (при всьому пафосі) тут відсутня щирість. Натомість маємо показово істеричну, відверто театралізовану (явно спрямовану на самого

себе) виставу-маячню про особливі загрози, – очевидно ж, викликану не інстинктом самозбереження.

Немає (і не може бути – в силу нещирості почуттів) і того страху, який в естетиці Лессінга трактується «як різновид співчуття – а саме як співчуття до самих себе» [5, с. 29].

Від сцени до сцени вся яснішим стає розуміння того, що за яскраво оформленою виставою про неймовірний переляк героя ховається справжній режисер (а він – попри гарно візуально оформлені хитрощі Літка – проглядається дуже виразно) – це передусім бажання Макара Івановича утвердити як провідний у своєму житті принцип насолоди.

Очевидно, про справжній страх у цьому випадку не може й бути мови, бо (за Фройдом) страх лежить в основі совісті: «У результаті відповідного розвитку совість набула такої каральної функції і стала настільки агресивною, що постійно тяжіє над людиною, викликаючи у неї страх (страх перед власною совістю)» [72, с. 540].

У Макара Івановича немає й тіні страху перед совістю. Тож насправді маємо справу із страхом нещирим, імітованим, який нагнітається штучно, щоб ним (мов котком) душити паростки сорому, соціальної відповідальності, зрештою, патріотичного обов'язку.

Придушивши сором, герой відкриває перед собою *via regia* – королівський шлях до втілення в життя мрій, які генерують приховані інстинкти, напряду пов'язані із реалізацією принципу задоволення.

Коли ж на горизонті життя лишається один орієнтир – задоволення, то виходу для особистості нема – треба ставати на шлях конформізму.

У цьому напрямку і йде Літко, прикриваючись картинами страху, який об'єктивно (поза життєвими практиками Макара Івановича) і так є одним із заголовних факторів, які спричиняють появу конформістських настроїв у суспільстві: «У його (соціальному конформізмі – О. К.) формуванні (залежно від обставин) вирішальну роль можуть відігравати страх, пропаганда, фанатична віра [...] імперативи внутрішньогрупової солідарності, бездумне

наслідування загальноприйнятих стандартів...» [108, с. 143].

Чудово розуміючи це, Макар Іванович і влаштовує для тієї частини своєї свідомості, яка занурена у громадське, розкішну виставу про кошмари страху, який (а це вже, як ми бачили, справді, є життєвою даністю, несхитним фактором) поза волею Літка (що зробиш, є сильніші від нас закони життя) підштовхує героя до зради патріотичної справи (до нехтування покладеною на нього громадою – як обраного – «чолом даючи перед вашим патріотизмом і заслугами» – 68, т. 1, с. 185 – почесною місією: до рішучої відмови від поїздки на похорон «нашого славного письменника» – 68, т. 1, с. 184).

Тим самим розчищається дорога до такого бажаного, такого жаданого конформізму.

А це вже (за справжнім рахунком) кінець історії, бо конформізм не дозволяє сформуватися особистості, здатної змінювати стан речей, впливати на розвиток суспільства. За умов торжества конформізму життя «загусає» й перетворюється на болото, у якому раз і назавжди торжествує принцип – надалі буде так, як є.

Візуальний досвід як основа філософії існування («Для загального добра»)

Світ, що постає в оповіданні «Для загального добра», – це світ архаїчний. Збудований він на засадах візуального. І якщо в сучасній цивілізації «візуальне не розглядається як доповнення до того, що говорять» [65], то у цьому творі піраміда інформування перевернута: тут те, що говорять, не виглядає як доповнення до того, що бачать, оскільки цей світ для інформування використовує перудусім візуальні знаки.

Мова візуального в оповіданні – це перш за все мова візуальної репрезентації, в основі якої лежить поняття престижу: кожен «знак» учасниками комунікативного

процесу проставляється так, щоб він чітко й однозначно сигналізував про рівень престижності «мовця».

У Замфіра Нерона на престиж працює все: і його гарна каруца («новий, на залізних осях, мальований віз» – 68, т. 1, с. 205), і владна поведінка: «На місце!» – скрикнув ураз батько, обернувшись до дітей» [68, т. 1, с. 206], і постава, і багатий одяг, і, зрештою, тіло – «голове місце розміщення капіталу» [39]: «І справді любо глянути на ставну постать Замфірову, з гордим, як у римського патриція, обличчям, з міцним станом, тісно обхопленим золотом мережаним іліком, що відкриває широкі рукави білої сорочки, з-під котрої видко кремезні, з грубими від напруги жилами, руки» [68, т. 1, с. 206] (у цьому світі мотив сильного тіла, між іншим, є базовим: так, закоханий Йон – оповідання «Пе-коптьор» – спершу бачить «палкі чорні з поволокою» – 68, т. 1, с. 256 – очі Гащіци, коли ж обставини змінилися – прийшли сповнені робочих клопотів будні – пріоритету набуває інша складова жіночого тіла – «сильні, жилаві руки» – 68, т. 1, с. 272, – що, зрештою, й стало запорукою вирішення складного матримоніального конфлікту).

У логіку престижу, який так ефективно використовує мову візуального, гарно вписується й епізод із змаганням двох господарів, ключовим моментом якого є скажена гонитва коней.

Це мова не герметична, не утаємничена: вона близька і зрозуміла оточенню. Передусім найближчому колу: недарма дружина Замфіра так ретельно чепуриться перед дзеркалом, щоб подати належного рівня «картинку» для людей.

Поглянемо на цей «образок», звернувши увагу – в першу чергу – на його організуючий центр – золотий дукач, який виступає символом багатства: «Зробивши в хаті лад, Маріора перед дзеркалом обсмикнула рівні широкі рукави тонкої бомбакової сорочки, що за кожним рухом відкривали її спижові руки з мідяними та скляними наруччями, поправила здоровий золотий дукач на шії та глянула на свою коротеньку корсетку...» [68, т. 1, с. 205].

У подібному режимі функціонує також сприйняття світу оточенням. Повернемося знову до сцени змагання, де молдавани, обмінявшись одне з одним поглядом,

миттєво починають діяти: «Молдувани замінялись поглядом – і вмиль, немов зрозумівши оден одного, підскачили на місці, пустили віжки, гукнули на коней [...] Коні, почувши волю, шарпнулись із копита, витяглися – і помчались стрілою наввипередки...» [68, т. 1, с. 206].

Тож відповідним чином розставлені візуальні знаки оточення правильно розуміє: всі явно говорять однією «мовою». Так, замилювавшись каруцою Замфіра, селяни відверто виявляють своє схвальне ставлення: «Причепурені задля неділі молдувани придивлялись з-під долоні до Замфірової підводи, поцмокуючи з задоволення» [68, т. 1, с. 205]. Подібним чином Маріора та її діти реагують на переможний біг їхніх коней: «Мама сміється з задоволення [...] Ні, таки наші взяли гору, таки ми попереду...» [68, т. 1, с. 208].

Однак всі ці промовисті знаки не існують тільки заради естетичного задоволення.

Зазвичай кожна людина реалізує свою власну «персональну схему діяльності» [36]. Кожна така схема унікальна «як відбиток пальця чи малюнок сітківки ока» [36]. Розрізнені «схеми діяльності» переплітаються одна з одною й разом «утворюють суспільну тканину» [36].

Характер структурування цієї тканини визначають «елітні схеми» [36]. Місце в ієрархії еліт багато в чому визначається саме престижем. Недарма Замфір, який репрезентує себе як справжнього господаря, «згорда [...] поглядає [...] на стрічних» [68, т. 1, с. 206].

Але не престиж заради престижу чи заради місця в ієрархії. Престиж не просто завжди тісно пов'язаний з економікою, він ще й значною мірою визначає її розвиток: «Раціональна з першого погляду економіка з давніх-давен керувалася механізмами влади, пр е с т и ж у (розрядка наша – О. К.), культу» [36].

Тісний взаємозв'язок між економічними процесами та престижем гарно відчуває й наш герой. Хіба не тому «блискучі, чорні очі Замфірові [...] так і світяться задоволенням, так і сяють гордощами, *наче звіщають мирові, що Замфір тепер справжній хазяїн, не згірш від других* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 1, с. 206].

У схемі життя, вибудованій таким чином, не випадковим є те, що якраз візуальне лягає в основу знання про

світ і стає базовим у виробленні філософії існування в архаїзованому бутті.

Відповідно до цього в оповіданні «Для загального добра» й формується та базова ситуація, виходячи з якої тлумачиться життя. М. Гайдеггер називає її *Blickstand* [129, с. 45] – «(точка зору) – [...] те, що, з *чого* (*von wo aus*) бере свій початок тлумачення, те, з *чого* (в обох випадках курсив Н. Артеменко – О. К.) воно спрямовується до предмета [...] *Blickstand* показує саме *фактичне життя* (у цьому випадку курсив теж належить Н. Артеменко – О. К.) і відповідну життєву ситуацію, в якій виникає і обґрунтовує себе філософське тлумачення...» [6, с. 26].

Blickstand є одним із «так званих структурних елементів герменевтичної ситуації [...] *Blickstand* – *Blickrichtung* – (*Blickbahn* – *Blickhabe*) – *Sichtweite*» [6, с. 25].

Прагнучи найадекватніше наблизитись до термінологічної сутності, Н. Артеменко подає такі відповідники до термінів, запропонованих М. Гайдеггером: «Відсіявши «робочі» варіанти («звідки погляд», «на-що погляд», «дальність погляду»), ми перекладаємо їх відповідно: «точка зору», «спрямованість погляду» («напряма уваги / погляду» – «поле огляду») – «дальність (поле) видимості» [6, с. 25].

Звідки ж береться необхідність тлумачити життя? Відповідь філософа (а вона, як видається, може проектуватися безпосередньо на побутову, щоденну «філософію») виглядає так: «Фактичне життя рухається завжди у *витлумаченості* (курсив М. Гайдеггера – О. К.), певним чином успадкованій, переробленій чи наново виробленій» [129, с. 62].

Якщо ж не приймати його тлумачення, тоді життя просто не має перспективи: «... життя, відмовившись від першопочатковості тлумачення, <тим самим відмовляється> від можливості володіти собою одвічним («ісконним») чином, тобто <відмовляє собі у можливості> *бути* (курсив М. Гайдеггера – О. К.)» [129, с. 96].

Тим актуальніше це для щоденного життя, де іноді немає часу для філософської паузи, де безперервні виклики потребують негайних відповідей, в основі яких і лежить наведене тлумачення.

Для Замфіра Нерона таким викликом є звістка про лихо: «Ну, і що ж, – допитувався Замфір, – рубатимуть

нам виноградники? – А рубатимуть. – Усі? – А всі...» [68, т. 1, с. 213].

Першопочаткова реакція героя (як і його оточення) ґрунтується на набутому ним візуальному досвіді. А він підказує – проблема існує лише тоді, коли її можна зафіксувати поглядом. А тут (думає Тихович) молдаванин «не пійме віри», бо «не видко ще руйнуючої сили того маленького, а сильного ворога (філоксери – О. К.)!» [68, т. 1, с. 220].

Пообювання борця з філоксерою справджуються. Тим більше, що думка селян базується на візуальному досвіді, закоріненому в часі: «Цього ніхто з нас не бачив! У нас її немає! Старі люди скільки живуть, а такого не бачили» [68, т. 1, с. 222]. Присуд громади одностайний – всі розмови про філоксеру на виноградниках безпідставні, бо «Шукають те, чого ніхто не бачив...» [68, т. 1, с. 223].

До такого ж висновку приходять і Замфір, який вносить не менш категоричний присуд, спираючись передусім на візуальний досвід: «... Замфір уважно придивлявся до корінців, але нічого не бачив. Для більшої певності він навіть понюхав корінці, але вони мали звичайний дух. Молдуван обурився. Як можна так кривдити людей! Вигадувати те, чого ніхто не бачив, чого нема на світі навіть ... (розрядка наша – О. К.)» [68, т. 1, с. 232].

Звідси походить система нейтралізації зла, яка ґрунтується на ідеї фізичного знищення (прибирання з обширу візуального) навіть натяку на небезпеку. Від перших звісток про філоксеру через увесь текст лейтмотивом проходить ідея кулака та зброї як головних нейтралізаторів зловісних викликів: «Закон! закон! Вони вже чули те слово. Як тільки яке здирство, як тільки кривда яка громаді – зараз: закон [...] Ого! Вони мають свій закон: забалакає він з рушниць до кожного, хто насмілиться хоч пальцем ткнути садки їхні!» [68, т. 1, с. 214]; «Закон! знов закон! Вони, як черепахи шкаралущею, захищаються тим законом, але молдуванський кулак дасть собі раду і з тою шкаралущею!» [68, т. 1, с. 223].

Аналогічна думка бринить і в голові Замфіра: «Ого! насмілив би ся який вступити на його виноградник. Він би першого з рушниць застрелив, як собаку. Через труп

його хіба б переступили в садок, бо живий він не пустить туди» [68, т. 1, с. 211].

Коли ж усе оприявнюється, стає зримим, герой змінює тактику, намагаючись зменшити зло до рівня малесенької, зовсім незначної дурнички: «Показували і Замфірові, але він за кожним разом здвигав плечима та відвертав голову, додаючи, що такої дурниці, як та дрібненька тля, й показувати не варто» [68, т. 1, с. 234].

Та найпоказовіше і водночас найорганічніше, якщо зважати на візуальну основу цього – близького до тваринного за способом тлумачення життя – архаїзованого світу, виглядають дії дружини Нерона («дикої кицьки» – 68, т. 1, с. 236), яка намагається фізично (чи фізіологічно) прибрати філоксеру з обширу життя, що мало б символізувати вирішення проблеми. В. Малиновський зауважував, що в стані афекту «людина вірить в реальність, в правдивість того, що робить» – [154, с. 117]: «Маріора скочила, як опечена: «Зараза?» – скрикнула вона. – «На корінцях зараза?..». І вмить, як дика кицька пазурами, почала розграбувати пальцями землю під кущем. Докопавшись до корінців, вкритих філоксерою, вона рвала їх і їла з землею разом...» [68, т. 1, с. 236–237].

Катастрофа з виноградником Замфіра породжує принципово іншу візуальну реальність.

Тихович, переживши вогонь і «дим офіри» [68, т. 1, с. 239], входить у кошмар сновидінь, де жертвоприношення виноградної лози обертається уявним жертвоприношенням дітей («... здавалось йому [...] що робітники, замість лози, покидали на вогонь Замфірових дітей» – 68, т. 1, с. 240), за яким вимальовуються фантазмагричні картини босхівського, а то й апокаліптичного формату – звідси образи пекла і ворона (істоти, «пов'язаної з нещастям і смертю» – 48): «... у сильному вогні горить цілий виноградник [...] навіть земля, горять кущі, палає повітря, от-от небо спалахне від страшного жару. А з тої бурі полум'я [...] ворон [...] З кожним махом крил він росте, більшає, пташина голова заміняється в людську, здорові крила безвладно звисають, і чорний птах падає під кущ, промовляючи Замфіровим голосом: «Голову мені рубайте, не куц!.. голову!..» [68, т. 1, с. 240].

Інше у Нерона. Якщо Тиховича мотив смерті торкається лише опосередковано (це хай і гострий, але чужий біль), то Замфір сам занурюється у світ танатологічного.

Формування світу небуття, світу вічного спокою йде під впливом хворої уяви молдаванина: очі героя після смерті виноградника починають нагадувати очі хворого батька («божевільного мош Діми» – 68, т. 1, с. 250) – «Помутнілими очима, що нагадують тепер батькові, дивиться він (Замфір – О. К.) [...] кудись у гори, або поза гори» – 68, т. 1, с. 237–238). Очевидно, саме звідси – від мотиву божевілья – йде специфічний (жовтий) колір води: в своїй уяві герой занурюється у «жовту воду» [68, т. 1, с. 238]. Саме з жовтим кольором – «кольором хвороби й смерті» – В. Кандинський пов'язував стан божевілья [88]. Зрештою, про це ж говорить і символіка жовтого дому (божевільні), і поява так званого тіла без органів – виплоду шизофренічної уяви [49, с. 431], «шизо-тіла» [122].

Поява вітальної конструкції такої конфігурації може мотивуватись втомую від власного тіла [85, с. 654]. Проте такий варіант пояснення навряд чи підходить у випадку із Замфіром Нероном, оскільки тіло без органів у нього з'являється у результаті «ампутації» суспільством (з мотиву відсутності необхідності у їх існуванні) кінцівок героя. Та за будь-яких умов «тіло без органів є зразком смерті» [44, с. 518].

Зримою ілюстрацією до цього виступає чи не найдраматичніший фрагмент з оповідання «Для загального добра»: «Замфірові здається, що йому відтято руки й ноги та кинуто в якусь глибіню, на дно річки. Вода заливає йому очі, вуха, ніс, вливається всередину через горло, не дає крикнути, благати помочі, а він спускається все глибше і глибше і не може рятуватись, бо не має ані рук, ані ніг [...] Замфір спустився на дно, а там лежать вже без життя діти й жінка та мов чекають на нього. От і Замфір ліг нерухомо попліч з родиною своєю, серед могильної тиші [...] Тепер від світа цілого відділяє його оця в кільканадцять сажнів заввишки верства текучої жовтої води, крізь котру байдужно дивиться на Земфіра завжди глухе на людські благання, вічно спокійне небо...» [68, т. 1, с. 238].

Та ніяка тимчасова зміна характеру візуальних картин не здатна змінити головного – філософії життя, яка у Замфіра так і залишається замкненою передусім на візуальний досвід. Спроби насильницьки розірвати матерію цього світу не приводять ні до чого.

І річ, звісно, не в крайній консервативності селянської свідомості, не в «браковій культурі» [68, т. 1, с. 218] – хоч, певна річ, бажано, щоб вона була значно вищою, – навіть не в «темноті молдуван» [68, т. 1, с. 220], яка не дає їм зрозуміти, що не може бути «свого закону» [68, т. 1, с. 214] чи «своїх законів» [68, т. 1, с. 223], оскільки (як зауважував Гегель) закон не є вираженням «одиної волі» [29, с. 359].

Головне – тотальна відчуженість двох світів: світу селян й іншого – не селянського соціуму. Весь попередній досвід спілкування з керівною верствою суспільства породжує лише глуху і люту ненависть.

Ще показовіш цей мотив звучить в оповіданні «Посол від чорного царя», де Солонина (фотолюбитель-аматор, великий ентузіаст фотомистецтва) прагне прилучити селян до світу фотографії. Це загалом-то могло б стати у пригоді навіть хліборобам з їх впертою орієнтацією передусім на візуальне (С. Зонтаг з цього приводу зауважувала так: «Навчаючи нас нового візуального кодексу, фотографії змінюють і розширюють наші уявлення про те, на що варто дивитись і що ми маємо право спостерігати. Вони – граматика і, що ще важливіше, етика бачення. І нарешті, найграндіозніший результат нашої фотографічної діяльності: вона дає нам відчуття, що ми можемо тримати в голові весь світ – як антологію зображень (курсив наш – О. К.)» [109, с. 172]. У відповідь не вдячність, а знову ж таки ненависть. Ненависть і злоба усього села. Вона виявлена прямо і відкрито – аж до прямої агресії. Та навіть на цьому фоні помітно виділяється позиція діда: «... чого тільки він не бажав панам [...] Коли б хоч десята частина з його бажань здійснилась, земля б стала вільною від панів, ба й сама пам'ять про них щезла б на віки вічні (розрядка наша – О. К.)» [68, т. 2, с. 12].

А без подолання комунікативного розриву (гостроту і майже безнадійність вирішення цієї проблеми точно зауважує згаданий вже Солонина: «...поруч живуть люди – одні безпомічні, здичілі з темноти, другі – освічені, узброєні в знаття – і не злучаються, не єднаються, мов бог зна які кордони розлучали їх» – 68, т. 2, с. 14) неможливе розширення «поля видимості» – тієї очевидності, «в межах якої здійснюється відповідне домагання інтерпретації на об'єктивність» [7, с. 36–37].

Нутром чує Замфір Нерон те, що І. Франко називає (розглядаючи, зокрема, й оповідання М. Коцюбинського) «шкідливим впливом бюрократії на народне життя» [124, т. 33, с. 14] і тому не сприймає навіть речей розумних і раціональних, які прямо стосуються життя чи смерті близьких. І не просто не сприймає – у критичній ситуації вибору між життям і смертю селянин, відчуваючи глуху ненависть до світу насильства, обирає смерть. Видається, що на цьому варто ще раз зробити наголос – у трагічній ситуації Нерон обирає не лікування, а смерть дружини: «А ви б доктора закликали!» – пораяв панотець [...] «Доктора?» – скрикнув він (Замфір – О. К.), а згаслі очі його блиснули лиховісним огнем – «Ніколи в світі!» [...] «Щоб отруїв мені жінку, як ті – виноград?.. Ніколи!..» [68, т. 1, с. 249].

Комунікативні зв'язки розірвані. Одна сторона не чує (і що найголовніше – не хоче чути іншу). Звідси аж ніяк не можуть бути продуктивними ідеї просвіти народу: «Лишився біль у серці (селянина – О. К.) та безталання – і більш нічого [...] Ах, правда, лишилась ще глуха ненависть до всього, що зветься паном, що має спільність з школою, наукою, з законом... (курсив наш – О. К.)» [68, т. 1, с. 247].

Так повністю вичерпує себе ідея просвіти як ключового засобу поліпшення життя селянина (а саме вона є стрижневою в ідеологічній конструкції у ранніх творах М. Коцюбинського). Життя виявилось складнішим за умоглядні схеми. Тому митець надалі принципово змінює стратегію дослідження життя, що прямо і безпосередньо вплинуло на характер візуального.

II. ВІЗУАЛЬНЕ У «КІЛЬЦЯХ ПСИХІЧНОГО ПРОЦЕСУ»

Візуальні ілюзії як засіб формування образу принца («В путях шайтана», «На камені», «Лялечка»)

Однією з базових міфологем жіночого світу є образ принца. Глибока вкоріненість його в жіночу свідомість пов'язана з основною функцією цього героя – «порятунок від лиходія (відьми, напасті) прекрасної принцеси» [34].

Напасть для жінки – це передусім її уярмленість. Одним із символів уярмленості жінки в патріархальному світі виступає просторове гетто – топос існування, вихід за межі якого контролюється сім'єю, чоловіком, звичаями, обставинами життя [...] Принц (а це стосується передусім світу модерного, де образ жінки наповнюється принципово іншими інтенціями – порівняно із світом казковим) і покликаний вивести жінку з цього гетто у широкий світ, де повною мірою може виявитися її власна суб'єктивність, її прагнення та бажання.

Зауважимо при цьому, що постійними епітетами до слів «принц» та «принцеса» виступає слово «прекрасний». Х. Янарас, вказує на прямий зв'язок його з правдою життя, а отже, й з онтологією буття: «... коли мистецтво звільняється від прикладної доцільності й шукає виключно втілення краси, повніше виявляється

творче значення прекрасного, його зв'язок з правдою життя, тобто його онтологічний зміст» [148, с. 258].

Це бачення гарно вписується як у міфологему казки з її пафосом звільнення принцеси, так і в простір сучасного щоденного життя, де ідея повного і беззастережного звільнення жінки, надання їй права рівності з чоловіками стала однією зі стрижневих.

Щоб наповнити це твердження конкретикою, звернемося до опису Сімоною де Бовуар двох ідеалів краси – жіночого та чоловічого, де чоловік постає символом дії: «Ідеал жіночої краси – мінливий. Та деякі критерії лишаються сталими. З-поміж інших, оскільки жінку призначено для того, щоб нею володіти, її тілу мають бути притаманні такі якості, як інертність і пасивність. Чоловіча краса – це при звичаєність тіла до виконання активних функцій... (курсив наш – О. К.)» [14, с. 167].

Звільнення жінки з просторового полону й становить собою основу своєрідного триптиха про кохання, до якого входять такі (на перший погляд, багато в чому несумісні) тексти: нарис «В путах шайтана», акварель «На камені» та етюд «Лялечка».

У перших двох творах ситуація багато в чому подібна і по відношенню до заголовної проблеми виглядає відверто класичною.

Красива татарська дівчина Емене («В путах шайтана») живе у світі, де все визначають патріархальні закони. Вона – «дівчина – «киз», – і не для неї се невідоме, повне чар море: вона ніколи не перепливе його, як ніколи не переступить похмурої яйли...» [68, т. 2, с. 39–40]. Тому їй тільки й залишається згадувати побачений колись танок гурій над морем, заздрити європейкам, які «самі, без провідника-мужчини, прийшли з-над моря і тепер повертають назад, ні перед ким не ховаючи свого гарного обличчя» [68, т. 2, с. 45], та мріяти про «красуня Сантара» й чекати, «чи не вернеться її щастя, що зникає з-перед очей, та чи не візьме її з собою у ширший, вільніший світ, ніж заготована жіноча половина в батьківській оселі? (курсив наш – О. К.)» [68, т. 2, с. 46].

Ще драматичніше виглядають життєві обставини, в яких опинилася красуня Фатьма (акварель «На камені»).

Описуючи її вроду, автор змушений був вийти за межі культурного простору, синхронізованого з ним у часі, і зануритись у світ Давнього Єгипту: «Алі раз побачив її. Він стояв коло кав'ярні і стежив, як тихо ступали жовті палички по кам'яних сходах [...] а ясно-зелене «фередже» складками спадало по стрункій фігурі од голови аж до червоних шароварів. Вона спускалась тихо, поволі [...] притримуючи фередже так, що тільки великі довгасті чорні очі, вимовні, як у гірської сарни, міг бачити сторонній. Вона спинила очі на Алі, відтак опустила повіки і пройшла далі тихо і спокійно, як єгипетська жриця» [68, т. 2, с. 149–150].

Доля цієї прекрасної заміжньої татарки – кривоногий чоловік Мемет, гола голова якого нагадує «облупленого барана», а очі, в яких блукає «неспокійний вогник» [68, т. 2, с. 149], видають справжні пориви власника крамнички, вічно заклопотаного грошовими розрахунками, та оселя в татарському селі, що нагадувало собою «грудку дикого каміння» [68, т. 2, с. 147], шлях з якого перекривають не лише міцні сімейні пута, а й море, яке, розсердившись, «забирає єдину прибережну тропу» [68, т. 2, с. 151].

Недарма її очі у цьому безнадійному просторі знаходять останню надію – постать «красуня турка» [68, т. 2, с. 150]. Йдеться тут не про візуальне задоволення від споглядання вродливого мужнього обличчя, від якого (у найтрагічніший момент) б'є «відвага молодого орла» [68, т. 2, с. 156], навіть не про своєрідну візуальну компенсацію – чи, навіть, візуальний реванш (згадаймо про постійне дефілювання перед очима Фатьми голови, яка нагадує собою «облупленого барана»), а саме про визволення з гетто, яке (попри такі бентежні надії) завершується героїчною смертю Алі й трагічним летом Фатьми у гірську безодню.

Інша ситуація в етюді «Лялечка» (причому аж настільки, що видається: цей твір зовсім не має ніякого відношення до двох попередніх).

Героїня твору зовсім не вписується у світ казки про прекрасного принца, бо знаходиться поза дискурсом любові. А оскільки Раїсу не облутують тенета кохання – як об'єкт, позбавлений еротичного впливу на оточення

(так було в молодості, коли женихи обходили її, бо «ні багачкою, ні красунею панна не була (курсив наш – О. К.)» – 68, т. 2, с. 67, так і в момент повісткування: якого чоловіка може зацікавити «осіння муха» – 68, т. 2, с. 67 – чи «польова квітка з гербарія» – 68, т. 2, с. 67), – то й просторове гетто їй не загрожує. Героїня вільна у своїх просторових рішеннях (і не тільки просторових).

Щоб зреалізувати себе як людину і як жінку зокрема (у зв'язку з цим нагадаємо думку Ненсі Ходороу, на міркування якої спирається Керол Гілліган у праці «Іншим голосом. Психологічна теорія і розвиток жінок»: «У будь-якому суспільстві жінка більшою мірою, ніж чоловік, самовизначається у контексті її стосунків і зв'язків з іншими людьми» [33, с. 356], Раїса мусить докласти зусиль для налагодження міжлюдських зв'язків.

Власне, це і становить собою сюжет твору, перебіг якого визначається структурою особистості героїні.

Модель її внутрішнього світу гарно проглядається в епіграфі, який взято із творів популярного на той час французького поета Ф. Коппе (його спеціалізацією були «витончені, меланхолійні вірші про кохання і смисл життя» – 69, т. 3, с. 722: «Сумний, як день ясний / Для серця без надії»).

Тут парадоксальним чином поєднуються сум, що панує у душі, і блиск радісного ясного дня. Так і в душі Раїси парадоксальним чином поєднується аскетизм із прагненням до повнокровного життя, надуманий, вигаданий нею самою образ божої обраниці і реальне, пересічне за своєю суттю, жіноче ество, яке хоче звичайного і такого бажаного «особистого щастя» [68, т. 2, с. 67]. Навіть любов до вчительської професії («Так, вона любила школу, любила свою роботу [...] як любить мужик оранку, жнива або тверду лаву, на якій спочиває його натомлене, стружене тіло» – 68, т. 2, с. 67) не заступає головного – прагнення бути, відбутися як жінці – звідси, напевне, метафора насіння: «Однак для серця було сього (втіхи від вчительської праці – О. К.) мало. Правда, воно не раз розцвіталось під змінливим промінням щастя, цвіло закинуте, невідоме, у тиші, і, не маючи надії кинути насіння в родючий ґрунт, зів'яло, зсохло, як

зсохли її лица, груди, руки, як зсохла вона вся, мов польова квітка з гербарія» [68, т. 2, с. 67].

Та повернемося до вигаданого нею самою компенсаторного образу божої обраниці, яка у житті має йти своїм, відмінним від інших шляхом – шляхом людини, обраної Всевишнім.

Двічі у житті намагається пройти його Раїса. Перший раз у молодості, в «останніх класах духовної школи» (саме там, за її власними свідченнями, «вона тільки й жила» – 68, т. 2, с. 66). Тоді героїня «до болю голови» зачитувалася «забороненими» книжками» [68, т. 2, с. 66] і тремтіла від «любові до нещасного «народу» [68, т. 2, с. 66]. Його міфологізований образ – образ російського народу-богоносця («він (народ, безмірною любов'ю до якого пройнялася Раїса – О. К.) був десь далеко, в Росії; на селі були самі мужики, яких Раїса добре знала і не дуже любила» – 68, т. 2, с. 67), витворений народниками, настільки гіпнотизував дівчину, що вона була готова піти на крайню жертву – «вмерти для нього» [68, т. 2, с. 66].

Така жертвовність вивищувала Раїсу, «виривала» її з оточення і підіймала над ним («Вона уважала себе за щось вище од своїх подруг та й од тих людей, що були навкруги...» – 68, т. 2, с. 67), оскільки відблиск величі народу-богоносця падав на неї і возвеличував її.

Але готовність до самопожертви, очевидно, була неглибокою. Тому дівчина «спочатку хотіла вмерти для нього, а потому роздумала і поклала жити» [68, т. 2, с. 66–67].

У випадку з отцем Василем інтенції сакралізації об'єкта – підняття його до рівня месії – не результат зусиль соціальної групи, а підсумок напруженої роботи самої Раїси.

Антирелігійні виклики юності (коли вона спрагло і трепетно сприймала думки «про політику й навіть про те, що нема бога...» – 68, т. 2, с. 66) лишилися позаду. Натомість формується образ ревної християнки, у силовому полі уяви якої оживають спогади про дитячі роки, коли такою трепетною і солодкою була молитва.

Крок за кроком проходить героїня шлях від атеїста до фанатично віруючої людини.

Прилучення до світу релігії особистості, яка колись спрагло слухала розповіді про Фейєрбаха (до речі, непримиреного борця з релігією) розпочинається з ритуально-го читання офіційного видання церкви – «Епархиальных ведомостей», якими вчителька спершу «цікавилася [...] із ввічливості», а «потому втяглася» і почала першою перчитувати новини. Перчитувала радісно і цілеспрямовано: з часом вона вже «нетерпляче чекала о. Василя, щоб поділитися з ним тими новинками...» [68, т. 2, с. 77].

Згодом до газетної лектури додається редагування проповідей отця Василя, а потім і ревне прослуховування їх вже в сакральній атмосфері, яка реанімує «солодкі до млості» дитячі спогади, коли такою втішною була «молитва віруючого серця» [68, т. 2, с. 80].

Солодкі спогади втягують Раїсу у неймовірно привабливий світ райського блаженства, де виникає природне бажання оновитися в призабутому вже світі релігійного екстазу: «Вона хотіла б знов пережити ті хвили, упитися ними [...] Вона лежала і сподівалася, що воно прийде знов, те чисте, зазане в дитинстві почуття, і, як весняний дощ, *оживить засохле серце* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 2, с. 80].

Глибокий сумнів («Та чи можливо ж се?» – 68, т. 2, с. 80) легко долається натхненним релігійним поривом, постами, які «давали насолоду» [68, т. 2, с. 81], ранніми службами, жертівністю, зрештою, максимальною відстороненістю від усього мирського. І, як винагорода за це, повернення призабутого почуття: «І воно приходило. З високості, де вився морок і куди Раїса зводила очі, спливала на одиноке серце божа ласка...» [68, т. 2, с. 80]. Звідси один крок до внутрішньої метаморфози: «Раїса мала таке почуття, наче під твердою шкаралущею лялечки у неї виростають барвні крила і набирають сили до льоту» [68, т. 2, с. 83].

Метелик – давній символ щастя. Та Раїсі цього замало. Помисли її вищі: вона прагне знову піднятися до сонму обраних.

Засобом для досягнення цього має слугувати величний образ отця Василя – звичайного сільського священика, перетвореного могутньою уявою вчительки на неземну істоту.

Для чого ж Раїсі святиня? С. Жижек відповідає на це чітко й однозначно: релігійний суб'єкт не просто обирає Бога, а «робить себе обраним» Ним» [53, с. 372].

Відчувши це на прикладі проповіді («Проповідь здавалася Раїсі величною, а о. Василь гідним здобутого тріумфу. Проміння тої слави осявали і її, бідну вчительку, бо й вона частиною свого «я» впливала на маси. *Се її підносило у власних очах* (курсив наш – О. К.)» – 68, т. 2, с. 79), героїня з потроєною енергією із дуже посередньої, вкрай пересічної людини намагається виліпити образ месії. І ліпить вона його ніжно та тонко, ігноруючи грубу реальність, відкидаючи будь-яку інформацію, яка може знизити рівень святості об'єкта: «Вона говорила з селянами про ту місію. Правда, вони притакували їй, та часом дивувались трохи, що слова проповіді і вчинки батюшки не зовсім сходяться якось. Раїса гнівалась, замикалась у собі, і почувала відразу до невдячних» [68, т. 2, с. 81].

Не маючи під руками для творення святині природного матеріалу належної кондиції, Раїса використовує уяву, яка – сходинка за сходинкою – впевнено піднімає пересічну людину до небес.

Відправною точкою слугує якісно нова, сконструйована героїнею моральна парадигма образу отця Василя, а також чітко окреслена життєва мета: «Він, такий чесний, такий ідейний, з могутнім даром слова [...] мусить жити для вищих цілей [...] Він має місію» [68, т. 2, с. 81]. Завершує цикл, окреслений уявою Раїси, повноцінний образ месії: «Тиха, лагідна постать Христа спускалась до неї. Сірі очі його (нагадаємо, що сірі очі виступають лейтмотивом у візуальному малюнку образу отця Василя – О. К.) променіли тихим полум'ям і пестили ласкою» [68, т. 2, с. 88].

Ідилію, витворену буйною фантазією, яку підпирало нестримне бажання вознестися над світом і самій, миттєво руйнує витверезуючий голос приятельки: «ти його кохаєш» [68, т. 2, с. 89].

Приятелька інтуїтивно відчула головне: у Раїси все обертається не навколо небесного владика. У її серці панує звичайна земна любов. Звідси актуальність традиційної схеми, у якій ключовим є образ принца.

Подібно до героїнь нарису «В путах шайтана» та акварелі «На камені» Раїсу Левицьку життя теж загнало у просторове гетто. Причому (за «кубатурою» і характером освітлення) ще тісніше, ще вужче, ще безнадійніше, ніж у героїнь двох попередніх творів (до того ж воно – у своєму останньому варіанті - наповнене відверто танатологічними інтенціями).

Змінивши місце вчителювання, Раїса, врешті-решт, опиняється у ситуації цілковитої ізоляції від світу: її житло спершу виглядало як колодязь («Раїса лежала на дні колодязя, а там, вгорі, куди світло ледве доходило, починався світ і життя» - 68, т. 2, с. 66), а потім і зовсім стає схожим на «темну соснову домовину» – [68, т. 2, с. 86]. Чи не виглядає це як натяк на відомий казковий сюжет?

Традиційну роль принца у цій ситуації й має виконати отець Василь – постать, яка аж ніяк не надається на роль казкового героя (при першій зустрічі з ним кидаються в очі Раїсі передусім «пухка, як у попаді» рука – 68, т. 2, с. 71, потім – «сливе жіночий торс» – 68, т. 2, с. 72 і – вже зовсім компрометуюча казкового героя – лисина). Єдине, що хоч трішечки пом'якшує ситуацію з дегероїзацією образу – це очі («сірі очі» – 68, т. 2, с. 72). Принаймні вони не несуть разом із собою ніяких негативних конотацій.

Але психіка героїні – це особливий різновид: такі особистості К. Хорні визначає як людей з «ненаситною невротичною потребою у коханні» [132, с. 161]. Саме тому невротики «вкрай чутливі до нехтування ними» [132, с. 162]. У зв'язку з цим згадаймо, як болісно, навіть хворобливо реагує Раїса на ту ситуацію, коли отцю Василю «почала докучати безперестанна опіка над його особою» [68, т. 2, с. 84] – «зневага до найкращого її почуття боліла Раїсу» [68, т. 2, с. 85].

Якраз із потреби в любові героїня, доводячи себе до стану екзальтації, за допомогою відеоряду, який ґрунтується на візуальних ілюзіях, доводить об'єкт до відповідної кондиції.

У підсумку отця Василя не впізнати: «Шепчучи слова покори й благання, вона помічала у нього тремтіння

червоних уст під темним вусом, ловила полиск сірих очей і була певна, що од високого, аж до лисини, чола б'є тихе світло» [68, т. 2, с. 82].

Крапку ж у цьому процесі Раїса ставить під час розмови з «близькою приятелькою» – це вже образ, гідний поклоніння, який може стояти в одному ряді з легендарними казковими героями: «Він гарний (курсив наш – О. К.) [...] Його сірі очі променіють тихим світлом, на блідому виду й високому чолі спокій і погода [...] Голос музикальний [...] він має енергію і непохитну волю...» [68, т. 2, с. 88].

Поворотним моментом у цих процесах (як слушно вважає Т. Саяпіна) є картина бурі: «Розв'язка сцени літньої бурі знаменує собою початок нового шляху для Раїси» [104]. Це шлях від бунту до впокорення.

Дослідниця цікаво й аргументовано розгортає «кільця психічного процесу» [68, т. 2, с. 321], закладені у творі. Базовими у концепції дослідниці виступають категорії **міфу, жертви і спокуси**. Буря, виступаючи втіленням «архетипного поединку Хаосу з Космосом», зрештою, визначає «її (Раїси – О. К.) місце в міфопоетичній структурі світобудови» [104]. А воно – це місце жертви (звідси – «місія жертви»). Спонукою до цього, зокрема, слугують «різноманітні спокуси», які сприяють реалізації «... інших важливих архетипів її особистості. Тася бентежить в Раїсі архетип матері, стара матушка – архетип дитини [...] о. Василь підсвідомо цікавить Раїсу як жінку (курсив наш – О. К.)» [104].

Для того щоб спокуси переросли в «акт задоволення» (А. Лаборі), потрібна відповідна територія не як «приватна власність», а як «ділянка простору, що перебуває у безпосередньому контакті з організмом [...] де він (організм – О. К.) «відкривається» для термодинамічних обмінів з метою підтримання власної структури» [15, с. 201].

Власне, все життя Раїса займалася пошуком та утвердженням саме такої території (а її життя – це приклад екстериторіальності: згадаймо початок твору: «Се вже вдруге на протязі своєї тринадцятилітньої служби вона мусить через непорозуміння з попом міняти школу...» [68, т. 2, с. 63]).

А без власної, обжитої території життя, як такого, нема. Чому? Сутність проблеми, її особливу гостроту для модерного суспільства гарно окреслив Ж. Бодріяр.

Для тваринного світу, звідки походимо ми, характерна наявність власної території: «Нема нічого більш мандрівного, більш кочового на вигляд, ніж тварини, і все-таки їхній закон – це закон території» [15, с. 199]. Перетворення нашого тваринного предка на людину пов'язане з втратою території, що зумовило появу несвідомого: «У тварин немає несвідомого, бо у них є територія. У людей несвідоме з'явилося лише після того, як вони втратили територію» [15, с. 202].

Втрата території постійно тримає в напрузі несвідоме, адже воно є «тією індивідуальною жалобною структурою, де безперестанку, і без надії, переграється ця втрата» [15, с. 202].

Тиск на несвідоме з розвитком суспільства лише посилюється. Динамізація життя, урбанізація простору дають все менше й менше шансів цю територію віднайти. До того ж межі екстериторіальності постійно розширює ідеологія капіталізму, для якого найприйнятнішою є «схема детериторіалізації» [15, с. 200]. Але без власної території, без згаданої вже «ділянки простору», де відбувається самореалізація особистості, неможлива як «реалізація акту задоволення», так і повноцінне буття в цілому.

Звідси затята боротьба індивіда з суспільним мейстрімом, яка рідко завершується на його користь.

Здавалося б, у Раїси є шанс за допомогою світлоного, напівбожественного отця Василя (чого тільки вартий портрет героя, намальований уявою героїні, – «він був гарний; од його високого чола біла чесність і шляхетність, сірі очі променіли щирістю, освічували тихим світлом ціле обличчя» – 68, т. 2, с. 78) покинути просторове гетто, яке, згадаємо знову, врешті-решт перетворилося із помешкання для життя на житло для небіжчика – «темну соснову домовину» [68, т. 2, с. 86].

Але на шляху цього невротика постає нездоланна перешкода: попри «ненаситність невротичної потреби в любові» невротик насправді боїться її: таким чином люди з подібною конфігурацією психіки «захищаються від свого незмірного страху перед життям» [132, с. 164]. Репліка подруги – «ти його кохаєш» [68, т. 2, с. 89] – демаскує те, що

свідомість приховує. А це вже катастрофа, шлях у незворотнє: «Раїса раптом одхитнулася од приятельки і тихо скрикнула, як ранений птах. Перед нею мигнула блискавка (давній символ руйнівного небесного вогню – О. К.), а під ногами запалась земля. Глибока, морочлива, чорна безодня. Раїса потиху спускалась туди...» [68, т. 2, с. 89].

Театральне як візуальне («Поєдинок»)

Організовуючи своє життя, людина обирає певну стратегію поведінки. Її складовою, зокрема, виступає візуальна репрезентація. Чи не найцікавішим, чи не найрафінованішим є той варіант репрезентації, який спирається на певний візуальний зразок (а ще краще – канон): саме він виступає одним із засобів утримання зовнішнього (і внутрішнього) світу у певних рамках.

Але право на «фіксований» візуальний образ не дається саме по собі. Його треба обрати, відстояти і ствердити у житті. Пані Антоніна (героїня образка «Поєдинок») має гроші («багата дідичка» – 68, т. 2, с. 160) і має владу над оточенням. Звідси безапеляційність утвердження у її житті неперушного за своєю суттю поведінкового та візуального канону.

Характер його визначає прагнення героїні наслідувати життєві моделі, запозичені з літературної лектури (Іван Піддубний однозначно вказує на першоджерело: «Своїм поведінням» пані Антоніна нагадує «старий французький роман» – 68, т. 2, с. 163).

Із старого французького роману героїня винесла передусім ідею манірності та театральності.

Під цю ідею підганяється все. Простір звичайної кімнати перетворюється на будуар світської левиці, яка відкриває юному коханцю таємниці жіночого тіла і буквально веде його лініями свого екстер'єру: «Він встав з канапи, одсунув злегка круглий стіл з останками вечері, а вона подала йому для поцілунка руку. І він почав цілувати її не з того боку, де звичайно цілують знайомі, а в долоню і вище. Пані Антоніна не боронила, навпаки [...] Вільною рукою вона розщібувала рукав і показувала

пальцем: «Тут... тут...». І він ішов устами по синій жилці уверх, до білої й м'якої округлості, осяяної матовим світлом столової лампи» [68, т. 2, с. 158].

Коханому пишуться і потаємно вручаються нестерпно довгі, сповнені театральної риторики любовні послання. Написані «старим квітистим стилем», вони ще й автентизуються візуалізованими поцілунками: «не алегоричними, а дійсними, витисненими на листовім папері й долученими до ніжних слів, як ілюстрація» [68, т. 2, с. 161].

У театралізованій світ гарно вписується і салонне музикування, яке супроводжується відповідними, гарно акцентованими театралізованими жестами та по-сценічному екзальтованим монологом: «Вона змушувала його (Івана Піддубного – О. К.) цілими вечорами слухати музику, переважно класичну – Баха, Гайдна, Бетховена, – і після якоїсь фуги або симфонії, одіграної з розумінням і з експресією, оберталась до нього разом з табуреткою й питала з тріумфом в очах: «Подобається тобі?». Він говорив щось невиразне: «Так... ні... бачите...». Тоді вона міряла його злими очима: «Осел! Ви нічого не розумієте...» Стискала губи й поверталась до нього круглою спиною» [68, т. 2, с. 162–163].

Подібні жести, виразні самі по собі, гарно доповнюють обов'язкові (і такі природні в межах обраного жанру поведінки) сцени обурення: «Коли він (Іван Піддубний – О. К.) не приносив одповіді (на потаємні листи пані Антоніни – О. К.) або приносив коротку і бліду, вона робила йому сцену, називала його нездарою, міщанським убожеством, а потому падала на груди, пестила, вкладала в кишені ще довші листи й одягалась у легку одєжу, що давала доступ до її тіла» [68, т. 2, с. 161–162].

Не менш природно (у межах запропонованої гри) виглядають і сцени примирення, в які вплітається мова потаємного кохання та прихованих знаків освідчення у ньому: «... пані Антоніна виглядала втомленою, але сяла і, користуючись хвилиною, втиснула йому в руку такий жмут паперу, що він не знав, куди його сховати» [68, т. 2, с. 167].

Вистава, яка (за бажанням режисера) повинна тривати щоденно, навіть щохвилинно, вимагає постійної присутності акторів. Звідси ідея пані Антоніни «перефор-

матувати» домашнього учителя у бонну. Так герой-коханець (і за сумісництвом учитель доньки господині) успадковує від колишньої бонни кімнату і її обов'язки: піклуватися про вихованку («десятилітню Людю» – 68, т. 2, с. 159) і провадити з нею не годинний урок (традиційний для домашнього вчителя), а бути учасником тривалого виховного процесу, який природно доповнювався часом обіду: «Потому рішила (пані Антоніна – О. К.), що Людя повинна більше вчитися, і замість одної години він присвячував їй три, а позаяк обід приходився посередині лекції, його лишали обідати» [68, т. 2, с. 160], та право (чи обов'язок?) супроводжувати господарку під час закупів: «Він їй був потрібний щогодини, щохвилини, і вдень, і вночі (курсив наш – О. К.). Вона запевняла, що він має добрий смак і вміє торгуватись, і через те він мусив купувати їй гудзики, нитки, полотно і меблі» [68, т. 2, с. 160].

Та, окрім постійної фізичної наближеності, окрім постійних функціональних обов'язків, герой ще й мусить перетворитися на актора, який грає свою роль у обраному режисером спектаклі: «Він мав обов'язок виставляти перед нею оголену душу – і декорував її *театральною шумихою...* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 2, с. 161].

Для постановки пані Антоніна обрала неприродну для її інтер'єру п'єсу (трагедію Шекспіра «Ромео і Джульєтта»): будинок пана Миколи аж ніяк не нагадує дім родовитого Капулетті з його розмахом костюмованого дійства, вулиці провінційного містечка початку ХХ століття – це не топос середньовічної Верони, де особливого чару та магічного змісту набувають певні локуси буття – площа, келія, цвинтар, садок Капулетті.

І вже зовсім не накладаються на текст п'єси геніального англійського драматурга соціальний статус ні пані Антоніни, ні Івана Піддубного.

Вступає у суперечність із п'єсою Шекспіра і віковий ценз героїв (особливо героїні). Звідси пародійність розподілу ролей: «Ти (Іван – О. К.) мій володар, пан мій... кров мого серця... поезія життя... *ти мій Ромео...* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 2, с. 161]. Вона ж (ця сорокадворічна жінка – у чернетках: «Вона – Антоніна... – 46 л» – 68, т. 2, с. 345 – з «зеленкуватими сльозавими очима в

червоних повіках, що ставали завжди такими після наливки» – 68, т. 2, с. 158 – у варіантах твору митець ще нещадніший: «Вона. Немолода, з зеленкуватими злими очима, що заходять сльозою і <вічно> злегка червоніють» – 68, т. 2, с. 344) – згідно з логікою розподілу ролей – Джульетта (хоча й 22-річний герой – так у варіантах тексту – 68, т. 2, с. 345 – за віковими параметрами – теж не зовсім, або й зовсім не Ромео).

Від обраної ролі у пані Антоніни манірність дівчинки, уявна соромливість у момент переходу від високої поезії кохання до грубої фізіології: «І коли він занадто рішуче брався за неї, на неї нападав страх: «Боюсь... боюсь... мій милий, я боюся...» – шептала вона з жахом в очах... і ця інститутська манера в немолодій жінці дратувала його» [68, т. 2, с. 162] і, звичайно ж, високе пафосне слово, яке б (на думку пані Антоніни) так личило Джульетті: «Коли б ти заглянув у безодню мого почуття й осяяний небесним світлом кохання... Я хотіла б вічно жити на твоїх грудях, оселитись там і в невимовному щасті, в божевільнім рауванні пити росу твоїх поцілунків, цілувати сліди твоїх стіп і пестити повітря, яким дихаєш...» [68, т. 2, с. 161], що, звичайно ж, вимагає від Івана Піддубного не словесної сірятини, а високого слова: «Вона потребувала од нього [...] палких одповідей, повних рицарського духа й неземних почувань...» – так зауважив про це М. Коцюбинський у чернетках до твору [68, т. 2, с. 344] (очевидно, у вухах пані Антоніни урочистим гімном звучать слова Ромео – хоч би й оці: «Мов світлий ангел, мов ясні далі / Ти сяєш наді мною серед ночі, / Як легкокрилий посланець небес / Перед очима вражених людей, / Що, голови закинувши, сліdkують, / Як серед хмар лінивих він ширяє / І по ефіру грудях чистих плава» – переклад І. Стешенко).

В Івана Піддубного ситуація інша: на святі розкішного життя він абсолютно чужий (родом герой «з убогої міщанської родини» – 68, т. 2, с. 160).

Та родове коріння не діагноз. Гірш усього, що у героя нема ні мети, ні волі, ні бажання формувати власну стратегію життя. Тільки рух примхливою кривою життя, конфігурацію якої викреслює непередбачувана доля домашнього учителя.

Відсутність орієнтації і волі, готовність свідомо накладатися на будь-яку, запропоновану обставинами життя модель існування, звичайно ж, виключає орієнтацію героя на будь-який канон, тим паче візуальний, який би виключно кодифікував для оточення певний профіль образу. Саме тому конфігурація образу Івана Піддубного – це безперервна зміна внутрішніх і зовнішніх форм, нав'язаних кимось ззовні (згадаймо про «осла» – 68, т. 2, с. 162; «нездару, міщанське убожество» – 68, т. 2, с. 162).

Та найпомітніше це виявляється у той момент, коли, зрештою, на повен зріст постає безсилість, безвладність, навіть якась абсолютна безпомічність героя.

«Застуканий» паном Миколою на гарячому респектабельний домашній учитель миттєво перетворюється на скаліченого суб'єкта, образ якого візуалізують хаотичні, безладні рухи («Іван Піддубний змінивсь на виду, щось хотів сказати, нащось хитнувся, простяг руку і, схиливши голову, пішов нетвердою ходою...» – 68, т. 2, с. 159).

Символічним візуальним еквівалентом цього нещастя виступає доречно згаданий образ побитого пса: «Його вигнано, як пса, і він (Іван – О. К.), як пес, скорився й вийшов, безпомічний, безсловесний, полохливий» [68, т. 2, с. 160].

Надалі (аж до фінального рішення) герой нагадує то робота, який діє неусвідомлено, механічно («... знайшов шапку, вхопив машинально з кутка парасольку пана Миколи й вискочив на вулицю» – 68, т. 2, с. 159); то напівбожевільного – типового персонажа сюрреалістичного твору (надворі мороз і кам'яна незворушність усього – «На снігу блищали зорі, немов посипались з неба. Контури – різкі. Деревя, будинки, тини – такі тверді, мов висічені з мармуру, дивно спокійні, дивно міцні», – а герой біжить по вулиці з парасолькою: «Він біг неприємний, в розщібненому кожусі, з чужою парасолькою під пахвою...» – 68, т. 2, с. 159); то інфантильну екстатично-злякану особу («Піддубний заплющує очі, тремтить і ховає голову в подушки...» – 68, т. 2, с. 163); то імпульсивного хлопчика («... в пристраснім імпульсі життя він видав горлом короткий згук, помацав своє тіло й зігнув руку [...] скочив на ноги...» – 68, т. 2, с. 164).

Така мерехтливість, навіть непевність образу домашнього вчителя зумовлена відсутністю прямостояння. І це стосується не тільки кризових моментів, а й щоденного життя. Образ героя не має сталих констант, він безперервно змінюється.

Тож у підсумку образ Івана Піддубного складається не у цілісну «картинку», а в сюїту різнопланових, часом навіть несумісних фігур: учителя, який майже урочисто вступає «у порожній, сливе мертвий дім» [68, т. 2, с. 160], в інструмент кохання («Потому вона наказувала йому цілувати себе...» – 68, т. 2, с. 161), «законспірованого» коханця, який бере участь в утаємниченому від усіх листуванні («По тонкому жіночому письму й по синьому чорнилі він пізнавав, що то лист од неї [...] потай розгортав той лист і читав» – 68, т. 2, с. 161), безсловесного манекена («В приступах ніжності вона облинювала папіроси [...] і втикала йому в уста або виривала для себе папіросу від нього...» – 68, т. 2, с. 162), пораненого звіра («Піддубний застогнав, мов зраний» – 68, т. 2, с. 162), «машини» кохання («Вона приходила до нього в боннину кімнатку. Цілуй!» – 68, т. 2, с. 162), вишколеного слухача на камерному музичному вечорі, самця, який спирається тільки на інстинкти («... він занадто рішуче брався до неї ... вона тремтіла і пищала, як муха в павутинні...» – 68, т. 2, с. 162), дуелянта. 1, зрештою, щедрого господаря, який дає наказ слугі: «Однеси лист... Оддай до рук пані... Десять копійок дістанеш» [68, т. 2, с. 166].

Нестійкість, розмитість форм існування у момент кризи різко змінює оптику: після ганьби в домі пана Миколи герой іншими – зляканими очима дивиться на світ. Це не спокійний погляд обсерватора, який за звичкою «моніторить» навколишню дійсність.

Від емоційного шалу іншим виглядає й природний світ – тепер це не впорядкована «картинка», а хаотичне сплетіння тактильних, візуальних та звукових образів: «Гострий струмінь морозного повітря... осяяні в домах вікна... чийсь голоси... дзвінки звощика... стережись!..» [68, т. 2, с. 159].

Поверховість форм буття, неструктурованість внутрішнього світу не дають можливості відкритися глибині бачення світу. У Івана Піддубного у момент емоційного збурення не формується «погляд-вікно» – погляд у гли-

бину ества (так М. Пруст позначав той особливий стан, коли «погляд-передатчик» змінюється на погляд, куди «з тривожним подивуванням дивляться усі почуття» – 96, с. 122). Внутрішній світ героя плаский, площинний – тому у нього й не формується «погляд-вікно». Натомість постає міфологізований образ вікна, зміст якого наповнюється психологічними інтенціями, що характерно для міфологізованої свідомості, де з вікном – як із «оком [...] через що дивляться» на світ [80, т. 2, с. 250] – асоціюється і крайня небезпека – вікно, «як нерегламентований вхід у дім (замість дверей), згідно з міфопоетичною традицією, використовується нечистою силою і смертю» [80, т. 2, с. 250] – і радість життя: вікно «... пов'язане з іншим оком – з сонцем. Вони єдиноприродні й єдиносущні як носії світла» [80, т. 2, с. 250].

«Очі його ненароком впали на вікно, і він скорчився од болю. *Те вікно його боліло* (курсив М. Коцюбинського – О. К.)» [68, т. 2, с. 162]. Таким, фізіологічно відчутним, сповненим пристрастей і болю виступає образ вікна в оселі Івана Піддубного після пережитого в домівці пані Антоніни, коли так тривожно й лячно «дико задеренчали» шибки від ударів розлюченого пана Миколи [68, т. 2, с. 158].

У момент сподівань, коли було знайдено рішення проблеми, вікно починає просвітлюватися, сповнюватися слабкою, ще мерехтливою надією: «Вікно під шторою сіріло шістьма ясними плямами, бліде зимове світло входило в хату знадвору» [68, т. 2, с. 164]. Вдень (після відісланого листа) «вся кімната в золоті» [68, т. 2, с. 166]. Проте надалі (в момент тривожних роздумів) – як то воно буде – вікно знов тьмяніє, наповнюючи простір мороком і непевністю: «Сірі тіні блукають по хаті, вікно гасне, розпливається, вечірній морок лягає на серце» [68, т. 2, с. 166].

Після пережитого в домі пані Антоніни все обертається навколо вісі: стабільне – нестабільне.

Якщо зі світом зовнішнім із часом все приходить в норму – спокійний впорядкований візуальний план поступово відновлюється, мерехтлива картина світу поступово врівноважується та гармонізується аж до того, що око починає вловлювати найтонші відтінки кольору й навіть мікродеталі (порівняймо картину світу в момент бродіння розбурханих почуттів, навіть хаосу і в час

погідного духу: «Гострий струмінь морозного повітря... осяяні в домах вікна... чійсь голоси... дзвінки звощика...» – 68, т. 2, с. 159 – «Снігу багато, тепло і сонячно. Пухкий сніг засипав землю, будинки [...] обліпив стовбури дерев і гіллячки. Між білою сіткою їх яскраво синіє небо, а на снігу, на золоті сонця, тремтять синяві тіні [...] Як гарно дихається [...] п'єш повітря, мов тепле молоко. *Сонце засвітило зірку на сніговій гіллячці* (курсив наш – О. К.)» – 68, т. 2, с. 165), то з внутрішнім світом не все так просто: героєві у своїй глибинній суті нема на що спертися. Тому природно актуалізується (як засіб стабілізації духу) простіший варіант помсти – фізична розправа («З якою б насолодою побив би він його (пана Миколу – О. К.), згнітив своїм тілом, здушив за горло!..» – 68, т. 2, с. 163). Тим самим мала б змитися ганьба, а образ побитого, гнаного пса заступився б образом могутнього, впевненого у собі бійця. Але ні – показний аристократизм коханки стає на заваді: «Та що сказала б вона? Міщанин!.. галабурдник (галабурдник – буян, дебошир. Желех. – останнє – «не значення слова: так Б. Грінченко вказує на джерело – Є. Желехівський. Малоруско-німецький словар у 2-х томах» – 123 – О. К.)!..» [68, т. 2, с. 163].

Нічого не вирішує й концепт чесності: «Май же сміливість чесно поквитуватись. Візьми її. Забери і звий своє гніздо...» [68, т. 2, с. 163]. Тут уже чинить спротив тверезий розрахунок: «На своїх десять копійок, що лишились у кишени, на своє убожество? А дитина?..» [68, т. 2, с. 163].

Цей варіант аж ніяк не відповідає сутності характеру героя. Тому на перший план виходить інший, нав'язаний правилами театральної гри, ідеологом якої виступає пані Антоніна: «*Їй треба декорум* (курсив наш – О. К.) [...] поєдинок [...] Ну, що ж – хай буде поєдинок!» [68, т. 2, с. 163].

Уява героя, насичена романними образами, легко візуалізує відповідну сцену: «І враз уявляється йому картина поєдинку з якогось роману. Зелена полянка. Секунданти в циліндрах. Він зводить пістоль [...] синій димок – і пан Микола хилиться вниз [...] крізь білу сорочку стікає червоний струмок...» [68, т. 2, с. 163].

Стривожена свідомість гедоніста природно накладає літературну «ілюстрацію» на фактуру реального життя. І свідомість не витримує навіть уявного вигляду (хай і

чужої) крові: «Ні, він цього не може!.. не може!..» [68, т. 2, с. 163].

Якраз у цей момент і з'являється (як «перебивка»? як форма олюднення?) згаданий раніше епізод із чесністю. Та чесність не може жити в такій системі координат. Тому знову змушена реанімуватися ідея поєдинку. Однак тепер ролі змінюються: жертвою має стати не пан Микола, а сам Іван Піддубний: «Стріляються. Щось гостре, гаряче пронизує його тіло [...] і він труп, і він герой!» [68, т. 2, с. 164].

Однак думка про героїство теж не надто тішить домашнього вчителя. Герой – це особистість, яка рятує людство від морального безчестя і тим самим відкриває йому життєву перспективу (звідси такий спектр емоцій, пов'язаних з уявною смертю героя: «Про нього говорять [...] за ним плачуть, і пишуть йому довгі й ніжні листи [...] яких він ніколи не прочитає...» – 68, т. 2, с. 164).

Благопристойний вихід із складної ситуації дарує «підказка» – один із варіантів громадянської думки: «Мі-щанство-о!..» – прогучав чужий голос в його ухах» [68, т. 2, с. 164].

Від безвиході герой «не помічає» підказку й силує свою уяву, яка змушує далі розгортати картину поєдинку: «Він присилював свою думку і далі думав про поєдинок. Він уявляв собі, що станеться з ним, коли він буде мертвим. Насамперед не буде дихати [...] Кров у жилах холодна і густа, як драгли, члени витягнені, дерев'яні і не згинаються [...] В голові пуста, в грудях пуста [...] Рота не можна закрити, з горла видобути згук...» [68, т. 2, с. 164].

Феномен смерті один із найскладніших. За М. Бердяєвим, вона «... найстрашніше і єдине зло. Будь-яке зло може бути зведене до смерті [...] Смерть є запереченням вічності, і в цьому онтологічне зло смерті [...] Смерть опирається Божому творінню світу, вона є поверненням до першопочаткового небуття». Зрештою (знову ж таки за М. Бердяєвим), «смерть є божевіллям, яке стало повсякденністю» [12, с. 218–219].

Івану Піддубному філософські роздуми над феноменом смерті чужі. Його шлях простіший, примітивніший: героєм рухають відчуття тіла, яке на тлі фальшивих поз та почуттів виглядає єдиним справжнім виявом особистості.

До того ж воно (подібно до розуму) має право на повноцінне представництво: «... тіло – не тільки сутнісний вимір нашої людської природи, але й основний інструмент всіляких людських звершень, наше знаряддя знарядь, необхідних для будь-якого сприйняття, дій і навіть мислення» [143, с. 53].

Зважаючи на це, тіло цілком вписується у новоязичницький проект буття, де домінуючою є думка про зневіру в «життя після смерті». Репрезентантом цього проекту виступає «те Саме [...] сигнальний стук тверезого життя, орієнтованого на задоволення, життя, яке навчено зважати на даності» [107, с. 7].

Тому жити сьогодні і зараз (жити заради задоволення: звідси мотив сексуальності – щоправда, свідомо трішечки притлумлений в остаточному варіанті «Поєдинку»: цнотлива фраза «Вона його полонила» – 68, т. 2, с. 160 – спершу виглядала так – «Вона імпонувала йому високими трямкими грудьми...» – 68, т. 2, с. 344 – хоча не менш виразні сигнали, які свідчать про сексуальну активність тіла, в остаточному варіанті твору гарно проглядаються: «І коли він занадто рішуче брався до неї, на неї нападав страх. «Боюсь... боюсь... мій милий, я боюся» [...] Він не мав чого боятися і не слухав її. Тоді вона тремтіла і пищала, як муха в павутинні [...] І [...] тікала від нього, лишивши в йому бажання...» [68, т. 2, с. 162].

Домінанта еротичного в образі Івана Піддубного природна, зрозуміла і гарно пояснювана: М. Роговська-Стангрет (M. Rogowska-Stangret), спираючись на думки Грош («zdaniem Grosz»), переконливо стверджує: «Сексуальність [...] є активним пошуком певної життєвої сатисфакції (курсив наш – О. К.)» [155].

Однак тілу цього замало. Щоб повнокровно жити сьогодні і зараз, треба контролювати життєві процеси, безперервно відмітаючи небезпечні химери різноманітних міражів та ілюзій: «... він (Іван Піддубний – О. К.) чув, як з самої глибини його істоти вставали нікчемність, фальш, компроміси, й світили до нього зеленими очима, і вились, як гадюки (згадаймо: гадюки – символ злоби, підступності, люті й лукавства – О. К.) і задурювали голову важким сопухом» [68, т. 2, с. 164].

У такі моменти тіло діє різко і безкомпромісно: на заклик дотримуватися честі й забрати пані Антоніну разом з дочкою до себе воно відповідає жорстко й однозначно: «Щось встає зсередини у нього й конвульсійним сміхом вилітає крізь горло [...] Стару? Рештки?.. Ні!..» [68, т. 2, с. 163]. На пропозицію свідомості взяти участь у поєдинку і (цілком вірогідно) полягти героєм тіло відповідає не менш виразно: «... в пристраснім імпульсі життя він видав горлом короткий згук, помацав своє тіло й зігнув руку. Х-ху!.. Він протестує!» [68, т. 2, с. 164].

Тіло Піддубного, спираючись на притаманні цьому біологічному об'єкту інтенції («... тіло активне, з тіла виростає воля сили, тяжіння до самої експансії, рух до самостановлення, кордони якого не можуть бути окреслені, оскільки тіло завжди здатне до розширення обшару своїх можливостей і подолання самого себе» – 155), не тільки реагує на виклики, а й, будучи єдиним репрезентантом справжності героя, виходить на передові рубежі життєтворення.

Відчуваючи всім єством, що спектакль, який безперервно розігрується у суспільстві, – не забава, не гра, а сутність життя (у праці «Суспільство спектакля» Гі Дебор щодо цього зауважував так: «Спектакль – це не сукупність образів, а суспільні стосунки між людьми, які опосередковані образами», і в основі цього спектаклю лежить ідея влади: «У корні спектаклю – найдавніша суспільна спеціалізація – спеціалізація влади» – 43), тіло надалі не хоче толерувати ідею акторства. Ні! Іван Піддубний повинен стати режисером життя (благо, він пройшов таку блискучу виучку у школі пані Антоніни).

Ідея («щаслива ідея» – 68, т. 2, с. 164), зародившись у надрах підсвідомого, транслюється тілом до рівня свідомості: «Раптом він скочив на ноги. Блиснула щаслива ідея [...] ось вона! Він покличе його (пана Миколу – О. К.) листом на поєдинок, тільки лист той мусить пройти через Антонініні руки...» [68, т. 2, с. 164].

Далі все йде (і має йти, бо суспільство гарно засвоїло правила театральної поведінки) за сценарієм: лист віддано пані Антоніні особисто – герой це ревно кон-

тролює: «Москаль повертає, зігнувся. «Самій пані?» «До рук» [68, т. 2, с. 166] – й починається процес переформатування складних стосунків, які, здавалось би, у певний момент набрали вже незворотного характеру.

Що оправда, вся подальша складна й дуже драматична сценічна дія відбувається вже за кулісами, де основну роль відіграє ще один невидимий глядачеві (але вже знайомий йому) режисер, який до того ж має й неабиякі акторські здібності.

Глядачеві, уяву якого майстерно підготував автор для відтворення не зіграної перед ним сцени, візуально доступними лишаються дві останні дії, що вражають як своїми режисерськими знахідками, так і майстерною та заглибленою до самозабуття грою героїв, зібраних режисером разом в одному місці.

Основу першої складає явно вимушене, навіть «видушене» вибачення колись «п'яного» («Як стовідерна куфа з горілки, як ціла корчма баб!») [68, т. 2, с. 166] пана Миколи, яке супроводжується спазматичним зустрічним кроком Івана Піддубного (щоправда, розчарованого відсутністю сценічних ефектів, які могли б так прикрасити мізансцену: «А про лист ні слова! Свиня!..» – 68, т. 2, с. 167).

Друга сцена – це розгорнена епічна картина всезагального щастя, де виразно фізіологізовані сцени у душі Гаргантюа межують із проникливим молитовним зверненням Люді до неба, а безнадійно-злісне шипіння пана Миколи, старанно приховуване за маскою ввічливості й услужливості, переривають безпардонно матеріалізовані інтимні сигнали пані Антоніни: «Обідали мовчки, хоч намагались говорити. Пан Микола [...] припрохував, дивлячись кудись поза нього: «Їж-жте [...] їж-те...» [...] Іван [...] їв, їв без кінця, без пам'яті, з такою завзятістю, з такою самопожертвою, з якими його прохано. Пані Антоніна часто губила серветку й, нагинаючись за нею, щипала Йванові ногу. Часом вона клала його руку собі на коліно. Людя зітхала і знімала очі до бога. «Спасибі тобі, добрий боже!..» – тепер усі щасливі!..» [68, т. 2, с. 167–168].

Візуальне у конфлікті ролей («Цвіт яблуні»)

На середину ХХ століття у психології та філософії сформувалася течія, яка трактує людину як систему ролей (Дж. Мід, М. Кун, І. Блумер). Представники цього авторитетного наукового напрямку стверджують, що кожен із нас «виступає в життя як «хтось», або як «член колективу», або як «син», як «батько», як «лектор», як «студент», тобто людина не виступає як якась абстрактна особистість, вона завжди носій якихось нормативів, якихось прав і обов'язків» [54, с. 58].

Однак те, що пізніше формулюється вченими як теорія, нерідко інтуїтивно «досліджують» митці, спираючись на власне розуміння життя, на властиву творчим особистостям глибинну інтуїцію. Звісно, «досліджують» по-своєму – засобами образно-художнього мислення.

Щодо цього творчість М. Коцюбинського має бути вивчена щонайретельніше, бо у його творах знаходиться чимало матеріалу, пов'язаного з рольовими проблемами. Згадаймо про своєрідну «деперсоналізацію» особистості, зумовлену особливостями взятої на себе героєм (за найнесприятливіших життєвих умов) конспіративної ролі (етюд «Невідомий»), нав'язування людині суспільством певної ролі («Відьма», «*Persona grata*»), розкриття справжньої суті героя у вирі складних життєвих обставин, що виявляє фальшивість обраної ним рольової «маски» («Сміх», «Коні не винні»), показ освоєння непростої ролі коханця манірної пані героєм, який має відверто корисливі мотиви («Поєдинок»), що дуже близько до обґрунтованої Е. Гоффманом концепції «соціальної драматургії», в основі якої лежить майже цілковите ототожнення театральної гри і взаємодії людей у реальному житті.

Опинившись у рольовому полі, людина тим самим входить у складну конфліктну зону – причому не лише зовнішнього, а й внутрішнього порядку. Наслідки таких психологічних катаклізмів, спровокованих зіткненням ролей, можуть бути драматичними і навіть трагічними. Це пов'язано з тим, що часом особистість змушена виконувати ролі, які конфронтують, а то й виключають одна одну. Ось

кілька дихотомічних пар, які моделюють теоретики: «генерал, який віддає розпорядження про бомбардування населеного пункту, і активний член якогось благодійного комітету; чадолюбивий батько сімейства, достойний супруг, який виконує всі свої «функції», і в той же час «коханець у відряженні», який реалізує на відстані від сім'ї свої «нездійснені потенції» [74, с. 100].

У своєму дослідженні рольової поведінки людини Е. Гоффман звертає увагу передусім на зовнішні форми: стосунки індивіда і суспільства. Звідси відповідна система категорій: «партія», «імідж», «фасад», «авансцена», «куліси» [3, с. 206].

У процесі комунікації, яка базується на театральності, самі по собі постають проблеми зв'язку видимого і реального: приміром, чи варто до кінця довіряти індивіду, чи «не приховує він таким чином свої істинні наміри?» (зокрема, тоді, коли знаходиться у стані афекту) [3, с. 207].

М. Коцюбинський цих проблем не торкається, оскільки в етюді «Цвіт яблуні» конфлікт ролей спроектований не назовні. Він відбувається «всередині» героя – на «підмостках» його душі.

Тут непримиренно конфліктують між собою два почуттєві світи: батька та митця. І в цей конфлікт безпосередньо втягнуте візуальне – аж до конституювання буття у його базових формах. Це стосується, зокрема, світла: чорно-білого (життя і смерті) у батька і сповненого примхливої гри світлових ефектів у митця.

Візуальні стратегії батька і митця принципово відмінні: для митця побачена трагедія передусім матеріал – це «заготовки» для майбутнього твору, які ретельно занотовуються (звідси знаковий образ секретаря, який – попри все – незворушно виконує свої обов'язки: «А моя пам'ять, той нерозлучний секретар мій, вже записує і сю безвладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицьях, і мій дивний настрій...» – 68, т. 2, с. 176); для батька візуальне – це передусім розчулена пам'ять, батьківський сентимент і жорстоке, незглибиме у своїй бездонності горе, яке трагічно візуалізується перед його очима.

Герой неймовірно любить своє дитя, зі щемом у серці згадує окремі сцени і навіть найдрібніші деталі, пов'язані з образом донечки: «Вона була така втішна... Коли я че-

сався щіткою, вона називала те «тато замітає голову» [...] не вимовляла літери «р», а замість «стидно» казала «стиндо». Хіба я можу забути, як вона, роздягшись на ніч, приходила до мене сказати на добраніч, у коротенькій сорочечці, вся тепла й рожева, з голими рученятами і з пухкими ніжками. Одною рукою вона притискала до грудей свою одягу, а другу закидала мені на шию й підставляла для поцілунку розпалену грою щічку» [68, т. 2, с. 175].

Візуальне (у батьківському варіанті) активізується ще й тому, що будь-яке наближення до драматичного чи трагічного породжує особливу атмосферу опредмечення того, що відбувається. Так народжується своєрідна дія у дії.

На матеріалі вторгнення у світ драматичного, яким так насичений інформаційний простір, це вдало простежує С. Шаап: «Драма породжує переживання. Людина почуває себе [...] причетною, навіть жертвою [...] Ефект посилюється візуалізацією того, що відбулося. При цьому візуалізується не стільки те, що відбулося, скільки страждання, яке супроводжує індивідуальне переживання конкретної події. Страждання повинне бути очевидним, чужа драма мусить ще раз бути пережита як власна» [137, с. 66].

У новелі М. Коцюбинського ситуація ще драматичніша. Тут героя не інформують про якусь драматичну подію – він сам особисто є складовою частиною її. Звідси особлива чутливість очей («Я роблюсь занадто чутким, мої очі помічають те, чого раніш не бачили...» – 68, т. 2, с. 172), зосередженість на опредмеченні зазвичай невидимого об'єкта, охопленого особливою відчуженістю від світу («Я бачу навіть себе, як я ходжу з кутка в куток поміж не потрібними мені й наче не моїми меблями; бачу своє серце, в якому немає найменшого горя. Що ж, смерть – то й смерть, життя – то й життя!..» – 68, т. 2, с. 172); зрештою, рідкісно цілеспрямоване прагнення візуалізувати картину горя в її найдрібніших, найдраматичніших настроєвих деталях: «... я кидаюсь по хаті, як зранений звір, і в непогамованій злості розпихаю меблі, й хочу все знищити. «Се підло, се безглуздо», – кричить у мені щось, і зуби скриплять од скритого в серці болю [...] З моїх уст готові зірватися грубі слова лайки, і я говорю їх, говорю уголос і сам лякаюсь свого голосу. Щелепи

мені зводить, холодний піт вмиває чоло... Я падаю в крісло, закриваю очі долонею... А-а!» [68, т. 2, с. 173].

Але тим-то й складна природа людини, що не одним почуттям живе вона. Оточена світом особистість має реагувати і на складні, часом навіть винятково складні зовнішні фактори, і якимось гармонізувати своє внутрішнє ество (навіть шляхом «непотрібної» у такий момент механічної дії: «Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! Тепер симетрично!.. А свист не вгаває» [68, т. 2, с. 169].

Світ постійно нагадує про себе відгуком колись виконуваних ролей – «покупця», «перехожого». І вони заявляють про своє існування в час, здавалось би, для цього найменш придатний. Чому не стираються, не витісняються ось ці дрібниці у момент найстрашніший, навпаки – зміцнюючись, вони починають витіснити базовий візуальний план: «Якісь голоси говорять у мені. «Чи не хочете оселедця?» Що? Якого оселедця? Я не задумуюсь над тим. Хтось чужий поспитав, і так воно лишилося. «Гідрохінон... гідрохінон... гідрохінон...». Чогось се слово мені вподобалося, і я повторяю його з кожним кроком і боюсь пропустити в йому якийсь склад. Воно якусь дивну полегкість робить моїм гарячим очам; вони спочивають, солодко спочивають, і перед ними починають простягатися довгі зелені луки з такою свіжою травою...» [68, т. 2, с. 171].

Напевне, в такий трагічний момент психіка приходить на допомогу свідомості – відтісняє фруструючий візуальний план і (подібно до сліз – «Я плачу. Сльози полегкості капають услід за платочками, а я з жалем дивлюсь на не потрібну мені зелену чашечку, що лишилась у руках...» – 68, т. 2, с. 174) допомагає втамувати нестерпний біль та відтіснити (чи витіснити?) інтенції божевілля, які помітно активізуються в таких навіть не порогових – а безнадійно трагічних станах.

А може... Та, втім, пояснити ці «капризи» психіки логічно, швидше за все, нікому й не вдасться (за такої ситуації можна тільки щось припускати). Очевидно, тут зафіксовано те, що ми не можемо (просто не в спроможності) контролювати весь безмір психічних процесів, які йдуть безперервним потоком. Особливо в стані депресії чи

жаху, коли контрольні рецептори майже відключені, оскільки «задушені» горем.

Однак нема й чистого автоматизму. Ось герой у новій рольовій позиції – «чоловік». Він мав би заспокоїти дружину. Зрештою, це герой і робить. Але якісь фізіологічні центри дають поштовх новому почуттєвому імпульсу – може, сам організм, підпорядкований потужному поклику природи, підсвідомо шукає вихід. Та одразу ж навперейми біологічному імпульсу «кидається» моральний цензор. В життєву гру вступає совість і мораль: «Я бачу її (дружини – О. К.) миле заплакане обличчя, її голу шию і злегка розхристані груди, звідки йде западне тепло молодого тіла, і в той мент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо ридає, я обіймаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку, і наче крізь сон тямлю, що в голові моїй лишається невисловлена думка: «Не плач. Не все пропало. Ще у нас будуть...» А, підлість!.. Як може родитись така потіха під свист здушеного смертю горла?» [68, т. 2, с. 172].

І таким полем протистояння стає практично увесь почуттєвий світ. Та найзапекліше все ж протистоять одне одному зболена душа і жорстока пам'ять.

Герой твору пише пройнятий драматичними почуттями роман, який потребує значного запасу психологічних вражень та досвіду переживання порогових станів («Чому б мені не взяти такої ночі до того епізоду розпочатого мною роману, де Христина, покинувши свого чоловіка, опинилась раптом із великого міста у глухому містечку? Їй не спиться. Вона відчиняє вікно своєї хати... Ціле море дерев у цвіту... Спить містечко як купа чорних скель... Ні згука, ні блиску під хмарним небом. Тільки запахи душать груди та тріпочеться оддалеку глухе калатало, немов перебої серця незримого велетня...» – 68, т. 2, с. 170).

Цей текст автору треба наповнити правдою життя. Тому для естетичної свідомості подарунком виглядає трагічний стан людини (взагалі – будь-які порогові стани): це вдячний момент для збирання вражаючого естетичного матеріалу, до якого в інший час (в іншому психологічному настрої) не доступитись. І меж цьому немає: жорстокість естетичного переступає через всі бар'єри етичного аж до заперечення будь-яких антропологічних

інтенцій (яскравою ілюстрацією до цього твердження можуть бути ось ці рядки з одного з творів Хорхе Луїса Борхеса, де нещадність естетичного, яке ґрунтується на нехиті до світу, безжально розтоптує трепетний інстинкт батьківства: «Дзеркала і почуття батьківства викликають відразу (*mirrors and fatherhood are hateful* – курсив у тексті – О. К.), бо вони розмножують і поширюють те, що ми бачимо» [19, с. 161].

Та частина психіки, яка відповідає за професійну сферу, діє, незважаючи ні на що, діє холодно, розраховано, навіть нещадно. Її не зупиняє нічого – ні складна психологічна ситуація, ні горе, ні мораль, ні душевний дискомфорт.

Простежимо на кількох прикладах, як це відбувається у творі, як підсвідомо під тиском професійного обов'язку відбувається перехід від одного емоційного стану до іншого, як реагує на всі події внутрішній моральний цензор, як опирається батьківська свідомість насильству, необхідності діяти другому «я» аж доки не відступає перед жорстокою ходою інших психологічних імпульсів, які насилає закута у броню необхідності «роль» письменника.

Ось цей трагічний «сюжет»: «А я ходжу... Десь далеко стукає калатало нічного сторожа... Щось є просте й миле у тій промові калатала... Чому б мені не взяти такої ночі до того епізоду розпочатого мною роману... Я стрепенувсь. Боже! Що зо мною? Чи я забув, що у мене вмирає дитина? Я приклав ухо до дверей. Свистить? Свистить... Як їй трудно дихати, як вона мучиться, бідна пташка...» [68, т. 2, с. 170].

Однак минає певний час, і, знехтувавши шоковим станом, знову заявляє про себе письменницьке ество: «Я бачу скляний уже погляд напівзакритих очей, а мої очі, мій мозок жадібно ловлять усі деталі страшного моменту... і все записують... Щоб не забути... щоб нічого не забути... ні тих ребер, що з останнім диханням то піднімають, то опускають рядно... ні тих, мертвих уже, золотих кучерів... ані теплого запаху холодіючого тіла, що виповняє хату... Все воно здасться мені... як матеріал... я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе

всю сю картину смерті на світанні життя... Ох, як мені гидко, як мені страшно, як ся свідомість ранить мое батьківське серце... Я не витримаю більше... Геть, геть із дому якомога швидше...» [68, т. 2, с. 174].

Здається, кінець. Та у фіналі герої не витримують нерівної боротьби – начало митця перемагає все: і біль, і розпач, і трагізм смерті: «А моя пам'ять [...] вже записує і сю безвладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицях, і мій дивний настрій [...] Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! Воно здається тобі [...] колись [...] як матеріал [...] Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?» [68, т. 2, с. 176].

Чому стається саме так? Чому естетичне так впевнено бере гору над етичним?

На це питання спробував дати розгорнену відповідь у цікавій і проблемній статті «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського відомий знавець класичної української літератури П. Филипович.

Як неприйнятну для пояснення моральних колізій, пов'язаних з інтерпретацією творчості М. Коцюбинського, схарактеризував дослідник теорію «неронізму», або «морального індивідуалізму» (її основні засади П. Филипович висвітлив, спираючись на працю С. Грузенберга «Геній і творчість. Основи теорії і психології творчості» (Ленінград, 1924)): «... притупленість моральних сприйнять художника, що межує з цілковитою атрофією моральних почуттів [...] тенденція художника перетворити свої депресивні переживання в матеріал до творчих побудов [...] витиснення з душі художника депресивних емоцій естетичними сприйняттями [...] роздвоєння особистості художника» – 121, с. 124).

Хоча певні (і навіть дуже спокусливі) моменти для входження у складний світ «Цвіту яблуні» ця теорія й пропонує. Візьмемо, приміром, ось цей пасаж: «Моральний індивідуалізм художника, притупляючи в ньому сприйнятливості («восприимчивості») чужих і навіть своїх страждань, загострює («изоцряет») його хворобливо витончене сприйняття краси за рахунок здорових моральних емоцій» – 38 (параграф 4 – «Патологічна форма катарсису – «моральний індивідуалізм» (неронізм))»).

Щоб не руйнувати логіку роздумів і зберегти атмосферу полемічного дискурсу 20-х років (та й, зрештою, аргументацію), процитуємо відповідний уривок тексту з статті П. Филиповича в усій можливій повноті: «Чи можна зарахувати до табору таких письменників Коцюбинського на підставі «Цвіту яблуні», як це робить Коряк: «На камені», «Поєдинок» і особливо «Цвіт яблуні» [...] цілком література для інтелігенції. Тут виразно чути дух богеми: зненависть до цього болота міщанського життя, залюбленість у красі, відданість мистецтву до такої міри, що ціле життя – навіть смерть коханої дитини – для артиста – митця є тільки творчим матеріалом» ... На нашу думку, «Цвіт яблуні» не дає підстав для таких висновків, «духу богеми» морального індивідуалізму («неронізму») в трактуванні теми ми не бачимо» [121, с. 125].

А якщо все це не «моральний індивідуалізм», або «неронізм», то що ж?

П. Филипович наполягає передусім на професіоналізмі: «Коцюбинський говорить про неминучий для письменника процес спостереження й початкової фіксації життєвих вражень, процес, що великою мірою пасивний («пам'ять, той нерозлучний секретар мій, уже записує»), який характеризує певніш професіонала, ніж естета (курсив наш – О. К.), і зустрічає опір з боку морального почуття письменника, що подвоюється і змагається з людиною» [121, с. 125].

Однак основна причина, як видається, лежить все ж (а може навіть, і напевне) не у площині професіоналізму. Хіба можна професіоналізмом пояснити маніакальне прагнення художника виконати свій обов'язок (сам П. Филипович, звертаючись до праці С. Грузенберга, наводить кричущі приклади жахливої моральної нечутливості, які виходять за межі професіоналізму: «Художник Лука Синьореллі, дізнавшись про трагічну загибель свого юного сина, бере пензель й малює його труп, не вронивши над ним жодної сльози [...] Тінторетто малює при лампі свою мертву дочку [...] *Ге пише портрет своєї дружини під час передсмертної її агонії* (курсив наш – О. К.)» – 121, с. 124).

Художник – глибинне породження самого життя, його біль і крик, його найприскіпливіший обсерватор і найглибший інтерпретатор його потаємних сторін.

Пізнати життя неможливо, якщо не брати його у всій повноті, якщо (з тих чи інших мотивів) проскрибувати (чи безсоромно замовчувати) певні його сторінки.

На цій дихотомії (повнота – вибірковість бачення) і тримається одна з найголовніших відмінностей у сприйнятті світу батьком та митцем. Батько – це структура страждання. Тому весь жах життя, який спіткав його, він не може прийняти як реальність: «Оленка вмирає... Ні, се не може бути... Се дико... се безглуздо... (нагадаємо, що одне із значень цього слова «нісенітниця»: щось «без усякого змісту...» – 86, т. 2, с. 368 – О. К.)» [68, т. 2, с. 172]. Художникові ж внутрішньо значно ближчим і набагато зрозумілішим є заклик Ф. Ніцше «прийняти і визнати правочинність кожного моменту буття» [137, с. 21].

Поведінка батька повністю коригується традицією, звичаями, морально-етичними нормами, зрештою, *власним емоційним ставленням до світу* (і тут він належить сам собі, своїй внутрішній сутності). Митець – щось інше, може навіть, до певної міри імперсональне: Юнг недарма зауважував: «Чисто особисте – це для мистецтва обмеженість, навіть порок» [144, т. 15, с. 145].

Митець (знову ж таки згадаємо Юнга) «... у найвищій мірі об'єктивний, істотний, надособистісний, можливо, навіть нелюдський (розрядка наша – О. К.) [...] бо у своїй якості художника він є своя праця, а не людина» [144, т. 15, с. 145]. Завдання художника – виговорити «таємниці духу своєї епохи». Іноді це відбувається «просто неусвідомлено». Тоді він діє подібно до сомнамбули. І навіть коли митець переконаний, що сам «творює свої тексти», він не знає, що насправді ним «керує дух епохи» [144, т. 15, с. 176].

На цьому шляху – шляху пізнання істини – художник рухається як одержимий, швидше за все, навіть не усвідомлюючи аморальності свого маршруту: «Твір, який ще не народився в душі художника, – це стихійна сила, яка прокладає собі шлях або тиранічно і насильницьки, або з *тією неповторною хитрістю, з якою вміє досягати своєї мети природа, не переймаючись ні особистим благом, ні горем людини – носія творчого начала* (курсив наш – О. К.)» [144, т. 15, с. 108].

Відчуваючи цю неспівмірність людського і творчого, яке штовхає митця на позірно аморальні кроки, бачачи, що він сам безсилий щось змінити, герой етюду «Цвіт яблуні» у кінці твору вибачливо звертається до своєї померлої дитини: «А моя пам'ять, той нерозлучний секретар мій, вже записує і сю безвладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицах... Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?» [68, т. 2, с. 176].

Одержимість художника, його неспинне бажання пізнавати життя у всій повноті (про це сам М. Коцюбинський у «Записних книжках» зауважував так: «Справжній талант – як повітря, обхоплює все» – 68, т. 4, с. 261), зрештою, його візуальна стратегія таки взяла гору над трепетним батьківським почуттям.

Візуальне як засіб переформатування природного у соціальне («З глибини», «У грішний світ»)

Світ природи завжди був у центрі уваги М. Коцюбинського. Але природа не сама по собі: митець настійно прагне пов'язати її зі світом людських почуттів. Від «статистичного» елементу краєвиду («Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма») до феномену, сповненого антропологічних інтенцій, – так розвивається образ природи в ранніх творах М. Коцюбинського.

Та природне й людське на початках творчості М. Коцюбинського ще не вповні інтегровані. Ситуація принципово змінюється на початку ХХ століття, коли завдяки посиленню антропологічного начала образ природи починає виходити на рівноправний діалог із людиною (навіть трансформуючись у дійову особу, яка бере безпосередню участь у подіях: найпоказовіший приклад такого плану – новела «Intermezzo»).

У цьому діалозі вповні виявляються настрої та почуття героїв. Яскравим прикладом можуть бути стосунки двох персонажів – Соломії та комишу: «Комиш шумів. Він їжився перед нею, тіснив із боків, настигав іззаду, ловив корінням за ноги, колов і різав шорстким листом. Жовтий, гладкий, високий – він глузував із неї,

помахуючи над її головою рудим чубом. Соломія чула до нього зненависть як до живої істоти (розрядка наша – О. К.)» [68, т. 2, с. 118].

Ще виразніш партнерство людини й природи виявляє себе під час вкрай драматичної розмови Соломії з мороком: «Шу... шу... шу... а пощо було клясти... шу-шу... а тепер умре... побачиш... умре... шу... шу... шу... Соломії ставало моторошно. «Брешеш, брешеш... – хотіла вона кинути в лице злому морокові, – він мій... він буде жити...» [68, т. 2, с. 114].

Та значно цікавішими є ті моменти, коли природний феномен уподібнюється до чогось, стає його аналогом, що є виразом сутності людини.

Приміром, у циклі «З глибини» (розділ «Хмари») відповідником душі виступає хмара: «Коли я дивлюсь на хмари, ті діти землі і сонця, що, знявшись високо, все вище і вище, мандрують блакитним шляхом, – мені здається, що бачу душу поета» [68, т. 2, с. 177], що цілком закономірно, зважаючи на традицію співвідносити душу і «облачное тело» [46]. До цього додамо, що «в Традиції символізм хмар відігравав надзвичайно важливу роль. Вони виступали як облачення небес, а небеса були образом духу. Показово, що у мить Другого Пришестя Господь «грядет на облацех». Зображення хмар як в іконописі, так і в світських його формах вказують на трансцендентні божественні світи» [46]. Ще виразніше зв'язку душа – хмара «прописує» М. Ямпольський, називаючи хмару душею, «вынесенную вовне» [145, с. 73].

Завдяки своїй місткості, глибині, універсальності, постійній трансформації форм (французький філософ Мішель Серр щодо цього зауважував так: «Кожна річ у світі є свого роду хмара» – «Jedes Ding der Welt ist auf seine Art eine Wolke» – 152) та вмінню утримувати в собі незбагненне («Коли сучасні вчені хочуть наглядно пояснити теорію хаосу, вони часто використовують образ хмар» – 46) цей – майже буденний – елемент пейзажу посів одне із знакових місць у європейській культурі – як у сакральному мистецтві, так і світському.

Чи не найпомітніший крок у концептуалізації цього образу зробила культура початку ХХ століття. Спираючись на естетичний досвід В. Маяковського, В. Хлебнікова, а особливо В. Кандинського та А. Белого, О. Матич

спробувала простежити, як мистецтво авангарду змінило підходи до формування цього образу: «хмари стали виражати прагнення до абстракції» [78, с. 214].

М. Коцюбинський у циклі «З глибини» теж кардинально змінює підхід до осмислення образу хмар, спираючись при цьому на одвічне прагнення людства «надати предметності безпредметним обрисам, на які ми проектуємо свою уяву і суб'єктивність» [78, с. 212].

Попередній досвід митця демонструє достатньо традиційні підходи. Хіба що з плином часу естетично точнішим, глибшим стає малюнок хмар. Досить порівняти їх образ в оповіданнях «Андрій Соловійко, або Вчення світ, а невчення тьма» та «Дорогою ціною» чи в акварелі «На камені»: «Темна ніч. Чорні хмари, ніби великі хвилі...» [68, т. 1, с. 296] – «Обернувшись назад і глянувши на небо, вона (Соломія – О. К.) побачила червоні, як грань, хмари...» [68, т. 2, с. 120] – «далекі шпилі, сизо-блакитні, здавались зубцями застиглих хмар» [68, т. 2, с. 147]. Ці приклади можна доповнити прикладами із «Записних книжок»: майже гламурним малюнком хмар – «Блакитне небо вкрилось рожевими платочками троянд» [68, т. 4, с. 272] – чи виразно експресивним, який ґрунтується на передачі психологічного стану цього виразно персоніфікованого об'єкта – «На заході неспокійно спала чорна важка хмара [...] нервоно здригаючись од легкої блискавки» [68, т. 4, с. 275].

Звернення М. Коцюбинського до засобу аналогії, який допоміг йому опредметити безпредметні обриси душі, не випадковість. Усе закономірно, якщо згадати відомі слова Леопольда Стаффа, який зауважив настійне прагнення українського митця пов'язувати природні явища й психологічні феномени: «Колір моря, скель, нюанси землі і неба асоціювались у нього з різними людськими переживаннями».

Душі, що своїми безкінечними психологічними вібраціями нагадує постійне переструктурування хмар («Он пливе, чиста і біла, спрагла неземних розкошів, прозора і легка [...] Велика і важка, повна туги й невиплаканих сліз, вагітна всіми скорботами світу, темна од жалю до нещасної землі, вона клубочиться чорними хвилями ... Неспокійна, вся насичена вогнем, вся палаюча великим і праведним гнівом. Мчить шалено по небу і підганяє ліниву землю золотою різкою [...] вона спустила сірі крила

над землею [...] і сіє дрібну мряку суму...» – 68, т. 2, с. 177), у цьому виразно концептуалізованому тексті, яким є цикл «З глибини», цілком закономірно відведене заголовне місце.

Таким воно, за М. Коцюбинським, залишається й у структурі особистості, конфігурацію якої визначають три ключові елементи: душа – серце – розум, що дуже близько до філософії серця, у межах котрої дослідники простежують такий порядок підпорядкування категорій: «Серцем людина осягає вищий сенс життя, запрограмований у її душі, а зрілим розумом скеровує всі свої сили на самореалізацію» [140].

Підхоплені вітальною хвилею серце й розум намагаються посіяти в душі надію на щасливу долю («Навколо люди. Блищать їх очі, тремтять їх голоси [...] Снує срібну нитку розум і золоту – серце... (нагадаємо, що в ясновидінні зв'язок людини з долею виглядає як золота чи срібна нитка – О. К.)» [68, т. 2, с. 178].

Та все це задарма: «... коли до уст моїх торкається келих веселощів – я чую вже знайомий *реквієм душі* (курсив наш – О. К.): «А ти самотній!..» [68, т. 2, с. 178].

Очевидно, від глибокої безнадії наскрізний у циклі танатологічний мотив: помирає хмаринка, що «тоне, розпливається і гине в блакитній пустелі» [68, т. 2, с. 177]; співає реквієм душа; про бажання померти, згинуті навіки у фіналі циклу волає вся екзистенція героя: «І тоді... підняв я очі догори, до білого снігу і зором зацькованого звіра благав його: іди... іди... спадай, покрий навіки...» [68, т. 2, с. 179].

Серце намагається знайти вихід. Ще мить і ось вже б'ється біля серця героя «кохаюче серце» [68, т. 2, с. 179]. Разом «дві іскри» творять «поломись щастя», коли здається, що сфінкс (фізично зрима втілення загадки буття) «розгаданий вже» [68, т. 2, с. 179] і тим самим анігілюється сповнений трагізму танатологічний мотив. Та навіть у цей момент «... чорним клубком котиться в грудях моїх болісний й гордий покрик: «А я... самотній!..» [68, т. 2, с. 179].

Однак, напевне, не в екзистенційній самотності річ. Вона аж ніяк не може бути вирішальним фактором. Хоча – варто зазначити – самотність теж посідає своє

вагоме місце як у житті ліричного героя, який є стрижневим образом у циклі «З глибини», так і в житті майже всіх героїв творів М. Коцюбинського початку ХХ століття (звернемо увагу на згадувані вже нами в інших розділах образи Еміне – Раїси Левицької – Остапа – Фатьми чи менш знайомі, але щодо цього теж дуже й дуже показові: Абібули – оповідання «Під мінаретами»; Карпа – оповідання «По-людському»).

Справжня причина трагедії, швидше за все, інша – значно глибша. І торкається вона онтології буття людини: у пошуку відповіді на корінні питання буття героя самотній. Але ці роздуми (мабуть, з огляду на рівень катастрофізму) митець оприлюднити не зважився – усе лишилось у чернетках (недоговореним, недопоясненим, поданим лише пунктирно – якимись штрихами чи напівнатяками).

Як же виглядає пояснення для себе? Звернувшись до підготовчих матеріалів, полишених митцем дуже скупих чернеток, спробуємо окреслити його (вповні розуміючи рівень гіпотетичності спроби й всі ризики з цим пов'язані).

І отже, видається, що декораціями життя слугує уособлення колективної пам'яті – цвинтар. Подібно до сонячного променя, який з'єднує могили й сонце, світ живих і мертвих в одне ціле, все в єдине ціле інтегрує душа, точніше – «пам'ять душі» [68, т. 2, с. 350].

На подіумі життя два ключові персонажі: Маска і Сліпий. Що ж сталося? («Що сталося?» – 68, т. 2, с. 350.) А сталася онтологічна катастрофа: оскільки обличчя кожного прикриває маска, всі ми втратили внутрішню сутність. Звідси загальна сліпота. Про це митець говорить, використовуючи гіпотетичну форму: «Чи ж ми всі не такі сліпці перед таємницею життя?» [68, т. 2, с. 350].

Якщо все так, якщо, згубивши самих себе, згубивши тим самим дорогу (про це свого часу так виразно говорив інший геніальний українець – М. Гоголь), ми дивимось і не бачимо, то надалі має повторитися ситуація, аналогічна до тієї, що лягла в основу картини Пітера Брейгеля «Сліпці», яка виросла з біблійної притчі про сліпих: «...коли сліпий водить сліпого, – обоє до ями впадуть» (1 М., 15:14).

Що можливий саме такий розвиток подій, говорить оприлюднений митцем текст, у якому (на фоні духовної катастрофи героя) зримо проступають контури ідеалу.

Кому заздрить ліричний герой? Природі! Чому так, чому світ природи, чому не найвищий її витвір – людина: адже вона загально визнаний творець?

Бо саме вона – природа (а не людина) – відтворює й творить новий світ: «З жалем дивлюсь на воду: мов дзеркало, одбиває вона красу світу, і коли невдоволена навіть – ламле всі лінії й фарби і *творить* (курсив М. Коцюбинського – О. К.) своє» [68, т. 2, с. 178] – «дзеркало душі моєї померкло, потьмарилось, не одбива нічого» [68, т. 2, с. 178]. Тільки природа здатна продовжити існування: «кожна брунька ховає в собі надію життя і дасть нові пагони» [68, т. 2, с.178] – «попіл надій моїх нерухомою хмарою завис наді мною [...] те, що облетіло і стало голим, – не розів'ється знову» [68, т. 2, с. 178].

За таких умов (дивовижна, на перший погляд) пропозиція приходить сама собою, приходить, освячене дуже природною за таких умов питальною інтонацією: «І чом не живу я, вища істота, як те мертве небо, як нежива земля, як вода, як рослина?» [68, т. 2, с. 178]. Звідки ж цей «маршрут», чому людина прагне так глибоко інтегруватись у природний світ? На це питання, як видається, переконливу відповідь дав у «Мыслях врасплох» Абрам Терц: «Окружающая природа – лес, горы, небо – наиболее доступная нам, зримая форма вечности, ее вещественная имитация, подобие, олицетворение. Сама протяженность природы во времени и пространстве, ее длительность, величина по сравнению с нашим телом внушает мысли о вечном и пробуждает в человеке недоверие к своему ограниченному существованию» [116, т. 1, с. 328].

Гіпотетичний життєвий маршрут М. Коцюбинським намічено в «Утомі». А в частині під назвою «Сон» це вже озвучено як бажана життєва програма: «тоді підняв я очі догори, до білого снігу і [...] благав його: іди... іди... спадай, покрий навіки...» [68, т. 2, с. 179]. Це сон, але й не сон, про що свідчить контрольована суб'єктом напівпитальна інтонація: «Так снилося мені – чи ж снилося мені?..» [68, т. 2, с. 179].

Однак такий «похід» – це не входження в ніщо. Сміємо припустити, що зачарована ідеалом природного життя «вища істота» прагне зануритись в описане Б.-І. Антоничем долюдське існування планети («Мов папороть, перед очами стає прапервісність твоя: ти ще рослина, ти ще камінь, тебе обкручує змія» – «Змія»), щоб, пройшовши цикл очищення й оновлення, витворити інший – гармонійний світ, про який так марилося в оповіданні «По-людському»: «Чи скоро ж діждемо гармонії й в людському житті?» – витала надо мною думка...» [68, т. 2, с. 61] і який так щедро дарує природа, оповита аурую облагородженого людського світу: «А навкруги було так гарно, так радісно. У чистій і ніжній, як лоно коханки, блакиті, в могутній хвилі життя, що ледве виявлялось таємним тріпотінням соків, в теплому й запашному диханні весни було так багато радості, почувалась така повна гармонія» [68, т. 2, с. 61].

Повна гармонія – це (швидше за все) ознака омріяного раю. До нього – до «місця вічного блаженства» [80, т. 2, с. 363] – і прагнуть герої творів М. Коцюбинського.

У новелі «У грішний світ» послушниці Юстині («справжній черниці» – 68, т. 2, с. 181) таким місцем могла б стати божа обитель – монастир, захований на «дні міжгір'я» [68, т. 2, с. 180].

І справді – в окремій (рідкісній) хвилині так і стається: приміром, коли лунає спів церковного хору: «В церквичі співали. Жіночі голоси, чисті, високі і сильні, мов янгольські хори, вели побожну пісню [...] Юстина стала. Вся тиха, просвітлена, слухала співу» [68, т. 2, с. 181]; коли з уст героїні виходять «солодкі молитви на кам'яному помості в кутку темної церкви...» [68, т. 2, с. 190].

В усі інші моменти божа обитель – це «Загублений рай» [68, т. 2, с. 354], бо монастирський світ до болю нагадує світське життя. Ті ж заздрощі, взаємна ненависть («Секлета з Мартою [...] півроку не розмовляють уже [...] вороги люті...» [68, т. 2, с. 182], плітки, підлабузництво, сварки, оббріхування («Аркадія на всіх набріхує матушці-ігумені» – 68, т. 2, с. 182). Ні! Не боже смирення, не молитовна тиша, не благоговійний спокій сповнюють простір монастиря, а крик і гвалт: «по цілих днях кипить у нас, як у неклі... (курсив наш – О. К.)» [68, т. 2, с. 182].

Тому й тікають сестри «далі від раю, ближче до грішного світу...» [68, т. 2, с. 190]. Послушниці від мертвеччини йдуть туди, де «б'ється хвиля живого життя...» [68, т. 2, с. 191].

Але це ж той світ, звідки до уявного раю свого часу втекли черниці. Раю, певне, «в широкому, чужому світі, від якого відвикли» [68, т. 2, с. 190] теж нема.

За такої безнадійної ситуації до вирішення найгостріших соціальних проблем і «підключається» природа: без інтегрування природного світу в соціальний герої М. Коцюбинського не можуть (хоча б уявно) вирішити ключові проблеми буття. Звідси той рівень змістового навантаження, яким сповнено світ природи в новелі «У грішний світ».

У цьому творі помітно посилено (звичну вже для творів М. Коцюбинського) парадигму антропологічного: природа у новелі – це, по суті, окрема, побачена розчуленими очима митця «дивна країна» [68, т. 2, с. 184], де максимально олюднено флористичний світ – аж до актуалізації візуальних інтенцій його.

Глибока ніч тут «простирає сині крила і тихо вкриває одвічні бори...», у яких «кострубаті [...] довгі галузки» опускаються у безодню «як руки» [68, т. 2, с. 180–182]; земля мліє і сміється «в обіймах, немов упоена коханням жінка» [68, т. 2, с. 184], а «соснові шишки, великі й порожні» дивляться «із трави десятками очей на схилені голови синіх дзвіночків» [68, т. 2, с. 182].

Та найголовніше у творі – входження природного світу в зону сакрального. Це відбувається завдяки яскраво вираженому чуттєвому сприйняттю пейзажу, яке так однозначно оприявнює себе у творі (принагідно нагадаємо, що сакральне в культурі постає як «категорія чуттєвості» – 63, с. 34).

Підсумком такого входження є те, що саме тут (на лоні природи) реалізується господній проект монастирської обителі, яка й виглядає справжнім раєм.

У світі природи знаходимо необхідні уяві зовнішні ознаки культової споруди («стіни храму» – 68, т. 2, с. 183) і потрібну для церковної служби утварь – «кадильницю» [68, т. 2, с. 183], «плащаницю» [68, т. 2, с. 188].

Усе в природі «переодягається» так, що ми легко пізнаємо монастирський світ. Чорні бори обступають «білу церковцю немов черниці дитину» [68, т. 2, с. 180]; «сім чорних горбів» дивляться, як рядками сходять сосни, «немов чернечі процесії» [68, т. 2, с. 187]; «старезний дуб», виступаючи заступником «святого Кузьми», вітає гостей і «прохає спочити» [68, т. 2, с. 184].

Зрештою, ліс одягається в «жовте й червоне листя», яке сонце обертає в «золото й вогні». Унаслідок цього дерева починають нагадувати «сонми священників, у золотих ризах, із палаючими свічками в руках», які «правлять службу божу», а «купи чорних сосон, мов сестри-черниці, побожно схилившись, слухають святі слова» [68, т. 2, с. 183].

Та найголовніше, що у цьому світі нема лихого погляду стрічних черничок – «вогнем дишуть одна на одну, усі сердиті...» [68, т. 2, с. 182], відсутній бруд людський, який (зазвичай) так владно проходить навіть крізь товсті монастирські стіни. Відвідавши один із монастирів, М. Коцюбинський був вражений до глибини душі: «Моральна, внутрішня неохайність доповнює картину неохайності знадвірної. Серед розкішної чистої природи – монастир з його «братією», святощами та забобонами – здається якоюсь гидкою плямою, смердячою купою гною» [68, т. 2, с. 351].

Натомість у монастирі, створеному природою, панує краса, «гармонія ліній і фарб» [68, т. 2, с. 183]. Навіть послушниця Варвара, яка чує «заклики грішного світу» [68, т. 2, с. 185] і явно знає всі принади життя поза монастирем, емоційно відгукується на цю неймовірну картину: «Яка краса, господи», – зітхнула Варвара» [68, т. 2, с. 183].

Недарма тут з'являється знаковий біблійний образ – «драбина Якова» («А там знов бук та грабина, затоплені синім мороком ночі, немов повиті мріями, збігали, як драбина Якова, з неба в долину та єдналась із далекими тіннями гір, прозорими і легкими, як дим із камильниць» – 68, т. 2, с. 183), який має дуже важливе для розуміння нашого тексту змістове наповнення.

Про що ж нагадує цей образ, якою семантикою наповнений він, зрештою, який простір він окреслює?

Погортаємо Біблію, підкресливши ключові місця, які прямо і безпосередньо «підводять» нас до розуміння змісту новели «У грішний світ»: «І снилось йому (Якову – О. К.), – ось драбина, поставлена на землю, а верх її сягав аж до неба. І ось Анголи Божі виходили й сходили по ній [...] І ото Господь став на ній [...] І прокинувся Яків зі свого сну, та й сказав: «Дійсно, Господь пробуває на цьому місці, а *того* (курсивом це слово подане у тексті – О. К.) я й не знав!». І злякався він, і сказав [...] *оце місце! Це ніщо інше, як дім Божий і це брама небесна* (курсив наш – О. К.)» – 1 М, 28:12, 13, 16, 17).

Подібне відчуття охоплює і Юстину: храм природи виступає втіленням Дому Божого. Тому саме тут «гармонія ліній і фарб» здіймає «душу в небо» і дає відчуття душевного раю, в якому чуються героїні небесні співи [68, т. 2, с. 183].

Так – через глибинну антропологізацію, своєрідним продовженням якої є соціалізація природного, – формується одна з базових ліній у творчості М. Коцюбинського. Саме вона багато в чому й визначає особливості надзвичайно складної поетики новели «Intermezzo», яка стала своєрідним естетичним маніфестом митця.

Однак її – цієї новели – (швидше за все) не було б, якби не драматичний досвід, пов'язаний із біснуванням реакції після революції 1905 року, який змусив митця багато в чому по-новому подивитися на світ і змінити життєве мотто: «А я... самотній!..» [68, т. 2, с. 179] – цикл «3 глибини» на «Я не можу бути самотнім (курсив М. Коцюбинського – О. К.)» [68, т. 2, с. 297] – новела «Intermezzo».

Візуальне у процесах трансформації особистості («Сміх», «Він іде!», «Невідомий», «Persona grata», «В дорозі»)

6 січня 1906 року в Парижі О. Бенуа занотовує у щоденнику: «Не стал читать газет. Хочу вылечиться хоть временно от русского кошмара» [11]. А через місяць (7 лютого того ж таки року) М. Коцюбинський, перебуваючи в осерді

кошмару, візуалізує його в оповіданні «Сміх»: «Доктор [...] вбіг [...] він махав руками, як вітряк крилами, і ще на ходу кричав: «Сидите собі... і не знаєте, що діється... Б'ють, забивають... Поріжуть... як курчат... Розбили квартиру доктора Гарньє... Жінку волочили за коси... Іваненка стягли з звозика і розбили голову... Залізко мусив присягати на самодержавіє, бо били люто... Акушерку Рашкевич, кажуть, на смерть забили. Поліції нема, щезла. *Нас оддали п'яній голоті...* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 2, с. 242].

Від прагнення передати ще свіжі й дуже болісні враження, яких, очевидно, накопичилося чимало (18 листопада 1905 року М. Коцюбинський писав М. Чернявському: «Нам дали уже стільки доказів «действительной неприкосновенности личности», колючи дітей штиками та рубаючи шаблями в день оголошення маніфесту, а потому у страшні дні контрреволюції (читай – розбою), що арештування тепер зовсім не винних людей тільки ще краще ілюструють ту [...] свободу [...] На погромі справді побито і зранено Чер[люнчаке]вича»), від бажання якнайточніше й повніше зафіксувати їх візуальне в оповіданні «Сміх» функціонує в режимі моментальної фотографії.

Саме звідси площинність малюнка, якому бракує глибини осмислення трагічних подій. Все, зрештою, нагадує репортаж з місця злочину, де очима свідків чи безпосередніх учасників страшного дійства (як у хроніці) візуалізується побачене.

Послухаємо ще одного вкрай схвильованого свідка. Режим візуалізації той же, але наскільки глибшою, чутливішою до шокуючих деталей є рецептивна система жінки, де панорамне бачення чоловіка природно й закономірно змінюється на сфокусоване. Спільним лишається тільки відчуття страху – хіба що у жінки воно на порядок вище: «... влетіла в столову маленька кругленька жінка... «Мої милі, мої дорогі... ви ще живі? А я думала... Вже почалося... Юрма ходить по вулицях з царським портретом. Я тільки що бачила, як били Сікача... Я бачила, як його, уже без шапки, червоного, в подертій тужурці, зігнутого вдвоє, кидали з рук до рук і всі били. Очі в нього такі великі, червоні, божевільні... *Мене обхопив жах...* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 2, с. 239].

Та мине лише кілька місяців і з'явиться мистецький шедевр – образок «Він іде!» Власне, погрому в цьому творі нема зовсім, кривавих сцен теж, але яка трагічна симфонія, що супроводжує входження зляканої громади у катастрофу.

Маленьке провінційне містечко у цьому творі перетворюється на простір, у якому панує жах. Змінюється навіть «формула» часу: він перетікає з субстанції, наповненої надіями, у субстанцію тривоги: «... кожна хвилина, що конала навіки, родила другу, а та наближала страшну невідомість» [68, т. 2, с. 249].

У кризовий момент пам'ять жителів містечка панічно сягає давніх кривавих часів, які ще зберігають свою силу і тривкість у пам'яті повсякдення: «Старий мечет, сповнений нині так густо зерном, як колись правовірними за панування турків, був чорний од чорних згадок про криваві події, що минули, здавалось, навіки...» [68, т. 2, с. 252].

Це (швидше за все) згадка про вкрай драматичне, насичене кривавими подіями Х VII століття, коли турки владарювали на Поділлі. Однак пам'ять має сягати глибших часових шарів, оскільки поетика твору відверто нагадує читачеві про життя, значно віддаленіше в часі, а то й просто про часи архаїчні.

Змінюється не лише «формула» часу. З'являється, приміром, надзвичайна зіркість простору, в якому навіть будинки «всіма вікнами дивляться на площу» [68, т. 2, с. 247], звична всім тривога стає стокою («в хату влетіла стоока тривога» – 68, т. 2, с. 250), а сліпа Естерка починає «перекладати» мову дзвонів на мову видінь: «Естерці здавалось, що то не згуки, а сотки кривавих рук простяглися од дзвінниці і жадібно тріпочуть довгими пальцями понад домами» [68, т. 2, с. 254].

Під впливом жаху природно формується й абсолютно новий порядок світу, в якому зовсім іншу поведінку демонструють усі складові буття.

Речі, предмети, явища дивним чином намагаються змінювати свою внутрішню природу – починають зближуватися з іншими предметами та явищами й набирати нехарактерних для них властивостей, наповнюючи при цьому простір існування інтенціями нової – якоїсь екста-

тичної чи, швидше, навіть божевільної – близької до апокаліптичної вітальності: «жах стулив всім уста, і білі борода, немов зів'ялі, упали на груди» [68, т. 2, с. 248]; «кричали зморшки мудрості й досвіду» [68, т. 2, с. 249]; «Ай-вай!» – тремтить зітхання довкола, і меркне од нього у хаті світло» [68, т. 2, с. 250]; «люди таїли віддих і складали на дно серця кожне слово старої, як важкий жаль» [68, т. 2, с. 251]; «Крайні зітхали; і весь той жаль, і всі ті сльози збирала блакитна ніч та громадила в хмару, що вже здіймала чоло на нічному крайнебі» [68, т. 2, с. 251]; «сірий ринок стояв похмурий, весь в зморшках, як дід, що все вже бачив і розгубив надії» [68, т. 2, с. 252].

Та чи не найпоказовішою у цьому плані є поведінка дзвонів – це вже справжня вакханалія божевілья: «Коли сонце стало високо, вдарив з дзвінниці дзвін; хитнув повітря й ножем пройшов у серце. З'являлись люди. Спочатку рідко, як і окремі дзвони. Та коли дзвони, схитнувшись разом, пішли у танець, великі, середні й маленькі, і заскакали в повітрі, як метелиця, з усіх усюдів сипнули люди, так наче дзвони тягли їх до себе. І сотки наляканих очей дивились услід їм крізь шибки вікон...» [68, т. 2, с. 252]; «серед тиші впали на голову дзвони і побігли по місту з високим й реготом» [68, т. 2, с. 254]; «Коли б добігти, коли б сховатись, щоб вже не чути дзвонів, червоних дзвонів, що мчать навздогін, б'ють в саме серце, скачуть й регочуть, як божевільні...» [68, т. 2, с. 254].

В одному режимі з цим апокаліптичним світом матеріального та природного живуть і люди. Обмежимося лише одним прикладом, де немовби в унісон «дихають» люди й будівлі: «Будинки були похмурі, всі в тінях, і тіні лягли в людей під очима» [68, т. 2, с. 251–252].

Звідки все це? Звідки ці смислові «зсуви»? Звідки така дивовижна, не схожа ні на що поетика?

Швидше за все це відбувається тому, що в тексті актуалізується «поетика» Судного дня, коли в катастрофу втягується земний і небесний простір: ніщо не може порятуватися – все в корчах від жаху, який розпротворюється над світом.

Не турки, а натовп співвітчизників під омофором згорялого Бога, майже непомітного за багатими ризами («... над ними (над підбурюваною чорносотенцями юрбою

– О. К.) хмурилось зчорніле лице убогого спаса, що ледве витикалось із кованих багатих риз...» – 68, т. 2, с. 255), готується влаштувати кривавий погром для іншої групи громадян тієї ж країни – щось подібне до Судного дня (якраз про нього і йдеться у тексті – «стає сумно і страшно, як в судний день» – 68, т. 2, с. 251).

Картина Судного дня виразно змальована пророком Ісаєю. Панорамний образ виглядає як тотальна «зачистка» простору Землі від всього живого й неживого: «Ось Господь нищить землю й спустошить її» (Іс., 24:1).

Та, щоб відчути весь трагізм ситуації, придивимось до процесу нищення ближче, де чергуються між собою ближній і дальній плани, у панораму яких втягнуто і землю, і будівлі, і людей: «позосталося в місті спустошення, і розбита на звалище брама... Грабіжники граблять, і грабуючи, граблять грабіжно!.. земля потрощена... земля захиталась... немов п'яний, і рухається, мов нічліжний курінь... і впала вона, й більш не встане!» (Іс., 24:12, 16, 19, 20).

А над цим усім торжествує нестримний жах: «І станеться, той, хто втікатиме від крику жаху, до ями впаде, хто ж із ями виходить, буде схоплений в пастку, бо відкриті розтвори згори, а підстави землі затремтіли...» (Іс., 24:18).

Щось подібне до зловісної біблійної картини змальовано й в образку «Він іде!»

Природа, земля, небо, сонце, дороги, будівлі, дзвони – й передусім люди – все втягнуто в це божевілля, все стає складовою містерії жаху: туман, який «уоставав на заході» [68, т. 2, с. 248]; «криваві примари», що «лишають на камені гарячі червоні сліди» [68, т. 2, с. 248]; шибки, які відбивають «криваві обличчя» примар [68, т. 2, с. 248]; мури – «старезні мури», що «тремтіли з жаху усіма зморшками стін» [68, т. 2, с. 248]; зарослі червоним маком дороги, які «розтікаються, немов криваві ріки, поміж зеленим хлібом» [68, т. 2, с. 251]; «червоні дзвони», що «мчать навздогін, б'ють в саме серце, скачуть й регочуть, як божевільні...» [68, т. 2, с. 254]. Візуалізується навіть звук – як-от «вереск життя», який від жаху обертається у «сірий камінь» [68, т. 2, с. 248].

Що ж до людей, то вони перетворюються на стадо тварин, на щось «велике, стоноге» [68, т. 2, с. 254], основною ознакою якого є прагнення добігти до рятівного шляху, який, однак, зафарбований у колір крові: «Аби добігти, аби добігти... Ось уже й шлях. І на нім кров? Дві довгі річки з обох боків? Ах, ні, то ж маки такі страшні, червоні... як людська кров...» [68, т. 2, с. 254].

Картини жаху доповнюють видіння старої сліпої Естерки, голос якої постійно порівнюється з мовою древніх пророків: «голос у неї гучав, як в стародавніх пророків» [68, т. 2, с. 250]; «Розбитий старечий голос часом дзвенів, як голос пророка...» [68, т. 2, с. 251].

Підставою для цього, окрім особливого тембрального забарвлення голосу, слугує опора на внутрішній зір, який характерний для пророчого бачення. Дослідники, які аналізують такий тип віддзеркалення світу, зауважують, що у внутрішньому зорі картини майбутнього виникають немовби всередині голови особистості, яку називають пророком. У цьому разі актуалізується не просто інтуїція, а особливий механізм контакту із зовнішнім світом.

Ключовим у пророцтві Естерки є слова: звір – вогонь – кров – діти – смерть. У такій комбінації вони зустрічаються у трагічному контексті «Книг пророка Ісаї» та в «Об'явленні Івана Богослова».

«Сюжетоутворювальним» у пророцтві Естерки є образ звірів (точніше – процес переформатування людини у звіра). Саме вони (люди-звірі) творять пекло на землі: «Я бачу звірів... скрізь звірів... В очах у них вогонь, а на зубах кров... І ричать разом із попами криваві звірі, і розбивають об камінь голови діток маленьких... Ось під ногами у мене кров... чорна, запекла... великі чорні калюжі... Лежать жінки, білі, як крейда, і дивляться їх мертві очі на чоловіків... на трупи дітей... І скачуть по дітях сп'янілі звірі, і ревуть: смерть! смерть!.. Я чую крик... Валяться стіни... стріляють... пекло...» [68, т. 2, с. 250–251].

Загалом-то тема перетворень, тема трансформації людини в умовах порогових, катастрофічних станів, породжених жорстокими репресіями царського режиму, клю-

чова у прозі М. Коцюбинського 1906–1907 років.

Та при всій домінантності цієї теми у той момент, коли лагідний український пейзаж починають цинічно «декорувати» шибеницями, які влаштовувалися для учасників селянських заворушень навіть на придорожніх стовпах та деревах [99], а вулицями міст котились погроми чорносотенців, зримий образ озвірілого натовпу жодним чином не цікавить М. Коцюбинського (напевно, саме тому він не подав картини погрому, яка стала б предметною реалізацією кривавих візій старої Естерки, а обмежився у фіналі зображенням руху розігрітої дикими пристрастями маси: «Процесія все наближалась [...] сліпа Естерка стала, підняла руки, немов бажала спинити лаву, і закричала [...] А повз неї тупали тисячі ніг, дихали тисячі грудей [...] і танцювали, як божевільні, дзвони. Великі, середні й маленькі...» [68, т. 2, с. 255–256].

Не маса, не натовп, а окрема людина, втягнена у вир пристрастей і переформатована ними, найбільше цікавить митця. Причому цікавлять блискучого майстра не просто зміни (хай і глибокі), які торкнулися тієї чи іншої людини: предмет його особливої уваги – момент прозріння.

Одним із найрепрезентативніших у цьому плані є згадуване вже оповідання «Сміх», головний герой якого – адвокат Валер'ян Чубинський – у ситуації катастрофічній не просто зазнає змін: у нього принципово змінюється соціальна оптика.

Візуальний план (у зв'язку з темою прозріння) у тексті виведений на два базові рівні.

Перший – соціумний. Це візія суспільних процесів, опремечених за допомогою серії «портретів» маси: «тихої, спокійної, працюючої», основу якої складають «статечні хлібороби» [68, т. 2, с. 240]; збудженої промовама адвоката Чубинського («І враз промайнуло у нього перед очима ціле море голів [...] тисячі очей, що дивилися на нього [...] Він говорив [...] Йому вдалось [...] просто й яскраво змалювати протилежність інтересів тих, хто дає роботу, і тих, що мусять її брати [...] йому плескали...» [68, т. 2, с. 237–238]; маси, що знаходиться в стані

бродіння («На вулицях якийсь непевний рух. Бродять купками по три-чотири... Обличчя сердиті, суворі, а очі хижі, лихі, так і світять вогнем, як вглянуть інтелігента...» – 68, т. 2, с. 238); зрештою, «юрми» [68, т. 2, с. 239], підігрітої чорносотенними закличками знищувати «раторів» та «домократів» [68, т. 2, с. 238], яка «ходить по вулицях з царським портретом» [68, т. 2, с. 239] і чинить насильство та погроми.

Підсумком цих «оглядин» стає звільнення інтелігенції від народницьких ілюзій. Відбувається розчарування в ідеалі, наслідком якого виступає гірке, драматичне прозріння: «І знаєте (говорить вчителька з села – «маленька кругленька жінка», яка «влетіла в столову» Чубинських – 68, т. 2, с. 239 – О. К.), кого я бачила в юрмі? *Народ* (курсив наш – О. К.) [...] Там були люди з нашого села, тихі, спокійні, працьовиті [...] А тепер втекла звідти, бо мене хотіли побити [...] Але кого мені жаль, то нашої сусідки. Стара вдовиця, бідна [...] Тільки й лишилося, що стара хата та сад. І от знищили все, розібрали хату по брусів, сад вирубали, книжки синів подерли [...] Вона не хотіла прохати [...] А деякі виходили назустріч юрмі з образами, з дрібними дітьми, ставали на коліна в грязь і благали цілими годинами, руки мужикам цілували...» [68, т. 2, с. 239–240].

Загальну думку виразно підсумовує пані Наталя – дружина Чубинського. Але її словам (при всій змістовій точності) не вистачає інтонаційної виразності – робить вона це якимось в'ялувато, бо вся занурена у власні тривоги: «*Ах, жах який*» (курсив наш – О. К.), – шепнула якимось механічно пані Наталя. Вона все ще сиділа, витягнена, напружена, немов чогось чекала [...] «Тс... цитьте...» – З вулиці донісся далекий галас» [68, т. 2, с. 240].

Другий план – вужчий, інтимніший, оскільки замкнений на обмеженому просторі. Осердя його – хатне життя адвоката Чубинського, точніше – його житло, де головний герой мешкає разом з дружиною, дітьми та наймичкою Варварою. Адвокат і його дружина – це сімейна пара, складена із двох «невидючих» людей: кожен із них має проблеми із зором. У пані Наталі «ясні корот-

козори очі» [68, т. 2, с. 235], у її чоловіка – «посліпувати очі» (без окулярів він «погано бачить» – 68, т. 2, с. 237).

Однак тема підсліпуватості, вад фізичного зору виходить далеко за межі безпосереднього – предметного контакту з дійсністю. Обидва сліпці соціальні, хоча Чубинський у таких питаннях вважає себе ледь не ясно-видцем (звідси – від глибинного бачення процесів розвитку суспільства, від глибокого розуміння соціальних проблем, у яких він може бути справжнім експертом, – його ораторська впевненість, яка у певні моменти, схоже, межує навіть із екстазом).

Прозріння «зовнішнє» – звільнення від ілюзій щодо народу-богоносця під тиском трагічних подій (як ми вже бачили) відбулося швидко і природно (занадто сильно), навіть нещадного удару – до того ж предметного, візуально зримого – було завдано знавіснілим натовпом по народницьких ілюзіях).

«Внутрішнє» ж прозріння – прозріння соціальне, але взяте в локальніших умовах – у межах домашнього світу (на відміну від «вуличного»), здавалось би, взагалі не має жодного шансу для реалізації. Хіба може щось відбуватися в просторі абсолютної гармонії, яка на думку родини та її оточення сформувалася у межах домашнього вогнища Чубинських. Зовні все виглядає як ідилія: «Які ви щасливі, – обізвалась Тетяна Степанівна, – маєте таку славу наймичку». Пані Наталя зраділа, що знайшла хоч один ясний пункт серед тих страшних подій, на якому можна спочити. «О! Моя Варвара золота жінка [...] Се наш справжній друг [...] Спокійна, розсудлива, *прихильна* (курсив наш – О. К.). І, уявіть собі, бере всього-навсього три карбованці на місяць...» [68, т. 2, с. 241].

До того ж для серйозного аналізу внутрішньосімейних процесів, глибшого бачення їх складаються не зовсім сприятливі (точніше – екстремальні) умови, оскільки герої сам опинився спершу під прицілом перехресних поглядів «непевних людей, що стежили за ним» [68, т. 2, с. 237], потім «здоровенного чорного хлопа» [68, т. 2, с. 237], а тепер і розлюченої юрби: «Пройшов через базар (говорить студент Горбачевський – О. К.) [...] роздають горілку. Ідуть якісь таємні наради, але про що говорять –

трудно сказати [...] Чув тільки кілька фамілій: Мачинського, Залкіна, вашу...» [68, т. 2, с. 239].

У сам же момент ходи розлюченої юрби ситуація ще безнадійніша: страх, а потім і жах проймають головного героя і гальмують все. Причому це жах особливого характеру – панічний страх, властивий тваринам: «Звірячий жах ганяв його (Чубинського – О. К.) по хаті, од дверей до дверей, а він намагавсь гамувати його і весь тремтів» [68, т. 2, с. 243].

Тут не до аналізу чи самоаналізу, оскільки в такі хвилини актуалізується лише інстинкт самозбереження.

На допомогу приходять сміх наймички Варвари. Здавалось би, сміх не має жодного шансу у протистоянні з жахом. Однак у сміхові є кілька особливостей, які можуть вивести людину навіть із ступору, викликаного жахом.

Передусім сміх асоціалізує особистість, яка опинилася в ролі того, кого висміюють: «Одна з функцій сміху в тому, що *той, кого висміюють, виключається із спільноти людей* (курсив наш – О. К.), між ним і нею виникає нездоланна перешкода». Навіть більше (продовжує Ю. Манн): «Висміювання межує з переслідуванням» [76, с. 46].

За цим неминуче йде наступний крок, про який нагадує Стендаль, посилаючись на думку Гоббса: «Що таке сміх? Гоббс відповідає: «Ця знайома всім фізична судорога буває тоді, коли ми несподівано помічаємо нашу перевагу над кимсь іншим» [112, с. 134].

Сміх Варвари, який, дійсно, нагадує судорогу («Вона не могла здержати сміху, непереможного, п'яного, що клетотів у грудях і лиш, як піну, викидав окремі слова...» – 68, т. 2, с. 244), виводить адвоката за межі звичного екзистенційного поля, де він уявляв себе частиною народу – навіть його чільним складником. І не просто виводить, а й знижує як істоту, яка помітно мізерніша від інших, злютованих у певну – хай і дику й погано керовану – спільноту (тим самим знищуються не тільки вкрай важливі для самоцінності героя інтенції самозамилування, а й руйнуються підвалини, на яких стоїть світ адвоката – як йому самому думається, виразника дум і сподівань народних).

Варвара помітно вивищується над героєм, бо відчуває свою причетність не просто до великого цілого, а до

дикої, нестримної у своїх пристрастях маси, до її нестримної сили, яка диктує іншим не лише свою волю, а й прагне нав'язати новий жорстокий порядок світу: «Ха-ха!.. Б'ють... і нехай б'ють... Ха-ха-ха! Бо годі панувати... Ха-ха-ха!.. всіх... викоренити... ха-ха-ха!.. щоб і насіння [...] всіх!.. а-ха-ха!..» – вона аж хлипала» [68, т. 2, с. 244].

Сміх Варвари знищує весь усталений світопорядок, у якому оберталось існування адвоката. Опинившись на руїнах буття, Чубинський миттєво прозріває – змінюється вся його оптика: «Вар...». Хотів говорити і не міг. Лише дивився. *Великими очима, наляканими... надзвичайно видющими... Побачив те, біля чого щодня проходив, як той сліпий* (курсив наш – О. К.). Ті босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані [...] як у тварини. Дранку на плечах [...] Землистий колір обличчя [...] синці під очима [...] Синій чад у кухні, тверду лаву, на якій спала [...] поміж помий, бруду й чаду [...] ледве прикриту [...] Як у берлозі...» [68, т. 2, с. 245].

Зміна оптики, її фізична корекція природно веде героя твору до соціального прозріння («Чом вона не страйкує?» – 68, т. 2, с. 245), а потім і до намагання інтегруватися у простір маси, щоб відновити світобудову, незважаючи навіть на ті форс-мажорні обставини, які можуть зробити його лише трісочкою у бурхливому, напівбожевільному людському морі: «Підбіг до вікна [...] Пхнув щосили прогонич [...] в хату віллялось жовте каламутне світло [...] вулиця стогнала [...] «А-а-а...» – котилось ближче щось дике, і чулись в ньому і брязкіт скла, і окремі крики, повні розпуки та жаху...» [68, т. 2, с. 245–246].

Ще складнішим, ще «закодованішим» виглядає процес внутрішніх змін в етюді «Невідомий», де головний герой – деперсоналізована особа, емоційно-психологічний світ якої репрезентують три (помітно не сполучувані між собою) профілі: вбивці, «творчого мрійника» та «пересічної людини» [52].

Візуальні плани у цьому творі постійно чергуються. Це світ, за яким спостерігає герой; сам «невідомий» – об'єкт спостережень («чув на плечах слід чужих очей, слизький, холодний» – 68, т. 2, с. 263); світ сновидінь; внутрішній простір остогидлої тюремної камери, на який

героєві дивитись аж ніяк не хочеться («В кутку блимає лампка, а над нею нависла сіра і вогка ворожа тиша [...] я не хочу бачити того ... не хочу. Заплющу очі» – 68, т. 2, с. 257); світ згадок; уявний світ весілля: «Стояла тополя уся у серпанку, струнка і тремтяча, як наречена, що йде до шлюбу. Чекала: прийде юнак, візьме за руку і поведе [...] А небо чисте, і темне, і запашне, немов з фіалок. І там весільні гості. Прийшли всі зорі, навіть маленькі, що не виходять у вогкі ночі, збились у купки, стали рядками, розсілись самотньо, бліді, тихенькі, скромні і пишні, блискучі, нахабні, що щохвилини міняють колір [...] Цвіла у серці квітка, й надив очі знайомий погляд хто знає звідки – з мінливих зірок, з цвіту дерев [...] Перша й остання ніч [...] Так наче знав» [68, т. 2, с. 264].

Помітне місце посідають зорові враження, пов'язані із замилюванням красою світу. Це відбувається протягом усього твору – аж до останнього моменту, який уві сні малює розвинена уява: «Яка прекрасна моя дорога [...] остання коротка путь [...] прекрасний ранок, білий, імлистий, немов могильний саван...» [68, т. 2, с. 265].

Поетика простору у творі – це поетика миті, прекрасної миті, останньої миті (звідси ж тягнеться родовід «роману на мент» – 68, т. 2, с. 260: «Біжить назустріч дівча. Щоки пашать, очі горять – і ловить мій погляд з таким запалом, з таким відданям, на які здатні лише ті, що стрілись на мить, а розстались навіки» – 68, т. 2, с. 260).

Це надає погляду відтінку очуднення («остранения» – швидше, може, навіть «одивнення» – Пронкевич О. Перший роман КАМІЛА Хосе Сели / О. Пронкевич// Каміло Хосе Села. Родина Паскуаля Дуарте. – К., 2011. – С. 8): світ, який ми щоденно сприймаємо як даність, «стирається», сірішає, втрачає кольористику й первозданну свіжість. Через автоматизм сприйняття ми «нічого не можемо сказати» про будь-який предмет. Для «виведення речі з автоматичного сприйняття» [139, с. 83] мистецтво володіє різними засобами. В етюді «Невідомий» таким «засобом» виступає гостре передчуття смерті. Саме воно «надиктовує» героєві нові принципи візуальної поведінки.

Підсилене гранично загостреними романтичними інтенціями візуальне відкриває світ як диво («Ніколи перше не думав, що світ такий гарний...» – 68, т. 2, с. 261). А, між іншим, йдеться ж бо про найзвичайнісінькі речі – воду в колії, краплю, що падає зі стріхи, шибки, зрештою, про місто, для опису якого майстер знаходить дуже незвичний і щемкий і тривожний засіб: «... горить в колях у відлигу вогонь ліхтарень [...] Капає з стріх, і кожна крапля у своєму льоті грає вогнями і гомонить. Сяють матові шибки в крамницях, наче перли, й стоїть над містом сріблястий німб, як над святим. *Святий, бо мученик* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 2, с. 261].

Та над усе – інший вектор: ключовий. Герой етюду «Невідомий» то зустрічається із будинком, який вороже дивиться на нього «рядами чорних холодних шибок» [68, т. 2, с. 258], то оглядає «гарний восковий профіль» сановника [68, т. 2, с. 261], то за допомогою уяви моделює зустріч із постаттю негідника – ката народу – в його їдальні, кабінеті, зрештою, в спальні, де того теж (як і «мисливця», що переслідує свою жертву) не полишають думки: «Спальня. М'яке зелене світло ласкаво лягає на важке тіло, на білу бороду й на благородний старечий профіль. Сон ще не зразу приходить, витають думи, і очі щось бачать там, у сутінках... може, мене? Спи. На добраніч... може, до завтра?» [68, т. 2, с. 262].

І, зрештою, вирішальна зустріч віч-на-віч у театрі (а до неї герой так довго і трепетно готувався).

У момент емоційного піднесення в дивовижну мозаїку сплітається все – окремі сценки, епізоди, запахи, репліки, дихання, психологічні стани і, звичайно ж, візуальні плани, аж до дикувато-фантазійних: «Пливли скрізь сани, дихали коні з свистом і з храпом і обкидали снігом. «Вам білет? Ось...» – і я в рої. Чись боа лоскоче щоки... теплий запах парфум... холодний, гарячий погляд... гаркавий: pardon! Перед очима сіра шинеля, а ззаду в шию хтось диха... вийшов з мене гнітучий профіль... восковий профіль і став недалеко... Чи я стріляв?.. Жодного згуку. Грובה тиша. Знялись, як крила, навислі брови, вигнали з лоба жалібні очі, покірні і полохливі,

як у щеняти, і стали тінню... Великий гнів, що жив у мені, вилетів звідти на своє діло» [68, т. 2, с. 264–265].

Всі ці візуальні плани природно (і без особливих проблем) прочитуються. Значно складнішою для трактування й осмислення у «повісті для єдиного читача» [68, т. 2, с. 257] є система автопортретів, які невпинно продукує «невідомий», пафосне наповнення яких замикається у межах полярних пафосних «знаків»: буденне – героїчне.

Звичайна, пересічна за своєю суттю людина виключно обирає для себе місію і з усіх сил намагається наповнити відповідним змістом заявлений образ – благородний образ мужнього й неситного месника за кривди народні.

Є кілька різноформатних «екранів», на які проектується цей відверто, навіть показово героїзований образ. Найпершим слугує товариство революціонерів, серед однорідної маси яких рішучим «Я» виокремлюється герой: «Всі були такі поважні, такі бліді й рішучі, коли питали, хто візьме на себе? «Я». То з моїх грудей [...] вирвалось «я». І зразу встала стіна між мною й товаришами, між мною й життям. Цокнув замок, і в серці замкнулась рішучість» [68, т. 2, с. 258].

Одномоментно сформований на початку твору для себе й для товаришів цей образ вирішений у відверто плакатно-агітаційному стилі. Надалі використовується значно рафінованіший прийом – приходить час театру, дія якого розгортається на двох сценічних майданчиках.

Нижня нагадує ляльковий театр. У ньому є ознаки «маскараду» [68, т. 2, с. 260]. Діють тут «не люди, а ляльки з крамниці...» [68, т. 2, с. 265]. У цьому співтоваристві «невідомий» красується у масці казкового героя, який прагне «очима звалити стіни, побачить того, за ким курились села, за ким люди, як цьковані звірі, стікали кров'ю» [68, т. 2, с. 258–260].

Верхній сценічний майданчик призначений для героїчного театру. Тут все пронизане темою театральності, все природно (хоча й вимушено) створює специфічну атмосферу театру, навіть підпорядковується їй: сановник «має дочку, любиму дочку, а ще більше любить театр» [68, т. 2, с. 260]; його слідами ходить герой («Був навіть у театрі, бачив Фіфі, бачив Сесіль – його не було» – 68,

т. 2, с. 260). Все це з тим, щоб у фіналі в театрі розіграти найвиграшнішу – пройняту героїчними інтенціями сцену: «Великий гнів, що жив у мені, вилетів звідти на своє діло» [68, т. 2, с. 265].

У згаданій повісті є місце навіть для бойовика, у якого є всі необхідні сюжетні та матеріальні складові: герой, браунінг, шпиг. Є погоня і вдала втеча від переслідування.

Та найяскравіший образ, який проектується на головний – сімейний «екран», без жодних недомовленостей чи натяків реанімує в уяві читача або добре знайомий усім народний епос або, швидше, героїчну поему. Віруючи, що він «гнів народу і його кара, дихання уст правди, огонь з чорної хмари людської кривди, стріла з його лука...» [68, т. 2, с. 264], «невідомий» (цілком ототожнюючи себе з народом) звертається до матері: «Мамо, не плач... Твій син піде на смерть з піднятим чолом і чистим серцем (розрядка наша – О. К.). Бо в його серці скипілась кров, невинно пролита, бо в нього зіллялись всі людські сльози і полум'ям знявся народний гнів... Вбивай мене, кате. Ти забиваєш народ...» [68, т. 2, с. 261].

Запам'ятаємо цей героїчно-скульптурний жест, цей полум'яний монолог, явно запозичений із якоїсь героїко-драматичної вистави, з тим, щоб з часом оцінити його фальшивість і награність. Адже достатньо було яскравого сновидіння, яке виглядає виразніше, ніж сама реальність («Брязь... брязь... скреготуть рушниці ззаду на плечах і толочать ногами свій сірий погляд люди, що їх несуть... Уже? Так близько? Сталось. Не треба... я сам... щоб бачили очі... І свій останній віддих... Мамо! Се ти у заметах [...] пливеш у заметах, як сіра тінь муки... Не слухай, мамо, і не дивися... «Плі!..» – 68, т. 2, с. 265) і риторика кардинально змінюється: не героїчної смерті, яку мав би викликати дух героїчної постаті, а життя плоті судомно вимолоє у долі герой – саме так виглядає фінал твору, де губи шепочуть про останню – хай і фантомну надію – надію жити: «Плі? » Се мені вчулось? Я ще живий? Мацаю стіни... Вікно високо? Високо... А підкопатись? Що, неможливо? А може?..» [68, т. 2, с. 265].

Чому це так відбувається? Можливо, розібратись у цьому допоможе нам культурологічна проекція, у межах

якої обертається герой (свідомо чи підсвідомо – то вже інша річ).

Через увесь твір М. Коцюбинського проходить тема дзвіночків, дзвонаря та дзвону («Сіють дзвіночки прозорі згуки...» [68, т. 2, с. 260]; «бігли дзвіночки, чисті і голі, як по купелі...» [68, т. 2, с. 264]; «Старий дзвонар-вітер зібрав до купи тисячі ниток і хилитає галузки, і дзвонить та й дзвонить...» [68, т. 2, с. 263]; «Я чую – дзвонять, там десь вгорі» [68, т. 2, с. 263]. Та найцікавішою в цій наскрізній темі дзвонів виглядає тема затопленого дзвону: «Білий потоп. Всі згуки йшли знизу, як з-під води. Глухо гудів соборний дзвін, довго і жалібно плакав в затопленій дзвін (розрядка наша – О. К.)» [68, т. 2, с. 261].

Цей промовистий образ відверто запозичений із п'єси Гергарта Гауптмана «Затоплений дзвін», з якою тогочасні діячі української культури (в тому числі й М. Коцюбинський) були гарно ознайомлені (для прикладу досить навести статтю І. Франка «Гергарт Гауптман. Його життя і твори. Смерть Альфонса Доде. Перші розділи «Парижа» Е. Золя. Голос Золя в справі Дрейфуса», вміщену 1898 року в журналі «Літературно-науковий вісник», де автор нагадав про високу оцінку драми німецькою критикою: «В ній побачили трохи не Фауста кінця 19 віку...», що, втім, не завадило авторові без жодного сумніву зауважити: твір «не зробив ніякого враження» – 124, т. 31, с. 152).

У п'єсі йдеться про майстра-дзвонаря Гейнріха, який зробив свій найкращий дзвін, але той упав і скотився в озеро. Гейнріх хоче зробити ще кращий для «нового храму», де людство мають оповістити про «народження дня» [28, с. 493]. Та мрія не здійснилась, а забутий в озері дзвін стогне, гуде, «виростає уверх» [28, с. 532] і, зрештою, духовно знищує свого творця: «И колоколом собственным сраженный, // Тем голосом, что я в него вложил, // себя увидел жалким, побежденным» – переклад К. Бальмонта – 28, с. 547).

Чому ж власна справа перемогла майстра, чому героїчний чин, який мав би здійснити обранець долі (точніше – сам собою призначений таким обранцем), перемагає «невідомого», і він після теракту йде не з піднятою

головою (приміром, так, як помирає юна дівчина-революціонерка в оповіданні «*Persona grata*»: «Невже дитина?» питає він (кат – О. К.) в себе [...] Чому не плаче? Чом не кричить? [...] Гукнула щось твердо, голосно, ясно [...] і сама збігла на риштування» – 68, т. 2, с. 272, а нагинає свою голову вниз на подобу крота, намагаючись у тюремній камері заритись у землю і таки порятуватись – зберегти тіло, не думаючи про пафос величного подвигу: «Вікно високо? Високо... А підкопатись...» – 68, т. 2, с. 265 (до речі, ці слова лейтмотивом проходять через увесь твір – 68, т. 2, с. 262, 265 – з однією лише, але дуже промовистою, дуже показовою зміною: «Се ж неможливо» – таку відповідь дає сам собі герой у середині повісткування; у фіналі ж – переживши у сні шоковую картину розстрілу, де автор повісткування ще намагається зберегти своє обличчя: «Я йду без жалю – так було треба... «Плі!..» – 68, т. 2, с. 265, – невідомий дає іншу, вже відому нам відповідь, доповнену диким вітальним, дуже близьким до тваринного, поривом: «А підкопатись? Що, неможливо? А може?» – 68, т. 2, с. 265).

Над цим питанням, перекладаючи драму Герхарта Гауптмана «Затоплений дзвін», роздумував К. Бальмонт і дав наступну відповідь (цитату залишимо в оригіналі, щоб не додавати їй власних смислових відтінків), яку можна природно екстраполювати на героя етюду «Невідомий»: Генріх – «малодушний, себлюбивий, не уміючий безраздельно отдаться творческой мечте» [28, с. 11].

В етюді «*Persona grata*», який з'явився після етюду «Невідомий», процеси трансформації особистості мають зовсім інший характер, оскільки митець обирає для поглибленого психологічного аналізу дуже невигащний, а то й відверто спірний (з точки зору етики) «матеріал»: головний герой має мінімальний запас власне людського – це (швидше) тварина, що живе інстинктами, точніше – дикий звір, який звідав смаку крові.

Історія життя Лазаря виглядає як процес формування патологічного вбивці. Крива падіння героя-душогуба тримається на двох базових біографічних моментах, хронологічно розведених: це епізод із часів дитинства, коли він жорстоко вбивав kota («Нещасного, з обдертим хвостом і вухами, зацькованого псами...» – 68, т. 2, с. 267) і заці-

кавлено спостерігав за його конвульсіями («бився на мотузку, корчив хвіст, лапи і витріщав великі криваві очі» – 68, т. 2, с. 268), і той момент, коли об'єктом убивства стали люди: «перше, за свіжої пам'яті, йому вчувались передсмертні крики порізаних ним людей, ввижались дитячі руки, підняті до нього, щоб захиститись од смерті; коли він бачив перше п'ять трупів у глухій корчмі, що не могли вже спинити грабунку...» [68, т. 2, с. 267].

Словом, такий людський матеріал, який ідеально підходить для того, щоб стати «казенним чоловіком» [68, т. 2, с. 270] і методично на шибениці (певна річ, за гарну платню та майже ідеальні – як для темниці – умови проживання) страчувати засуджених на кару революціонерів.

Зробити так – це означає офіційно, публічно – на очах у інших в'язнів (не випадково вони так уважно спостерігають за поведінкою Лазаря, викликаного на «співбесіду» до тюремного начальства) – маніфестувати свій перехід на інший від людяності бік (недарма у середньовічній Франції під час публічних страт ката вважали невд'ємною частиною репресивної системи, яка підлягала знищенню: «в дні страт (зауважував М. Фуко – О. К.) [...] люди проклинали владу, лаяли й закидали камінням (звернемо особливу увагу на порядок потенційних жертв натовпу, який прямо вказує на пріоритети цього колективного «судді», який так полюбляє самосуд – О. К.) ката, жандармів і солдатів» [128, с. 80].

Лазар для суспільства мертвий. Однак його воскресіння (хоча й якесь суперечливе, гротескове) відбулося. І помітну роль у цьому відіграло візуальне.

На євангельському матеріалі лінія візуального, яке виявляє так виразно й предметно свою життєтворчу роль, найкраще маніфестує себе в іконописній традиції: «Він (Господь – О. К.), кидаючи на свого померлого друга «сверкающий взгляд», власно простягає руку і благословляє його. Благодать Ісуса повертає Лазаря до життя» [105].

В етюді «Persona grata» погляд також є одним із ключових засобів відродження людини. Містерія зору тут (порівняно із євангельською оповіддю – точніше: порівняно з її іконописним «еквівалентом») розгортається значно

ширше: власне, весь текст формується із кількох «новел», кожна з яких має власне, неповторне наповнення візуальним матеріалом.

Передусім кидається у вічі активність двох «героїв»: очей і погляду. Загалом-то, ці два «персонажі» між собою помітно конфліктують: «Око знаходиться в складних стосунках з поглядом, який проектується поза оком і немовби закриває його. Зустріти погляд, побачити, як хтось дивиться, – значить не бачити ока» [145, с. 337].

Та це не у випадку стосунків між тюремним наглядачем Мордою і в'язнем Лазарем: і очі, і погляд «тюремного смотрителя» [68, т. 2, с. 266] діють злагоджено, синхронно, активно доповнюючи один одне, оскільки змушені виконувати дуже відповідальне завдання – уявно «проектаменувати» Лазаря на «профпридатність»: «... останніми днями Морда наче навмисне спиняв на ньому (Лазареві – О. К.) свої маленькі очі, мов мацав ними все його тіло, руки і ноги, і похилені кремезні плечі [...] Лазар [...] опісля довго чув ще у зморшках обличчя чужий застряглий погляд [...] проходячи двором, Морда нерішуче спинявся, підходив до Лазаря, встромляв у нього очі [...] але мовчав» [68, т. 2, с. 266]. Зрештою, рішення прийняте, і в остаточному вердикті, вимовленому позірно двозначно, погляд теж виконує свою вагому функціональну, навіть життєтворчу роль: «Раз Морда заговорив: «Що, братец Лазар, погано живеться у нас?» Лазар загорнув поли халата і весь підібрався [...] Але Морда не дав йому одповісти [...] дивлячись кудись через голову, загадково промовив: «Нічого, братец [...] може бути і краще...» [68, т. 2, с. 266–267].

Сюжет наступної «новели», в основі якої теж лежить візуальне, сконцентрований на спогляданні Лазарем нових, розкішних умов життя, які включають у себе чоботи, а не тюремні «коти» [68, т. 2, с. 269], сорочку, а не тюремний халат, високу чисту хату, «чепурно заслане» [68, т. 2, с. 269] ліжко, стіл, «новий, блискучий» стілець, «миску й воду» – словом «все як для пана» [68, т. 2, с. 269]. Споглядання матеріальних благ доповнена уявною картиною майбутніх серйозних грошових находжень: «Один (повішений – О. К.) – двадцять п'ять,

за двох – півсотні... за десять буде триста без п'ятдесяти [...] та ще одежа...» [68, т. 2, с. 268].

Здається, все: досягнуто вершини – життєвого раю, адже (як видається, чи – точніше – як намагаються одним із вкрай значущих елементів «декорування» життєвого простору переконати наглядачі) навіть Господь із ним: «... а в кутку образ: спас підняв руку і благословив» [68, т. 2, с. 269].

Своєрідним підсумком життєвих змін виступає уявна трансформація (яка має відверто компенсаторний характер) самого героя: «Він (Лазар – О. К.) уявляв себе *графом* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 2, с. 275].

Та життя (точніше – жорстока практика ката – вносить свої корективи): навіть у такій «неповороткій» екзистенційній структурі у певний момент починаються незворотні зміни, які виводять Лазаря на принципово інший особистісний рівень.

Процес змін іде за двома лініями, які у фіналі твору перетинаються: підсвідоме – свідоме, тілесне – концептуально-умоглядне (навіть, як не дивно для такого рівня свідомості, концептуально-моделююче).

Лінія тіла веде свій відрахунок від дебюту Лазаря як ката. Хоча надалі розгортаються не просто шокуючі картини, а відверто сюрреалістичні дієства (нагадаємо одне з них – може, найвиразніше: «... трапилось так, що шнур був занадто довгий, і, коли він вибив дошку з-під ніг, тіло стрибнуло немов скажене і одірвалось. А в білій сорочці лишилась голова і літала на шнурі, як змії, заливаючи кров'ю все полотно» – 68, т. 2, с. 274), однак пам'ять знову й знову повертається до початку. І, очевидно, не тому, що це початок: причина у невідповідності того, кого зазвичай вішають, і тим, кого треба повісити. Навіть для патологічного вбивці це занадто (тому в момент підготовки до повішення очі Лазаря ніяк не можуть намацати об'єкт, відповідний ситуації, тобто «того, для кого зійшлися сі люди й поставили стовп»: «Вдивлявся в кожне обличчя – такого не було» – 68, т. 2, с. 272).

Зорова уява весь час напружено шукає відповідник для цієї напівдівчинки, яке нагадує собою швидше ніжне, якесь пташине створіння, ніж зловісного злочинця: «Щ ось

йшло маленьке, ніжне...» [68, т. 2, с. 272]; «Невже дитина?» [68, т. 2, с. 272], «наче курчатко з жовтим пушком» [68, т. 2, с. 274], «довгі, гострі передки черевиків стирчали в обидва боки, мов хвіст у ластівки» [68, т. 2, с. 274], «бліде, як хмаринка, дівча» [68, т. 2, с. 278]. Та передовсім до цього ніжного створіння прикладається ймення янгола – «... стоїть тихо, дивиться просто, а *золоті волосинки* (подібно до зображення на іконі «Янгол – золоте волосся» - О. К.) *сяють круг лоба* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 2, с. 272].

Однак підсвідоме через лінію тілесного не може вийти на головну проблему: все обмежується тривожним станом соми. На допомогу має прийти (і приходять) раціональне начало, якої б невисокої якості у Лазаря воно не було.

Вирішальну роль для свідомості відіграє дуже активний у тексті план очей та погляду. Та тепер вже не Лазаря на жертву (як у попередньому епізоді), а жертви на Лазаря.

Загалом-то в межах тюремного простору Лазар не обділений увагою – звідси активність поглядів оточуючих його людей – таких же в'язнів та тюремних наглядачів: «Його (Лазаря – О. К.) обступили (інші в'язні – О. К.), питали, кололи очима» [68, т. 2, с. 267]; «Його (Каленика – О. К.) вимоклі очі спочили на Лазарі, а далі полізли по плечах, руках і ногах...» [68, т. 2, с. 270]; «Але очі (Івана – О. К.) верталися, лазили по обличчю, по шиї, грудях і, злегка лоскочучи, вертіли дірки углиб» [68, т. 2, с. 276].

Однак ці візуальні «оглядини» героя можуть підняти у нього лише хвилі гніву. До роздумів, до аналізу, до заглиблення у самого себе його спонукають інші очі, інші погляди – очі й погляди жертв: «Кожен з «клієнтів» (повішених головним героєм твору – О. К.), стрічаючись з Лазарем в останню годину, лишав йому [...] погляд, якийсь особливий і надзвичайний...» [68, т. 2, с. 274]. Від них (цих «карих, сірих і голубих», з яких «розпучливим криком кричали смерть і життя» – 68, т. 2, с. 276) й розпочинається важка робота душі (а потім й розуму).

Кульмінаційним у цьому сюжеті став діалог (у тексті графічно – розрядкою – виділено обидва персонажі: В і н – той, хто «залишив на спомин великі очі» – 68, т. 2, с. 277 – і сам Лазар). Розмова йде гостра й безкомпромісна. У підсумку виростає вона в розгорнений, психологічно

дуже напружений сюжет, який вбирає також і попередню – чи не найдраматичнішу сторінку життя героя. Проглянемо (хоч би фрагментарно) цю сповнену трагізму розмову: «Він. За що ти мене вбив? Лазар. Хіба я знаю? Звеліли [...] Неправда [...] Признавайся: ти вбив за гроші? [...] Я ще раніш зарівав п'ять душ [...] Ти не крути. Нащо зарівав?.. І сам не знаю, як се зробив. Я не хотів [...] От бачиш. Ти не хотів. Ти з переляку взяв гріх на душу [...] а тепер? За що ти губиш людей?.. Лазар. Не дивися на мене! Забери очі [...] чуєш, ти! Чуєш!» [68, т. 2, с. 277].

Сон (а діалог проходить як фрагмент сновидіння) аж ніяк не знімає гостроти питань й не руйнує логіку відповідей: «Хіба я знаю? Звеліли» [68, т. 2, с. 277]; «Вони кричали [...] Мені страшно стало...» [68, т. 2, с. 277]; «І сам не знаю, як се зробив. Я не хотів [...] не мав на думці» [68, т. 2, с. 277].

В екстатичному стані інтуїтивно, навпомацки шукає мотивацію Лазар. Та приходить лише до благання: «Ти думаєш – легко мені? Втомився я дуже [...] душею і тілом [...] Не дивися ж на мене [...] забери очі [...] чуєш, що кажу: забери очі... Але той не забирав: одділилися очі, страшні, великі, з яких кричали смерть і життя, попливли в повітрі і тихо сіли йому на груди. І Лазар чув, як крутились на однім місці та вважали в груди все глибше, глибше...» [68, т. 2, с. 277].

Ниткою Аріадни у непрохідному лабіринті проблем виявилось рятівне коло, кинуте першою жертвою – майже дитям, яке у катові несподівано побачило людину – принижену й підневільну, а може, навіть точнісінько таку ж жертву: «А все ж ти кращий за тих, що звеліли вбивати, бо не сокира рубає, а той, хто її держить...» [68, т. 2, с. 278].

Саме звідси й починається дуже непроста за своєю природою робота давно зачерствілої, грішної душі: «Щ ось ворухнулось у Лазаря в серці» [68, т. 2, с. 278].

За цим просипається десятиліттями приспана свідомість, яка виявляється здатною до (хай найпримітивнішої) аналітики: Лазар (зауважує автор етюду) після зустрічі у сновидінні з тією «першою» [68, т. 2, с. 278] «все щось дума» [68, т. 2, с. 279].

Думка Лазаря зосереджується на найскладнішому – формуванні картини світу. Йдучи зловісною вертикаллю життя, за допомогою системи питань («Хто посилає жандарма? [...] Які ті люди? Один чи багато?» – 68, т. 2, с. 279) нещасний виконавець монаршої волі намагається сформулювати ключову тезу. Зрештою, це йому вдається: в основі цього страшного світу (як уявляє собі кат – тепер – після прозріння – вбивця уже з примусу, а не за власним бажанням) лежить персоніфіковане зло, яке «сидить в одному місці» [68, т. 2, с. 281].

Не змігши пов'язати всесвітнє зло з «царським портретом, трохи засидженим мухами» [68, т. 2, с. 271], Лазар самостійно малює образ головного носія зловісної волі: «.. він такий, наче смотритель Морда: груба безвуса пика, маленькі жорстокі очі» [68, т. 2, с. 282].

Так здійснюється акт репрезентації, яка ґрунтується на тому, що «фізичне тіло, яке репрезентується, відсутнє, але його зображення утверджує свою присутність» [147, с. 84]. Завдання такої репрезентації влади (за допомогою портрета) полягає у заміні фізичного насильства «символічним підкоренням» [147, с. 84].

Однак Лазар, у свій спосіб написавши «ікону» влади, робить наступний крок – в уяві матеріалізує її, отілеснюючи уявний образ за допомогою акту фізичного насильства: «Потім він би його (головного носія зла – О. К.) повісив. Не так, як других, ні, без запинала. Щоб видко було обличчя і всі на йому муки, щоб корчився довго, без краю, щоб тіпали плечі, зчорніло лице і вилізли з ямок неситі очі» [68, т. 2, с. 282].

Так намагається Лазар звільнити суспільство (і себе також) від головного призвідця жаху. Відповідним чином формується у героя «нове обличчя» [68, т. 2, с. 280].

Але який це жажливий гібрид: з одного боку – бунтар, а тим самим і борець за нове життя, а з іншого – не просто вбивця, а професійно підготовлений кат, нарешті по-справжньому оприявнений у всій своїй глибинній, антилюдській суті: «І перший раз, після утоми і знеохоти, після огиди до своєї роботи, – уперше почув він смак душоубства. Почув ненависть у серці і розкіш муки» [68, т. 2, с. 282].

Динаміка внутрішньої трансформації героя домінує також в оповіданні «В дорозі», хоч і виглядає процес кардинальних змін значно простіше – оскільки нагадує собою психологічно легко й природно прораховану «одноходівку».

Провідною темою цього твору є відкриття, зроблене героєм твору – професійним революціонером Кирилом: світ – це не лише «небезпека і боротьба», «сила й знесилля», «безконечно довга дорога, на якій стільки вже полягло...» [68, т. 2, с. 283], а й надзвичайна краса.

З відкриттям феномену краси й пов'язана головна сюжетна лінія, яка тримається на процесі трансформації внутрішнього світу Кирила.

Діяльність професійного революціонера затулила героєві естетичний горизонт – закрила «багато предметів, наче їх зовсім не було на світі» [68, т. 2, с. 283]. Мимовільна пауза – Кирило чекає лист, щоб вирушити далі шляхами боротьби, – немовби зупинила час і тим самим зруйнувала автоматизм поведінки.

Зупинений час не може бути порожнечою. Ближній план, фасад життя у цей момент починають заповнювати речі, яких, здавалось би, не існує в світі: «Краса природи, принадність жінки, чари музики і слова – все се котилось, як хвилі в далекому морі, чужі й невидимі. Природа – се були день або ніч, зима чи літо – час зручний або незручний задля роботи; жінка – товариш чи ворог, пісня – лише те, що кличе до боротьби» [68, т. 2, с. 283].

Опинившись у стані безруху, товариш Кирило мав би зосередитись на обсервуванні ближнього світу, горизонт якого закривав революційний неспокій. Але відсутність побутового («домашнього») та естетичного візуального досвіду не дає йому можливості (оскільки, напевне, в цьому для героя не було й потреби) відкрити принади світу. Нетреноване око впритул не бачить нічого: «Кирило лишився сам і *байдужно дивився* (курсив наш – О. К.), як ніч обгортала садок – чорна, густа і тепла» [68, т. 2, с. 284].

Як нерідко в таких випадках буває, вирішальну роль відіграє щось психологічно неочікуване: «Несподівано, раптом у чорну тишу щось впало [...] Заскакало по листі [...] обмило землю і щезло. А тоді вплив на небо місяць» [68, т. 2, с. 284].

Раптовий дощ не тільки виводить героя із стану автоматизму, а й за допомогою нічного світла, яке естетично переформовує світ, зробивши із буденних речей яскраві напівказкові декорації, змушує побачити красу природи і здивуватись алогічності власної поведінки: «Кирило вийшов у сад і якось разом убрав у себе важкі дерева, повні, як губка, водою, сріблястий регіт мокрих листочків, шептання крапель поміж галузок, обійми тіней з зеленим світлом і синє глибоке небо [...] Природа зітхнула повними грудьми, зітхнув і Кирило. *Невже він сього ніколи не бачив?* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 2, с. 284].

Естетичне потрясіння від побаченого вночі і вранці, коли очі й вуха увібрали в себе сполохане «Ай!» [68, т. 2, с. 284] та розкішну красу літнього поля, не тільки принципово змінили стрій думок, але й всю оптичну систему: «Наче нічого не одмінилось за сей короткий час, а чогось очі не так дивились (розрядка наша – О. К.) і думки були не ті» [68, т. 2, с. 285]. Водночас воно звістило й про народження принципово нової людини, яка не тільки не уникає природи, не розуміючи всієї принадності її, а навпаки – живе в радісній гармонії з нею: «А як тільки в розкриті очі вступило зелене [...] як тільки небо спустилось і ніжно торкнулось обличчя, немов пушинка, як тільки в груди ввіллявся золотий напій повітря [...] впало десь у безодню все, чим досі жив [...] *Так наче він тільки вчора родився, в один день з молодю природю* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 2, с. 286].

З'явилися «нові очі» – навіть не нові, а ті, що «довго спали під вагою безвладних повіків...» [68, т. 2, с. 286].

Сон буття для Кирила закінчився, почалося для нього нове життя, що за інтенсивністю візуальних вражень нагадує творчу працю митця-імпресіоніста, який із візуально безперспективної атмосфери власної майстерні нарешті вийшов на пленер: такими свіжими і неповторними є образи, відкриті очами людини, що вміє зауважувати особливу, неповторну, ніким раніше не помічену красу світу.

Таке враження, що перед «Intermezzo» М. Коцюбинський вирішив очима молодшого брата героя новелисимвонії провести генеральну репетицію візуального

сприйняття розкішного, сповненого сонячним світлом дня майже в усій повноті його барв і звуків (цілу низку цікавих спостережень митець змушений був полишити у чорнових записах – а серед них є дуже й дуже небуденні, приміром, у малюнку «Тіні»: «У південь тіні корчилились під кущами [...] Їм було боляче і невігідно [...] Надвечір вони лягли вже у весь свій зріст, лягли по долинах без краю довгі чорні тополі, тонкі крилаті вітряки <крилаті, як анголи, немов небесне військо>, шпилясті дзвіниці, димарі, фабрик, весь город циклопів, чорний, німий і н и ц и й (розрядка М. Коцюбинського – О. К.)» – 68, т. 2, с. 374).

Вражає неповторна гра фарб: «скипало молоде жито синім шумовинням колосся» [68, т. 2, с. 286]; «фіолетові дороги» [68, т. 2, с. 286] – і одразу при спогляданні цих доріг спадають на думку кольорові експерименти модерних художників початку ХХ століття; «дороге гаптування» соснових гілок «по блакитному шовку» неба, яке слугує для сонця «китайським екраном» [68, т. 2, с. 286]; і, зрештою, згадаємо улюблену митцем візуально дуже ефектну гру хвиль на поверхні води та виразно оперсоніфікований образ квітів: «Попадались маленькі озера, що грали лускою і тріпотіли, як срібна риба, кинута з річки на надбережну траву. Або великі – з муром синього очерету, з білим обличчям водяних лілій, з багnistими берегами, чорними і блискучими, як мокрі спина гіпопотамів...» [68, т. 2, с. 287].

Не менш цікаве життя форм. За допомогою хмар цілу виставу із постійною зміною персонажів та декорацій дарує небо: «Тепер по цілих днях лежав [...] і дивився на небо. Його займали хмари – ся неспокійна небесна людність [...] Часом здіймались там бучі, народні повстання. Мчали обурені юрми [...] Точились небесні війни, падали трупи [...] Або знов було спокійно – і людність гуляла, як на бульварах. Радісно й легко пливли веселі громади в білих та синіх серпанках, ніжні дівчата, пишні жінки, рожеві діти, – і скрізь було повно радощів, сміху. Часом з'являлись бліді хмаринки, довгі, худі, прозорі, немов сухотники проходжались десь на курорті понад блакитним морем. Або паслися вівці [...] і як пастух – золоте сонце» [68, т. 2, с. 287].

Окремий розділ із життя візуального складає світ квітів. Те ж розмаїття фарб, буйство, здавалось би, таких звичайних, звичних форм. До того ж в якому незвичному ракурсі побачена кожна (навіть непримітна на перший погляд) квітка.

Тут відсутня миттєва зміна форм, як у небі (нагадаємо ці дивні конфігурації, які з'являються у просторі небесної бані: «Хтось невідомий, великий майстер, ліпив з сірої маси звірів, людей, птахів, будинки, вежі, городи цілі [...] Але все те було сире, не встигало ствердіти і утрачало форму. Звірі змінювались у вежі, з людей виходили гори, з городів – птахи [...] Валились розкішні храми [...] з пишних троянд осипались рожеві платочки. А невідомий вже шаленів – творив драконів, крилатих коней, грифів [...] й ті жили тільки хвилинку [...] Тоді, знемігшись, в розпуці, мішав все разом у сірій хаос і сам розпливався у сум» – 68, т. 2, с. 287–288).

Здається, квіти – це безнадійна або майже безнадійна – для несподіваних пластичних рішень – субстанція, яка має постачати матеріал швидше не для динамічної кінострічки, а для застиглої у своїй нерухомості «сюїти» фотографій.

Та це лише на перший погляд. Насправді тут помічає герой таку розкіш фарб і форм, які до того ж повиті глибоким емоційним флером, у якому головна настроєва «фарба» – мінор.

Зупинимо погляд (як на нашу думку) на кольористично й тектонічно найвиразніших «картинках», на психологічно та настроєво (та й асоціативно) найнеочікуваніших: «Похмурий звіробій викидав купи зірок, яскраво-жовтих, проте сумних, як золоті кутаси на чорних боках домовини» [68, т. 2, с. 289]; «Дрібні дзвіночки розбігались по лузі і сіяли сум, такі делікатні і такі ніжні, що самі дивувались, як животіють на світі» [68, т. 2, с. 289]; «Оддаль кінський щавель, зруділий на сонці, куривсь брунатним димом, як похоронний факел, і стояли поважно, як золоті семисвічники по древніх храмах, коров'яки» [68, т. 2, с. 290]; «Окремо займали великі простори будяки, сині, аж сизі. Вони здавались покинутим вогнищем, що конало передсмертним блакитним димком» [68, т. 2, с. 290].

Не стримуючи себе, митець емоційно підсумовує: «Се була оргія квітів і трав, п'яний сон сонця, якесь шаленство кольорів, паощів, форм...» [68, т. 2, с. 290].

Та в тексті є не лише естетичне шаленство, а й глибоке відчуття соціальної відповідальності (про неї вже багато говорилося попередніми дослідниками, які якраз цей момент бачили базовим у даному творі). Помітивши над грядкою капусти (як виразний знак міщанського життя) два «круглі зади, великий чорний і менший синій, що нерухомо тулились рядочком, як емблема спокою» – 68, т. 2, с. 296 – своїх товаришів по боротьбі, які так збайдужіли, що звістку про смерть просто заїдали харчем («Між одною й другою ложкою борщу подавав звістки про страту на смерть. Вісім повішених. На смерть засуджено троє [...] Слова заїдались борщем [...] Марію цікавили часом деталі – одірвані бомбою ноги, скалічені діти, місце смертельної рани, але все се вмить витісняла турбота, що перепікся пиріг» – 68, т. 2, с. 294), зате з такою втіхою читали «А Rebour» Гюїсманса, «Сад муки», де кохання гнило, як рана, а «я» розцвіталось пишним отруйним цвітом; оргії духу і тіла, надприродні інстинкти і той протест всього проти усього...» – 68, т. 2, с. 294), Кирило знову повертається до сповненого смертельної небезпеки життя революціонера.

Соціальне таки здолало естетичне (але все ж якось прямолінійно, а то й плакатно). Тому у наступному тексті (за рік після оповідання «В дорозі», де вже стукала у двері тема «нищого» міста – 68, т. 2, с. 374, яка доповнювала і ускладнювала заявлену раніше – в етюді «Невідомий» – тему міста-страдника. Нагадаємо знов цей цікавий і виразний образ: «... стоїть над містом сріблястий німб, як над святим. Святий, бо мученик» – 68, т. 2, с. 261. Дата написання творів: 1 вересня 1907 року – 14 вересня 1907) митець знову повернеться до цієї ж теми.

Однак в «Intermezzo» взаємозв'язок соціальної відповідальності та наповненості душі естетичними враженнями виглядатиме значно глибшим, складнішим і проблемнішим.

III. «INTERMEZZO» (ІМПРЕСІОНІЗМ + ЕКСПРЕСІОНІЗМ + СЮРРЕАЛІЗМ?)

Поетика новели «Intermezzo» надзвичайно складна: не маючи змоги вирішити художні проблеми тільки в межах блискуче освоєного імпресіонізму, М. Коцюбинський звертається до засобів та прийомів, характерних, швидше, для авангардних течій з їх галюцогенними та сновидними образами (приміром, Луї Арагон визначав сюрреалізм як особливого роду діяльність, що завершується виявом особливого роду «внутрішньої матерії» або «душевної матерії», яка є «близькою до сновидінь, галюцинацій, образів, народжених душевними хворобами» – 2, с. 57) та з помітно зниженою планкою етичного. С. Далі про це писав так: «У той час я збирався приєднатися до групи сюрреалістів, тільки що ґрунтовно вивчивши і розібравши до кісточок всі їх ідеї та лозунги. Наскільки я зрозумів, мова там якраз йшла про те, щоб спонтанно відтворювати задум, не зв'язуючи себе ніякими раціональними, естетичними або моральними обмеженнями (курсив наш – О. К.)» [41, с. 56].

У випадку з М. Коцюбинським і мови не може бути про маніфестацію програмного імморалізму – це абсолютно суперечить сутності таланту українського митця.

Та формування образної картини у вимірах, характерних для сюрреалізму, все ж виглядає шокує. Приміром, ось цей психологічно надзвичайно складний

малюнок: «Знаєте, я раз читав, як вас повішали цілих дванадцять [...] Цілих дванадцять [...] і позіхнув. А другий раз звістку про ряд білих мішків заїв стиглою сливою. Так взяв, знаєте, в пальці чудову сочисту сливу [...] і почув в роті приємний солодкий смак [...] Ви бачите, я навіть не червонію...» [68, т. 2, с. 300].

Якщо це не програмний продукт, розгадку тоді слід шукати в самій логіці розгортання образної системи у новелі «Intermezzo».

Відштовхуватися, очевидно, слід від концепту відчаю, який особливо виразно матеріалізувався в образі крику: «А люди йдуть. За одним другий, третій, і так без кінця. Вороги й друзі, близькі й сторонні – і всі кричать у мої вуха криком свого життя або своєї смерті, і всі лишають на душі моїй сліди своїх підшов. За ту любу вуха... і буду кричати: тут вхід не вільний! (розрядка наша – О. К.)» [68, т. 2, с. 300].

Відтворення крику, екстатичних станів людини тривалий час було поза межами мистецтва. Лессінг це мотивував так: оскільки нинішнє покоління європейців витонченіше порівняно з представниками минулих – епічних часів, розсудливіше, вихованіше, воно не може дозволити собі відверто виявляти почуття: пристойність «забороняє нам кричати і плакати» [73, с. 75].

На початку ХХ століття ситуація принципово змінилася: криза суспільства сягнула майже апогею, віщуючи водночас про формування ще страшніших катаклізмів. Мистецтво адекватно зреагувало на зміну ситуації і почало ставити перед собою зовсім інші завдання: І. Голл – один із авторів журналу «Die Aktion» (1911–1932), який «сприяв прориву» («Durchbruch verhalt») експресіонізму на арену культури, так сформував їх: «Самовдоволенна твереза людина повинна знову навчитися кричати...» [66, с. 75–76].

Крик може бути засобом епатажу, формою протесту-бунту (таким криком сповнені твори А. Камю). Але найчастіше крик – це реакція на страждання в житті, на появу земного пекла. Саме таким відображає життя людини експресіонізм, який спершу осмислювався в зіставленні з імпресіонізмом. Якщо в імпресіонізмі го-

ловним є мистецтво бачити світ у розмаїтті його кольорової гами, у грі світлотіні, то в експресіонізмі актуалізувалося вміння відтворювати складні екстатичні стани людини за допомогою «акустичних» засобів: «Напружений, відкритий в екстазі рот» (Й. Бехер) – ось «характерний для експресіонізму образ» [91, с. 273]. Г. Бар – теоретик експресіонізму, звівши в одне домінантні для імпресіонізму та експресіонізму ознаки, подав визначення, у якому стильова зміна бачиться як заміщення кольористичних образів звуковими: експресіонізм (зауважував він) – «це не очі, а рот» [69, т. 3, с. 859].

Перш ніж стати повноправним елементом у новій естетиці, яка складалася, починаючи з кінця ХІХ століття, крик мав хтось легалізувати, зробити його легітимною формою художнього мислення. Цей крок зробив норвезький художник Е. Мунк, який у 1893 році написав знамениту нині картину «Крик», що підсумувала давню дискусію про те, чи можна зображувати людину у стані крику [153, с. 41].

Новела М. Коцюбинського «Intermezzo» побачила світ 1908 року. Її прийнято розглядати передусім у руслі імпресіонізму. А тим часом картина Е. Мунка і ця новела взаємопов'язані між собою виразними експресіоністськими інтенціями.

Крик (якщо йдеться не про крик, наблизений до тваринного, тобто про крик, позбавлений «ідеологічного плюса» – 24, с. 213) – результат взаємодії суб'єкта і суспільства.

У безмежному просторі міжлюдських стосунків є місце для безлічі емоційних реакцій, емоційних спалахів: переможного крику, крику-застереження, крику-страху, крику-екстазу, крику, який свідчить про надмір вітальних сил, крику, який спонукає до дії. Зрештою, ірраціонального крику. Драматичного забарвлення крик набуває тоді, коли починає руйнуватися складний комунікативний механізм. Останню фазу цього процесу озвучує трагедійний крик. Він означає, що базова для соціального життя, випрацьовувана тисячоліттями комунікаційна конвенція зазнала краху.

Твори Е. Мунка і М. Коцюбинського фіксують дві крайні точки цього процесу. У картині «Крик», витриманій у бруднуватих, коричневувато-зеленкуватих та холодних темно-синіх тонах, підсвічених кольорами цегляно-червінкуватого неба, одна з типових для новітньої цивілізації ситуація: юнак, стоячи на мосту (а хвилеподібну лінію його темного тулуба вінчає обрамлений піднятими немов у голосінні руками, спотворений криком майже могильний череп з порожніми очима і вертикальним овалом рота), марно намагається достукатися до сердець двох людей, які, повернувшись до нього спиною, простують далі, не реагуючи на апокаліптичний крик. Це враження підсилює виразна деформація світу: хвилеподібна лінія тіла юнака накладається на хвилеподібні лінії води і суходолу – цей тотальний «хвилеподібний рух матерії є немовби перекладеним на мову ліній і фарб криком» [133, с. 144].

Загальне ж враження від цього полотна гарно й водночас тривожно підсумував відомий естетик Ю. Борєв: «Мунк немовби говорить своєю картиною, що людині у цьому відчуженому світі залишається тільки кричати про свій біль, кричати без надії на допомогу, як інстинктивно кричить агонізуюча жива істота» [18, с. 386].

В «Intermezzo» ситуація інша. Ініціатива у розриві стосунків зі світом належить не світу, а герою: не суспільство суб'єкту, а навпаки – суб'єкт відмовляє суспільству у праві вступати з ним у комунікативні зв'язки.

М. Коцюбинський за допомогою засобів, характерних для експресіонізму, створює профіль новітнього індустріалізованого суспільства. В результаті постає жахаючий образ світу – образ штучної цивілізації, яку в новелі виразно репрезентує «міський монстр» [87, с. 19] із «залізною рукою», за допомогою якої цей персонаж із книги жахів намагається контролювати простір навколо себе.

Основною ознакою цієї ракової пухлини на тілі живої земної субстанції є насильство.

Насильство над природою, яка із розкішного оазису перетворюється на пустелю – простір, де домінує земля, одягнена «в камінь й залізо», де все отруєно смородом,

що струмує з вікон будинків – «тисяч чорних ротів», де на зміну «святій тиші» приходять «скрегіт фабрик», «грім коліс» [68, т. 2, с. 297], де, зрештою, чується звиряче ревіння самої людини, яка приречена так виражати свої емоції, спричинені болем, радістю, злістю, і насильство над героєм, внутрішній світ якого за цих умов перетворився на резервуар чужої жорстокості, страждань, болю і розпачу: «Ти (людина – О. К.) кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання і свої болі, розбиті надії і свою розпач. Свою жорстокість, і звирячі інстинкти. Весь жах, весь бруд свого існування» [68, т. 2, с. 298].

Ефективним засобом насильства виступає примус: «незліченні «треба» і «безкінечні «мусиш» [68, т. 2, с. 298], які диктуються героєві суспільством. За цим усім йде втрата свободи, неможливість жити так, «як хочу» [68, т. 2, с. 298]. А це загрожує втратою ідентичності, втратою контролю над власним внутрішнім світом, куди постійно намагаються влізти «цікаві, жадні» [68, т. 2, с. 297] очі інших.

Імпульсивним відгуком на безвихідну ситуацію й постає екстатичний зойк – крик героя, який проривається у його сонних мареннях, у сні, що свідчить про глибинну закоріненість емоції протесту у підсвідомості: «Затулю вуха, замкну свою душу і буду кричати: тут вхід не вільний!» [68, т. 2, с. 300].

Однак крик самостійно нічого не може вирішити: це лише сигнал, який свідчить про неблагополуччя. Та суспільство його почути не може (як і не може адекватно зреагувати), бо воно здеградувало настільки, що безперервно продукує особливий різновид людини: людини-вампіра. І цей тип *homo sapiens* (якщо його можна ще так назвати) з рідкісною силою лякає героя (до речі, у 1894 році з'явилася гравюра Е. Мунка «Вампір»).

Вампіризм – це хвороба. Вражати вона може не лише окрему людину, а й суспільство. Як і традиційні вампіри, вампіри психологічні особливий інтерес виявляють до крові – субстанції, для якої характерна особлива інформативна наповненість (до речі, на рівні фізіологічному кров «уособлює собою енергетичний

«стрижень» організму» (Х то такі психологічні вампіри і як з ними боротися [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [newrob.com/page id=173](http://newrob.com/page%20id=173)): «Ти (людина – О. К.) хочеш виссать мене, всю мою кров, як той вампір. І ти се робиш» [68, т. 2, с. 298].

Самим собою стає зрозумілим той жах, який охоплює героя тоді, коли він бачить людину, і навіть тоді, коли з'являється лише її тінь: «... вдень я здригався, коли чув за собою тінь від людини...» [68, т. 2, с. 298]. Те ж саме відбувається навіть у будинку, який міг би бути концентрованим виразом темряви і порожнечі: «Десять чорних кімнат, налитих п'янкою по самі вінця» [68, т. 2, с. 299]. Здавалось би, саме він (як ніхто інший) може захистити героя від експансії людини. Та все зовсім не так – хворобливо загострений почуттєвий світ героя реставрує надокучливий образ ворога за допомогою найдрібніших, навіть прихованих натяків: «Однак там, за моєю стіною, щось є. Я знаю, що коли б отак увійти в темні кімнати і чиркнуть сірником, як все скочило б раптом на своє місце – стільці, канапи, вікна і навіть карнизи. Хто знає, може б, око моє встигло зловити образ людей, блідих, невиразних, як з гобеленів, всіх тих, що лишили свої обличчя в дзеркалах, свої голоси по шпарах і закамарках, форми в м'яких волосяних матрацах меблів, а тіні – по стінах» [68, т. 2, с. 299].

Ще грізніше працює уява, коли героя «бере [...] до себе» сон – «прекрасний брат смерті» [68, т. 2, с. 298]: «От я їх вже бачу. Ба, ба! Як вас багато [...] Се ви, що з вас витекла кров в маленьку дірку від солдатської кульки, а се ви [...] сухі препарати; вас завивали у білі мішки, гойдали на мотузках в повітрі, а потому складали в погано прикриті ями, звідки вас вигрібали собаки...» [68, т. 2, с. 300].

У підсумку психіка героя переформатовується у гомогенну структуру, виразом якої стає концентрований образ – «моя утома», що виростає з безкінечної кількості тривожних сигналів («Се було одно з тих незчислених «треба», які мене так утомили...» – 68, т. 2, с. 297; «Я утомився» – 68, т. 2, с. 297; «Я утомився. Мене

втомили люди» – 68, т. 2, с. 298; «Я утомився» – 68, т. 2, с. 300).

Рецепт порятунку (у світлі рефрену: «Я не можу бути самотнім (курсив М. Коцюбинського – О. К.)» – 68, т. 2, с. 297) виглядає природним – ізоляція (навіть з проекцією на космічний масштаб: «Признаюсь – заздрю планетам: вони мають свої орбіти, і ніщо не стає їм на їхній дорозі» – 68, т. 2, с. 297). Звідси зрозуміло є радісна констатація в момент набуття всеосяжної свободи під час мандрівки безкінечним полями: «Йду. Невідступно за мною летить хмарка дрібних мушок. Можу подумати, що я планета, яка посувається разом із сателітами» [68, т. 2, с. 302].

Однак відчуження і самотність – це не кінцева ланка руху героя, оскільки виступає вона не завершенням шляху (як фінальної фази досягнення земного раю), а можливістю розпочати все майже з нуля – від моменту народження.

Перший вітальний порив йде від сприйняття краси світу в режимі філософії миті.

Видається, що саме в цьому тексті М. Коцюбинський сягнув вершин імпресіоністичного письма: ніякої статички, жодної трафаретної фарби. Виглядає так, що лише у взаємодії стихій світ формує особливу симфонію кольорів та звуків – звідси образ танцюючих тополь: «Повітря тремтить від спеки, і в срібнім мареві танцюють далекі тополі» [68, т. 2, с. 305].

Та зупинимось лише на кольористичній площині, де динаміка світу, рух формують особливо привабливий, неповторно пластичний образ світу. «Дихаючі крила ворони» [68, т. 2, с. 302], які надвоє розтяли небо, сприяють тому, що синішим стає небо і чорнішими самі крила. Вітер змушує кипіти «срібноволосі вівса» [68, т. 2, с. 303], поле, засіяне льоном, так природно перетворюється на «блакитну річку», що «хочеться сісти на човен й поплисти» [68, т. 2, с. 303]. Пшениця під тиском повітряних хвиль переворюється на «табун лисиць», який виблискує на сонці «хвилястими хребтами» [68, т. 2, с. 303]. Ще тонших, ледь відчутних змін зазнають

ячмінь, який «хилиться й тче [...] тче з тонких вусів зелений серпанок» [68, т. 2, с. 303] та пшениця – «дихання молодих колосків збирається в блакитну пару» [68, т. 2, с. 305]. Надзвичайно динамічну картину, де зорові образи природно поєднуються із звуковими, творить гречка: «Врешті, стаю. Мене спиняє біла піна гречок, запашна, легка, наче збита крилами бджіл. Просто під ноги лягла співуча арфа й гуде на всі струни. Стою і слухаю» [68, т. 2, с. 303].

Все це разом формує красиву, динамічну панорамну картину, яка втілена в об'ємному образі – «ниви у червні», одним із планів якої є, приміром, ось ця піднесена естетична проекція поля: «... золоте поле махнуло крилами аж до країв синього неба. Наче хотіло злетіти» [68, т. 2, с. 303].

Яка ж роль цих витончених, вишуканих, виразно естетизованих образів?

Д. Наливайко стверджує – імпресіоністи «вважали, що лише передача враження в усій його конкретності, точності й неповторності може бути правдивою і з д а т н о ю в и р а з и т и і с т и н у (розрядка наша – О. К.), яка міститься у речах та явищах світу» [84, с. 157].

Яку ж істину відкриває митець у точно й переконливо нюансованих картинах різнобарвного світу. Видається, вона полягає в тому, що на відміну від світу індустріалізованого, який постійно закриває горизонт буття і творить «живих мертвяків» [68, т. 2, с. 300], природа безперервно віталізує світ, надихає його на життя (звідси, зокрема, зачудований погляд волошок, які дивляться в небо: «Вони хотіли бути як небо і стали як небо» – 68, т. 2, с. 303), наповнює безкінечним рухом – звідси «прибій колосистого моря», який «йде [...] кудись у безвість» [68, т. 2, с. 303], сповнює особливою чутливістю живе зело, кожна стеблина якого бере від сонця і повертає назад «відбитий від себе блиск» [68, т. 2, с. 303].

Все у природі перейнято «теплою, живою, непереможною міццю» [68, т. 2, с. 303], все наповнюється волею до життя, ключовою одиницею якої є плодючість

(«Вівса, пшениці, ячмені – все се зіллялось в одну могутню хвилю [...] Молода сила тремтить і пориває з кожної жилки стебла; клекотить в соках надія й те велике жадання, що його звати – плодючість» – 68, т. 2, с. 303), яка завжди була гарною підосновою для формування ідеї безсмертя. Звідси торжество категорії вічності: «... поле сховало стежки і дороги. Воно лиш котить та й котить зелені хвилі і хлюпає ними аж в краї неба. Над всім панує тільки ритмічний, стриманий шум, спокійний, певний у собі, як живчик вічності. Як крила тих вітряків, що чорніють над полем: байдужно і безупинно роблять в повітрі круг, немов говорять: так буде вічно... так буде вічно... in saecula saeculorum... in saecula saeculorum...» [68, т. 2, с. 303–304].

Ідея безмежної вітальності, так природно закоріненої в природі, «забирає в полон» [68, т. 2, с. 303] ліричного героя, який уявляє себе подібним то до «дикої квітки» [68, т. 2, с. 304], то до одного з героїв Книги Буття – Ісава («чоловіка поля» – 1 М., 25:27): «В складках своєї одежі приносив запах полів, мов старозавітний Ісав. Спокійний, самотній, сідав десь на ганку порожнього дому й дивися, як будувалась ніч» [68, т. 2, с. 304].

Зануреність у природне буття, у пантеїзований світ, де все має живу душу (як-от вода: «Свіжими ранками я перший будив сонну ще воду криниці. Коли порожне відро плескалось денцем об її груди, вона ухала гучно спросоння у глибині й ліниво вливалась у нього. Потому тремтіла, сиза, на сонці» – 68, т. 2, с. 306) формує особливий, навіть інтимний (звідси згадка про стежки: «Безконечні стежки, скриті, інтимні, наче для самих близьких, водять мене по нивах...» – 68, т. 2, с. 302) «зв'язок із землею» [68, т. 2, с. 306] – неможливий у містах, «одягнених в камінь й залізо» [68, т. 2, с. 306]. На цій підоснові формується пряма аналогія, яка ґрунтується на подібності процесів, що пов'язані з оновленням і землі, і ліричного героя: «Йдемо повз чорний пар. Тепло дихнула в лице пухка чорна рілля, повна спокою й надії. Вітаю. Спочивай тихо під сонцем, ти така ж втомлена, земле, як і я. Я теж пустив свою душу

під чорний пар...» [68, т. 2, 305], що апіорі передбачає кривий зв'язок із «партнерами» землі – зозулею, нивами, жайворонками, які невинно насичують вітальністю, спрагою життя душу ліричного героя (так як це, приміром, роблять жайворонки, зозуля й ниви: «З-під старої сторінки життя визирала нова і чиста – і невже я хотів би знати, що там записано буде? Не затремтів би більше перед тінню людини і не жахнувся від думки, що, може, горе людське десь причаїлось і чигає на мене? Коли таке станеться чудо, то се буде ваша заслуга, зелені ниви з шовковим шумом (і це не просто шум, а рапсодія ритму: «Над всім панує тільки ритмічний, стриманий шум, спокійний, певний у собі, як живчик вічності» – 68, т. 2, с. 304, який є «архітектурою буття» [...] його внутрішньою динамікою» [...] У ритмі людина зливається з «... космічними ритмами, ритмами природи», прилучається до «життєвої сили», бере у ній основу свого буття, своєї особистості» – 40) й твоя, зозуле. Твоє журливе «ку-ку» спливало, як сльози по плакучій березі, і змивало мою утому» – 68, т. 2, с. 307–308) аж до того, що він, зрештою, виявляється здатним до повернення в такий раніше жахаючий соціум для формування нового, олюдненішого суспільного профілю: «Город знову простяг по мене свою залізну руку на зелені ниви. Покірно дав я себе забрати [...] Прощайте, ниви [...] І ти, зозуле [...] Ти теж строїла струни моєї душі. Вони ослабли [...] а тепер натягаються знову [...] Прощайте» [68, т. 2, с. 309].

Та все ж ключове місце у процесах оновлення ліричного героя посідає образ сонця, що й не дивно: у міфології з сонцем, зокрема, пов'язується «сотворіння [...] всіх істот» [80, т. 2, с. 461].

І герой, і сонце психологічно близькі – вони самотні: «А я все йду, самотній на землі, як сонце на небі...» [68, т. 2, с. 303]. Та спорідненість не руйнує ієрархії, оскільки героя переполює почуття вдячності: «... я повний приязні до сонця і йду просто на нього, лице в лице. Повернутись до нього спиною – крий боже! Яка невдячність! Я дуже щасливий, що стрічаюсь з ним тут, на

просторі, де ніхто не затулить його обличчя, і кажу до нього: сонце! я тобі вдячний» [68, т. 2, с. 304–305].

Як і все живе, герой – породження темряви: «З тьми «невідомого» з'явився я на світ, і перший віддих, і перший рух мій – в темряві матернього лона» [68, т. 2, с. 305]. Морок разом із своїми прислужниками (ніч, хмари, гори, темниці) не просто забирає половину життя героя, не тільки торжествує над людиною, забираючи її до себе навіки («... неминуче настане час, коли я, як сіль у воді, розпущусь в нім (мороці – О. К.) навіки» – 68, т. 2, с. 305), а й не дає надію прожити гідно «освітлену» частину життя: у Біблії тьма порівнюється із стратегією існування тих, хто живе без закону: «Путь же беззаконных, как тьма...» (Притч., 4:19).

З темрявою пов'язана тільки біологічна сторона існування. Духовну частину наповнює сонце: у «загерметизованому» світі, де у лоні землі та неба живуть тільки герой та сонце – сонце виступає у ролі духовного світоча: «Я тепер маю окремих світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини – одна зелена, друга блакитна [...] й замкнули у собі сонце, немов перлину (нагадаємо, перлина – давній символ піднесеності, чистоти, гармонії та святості: «стан святих на небесах [...] зображається у вигляді 12 воріт, кожні з яких складаються з однієї дорогоцінної перлини» – 13, с. 255 – О. К.)» [68, т. 2, с. 302]. Недарма в житті героя сонце постає як ідеал: «Коли ж ти гаснеш і тікаєш від мене – твою подобу, даю наймення їй «ідеал» і ховаю у серці. І він мені світить» [68, т. 2, с. 305].

Процес духовного народження митець описує у традиціях давньої хліборобської культури, де ключовими є образи насіння та вогню: «Ти (сонце – О. К.) сієш у мою душу золотий засів – хто знає, що вийде з того насіння? Може, вогні (принагідно нагадаємо, що згідно з етимологічними дослідження між собою співвідносять слова вогонь і гнів – О. К. – 50, с. 537) [...] Я п'ю тебе, сонце, твій теплий зцілющий напій, п'ю, як дитина молоко з матерніх грудей [...] Навіть коли ти палиш – охоче вливаю в себе вогняний напій й п'янію від нього» [68, т. 2, с. 305].

Власне, сонце із безкровної людської субстанції, знищеної вампірами, знову формує особистість, яка, однак, не мислить себе без співіснування з іншими у світі, сформованому на принципово іншій основі. Звідси мотив оновлення душі, затоптаної тваринами у людській подобі (згадаймо, один із драматичних сновидних образів: «всі лишають на душі моїй сліди своїх підшов» – 68, т. 2, с. 300), інтенціями Іншого (в момент зачудування магічною силою сонця, ліричний герой з подивуванням ловить себе на «крамольній» думці: «Я себе ловлю, що до сонця звертаюсь, як до живої істоти. Невже се значить, що мені вже бракує товариства людей?» – 68, т. 2, с. 305).

Поява Іншого на горизонті буття актуалізує проблему комунікації, без якої нема життєво необхідної зв'язки: Я – Інший.

Передумовою діалогу виступає «велика тиша» [68, т. 2, с. 299] і новий статус героя – вільної людини («Дивно, що, прокинувшись вранці, я почуваю, що все можу зробити. Можу лежати [...] можу встати і піти на поле [...] читати, співати і т. п.» – 68, т. 2, с. 380), яку вже не лякає тваринне віддзеркалення образу відомого ката – Трепова: «Тим часом мені рекомендують Паву, поважну матрону, і її другого сина, Се страшний Трепов. Тоді як Оверко чистий сангвінік [...] Трепов солідний, розважний. Він зовсім солідно, обдумано наче, перекусить вам горло, і в його сильних ногах, що стануть на ваші груди, буде багато самоповаги» [68, т. 2, с. 302], оскільки навіть тварина більше цінує волю, а не кров: «Тепер у кружка [...] у кружка [...] ще раз [...] отак. У, благородна псина, – тобі воля дорожча, ніж задоволена злість» [68, т. 2, с. 302].

Першим співрозмовником, якому герой нав'язує комунікативний акт, постає зозуля (в майбутньому – «найближча приятелька» – 68, т. 2, с. 304): «... я зскакую з ліжка і гукаю в вікно до зозулі: «Ку-ку... ку-ку... Добридень!..» [68, т. 2, с. 300].

Саме тут – на лоні природи – герой освоює школу довербальної та монологічної комунікації, у структурі

якої актуалізується прагнення не лише говорити, а й чути: «Та пісня (пісня жайворонка – О. К.) має в собі щось отруйне. *Будить жадобу* (курсив наш – О. К.). Чим більше слухаєш, тим більше хочеться чути» [68, т. 2, с. 307].

Завершує цей процес комунікативний акт, відновлений у всій повноті – навіть поліфонії: прагнення чужого слова, яке наповнене жагою, подібною до жаги, викликаной співом жайворонка («Він говорив про речі, повні жаху для мене, так просто і спокійно, як жайворонок кидав на поле пісню, а я стояв та слухав, і щось тремтіло в мені» – 68, т. 2, с. 308): «Говори, говори...» (що, очевидно, напряду сигналізує – «Я слухаю» – 77, с. 152). Надалі все це доповнюється внутрішнім мовленням і повтором ключових фраз, які (певною мірою трансформовані в уяві героя – стиснені до прямого звинувачення суспільства) немов пробігають по дисплею свідомості: «П'ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка», «Раз на тиждень б'ють людину в лице», «Найближча людина готова продати», «Між людьми, як між вовками» [68, т. 2, с. 308–309].

Якраз із подібних «речей, повних жаху» (68, т. 2, с. 308) виростає у творі пророчий опис Дня Гніву: «Розпечи гнівом небесну баню. Покрий її хмарами твого горя, щоб були блискавка й грім» [68, т. 2, с. 309].

У Біблії лінія, пов'язана з цим Днем, розпочинає від пророцтва Ісаї (гл. 29). Далі – підтримана гнівним словом Ієремії – рухається аж до пророка Софронія, який «немовби ехом» (Свідетели Йеговы в поисках християнської свободи [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.jv-forum.org/viewtopic.Php?p=350230) озвався на слово цих пророків («День гніву цей день, день смутку й насилля, день збурення та зруйнування, день темноти та темряви, день хмари й імлі» – Соф., 1:15).

Та День Гніву – це не кінець усього, а момент переходу: «... День Гніву. Потім остаточне виправлення («исправление»), оновиться Єрусалим, почнеться тисячоліття Божого Царства на землі [...] *Оновиться Всесвіт...* (курсив наш – О. К.)» (Есхатология Дня гнева

[Електронний ресурс]. – Режим доступу: kthilot-kuzariru./...skhatologiya-dnya-gneva).

Подібна логіка простежується й у новелі «Intermezzo»: після збурень і руйнувань, які знищують старі форми життя, має народитися інший світ, осяяний новим світилом. Щоб підтвердити це, продовжимо розпочату раніше цитату до кінця: «Освіжи небо і землю. Погаси сонце й засвіти друге на небі» [68, т. 2, с. 309].

Звідси свята віра героя, який після своєї духовної реінкарнації знову повертається у світ: «Прощайте. Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, налажені, вона вже грає...» [68, т. 2, с. 309].

IV. ВІЗУАЛЬНЕ У СВІТІ ІЛЮЗІЙ («FATA MORGANA»)

На відміну від ранніх творів М. Коцюбинського селянський світ у повісті «Fata morgana» виступає психологічно складнішим та ідеологічно наповненішим. У свідомості селянина (й у селянському світі в цілому) обертаються різні ідеологеми. Проте всі вони ґрунтуються на ілюзіях.

Ілюзію Кант називає «внутрішньою практичною оманою», яка покликана допомогти людині «не втратити відчуття життя» [62, т. 6, с. 522]. Саме такою опорою, яка не дає можливості радикально порвати зв'язки з життям, виступає ілюзія у світі селян. Іншого виходу нема, бо вижити у цій занадто задушливій атмосфері інакше неможливо: згадаймо внутрішній простір оселі Воликів: «Тьмяно в хатинці. Цідять морок маленькі вікна, хмуряться вогкі кутки, гнітить низька стеля, і плаче зажурене серце» [68, т. 3, с. 70] (до речі, у другій частині твору цей самий простір, де зникнуть деталі предметного світу, а натомість актуалізується план соціальний, зовсім зануриться в безнадію: «Сніги впали великі, і Андрій радо прокидає од порога до воріт стежку. Воно усе ж робота, та й не мусить чоловік вічно стирчати в хаті, де світить порожнім оком голод та нужда товчеться по вогких кутках» – 68, т. 3, с. 70–71).

Ілюзія, як правило, навколо чогось обертається. І це щось (зауважує Поль Валері) «стає центром [...] життя» [20, с. 44].

Для Маланки таким центруючим об'єктом виступає земля. А оскільки поняття ілюзії містить у собі й візуальний план (частіше за все у формі міражу – 86,

т. 1, с. 787), надії героїні набувають зримих форм і репрезентують себе за допомогою системи розгорнутих, часом дуже яскравих і психологічно виразних картин.

Такі розгорнені картини, які містять у собі мрії про хазяйнування на обійсті дочки або на власному полі, перманентно чергуються із розчаруваннями аж до того страшного моменту, коли приходить відчуття повної і безповоротної катастрофи: «Стоять городи, мов у віночку. Капуста в головки звивається. Квасоля вже пожовкла, вітер шумить поміж маківками, гарбузи розляглись, як годовані кабани, а картопля зародила, аж гич сплітається. То її чорні руки походили тут [...] Тепер вона господиня. Не на своєму – так на доччиному. Хоч на старість діждалась...» [68, т. 3, с. 53] – «Тепер Маланчині очі вже самі плачуть [...] Облетіли надії, розметались безслідно, і там тепер голо, як в лісі» [68, т. 3, с. 76] – «Хвилює на сонці нива, та божа постіль, льон процвітає синьо, сказав би – небо задивилось в озерце [...] Гафійка годує дитину, а друге біля Маланки [...] І все те – родюча нива, віз, коні, кубло, – все те своє, рідне, з серцем зрослося. «Що ж се я вбралась сьогодні у сап'янці червоні, наче у свято [...] бач, процвітають на ниві, неначе мак...» (68, т. 3, с. 82) – «Маланка ледве допхалась до своєї халупки [...] цілий день вбирала в себе муки та кров і стільки людей поховала у серці, що воно сповнене стало мерцями, як кладовище. Аж зацімло [...] Дивно. Прожила життя, а воно раптом впало у прірву. Хоч би слід залишило, хоч би згадку яку. Все зап'яв морок. Все чорне» [68, т. 3, с. 141–142].

Мрії чоловіка Маланки про інше: Андрій Волик свій ілюзорний світ центрує навколо відбудови сахарні. Раз по раз у його уяві з'являються то солодкі спогади про минуле («... він бачив себе коло вагонеток із цукром або біля апарата. Тоді він брав тринадцять карбованців на місяць!.. «То були часи, пане добродзею!» – казав він уголос до себе і гладив білого вуса» – 68, т. 3, с. 44), то картини реального майбутнього («Споловілі, зеленкуваті очі Андрія блищали, як лід, що тане на сонці. Вони пестили чорні, задимлені стіни сахарні, круглі жовті колоди на білім снігу [...] Тепер, пане добродзею, вже

пускають пару...» – 68, т. 3, с. 74). Чоловік Маланки настільки зациклений навколо думок про виробництво, що стан афектованої нервозності запліднює мріями й сновидіння, де витворюються «*послідовні образи* – курсив А. Макарова – О. К.)», у яких «візуалізуються «... нервові сліди» [75, с. 62]: «... Андрієві снилась фабрика. Часом він схоплювався серед ночі і спросоння, з якимсь жахом у голосі, питає Маланку: «Був свисток?» «Який свисток?» «Ну, фабрика свистала?» – сердився він. Опам'ятайся [...] то тобі в голові свище ...» [68, т. 3, с. 58].

Однак короткочасна радість від реалізації бажання, яка врешті-решт стала реальністю («Того ж таки вечора Андрій пішов на нічну зміну» – 68, т. 3, с. 79) швидко перекреслила катастрофа: «Нещастя...» – повторяє за ним Маланка. «Дуже скалічив?» «Не знаю. Одні кажуть – відтяло руку, а другі – пальці». Боже мій, боже...» [68, т. 3, с. 87].

Найщасливішим мав би почувати себе Хома Гудзь, мрії якого про вселенську пожежу («Ходив би від хати до хати – та й по голові, та й по голові. Одного за те, що п'є людську кров, а другого – що не боронить. А потому підпалив би, щоб усе вогнем взялося та попелом розвіялось, щоб тільки лишилась гола земля та ясне сонце...» – 68, т. 3, с. 56) таки реалізувалась (хоч би й частково) у виразно естетизованій, насиченій червоним кольором картині підпалу сіна («Стоги виразно чорніють, навіть заплющивши очі, Хома їх бачить; потому вкриваються димом і стають легкі й рухливі. Дрібні вогні починають гратись під ними, як діти в червоних спідничках. Вони скачуть по боках і лізуть нагору, а чорна маса то гнеться під ними, то виросте раптом, немов намагаться знятись і полетіти» – 68, т. 3, с. 103), та майже вповні у відбитій небом картині вогненної стихії, яка вирує під час підпалу гуральні: «Гуральня рівно палала, вся налита вогнем, стікаюча полум'ям в вікна і двері, як рана кров'ю. Широкі крила осінніх хмар жевріли тихо над нею, простерті в безодні ночі» [68, т. 3, с. 130].

Однак не цей персонаж із «зморщеним, як у баби, видом» [68, т. 3, с. 56] і з «каламутними», «як вода з ми-

лом очима» [68, т. 3, с. 94], цікавить митця у першу чергу. У центрі його уваги селянська маса.

Образ її багатолікий. Він спливає у тексті в різних образних проєкціях: у вигляді «хмари народу», який іде з церкви [68, т. 3, с. 45], «ключа журавлиного» заробітчана [68, т. 3, с. 46], осердя пліток («поговору» – 68, т. 3, с. 53), учасника гучних весільних дійств [68, т. 3, с. 68–69], простору, де квітнуть заздрощі («Та й те людям, мов сіль в оці» – 68, т. 3, с. 52), відпочиваючого люду («Челядь гуляє на майдані...» – 68, т. 3, с. 51), будівничих гуральні [68, т. 3, с. 74], господарів овечок («В рожевому тумані, мов тіні, сновигали люди [...] у морі овечого лементу гинули всякі згуки...» – 68, т. 3, с. 54), над громадою яких вершить своє дійство «чорний чабан», який нагадує «міфічного бога» [68, т. 3, с. 54].

Багатолюддя («Намножилося вас» – 68, т. 3, с. 48), брак засобів для існування створює атмосферу жорсткої, навіть жорстокої конкуренції («На покрову повернувся Прокіп. Йшла чутка, що йому не пощастило. Зразу не міг найнятися, бо народу найшло більше, ніж треба, і ціни впали; відтак заслаб у Каховці і пролежав місяць...» – 68, т. 3, с. 67). Подекуди ця жорстока боротьба перетворюється на сутичку, яка багато в чому подібна до тваринної: «Адже скажи людям зразу, що то для них землю ділять, то тут така б содома знялась, що живцем пожерли б один одного...» [68, т. 3, с. 62].

Вихід шукається або у формі традиційній – у боротьбі («Страх, розказує (Гуща – О. К.), яке діялось: народу, каже, як на війні, сила-силенна [...] а кінні наступають, душать. «Розходьтесь!» – гукають. А ті: «Не підемо, давай нам наше [...] ми за правду» – 68, т. 3, с. 50), або у майже бузувірських проєктах: «А тим часом голодний зростає, множитья, корчитья, як гадюка, порубана на шматочки. Намножилось вас. Хоч би милосердний господь порідив вас війною або мором яким. Може б, легше було на світі...» [68, т. 3, с. 76].

Особливе збудження у селянській масі викликають звістки про розподіл землі: «Чутки пливли, як хмари, самі собою, носились в повітрі, мов пил з квіток в час красування ниви. «Чули? Будуть землю ділити». «Обда-

рують людей. Минуться злидні». «Земля вже наша. Скоро почнуть ділити» [68, т. 3, с. 81]. Чутки, які торкаються практично кожного, «цементують» розрізнений селянський люд у масу з єдиними помислами, з одним поглядом, з єдиними очікуваннями, що підштовхує до спільних дій, наснажених однією думкою – «Озуть пана у постолі!..» [68, т. 3, с. 84].

Ейфорія охоплює всіх. Тому ніхто не чує пророчих слів Панаса: «Ні, пана не налякаєш. Він має силу. Нажене тобі повне село, і в кого ззаду було гладеньке – мережане зроблять. Тепер кричать, а тоді що? В гурті і беззубий собака лютує [...] Ще там загнати коні у спаш на панське, вивезти нишком деревину із лісу, закинути вершу у панський ставок, але бунтувать проти пана цілим селом – на се нема згоди» [68, т. 3, с. 85–86].

Життя протягом певного часу не дає матеріалу для підживлення скепсису Панаса – селяни таки згуртувалися: «Економ світить до пана чолом, а на бронзовім обличчі, де завжди блукало сонце, пан бачить якийсь неспокій. «А що там, Яне?» «Прошу пана, сьогодні не можна почати жнива». «А то чому?» [...] «Не хочуть жати по нашій ціні» [...] Пан стрепенувся. «Забастовка? У нього?» [68, т. 3, с. 96]. Та все ж селянська свідомість немовби розіп'ята на хресті сумнівів: «Кого їм слухать? Гуща говорить про спілку, Прокіп про волю, а Хома радить бити й палити» [68, т. 3, с. 106]. На певний час сумніви долає Гуща («Навіть старі хвалили Гущу» – 68, т. 3, с. 106). Він заводить «новину – гуртову працю» [68, т. 3, с. 106], він малює принципово іншу освітню перспективу («Школу маємо вже, зробім краще народний університет» – 68, т. 3, с. 120), він, зрештою, змінює життя села: «Якось сама собою перевелась на селі п'яна парубоча сваволя, бійки та нічний галас. Ті, що недавно робили бешкет, втяглись в роботу, у гуртове читання» [68, т. 3, с. 106].

Надій додає також і царський маніфест: «Нарешті прапор підняли. Червона китайка залопотіла на вітрі, і заскакали на ній слова, наче живі: «Земля і воля!» Всі зняли догори очі, і щось пройшло по юрмі, немов зітхання [...] «На зборню! Там маніфест». Було нове щось

в людях. Глибокі очі горіли на сірих обличчях, наче світло по сутінках в церкві» [68, т. 3, с. 112].

Здавалось би, відкрилася широка життєва перспектива: «Що недавно бачив у мріях (думає Прокіп – О. К.), тепер здійснилось. Життя до людей повернулось лицем. Справедливість глянула в вічі. Не буде більше бідних й багатих, земля всіх нагодує [...] Уява малювала інше життя, ніч розступалась, сяли вікна вогнями, гомін розпирив стіни, підіймав груди...» [68, т. 3, с. 120].

Однак і в цей момент чутні тривожні сигнали. Їх продукує недостатня осмисленість подій. Селянська свідомість не здатна до аналізу. Все визначає почуттєва сфера. Звідси маніакальний пошук всесильного героя-ясновидця: «Якби прийшов хтось інший, видющий, простягнув руку, показав шлях. А мужик? Що знає мужик? Одна на йому шкура, та й та в латках» – 68, т. 3, с. 106); звідси ж уповання на диво («Щось буде (думає Маланка – О. К.). Прийде щось гарне і перемінить життя. Щось станеться раптом, не сьогодні, то завтра. Чудо якесь» – 68, т. 3, с. 111).

Ключовими маркерами селянської маси виступають слова «натовп» та «юрба» (особливо зримо цей план проглядає під час погрому гуральні). А все тому, що перед нами тваринна маса, яка здатна діяти лише тоді, коли зливається у могутнє колективне тіло, що живиться афектами (образ такого колективного тіла М. Коцюбинський гарно передає у сцені сходки у лісі – їй не знайшлося місця в основному тексті, тому звернемося до чернеток: «Велике тіло колихалось в тумані, і од краю до краю одна кров переливалась у жилах» – 68, т. 3, с. 386). Ця маса має сотні очей (через їх стрій проходить пан: «Крізь шибки вікон, з городів і з-за плотів йдуть вслід за паном сотні очей. Пан йде між очима, як під зоряним небом» – 68, т. 3, с. 100) і сотні вух («Село замкнулось, чекає. Очі у всіх видющі, вуха чуйні» – 68, т. 3, с. 99).

Ці ж очі вглядаються у нічну пітьму, вичитуючи надію у пожежах, що облягають село: «Вийде Маланка з хати [...] Що горить? Де? Люди не сплять, хоч пора б вже їм спати. Стоять під ворітьми, читають небесні знаки» [68, т. 3, с. 107]; «Блукали поночі люди як тіні [...]

А вогонь то здіймався, то падав [...] і цвіли хмари на небі, немов троянди» [68, т. 3, с. 107]. Ці ж «Сухі безсонні очі дивилися кожному в рот [...] Що буде? Як буде?» [68, т. 3, с. 109].

У такі моменти починає діяти закономірність, відзначена Лебоном: «Натовпами не можна керувати за допомогою правил (а сам на них покладав надії Марко Гуцца – О. К.) [...] треба відшукувати щось, що може справити на неї враження і захопити її» [71, с. 9]. Зразком такого спонування, що гіпнотизуюче діє на маси, можуть бути слова Хоми Гудзя, який подає натовпу просту та зрозумілу рішучу команду: «Панський пастух вештався скрізь, і скрізь, де він з'являвся, його зелені очі ворушили народ (курсив наш – О. К.) [...] Як вдарять у дзвони – виходь. Хто не вийде, буду палити» [68, т. 3, с. 122].

Успішність дій Гудзя зумовлена тим, що його спонукальні слова йдуть назустріч потаємним, часом прихованим від самої маси очікуванням. Натовп живе масовими ілюзіями: «... маси ніколи не знали жадоби істини. Вони вимагають ілюзій, без яких вони не можуть жити» [125, с. 81]. Сама ж ілюзія (зауважував Гельвецій) – «доконечний наслідок пристрастей, глибина яких вимірюється ступенем осліплення, в яке вони нас занурюють» [30, с. 158].

У повісті «Fata morgana» ступінь осліпленості маси найвищий: збентежені й здичавілі очі шукають одного – землі. Тривожним наслідком цього є те, що в подібні моменти натовп занурюється у «царину психозу» [127, с. 630]. Масовий психоз особливо небезпечний тим, що єдиною зброєю натовпу в такі моменти виступає насильство, яке Ортега-і-Гассет (проглядаючи все крізь призму натовпу) називає «Charta Magnus здичавіння» (базою для цієї «відретушованої» фрази відомий іспанський філософ обрав відоме словосполучення, яке в перекладі звучить так: «Велика Хартія вольностей» – О. К.) [89, с. 326]. Саме здичавіння демонструє натовп при погромі панського будинку та гуральні. Перед нами тіло, сповнене пристрастей – переляку («Не підходь. Буду стріляти» [...]) Юрма завмерла й осіла. Сполоханий дух заколотився на мент в порожніх грудях» [68, т. 3, с. 123], дикого

натиску («Го-го! Він ще стріляє! Бий його [...] бий!..»). Те «бий» опекло тіло [...] підняло ноги і погнало без тями вперед...» – 68, т. 3, с. 123), засліплення та подивування від небаченого дива («... сталося чудо, короткий сон, од якого усі посліпли. Електричне світло раптом залляло велику світлицю, наче махнуло срібним крилом, і відбилось в помості, в ряді великих дзеркал, в золоті рам. Білі серпанки, як хмари на весняному небі, злегка гойдались в вікнах, зелені дерева схилялись над шовком меблів, етажерки з цяцьками блищали, як царські врата...» – 68, т. 3, с. 124).

Здавалось би, краса інтер'єру могла б знизити рівень агресії, перетворити натовп на музейну публіку, яка чудується, побачивши рідкісні експонати. Може, так би й сталося, якби не руйнівна воля Хоми Гудзя: він «одним махом (ударом палиці по роялю – О. К.) замазав картину» [68, т. 3, с. 124]. І це стало сигналом для натовпу (що зайвий раз підтверджує думку Г. Лебона: «Люди у натовпі не можуть обійтися без пана...» – 71, с. 118): «Осліплені світлом, заглушені дзвоном битого скла, вони налазили з сіней, як оси з гнізд, і накидались осліп на все, що попадало під руки. *Якесь шаленство всіх обхопило* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 3, с. 124].

Психологічний стан натовпу М. Коцюбинський визначає як сп'яніння. Енергія його підживлюється диким руйнівним екстазом, що струмує з різних очей: «П'яніли все більше [...] Все злилось в однім божевіллі. Люди пили його один в одного з очей...» [68, т. 3, с. 124–125]. У такі хвилини у того, хто діє разом з масою, «знижується рівень усвідомлення відповідальності [...] за свої дії» [125, с. 86]. Та підсвідоме відчуття провини все ж лишається: звідси знижений образ переляканих гризунів, які в переляку покидають місце бенкету божевілля: «Люди, як миші, покидали покої...» [68, т. 3, с. 126].

Втечі натовпу передуює підпал. Зорієнтованість маси на вогонь гарно пояснив Е. Канетті. Розпочинає дослідник психології юрби із заперечення усталеної тези про те, що з особливою пристрасстю знищуючи крихкі предмети (дзеркала, скло, посуд), натовп тим самим закладає в собі ґрунт для «жадоби руйнування». Насправді ж це лише

частина загального проекту. Брязкіт, який породжують, розбиваючись, крихкі речі, дійсно викликає піднесення – це як «крики новонародженого», що супроводжуються «грюкотом [...] аплодисментами речей». Однак такі шумові ефекти потрібні лише як запал, що має привести в дію фугас. Тому такі речі з'являються «на самому початку подій» (згадаймо, як натовп розпочинає погром у будинку панича Льоля: «Тоді раптом впали коли на тихі води дзеркал, і бризнули з дзвоном на поміст скалками обличчя, що там містились» [68, т. 3, с. 124].

Мета натовпу інша – їй мало аплодисментів. Головне – руйнування ієрархії та знищення кордонів. До знаків цих кордонів передусім належать вікна та двері: «З вибитими вікнами та висадженими дверима дім втрачає індивідуальність. Всередину тепер зайде будь-хто, мешканці нічим більше не захищені» (саме так знищує всі перепони натовп у повісті «Fata morgana» з тим, щоб насолодитися беззахисністю панського помешкання: «Двері були замкнені. Хома бив у них плечем [...] глухо гупали плечі, тріщали сухі дошки. Раптом двері подались, і щось війнуло звідти, як із безодні. Люди хитнулись вперед, у чорну пустку [...] Електричне світло раптом залляло велику світлицю, наче махнуло срібним крилом, і відбилось в помості, в ряді великих дзеркал, в золоті рам [...] Світлиця зароїлась од нового народу [...] Гупали кілля і молотки [...] тріщали меблі і двері, скреготало залізо, а скло дзвеніло й дзвеніло безперестанку і сипалось долі, як груші з дерева в бурю. Весь дім трясся од зойку, кричав на пробі в порожні отвори вікон до чорної мряки, що його оточала» – 68, т. 3, с. 124–125).

Та навіть не це мета. Поглянемо далі на хід роздумів Е. Канетті. Головне, що «кожний, хто приєднався до маси [...] переступив межі власної особи, ліквідував усі дистанції, які відкидали його назад – до самого себе, замикали його в собі. Скинувши вантаж дистанції (яку символізували замкнені двері та вікна – О. К.), людина звільняє саму себе, і ця набута свобода є свободою переступання кордонів (курсив наш – О. К.)» [61, с. 320–321].

Для гідного завершення свята звільнення не вистачає останнього акту. І він з'являється – ним є розгорнена картина спалення ненависного знаку рабства. І цей акт діє як магічна сила – та сила, що підносить паляя над сірою невиразною субстанцією, якою є його особистість: «Найбільш вражаюча зброя руйнування – вогонь. Його видно здалеку, і він притягує увагу як ніщо інше. Він руйнує остаточно і безповоротно. З вогню ніщо не вийде таким, як було. М а с а , щ о п і д п а л ю є , в і д ч у - в а є с е б е н а д з в и ч а й н о ю (розрядка наша – О. К.). Все, охоплюване вогнем, приєднується до неї. Все вороже гине у вогні» [61, с. 321].

До речі, ідея підпалу панського будинку належить не професійному, патологічно налаштовану на підпал палієві Хомі Гудзю, а, здавалось би, за будь-яких умов миролюбно налаштованому Андрію Волику. Панський пастух у цьому епізоді виступає ледь не статистом (що зайвий раз підтверджує правильність роздумів Е. Канетті про наміри чи не наймізернішої частки натовпу вийти за межі своєї непомітності): «Годі, покиньте!» – кричав Андрій. – «Пора палити». Хома опритомнів. «Палити?» Його очі на мить спинились, і в них мигнув наче далекий відблиск пожежі. «Палити? Давай». Вони склали на купу під сходи уламки меблів, ніжки стільців, шматки паперу і підпалили. «Тікайте з дому, горить!» – кричав Андрій [...] Андрій зняв з канделябра свічку і підпалив завіси. Вогонь охоче поліз по серпанках, і чорні отвори вікон ще глибшими стали в червоних рухливих рамах» [68, т. 3, с. 126].

Підпал – пікова фаза у процесі «звільнення» складових частин юрби. Після цього закономірно приходиться психологічний спад: «Вогонь [...] наймогутніший символ маси. Як і вона, здійснивши руйнування, він згасає» [61, с. 321].

Аналогічну картину спостерігаємо у повісті «Fata morgana», де можна відшукати пряму «ілюстрацію» до наведеної вище тези Е. Канетті: «Другого дня (після підпалу панського будинку та гуральні – О. К.) скрізь було тихо. Люди ходили в'ялі, спорожені наче, ліниві» [68, т. 3, с. 130]. Разом із згасанням вогню гине й велич маси. Навіть більше – масу охоплює принизливий тваринний жах, який у тексті гарно візуалізовано: «Тривога обіймала

село [...] Оповідали, що в Осьмаках од куль козацьких полягли не тільки дорослі, а й діти. Що недобитих складали на віз, як снопи, і так везли в тюрму. Крізь щаблі воза цілу дорогу капала кров [...] Жах малював усе страшніші й страшніші картини» [68, т. 3, с. 133].

За хвилину неймовірного переляку йде людська ницість («страх родив підлість» – 68, т. 3, с. 135), яка залюбки використовує давній засіб порятунку – жертвоприношення: «... щось неблаганне, неминуче, жорстоке [...] вимагало жертви» [68, т. 3, с. 134].

Митець не відводить очей читача від дій, змішаних на підлості. Навпаки – картина за картиною постають скраплені кров'ю сцени людського падіння, в яких свідомість того, хто гине, шукає хоч якоїсь логіки. Так, «божевільним оком» шукає Семен Мажуга «страшної розгадки на сірих обличчях, що живим муром нахилились з обох боків» [68, т. 3, с. 137]. Жертва не може (та, мабуть, і не повинна) розуміти «вищої» (часом аж надто нелюдської логіки) процесу жертвування. А він психологічно дуже чітко спрямований: громада жертвує кимось заради умилостивлення вищих сил. Інша річ, що цивілізація виробила менш криваві форми жертвування – логіка цього дійства «шліфувалася» протягом століть: «за життя, яке знаходиться у небезпеці, можна приносити і якесь інше, менш цінне» [115, с. 480]

Та й поза цим доля селян, очевидно, була вирішена заздалегідь, оскільки до всього додалися ще й інші (чи не найголовніші) «дидактичні» мотиви: «Тепер він панське бере, а пождіть трохи – візьме і ваше. У тебе, скаже, є десятинка зайва, – оддай. Той склав яку сотню – рішайся грошей. Забере в мене, в тебе, Максиме, а тоді і в бідніших. Від них життя не буде [...] «Що там! Постріляти, та й вже». Жорстоке слово, кинуте вперше, забряжчало, як ніж серед тиші. Світлиця важко замовкла [...] Коли б не було чого за се? Тоді рудий Максим, староста сільський, витяг з кишені знак і почепив на груди. «Я одвічаю. Ось тут бомага. Приказ стрелять всіх бунтарів. За се нічого не буде» [68, т. 3, с. 135].

Сам процес жертвоприношення нагадує театральне дійство, сценарій якого виробляють найбагатші селяни. Разом з тим йде «декорування» головних дійових осіб за допомогою танатологічних знаків («Гаврило, Підпарин тесть, вплив у сиву бороду жовтий кістяк руки» – 68, т. 3, с. 135) та за підтримки виставлених на огляд знаків влади: «... все блищало на ньому (сільському старості – О. К.): руде волосся, густе ластовиння, *чищена цеглою мідь* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 3, с. 135]. Театралізована «вистава» передбачає ще й організацію глядацької «зали» («На сход скликали всю «мужеську плоть», а хто не прийде, того чекала смерть» – 68, т. 3, с. 135) та належне формування її («... майдан зачорнів од народу. В середині чоловіки, кругом, аж до калюжі, жінки» – 68, т. 3, с. 136).

Однак найголовніше – пафосне наповнення цього кривавого дійства. У «суспільстві спектаклю» (Гі Дебор), на яке перетворився модерний світ, «спектакль міркує про себе як про щось надзвичайно гарне, неоспориме й неосяжне. Він просто заявляє: «все, що ми бачимо, – все прекрасне, і все прекрасне перед нами» [43]. Саме на такий – морально і суспільно піднесений спектакль і намагаються перетворити огидне дійство Підпара та його поплічники. Тому (апелюючи до Найвищої Сили, й заявляє Прокопу головний організатор розстрілу: «Готуйся. Даси одвіт перед богом» [68, т. 3, с. 139]. І натовп приймає цю гру у «високе» та «справедливе» дійство. І не тільки приймає, а й підігрує провідним «акторам» і дією і «правильними» репліками: «Тим часом юрма двигтіла, кипіла і викидала з себе, як страва наверх шумовиння, суху, скуйовджену постать каліки – «Йди... йди... ось він... ось тут. Не pomoже». Його штовхнули, і він впав на коліна перед Максимом...» [68, т. 3, с. 138].

Прямої авторської оцінки подій у творі, як видається, нема. Та це позірно: все, що відбувається, не освячено омофором Бога. Хазяїн у Підпарі та його подільників інший – він з інфернального світу: «Трупи мокли в баюрі, наче коноплі, і червонили воду, а над народом простягалися пасма синього диму, мов упиреві руки шукали жертви» [68, т. 3, с. 141].

V. ОНТОЛОГІЗАЦІЯ ОПТИКИ

Візуальне як складова гри вітальних сил («Дебют»)

Тематичну спрямованість цього багато в чому несподіваного твору М. Коцюбинський окреслив так: «Тема цікава. Це перший виступ на життєвій сцені...» [68, т. 3, с. 365].

Цитата має продовження. Однак поки що спинимось на цьому фрагменті, який є своєрідним прологом до дуже складної проблеми, що не обмежується рамками (хай часом і достатньо складних) дебютних кроків молододі людини.

Дебютант – юнак, що наймається домашнім учителем, родини, де йому доведеться працювати і жити, не знає. Вхідження у новий, раніше невідомий йому світ природно активізує роботу фантазії та уяви: «... я (роздумує герой – О. К.) почав уявлять собі нових хазяїв. *Себто творити* (курсив наш – О. К.), бо я їх ніколи не бачив» [68, т. 3, с. 17]. Оскільки безпосередній візуальний матеріал відсутній, юнак зосереджується на атмосфері дому та в загальних рисах окреслює схему існування родини, в якій всі (а їх образи з нічого таки малює уява) обертаються навколо нього: «Усі вони, наче живі, вставали поволі в моїй уяві – хазяїн, хазяйка і їхні діти, такі ласкаві, добрі, а я був в центрі, і все круг мене тільки вертілось» [68, т. 3, с. 17].

Реальність наповнює конкретикою уявні картини: робить зримим образ господаря і багато в чому кардинально змінює або наповнює іншою плоттю «схеми» дітей.

Господар дому – пан Адам ще в ранніх своїх літах був причетний до польського повстання (очевидно, 1863 року): «Пан Адам оповідає свої пригоди, коли, по повстанні, ще малим хлопцем, мусив тікати за кордон з батьком» [68, т. 3, с. 22].

Природно, що у домі господаря панує культ польськості. Про це свідчить мова родини, увага до служби божої у костьолі, іконографія (стіни будинку прикрашені картинами, на яких зображені героїчні постаті з польської історії – велика гравюра, організуючим центром якої виступає постать Яна Собеського – триумфатора у знаменитій битві з турками під Віднем, портрет вождя польського повстання 1794 року – Костюшка).

Про це ж свідчить і підбір книг. З книжкових видань особливу увагу домашнього вчителя привертає поема Вінцента Поля «Mohorta» (це розповідь про знаного лицаря, завжди готового до бою – «gotow do boju» – за віру та вітчизну – твору, який свого часу критика ставила нарівні з поемою Адама Міцкевича «Пан Тадеуш»: «... w okresie niewoli narodowej był stawiany niemal na równi z «Panem Tadeuszem» – 151). Юнак заглиблюється у твір, переглядаючи разом з тим ілюстрації до нього. Це малюнки досить відомого митця – однак домашній учитель оцінює їх не без іронії: «Відтак роздивлявся альбоми або заглиблювся в «Mohorta» Вінцента Поля з малюнками Андріоллі, з якого фантазія ілюстратора перла, як тельбухи з розпоротого живота» [68, т. 3, с. 27].

Герой загалом-то чутливий не лише до ілюстрацій. Розвинена уява і гарне естетичне чуття допомагають йому не тільки незалежно від чужих суджень оцінювати намальоване, не тільки самому малювати розгорнені уявні картини, а й уважно спостерігати за зміною пір року, що кожного разу постають у формі неповторних мистецьких замальовок. Передусім вражають ті, в основі яких лежать жіночі образи: «Осінь горіла на сонці, як сильна рудоволоса жінка в блакитній шовковій сукні» [68, т. 3, с. 21]; «Особливо гарні були клени, тепер такі легкі. У своїй прозорій жовтизні вони нагадували рум'янець сухотниці» [68, т. 3, с. 21]; «Верби та дами з містечка наділи зелені вуалі – і ті, і другі роблять весну. Вітер хитає верби й вуалі і робить їх схожими» [68, т. 3, с. 37].

Однак спостереженнями за природою не обмежується роль візуального. Це фон (додамо, звичний для творів М. Коцюбинського, хіба що у цьому тексті пейзажні замальовки проходять через ще майстерніше аранжування, яке гарно відповідає заголовним проблемам). Тож, звісно, важливе інше: у надрах художнього світу митця третього періоду його творчості починає формуватися онтологічна оптика, завданням якої є оприявлення (за допомогою візуальних засобів) прихованих таємниць життя (Я. Голобородько, розглядаючи творчість О. Забужко, запропонував таке «прочитання» смислів подібної оптики: «... тексти «Книги буття. Глава четверта» й «Інопланетянка» репрезентують різні [...] моделі [...] Перша модель інсталує рух у координатах мисленневих проривів та одкровенень, шукання покладів філософічності («Книга буття. Глава четверта»). Друга модель спрямована на інсталяцію ресурсів психологічності і автобіографізованих пластів [...] («Інопланетянка»). Модель перша провокує глибинність зору й онтологічну оптику (розрядка наша – О. К.), сфокусованість на семантичних величинах, друга – пропонує і вицленює культивування «внутрішності», суб'єктивної сокровенності оповіді» [35, с. 32].

Найбільше цікавлять М. Коцюбинського таємниці міжлюдського спілкування. Відчуваючи складність існування людини, часом загадковість її поведінки, митець прагне дослідити цю утаємниченість, з'ясувати закони, якими керується людина, чи, точніше, які керують людиною.

Вітальність, життя як таке у творах майстра репрезентує «якась сила» [68, т. 3, с. 37] – невідома самому героєві анонімна субстанція, що змушує тим чи іншим чином поводитись у житті.

Базовими є дві взаємопов'язані між собою моделі поведінки, «надиктовані» нам цією силою. В основі однієї з них лежить поняття гри, іншої – закон «засіву» нашої внутрішньої субстанції по всьому обширу буття.

Щоб охопити думку в належній повноті, частково здублюємо згаданий на початку статті фрагмент: «Тема цікава. Це перший виступ на життєвій сцені, перша гра і разом з тим свідомість гри, і якась сила, що штовхає

людину по похилості вниз, що не дає покинуть ролю, спинити гру, що каже розсівать наше «я» з повним завзяттям і всякими способами, як смітникові бур'яни своє насіння» [68, т. 3, с. 365].

У самому тексті оповідання «Дебют» остання теза формулюється ще повніше, ще ширше, ще розгорненіше (напевне, зважаючи на її базовість): «Справді! Я (герой твору – О. К.) не раз думав над сим. Хіба своє «я» ми не сієм так само уперто, як смітниковий бур'ян насіння? Як всі ті кульбаби, реп'ях, кропива і т[аке] інше, що окрилюють насіння і кажуть: лети! що спускають його по талих водах, наче човни, мішають з болотом, аби тільки прилипло до людської підошви. Що гачками, щетиною, та колючками влазять в одержу, в звірячу лапу, в собачий хвіст, аби тільки зайняти більші простори. Чи не те ж саме в сфері нашої психіки? Хіба не так само сліпо й завзято, всякими способами сіємо «я», шпурляєм направо, наліво, де тільки можна, готові до всього вчепити, хоч би навіть в собачий хвіст...» [68, т. 3, с. 30].

Двічі повторене словосполучення «в собачий хвіст» разом з експресемами «хоч би» та «бодай», на перший погляд, нагадують майже механічний повтор фрази людиною, яка знаходиться у стані напівсонного роздуму. Насправді це не так? Інтенація роздуму пов'язана не з втратою контролю над процесом мислення, а навпаки – про концентрацію думки навколо головного, яке не піддається однозначній оцінці? Навколо складності, непередбачуваності стосунків між людьми навіть тоді, коли один із контрагентів антропологічного походження якимось чином асоціюється із собачим хвостом.

У тексті твору роль цієї деталі екстер'єру собаки (як це не цинічно звучить) відведено Анелі – дочці пана Адама (хоча й сам домашній учитель не пішов далеко від природи, порівнюючи себе із припорошеним брудним реп'яхом – 68, т. 3, с. 29).

Герой – сам «молодий (йому «дев'ятнадцять» – 68, т. 3, с. 20, пані Анельці – «літ двадцять п'ять, двадцять сім» – 68, т. 3, с. 19 – О. К.), сильний, вродливий» [68, т. 3, с. 38] знається на жіночій красі (зауважимо, яким поглядом у фіналі твору він супроводжує «гарну блондинку» із «сусіднього oddілу»: «Входить кондуктор, штемпелює

білети, я даю свій. У неї сірі, а не блакитні очі [...] Сідаю так, щоб було видніше, і дивлюся на неї. Погляне чи ні?.. На станції сходимо разом. Я поспішаю за нею, наче не можу ще вийти із її сфери. Вона наймає фіакра, а я нотую високу ногу і лінію тіла. На прощання я дістаю од неї в дар сірі очі, а їй даю чорні – і ми розстаємося» [68, т. 3, с. 43].

Однак попри усталені естетичні критерії в оцінці жіночого під час учителювання в домі пана Адама герой своєю обранницею робить щось абсолютно протилежне, навіть щось ажіноче (ось одна виразна проекція, яка не полишає ніяких сумнівів в оцінці привабливості об'єкта, на який спрямовуються флюїди кохання: «... суха чорна фігурка з похилим станом, і довгий ніс, і якісь rischi коло холодних уст» – 68, т. 3, с. 18; можна й іншу проекцію – стилізованішу, але від цього фемінності пані Анелі не додається – «Може, се чиста фантазія, але я бачу на обличчі у неї тінь од ксьондза, а в лініях носа і уст – костьольну архітектуру, чую в складках одержі затхлий дух ризниці» – 68, т. 3, с. 20).

Вражає те, що герой більше ніж обирає предмет захоплення: «євангельська діва» [68, т. 3, с.25], «трупик» з блідим лицем» [68, т. 3, с. 18] стає не просто «предметом», який використовується для інтрижки, вона виступає однією з ключових фігур у затяжній битві між представниками двох протилежних статей, в якій домашній учитель не «чіпляється» (подібно до реп'яшка) до Анелі, а буквально «втискає в душу чужої людини свою істоту, накидає свої бажання» [68, т. 3, с. 30].

Зробити це нелегко, а то й неможливо. Навряд чи сама донька пана Адама уявляє себе об'єктом поклоніння (тим паче – еротичних бажань). Вона будь-хто – на вибір: економка, донька, сестра, фанатично віруюча, некрасива дівчина... але аж ніяк не потенційна коханка.

Тим не менше герой розпочинає любовну гру, яка від самого початку не нагадує флірт. Це, швидше, тривала осада неприступної фортеці, тяжка робота, накладена кимось непосильна повинність, яку за будь-яких умов треба виконати.

Певний відтінок мазохізму (замість звичного для закоханого стану екзальтації, спрямованої на ідеалізацію об'єкта), присмак аномальності постійно відчуває сам

герой, однак (попри питальну інтонацію) свідомо береться виконувати призначену йому роль закоханого: «Я смакував її хиби, дефекти тіла, маленьку душу, безсилий розум. Чого ж я чіпляюсь до неї, мов реп'ях до подолку спідниці, і так само, як він, волочусь по землі у поросі й бруді? Чого мені треба? Яка сила пхає мене в безодню і каже: грай ролю – іменно, іменно, я розумію, що се лиш гра! – і дає мені певність, що не покину гри і не обірву ролі, аж поки не доведу її до самого краю, які б результати не були...» [68, т. 3, с. 29].

Любовна гра використовує безмежний арсенал засобів, все може стати посланцем почуттів – погляд, дотик, жест, посмішка, фривольний каламбур, надмірне (і показне) мовчання, міміка, рух на допомогу, поза, знак, зрештою, лист...

Наш герой достатньо обмежений у засобах, точніше – у спектрі засобів. Єдине, на що Анеля не може накласти табу, – погляд. Але навіть тут невдача – героїня просто ігнорує знакові (і значущі) погляди домашнього учителя: «Панна Анеля [...] не підводить очей од спиць, а я драбуюсь» [68, т. 3, с. 22]. Та випадок відкриває перед героєм можливість класичної для закоханих ситуації, яка так детально описана в романістиці: спиці, клубок, який падає і опиняється в руках закоханого – так їх обох зв'язує (чи має зв'язувати) нитка пристрасті. І герой цю ситуацію використовує сповна і навіть переможно тріумфує: «Раптом клубок летить їй з колін і котиться просто мені під ноги [...] «Панна Анеля дозволить мені держати клубок?» Вона здіймає на мене очі, і в їх сірій безодні прискають на всі боки промінчики здивування і глуму. «Панові буде незручно». «О, навпаки!...» Знов спущені очі і холодне обличчя, але то вже нічого [...] Тепер від мене до тебе йде отся нитка і нас єднає. Ось кладу на клубок руку і тепло моєї руки кожен раз проходить буде між твої пальці. І ти будеш мене почувати [...] я рішаюсь уперто дивитись на панну Анелю [...] я дивлюся. Ані зморгну. Вона чує мій погляд [...] Врешті вона зводить на мене очі – і ми хвилинку дивимось, як два вороги [...] за хвилину бере від мене клубок [...] Я стежу за нею до самих дверей, і щось сміється в мені: «Ага!» – 68, т. 3, с. 22–23).

Однак все це ілюзія. Тому знову й знову атака поглядом. Для цього готує герой своєрідні пастки-засідки, в яких має відіграти особливу роль момент несподіванки. Щоб застати пані Анелю, яка рано-вранці прямує до кухні, і «зазирнути в ті очі» [68, т. 3, с. 25], герой прокидається раніше, ніж «о пів до сьомої» [68, т. 3, с. 25] ранку. Та ж сама ситуація і з поверненням з кухні: «Коли вона входить, я обпираюсь плечима в одвірок і приковую погляд до її шиї. Вона несе той погляд через столову [...] Не озирнулась ні разу» [68, т. 3, с. 26].

Героїня й не мусить озиратись, бо в її очах «сидить» не домашній учитель, а якийсь святий: «святий Антоній чи святий Рох...» [68, т. 3, с. 26]. Тому й приречені на поразку всі спроби героя «скаламутити її холодний спокій своїм упертим зором» [68, т. 3, с. 26].

Потерпівши невдачу із пульсацією зорових хвиль, герой – попри ненависть («... я її ненавиджу. Мені противний той пісний вид, і довгий ніс, і вся її пласка фігура з гострими дужками плеч. А нарешті, той клерикальний дух» – 68, т. 3, с. 27) – звертається до найромантичнішого засобу, феєричну атмосферу якого гарно передав М. Рильський у вірші «Ш опен», – зимової прогулянки на санчатах.

Тут вже на повну силу задіяні (такі недоступні раніше) тактильні відчуття – аж до класичних «обіймів за стан» [68, т. 3, с. 28]. Ними (тактильними рухами-натяками) розпочинається («Я садовлю її в сани, наче пакую дороге скло, кутаю ноги...» – 68, т. 3, с. 28) і закінчується (з наперед прогнозованим фіналом) на схилі дня цей сюжет «натяків», який так романтично розпочався: «Ми знов всі троє сиділи в той вечір перед каміном. Я примостився до панни Анелі найближче, наскільки позволяла пристойність, і стежив, як вона шила. А коли в неї впала з колін робота, підняв шитво, і, подаючи, поклав свою руку на її руку, і так продержав пару секунд. Панна Анеля уперла в мене здивовані очі з холодним блиском [...] На другий день панна Анна не вийшла з своєї кімнати» [68, т. 3, с. 29].

Цей жест повністю знищив те ледве помітне потепління, яке виникло зимового дня під час романтичної подорожі на санчатах. Потепління – таке незвичне і таке

хвилююче: «Додому привозим з катання морозні щоки і гру вогнів в оці. Якийсь фермент. Панна Анеля жвавніше ходить по хаті, розмовляє зо мною і ні з того ні з сього аж двічі цілує пана Адама в чоло» [68, т. 3, с. 28–29].

І тоді герой звертається до одного з найсильніших засобів, які є в арсеналі закоханого, – до аскетизму, бо саме це дає шанс «переформатувати» власне тіло і тим сами наблизитися до постатей святих, що само собою має прокласти доріжку до серця доньки пана Адама.

Глибинну мотивацію такої поведінки точно окреслив Р. Барт у книзі «Фрагменти мови закоханого»: «Аскеза (спроби аскези) адресована Іншому: обернися, глянь на мене, подивися, що ти зі мною робиш. Це шантаж: я пред'являю Іншому символ мого власного зникнення...» [9, с. 16].

Ступінь занурення в аскетичне може бути дуже різним. Герой обирає один із найрадикальніших варіантів – «перестав їсти» [68, т. 3, с. 29]. До того ж він починає (слідком за Анелею) ходити до костьолу, у що й сам не до кінця вірить: «Так, так. Я – до костьолу!» [68, т. 3, с. 29]. Це начебто дає право перейти до наступного кроку, який торкається зони інтимного: «Я переймаю її і, вітаючись з нею, раптом цілую руку» [68, т. 3, с. 30]. Щоправда, й цього разу результати непередбачувані: «Вона з жахом тікає од мене...» [68, т. 3, с. 30].

Але – «... грати, то грати» [68, т. 3, с. 30]. І герой зважується на останній крок – освідчується в коханні: «... я вас кохаю, кохаю щиро, без краю, цілим серцем кохаю...» [68, т. 3, с. 33]. Знов поразка: «Очі в панни Анелі великі, повні жаху [...] За хвилину вертає і тиче щось в руки. Дві фотографії [...] Се нічого не значить. Яке мені діло, що було з вами [...] Хочу кричати [...] Але нема вже до кого кричать [...] Кінець!» [68, т. 3, с. 33–34].

Далі (за виробленим вже попередниками «сюжетом») герой приходять до фатального рішення: «Лишається вмерти» [68, т. 3, с. 35]. Куля – морфій – потопельник – мотузка. Перебір варіантів завершується мотузкою, якій передує прощальний лист: «У моїй смерті ніхто не винен» [68, т. 3, с. 40]. І тільки тоді приходять усвідомлення, що гра перероджується в щось інше: «Просовую голову в зашморг і сам не тямлю: *се справжнє чи тільки гра...* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 3, с. 41].

Але гра має виключати будь-який танатологічний компонент, оскільки (за однією з концепцій) вона є всього-на-всього «виходом надлишкових вітальних сил» [130, с. 11]. До того ж гра – це в першу чергу «вільна діяльність». Якщо ж це гра за наказом (а саме так – строго за написаним кимось «сценарієм» діє герой) – «це більше не гра» [130, с. 17].

Тож гра у творі (на відміну від того, що думає про це герой, а в тексті слово «гра» в його устах лейтмотивне) за сутністю – це зовсім не гра. Це ігрова форма, в яку вкладається зовсім інший зміст – жорстокий, прагматичний, цілеспрямований, де навіть танатологічне виглядає не як виняток, а, швидше, як правило, бо є елементом великої «гри», де ставкою є саме життя.

Керує життям вітальна сила, яка знає лише одну ідею – життя. Життя за будь-яку ціну. Цього можна досягти за однієї умови – в основу буття має бути покладене розмноження: «Розмножуючись у незчисленності, життя робить себе невразливим для ударів, які наносяться йому» [138, с. 95].

Для досягнення цього є один універсальний засіб: віталізація плоті, переорієнтація будь-якого тіла (хай яким воно б не було) на продовження роду. Загнана у безвихідь вітальна сила діє наосліп, не дуже зважаючи на те, чи може саме так віталізуватись той чи інший об'єкт. Жодних відхилень, бо все вирішується на рівні біологічному.

Саме такою «мушкою», яка потрапляє у сіті вітальних сил, й виступає герой оповідання «Дебют». Життя мало тривожить, що панна Анеля не той «матеріал», що ці дві людини не можуть бути настроєними на одну й ту ж хвилю. Життя взагалі мало що тривожить (соціально чи етично), оскільки завданням його є «збереження видів і загальних умов життя, а не збереження індивіда» [141, с. 283].

Звідси трагедія домашнього вчителя – «ляльки», яка, засунувши голову в петлю, так і не зрозуміла, що вона лялька, а не ляльковод, який пише сценарій життя для двох.

Тому смерть мала б бути закономірним фіналом твору. Але такий розвиток подій не для життєлюбця М. Коцюбинського: героя якимось чином порятовано: «Пан директор сміється, сміється сонце, сміюсь і я...» [68, т. 3,

с. 43]. Так закінчується цей твір, у якому природа ставить жорстокий експеримент, зміст і характер якого, цікаво й глибоко входячи в матеріал, прагне розгадати митець.

Погляд «вглиб себе» («Що записано в книгу життя»)

Цей текст багатий на цікаві, нестандартні візуальні рішення. Приміром, митець зауважує той особливий погляд, коли побачене пропускається повз очі: так дивляться син і невістка на переміщення баби з печі на долівку («наче не бачили того» – 68, т. 3, с. 143); множинність дитячих поглядів – «горобців жовторотих» – М. Коцюбинський передає за допомогою своєрідної «обойми» – низки очей («Цілий ряд очей дивився в рот бабі...» – 68, т. 3, с. 145).

Не оминає автор й активності (навіть у практиках повсякдення) нормативних правил, які закладені в ритуалі: «Йому (синові – О. К.) не слід було дивитись, як обряджатимуть матір, і він вийшов надвір» [68, т. 3, с. 149].

Оригінальною є фіксація особливого зорового ракурсу – погляду знизу – так (переселившись з висоти печі, де все оточуюче мало свій візуальний вимір) дивиться з долівки баба. Звідси – з «нульового» рівня оселі – звичне виглядає як дивне («чудне»): «Тепер все виросло зразу. Діти [...] синові чоботи, старі, намерзлі, важкі [...] босі ноги невістки, що ставали перед самим обличчям та закривали весь світ» [68, т. 3, с. 143]; «Великий і мокрий чобіт стояв у неї перед очима, покривши тінню обличчя» [68, т. 3, с. 146].

Та значно цікавішим є погляд «вглиб себе» [68, т. 3, с. 148]. Так дивиться Потап, який повинен вирішити проблему смерті матері: їй уже немає місця в хаті, але й смертного кінця не видно. З'являється лише абрис тієї примари, яка зводить людей зі світу: «Часом, коли одчинялися двері, стовп білої пари, наче туман, стелився по долівці, закриваючи все, і здавалось, що така має бути і смерть, каламутна, безока, з холодком по ногах» [68, т. 3, с. 143].

Рішення приходить ніби само по собі: баба пропонує вивезти її «в гай»: «Тепер зима, швидко застигну [...] У гаю чисто і біло [...] дерева, як свічі у церкві...» [68, т. 3, с. 146–147].

Ось тут і приходить синові черга приймати рішення. У такі моменти, зазвичай, актуалізується та соціокультурна атмосфера (хай і надзвичайно розріджена), у якій обертається щоденний світ Потапа. А світ цей не такий уже й одномірний: у ньому співіснують природне, міфологічне, соціальне, релігійне.

Дихотомія природне – соціальне (попри кардинальні розбіжності, закладені у їх природі) у творі доволі таки легко долається, оскільки героєві без утруднень вдається анігілізувати соціумне.

Природа усуває сумніви щодо правомірності вирішення цього питання якраз у такий спосіб: «Старе листя спадає, молоде наростає. Зима гине, як надходить весна, зерно гниє в землі, випускаючи парость. Так все ведеться, відколи світ» [68, т. 3, с. 147]. У цьому ж переконує героя накопичений предками досвід – досвід прадавніх часів, який все ще зберігає актуальність у повсякденні селянина: «А разом з тим [...] виринали у пам'яті напівзабуте, про що чув він од мами або од баби своєї, як колись, у давнину ще, діти вбивали батьків. Вивозили в ліс або на поле і там покидали, поки не прийде смерть» [68, т. 3, с. 147].

На відміну від природи чи прадавнього досвіду функціонуюче у цей момент соціальне не просто сіє сумніви, а відкрито засуджує такі дії («Люди! Вони осудять» – 68, т. 3, с. 147), що викликає спазм превентивного остраху: «Тьху! Тьху! Господи боже! Живу матір виволік з хати...» [68, т. 3, с. 147].

Однак і мати й син легко нейтралізують активність соціального: мати: «На те не зважай, що скажуть люди. Як біда прийде, де тоді люди?.. Нема... Загибай сам...» [68, т. 3, с. 147]; син: «Коли з голоду гинеш з малими дітьми, коли од біди виєш, як пес, коли тебе пече і крає – людей нема» [68, т. 3, 147]. І цього ще замало – надалі син розгортає образ порожнечі як простору еквівалентного соціуму: «Нема на світі страшнішої пустки як та, що зветься людьми. Люди! Ха-ха!..» – 68, т. 3, с. 147 – у

чернетці цей образ розгорнено дещо ширше: «... людей нема [...] Як серед пустки живеш...» [68, т. 3, с. 398].

Те ж саме і з всотаним разом із релігією відчуттям гріха, який є «порушенням християнського морального закону, непослухом віруючого Слову Божому» (Що таке гріхи і якими вони бувають? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: ua.oc.net/2010/01/grih). Знов (немов в унісон) думають і говорять мати і син (хіба що думка сина значно розпростореніша): «Гріха не буде...» – «Бог? Ти дивишся з неба? Дивись... Гріх? Вся земля у гріху. Хіба його голод не гріхи ситих?» [68, т. 3, с. 147].

Складніше Потапові з самим собою. Підфарбовуючись у кольори тривожної природи («День був тихий, важкий. Сіре переповнене небо здушило землю, а по ній лазив туман, як неприкаяні душі» – 68, т. 3, с. 148), він сам зливається з природним фоном («сам сірий, як загуслий туман» – 68, т. 3, с. 148) і заглиблюється у світ неприкаяних душ, намагаючись осягнути істину – «все дивився вглиб себе» [68, т. 3, с. 148].

Тривожить героя те, що стоїть між ним та його матір'ю («щось встало таємне і полохливе між живим тілом на снях і ним, чого не зважався проганять словом» – 68, т. 3, с. 150).

Це щось таємниче і полохливе (швидше за все) примара смерті, загадка смерті, мабуть, і провина за смерть людини, яка дала тобі життя. Очевидно, якраз це почуття герой, вводячи себе в екстатичний стан, і намагається відігнати якнайдалі: «Він оживився [...] кричав, щоб мати чула [...] радий, що може криком прогнати те таємниче і полохливе, що стояло між ними» [68, т. 3, с. 150].

Однак це паліатив. Заспокоїтись Потап зміг, лише зімітувавши християнський ритуал поховання: «Він одійшов у гай, поринаючи глибоко в сніг і шукаючи місця. Вибрав під дубом, на гладенькім горбку [...] Наніс сюди сіна, зробив для мами ложе і поклав стару навзнаки [...] Вона покірно витягла руки поверх верети, а він склав їх на грудях, як у мерця. Потому засвітив свічку і застромив між пальці [...] Теплий дух воску, що танув, стікаючи вниз, підняв у його грудях гірке щось і

каламутне, яке не мало слів [...] «Простіть мене, мамо...» «Хай бог прощає [...] І вдруге... і втретє...» [68, т. 3, с. 150–151].

Здається, все. Та ситуацію рятують незрівнянні ні з чим привабливі картини їжі. У даному тексті це зовсім не випадково: все сплітається в один почуттєвий клубок, бо, окрім функції насичення тіла, їжа володіє ще й іншими незліченними можливостями – аж до ключового поняття, яке визначає смисл життя – щастя. Нагадаємо також, що для їжі характерні не лише профанні, а й сакральні риси: «магічні та релігійні» [154, с. 176]. До того ж їжа у міфах тісно пов'язана з «усіма трьома елементами комплексу смерть – родючість – життя» [80, т. 1, с. 427], а тому й «займає помітне місце [...] в обрядах поховання» [80, т. 1, с. 428].

Якраз ця обставина, напевне, й полегшила рух думки Потапа. Через роздуми про похоронний обряд, гріх, душу, молитви, християнські звичаї (що, однак, не гріє душу героя: «Але все те було холодне...» – 68, т. 3, с. 153) герой поступово наближається до того тепла, до тих «принадних картин, які малювала уява» [68, т. 3, с. 153].

Картині ці пов'язані з гарною їжею, наскрізним мотивом життя, з яким у нього завжди пов'язувалося відчуття щастя («Була неділя [...] за пазуху вклала (мати – О. К.) гарячий пиріг [...] Йому було приємно, що всі дивились, як він кусав пиріг і виколупував пальцем зсередини сливи» – 68, т. 3, с. 152; «Ще було гарно, як тато померли [...] Тоді він наївся» – 68, т. 3, с. 152). Тому в момент тваринного «поховання» матері життєвий досвід природно і невимушено допомагає творити сцени раювання, яке пов'язане із справжніми похоронами: «... Тільки що винесли маму на кладовище, з коругвами, з попами, по-християнськи. В хаті народ. Смачно парує страва [...] «Хай буде царство небесне...» Пече горілка в горлі і в животі [...] Теплом диха чесна громада, і диха з полумиска варене м'ясо [...] Поринав в гомін, в тепло голосів, у смак масної страви, у свято і радість живого тіла» [68, т. 3, с. 153].

Так наповнюється окреслена автором схема твору: «Сюжет: син вивозить в ліс стару, забуту смерту мати [...] але під непереможним впливом бажання хоч раз добре поїсти і випити на похоронах – забирає її назад» [68, т. 3, с. 396].

Однак мотивом радісного, насиченого їжею тіла проблематика твору не вичерпується. Все тут глибше, проникливіше, оскільки входить у зону вітальності, яка мусить (з огляду на певні обставини) регламентувати час життя і смерті.

За певних умов основні записи в книзі життя та смерті робить голод (С. Вишенський взагалі абсолютизує голод: «Голод – двигун машини, збудованої з часу й простору, голод – підмуток світобудови: все мине, але голод – потреба колообігу – незнищенний. Смерть голоду звістувала б про смерть життя» – 22, с. 16).

У типологічно схожих ситуаціях (за типологічно схожих соціальних умов) формується схема регламентації життя, яка не залежить від народу чи раси. Звідси закоріненість цієї теми у фольклорі, який виконує не тільки роль колективної пам'яті, а й своєрідного регулятора життя (до речі, М. Коцюбинський, який непогано знав цю сферу, нагадує про «пережитки давнього звичаю вбивати батьків» – 68, т. 3, с. 396).

І. Хоменко у статті «Аудіовізуальна інтерпретація прози Михайла Коцюбинського і Сітіро Фукадзави: діалог культур» слушно зауважив, що навіть після появи голосного фільму Сехея Імамури «Легенда про Нараяму» (до речі, регламентна «карта» у цьому творі відміряє старим 70 літ), який спирався на літературний матеріал, що належить Сітіро Фукадзаві, критика (та й освічена громада в цілому) не зреагувала на явний перегук цих творів із оповіданням М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя».

А втім, як виявляється, це мандрівний сюжет: окрім Сітіро Фукадзави («Сказання про гору Нараяма»), І. Хоменко згадує оповідання Джека Лондона «Закон життя», яке вводить читача у світ майже первісних звичаїв та інстинктів.

Вміння відчутти те, що називається трендом світової літератури, не випадкове: «У класика української літератури Михайла Коцюбинського був рідкісний дар. Відчувати суспільні, світоглядні, мистецькі тенденції і проблеми, які тільки зароджуються, назрівають, але не вийшли ще на пік актуальності» [131, с. 125].

У кожного з митців, які зверталися до цієї теми, теми важкої, гнітючої (її жорстокість і немилосердність гарно зауважила одна з глядачок фільму Імамури – промовисту цитату залишимо в оригіналі: «Этот фильм дал ответ на волнующий всех вопрос: «В чем смысл жизни». Смысл жизни в продолжении ее любыми способами, даже очень жестокими порой, как может показаться современному обывателю, но такими вполне понятными и естественными в мире, где единственной возможностью выжить является избавление от бесполезных с точки зрения пищи членов ее общества» (Рецензии и отзывы на фильм Легенда о Нараяме – Narayama – bushi ko [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.kievrus.Com.ua/Iretsenzii/33683-retsenzii-I-otzywy-na-film-legenda-j-narayjame-narayama-bushi-ro-html)), свій підхід.

М. Коцюбинський зосередив свою увагу на проблемах екзистенційних, сутність яких чітко формулює героїня твору: «І чудно, і страшно, що так трудно умерти» [68, т. 3, с. 143].

З «неприкаяними душами» оточуючих все зрозуміло: вони зачерствіли. Далекі їм слова пророка Ісаї: «і будеш давати голодному хліб свій, і знедолену душу наситиш, – тоді-то засвітить у темряві світло твоє, і твоя темрява ніби як полудень *стане* (курсив у тексті – О. К.), і буде Господь тебе завжди провадити, і душу твою нагодує в посуху, кості твої позміцняє, і ти станеш, немов той напоєний сад» (Іс., 58:10, 11). Тим-то й радий Потап, який, від'їжджаючи від гаю, бачить, як «свічка тихо і рівно палала поміж деревами, немов зірка разом з інеем спустилась на землю» [68, т. 3, с. 152].

І тільки на віддалі, коли побачив у небі «самотню біленьку хмаринку», «щось холодне залоскотало під

грудьми. Може, то не хмаринка, а душа мами пливе?» [68, т. 3, с. 152].

Складніше з душею старої матері. Для неї це найстрашніший період існування: життя поступово виводить її за межу. Однак не до кінця, лишаючи тіло у «підвішеному» стані, звідки нема руху ні вперед – до смерті, ні назад – до життя.

Скоротилося до мінімуму родинне коло: смерть «Чоловіка забрала, задушила семеро дітей, ось-ось не видко як по онуку прийде» [68, т. 3, с. 143]. Але й всередині цього, помітно звуженого сімейного кола панує тотальне відчуження. Відчуження від непотрібності старої матері нікому. Непотрібності онукам від невміння, точніше – від неспроможності стати частиною їхнього світу: «Рот розкривався [...] і в ньому шипіли слова – щось про царенка, золото, дорогі страви. Але язик висувався, злизував все розпочате, і баба кінчала про інше – про кобилячу голову, або рись-мати. Вона вживала старинні слова, яких діти не розуміли. Їм було скучно. «Бабо! Коли ви помрете?» [68, т. 3, с. 145]. Тому й використовують вони її у прикладний спосіб – як частину світу іграшок: «Вони розтягали зморшки на бабиній шиї, що склались рядами, як на старій халяві [...] підіймали запаску і мацали ноги [...] спинались на мисника, толочили ніжками груди і засипали очі кришками з хліба» [68, т. 3, с. 145]. Те ж саме й з невісткою – хіба що ще жорстокіш: «Нема на вас сконання!» [68, т. 3, с. 144]. Та найстрашніше – навіть синові, який давно перехрестив її у бабу: «На санях було сінце. Потап підмостив його бабі під ноги, покрив її веретою і, беручись за віжки, спитав: «Добре вам, бабо?» «Знов, «бабо», – подумав, але не мав зваги поправить» [68, т. 3, с. 149].

Єдина жива істота, з якою баба має приятельські стосунки, – курка (у міфосистемі – «прообраз матері»: Курица как символ) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.google.com.ua/?gws-rd=c2#fp=a6356582ef32062.ps): «Одна була розвага в баби. Як тільки забували зачинити двері, крізь них влітала з сіней зозулястенька курка і прожогом бігла до баби. Витягала коротку шию,

ставила боком кругленьке око, здіймала лапку й чекала. І лиш баба простягне суху долоню з сухими кришками хліба, зозулястенька цокає дзьобом в долоню і пощипує бабу» [68, т. 3, с. 145]. Але й це радість лише на мить: «Ну й діставалось курці. Її били по спині, аж вона присідала, виганяли назад у сїни і кляли: «Бодай ти здохла, треклята» [68, т. 3, с. 145].

Однак ще страшніше від зовнішнього відчуження виглядає відрух власної соми. З рідкісною силою М. Коцюбинський показав драму непотрібності людини не лише світові, а й самій собі.

Природа зраджує бабу. Породивши її, «Життя виїло силу із неї і, як лушпиння з картоплі, кинуло в кут» [69, т. 3, с. 144]. Тепер це не тіло – «шабатурка» (за Б. Грінченком – палітурка).

Митець не жалкує нещадних фарб для показу руйнівної сили часу: тепер – на схилку віку – це «стара ганчірка» [68, т. 3, с. 144], «лушпиння з картоплі» [68, т. 3, с. 144]. У неї зів'ялі, «як сухе листя» уста, «присохлий живіт» [68, т. 3, с. 144], «порожні груди» [68, т. 3, с. 144], «ноги, сухі, чорні [...] як патики з корою» [68, т. 3, с. 145] – словом: «горсточка шкури й кісток» [68, т. 3, с. 144].

Та горе в тому, що «душа міцно вчепилась за ту шабатурку і не хоче її покинуть» [68, т. 3, с. 144]. Життя не синхронізувало цілковиту руйнацію тіла (аж до рівня «невидимки» – 68, т. 3, с. 144) із смертю. Звідси постійні благання: «Де та смерть моя ділась!..» [68, т. 3, с. 144]; «Ох!.. Моя смертонько, де ти?» [68, т. 3, с. 144]; «Краще б заклили бабу (а не курку – О. К.). Може б, скоріше померла» [68, , т. 3, с. 145].

Повна фізична безпомічність виключає використання останнього захисного механізму – самогубства. Ось тоді то й з'являється вербалізована воля до смерті, яка сформувалася під впливом тривалих роздумів («Міркувала щось баба. Днями й ночами, потай, сама» - 68, т. 3, с. 145): «Забула за мене смерть [...] Нема сконання [...] Хоч би ти допоміг (розрядка наша – О. К.) [...] Одвези мене в гай...» [68, т. 3, с. 146].

Так виправляється «помилка» життя безпомічною людиною, яка, не дочекавшись допомоги природних сил, бере власну долю в свої руки.

За такої ситуації – відповідь за оточенням. Ця відповідь є, і профіль її шокує, хоча й замаскований під профіль доброго самаритянина: «Не хотів слухать, а слухав [...] Мамине слово падало в нього, як зерно в зготовану ниву: він чув се, і се підіймало у ньому нещирий, чужий, роблений гнів [...] А коли світло згасили і обляглись, його думки забились по хаті, лінивці, спутані [...] і лиш інколи щось ясне їх розривало [...] Нажилась стара, а вмерти не може. Прохає смерті – не дає бог. *Хіба гріх помогти?* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 3, с. 146–147].

Абсурд як складова життя («Лист»)

Тема їжі у формі протиставлення «промислового», організованого як конвеєр харчового потоку і обіду домашнього виникає вже на початку листа двадцятип'ятилітнього хлопця до свого товариша: «Ресторани й кав'ярні, де їда для нас стала тільки досадною потребою тіла, де противними були чужі апетити і ті фабричні, сказати б, форми годування людей, стерті, як гроші, що бряжчали в обмін за страви, викликали часом в нашій уяві напівзабуті картини, запах смачної пари обіду у родинному колі» [68, т. 3, с. 228].

Якщо говорити про власне самого М. Коцюбинського, то тема місця і ролі їжі у його житті в сучасній гуманітаристиці є достатньо актуалізованою. Досить згадати голосну статтю С. Павличко «Пристрасть і їда: особиста драма М. Коцюбинського» (Сучасність. – 1994. – № 12) чи роботу В. Пустовіт «Густативні образи в мемуаристиці М. Коцюбинського (за листами до дружини)».

Меншою мірою це стосується творів митця, стосовно яких тема їжі – як тема дослідницька – ще майже не звучала (В. Пустовіт згадує лише кандидатську дисертацію Т. Саяпіної «Міфопоетика творчості М. Коцюбинського», де «значну увагу приділено темі оргій та бенкету у

творчості письменника, зокрема у повісті «Тіні забутих предків» – 98).

А тут чимало цікавого. Чи не найскладнішим виглядає осмислення цієї достатньо складної і провокативної теми в оповіданні «Лист», де проглядає кілька планів проблеми, у кожному з яких візуальна складова виявляє себе з різною мірою інтенсивності.

Найактивніше (у формі погляду-звинувачення) візуальне виступає у просторі тієї теми, яка заявлена М. Коцюбинським: «Тільки що скінчив оповідання. Воно ще ніяк не називається. Невелике, сторін на 10 друку, на тему, про яку я розказував тобі (О. Аплаксій – О. К.): великодні свята» [68, т. 3, с. 412].

Митець майстерно (буквально кількома виразними штрихами) малює Великодню ніч з її готичним контуром тіней («Мури церкви хитаються серед гострих тіней з тополь і малюють на тлі чорної ночі невидані замки» – 68, т. 3, с. 235), яка переростає у радісне світання («Та ось рушило небо, позеленивши на світанні наші обличчя...» – 68, т. 3, с. 236) з його «вогненним струмком з палаючих свіч, риз та облич» [68, т. 3, с. 236]. Все кличе до великодньої радості: «А ми й не поцілувались з тобою, – згадує Оля (сестра – О. К.). – Христос воскрес! і тепла, легка хмаринка спочиває на моїх грудях» [68, т. 3, с. 236].

Однак у той момент, коли священник освячує їжу, радість відступає – причому її відтісняє не хмара суму, а безодня гріха («І тут благословляли убійство!» – 68, т. 3, с. 236), що особливо нестерпно у момент воскресіння: «Так дико було бачити свято убійства на безкровному святі творця – весни» [68, т. 3, с. 233].

Цей епізод не щось відокремлене, не щось виняткове, а останній акорд у тій безперервній симфонії вбивств, яка передувала світлому святу воскресіння. Не рахуючись ні з уявою читача, ні з його психікою, митець сцена за сценою малює картини кривавої розправи над тваринами. Всі вони подані очима головного героя – автора листа, який, повернувшись напередодні Великодня додому,

прагне знову зануритись у світ дитинства. Та, насправді, опиняється у світі нещадних різників тварин.

Перший сигнал вербалізований: «В той сонячний день я сам був сонцем, навколо якого крутились планети (згадується «картинка» ідилічного щастя з «Intermezzo», де навколо героя теж крутились уявні планети – О. К.) [...] вставали згадки дитинства і плили передо мною, як сонячні плями на лісовій полянці [...] сонячні плями закапали раптом, наче крапельки крові, чужі слова: «заколоти [...] зарізати [...] одтяти голову, ніжки...» [68, т. 3, с. 229–230]. Щоправда, порівняно з чернетками, це все ж полегшений, менш травматичний варіант: «заколоти, зарізати, одтяти голову, ноги, посікти серце і печінки...» [68, т. 3, с. 413] – так виглядає симфонія вбивств у чернетках автора.

Подальші сигнали приголомшливо візуалізовані. Поглянемо на ті, які заявлені у сімейному просторі (по можливості цензуруючи текст за рахунок неповноти картин та скорочення кількості моторошних – точніше наймоторошніших сцен, але й цитованого, думаємо, достатньо для чутливої психіки): «Зі смертельним жахом, іще безшерсте, як гола дитина, металося порося по підвір'ю, і з-під ножа, що стирчав йому в грудях, збігала вздовж ніжки кров» [68, т. 3, с. 231]; «Общипана курка безсило припала до столу мертвою головою на тонкій шиї, холодно поглядаючи вниз, на своє перерізане горло» [68, т. 3, с. 232].

Подібне напередодні свята відбувається і в околишньому світі – та ж вакханалія смертей: «Усі хапались швидше донести живність. В мішках, закинутих на плече, танцювали останній свій танець налякані поросята [...] Гуси не могли зняти своїх дужих, тепер зв'язаних крил, зате вони сильно били повітря дзьобами на гнучкій шиї, наче швидше хотіли побачить жовтогарячим оком той ніж, що чекав їх з недобрим холодним блиском. Проїздили вози, наладовані кабанями, які зі ситим спокоєм і з покірним стогнанням сподівалися смерті. Тупі рила сонно дивились на трупи своїх братів, уже осмалених, голих, безладно навалених кабанником

на візок, колеса якого були закапані кров'ю» – 68, т. 3, с. 233).

Картина подібного формату постає перед очима героя і в момент освячення: «І коли піп втомленим рухом підняв хрест і кропило, благословляючи страву людей [...] я знову стрівся з погаслим оком мертвих істот, з виразом муки і болю, з перерізаним горлом, з запахом шкіри, яка ще недавно шкварилась на вогні» [68, т. 3, с. 236].

На перший погляд, видається, що митець робить натуралістичні замальовки в душі Е. Золя (роман «Череве Парижа»). Однак картини із скривавленими істотами – не самоціль і не випробування пера на майстерність. Це лише прелюдія до занурення в глибший прошарок існування людини, який обертається навколо проблеми життя і смерті. В тому числі й духовної смерті людини, яка через пролиту кров, освячену в Великдень, приходять до власної крові, пролитої з байдужим серцем: «Цілими днями по вулицях хрипло кричав п'яний народ, співав сороміцькі пісні, лаявсь, заводив бійки. Кров юшила з людей [...] Одного дня, на великодньому тижні, проти нашого дому забили навіть людину [...] К р о в м а є ч а р о д і й н у с и л у п р и т я г а т ь к р о в (розрядка наша – О. К.)» [68, т. 3, с. 237–238].

Наступний план твору вужчий, інтимніший, оскільки обертається навколо внутрішньої сутності самого Петра.

Нетрадиційний погляд героя на їжу (точніше – процесу підготовки до виготовлення її – заперечення кривавої основи цього «дійства», а зрештою, і його самого як бенкету крові і смерті) руйнує свято в родині, де «мамині очі розпускали проміння» [68, т. 3, с. 230], а «сяюча [...] заклопотана» [68, т. 3, с. 231] сестра робить все, щоб нагодувати брата. І не просто руйнує, а просто відчужує душі рідних («Щось стало між нами. Я не смів притулитись до материних грудей, обняти сестру» – 68, т. 3, с. 237).

Зрештою, все пережите актуалізує драматичну тему смерті: «Коли я тільки дихнув тим солодким теплом свіжого м'яса, перед очима встала у мене смерть бабки»

[68, т. 3, с. 232] (до речі, як зауважила О. Черненко, ця тема – тема смерті – (як превентивна, можливо, підготовча) актуалізувалась у творі ще раніше – в момент приїзду героя і зустрічі з мамою: «Насамперед побачив я маму. Молоде сонце було у всі чотири вікна і лице мами, як СУХИЙ ГРИБ (виділення даних слів у тексті заголовними буквами належить О. Черненко – О. К.) в його проміннях...» [...] Засохлий гриб, що його побачив син у зморшках лица матері, викликає враження смерті, а не життя й радості» – 134 – підрозділ «Імпресіоністично-психологічний підхід у зображенні людини»).

Та апокаліпсис виходить згодом за межі родини і розпросторюється на увесь соціум (так формується третій, мабуть, найскладніший, найзагадковіший план твору) – космічний, який немовби проектується на майбутнє самого героя.

Репрезентантом космічних сил виступає місяць, який теж деградує у Великодні свята: «... а місяць!.. Боже, що з ним робилось! З бадьорого, гострого, що так цікаво дивився на світ, наче збирався завоювати його [...] він ставав повним, грубшав, обростав салом і вже випинав круглий живіт, як ситий банкір [...] Вечорами він висів низько на небі, лихий, червоний, наче упир, що насмоктався крові, і навіть тіні бігли перед його недобрим обличчям, припавши до землі з жаху» [68, т. 3, с. 237].

Від цього космічного посланця тінь падає і на самого Петра – як начерк його майбутнього, як знак духовного переродження героя (а перші тривожні сигнали вже є – на звістку про вбивство людини у Великодній тиждень він реагує не просто прозаїчно, а навіть підкреслено байдуже: «Ну, що ж! Я прийняв се спокійно. Хіба ж могло бути інакше?» [...] може, й мене така доля чекає, як молодий місяць весною...» [68, т. 3, с. 238].

Найтривожніше виглядає четвертий план, на який відверто падає тінь абсурду. Він жорстко пов'язаний із сумнівами у самому існуванні людини, оскільки її буття (на думку героя) – це шлях у прокляття, бо людина приречена постійно брати участь у містерії нищення не

десь на війні, а у повсякденні, у кожному кроці свого побуту: «... коли б люди і перестали вживати м'ясо, не обминули б прокляття долі: нищить інше життя для свого існування» [68, т. 3, с. 234].

Дивовижне трактування понять «живе» – «мертве» змушує думку рухатися далі – аж до проблеми існування світу як такого: «Я і сам знаю, що не можна провести межу між живим і мертвим, що не тільки живуть, а на життя мають таке саме право рослини...» [68, т. 3, с. 234].

Зупинимося на рівні рослин: коли рослина має право на життя і смерть її табуїтована, тоді зникають базові речі, на яких стоїть будівля світу, – в основі існуючого буття покладено ідею харчової піраміди, яка включає в себе непорушний принцип розбудови життя за рахунок смерті іншого.

Коли ж ми вийдемо на рівень каменя («... а на життя мають таке саме право рослини і навіть камінь (курсив наш. – О. К.)» – 68, т. 3, с. 234)», який сприймається не як мертва, а як провокативно жива субстанція, тоді існуюча цивілізація має згорнутись і на її місці мусить запанувати міфологічний світ у своїй першопочатковій фазі, де ще нема людини, яка не просто травмує світ, а послідовно знищує його – навіть не бажаючи того – самим фактом свого існування?

Герой ставить складні – навіть багато в чому – абсурдні питання. Відповідей на них він не знає.

Очевидно, саме тому й завершується лист до друга помітно спрощеним роздумом-зізнанням, яке тільки увиразнює безсилля: «... я не заздрю мудроцям мудрих і не надить мене спокій спокійних на прославленій ними землі...» [68, т. 3, с. 238].

Життя як злочин («Сон»)

Жіночі образи у творах М. Коцюбинського – це феєричне зібрання найрізноманітніших характерів. Серед них особливе місце посідають ті, які здатні до саморозвитку. До їхнього нечисленного кола входить і Марта (головна героїня оповідання «Сон») – дружина Антона.

Сімейна атмосфера задушлива для героя. Простір дому для нього віддає чимось тваринним. Це, швидше, лігво, ніж омріяний дім буття: «Час був вертатись додому. Антін уже бачив картину, яку застане: усі кімнати спочивають у п'яті, тільки в столовій ясно. Кипить самовар, діти п'ють чай з молоком, а жінка плете щось гачечком. На нього війнуло, як з гнилого болота улітку, тим знайомим теплом їдальні [...] розпареним жіночим тілом й котом, що вічно валявся на канапі. Леговищем людини, ситим спокоем, який до вподоби був жінці і дратував Антона» [68, т. 3, с. 157].

У центрі цього гнітючого простору – Марта. Побачена очима фрустрованого чоловіка, вона виглядає вельми непривабливо. Взята у вимірах тілесності і замкненості у сімейному просторі, героїня виглядає швидше як біологічний об'єкт, ніж втілення ідеї фемінності: «широка шия» [68, т. 3, с. 157], «ноги, голі і білі, наче застигле сало» [68, т. 3, с. 155]. Це не випадково: життя сім'ї пронизує ідея тілесності: «Вічна турбота про тіло!» [68, т. 3, с. 169].

Те саме і в сфері духу: жорстока прагматика життя і матеріальність – скляр, дїжка для огірків, вата для ковдри, «фасони дитячих курток [...] запас буряків [...] тисячі всяких дрібниць в хазяйстві» [68, т. 3, с. 158].

У спраглому краси Антона («Потреба краси, що жила в душі Антона, викликала у нього потребу скрізь шукати її...» – 68, т. 3, с. 157) все це асоціюється з каламуттю: «Щось каламутне осідало на серце» [68, т. 3, с. 155]; «Липка і темна муть все осідала на серце...» [68, т. 3, с. 156].

Все немов втоплене у калюжі – і домашній світ: «Мертвий спокій калюжі не могла скаламутить сильніша хвиля, і се так драгувало Антона, що йому хтілося крикнуть, чимсь пожбурнути або вибити шибку, щоб з тріском і дзвоном впустити в хату свіже повітря» [68, т. 3, с. 158], і міський простір: «Йому не треба дивитись на місто. Він може глянуть в калюжу і побачити город: важкий білий собор в шапці зеленої бані, цегляний будинок управи і жовті стіни суду. Все се змістилося в одній калюжі» [68, т. 3, с. 155]. І досить одного поруху телятка, якого загнали в багнюку: «Три фігури [...] в синіх штанах «під студента», щоб дійсність занурилась у сірість і морок: «... чотири тоненькі ніжки розбивають на бризки собор, управу і суд та грузнуть в болоті, дурний ображаючий сміх наче твердне у сірій мряці і важко спадає в стоячі води калюжі» [68, т. 3, с. 155]. Тож «Як в калюжі весь город, так в окремому дні він бачив ціле своє життя» [68, т. 3, с. 155].

Такого відвертого торжества огидного не витримує навіть небо («осінне небо нудьгувало понад бульваром») – 68, т. 3, с. 154, тим паче, що йому (як і Антону – О. К.) треба «милуватись» білими («на сірому небі» – О. К.) деревами, які нагадують «... ряд кісток з риби, в брудному кориті алеї» [68, т. 3, с. 155].

Єдина окраса цього мерзенного простору – дівоча юнь («По дорозі стрічались дівчата, провінціальні кози, з блиском вогкого ока, з свіжим овалом обличчя, еластичними рухами тіла» – 68, т. 3, с. 156) й периферійні вулички з їх деревами, що малювались на небі як «темні жилки на перламутрі», «молочною млою» та «червоними вогнями», які розтеклись «тихими вулицями», озвученими «музикою крапель» [68, т. 3, с. 156].

Обтяжена безнадією психіка шукає порятунку в сновидінні, яке, зазвичай, «зображує бажання у його здійсненій формі» [126, с. 94]. Тим паче, що герой не розмежує дійсність і сон: «Яка різниця, коли у сні так само бачиш, смієшся, страждаєш, переживаєш? Хіба дійсність не щезає так само безслідно, як сон? Хіба

життя не бистроплинний сон, а сон не життя?» [68, т. 3, с. 159].

Стривожена станом Антона («був як неприсутній» – 68, т. 3, с. 158) Марта (до того ж здивована його ходом, у якій «було молоде щось, тривожне й нове» – 68, т. 3, с. 158) зрештою таки виринає зізнання: чоловік бачив сон.

Простір сну, який переповідає Антон, вибудовано як альтернативу до бридкої дійсності: інша країна («далекий теплий край» – 68, т. 3, с. 159), розкішна природа, приязна атмосфера, зрештою, інша жінка, яка кардинально різниться від дружини (ця амазонка революції, а не клуша – як Марта, під час заворушень «... билась там (на Кавказі – О. К.) з військом. Залягала у горах, робила трудні переходи, невтомима, як найкращий юнак, байдужна до смерті. Вночі перепливала бистру Куру на бордюках, щоб достарчить своїм набої. Вона мала навіть рану од козака» [68, т. 3, с. 166–167]; до того ж у неї розкішні «морські очі» – 68, т. 3, с. 164, що нагадують озера, у яких переливається «тепла блакить» – 68, т. 3, с. 160, «біле обличчя» – 68, т. 3, с. 164, «білі зуби», блиск яких відкриває «радість блакиті» – 68, т. 3, с. 172 і «корона золотого волосся» – 68, т. 3, с. 164, яка особливо ефектно виглядає під повівом вітру: «Я не дивився на неї, а бачив, як в легкім диханні повітря тремтіли над чолом тонкі волосинки у неї, немов язички вогняні, а в озері ока переливалась тепла блакить» – 68, т. 3, с. 160).

Всі ці деталі природно вписуються в увесь образ, наче запозичений з картин романтиків: «На скелях стояла жінка з блідим обличчям в золотій рамі волосся. Вона простягла руку на море, а полин гаптував на її чорній одязі срібні малюнки. В другій руці палали маки» [68, т. 3, с. 160]. Подібно до феї ця майже неземна істота має «чистий і гармонійний» голос, який «наче родився з тепла блакиті» [68, т. 3, с. 160].

Він (Антін) і незнайомка зі сну внутрішньо на рідкість згармонізовані й піднесені так, що нагадують собою богів («ми, як боги!» – 68, т. 3, с. 174), які вписані у рамку розкішної, божественної природи.

На неї у творі звернена особлива увага. Словесний живопис, який «обслуговує» потреби митця, нагадує «бенкет» візуального, де у килим загального полотна природно «вплетені» міфологеми та культурогеми різних часів і народів (аж до ієрогліфів), реалії побуту і навіть прозаїзми, які не псують «картинності» природи: «Море несло на собі хвилю і, докотивши, коротким навиклим рухом скидало її на берег, неначе карти здавало» [68, т. 3, с. 162]. Та особливо вражає контраст експресіоністично забарвлених малюнків та малюнків, витриманих у стилі імпресіонізму: «З того часу стоять одірвані скелі з застиглим виразом надлюдського жаху, дивлячись все на громади порожнім застиглим оком, кричачи вічно широко відкритим ротом німим криком мертвої маски...» [68, т. 3, с. 166] – «... море вигризло в них високі й глибокі гроти. Навіть не гроти, а цілі храми для культу казки [...] Там були дива, яким не вірилось зразу. Там води горіли шафіром або смарагдом, там була піна, рожева, наче троянда, склепіння в містичному сяйві, зеленим, блакитним, там вода крила сріблом човен, весла і наші руки» [68, т. 3, с. 172].

Основні персонажі у цій «картині» – острів, скелі, сонце, місяць, квіти і море.

Кожен з них має своє неповторне обличчя і свої функції. «Високий, прекрасний, гордий» [68, т. 3, с. 159] острів протистоїть «старій землі» [68, т. 3, с. 159]: він «одірвався» від неї і «поплив в світ творити [...] власну красу» [68, т. 3, с. 159–160]. Скелі дивують своєю примхливою конфігурацією («... вершки скель білили на сонці, а вже тіні од них малювали на морі фіолетові силуетки, шпичасті, як зубці башти. Вечірне сонце скувало срібну підставку для одиноких скель в морі, легких й прозорих, наче розтоплених в спеці» – 68, т. 3, с. 167) і дивовижною вітальністю, такою неочікуваною від мертвого каменю: «Тепер скелі росли перед нами, теплі, навіть гарячі, так наче в їх кам'яних жилах текла жива кров» [68, т. 3, с. 161]; «Сонце обертало звичайний камінь у мармур і змусило його годувати рослину» [68, т. 3, с. 171].

Сонце і місяць вражають героїв своїми дивовижними світловими ефектами, які включені у спектакль світла, що розгортає дію за власним сюжетом: «Сонце спускалось все нижче. Іскія чатувала на нього і чорніла в золотому тумані, немов обличчя муринки під жовтим вуалем. Ось простяглася на землю востаннє кривава рука, і зарожевіли дерева цвітом мигдалів, а виноградні кущі грізно підняли високі хвилі в зеленому морі» [68, т. 3, с. 167]; «Місяць висів над морем. Далекі скелі ближчими стали. Фіолетові зморшки лягли на їх обличчя, і якась тепла, матерня турбота нахилила скелі над морем. Якась добрість з'єднала берег і море, згода і смуток. І поволі, поки ріс місяць і блід, росли скелі і блідли. Повитягались гострі шпилі, одділились окремі каміння, перетворились у білий мармур, одяглися в різьбу, і встав перед нами острів із моря – весь як міланський собор» [68, т. 3, с. 174].

Та понад усе – незбагненно красиве і загадкове море, бо саме з ним найбезпосереднішим чином пов'язана тема щастя: «Вам не здається, – обізвалась сусідка, – що тепер море як синій птах щастя (одразу ж згадується «Синій Птах» М. Метерлінка: «Д у х Д у б а. Знаю, знаю: ти шукаєш Синього Птаха, тобто ти хочеш розгадати найбільшу Таємницю Буття, Таємницю щастя...» – 21, с. 531): занурило голову в блакитний туман і розпустило павиний хвіст під самі скелі, де кожне очко горить синьо-зеленим вогнем» [68, т. 3, с. 161].

У Марти сон викликає тривіальну реакцію: спершу підсвідому, характер якої видає тільки «механіка» рухів, жестів та поз («Марта [...] механічно схопила шитво, нахилилась над ним і нервово затикала голкою» – 68, т. 3, с. 164; «Обняла руками коліна, схилила голову вниз, і лице потопало у неї в скорбних тінях волосся» – 68, т. 3, с. 167; «Марта піднялась, штучно спокійна, холодна, байдужно кинувши на ходу: «Х одім вечерять» – 68, т. 3, с. 168), а потім і злісну, «програмно» усвідомлену вербалізовану: «Було б тобі одружитись з блондинкою...» [68, т. 3, с. 165]. Все це згодом переростає у повноцінні ревності (попри благальне Антона: «Щ о ти?

Марточко... Марто! Не треба... Ну, що ж ти... се ж тільки сон...» – 68, т. 3, с. 176), які формують підґрунтя для сцени, що розгортається за передбаченою схемою: «Ти цілував її?» – 68, т. 3, с. 175). Ствердна відповідь викликає автоматичний відрух: сома реагує миттєво: «Марта закрила лице руками. З голосним плачем вона упала в крісло...» [68, т. 3, с. 175].

Однак природа цієї жінки, яка має гнучкий розум, здатний до аналітики, чутливу душу, спостережливість, не така проста й примітивна. Приміром, все згадане допомагає їй бачити зміну форм життя («Спочатку мовчали, але потому вона обережно почала звертати його увагу, що од дощу все потекло. Текли тротуари, вулиці і доми, блискучі залізні дахи, мокрі коні і люди, текли фіакри, дерева і вікна в крамницях. Наче дощ хотів змити всі фарби й рисунки з землі. Не правда ж?» – 68, т. 3, с. 170). Має дружина Антона й органічну жіночу пластику, яку диктують одвічні закони зваблення («Вона була розчарована навіть. Однак вигідніше розсілась у кріслі і зробила гримасу ласої кітки, яка колись так була їй до лиця» – 68, т. 3, с. 159). До того ж її душа теж достатньо фрустрована: «Їй було душно од вічних турбот» [68, т. 3, с. 157]. Їй теж не чужа краса: «Як гарно!» Се скрикнула Марта...» [68, т. 3, с. 163] – так зреагувала дружина Антона на одну із змальованих ним романтичних картин: «Дивлюсь на південь, на безко-нечне море. Сироко приносить до мене з Африки спеку і аромати Єгипту, а я мрію про край білих пісків і чорних людей, про кактуси, пальми і піраміди. Котиться з Африки хвиля і, як далекий братерський привіт, цілує скелі. І може, та хвиля, що мила ноги араба, набігає тепер на мої ноги як символ єднання...» [68, т. 3, с. 163].

Почуте змушує Марту приглянутися до себе, критично переоцінити саму себе і свою поведінку. І стратегію життя в цілому: «Може, в тім була її вина? Може, в тім було прокляття життя?» [68, т. 3, с. 169]. І хоч обурена свідомість згодом відкидає це («... але винна у тому вона [...] Вона? Ха-ха! Вона. Вона не вмiла шанувати життя, оберігати його красу [...] Марта горiла

злістю. А він? Хіба він не зачинався од неї, не ховав живу воду душі [...] Чого ж винна тільки вона?» – 68, т. 3, с. 176), зерно сумнівів, зерно роздумів над загадками життя вже посіяно.

Сила фантазії, краса картин, глибина почуттів, тяжіння до «позамежового буття» [103, с. 20] вразили Марту, й вона змушена внести корективи в усталену оцінку власного чоловіка: «... була певна, що чоловік непорядний і непрактичний, що він мало навіть до чого здатний» [68, т. 3, с. 158]. Швидше за все, не знаючи про існування Юнга, який стверджував, що сновидіння є виразом несвідомого психічного процесу, який «представляє внутрішню правду і дійсність такою, як вона є» [Юнг К. Избранное / К. Юнг. – Минск, 1998. – С. 315] (а стосовно чоловіка Марти ця правда полягає в тому, що «сновидіння виявляє [...] реальну сутність людини» - 126, с. 67), жінка напівусвідомлено, інтуїтивно виходить на головне: «Можливо... Можливо, що в сні він був собою...» [68, т. 3, с. 176]. Звідси цікавість до «чужого мужчини» [68, т. 3, с. 169], якого вона (проживши з ним стільки років), виявляється, зовсім не знала: «... що він бачить у сні? Що говорить йому душа, вільна од буденних клопотів?» [68, т. 3, с. 169], а з нею і цікавість до самої себе, до перебігу їхнього спільного життя.

За рахунок посиленої роботи душі Марта виходить на розуміння головного: у внутрішньому світі Антона прихований справжній «скарб» [68, т. 3, с. 169]. І скарб цей – відчуття краси, потреба краси, яку так розуміли вони обоє, коли були молодими, коли чулися «інші слова» [68, т. 3, с. 169]. А дотепер ці відчуття, ці слова чує тільки її чоловік, «котрий якимсь чудом зберіг їх» [68, т. 3, с. 169]. Почуте від Антона, осмислене самою нею сколихнуло душу Марти: «Слова, які чула сьогодні, краса, яку здатна відчути тільки багата душа, будили в Марті давнє й знайоме» [68, т. 3, с. 169].

Суперечки й суперечності в сім'ї продовжуються перманентно й надалі (ось, приміром, хоч би й ця дуель очей: «Їх очі стрілись на мент, як камінь й кресало, у злій боротьбі...» [68, т. 3, с. 173] – аж до фіналу твору:

«... йшов бій невдоволених душ. Вони нагадали один одному найменшу вину, гріхи проти духа святого, докоряли за байдужість, свою самотність, здичіння в болоті життя: «Ти обросла буденним, наче корою!» – кричав Антін. «А ти був вдома тільки столовником!..» – 68, т. 3, с. 176–177).

У згоді з цією лінією вимальовувався й фінал твору, зафіксований у чернетках: «... і Марта була щаслива, коли між двома сварками хоч на хвилину їй вдавалось знайти спільну з Антоном мову» [68, т. 3, с. 403].

Однак логіка характеру Марти інша: вона таки зуміла розкрити прихований закон життя – тісний взаємозв'язок, що існує між красою та щастям. Звідси її «програмна» діяльність після інтуїтивного усвідомлення суті цього закону.

Першого ж дня після того, як чоловік «сколотив усе, посіяв тривогу, встав перед нею незрозумілим питанням, яке конче треба було рішити» [68, т. 3, с. 169], Марта майже автоматично дає відповідь поглядом, сутність якого так і не зрозумів (не відчув, не захотів відчути?) чоловік: «Вранці Антін стрів Марту тільки на мить [...] Щось було зачіпливе й гостро-лукаве в її сухім, підкресленим оці, яким метнула на нього погляд. Але він зачіпки не підняв» [68, т. 3, с. 170]. Зате лобовою атаки красою він не міг не помітити: «Коли в обідню пору Антін повертався додому, стрів несподівано Марту. Ішла назустріч, затагнена в синій новий костюм, що був їй так до лиця. На пері капелюха тремтіли дрібні краплини. Вона була свіжа і легша сьогодні [...] Обід був вже готовий. Стіл у столовій парадно білів, і на ньому, у високій кришталевій підставці, червоніли свіжі троянди» [68, т. 3, с. 170].

Марта весь час у пошуку. Тепер вона постійно досліджує майже невідомого їй чоловіка, «з обличчям, помолоділим до нової краси» [68, т. 3, с. 402]. Стежить передовсім за його реакцією – і на вулиці («... Антін кілька разів помітив, що жінка перейма його погляд, а потому пильно роздивляється на тих, на кого він глянув» – 68, т. 3, с. 170), і вдома («... свіжі троянди. Се несподіванка

була [...] в таку пізню осінню пору!.. Він здивовано глянув на жінку, вона наче навмисне спустила очі, уникаючи дати відповідь, і вибігла в кухню» [68, т. 3, с. 170].

Марта таки зрозуміла мову душі героя, тому й надалі намагається прокладати шлях до гармонії: «Тепер Антін не бачив щоранку голих жінчиних ніг, не чув скучних і прозаїчних снів, не прибирав по всіх хатах спідниць. Щось молоде, давнє, дівоче прокинулось в Марті [...] тепер вже частіше червоніли за їх столом троянди...» [68, т. 3, с. 177].

Однак в чутливій душі героїні тривога все ж залишається – «чи одшумлять коли бурі» [68, т. 3, с. 177].

Жіночий розум, розум дружини діє «за правилами», які надиктовує реальне життя (а в їх основі – в основі філософії існування – лежить ідея власності – точніше, привласнення): «... вона чула потребу знов здобувати давно здобуте на власність» [68, т. 3, с. 177]. Інтуїція ж, підсвідоме Марти підказує, що не все так просто у цій ситуації, не все так прямолінійно.

Антон ламає усталену парадигму існування. Побутова свідомість вважає, що сон – це своєрідний, часом дуже утаємничений «додаток» до життя або навіть «репетиція» смерті. Герой, як ми пам'ятаємо, вибудовує іншу структуру існування: сон і життя – це однакові, цілком співмірні форми життя, бо і там, і там «смієшся, страждаєш, переживаєш» – 68, т. 3, с. 159). І сон, і дійсність однаково «щезають [...] безслідно» [68, т. 3, с. 159]. Тож коли сон – це таке саме життя, то чому б не перевернути піраміду існування. І тоді життя буде поганим сном, а сон стане самим життям.

Сновидіння – це не пасивний відбиток уявного, а процес, діяльність: воно «... розуміється Фройдом не в тому смислі, коли ми звично говоримо, що бачили сон, а як рід роботи, яку ми здійснюємо у сні...» [100]. На цей процес меншою мірою впливають репресії суспільства. Та й людина майже позбавляється можливості цензурувати їх. Саме тому у сновидінні твориться бажаний, навіть омріяний людиною світ. Саме тому Антон живе посправжньому лише у сновидіннях: «Він любив сні.

Лягаючи спати, наче пускаєшся плисти по морю ночі, невідомому, чорному» [68, т. 3, с. 157].

Якраз цього – іншого чоловіка, який прийшов із реальності сновидін у сновидну реальність, і бачить Марта: «чудний», «неприсутній», з «кроком легким і бистрим, з молодюю лінією плечей» [68, т. 3, с. 158]. А найголовніше: з іншим – чужим і далеким внутрішнім світом, який сформувався на далекому острові, що творить «власну красу» [68, т. 3, с. 160]. Сформувався у царстві родоначальника пісні – дивного фавна з його «дико скуйовдженою вовною» [68, т. 3, с. 160]. Напевне, саме тому герой «... весь [...] як пісня, як акорд суму, що злився з піснею моря, сонця і скель» [68, т. 3, с. 160].

У цьому світі нової краси, нових чистих почуттів, нової людської етики, нових устремлень Марта чужа. Тому коли Антон водить її за собою маршрутами сну, з особливою силою дружина сновидця відчуває свою непотрібність: «Вона йшла з ними покірною, непотрібною, та третя, як тінь...» [68, т. 3, с. 166]. У світі сну герой відчуває себе то скрипкою, то «молодим [...] і чистим» [69, т. 3, с. 167] юнаком, то птахом («я міг би летіти...» – 68, т. 3, с. 167), то, навіть, вищою істотою, подібно до славетного Мойсея: «... чув тільки потребу творити, жадібно пити з джерела, що сам, як Мойсей, висік з скелі» [68, т. 3, с. 167].

Герой і незнайомка не вписуються у світ «широких спин», що в своєму райському трапезуванні творять глухий мур і сіють «грубий сміх» [68, т. 3, с. 164]. Вони не колеги тому відпочивальнику, який «боязко позирив навкруги, як загнаний вовк» [68, т. 3, с. 164], не колеги вони й Антону та незнайомці. У цих романтично піднесених персонажів інша група крові. Тому й живуть відокремлено від інших («Ми належимо з вами до самотніх [...] як і наш острів» – 68, т. 3, с. 173), що, однак, не заважає острову творити «власну красу», а нашим героям – подібно до Творця – народжувати новий світ: «Тепер ми, як боги!» – сміялась. Кричить: «Хай буде світ!». «Хай буде світ!» – повторяв я за нею...» [68, т. 3, с. 174].

Так, практично завершуючи життя («Сон» написаний 28 травня 1911 року), М. Коцюбинський приходить до невтішного висновку: наше звичне життя – злочин. Тому заміником його, швидше за все, має виступити сновидіння – не як рефлексія, не як віддзеркалення чогось, а як базовий осередок життя.

Цю логіку авторської думки переконливо простежила О. Шупта-В'язовська: «У певному розумінні його сон вступає у діалог із дійсністю, але діалог цей позірний. Сон диктує себе дійсності, заміщає собою її (курсив наш – О. К.). Що є у М. Коцюбинського сном? сні – видіння Антона [...] чи оте сіре одноманітне життя, в якому нічого не відбувається, а час і простір стають грузькими, позбавляють людину відчуття живого руху. У творі є фраза, що справедливо сприймається його квінтесенцією: «Краса не може жити на смітнику, а без неї життя – злочин (розрядка наша – О. К.)» [142, с. 166].

Тож невтомний шукач краси цим твором виносить присуд світові, який відкриває простір для справжнього – незлочинного буття лише в сновидінні.

Пісня радості над цвинтарним простором («Хвала життю»)

«Не хотів би другий раз бачити» – ці слова з листа до дружини, в якому М. Коцюбинський передає свої враження від зруйнованої Мессіни (а там із 150000 жителів загинуло 60000 – сам митець говорить про 40000 ще не одкопаних трупів – 149, с. 228 – ця ж цифра фігурує в тексті оповідання: «... не одкопано ще щось коло 40000 трупів» – 68, т. 3, с. 275), не перебільшення психологічно травмованої людини, а обґрунтоване набутим візуальним досвідом твердження: «Не хотів би другий раз бачити [...] а бачив я більше, ніж інші пасажири, бо все-таки я звик їздити і не боюся нових країв» [149, с. 228].

Процитовані слова датуються 16 червня 1910 року. А 21 червня того ж таки року М. Коцюбинський у листі

до О. Аплаксіної зауважує: «Никакого ужаса в своих глазах от Мессины я не замечаю» [81, с. 133]. Чому? Все ж таки побачені картини не для слабкої психіки, до того ж вони можуть зворушити навіть найбайдужішу свідомість (спробуємо цензурувати текст – вилучити найбільш травмуючі деталі – і все одно виходить несусвітній жах: «При мені викопали труп жінки. Спочатку витягли голову [...] Потому потягли сорочку, яка подерлась, а далі витягли тіло [...] вже не хотів дивитись» – 149, с. 228). Швидше за все, тому, що побачене одразу почало трансформувати оптика художника, яка від оптики пересічного спостерігача відрізняється глибинністю бачення, багатомірністю моделювання дійсності, яке передбачає розуміння базових законів життя, які поверховий погляд помітити аж ніяк не може.

Підсумком такої мистецької трансформації, яка передбачає філософське відчуття глибинних процесів існування людини, і стало оповідання «Хвала життю», де майже через два роки (дата написання твору 5 травня 1912 р. – 68, т. 3, с. 421) з'явиться, на перший погляд, шокуюча фраза, майже ідентична до тієї, яка прозвучала у листі до О. Аплаксіної: «Десь оддалік, з гуркотом і хмарами пилу, валили найбільш небезпечні стіни домів; то тут, то там, серед сірого грузу й руїни, вставав поліцейський і прикладав руку до кепі, оддаючи мертвому честь. *Але се мене вже не вражало* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 3, с. 278].

Якими шляхами йде митець, що змушує його відкоригувати погляд на трагедію? Спробуємо у цьому розібратись, спираючись на базові естетичні підходи, запропоновані митцем.

Поетика твору формується на контрасті візуального: ближній план протистоїть плану дальньому.

Погляд мандрівника, напевне, вже підготовлений інформацією, що з'явилася у пресі, здалеку (герой на «пароході» – 68, т. 3, с. 274 – наближається до Месіни) бачить мертве місто («сірий труп міста» – 68, т. 3, с. 274) і легко уявляє собі його цвинтарний холод («холод великого кладовища» – 68, т. 3, с. 274). Наближення до руїн

зовсім несподівано малює принципово іншу картину – життя на фоні катастрофи (здивування викликає вже перший сигнал, спровокований рухом живого тіла – хай і тваринного походження: «Ступивши на землю, я [...] був здивований дуже, коли побачив осла з повними кошиками на спині, що переступав обережно через каміння розмитого бруку, тримаючись холодку од зруйнованих стін прибережних будинків» [68, т. 3, с. 274].

На рівні ландшафту міста поетика контрасту заявляє про себе конфліктом двох дискурсів. Перший пов'язаний із впорядкованим космосом буття, другий – із жахаючою руйнацією його. Катастрофа (в уяві героя) набирає космічного характеру. Якись невідомі пекельні сили, приховані в товщі землі, руйнують навіть земних покровителів, втіленням яких у творі виступають поруйновані мистецькі артефакти: «Мозаїчні боги без голів або з половинками лиць валялись тут-таки, в поросі під ногами. Стародавній фонтан постраждав мало, але він з тої ночі засох, наче виплакав сльози над чужим горем. Сухі роти тритонів умирали од спраги» [68, т. 3, с. 276].

Руйнівні сили перетворюють на архітектурний абсурд весь міський простір: над нечисленними перехожими «неприродно нахилився» «тонкий залізний стовп ліхтаря», який немов придивлявся до всіх «зверху скляними очима» [68, т. 3, с. 274]; вздовж вулиць «висять» «потріскані стіни палаців, без вікон й дахів, з дверима, що до половини завалені грузом» [68, т. 3, с. 274], вулиці розірвані тріщинами, схожими на «розкриті жадібно роти» [68, т. 3, с. 275].

Особливий шок викликає руйнація житла – х а т и. Певна річ, це квартири у міському багатопверховому будинку. Але українське єство митця змушує іменувати квартиру хатою, бо, як аргументовано зауважує І. Мойсеїв у цікавій праці «Храм української культури (філософія семіосфери)», хата в світоглядній уяві українця «... завжди означала щось більше, ніж житло. В рамках міфологічної свідомості – оберіг, утілення космічного світогляду» [82, с. 170]: «Десь високо під небом, в п'ятиповерховім будинку, завалилась тільки передня стіна, і середина хати стояла одкрита, немов на

сцені. Веселенькі шпалери, залізне ліжко, через поренчата якого звисає рушник, фотографія на стіні, образ мадонни в головах ліжка. *І ся інтимність чужої хати, де ще заховалося наче тепло людської руки, робила сильніше враження на мене, ніж зовсім мертві сірі руїни* (курсив наш – О. К.)» [68, т. 3, с. 275].

Через увесь текст лейтмотивом проходить тема спресованої маси різнорідних речей, які у житті завжди дистанційовані. Особливо це стосується меблів, які у «типовому буржуазному інтер'єрі» завжди зберігають «ієрархічний етикет» [16, с. 11]. До того ж вони разом із членами родини утворюють об'ємний, емоційно насичений простір, до якого прикладаються не матеріальні, а моральні категорії: «Сімейний дім – специфічний простір, який мало залежить від суб'єктивного розташування речей, бо в ньому головна функція меблів та інших речей – втілювати в собі відношення між людьми, заселяти простір, де вони живуть [...] Реальна перспектива, в якій вони живуть, обернена в рабство моральною перспективою, яку вони покликані позначати» [16, с. 11].

Розділені у просторі предмети «переглядаються між собою» [16, с. 11] і з членами родини. Тепер же, вдавнені один в одне, вони позбавляються життєтворчої функції. Землетрус руйнує об'ємність фізичного та морального простору і перетворює його на товщу спресованих елементів, структуру якої визначає закон випадковостей, продиктований хаосом.

Позбавлена морального простору та об'ємних конотацій сума речей і тіл починає виступати знаковим символом руйнування світу, найвиразнішою репрезентацією смерті. Звідси лейтмотивність цього фрагмента тексту, який, певною мірою модифікуючись, зберігає внутрішню спрямованість: «... з обох боків завалені стіни фасадів творили грубий шар спресованих балок, матраців, книжок, вапна, залізних ліжок і людських тіл» [68, т. 3, с. 275]; «Справа і зліва безконечно тяглися спресовані маси дерева, цегли, паперу, одежі, ламп, меблів і людських тіл» [68, т. 3, с. 276].

Порушення усіх мислимих і немислимих законів буття викликає «презирство до тої землі (хай це й «земля

у грізнім гніві» – О. К. – 68, т. 3, с. 274), що шанувати не вмiла людської праці» [68, т. 3, с. 277].

Постать людини у цій частині тексту репрезентує замкнене обличчя «з тонкими губами» [68, т. 3, с. 277]. В іншому випадку це може бути «зігнута спина», «руки, зложені на колінах», «кінчик білої бороди» [68, т. 3, с. 277]; «довгі чорні вуалі» [68, т. 3, с. 274]; пелерина та кепі поліцейського [68, т. 3, с. 275]; «сумне обличчя» [68, т. 3, с. 277]; «руді баки» [68, т. 3, с. 278]. Та понад усе – найпомітніша домінанта – очі.

Через увесь текст проходить мотив зустрічі очей героя з очима згорьованих людей, у яких відбився жах втраченої вітальності: «І знову з-за вугла тихо впливала чорна фігура і стрічалась зо мною мовчазними очима» [68, т. 3, с. 275]; «Я стрівся з його очима. Ах, знову ті очі!» [68, т. 3, с. 276]; «Її сумне обличчя й погаслі очі змусили мою руку полізти в калитку, але на мій рух жінка не одповіла одвітним рухом. Вона лиш похитала заперечливо головою. Тоді я зрозумів, що се одна з тих, які звикли давати, але не навчились ще брати» [68, т. 3, с. 277].

Апофеозом стає колективний портрет пройнятих нутряним жахом очей жінок, які тільки-но пережили дике тремтіння землі (такої живої – «під ногами у мене раптом глухо загарчала земля» – 68, т. 3, с. 277 – і такої нещадної): «Тоді я зрозумів врешті, що мене мулить. Очі! Ті страшні, чорні, жахливі очі, які замкнули в собі все пекло різдвяної ночі і вже більше нічого не можуть бачить (розрядка наша – О. К.) [...] Мені здавалось, що коли б сфотографувать їх, на пластинці вийшли б не людські очі, а картина руїни» [68, т. 3, с. 275].

Абсолютним контрастом до цього малюнка виступають ті ж самі очі в фіналі твору – це очі, які знову бачать, і не тільки бачать, а й жадібно вдивляються у принади світу: «... пишний добродій простягав над юрбою [...] блискучі склянки [...] «Ви бачите тут одно з дійсних чудес сучасної косметики. Ося помада є найпевніше средство заховати молодість і красу» [...] А

чорні жінки, вкриті крепом жалоби, тіснилися круг візка, і ті жахливі, мертво блискучі очі, що не вміщались в орбітах, що замкнули у собі розхитані стіни, вогонь, трупи найближчих і могли б дати фотографію катастрофи, стежили пильно за кожним рухом рудоволосого шарлатана й ловили вухом, ще повним грому пекельної ночі та криком смерті, його натхненну промову» [68, т. 3, с. 278].

Як нам видається, починати розгадку таємниці переродження поглядів слід із роботи Сімони де Бовуар, у якій славетна французженка, що відзначалася власним – часом парадоксальним – баченням найскладніших проблем буття, так пояснила роль косметики у житті людства: парфуми, косметика (подібно до макіяжу та коштовностей) мають «завершити перетворення жінки на ідола». Це примусить її «ще тісніше зливатися з природою» і водночас «вириватиме її звідти, щоб надать трепетному життю застиглу необхідність штучності», яка, зрештою, і творить «манірну жінку» – «ідеальний еротичний об'єкт» [14, с. 168–169].

Навряд чи це акт свідомий. Інстинкт вітальності, інстинкт продовження життя не мириться навіть із гнівом землі і змушує підсвідомість жінки покидати зону трагедії і перепрограмуватися на повнокровне існування, вітальні закони якого мають свою тисячоліттями незмінну природу, яка й розгортає перспективу життя в умовах, здавалось би, для цього аж ніяк не придатних.

Відчуваючи те, що вітальність бере гору над смертю, герой з полегшенням та надією переводить очі на безкінечний простір у пошуках гармонії, краси, радості життя: «Я раптом побачив далекі зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчові сади, безконечний шовковий простір блакитного моря, і душа моя проспівала над сим кладовищем хвалу життю...» [68, т. 3, с. 278].

Прощальний погляд («На острові»)

Тема смерті та краси у цьому творі ключова. Т. Саяпіна, зіставляючи оповідання «Сон» і етюд «На острові», зробила цікаве спостереження: «... «Сон» написаний в останні роки життя митця [...] У творі ще немає смутку, нав'язаного передчуттям близької смерті, як в етюді «На острові». Різниця між сприйняттям світу у творах «Сон» та «На острові» яскраво ілюструє такий приклад: в останніх творах письменника зустрічаємо натяк на античний міф про Тесея, в якому білі вітрила на кораблі героя знаменують його перемогу над Мінотавром, чорні ж вітрила [...] знак поразки і смерті Тесея (до речі, після перемоги Тесея «забув на radoцax [...] змінити паруси», що дійсно стало причиною смерті, але не його, а батька – царя Егея, який, побачивши паруси, що віщували про смерть сина, «кинувся зі скелі і загинув» – 92, с. 41 – вставка наша – О. К.). Якщо в етюді «Сон» зустрічаємо саме образ білих, переможних вітрил [...] то в останньому творі безнадійно хворого письменника читаємо: «Все зігнулось на острові-кораблі, що несеться по морю на чорних вітрилах...» [103, с. 20].

Складніше з образом агави. У «Сні» – це «знак смерті» [103, с. 20]. В останньому ж творі «звучить щемливо-розпачливий *гiмн* (курсив наш – О. К.) цій рослині» [103, с. 20].

З огляду на різницю у світосприйнятті, якими позначені згадані твори, логічнішим було б посилення лінії смерті, увиразнення її у своєрідному заповіті, яким виглядає етюд «На острові». Натомість маємо гімн – «урочисту пісню [...] хвалу, прославу, похвальбу» [86, т. 1, с. 431].

Тож гімн не виглядає (і не може виглядати) знаком жалоби. Швидше, це вираз героїки. Недарма твір завершується модифікованим кличем римських гладіаторів: «*Ave, caesar, morituri te salutant*» («Будь здоров, цезарю, ті, що йдуть на смерть, вітають тебе») – «*Ave, mare,*

morituri te salutant!..» («Будь здорове, море, ті, що йдуть на смерть, вітають тебе!..» [68, т. 3, с. 294].

Твір формувався на довільній композиційній основі: «Се така робота (робота над етюдом «На острові» – О. К.), що її можна писати і з початку, і з кінця, і з середини, бо буде ряд маленьких оповідань-картинок» [68, т. 3, с. 423].

Однак ця довільність досить таки умовна, оскільки текст пронизує стріла часу. Фоновою виглядає стіна вічності, на якій годинник регулярно полишає свої записи: «На башті б'є одинадцять» [68, т. 3, с. 284]; «На башті годинник одбиває ще раз» [68, т. 3, с. 285]; «З башти продзвонило дванадцять» [68, т. 3, с. 286]; «Знов вічність одбиває п'ятнадцять хвилин» [68, т. 3, с. 284].

Ці хронологічні «зарубки» природно вписуються у потік часу, який у творі (разом із годинником) додатково контролює перебіг доби: «вечірнє небо» [68, т. 3, с. 279], «тепер ніч» [68, т. 3, с. 280], «встаю вже пізно...» [68, т. 3, с. 281], «Весь день ми так кудись плили, й цілісіньку ніч вило море, як пес» [68, т. 3, с. 281], «на другий день наче ніколи нічого не було» [68, т. 3, с. 281], «Вона приїхала ранішим пароходом...» [68, т. 3, с. 290].

Час несе з собою зміни, регулює потік життя (майже як цитата з Біблії звучить у тексті філософема: «Все має пору, для всього приходиться свій час» - 68, т. 3, с. 294).

Однак час від часу різниться: є час жити і є час умирати. Та страшно тоді, коли тебе засуджено «передчасно» (розрядка М. Коцюбинського – О. К.) на смерть» [68, т. 3, с. 294].

Відчуттям цієї несправедливості та прагненням зафіксувати і, звісно ж, бажанням передати подивування побаченим на винятковій красі італійському острові, яке так загострило передчуття смерті, і проинятий етюд «На острові».

Герой твору сягнув вершин естетичного пізнання дійсності. І коли він вирушає у «візуальну подорож» (О. Рябуха), для нього немає таємниць: він розгадав загадки роботи «фабрики» природи, яка постійно виробляє і змінює неймовірної краси та пластики форми.

М. Коцюбинський не боїться найризикованіших порівнянь та зіставлень. У результаті з'являються незвичні образи, які помітно розширюють наші уявлення про можливості естетичного сприйняття світу. Проглянемо кілька з них – передусім ті, які видаються нам щодо цього найрепрезентативнішими: буря, зірвавшись із цепу, «скаженіє і кричить в телефон», що «б'ється в нападі істеричним, прискорює сміх, як божевільний, і вже зливає його в текучий струмінь плачу» [68, т. 3, с. 280]; «Вітер зірвав моє привітання і кинув у море. Ось несеться воно у збитій крилами піні і сяє на сонці» [68, т. 3, с. 281]; «За затокою синій Везувій придушив берег, немов смертельний гріх» [68, т. 3, с. 286]; «Там море дере свою синю одержу об гострі скелі на білі клапти і закидає ними весь берег. Навіть через повіки бачу той білий клекіт, пронизаний сонцем. Достоту чортова кухня, де вічно кипить і збіга молоко» [68, т. 3, с. 287]; «Тіні витягають свої сугави, лягають на інший бік, і виростає долі другий, лежачий садок» [68, т. 3, с. 287]; агава «Закаменіла на каменистому ґрунті і прислухається з жахом, як росте, стигне і рветься з неї душа» [68, т. 3, с. 294].

Те ж саме і з кольорами. Південь, який полюбляє розмаїття фарб, дарує героєві цілу палітру чистих, нерозмитих кольорів. Приміром, ось у цій сцені, яку умовно можна було б назвати – «Біля готелю». Проглянемо текст і спробуємо зробити яскраву мозаїку, куди влітаються кольори простору і кольори, які «маркують» ту чи іншу персону, якусь річ чи транспортний засіб: «матові лиця і червоний гвоздик», «рожеві плити», «креп на рукаві», «кінчик рожевої хустки», «чорні фігури», «жовті спинки фіакрів», «сивий туман», «блакитні факіно», «білі куртки», «жовті капці», «чорний плащ», «шоки сині», «ніс червоний», «жовта стіна», «червоні хустки», «густе срібло на фраках», «чемодан з жовтої шкіри» [68, т. 3, с. 284–285].

Ще цікавіш виглядає простір, який обертається поза антропосферою. Тут один яскравий колір змінює інший у різних замальовках. Кілька прикладів – і стане зрозумілим характер кольористики тексту: «білі, наче лисі, фініки», «зелена гичка» [68, т. 3, с. 285], «фіолетова

рогата пляма» [68, т. 3, с. 279], «зеленасті хвилі» [68, т. 3, с. 279], «зелений оксамит замшілих мурів» [68, т. 3, с. 282], «ніжна блакить» [68, т. 3, с. 286], «навіть повітря здається блакитним» [68, т. 3, с. 289], «сиві корони» [68, т. 3, с. 286].

Однак не тільки це: раз по раз колір починає розширювати свої функції і формувати живописну картину. Так, приміром, із кольором блакиті, який проходить (у різних модифікаціях) крізь увесь текст. І це зрозуміло й текстуально мотивовано: один із героїв твору – море, яке постійно перегукується з небом. Складніший випадок із функціонуванням у насиченому яскравими мазками тексті дуже невигащного з точки зору живописності сірим кольором. Однак і тут митець демонструє дива спостережливості: «Сірі води густо спливають з сірого неба на посірілу землю. Вони вже змили всі фарби, злиняло море, скелі і дерева [...] все поволі зникає: море, скелі, земля. Тільки з безвісті густо ринуть у безвість сірі води небесні, й важко диха сироко» [68, т. 3, с. 283].

Та особливо пристрасно й ретельно «колекціонує» герой світлові ефекти: «чорні силуетки перерізають лінію неаполітанських вогнів» [68, т. 3, с. 279]; «червоний берет квіткою загорівся на синяві моря» [68, т. 3, с. 281–282]; «... водяний пил б'є його (море – О. К.) білим крилом. Вигнулось, знялось крило угору і, пронизане сонцем, упало. А за ним летить друге і третє» [68, т. 3, с. 281]; «Сонце бродить серед інкрустації тіней – чорне по золотому...» [68, т. 3, с. 282], «... сонце ходить довкола, пересуваючи тіні. Ось вони м'яко послались, такі ж химерні і кривобокі, як і маслини, наче одбилися в воді» [68, т. 3, с. 286]; «... сонце розтоплює скелі, а само на крайнебі задивилось в дзеркало моря і підпало в воду» [68, т. 3, с. 286].

У деяких випадках майстру не одразу вдавалось віднайти відповідний образ для передачі вражень від незвичного світлового ефекту. Знайдений мазок аж ніяк не лягав на загальну картину розкішного, скупаного у сонячному промінні дня. Це стосується передусім образу трави. Наприклад, якщо фраза «Внизу горять трави власним вогнем...» [68, т. 3, с. 286], очевидно, була

знайдена одразу і посіла місце без авторських вагань, то інший образ, теж пов'язаний із незвичним світінням трави, дався аж ніяк не просто: «тихо світяться трави» [68, т. 3, с. 287] – так в остаточному тексті. У підготовчих же матеріалах бачимо інші – теж не менш цікаві варіанти («світяться трави власним жертовним вогнем» – 68, т. 3, с. 425 – в цьому випадку майстра, напевне, відлякало потужне семантичне навантаження образу; інший варіант вийшов кольористично, сказати б, занадто «перегрітим» і не задовольнив митця попри свою естетичну вишуканість і яскраву забарвленість – «тліє зеленим жаром трава» – 68, т. 3, с. 425).

Різноманітність форм та кольорів виростає передусім із загальної готовності до візуалізації світу: все орієнтується на споглядання оточуючого, все обсервує навколишнє, все має очі або перетворюється на них.

Образи очей у творі дуже різноманітні. Власне, це субстанції дуже різного рівня глибини та складності.

Природним елементом у загальній картині органічного світу, який включає в себе різноманітні зразки представників підводного царства та фауни, виглядають очі побачених героєм тварин та риб. Однак і вони не схожі на загальноприйнятий стандарт. Кожна пара очей має, як правило, свій особливий візуальний чи духовно-психологічний профіль: «Щ охвилини світились веселкою риб'ячі очі, як оправлені самоцвіти...» [68, т. 3, с. 290]; «Йому (віслюку – О. К.) так скучно, як англійському лорду, що бачив весь світ. Очі в білих мохнатих каблучках, як в окулярах, і зануда довго од них спливає аж до біластого носа» [68, т. 3, с. 279]; «... восьминога потвора – спрут [...] коли його витягали [...] обвивав лапами руку, присисався до неї і жер нас розлюченим оком» [68, т. 3, с. 290].

Вкрай неочікувано (й від того не менш цікаво) виглядають образи очей у предметному світі: «крамниці гаснуть, заплющують очі – двері і вікна, – і острів сліпне» [68, т. 3, с. 280]. Психологічно ще складнішим виглядає образ шибок у вікні, в які: «Цілий день [...] дивиться море» [68, т. 3, с. 282–283]. Сонячного дня вони «голубіють [...] як морське око» [68, т. 3, с. 283].

В негоду ж шибки перетворюються на символ жалю та жалоби: «Як вони гірко плачуть сьогодні, біластокаламутні, осліплі, що звикли бачити досі красу синього моря!.. по більмах вікна безупинно стікають сльози [...] Шибки так само ридають» [68, т. 3, с. 283].

На вершині ж візуальної «піраміди» погляди та очі людей: «холодні очі», що нагадують «крижинки», американок [68, т. 3, с. 285], поліцейського, який, «може, в тисячний раз поглядає на ті ж самі доми» [68, т. 3, с. 285], парикмахера (так у М. Коцюбинського), що розглядає у вітрині «прилади електричні» [68, т. 3, с. 284], Джузеппе, який «прижмурює око і ловить червоне світло у склянці» [68, т. 3, с. 289], або зустрічається поглядом із героєм: «З-поміж покручених лоз, капусти й фініків сяють до мене очі» [68, т. 3, с. 282].

Понад усе ж – очі нашого невтомного пошукача краси. Вони постають у найрізноманітніших ситуаціях: «заплющую очі» [68, т. 3, с. 279]; «сонце спіпить, але я бачу, що ми таки пливемо» [68, т. 3, с. 281]; «я дивлюся на небо» [68, т. 3, с. 282]; «тягне ... купати зір свій у небі» [68, т. 3, с. 282]; «чи й в мене більма, чи справді нічого не видно?» [68, т. 3, с. 283]; «сідаю на лавку, слухаю і дивлюся» [68, т. 3, с. 294]; «Спираюсь на мур і годинами стежу, як безшелесно бродять тіні з місця на місце» [68, т. 3, с. 286].

Автономне існування кожної пари очей цікаве само по собі. Та особлива атмосфера народжується тоді, коли одні очі зустрічаються з іншими (як-от героя і Джузеппе). Тоді струменить з обох очей радість буття: «... наші очі, як чотири давніх знайомих, у повній згоді й приязні» [68, т. 3, с. 282].

Особливий випадок у тексті – блискуче написана «розмова» чоловічих та жіночих очей. Власне, цей перегук душ, сповнений найінтимніших почуттів (виразом яких виступає візуальне), напевне, й становить собою осердя твору.

Він (знайомий вже нам естетично чутливий герой) і Вона («Француженка чи британка? Ні, певно,

американка» – 68, т. 3, с. 291) між собою незнайомі: «Вона приїхала ранішим пароходом, перед годиною, може, не більше. Бо інакше я б уже бачив її» [68, т. 3, с. 290]. Та вже перше переплетення поглядів («ми стрілись очима» – 68, т. 3, с. 290) підштовхує до зближення, яке посилює візуальна активність героя.

Все це завершується повноцінним романом із складною режисурою семантично наповнених поглядів («Я ще раз озирнувся на неї. Свіжий матовий профіль повернувся поволі, і знов її очі впірнули в мої» – 68, т. 3, с. 291), болісними питаннями, які, занурюючись у безодню непевності та й невпевненості, безперервно тривожать героя непередбачуваністю відповідей («Гляне чи ні?» – 68, т. 3, с. 291, «Озирнеться чи ні?» – 68, т. 3, с. 291), удаваною байдужістю («Що їй, справді, до мене або мені до неї? Повертаюсь спиною і роздивляюсь Monte Solaro, поросле кущами» – 68, т. 3, с. 291), по-юнацьки стрімким і погано контрольованим та погано скоординованим (у рухах) переслідуванням незнайомки («Мені здається, що вона ворухнулася, збирається йти. Кидаюсь в натопт, занадто поспішно, і наступаю комусь на ноги. «Ах, вибачайте!..» Протискаюсь плечем і стрічаюся з нею» – 68, т. 3, с. 291), «катуванням» поглядами, яке завершується освідченням у коханні («... я хочу глянути в них (в очі незнайомки – О. К.). Не піддається. На лівій щоці сходить легенький рум'янець, але очі уперто на морі. Втрачаю вже терпеливість. Я мушу їх бачить. І раптом цілою вагою вони лягають в мої з нетерплячим питанням: «Чого ти хочеш?» «Кохаю...» – запевняють мої» – 68, т. 3, с. 291), нестерпних ревнощів («Але вона? Що недавно присягалась мені: навіки!.. Доволі щоб з'явилися якісь худі ноги і англійський костюм [...] Ось вона – вірність жіноча» – 68, т. 3, с. 292–293) і, зрештою, абсолютною розчиненістю у морі обопільних приязних почуттів («А яке мені діло до чужого кохання?.. Проте обертаюсь, цілком холодний, і стрічаюся з її очима. Такі покірні, благаючі і невинні! Тоді я од серця все вибачаю і все забуваю. «Любиш?». «Кохаю» [...] Вже день скінчився, засвітилася ніч, а я ще на ногах. Де вона – там і я [...]

Востаннє, при світлі зірок, заглядаю їй в очі. «До завтра?» – питають мої. «До завтра» [...] відповідають фіалки. «Моя?». «Навіки» – 68, т. 3, с. 293).

Тим непередбачуванішим, тим катастрофічнішим виглядає фінал роману очей, який, пройшовши крізь цілу гаму драматичних почуттів та ситуацій, попередньо завершився абсолютною гармонією. А тепер: «Вона од'їхала ранішнім пароходом [...] навіть дим вже розвіявся [...] Стою на дорозі і втягаю у себе той легкий запах. Се все, що лишилось од мого роману...» [68, т. 3, с. 293].

Чому ж так драматично сприймає герой фінал цього «летючого» роману, матеріальність якого обмежується абсолютною ефемерністю поглядів?

Якщо розглядати світ відповідно до законів, якими він керується, все закономірно: світ людей – це співтовариство маріонеток («все се разом подібне до театру маріонеток» – 68, т. 3, с. 286 – зауважує герой, побачивши простір перед готелем, наповнений динамікою «механічних» рухів приїжджих, обслуги, випадкових перехожих, туристів, зівак, перукаря – у М. Коцюбинського «парикмахера», порт'є...).

Власне, постаті майже всіх без винятку людей це і є маріонетки. Лише профілі, які в одному випадку нагадують про персонажі з театру тіней («На тлі вечірнього неба пропливають чотири жінки з кошиками на голові, наче античні вази» – 68, т. 3, с. 279), в іншому сигналізують про появу картонних чи (достатньо об'ємних) персонажів, характерних для лялькового театру.

Для того щоб підтвердити цю тезу, достатньо кількох прикладів, які виразно вимальовують екстер'єри дійових осіб – перед очима з'являться фігури, які дають повне уявлення про смаки та естетику цього театру (однак попередньо зауважимо, що в образах жінок в етюді «На острові» практично відсутні негативні конотації – звідси намагання ширше розгорнути достатньо естетизовану «картинку» з театру тіней, початок якої ми вже раніше згадали: «Права рука (жінок, які несуть кошики – О. К.) зігнута в ушко між кошиком і плечима, а ліва вільно

одкинулась вниз і то виставляє, то ховає долоню» [68, т. 3, с. 279].

Якщо ж йдеться про об'ємні фігури жінок, то автор обмежується нейтральною фіксацією одного з елементів екстер'єру та одягу – у тексті двічі згадано їх образ: «Пройшла пара простовололосих дівчат з високими грудьми, в червоних хустках на плечах» - [68, т. 3, с. 285]; «Назад вертають повногруді дівчата» [68, т. 3, с. 286].

Ще більшою мірою це стосується образу дітей, які у творі виступають то нейтральними постатями («З'являються діти» – 68, т. 3, с. 288), то «маркованими» – прогляненими крізь їхню (хай і достатньо жорстоку) ігрову природу: «Діти ганяють по ріazz'і собаку. Собака скаче і попадає комусь під ноги» [68, т. 3, с. 285].

Тож поглянемо на представників сильної статі, які самовіддано грають у театрі маріонеток: «Якісь чорні фігури, матові лиця і червоний гвоздик в петельці» [68, т. 3, с. 284]; «Гладкий портъє, незграбний, як слон, і паралітик, наче вріс в жовту стіну. Його руки крота лежать на колінах» [68, т. 3, с. 284]; «Тонкі готельні хлопці з галунами і в новеньких костюмах...» [68, т. 3, с. 284]; «Убогий франт» [68, т. 3, с. 284]; «Грубі німецькі бочки, налиті пивом» [68, т. 3, с. 291].

Маріонетки несамостійні. Вони нездатні відповідати самостійно на виклики життя (мабуть, саме тому вони, об'єднані одним поривом, охоче збиваються в однорідну масу: «Скучаючі люди збилися в купу і перегнулися через бар'єр» [68, т. 3, с. 285].

До того ж і режисер театру маріонеток або невправний, або дилетант. Тому й «переплутує порядок п'єси» [68, т. 3, с. 286].

Єдина жива постать – рибалка Джузеппе, який живе у гармонії з природою та морем. Тільки йому дано «будити море» [68, т. 3, с. 287]. Такою ж живою субстанцією на фоні картонних фігурок виглядає й незнайомка. Маріонетки тільки видають із себе людей. У дійсності ж вони несправжні. Незнайомка справжня. Вона зіткана з такого ж матеріалу, що й природа: «Які

очі у неї?.. Наче фіалки після дощу. Темні, м'які, блискучі» [68, т. 3, с. 291], «пальці у рукавичках – як пелюстки троянди» [68, т. 3, с. 292]. З такого ж «матеріалу» і герой, який прагне «розчинитись» у природі, стати її органічною частиною: «... сідаю і наче впірнаю у море» [68, т. 3, с. 286]; «Дрімать скелі, і чорні сідала піній застигли у тиші. Здається, ми всі розпустилися в ній» [68, т. 3, с. 282]; «Хіба не добре було б дрімать, подібно терасам, кам'яним кошикам виноградних садів? Стати подібним до жилавих лоз, що наче вшрубувались глибоко в землю, щоб витягти звідти золотистий сік, яким колись мають налляти грона?» [68, т. 3, с. 282].

Подібним чином виглядає прагнення героя стати частиною світу птахів: «Чи я не був уже птахом колись?» [68, т. 3 с. 289]; «Весла несуть нас, як крила, солоний вітер надува легкі [...] Я відчуваю крила за плечима у себе» [68, т. 3, с. 289].

Тому й мріє герой про щастя удвох (двох людей однієї породи і тієї ж самої природи), адже «Стоїмо на тій самій землі [...] одно сонце нас в'яже, ті ж краєвиди входять у нас, і навіть тіні наші зливаються разом» [68, т. 3, с. 292].

Злитися разом, стати невід'ємною частинкою одне одного. І якщо вже грати в театрі, то це має бути театр природи, де немає режисера-невдахи, де все таке граційне та органічне.

За приклад героєві слугує пара метеликів, у поведінці яких немає нічого «картонного», нічого штучного: «Два метелики білих, один за другим, злітають звідкись на тихі трави, як черешневий цвіт; то блимнуть на сонці, то посіріють у тінях. Потріпають крильми, торкнеться самець самички, і далі йде залицяння» [68, т. 3, с. 286].

Однак незнайомка виявилася із того ж «матеріалу», що й маріонетки. І грає вона не в театрі природи, а в звичайнісінькому театрі майданів та площ, куди сходять не персонажі з прекрасних картин Ботічеллі, щоб підтвердити це, досить згадати одну з «найцитованіших» картин – своєрідну візитну картку майстра – «Народження Венери», де з особливою силою виявляється одна

з найприкметніших рис митця – тяжіння до змалювання «підкреслено витончених» фігур [79, с. 30] (принагідно нагадаємо, саме вони – твори цього автора «одного з найбільш чистих шедеврів світового живопису» – 120, с. 65 – прикрашають житло героя: «Я люблю свою кімнату. Білу, наче снігурка, з букетом ірисів на столі і з Ботічеллі на стінах» – 68, т. 3, с. 282), а тривіальна постать напівгротескного новітнього Пульчинелла, який з'являється у виконанні чи то американця, чи француза, чи британця: «Але вона? Що недавно присягалась мені: навіки!.. Доволі щоб з'явилися якісь худі ноги і англійський костюм...» [68, т. 3, с. 292–293].

Вірний свої природі герой так і не приймає світу маріонеток. Тому у фіналі з'являється психологічно ближчий йому образ агави, життя якої підпорядковане не примарі смерті, що так страхеє людство, а закону циклічного розвитку, який включає в себе процеси умирання та відродження: «... вона цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти» [68, т. 3, с. 294].

Може, саме тому такий актуальний у тексті мотив розчинення у природі?

Цим самим гарно пояснюється те, що у видінні героя, засудженого на передчасну смерть, виникає не візія цвинтаря, а прекрасна перспектива «струнких і високих» агав, які «з вінцем смерті на чолі [...] вітають далеке море. Ave, mare, morituri te salutant!..» [68, т. 3, с. 294].

Так в останньому творі М. Коцюбинського торжествує філософія життя, філософія невмирущості світу, в основі якої лежать ідеали гармонії та краси.

ВИСНОВКИ

Візуальний досвід М. Коцюбинського – це результат постійного пошуку нових форм і засобів візуального освоєння світу.

Точка відліку – своєрідний візуальний «антидосвід», набутий митцем разом із культивованою у ранніх творах народницькою естетикою, яка (в силу дидактичного спрямування) не потребувала вивчення дійсності (зокрема засобами візуального), а натомість пропонувала читачеві уявну «картину світу», що кодифікувалась як істинна й пропонувала читачеві готові рецепти для вирішення найскладніших проблем.

Перші кроки, спрямовані на естетичне освоєння дійсності засобами візуального, зроблені письменником в оповіданнях для дітей. Однак це не лише пропедевтика, не лише школа, а й рух у напрямку освоєння таємниці пейзажу (передусім за допомогою – певною мірою – «надлишкової» візуальної активності автора).

Цікавим у цих творах також є прагнення з'ясувати, як впливає візуальне на розгортання буття в етичній площині («Маленький грішник»).

Візуальна активність у освоєнні пейзажу на ранніх етапах творчості не була випадковістю: від дитячих оповідань до текстів останнього періоду ця лінія лишається безперервною. Додаються лише нові обертони. Спершу у вигляді ускладнення пейзажних малюнків, а потім у форматі «виростання» їх до рівня пейзажних картин, де з часом помітну роль починає відігравати онтологічне начало. У межах його формується особлива філософія – філософія миті, яка покликана допомогти митцеві висвітлити життя у його сутнісних проявах.

Нова сторінка в освоєнні надзвичайно складних проблем буття пов'язана із остаточною відмовою М. Коцюбинського від народницьких ілюзій («Для загального добра»).

Естетична переорієнтація зумовила вироблення нових підходів до осмислення ролі візуального передусім у складних психологічних процесах – тобто того, що сам

письменник називав «кільцями психічного процесу»: візуальне та уява, візуальний досвід як основа філософії існування, роль і місце візуальних ілюзій у жіночому світі, театральне як візуальне, візуальне у конфлікті ролей.

Принципово важливим є процес збагачення форм і засобів візуального освоєння світу, який пов'язаний із осмисленням соціального досвіду, зокрема, крізь призму природного. Знаковий крок у цьому напрямку митець робить у циклі «З глибини» та в новелі «У грішний світ», де звернення до природного вмотивоване складністю (а то й неможливістю) вирішити іншими засобами проблеми існування соціалізованої людини.

Глибше ж розгортання складної зв'язки «візуальне – соціальне» було інспіроване трагічним досвідом 1906–1907 років. За допомогою візуального митець простежує, як під впливом жаху формується інший порядок світу та як у ньому відбувається психологічне переформатування маси й окремої особистості в умовах порогових станів, забарвлених виразним катастрофізмом («Він іде!», «Сміх», «Невідомий», «Persona grata»).

Особливе місце в «сюжеті» психологічних метаморфоз посідає оповідання «В дорозі», яке (в режимі, умовно кажучи, візуальної репетиції) готувало (разом із трагічним досвідом часу століпінської реакції) появу новели «Intermezzo», до якої (швидше за все) неправомірно підходить лише з мірками імпресіонізму. Візуальний план, який сформувався на базі суспільної травми, що межує з апокаліптичною, тут помітно ширший: він вбирає в себе увесь попередній досвід – від осмислення філософії миті до освоєння незвичних для митця форм авангардного мислення, характерних для експресіонізму та сюрреалізму.

У творах останнього періоду візуальні стратегії сконцентровані за кількома векторами.

У повісті «Fata morgana» визначальними є два візуальні плани: візуальне у світі ілюзій як окремої особистості, так і маси. Звідси проекції індивідуального та колективного бачення – умовно кажучи, колективного ока. Особливо цікавий візуальний досвід маси, яка у

своїх очікуваннях проходить кілька фаз: від надії до помсти (тут чи не найважливішим є концепт вогню) та підлості.

У «Тінях забутих предків» привертає увагу візуальне, наповнене відсвітом чарівного, казкового, майже забутого світу, де є щезник, «живий вогонь» [68, т. 3, с. 201], річка, яка «жене зелену кров гір» [68, т. 3, с. 186], чорне небо, з якого «капають зорі» [68, т. 3, с. 200], магічний погляд мольфара, який може вогнем чорного ока «спелить ворогів» [68, т. 3, с. 211], зрештою, герой, якому дано бачити те, чого «не бачать другі» [68, т. 3, с. 186].

Окремий візуальний план пов'язаний із переформуванням оптики (умовно кажучи) площинної на оптику глибинну – онтологічну оптику, особливість якої полягає у візуалізації прихованих сторін життя, оприявлення тих процесів (інколи навіть патологічних), які лишаються непомітними у буденному житті. Звідси фокусування уваги на утаємниченій поведінці вітальних сил – вони поза свідомістю людини керують нею («Дебют»); візуалізація погляду «вглиб себе», який пов'язаний із трагізмом переходу із буття в небуття («Що записано в книгу життя»); заглиблення в нетрі абсурду, який ставить під питання саме існування людини («Лист»); утвердження сновидної площини життя як єдино прийнятної – незлочинної форми буття («Сон»); і, зрештою, візуалізація ідеї торжества життя навіть над цвинтарним простором («Хвала життю»).

Своєрідним заповітом митця виступає етюд «На острові», де «візуальна подорож» героя, засудженого на передчасну смерть, завершується не візією цвинтаря, а перспективою високих струнких агав, які з «вінцем смерті на чолі» [68, т. 3, с. 294] вдивляються у незглибиму даль моря і вітають його.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аврахов Г. Майстерність портрета у М. Коцюбинського / Г. Аврахов // У вінок Михайлу Коцюбинському. – К., 1967.
2. Андреев Л. Сюрреализм / Л. Андреев. – М., 1972.
3. Андреева Г. Современная социальная психология на Западе (теоретические направления) / Г. Андреева, Н. Богомолова, Л. Петровская. – М., 1978.
4. Андрійчук Т. Гуманістично-екзистенціальні мотиви в творчості М. Коцюбинського / Т. Андрійчук // Література та культура Полісся. – Ніжин, 1998. – Вип. 10. Творчість М. Коцюбинського та громадсько-культурний і літературний процес у Чернігові кінця ХІХ – поч. ХХ ст.
5. Арендт Х. Люди за темних часів / Х. Арендт. – К., 2008.
6. Артеменко Н. От переводчика / Н. Артеменко // Хайдеггер М. Феноменологические интерпретации Аристотеля (экспозиция герменевтической ситуации) / М. Хайдеггер. – СПб., 2012.
7. Артеменко Н. Хайдеггеровская <потерянная> рукопись: на пути к «Бытию и времени» / Н. Артеменко. – СПб., 2012.
8. Афанасьев А. Дерево жизни : избранные статьи / А. Афанасьев. – М., 1982.
9. Барт Р. Фрагменти мови закоханого / Р. Барт. – Львів, 2006.
10. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М., 1994.
11. Бенуа А. Дневник 1906 года [Електронний ресурс] / А. Бенуа. – Режим доступу: <http://www.nasledie-rusru/podshivka/7713php>. – Назва з екрана.

12. Бердяев Н. О назначении человека / Н. Бердяев. – М., 1993.
13. Библийская енциклопедия. – М., 1991.
14. Бовуар де Сімона. Друга статья : у 2 т. – К., 1994. Т. 1. – 1994.
15. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Ж. Бодріяр. – К., 2004.
16. Бодрияр Ж. Система вещей / Ж. Бодрияр. – М., 1995.
17. Бодуэн де Куртенэ. Избранные труды по общему языкознанию : в 2 т. / Куртенэ Бодуэн де. – М., 1963. Т. 2. – 1963.
18. Борев Ю. Эстетика / Ю. Борев. – М., 1988.
19. Борхес Х орхе Луїс. Алеф / Х орхе Луїс Борхес. – Харків, 2009.
20. Валери П. Об искусстве / П. Валери. – М., 1976.
21. Верхарн Э. Стихотворения. Зори. Метерлинк М. Пьесы / Э. Верхарн. – М., 1972.
22. Вишенський С. Метастази / С. Вишенський. – К., 2003.
23. Возняк В. Мислення та уява / В. Возняк, В. Лимонченко // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 11–12.
24. Волошинов В. Философия и социология гуманитарных наук / В. Волошинов. – СПб., 1995.
25. Гайденко П. Трагедия эстетизма: опыт характеристики мирозерцания С. Киркегора / П. Гайденко. – М., 1970.
26. Газнюк Л. Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття / Л. Газнюк. – К., 2008.
27. Галанов Б. Живопись словом / Б. Галанов. – М., 1974
28. Гауптман Г. Пьесы / Г. Гауптман. – М., 1989.
29. Гегель. Работы разных лет : в 2 т. / Гегель. – М., 1972. Т. 1. – 1972.
30. Гельвеций. Сочинения : в 2 т. / Гельвеций. – М., 1974. Т. 1. – 1974.

31. Герасимов С. Совесть как феномен Духа [Электронный ресурс] / С. Герасимов. – Режим доступа: <http://www.russianinok.org/page.php?page=ascetic1&dir=ascetic&month=0208>. – Назва з екрана.
32. Гете И. Избранные произведения : в 2 т. / И. Гете. – М., 1985.
Т. 2. – 1985.
33. Гиллиган К. Иным голосом / К. Гиллиган // Этическая мысль: научно-публицистические чтения. – М., 1992.
34. Говорова О. Почему девушки ищут принца [Электронный ресурс] / О. Говорова. – Режим доступа: shkolazhizni.ru/frchive/o/n-2898. – Назва з екрана.
35. Голобородько Я. Елізіум. Інкорпорація стратогем / Я. Голобородько. – Харків, 2009.
36. Головнев А. Антропология движения [Электронный ресурс] / А. Головнев. – Екатеринбург, 2009. – Режим доступа: ethnobs.ru/Antropology-of-movememt.pdf. – Назва з екрана.
37. Гофф Жак Ле. Середньовічна уява / Жак Ле Гофф. – Львів, 2007.
38. Грузенберг С. Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества [Электронный ресурс] / С. Грузенберг. – Режим доступа: e-heritage.ru/ras/view/publication/general/html?id=43882703. – Назва з екрана.
39. Гурова О. «Глянец»: идеология моды в современной российской культуре [Электронный ресурс] / О. Гурова // Визуальная антропология: настройка оптики. – Режим доступа: sitemaker.umich.edu/oga.gurova/files/glianets.pdf. – Назва з екрана.
40. Гуцуляк О. Солярний архетип українства [Электронный ресурс] / О. Гуцуляк. – Режим доступа: [www.goutsjullac.Narod.ru/kurs\(03.htm\)](http://www.goutsjullac.Narod.ru/kurs(03.htm)). – Назва з екрана.

41. Дали С. Дневник одного гения / С. Дали. – М., 1991.
42. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка / В. Даль. – М., 1980.
Т. IV. – 1980.
43. Дебор Ги. Общество спектакля [Електронний ресурс] / Ги Дебор. – Режим доступу:
http://svitk.ru//004_book/8b/1847_debor_obhestv_orhp#_Toc43375591. – Назва з екрана.
44. Делёз Ж. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – Екатеринбург, 2008.
45. Денисюк І. Барви і звуки слова / І. Денисюк, З. Лужецький // У вінок Михайлу Коцюбинському : збірник статей і повідомлень. – К., 1967.
46. Дугин А. Облака [Електронний ресурс] / А. Дугин. – Режим доступу:
<http://www.arctogaia.com/public/dug6.htm>. – Назва з екрана.
47. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде. – К., 1996.
48. Энциклопедия знаков и символов. Ворон [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
sigles.ru/symbols/voron.html/. – Назва з екрана.
49. Энциклопедія постмодернізму. – К., 2003.
50. Етимологічний словник української мови : в 7 т. – К., 1982.
Т. 1. – 1982.
51. Єрмоленко В. Оповідач і філософ Вальтер Беньямін та його час / В. Єрмоленко. – К., 2011.
52. Єрохіна О. «Невідомий» М. Коцюбинського та «Губернатор» Л. Андрєєва як зразки психологічних творів про революцію [Електронний ресурс] / О. Єрохіна. – Режим доступу:
conferencesntfsmo.org.ua/node/1641. – Назва з екрана.
53. Жижек С. Дразливий суб'єкт: відсутній центр політичної онтології / С. Жижек. – К., 2008.
54. Зейгарник Б. Теории личности в зарубежной психологии / Б. Зейгарник. – М., 1982.

55. Івашина О. Загальна теорія культури / О. Івашина. – К., 2008.
56. Ильин Д. Эстетический феномен в поэзии / Д. Ильин // Контекст. 1986 : литературно-критические исследования. – М., 1987.
57. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов / И. Ильин. – М., 2001.
58. Історія української літератури : у 8 т. – К., 1968. Т. 5. – 1968.
59. Калениченко Н. Великий сонцепоклонник. Життя і творчість Михайла Коцюбинського / Н. Калениченко. – К., 1967.
60. Камю А. Бунтующий человек / А. Камю. – М., 1990.
61. Канетти Э. Масса / Э. Канетти // Психология масс. Хрестоматия. – Самара, 2001.
62. Кант И. Сочинения : в 6 т. / И. Кант. – М., 1963–1966.
63. Каюа Р. Людина та сакральне / Р. Каюа. – К., 2003.
64. Клименко В. Актуальне мистецтво схоже на криницю, з якої вибрали воду / В. Клименко // Україна молода. – 2012. – 3–4 лютого.
65. Кноблаух Х. Видеография: фокусированная этнография и видеоанализ [Электронный ресурс] / Х. Кноблаух // Визуальная антропология: настройка оптики. – Режим доступу:
<http://ru.scribd.com/doc/137900397/>. – Назва з екрана.
66. Копелев Л. Драматургия немецкого экспрессионизма / Л. Копелев // Экспрессионизм. – М., 1966.
67. Костенко М. Художня майстерність Михайла Коцюбинського / М. Костенко. – К., 1969.
68. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. / М. Коцюбинський. – К., 1973–1975.
69. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. – М., 1962–1978.
70. Кузнецов Ю. Поэтика прози Михайла Коцюбинського / Ю. Кузнецов. – К., 1989.

71. Лебон Г. Психология масс / Г. Лебон // Психология масс : хрестоматия. – Самара, 2001.
72. Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу / В. Лейбин. – СПб. ; М. ; Харьков : Минск, 2001.
73. Лессинг. Лаокоон / Лессинг. – М., 1957.
74. Личность в XX столетии. Анализ буржуазных теорий. – М., 1979.
75. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості / А. Макаров. – К., 1990.
76. Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – М., 1978.
77. Марко В. Аналіз художнього твору / В. Марко. – К., 2013.
78. Матич О. К истории облака: Василий Кандинский, Андрей Белый и др. / О. Матич // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112.
79. Мировое искусство (500 мастеров живописи / сост. И. Мосин. – СПб. ; М., 2005.
80. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. – М., 1987–1988.
81. Михайло Коцюбинський. Листи до Олександри Аплаксіної / Коцюбинський Михайло. – К., 2008.
82. Мойсеїв І. Храм української культури (філософія семіосфери) / І. Мойсеїв. – К., 1995.
83. Назаретян А. Совесть в пространстве культурно-исторического бытия (полемиические заметки) / А. Назаретян // Общественные науки и современность. – 1994. – № 5.
84. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К., 1985.
85. Новейший философский словарь. Посмодернизм. – Минск, 2007.
86. Новий тлумачний словник української мови : у 3 т. – К., 2008.
87. Новикова Л. Імпресіонізм новели Михайла Коцюбинського «Intermezzo» / Л. Новикова // Дивослово. – 2005. – № 6.
88. Обухов Я. Символика цвета [Електронний ресурс] / Я. Обухов. – Режим доступу:

videoton.ru.Articles/sym_color.Html. – Назва з екрана.

89. Ортега-и-Гассет Хосе. Естетика. Філософія культури / Хосе Ортега-и-Гассет. – М., 1991.

90. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К., 1999.

91. Павлова Н. Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе / Н. Павлова // Реализм и его соотношение с другими творческими методами. – М., 1962.

92. Плутарх. Избранные жизнеописания : в 2 т. / Плутарх. – М., 1987.
Т. 1. – 1987.

93. Поселягин Н. От редактора / Н. Поселягин // Новое литературное обозрение. – 2013. – № 5.

94. Потапенко О. Шкільний словник з українознавства / О. Потапенко, В. Кузьменко. – К., 1995

95. Приходько Ф. Коцюбинський – новеліст / Ф. Приходько. – Харків, 1965.

96. Пруст М. По направлению к Свану / М. Пруст. – М., 1992.

97. Пустова Ф. Пейзаж у творах М. Коцюбинського / Ф. Пустова // У вінок Михайлу Коцюбинському : збірник статей і повідомлень. – К., 1967.

98. Пустовіт В. Густативні образи в мемуаристиці М. Коцюбинського (за листами до дружини) [Електронний ресурс] / В. Пустовіт. – Режим доступу: article.Nbu.gov.ua/portal/socgum/vlush/filol/291111/18.pdf. – Назва з екрана.

99. Репресії як наслідок бездержавності (Розмова Л. Черняка з І. Патриляком) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://h.ua/story/202330/>. – Назва з екрана.

100. Розин В. Природа и изучение сновидений [Електронний ресурс] / В. Розин. – Режим доступу: www.intelrosru/intelros/reiting/reiting_09/material_sofiy/5484-priroda-lizuchenie-snovidenij.html. – Назва з екрана.

101. Рубинштейн С. Основы общей психологии. Глава IV [Электронный ресурс] / С. Рубинштейн. – Режим доступа:

azps.Ru/hrest/28/8429443.html. – Назва з екрана.

102. Сальникова Е. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века / Е. Сальникова. – М., 2012.

103. Саяпіна Т. Конфлікт буденного та позамежового буття (етюд М. Коцюбинського «Сон») / Т. Саяпіна // Слово і час. – 1999. – № 9.

104. Саяпіна Т. Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського [Електронний ресурс] / Т. Саяпіна. – Запоріжжя, 2000 АКД. – Режим доступу:

[disser.com.ua //contents/4502//html](http://disser.com.ua//contents/4502//html). – Назва з екрана.

105. Святой Лазарь в православной иконографии [Электронный ресурс]. – Режим доступу:

<http://www.emp.fousic.ru>. – Назва з екрана.

106. Словарь библейских образов. – СПб., 2005.

107. Слотердайт П. Критика цинічного розуму / П. Слотердайт. – К., 2002.

108. Современная западная социология : словарь. – М., 1990.

109. Сонтаг С. В Платоновой пещере / С. Сонтаг // Иностранная литература. – 2012. – № 9.

110. Ставцев В. Введение в философию Хайдеггера / В. Ставцев. – СПб., 2000.

111. Старицкая-Черняховская Л. М. М. Коцюбинский (Опыт критического очерка) // Киевская старина. – 1906. – IX (сентябрь).

112. Стендаль. Эстетика реалізму / Стендаль. – К., 1983.

113. Страх. Антология / сост. П. С. Гуревич. – М., 1998.

114. Тадье Жан-Ів. Марсель Пруст. Біографія / Жан-Ів Тадье. – К., 2011.

115. Тайлор Э. Первобытная культура / Э. Тайлор. – М., 1989.

116. Терц А. Собрание сочинений : в 2 т. / А. Терц. – М., 1992.

Т. 1. – 1992.

117. Туренко О. Страх: спроба філософського усвідомлення феномена / О. Туренко. – К., 2006.

118. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма [Електронний ресурс] / А. Усманова. – Режим доступу:

<http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108>. – Назва з екрана.

119. Федоренко Є. Пошуки Михайла Коцюбинського – стиліста / Є. Федоренко // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 3 кн. – К., 1994.

Кн. 1. – 1994.

120. Феррье Жан-Луи. Краткая история живописи от Ренессанса до наших дней в 30 картинах / Жан-Луи Феррье. – М., 2004.

121. Филипович П. Літературно-критичні статті / П. Филипович. – К., 1991.

122. Философская энциклопедия. Тело-без-органов. [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

dic.Academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9191/тело. – Назва з екрана.

123. Форум українського геральдичного товариства [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<http://uht.org.ua//forum/viewtopsc.php?f>. – Назва з екрана.

124. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1976–1986.

125. Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «Я» / З. Фрейд // Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. – Тбилиси, 1991.

Кн. 1. – 1991.

126. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – К., 1991.

127. Фройд З. Вступ до психоаналізу / З. Фройд. – К., 1998.

128. Фуко М. Наглядати й карати / М. Фуко. – К., 1998.

129. Хайдеггер М. Феноменологические интерпретации Аристотеля (экспозиция герменевтической ситуации) / М. Хайдеггер. – СПб., 2012.

130. Хейзинга И. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / И. Хейзинга. – М., 1994.

131. Хоменко І. Аудіовізуальна інтерпретація прози М. Коцюбинського і Сітіро Фукадзави: діалог культур / І. Хоменко // Сіверянський літопис. – 2007. – № 5.

132. Хорни К. Самоанализ. Психология женщины. Новые пути в психоанализе / К. Хорни. – СПб., ; М. ; Х. ; Минск, 2002.

133. Цагарелли И. Послесловие / И. Цагарелли // Стенерсен Р. Эдвард Мунк / Р. Стенерсен. – М., 1972.

134. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника [Електронний ресурс] / О. Черненко // Сучасність. – 1973. – № 6–10. – Режим доступу:

diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2963/file.pdf. – Назва з екрана.

135. Чехов А. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. – М., 1986.

Т. 8. – 1986.

136. Чудаков А. Поэтика Чехова / А. Чудаков. – М., 1971.

137. Шаап С. Человек как мера. Учение Ницше о ressentimente / С. Шаап. – К., 2008.

138. Шарден де Тейяр П. Феномен человека / П. Тейяр Шарден де. – М., 1987.

139. Шкловский В. Искусство, как прием / В. Шкловский // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ / сост. Д. Кирай, А. Ковач. – Budapest, 1982.

140. Шокало О. Сковорода й Гюлен: особливості традиції української філософії й педагогіки та нинішнього турецького просвітницького руху [Електронний ресурс] / О. Шокало. – Режим доступу:

<http://usim4.eukrainians.net/ua/archive/2010/novyny160d.htm>. – Назва з екрана.

141. Шопенгауэр А. О четвероюком корне ... Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – М., 1993.

Т. 1 : Критика кантовской философии. – 1993.

142. Шупта-В'язовська О. Художнє сновидіння як тип художнього мислення / О. Шупта-В'язовська // Сучасні літературознавчі студії. – К., 2004. – Вип. 1. Онірична парадигма світової літератури.

143. Шустерман Р. Мыслить через тело: гуманитарное образование / Р. Шустерман // Вопросы философии. – 2006. – № 6.

144. Юнг К. Г. Собрание сочинений : в 19 т. / К. Г. Юнг. – М., 1992.

Т. 15 : Феномен духа в искусстве и науке. – 1992.

145. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Ямпольский. – СПб., 2012.

146. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло». 20 глав о неопределенности / М. Ямпольский. – М., 2010.

147. Ямпольский М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. – М., 2007.

148. Янарас Х. Нерозривна філософія. Нариси вступу до філософії / Х. Янарас. – К., 2000.

149. Я так поріднився з тобою (Листи М. Коцюбинського до дружини). – К., 2007.

150. Blaga L. Zum Wesen der romanischen Volksseele / L. Blaga. – Bucuresti, 1982

151. Czartoryski-Sziler P. Wincenty Pol – twórca «Mohorta» [Електронний ресурс] / P. Czartoryski-Sziler. – Режим доступу:

www.lwow.compl/naszdziennik/pol.html. – Назва з екрана.

152. Fessler Anne Katrsn. «Jedes Ding der Welt ist auf seine Art eine Wolke» [Електронний ресурс] / Anne Katrsn Fessler – Режим доступу:

http://derstandard.at/1363705730588_Ausstellung_Wolken. – Назва з екрана.

153. Gerhardus M. Expressionismus / M. Gerhardus, D. Gerhardus. – Freiburg ; Basel ; Wien, 1976.

154. Malinowski B. *Dziela / B. Malinowski. – T. 1 : Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego. O zasadzie ekonomii myślenia.* – Warszawa, 1980.

155. Rogowska-Stangret M. *Cielesność – nowa droga dla filozofii* [Електронний ресурс] / M. Rogowska-Stangret. – Режим доступу:

<http://recyklingidei.pl/rogowska-stangret-celesnosc-nowa-droga-dla-filosofii>. – Назва з екрана.

156. Rogulski Ireneusz. *Sumienie – moralne oczy człowieka* [Електронний ресурс] / Ireneusz Rogulski. – Режим доступу:

http://www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TM/sumienie_oczy.html. – Назва з екрана.

157. Sokolowska J. *Spory o barok w poszukiwaniu modelu epoki / J. Sokolowska.* – Warszawa, 1971.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

Аврахов Г. 32, 214
Андрєєв Л. 214
Андрєєва Г. 214
Андрійчук Т. 214
Андріоллі М. 162
Антонич Б. І. 104
Арагон Л. 135
Арендт Х. 214
Арістотель 13
Артеменко Н. 61, 214
Афанасьєв О. 31, 214

Бальмонт К. 129
Бар Г. 137
Барт Р. 7, 168, 214
Бах Й. 78
Бенуа О. 107, 214
Беньямін В. 7, 8
Бердяєв М. 85, 215
Бетховен 78
Бехер Й. 137
Бєлий А. 47, 48, 99, 214
Блумер І. 89
Бовуар де Сімона 67, 199, 215
Бодлер Ш. 8
Бодріяр Ж. 7, 76, 215
Бодуен де Куртене 56, 215
Борєв Ю. 138, 214
Борхес Н. Л. 94, 215
Ботічеллі 209, 210
Брайсен Н. 7
Брейгель П. 102
Бурдьє П. 7

Валері П. 150, 215
Верхарн Е. 215
Вишенський С. 174, 215

Вінцент П. 162
Вітгенштайн Л. 4
Возняк В. 215
Волошинов В. 215
Вульф Дж. 7

Газнюк Л. 215
Гайдеггер (Х айдеггер) М. 61, 214, 223
Гайденко П. 215
Гайдн Й. 78
Галанов Б. 215
Гауптман Г. 122, 123, 215
Гваттарі Ф. 217
Гегель 65, 215
Геккель Е. 52
Гельвецій 155, 215
Герасимов С. 20, 21, 216
Гете Й. 216
Гіллган К. 70, 216
Глібов Л. 53
Гоббс 116
Горова О. 216
Гоголь М. 102
Голл І. 136
Голобородько Я. 163, 216
Головнев А. 216
Гончаров І. 38
Горкгаймер М. 22
Гофф Жак Ле. 216
Гоффман 90
Грінченко Б. 84, 177
Грузенберг С. 95, 96, 216
Гуревич П. 221
Гуревич Я. 55
Гурова О. 216
Гуцуляк О. 216
Гюїсманс Ж.-К. 134
Гюлен 223

Далі С. 135
Даль В. 217
Дебор Гі 7, 87, 160, 217
Делез Ж. 217
Денисюк І. 44, 217
Дерріда Ж. 7
Джеймісон Ф. 7
Дженкс К. 7
Діоген 9
Доде А. 122
Дугин А. 217

Еліаде М. 217

Єрмоленко В. 217
Єрохіна О. 217

Ж елехівський Є. 84
Жижек С. 73, 247

Забужко О. 163
Зейгарник Б. 217
Золя Е. 122
Зонтаг С. (Сонтаг) 65

Іванов Л. 32
Івашина О. 218
Ільїн Д. 218
Ільїн І. 218
Імамура С. 174

Калениченко Н. 218
Камю А. 136, 218
Кандинський В. 64, 99
Канетті Е. 156–158, 218
Кант І. 149, 218
Карлейль Г. 46
Каюа Р. 218
Клименко В. 218

- Клочек Г. 10
Кноблаух Х. 218
Кобилянська О. 5
Колесник П. 25, 32, 33
Копелєв Л. 218
Коппе Ф. 70
Коряк В. 96
Костенко М. 218
Коцюбинський М. 3, 6, 10-12, 15, 16, 18, 20, 23, 25, 28-30, 32, 33, 36, 38, 40, 41, 43, 44, 46, 49-51, 53, 56, 66, 80, 83, 89, 90, 91, 95, 98, 100-106, 108, 113, 122, 131, 135, 137, 138, 141, 149, 154, 156, 161, 163, 169, 170, 174, 175, 177-179, 184, 194, 201, 202, 205, 210, 211, 214, 217-220, 222-224
Краус Р. 7
Криволап А. 30
Кузнєцов Ю. 25, 27, 218
Кузьменко В. 220
Кун М. 89
- Лаборі А. 75
Лакан Ж. 7, 50
Лебон 155, 156, 219
Лейбін В. 219
Лессінг 57, 136, 219
Лимонченко В. 220
Лондон Джек 174
Лужецький З. 44
Лук А. 51
Лукач Г. 7
- Макаров А. 151, 219
Манн Ю. 116, 219
Марко В. 219
Матич О. 99, 219
Маяковський В. 99
Метерлінк М. 188
Мирний Панас 25
Мід Дж. 89

Мітчелл В. Дж. Т.
Міцкевич А. 162
Мойсеїв І. 196, 219
Мокслі К. 7
Мунк Е. 137–139, 223

Назаретян А. 219
Наливайко Д. 142, 219
Нейман Ц. 23
Ніцше Ф. 46, 97
Новикова Л. 219

Обухов Я. 219
Ортега-і-Гассет 155, 220

Павличко Д. 8
Павличко С. 183, 224
Павлова Н. 220
Пастернак Б. 40
Патриляк І. 220
Плутарх 220
Поліщук Я. 6
Поллок Г. 7
Поль В. 162
Поселягін Н. 220
Потапенко О. 220
Приходько Ф. 26, 29, 220
Пронкевич О. 118
Пруст М. 83, 220, 221
Пустова Ф. 44, 220
Пустовіт В. 178, 220

Розин В. 220
Рубінштейн С. 46, 221
Руссо Т. 42
Рябуха О. 201

Сальникова Є. 6, 11, 221
Сартр Ж. П. 10, 49

- Саяпіна Т. 77, 183, 205, 225
Села Каміло Хосе 118
Серр М. 99
Синьореллі Л. 96
Сковорода Г. 223
Слотердаєк П. 221
Сонтаг С. 221
Ставцев В. 221
Старицька-Черняхівська Л. 6, 221
Стафф Л. 100
Стендаль 116, 221
Стефанік В. 6
Стешенко І. 82
- Тадьє Ж. 221
Тайлор Е. 221
Терц Абрам 103, 221
Тінторетто 96
Тодоров Ц. 22
Тургенєв І. 38
Туренко О. 222
- Усманова А. 4, 7, 222
- Федоренко Є. 222
Фейєрбах 72
Ферр'є Жан-Луї 222
Филипович П. 95, 96, 222
Франко І. 4, 5, 66, 122, 222
Фройд (Фрейд) З. 34, 52, 56, 57, 222
Фуко М. 7, 124, 222
Фукадзава С. 174
- Хейзінга Й. 223
Хлебніков В. 99
Ходороу Н. 70
Холлі М. 7
Хоменко І. 174, 223
Хорні К. 74, 223
Цагареллі І. 223

Черненко О. 182, 223

Чернявський М. 108

Черняк Л. 225

Чехов А. 38, 45, 223

Чудаков О. 38, 223

Шаап С. 91, 223

Шарден де Тейяр 223

Шевченко Т. 5, 10, 18, 22

Шекспір 79

Шкловський В. 223

Шокало О. 223

Шопенгауер А. 4, 223

Шупта-В'язовська О. 194, 224

Шустерман Р. 224

Юнг К. 97, 190, 224

Ямпольський М. 4, 7, 10, 99, 224

Янарас Х. 67, 224

Blaga L. 43, 224

Czartoryski-Sziler P. 224

Fessler Anne 224

Gerhardus D. 224

Gerhardus M. 229

Grosz 85

Kuligowski R. 21

Malinowski B. 229

Patrizi F. 43

Rogowsra-Stangret M. 89 229

Rogulski I. 224

Sokolowska J. 224

Наукове видання

Ковальчук Олександр Герасимович

ВІЗУАЛЬНЕ У ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

М о н о г р а ф і я

Технічний редактор – І. П. Борис
Верстка, макетування – Н. О. Приходько
Літературний редактор – О. М. Лісовець
Коректор – А. М. Конівненко

Підписано до друку
Гарнітура SchoolBookCCT
Замовлення №

Формат 60x84/16
У м. друк. арк. 13,57
Обл.-вид. арк. 11,15

Папір офсетний
Тираж 300 пр.



Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя.
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4
(04631) 7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@mail.ru
www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.