

**ЛИСТИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ЯК ДжЕРЕЛО
Вивчення його життя і творчості**

Давно помічено, що листи Василя Стефаника являють собою наскрізь оригінальне й самобутнє явище в українському письменстві. Як такі вони, певна річ, уже привернули увагу дослідників (І.Денисюка, В.Гладкого та ін.). З'являлися публікації на цю тему й в останні роки [див., зокрема 5, с. 155-176]. Акцентувалося на таких моментах, як роль епістолярію у становленні й змужнінні творчого голосу новеліста та їх місце в історії виникнення того чи іншого задуму, на органічну єдність мислення письменника в його листах і новелах; і з цього погляду названа форма самовираження є чи не найяскравішим прикладом, коли через виразно зазначену в ній белетристичну домінанту “буває важко вловити оту грань, де кінчається лист і починається художній твір” [11, с. 13].

Літературознавці справедливо наголошували й на тому, що епістолярна спадщина письменника виявляє деякі нові грані (як, наприклад, гумористично-сатиричне забарвлення, майстерність пейзажу та ін.) його творчого хисту, а також на наявності в них усіх головних прикмет його новелістичного мислення. “При порівняльному вивченні листів і новел, – зазначав з цього приводу В.Гладкий, – більш зримими стають і основні прикмети поетичного стилю видатного майстра психологічної новели, зокрема його “ліричний драматизм” і “драматичний ліризм”, лаконізм і художньо рафінована простота.

Разом з тим, можна зробити цікаві спостереження над поетичним синтаксисом новеліста, що визначається отою, ми назвали б, “еліптичною градацією”, яка надає Стефаниковій мові оригінального ударного ритму, а також над тим, як вміло користувався великий майстер словом, як радо використовував оте просте, “довго виношене за пазухою” слово, як шліфував його, повертаючи потрібними гранями, як множив його зміст і відтінки” [11, с. 17].

Подібну спрямованість стефаникознавчим працям надав сам автор “Новини” своїми нині хрестоматійними зізнаннями, як от: “вся моя література – у моїх листах” або “я ... звичайно свою жилку писарську згону на листах”. Отож, зазначений вище підхід є правомірним і закономірним.

А – листи В. Стефаника як джерело вивчення його життя і творчості? Наскільки вони цінні з огляду на достовірність наведених у них фактів і вражень?.. Далєбі, у такій площині проблема спеціально ще не ставилася. Дослідники просто черпали з листів письменника щедрою рукою необхідні їм аргументи й відомості, сприймаючи на віру його саморефлексії.

Признаюся, мене спонукало взятися до постановки цієї проблеми вивчення творчої історії “Новини”. У листі до В. Морачевського, писаному в середині грудня 1898 року, новеліст, виклавши суть трагедії, що сталася в с. Трійця, насамкінець зазначає, що “отаких якихось історій так багато дієся по селах, що вони, як опирі, кров випивають” [27, с. 422]. Насправді подібна пригода була одинокою в своєму роді й далеко не типовою для покутського села. Пізніше уродженець тих країв М. Млаковий навіть обурювався, що “зміст “Новини” – це наклеп В. Стефаника на душу галицького селянина” [24, с. 1408]. Не будучи фахівцем, д. Млаковий вважав, що письменник обов’язково мусить відтворювати лише типові характери і типові ситуації.

Я міг би навести й інші свідчення на користь того, що листи В. Стефаника мають більшу вартість з погляду художньої правди, ніж життєвої. Та в цьому випадку йдеться не про те, щоб колекціонувати подібні факти і аж ніяк не про те, що ми маємо ігнорувати багатий і надзвичайно цікавий епістолярний матеріал новеліста при вивченні його життєвого і творчого шляху, рівночасно як і суспільних рухів у Галичині, – важливо намітити принципові підходи у ставленні до самозізнань В. Стефаника як джерельної бази. Інакше кажучи, маю намір торкнутися методологічного аспекту означеної проблеми.

Насамперед необхідно звернути увагу на ті моменти, які повинен мати на оці кожен дослідник, вдаючись до індуктивно-емпіричного вивчення матеріалів самостережень письменника, що зафіксовані в його листах і щоденникових записах. Стосовно В. Стефаника тут мається на увазі перш за все його свідчення про особливості власного творчого горіння, процеси творчого синтезу у внутрішній природі, генезу того чи того образу. Нема сумніву, що

епістолярна спадщина новеліста є першорядним джерелом для вивчення питань його психології творчості. Та ні в якому разі не можна лише на нього опиратися в своїх висновках і узагальненнях. Бо це, як дотепно зауважив свого часу відомий психолог Л.Виготський, нагадувало б випадок із судової практики, коли суддя “став би оголошувати вирок на основі розповіді звинувачуваного або потерпілого” [7, с. 27].

Навіть зовні впадає у вічі, що багато подібних зізнань Стефаника подано в художньо узагальнених формах, а це неминуче передбачає елементи домислу і вимислу, творчої фантазії і т. ін. Один лише приклад:

“Боже, ти прокляв мене, бо-с наказав з моєї душі зробити кузню і кувати в ній чистий метал людського слова і его любові. А ти, кровопійце, не зважаєш на то, що в тій кузні ллється піт, і кусні руди в ній лишаються, і чорною сажею вона присідає.

Ти одно знаєш: кувати твоєму світові метал.

А я слабій і сам.

А я душуся в червонім поломені огню...”

[27, с. 455]

Що це: документальне, із перших рук свідчення чи цілком художній ескіз?..

При послуговуванні листами В.Стефаника як джерелом вивчення особливостей творчого мислення письменника трапляється немало інших “вразливих” місць. І це стосуються не лише покутського новеліста. Чи не тому багато авторів (приміром, Чехов, Ібсен, Хемінгуей та ін.) старанно маскували від стороннього ока святая святих творчості. Відомо, що Г.Г.Маркес, написавши “Сто років самотності”, спалив усі підготовчі й чорнові матеріали. Бо ж “якою холоднокрівністю, якою розважливістю треба володіти для того, щоб спостерігати за собою в той час, коли спостерігаєш за іншими. Яким ясним розумінням власної роботи – для того, щоб написати про те, як пишеться книга. Здається, на це треба витратити не менше зусиль, ніж для того, щоб написати саму книгу” [15, с. 59].

Отож, уже з названих причин самоспостереження як метод є в багатьох моментах обмеженим. Та це ще не все. У спеціальній літературі вказується й на інші фактори, що зумовлюють необхідність критичного підходу до свідчень самих митців. Зокрема, на кілька суттєвих моментів, над якими варто застановитися, працюючи з матеріалами самозізнань письменника, вказував О.Білецький.

Головний із них той, що письменники “рідко задовільняються простим записом свого досвіду”, а “намагаються тут же дати принципові обґрунтування і роз’яснення своєї творчості, роз’яснення, що приходять у голову часто *post faktum*, затьмарюючи і без того уривчату й туманну картину первісного процесу...” Відтак “успіх чи невдача твору в зацікавленому для автора середовищі читачів примушують його іноді по-різному розказувати про процес його створення. Не варто й говорити про те, що велика зовнішня спостережливість не завжди пов’язана зі здібністю самоспостереження, що індивідуальні забобони й схильності, а іноді відсутність будь-якого поняття про наукову психологію змушують художника говорити плутано, пристрасно, фантазувати. До цього приєднується ще й схильність до пози, до певного кокетування” [1, с. 64-65].

І останнє в цьому контексті: методами експериментально-психологічних досліджень доведено, що “*самоспостереження явища змінює його протікання*” [30, с. 170].

Та все сказане, повторюю, не значить, що дослідник психології творчості загалом і особливостей протікання процесів художнього пізнання у “внутрішній суб’єктивності” В. Стефаніка зокрема може ігнорувати листи, щоденникові записи й інші свідчення письменника про свою творчість. Йдеться про те, що необхідно враховувати всю сукупність факторів, які впливають на конкретне зізнання.

Інше зауваження стосується тієї частини епістолярію Василя Стефаніка, на підставі якої можна робити висновки про світоглядно-естетичні засади його творчості. Здавалося б, мали відійти в минуле погляди, згідно з якими новеліста проголошували співцем лише “*мужицької розпуки*” й економічного упослідження. Адже багато-хто з перших Стефанікових читачів і критиків (Л. Турбацький, І. Труш, Б. Лепкий, В. Морачевський, І. Франко та ін.) наголошували на тому, що суто художні ознаки, а не правдиве відтворення “страшної економічної нужди села”, роблять його твори першорядними в українському письменстві. Скажімо, Іван Франко повністю заперечував пізнавальне значення (як документів соціальних умов життя) творів новеліста. У недрукованій досі рецензії на статтю Христі Алчевської “*Мужицька дитина – Василь Стефанік*” він твердить, що навіть там, де автор намагається пояснити вчинки і дії своїх героїв соціальними чинниками, він збивається на фальш: “...всі його оповідання, не вважаючи на їх

психологічні тонкості, в основі своїй (з погляду зображених у них соціальних і громадських обставин – Р.П.) фальшиві і дають зовсім невірний образ життя покутського народу” [32, с. 1]. Яскравим прикладом цього І.Франко вважав “Камінний хрест”, у якому автор “при всій артистичній фінезії, з якою малює само явище, виказує повний брак розуміння причин і ваги того явища” [32, с. 2].

Та було б великою помилкою ігнорувати соціологічний аспект Стефаникових творів і дивитися на них лише крізь “біле світло абсолюту”, як це зробила канадська дослідниця О.Черненко у кн. “Експресіонізм у творчості Стефаника”. Зведення всього багатоманітного художньо-самобутнього доробку новеліста лише до універсальних, всезагальних істин значно збіднює його і схематизує. Хоча б тому, що кожне художнє явище так або так співвідноситься з реальністю. А твори В. Стефаника якраз сприяють зосередженості на їх об’єктивно-змістових параметрах. Бо в їх основі лежать наскільки вражаючі факти, що самі по собі полоняють увагу. Тому завдання полягає в тому, щоб дослідити, як, у який спосіб і в яких формах відбувається оте співвіднесення художньої дійсності з реальною. Інакше кажучи, треба говорити про особливу соціальну природу художнього мислення новеліста.

Я приєднуюся до думки М.Коцюбинської, що “у творчості Стефаника геніально знайдено міру зосередження загально-людського в конкретній, соціально, національно й психологічно визначеній людській особистості” [18, с. 57]. Можна сказати, що художня дія в “царстві” письменника розгортається принаймні в трьох площинах рівночасно: метафізичній, психологічній і соціальній, – отримуючи змістове наповнення з кожного з цих джерел. Причому реальні факти й події не були простими ілюстраціями більш глибоких істин. Соціальний план зображення і вираження існує в творах новеліста нарівні з іншими як повнокровна і самодостатня величина.

Та з художніми творами легше, адже навіть свідомо деформація життєвої правди в них буває художньо виправданою, доцільною і часто необхідною. Складніше – з листами.

А з них справді вимальовуються картини страшної нужди, злиднів і бідунів галицького селянства. Досить вказати хоча б на фрагменти, які давно привернули увагу дослідників: образ переповненого емігрантами краківського двірця з молодницею, “жовтою, як віск. Робить вражінє людини на мак стертої, на винне

яблоко стовченої. На колінах дитина буракової барви, в грубій сорочці батьковій. Уродила десь в почекальні, а тепер пістує в почекальні”, чи скарги селян, що “земля родить лишень три колоски: один цареві, один жидові, один панові та й попові, а Богові і мужикові четвёртого вже нема”; або, як апофеоз, твердження в листі до Ольги Кобилянської: “я свою душу пустив у душу народу і там я почорнів з розпуки і слів не маю, аби-м все міг сказати, бо страшно за себе, а я ще трошки хочу жити” [27, с. 348, 372, 433] та ін.

Чим викликані ці й подібні до них (а вони займають більшу частину епістолярної спадщини письменника) зізнання?.. Справді-бо дивно, якщо зважити, що І.Франко назвав Покуття “одним із найкращих закутків, які мені доводилося бачити на широких просторах не лише нашого краю” [4, с. 62]. Також М.Івченко писав: “Коли переглянути низку статистичних даних, що змальовують економіку Галичини, то легко констатувати, що, навпаки, господарство цього краю в цілому протягом останніх десятиріч виявляє всі ознаки здорового поступового розвитку. І що найголовніше, помітне пересування бідних шарів селянства до середніх” [14, с. 191].

Відразу хотів би уточнити, що ніскільки не заперечую думку, буцімто змальовані Стефаником у листах і художніх творах ситуації не мали місце в дійсності. Аж ніяк. Насторожує лише, що в новеліста вони набувають гіпертрофованих форм і зведені до абсолюту. Отож, хотів би дати цьому лише деякі психологічні обґрунтування. І тут необхідно торкнутися окремих аспектів внутрішньо-суб’єктивної організації новеліста.

“Був людиною геніальної інтуїції з надмірною чутливістю у сприйманні навколишнього оточення, надто вразливий на красу і горе, любив правду і ненавидів “декламаторство”. Мав своє, притаманне лише йому розуміння естетичних категорій та етичних понять”, – так у найзагальніших рисах визначають психологічні основи таланту Василя Стефаника дослідники [10, с. 77]. Особливо чутливим був до людського горя, або, як сам писав, “вражливий дуже на біду і кривду”. Прикладів подібного стану душі в його листах дуже й дуже багато.

Причому ота надмірна вразливість на чужу біду виявилася у майбутнього новеліста з ранніх літ. Василь Равлюк, з яким Стефаник-гімназист винаймав спільне помешкання, пригадає кілька таких епізодів: кривляння товаришів із старого незграбного

поліцая, вид сновидця, який місячної ночі ходив хребтом хати тощо. А вистава “Розбійники” Шіллера у постановці театру Біберовича так вразила його, що приятелі мусили кликати лікаря [17, с. 20-23].

Очевидно, і вибір медицини як фаху на майбутнє не був випадковим. Внутрішня потреба гоїти чужі рани скеровувала його в анатомічні класи Краківського університету. На перших порах він досить ретельно студіював медицину. Злам стався пізніше. Мабуть, прийшло усвідомлення, що лаври Ескулапа йому не судилися, а людські болі можна гоїти і в інший, більше доступний і внутрішньо ближчий йому спосіб.

Не випадково також, коли жив у Кракові, раз по раз богомне життя з театрами й ресторанами, розмовами про модерне мистецтво перемежовував відвідинами то міського двірця, то звичайних корчем, отого ковчегу народних болів і пристрастей. Там відчував “маєстат болю” найповніше. “Я всі ті болі і смутки і розпуку ховаю для себе, або ліпше я їх кладу у гріб, викопаний у моїм серці” [26, с. 207].

Психологи стверджують, що сильна вразливість суб’єкта формує особливий тип уваги. Тоді “якась ціла ділянка розуму стає заповнена однією скерованою діяльністю. При цьому група центрів, що почали свою стрімку дію, стає настільки владною, що нейтралізує роботу всіх інших, нездатних взяти участь саме в цій операції” [23, с. 47]. Розуміється, що вразливість на людські болі і кривди веде до паралічу всіх інших чуттів і змислів. Людина тоді опиняється цілком і повністю в полоні баченого. Це є особливий душевний стан або, точніше, “явний шоківий афект. Сильний, надзвичайний афект, який паралізував мисленеві центри і на якийсь час знищив підґрунтя для роботи свідомості. І людина опиняється не під владою своєї свідомості, а під владою явища, що вразило її” [23, с. 48]. У такій ситуації годі сподіватися на адекватні фізично-реальній дійсності реакції.

Подібний стан викликав у Василя Стефаника, з одного боку, особливі симпатії й прихильність до світу покривджених і злидених. А з іншого – окремі випадки нужденного буття, нехай і поодинокі, побільшувалися до неймовірних розмірів, множилися на очах, затіняючи собою всі інші аспекти покутського села, просякаючи інші форми і прояви дійсності. Відомо ж бо, що “коли події спостерігаються без експериментальних обмежень, на спостерігача може впливати емоційний стан, який змінює час і

простір через “стиснення”. Кожний емоційний стан вносить у свідомість зміни...” [37, с. 222-223]. Тоді виникало враження, буцімто життя складається з самих лише прикрих об’яв. І тоді, як зізнавався сам новеліст, “перед очима, перед душею, перед цілим мною станула драма муки зі змученими людьми в ролях” [27, с. 353]. І тоді надходили хвилини, “що я рукою не можу махнути, аби не згадати якогось терпіня руки чисті, що схилитися не можу, аби не почути якогось болю чиегось поперека, очима глянути не можу, аби не почути якихось очий, що гляділи голодні на щось...” [27, с. 450].

У поєднанні з деякими іншими, властивими кожній художньо обдарованій натурі прикметами це спричинилося до виходу, навіть у життєвих ситуаціях, на передній план світу творчого і вигаданого, а не реального. Причому ще до того, як прийшло усвідомлення себе як творчої особистості.

Симпатії його віддавна були на боці селянства, і матеріал для своїх творів він брав виключно з цього середовища, “з Русова”. Бо саме в селянстві бачив ту силу, яка всупереч найжахливішим обставинам зуміла відстояти себе, вберегти своє національне й духовне обличчя і тим врятувати українську націю від повної загибелі. У тому середовищі “богато дієся”, на протигагу кволій інтелігенції, яка “сміється блідим сміхом з себе”. В естетиці Стефаніка любов до синів землі і зневага до інтелігенції переростає в символічне протиставлення активного і пасивного, вічносущого і нетривкого, двигачів життя і “партачів життя” (Олена Теліга).

Отож, він створив *свій* образ синів землі і *свій* міф села. Було в них щось неприродне й перебільшене – з погляду життєвої логіки й здорового глузду. Про це говорить, зокрема, наймолодший син письменника, Юрій: “Коло 1896 року Стефанік так сильно захоплюється думкою стати в літературі оборонцем села, що забуває про все. Його погляди на своє відношення до селянства набувають майже месіаністичного характеру” [8, с. XXIV]. Підтвердження сказаному автор бачив в одному з варіантів “Дороги”, в якому новеліст “дантейськими кольорами малює економічне положення села і себе, сильного і гордого Месію мужицького світу: “А він стояв над ними... А він глядів на них і почув у серці їдь кривди” [8, с. XXIV-XXV].

Зрештою, для творчо обдарованих натур це є природним явищем. Адже “митець вважає суттєвими саме творчі предмети, творчі переживання, тоді як об’єктивно існуючі предмети і явища

– несуттєвими, примарними, позірними” [3, с. 107]. А завдяки комбінаторно-асоціативним можливостям внутрішньої природи художника і своєрідній її організації він “творить” не лише безпосередньо в процесі творчої праці. Фахівцям відомий феномен “другого бачення” як специфічної форми бачення художньо обдарованих натур.

До всього додавалося, що новеліст належав до інтравертно-інтуїтивного, за термінологією Юнга, типу людей, для яких факти внутрішнього життя беруть верх над реальними. В українському літературознавстві, як згадувалося вище, вже робилися спроби окреслити хоча б у найзагальніших рисах психологічні параметри творчої істоти Василя Стефаника. Щодо інтуїтивної домінанти – застережень не було. Це настільки очевидна прикмета, що спроби довести протилежне задалегідь прирікалися б на невдачу. А стосовно скерованості духовно-психічної активності... Тут спостерігалася тенденція до зовнішніх акцентів. Та, як на мене, означувати Стефаника як інтуїтивного екстраверта нема підстав. Факти творчої природи новеліста і її активності дозволяють бачити в ньому, власне, інтравертно-інтуїтивний тип письменника, тобто такого, що скеровує душевну енергію насамперед на реалії свого власного світу.

Утім, зішлюся на твердження фахівців. У свідомості екстраверта домінуючу роль відіграє об’єкт як визначальна детермінуюча сила. Ним зумовлюються головні рішення й поведінка індивіда, вчинки і дії строго зумовлені даністю реальних відношень. Суб’єктивні потреби підпорядковані зовнішнім факторам. Доходить до того, що людина може стати жертвою зовнішніх умов, повністю розчинившись у середовищі. А це за відсутності достатніх компенсаторних реакцій, тобто коли центри суб’єктивних бажань, намірів, афектів і почувань позбавлені належної енергії для нормальної життєдіяльності, може привести до неврозів.

Такі натури аристотелівського типу повсякчас прагнуть знайти, відкрити, досягнути нові можливості в об’єктивно даному. Задля цього будь-що-будь намагаються виборсатися з полону загально-прийнятих цінностей і з цікаю метою спрямовують свої погляди на ті предмети, що передбачають у собі рух, оновлення, якісний розвиток. Вони діяльні, кипучі, невгамовні в пошуках нового, довго не зосереджуються на чомусь одному. А оскільки мають справу з явищами зовнішнього світу, передчувають зовнішні можливості, то

стають політиками, купцями, бізнесменами. Одноманітність їй усталені взаємини їх гнітять. Вони “сприймають, – зазначає з цього приводу К.Г.Юнг, – нові об’єкти і шляхи з великою інтенсивністю і деколи з незвичайним ентузіазмом, для того, щоб без жалю і ... холоднокрівно розпрощатися з ними, як тільки встановлений їх об’єм і більше не передбачається їх подальший значний розвиток” [36, с. 54]. Як не в’яжеться все це з особою новеліста, якому навіть газетні новини самому переглянути було важко і допомагав йому в цьому Сафат Шмігер! Він і радикальній партії залишився вірним, за свідченням сина Юрка, лише тому, “що був – консерватистом” [8, с. IX]. Правда, Стефаник наполегливо і вперто шукав нові виражальні можливості слова. Та знайшовши свій жанр, свою “велику мову”, залишився вірним їм на все життя. А видимість бурхливої громадсько-політичної діяльності в роки молодості стала короткотривалим епізодом на його життєвому шляху. Це була одна із форм пошуку себе, відкриття себе, що врешті-решт штовхнуло його до красного письменства. Треба зважати й на те, що не існує людей, у їх “чистому” вигляді, ні платонівського типу (інтраверт), ні аристотелівського (екстраверт). Навіть більше – Юнг, якому належить найбільша заслуга у справі класифікації цих психологічних типів, повсякчасно застерігав, що надмірне, зведене до абсолюту домінування елементів якоїсь однієї установки чи психологічної функції веде до абсурду й клінічних випадків. Інтравертна установка, як у Василя Стефаніка, утримує в собі, більше або менше, екстравертних механізмів (як і навпаки). Тоді вплив – іноді досить значний – на вчинки та дії суб’єкта мають об’єкти його зацікавлень. Буває й так, що в системі суб’єкт-об’єктних відносин особистості стаються кардинальні переміни, і тоді, на певних етапах життя і творчості, визначальною є протилежна установка.

Можна б назвати і чимало форм вияву підпорядкованості внутрішньої суб’єктивності Стефаніка зовнішнім обставинам, як от: його громадсько-політична діяльність, назагал безуспішна, та участь у культурно-просвітницькому русі; постійний потяг до людей землі й душевна потреба спілкуватися з ними; значною мірою епістолярій письменника, що його сам автор трактував як “літературу” – там дійсно знаходимо багато прикмет художнього мислення, хоч переважає усе ж “зовнішнє” зображення; увага до емпірично-зміслового світу як безпосереднього матеріалу творчості.

І коли волею обставин у 1908 році письменник став послом до австрійського парламенту, був там, за словами Івана Франка, “цілковитим зером і не зумів ані в одній справі сказати ніякого путнього слова” [32, с. 1]. Зрештою, він і сам це розумів, коли зізнався, що “не виголошував ніяких промов, бо мови парламентарні моїх клубових товаришів, за малими виїмками, були такі скандальні, що я волів мовчати і встидатися лише за своїх колег, а не за себе самого” [27, с. 274].

Стефанік був створений для красного письменства, а не для політики. І сучасники розуміли його справжнє покликання. Не дивно, що Михайло Коцюбинський, який з пієтетом ставився до нього і щораз випрошував нові твори, не міг змиритися, що той проміняв перо на парламентське крісло, й роздратовано казав: “Бо на чорта нам здалася його політика – нам потрібніші його оповідання” [19, с. 152].

Повна протилежність вищезгаданому типові – інтуїтивний інтраверт, творча активність якого скеровується на себе, на власні внутрішні глибини. На першому місці для нього завжди стоїть суб’єктивна ідея – у творчості і в повсякденному житті. Навіть тоді, коли інтраверти “роблять найбільш просторі екскурси в сферу реальної дійсності”, “головну цінність для них мають розвиток і виклад суб’єктивної ідеї, первинного символічного образу, який більш або менш неясно стоїть перед їхнім внутрішнім зором”. Мислення їх “ніколи не прагне до мисленевої реконструкції конкретної дійсності, але завжди до перетворення неясного образу в ясну ідею. Воно хоче добратися до дійсності, воно хоче побачити факти такими, якими вони заповняють рамки його ідеї, і його творча сила проявляється в тому, що це мислення може народжувати навіть *ті ідеї, які не лежать у зовнішніх фактах...*” [36, с. 68]. Тобто інтравертно-інтуїтивні натури не цураються предметно-речового світу. Та останній для них є лише збудником психічної активності, яка нерідко формує цілком відмінні від фізично-речових реалії. Інтраверти “не зупиняються на зовнішніх можливостях, але зупиняються на тому, що внутрішньо викликане зовнішніми обставинами”. “Таким чином, інтравертована інтуїція сприймає всі явища глибин свідомості майже з такою ж виразністю, як екстравертоване відчуття зовнішні об’єкти. Тому для інтуїції

безсвідомі образи отримують вірогідність речей чи об'єктів (в обох випадках підкреслення моє – Р.П.) [36, с. 90].

Інтуїтивні інтраверти здебільшого живуть у світі міфологічних уявлень, ними ж самими витвореному. Тому й Василь В. Стефаник не раз ловив себе на тому, що він то “дурень”, то “брехун”, то “фантаст”. У листі до Левка Бачинського від 14 травня 1896 року, цій глибокій психологічній автохарактеристиці, він у трохи згрубілій формі відзначає і наслідки подібних прикмет свого характеру: “плани, котрі не можуть перейти в дійсність, бріхоньки і добрі бріхі, котрі я в силі пустити і сам у них майже вірити, що так було” [27, с. 352].

Як правило, такі творчі особистості платонівського типу бувають “чистими естетами”. Та людська історія знає випадки, коли в їх природі суто естетичні доміанти сполучаються з морально-етичними. Юнг вважав подібне поєднання нечастим. Василь Стефаник становить якраз приклад митця, у внутрішній суб'єктивності якого вдало поєднувалися ці лінії. З одного боку – вищі естетичні виміри. І не лише в літературі та мистецтві, а й у житті, в побутових дрібницях, в одязі і т. ін.

Та рівночасно Стефаника все життя мучили сумніви. Не зважаючи на шалений успіх та всеслов'янський резонанс своїх творів, все допитувався себе, чи має він право писати. Очевидно, мав ясне усвідомлення, що не звичайними “будинками” збагачував красне письменство, а взявся за вивершення “храму”. Як наскрізь новаторського художнього явища, такого, що постало на якісно відмінних від попередників і сучасників моральних і світоглядово-естетичних устоях. Це були вищі сфери творчого духу, Божественне найття. Така високість, що не раз паморочилося в голові, забивало дихання. Навіть мелькала думка про спілку з нечистою силою. “І коли Ви пишете, – апелював він до В. Дорошенка, – що я сиджу на скарбах, то це правда, і ті скарби є закляті, я їх відкопую і попадаю в руки чорта” [27, с. 472].

І з цього погляду новела “Майстер” є наскрізь автобіографічною. Як і *майстра*, його теж “піт збивав”, не раз в очах було “то чорно, то жовто”, “вітер ні з ніг згонить. А в голові – як коли би цигани клеветами гатили”. Якщо порівняти твір із зізнаннями новеліста в листах та усних висловлюваннях, побачимо в ньому художню еманацию повсякденних дум і переживань автора. Приписані Іванові слова були його кровним, душевним тремтом:

“Десь я собі думаю: мой, таже це не стодола, таже тут, бре, тисічі дають на свої руки, таже церкву люди виде ізo всіх селів. Такий я страх дістав, що най Бог боронить!” [27, с. 51].

Справді, художня творчість була для новеліста цариною сакрального, священодійства, де не мало бути місця для фальші чи “декламації”. Не випадково означення “література” він вживає обережно, перш за все стосовно формальних аспектів своїх творів. У відомому листі до І.Лизанівського прозаїк так окреслив своє творче кредо: “Я писав тому, щоби струни душі нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоби з того вийшла велика музика Бетховена. Це мені вдалося, а *решта* – це *література* (підкреслення моє – Р.П.” [27, с. 467]. Тобто “яре зерно” своєї творчості вбачав у поза- (точніше – понад-) літературних факторах. Можливо, це поняття в його час настільки знецінилося й зайлозилося, що соромився ним означувати свої твори.

Творчість була для нього етико-естетичною категорією, тому-то й шукав у ній повсякчасно вищі виміри. Роман Іваничук силу Стефаника-новеліста бачить зокрема в тому, що він не був професійним письменником. Мені таке твердження видається дискусійним. Адже професіоналізм у будь-якій сфері передбачає не тільки і, може, навіть не стільки постійне заняття певним видом духовно-практичної діяльності, а насамперед професійну етику. Леся Українка якось зазначила, що письменником є не той, хто постійно пише, а той, хто не може не писати.

І якщо під цим кутом зору поглянути на творчий доробок Василя Стефаника, то відзначимо в ньому професіоналізм вищого гатунку. Вимогливість до себе у нього була просто-таки вражаюча: “І нині чую, що половину треба би перечеркнути з того, що написав, бо я, вірте мені, занадто великий естет, бо ясно здав собі справу з того, що зробив. І все, що писав, – мене боліло. Щоби дати пів-аркуша друку, я мушу написати 1000 аркушів” [4, с. 98]. Ясно бачив ту межу, нижче від якої не дозволяв собі опуститися.

Хотілося б звернути увагу на останню фразу Стефаника-новеліста: “Так, панове колеги, це є найцікавіше, що я вам мав вповісти, а більше нічого не знаю, бо вже-м дуже старий, но і дурний”, – каже герой твору “У нас все свято”. Ця фраза дуже характерна для письменника, якщо тільки не сприймати її буквально.

Отож, Стефаник-художник із його “великою мовою” починався там і тоді, де і коли переважав інтуїтивний інтраверт з його

заглибленням у внутрішні сутності. Це не суперечить думці про здатність новеліста регенерувати глибинні пласти людського буття. Адже глибокий смисл світу і його вічна закономірна необхідність можуть виявлятися через людську душу і “ставати” в ній дійсністю. Тому-то Юрій Морачевський висловлювався про письменника, що *“у нього кожне слово – це його споконвічна кров, його власне життя, як він його пережив, це трагедії й болі, які він у своєму власному серці або ще глибше, в серці своїх ближніх, пережив і вистраждав”* [4, с. 107-108]. А наймолодший син письменника, Юрій, починає *“спробу біографії”* батька з трохи сакраментального твердження, що *“найкраща біографія Стефаніка це його творчість”* і що в *“Стефаніка це поєднання виступає з особливою силою”* [8, с. III]. Утім, сам новеліст у процесі створення образу Федора зізнавався: *“Я тепер борикаюся з пролетарієм сільським, з палієм, з анархістою. Пишу за него, а властиво за себе. Бо можна свої муки і розпуки класти кому-небудь на плечі, аби ніс межі людей, аби ними зівав на світ, як великою раною (підкреслення моє – Р.П.)”* [27, с. 446].

Власна душа автора ставала своєрідним магнітом, до якого *“примірялися”,* перетворюючись на *“зовнішні об’єктивні знаки суб’єктивного змісту”* [36, с. 6], факти предметно-речового світу. Власне цим пояснюють внутрішню потребу Стефаніка перейматися до глибини душі людськими болями, а також особливість, на яку нещодавно звернула увагу Михайлина Коцюбинська: уміння піднести *“сирий матеріал”,* *“образ без рамок”* до рівня акумулятора великих художніх істин, *“видобути експресію із зовнішньої видимості”* [18, с. 63]. *“Силове поле”* вічносущих начал ніби *“приміряло”* до себе явища навколишньої дійсності.

Як наслідок, духовно-творча діяльність Василя Стефаніка спричинялася переважно його внутрішньою суб’єктивністю, тому на *“універсальні істини”* як прикмети внутрішнього життя скеровувалася передовсім його психічна енергія.

Але ж більшість творів письменника мають *“опори”* в реальному житті: герої, факти, події, ситуації!.. Це ніскільки не суперечить сказаному вище. Ми повинні чітко розрізнити внутрішні причини творчої активності та її зовнішні стимули. Дійсні події і факти були для новеліста лише збудниками, подразниками творчої енергії, що надалі діяла за власними законами і власною логікою. З іншого боку, саме опертя на життєві реалії забезпечувало *“ілюзію повної об’єктивності свого предмета”*, що є, на погляд д-ра

Ю.Вассияна, одним із головних психолого-філософських критеріїв Стефаникової творчості [6, с. 19]. До речі, вчений вважав, що ця “ілюзія об’єктивності” особлива: вона постала якраз внаслідок сильної “суб’єктивної насиченості”. Інакше кажучи, дослідник теж проводив думку про новеліста як інтравертного митця, в духовній істоті якого жило як іманентна сила його художнє “царство”. Воно “вже тільки хоче проявитися”, “прямо здійснити себе в своєму середовищі”. Тобто проблема для автора полягала лише у віднайденні адекватної змістові форми вияву. Така “внутрішня закінченість” істоти письменника стала можливою, тому що є вона “власне його субстанціальною формою духовного типу життя, що стало предметом Стефаникового мистецтва. Стефаник вміло різьбить душевне обличчя свого світу не виключно завдяки розвиненим прикметам мистецької спостережливості, інтуїції, уміння внутрішнього бачення істотного, але головно завдяки тому, що поміж його душевною індивідуальністю і світом його творчості мається в значній мірі знак тотожності...” [6, с. 23].

І останнє – трохи містичне. Та містичне воно настільки, наскільки містичними є основи квантово-релятивістської фізики ХХ ст., що подолала базисні засади механістичного, строго детермінованого ньютонівсько-картезіанського наукового світогляду, і наскільки містичними є кардинальні зрушення в кібернетиці, теорії інформації, теорії систем і теорії логічних типів. Спектр відкриттів тут надзвичайно широкий. Чи не найвражаючішими є висновки теорії систем: “Вони показали, що будь-яка величина, що складається з частин і компонентів, які утворюють досить складні замкнуті каузальні ланцюги з відповідними енергетичними зв’язками, буде володіти ментальними характеристиками реагувати на відмінності, опрацьовувати інформацію і саморегулюватися. У цьому смислі можна говорити про ментальні характеристики клітин, тканин і органів тіла, культурних груп і націй, екологічних систем або навіть всієї планети...” [9, с. 78]. У цьому ж ракурсі можна згадати висновки І.Пригожина стосовно т. зв. диссипативних структур у певних хімічних реакціях (“подальші дослідження показали, що цьому принципіві підпорядковані не лише хімічні процеси: він являє собою базисний механізм розгортання еволюційних процесів у всіх сферах – від атомів до галактик, від окремих клітин до людських істот і аж до суспільств і культур” [9, с. 79]) і відкритий ним новий принцип – “порядок через флуктуації”, а також запропоновану

британським біологом і біохіміком Р.Шелдрейком концепцію “морфогенетичних полів”, що визначають форму, розвиток і поведінку живих організмів (“ці поля створюються формою і поведінкою організмів того ж виду, що жили в минулому, через прямий зв’язок крізь простір і час і володіють кумулятивними властивостями. Якщо у достатнього числа представників виду розвинулись якісь організменні ознаки або особливі форми поведінки, це автоматично передається іншим істотам, навіть якщо між ними немає звичних форм контакту” [9, с. 80]. Причому це стосується і предметів неорганічного світу, приміром, росту кристалів), або “міждисциплінарну” модель світобудови А.Янга, що ґрунтується на даних геометрії, квантової теорії і теорії відносності, біології, хімії, ботаніки, зоології, психології, міфології, філософії та ін... “Модель Всесвіту Янга має чотири рівні, що визначаються ступенями свободи і обмеженості, і сім послідовних етапів: світло, ядерні частини, атоми, молекули, рослини, тварини і люди. Янгу вдалося відкрити фундаментальний паттерн вселенського процесу, що повторюються знову і знову на різних рівнях еволюції в природі. Крім широких можливостей пояснення явищ, ця концепція забезпечує можливість їх передбачення” [9, с. 81].

Так от: у деяких своїх працях, написаних у 50-ті роки, зокрема, в доповіді “Про синхронічність” (1951), К.Г.Юнг висловив припущення про існування принципу синхронічності як альтернативи лінійній причинності. Гаряче підтримали вченого і захочували до подальших студій у цьому напрямку основоположник квантової фізики А.Ейнштейн та В.Паулі. Багаторічний науковий досвід психолога і практикуючого психіатра утвердили вченого в думці, що в людському житті і в навколишній дійсності трапляються смислові співпадання двох чи навіть більше подій, що мають відмінний від причинного характер. Він називав їх ще “неймовірними подіями безпричинної природи”. “Синхронічні феномени доводять можливість одночасної смислової еквівалентності різноманітних, причинно не зв’язаних один з одним процесів; іншими словами, вони доводять, що сприйнятий спостерігачем зміст може бути, рівночасно, представлений якоюсь зовнішньою подією, причому без всякого причинного зв’язку” [37, с. 192]. Простіше кажучи, дуже часто віддалені в часі чи просторі події, явища духовного і матеріального світів можуть співпадати, в’язатися в якусь дивовижну єдність. Приміром, якщо довго і вперто обмірко-

увати якесь явище, можна “викликати” його перед свої очі, нехай воно й не має нічого спільного з реальністю, в якій живе в цей момент суб’єкт. Так, коли нам дуже треба якусь річ, скажімо, книгу на якусь тему, вона може трапитися у продажі. Юнг у своїх працях наводив історію з рідкісним золотокрилим жуком зі сну своєї пацієнтки. А до відомого міфолога Дж. Кемпбелла “завітав” у його нью-йоркське помешкання чужий для тутешніх місць богомол, що є героєм у фольклорі бушменів, якраз коли вчений студіював книгу про міфологію бушменів.

Форми прояву синхронічності бувають найрізноманітніші, починаючи від співпадінь буденних, але позбавлених усякої детермінованості випадків, передчуттів грядущих подій, *du de javu* (фр.) – відчуття уже баченого, тобто вражень, що теперішній досвід уже переживався раніше, і закінчуючи “ворожбою”, передбаченням майбутнього, астрологічними чи психокінетичними експериментами та найрізноманітнішими екстрасенсорними сприйняттями. Власне, свою доповідь Юнг і розпочав із численних прикладів, щоб довести об’єктивну реальність подібних явищ. Чи не найцікавішими з них є ті, які наочно демонструють залежність зовнішніх подій від психічних феноменів, синхронічність психічних процесів із предметною реальністю. А в принципі кожен, доводив К.Г.Юнг, на власному досвіді може безпосередньо зазнати “дії” цього акаузального зв’язуючого принципу: пророчі сни, передчуття лиха чи смерті, “вражаючі співпадання” далеких одна від одної подій і т. ін. Особливо часті подібні випадки в процесі трансперсональних переживань та вивчення позаособистісного досвіду, екстраординарних спостережень в психосинтезі, гештальтній практиці, модернізованій сайєнтології, техніці холономної інтеграції, а також при використанні психоактивних субстратів, що є каталізаторами і прискорювачами ментальних процесів. Усі вони так або інакше доводять відносність часу й простору, а також можливість психічних впливів на фізичні тіла. Велика роль у синхронічних явищах належить бажанням та емоційним явищам. Назагал кажучи, емоційний фактор не просто стимулює, а й є умовою існування означеного феномена.

Утім, проблеми “невипадкових випадковостей” К.Г.Юнг торкався спорадично й раніше, та не насмілювався оголошувати свої результати. Пізніше він сам зізнався, що “протягом двадцяти літ натякав на існування цього феномена, не заглиблюючись у його

обговорення” [37, с. 197]. І насамперед через незвичність висновків, що дисгармоніювали з головними положеннями усталеної наукової парадигми, та через певні “інтелектуальні труднощі”, зв’язані з недоступністю експериментальних доведень. Уперше, либонь, вчений прямо спостулював ідею в передмові до англійського видання видатної пам’ятки древньої китайської духовної традиції “И Цзин або Книги Перемін” (1948). Логіка фактів і здоровий глузд поставили його перед необхідністю визнати, що “кожний, хто звертається з питанням до гадання, поступає так, ніби справді існує певний паралелізм між внутрішнім і зовнішнім, між психологією і фізичною реальністю, і якщо він бачить у результатах цієї процедури хоч якийсь смисл, це значить, що він уже прийняв таку можливість” [35, с. 86]. А головні положення доповіді “Про синхронічність” були аргументовано розкриті й розширені в праці “Синхронічність: акаузальний об’єднуючий принцип”. Тут Юнг, зокрема, зробив припущення, що синхронічність базується на основі “існування якогось загального поля, де безпричинні події не тільки можливі, а й є реальними фактами” [37, с. 200]. Пізніше цей феномен дослідники назвуть смисловим полем. Див. передмову С.Л.Удовика до книги вибраних праць К.Г.Юнга на цю тему. Там читаємо, зокрема, таке: “Основною ідеєю, що витікає з цієї роботи, хоч Юнг не говорить про це власне в такій формі, є існування *смислового поля*. Смислове поле існує, оскільки в цьому полі існують ідеї, думки, знання минулого – сучасного – майбутнього, іншими словами – це поле духовне та інформаційне. Це поле не підпорядковане просторово-часовим законам, тому що існує поза часом і простором. Та, як зазначає Юнг, воно зв’язане з матеріальним полем через принцип синхронічності і через психічне. Психічне частково існує в матеріальному тілі, а частково зливається з цим *смисловим полем* через безсвідоме” [37, с. 7-8].

Як відомо, головною функціональною одиницею неусвідомлюваної психіки К.Г.Юнг вважав комплекси – “констеляції психічних елементів (ідей, поглядів, відношень і переконань), що об’єднуються навколо якогось тематичного ядра і асоціюються з певними чуттями” [9, с. 209]. Природа їх неоднорідна: від біологічно і біографічно зумовлених до початкових міфопороджуючих паттернів або архетипів. Саме архетипні констеляції як субстрати значної енергетичної сили, що є проміжною ланкою між свідомістю

і фізичним середовищем, виразно впливають на елементи феноменологічного світу і визначають хід історичних подій.

Як можна було бачити, співпадання психічного стану суб'єкта із зовнішніми, об'єктивними подіями неоднакові за своїм характером: вони можуть мати місце як безпосередньо перед поглядом спостерігача, так і за межами його досвіду, а також стосуватися майбутніх подій. Саме ці “три категорії” подібних феноменів виділяв К.Г.Юнг у своїй доповіді, та не обмежував ними загальну перспективу дослідження. І хоча вони різноманітні й “безпричинні”, та все ж, доводив він, “є частиною наукової картини світу”. Це інший, порівняно з детермінізмом, аспект всезагального зв'язку елементів феноменологічного світу. І якщо “причинність – це спосіб, яким ми пояснюємо зв'язок між двома послідовними подіями”, то “синхронічність вказує на паралельність часу і смислу між психічними і психофізичними подіями, яку наука поки що нездатна звести до загального принципу” [9, с. 192].

Таким чином, через синхронічність К.Г.Юнг дійшов висновку, що фізичне буття може визначатися і часто визначається ментальними процесами.

Цікава історія трапилася була з Іваном Франком. Якось у сні він бачив “сумовитий краєвид”, який пізніше описав у романі “Перехресні стежки”. У тому його епізоді, коли Євгена тривожить “каламутна ріка його сонного привида”. Вона вимальовує перед очима героя весільну дарабу і врешті-решт втоплене жіноче тіло на каламутних хвилях. “Йому сниться широчезна площа – не то пасовисько, не то колюча стерня. Свіжої зелені, цвітів, дерев ані сліду. Довкола сіро, буро, непривітно, безлюдно. Він іде й іде якоюсь безконечною стежкою, перескакує через якісь рівчаки, спотикається на якісь груди, стрягне в якихось мокравинах і йде, йде Бог зна куди і за чим. Він утомлений, знесилений, пригноблений сею величезною пустинею, але проте, не перестаючи, йде, йде, йде чимраз далі. Глухо. Ні голосу пташини, ні шуму вітру, ні цвіркоту сверцька, навіть стук його кроків проковтує глуха пустиня. В безшелесній тиші він суне наперед як дух, тільки втома і невимовна вагота пригадає йому, що він чоловік з тіла і кості” [31, т. 20, с. 256]. Елементи цього пейзажу мелькають й на інших сторінках твору.

Нічого дивного в цьому не було б, якби пізніше письменник не пережив це видіння наяву. Сталося це навесні 1908 року (майже десять років пізніше), коли він лікувався в хорватському

курортному містечку Ліпіку, що біля Загреба. Тоді його мучили страхітливі видіння і дух померлого Драгоманова раз за разом “запозивав... на суд Божий”. В “Історії моєї хвороби” Франко так описував це: “Та не минув тиждень (від часу першої з’яви духу Драгоманова – Р.П.), коли одної ночі, в якій я лежав у сильній гарячці, мене збудили зі сну різкі голоси невидимих мені духів і з яких один відчитав мені декрет, що запозивав мене на суд Божий і велів мені підписати якусь декларацію, а опісля, саме о півночі, мені велено вийти з покою під загрозою, що сей дім зараз завалиться. Я хотів убраться і взяти шубу, бо ніч була дуже холодна, але мені під загрозою Божого грому заборонили брати шубу і шапку, а коли я, гонений грізними голосами, в самім сурдуті і з черевиками в руках вийшов з подвір’я на вулицю, мене погнали дорогою, що веде з місточка на поле і раз у раз грозячи, що мене зараз грім заб’є, веліли мені кинути черевики, потім сурдут., потім веліли мені скинути камізельку, в якій був годинник з золотим ланцюжком, потім суконні штани..., нарешті, веліли мені скинути полотняні штани, і, насамкінець, сорочку, якої, одначе, я вже не хотів скинути. Тоді веліли мені зійти з дороги, перейти через рів і перелізти через пліт, городжений із сухих ломак, який я переліз і скочив на обгороджену ним стерню. Тою стерниною вниз погнали мене на луку, покриту великими калюжами і перерізану крутою річкою, що пливе біля Ліпіка. Мене гонили від калюжі до калюжі, велячи мені переходити через них, вкінці доправили до річки, але відси завернули знов у протилежну сторону” [33, с. 7-8].

Дослідники давно звернули увагу на “вважаючу подібність” цих двох пейзажних малюнків. Зокрема, М.Мочульський писав з цього приводу, що “обидва краєвиди в головних рисах тотожні” і що “коли околиця Ліпіка дійсно така, яку поет бачив у сні, то він мав візію будуччини, коли ж краєвид, бачений у галюцинації, такий самий, як у колишньому сні, але інший від дійсного краєвиду Ліпіка, то він є спогадом, пережитком колишнього сну” [25, с. 180]. Та як би там не було, а в цьому випадку навіч дія того акаузального принципу, що його Юнг означив як синхронічність; він виразно виказує вплив ментальних процесів на реальне буття.

Ідея синхронічності знайшла, до речі, своє втілення в напрочуд простій і геніальній у своїй простоті народній формулі: кожен *бачить* те, що *хоче бачити*. Здебільшого її сприймають спрощено – як небажання суб’єкта помічати неприємні для нього речі. У світлі

новітніх наукових відкриттів є потреба розширити її смислове поле. Дедалі владніше торує собі шлях у життя гіпотеза, що саме “наше мозкове програмне забезпечення творить наші “я” і наші всесвіти”. Це відбувається завдяки тому, що “із величезного океану всеможливих сигналів наш мозок помічає ті сигнали, які відповідають тому, що ми очікуємо побачити (підкреслення моє – Р.Л.). А вже пізніше ми організуємо ці сигнали в таку модель, або такий тунель реальності, який якнайкраще відповідає нашим уявленням про те, що насправді має місце в світі” [29, с. 136, 123].

Дурниці? Містика? Ідеалізм?..

Не поспішатимемо з категоричними висновками. Хоча б тому, що припущення Юнга має серйозні наукові обґрунтування. Теорема Белла підкріплює її теоретично, а пов’язані з нею експерименти – практично.

Утім, інші наукові відкриття останнього часу утверджують її у правомірності і дають додаткові пояснення. Вони значно похитнули основи механістичного і редукціоністського мислення європейців з його вірою в зумовленість ментальних процесів матеріальною, фізично-хімічною субстанцією і розуміннях світу як конгломерату механічно детермінованих частин. Порушена віра в те, що свідомість є проектом мозку [див., зокрема, кн. всесвітньовідомого нейрохірурга У.Пенфілда “Таємниця свідомості”) і що свідомість, яка властива не лише живим організмам, обов’язково потребує високорозвиненої центральної нервової системи, що Всесвіт і життя в ньому будімо постали внаслідок випадкових і невпорядкованих фізично-хімічних реакцій, без участі Вищого принципу. Сприяють цьому вивчення згадуваних вище диссипативних структур, новітні дослідження голографії та холономного мислення, нові концепції в ембріології, генетиці, розвитку холофонної технології, неординарних станів свідомості тощо.

Та чи не найболючішого удару по старій системі мислення завдала новітня фізика, визнаючи обмеженість раціонального пізнання, опертого на абстрактні поняття і методики. Наука, за словами В.Гейзенберга, починає втрачати ґрунт під ногами. Згідно з квантовою фізикою і теорією відносності дійсність не піддається законам класичної логіки. Ще на початку століття А.Ейнштейн заперечив думку про трьохмірність простору. А відповідно до його квантової теорії атомних процесів варіації гравітаційного поля в різних частинах космосу змушують час протікати в різному темпі.

Зміни в просторі і часі, таким чином, втратили своє абсолютне значення і були визнані продуктами людського мислення. Тобто було поставлено під сумнів реальність самої матерії, об'єктивність існування мікросвіту. Матеріальний світ постав як безкінечний потік постійно змінної енергії – “присутність матерії є всього-навсього збуджений стан поля в певній точці” (В.Тіррінг) [12, с. 191].

Отож, квантова теорія похитнула впевненість у строгу детермінованість природних законів. Доречно буде нагадати, що науковим підґрунтям психологічної концепції синхронічності, як зізнавався сам К.Г.Юнг, стали відкриття в галузі новітньої фізики, що “зруйнували абсолютність законів природи” [38, с. 198]. Водночас вона висунула на чільне місце особу спостерігача, до якої в підсумку все й зводиться. З погляду атомної фізики, властивості об'єкта існують не самі по собі – вони отримують свої характеристики в залежності від “активної участі спостерігача”. Ідея останньої, як і “співучасть замість спостерігача”, є “найважливішою особливістю квантової теорії”. “Найважливіше в квантовому принципі, – зазначає з цього приводу Д.Уілер, – це те, що він руйнує уявлення про світ як об'єктивно даний, коли спостерігач відмежований від свого об'єкта плоским скляним екраном товщиною в двадцять сантиметрів. Навіть для того, щоб спостерігати такий манюсінський об'єкт, як електрон, треба розбити скло. Спостерігач повинен залізти під скло сам, розмістити там свої вимірювальні прилади. Він повинен сам вирішити, що вимірювати – імпульс чи місцезнаходження... Більше того, в процесі вимірювання змінюється стан самого електрона. Після цього Всесвіт ніколи не стане таким, яким він був раніше” [12, с. 119]. “Отже, в атомній фізиці, – додає Ф.Капрі, – вчений не може грати роль стороннього спостерігача, він приречений бути частиною пізнаваного ним світу до такої міри, що він сам діє як властивість пізнаваних об'єктів” [12, с. 119].

Деякі ультра радикальні фізики копенгагенської орієнтації заявляють, що взагалі “не існує такої речі, як реальність”. Це, розуміється, крайність. Та як би там не було, а фізики віддавна постулюють тезу, що суб'єктові належить чи не вирішальна роль в експериментальних процесах. Однак, до подібних висновків прийшли й представники трансакційної психології, тобто науки про сприйняття й опрацювання мозком сигналів із довкілля. Суть їх зводиться до того, що “сприймання полягає не в пасивному прийнятті сигналів”, а в їх “активній інтерпретації”, “не в пасивних

ре-акціях, а в активних, творчих транс-акціях” [29, с. 41]. Це й дало підставу Робертові А. Уілсону з усією очевидністю поставити на порядок денний питання про залежність подій у квантовому світі від нейро-сенсорної системи, а відтак і проблему квантової психології. Її можна б назвати ще, вважає автор, квантовою філософією. Та він як фахівець з психології більше схиляється до першого означення, правомірно стверджуючи, “що наслідки з принципів відносності і невизначеності мають у буквальному розумінні виняткове значення для нашого повсякденного життя, нашого “психічного здоров’я”, наших стосунків з іншими людьми, а також для наших найглибших соціальних проблем і нашого ставлення до решти Землі і навіть до Космосу” [29, с. 73]. І як би ми не ставилися до цього автора та його ідей, не викликає сумніву, що проблема програмування людським мозком себе і свого світу була викликана всім розвитком квантово-релятивної фізики.

Треба сказати, що гіпотеза Ейнштейна стала настільки вражаючою, а висновки – далекосяжними, аж злякали самого першовідкривача. Вихованому в душі ньютонівсько-картезіанських наукових доктрин, вченому важко було визнати, що навколишня реальність не існує об’єктивно і що в ній є ще якісь крім локальних зв’язки. Сподівався, що з часом всі ці неймовірні явища зможуть бути пояснені з позицій принципів детермінізму. Він гарячкував, рішуче перечив своїм молодшим колегам. Його дискусія з Бором тривала більше двадцяти років і все ж закінчилася перемогою останнього. Щоб виявити істину, Ейнштейн проводить “мисленевий” експеримент, відомий як експеримент Ейнштейна-Подольського-Розена (ЕПР). Саме він, а відтак й теорема Д.Белла об’єктивно довели існування нелокальних зв’язків як вияв безпосередньої сутності квантової дійсності і тим урятували квантову теорію від руйнування самих її основ.

Таким чином, експериментально було доведено існування нелокальних кореляцій, які “трансцендують причинно-наслідковій зв’язки”. Простіше кажучи, “якщо говорять, що дві “частки” – або дві “події”, або дві ще якісь там величини – мають нелокальну кореляцію, у квантовій теорії це значить, що зв’язок між ними буде зберігатися навіть за відсутності між ними сигналів, полів, механічних сил, енергій і будь-яких інших “причин” [29, с. 201].

Виходячи з подібних висновків, наука зробила рішучий крок у бік примирення з містицизмом та ідеалізмом. Самі фізики

віддавна зближують свої відкриття з релігійно-філософськими доктринами Сходу, які для вкрай зраціоналізованої і обкладеної зусебіч матеріалістичними постулатами свідомості європейців прийнято вважати наскрізь містичними. Скажімо, Р.Опенгеймер писав: “Загальні закони людського пізнання, що проявилися і в відкриттях атомної фізики, не є чимось небаченим і абсолютно новим. Вони існували і в нашій культурі, займаючи при цьому набагато значиміше і важливіше місце в буддійській та індуїстській філософіях”. А ось думка Н.Бора: “Ми можемо знайти паралелі урокам теорії атому в епістемологічних проблемах, з якими вже зустрічалися такі мислителі, як Лао-цзи і Будда, намагаючись осмислити нашу роль в грандіозному спектаклі буття – роль глядачів і учасників одночасно” [в обох випадках цит. за 16, с. 13].

Відомий дослідник у галузі теоретичної фізики високих енергій у Паризькому і Каліфорнійському університетах і в Імператорському коледжі в Лондоні Ф.Капрі нещодавно в книзі “Дао фізики” простежив глибинні взаємозв’язки між світоглядними засадами сучасної фізики й східного містицизму (індусів, даосів, будистів, дзен-будистів і т. ін.), між вербальним мисленням і медитаційними переживаннями містичного характеру. Сучасна фізика, резюмує він, підтверджує багато постулатів древніх релігійних і філософських вчень: “Ми побачимо подібність з положеннями сучасної фізики не тільки в індуїстських Ведах, в “И Цзин” або в буддійських сутрах, а й у фрагментах Геракліда, в суфізмі Ібн-Арабі чи в ученні дона Хуана – мага із племені які” [16, с. 14].

До таких висновків Капрі дійшов у 1974 році. Відтоді минуло багато часу, фізика пішла далеко вперед. Та новітні відкриття, зокрема теорія S-матриці і гіпотеза бутстрапа, яку вчений вважає “вищою точною розвитку сучасної наукової думки” і яка обстоє кваркову структуру субатомних частин, не тільки не заперечили висловлену раніше тезу, а й вказали на додаткові аргументи на її користь [16, с. 284-298].

Та якщо новітня фізика рішуче відкидає стару парадигму мислення, то стосовно гуманітарних проблем здебільшого переважають ще старі наукові моделі. Хоча й тут намітилися прикметні зрушення, в т. ч. у психології. Уже представники гуманістичної психології, зокрема А.Меслоу, як і деяких інших напрямів, були невдоволені, що поза увагою науки опиняються трансцендентні і духовні потреби, містичний досвід, космічна

свідомість, різноманітні прояви екстраординарних станів і т. ін. Не випадково К.Г.Юнг, учений “позасобистісної” орієнтації, назвав сучасну йому наукову думку європейців “середньовічною”, бо вона нехтує метафізичними вимірами душі [35, с. 159]. Цю “вузькість” і “середньовічність” вповні долає трансперсональна психологія. Результати її досліджень дають нове розуміння людської природи і природи реальності загалом.

У дещо іншому світлі бачиться і загальна структура людської психіки. Так, рівень позасвідомого у ній крім індивідуально-“безсвідомого” охоплює ще елементи перинатальної, зв’язаної з психічними переживаннями народження і смерті, та трансперсональної психіки. А в людській сутності “відображена фундаментальна двоякість і динамічна напруга між досвідом окремого існування як матеріального об’єкта і досвідом безмежного існування як недиференційованого поля свідомості” [9, с. 373].

Інакше кажучи, в людській природі поєднуються два емпіричні модуси досвіду: хілотропна свідомість, що зорієнтована на загальноприйняті реальності й розуміння себе як фізично-речевої істоти, та холотропна свідомість, що характеризується незвичними психологічними станами і націлена на переживання метафізичних реальностей. Саме холотропний модус свідомості наочно демонструє, що “речевість і безперервність матерії є ілюзорними, породженими частковим оркеструванням подій у свідомості; час і простір досить-таки довільні; один і той самий простір може одночасно бути зайнятий багатьма об’єктами; минуле і майбутнє можна емпірично перенести в сучасне; можна мати досвід перебування в кількох місцях одночасно; можна переживати кілька часових систем одночасно; можна бути частиною і цілим; щось може бути одночасно істинним і неістинним; форма і хаос взаємозамінні і т.ін.” [9, с. 371]. Чи не це мав на увазі К.Г.Юнг, коли писав у праці “Архетипи і колективне безсвідоме”, що “кожен з нас є парою братів Діоскурів”?

До речі, літературознавці теж уже звернули увагу на новітні наукові відкриття і на потребу залучати їх для осмислення художніх явищ. Так, відомий український вчений з діаспори Юрій Бойко, дискутуючи питання про світоглядні основи художнього мислення наших письменників, зокрема про боротьбу в ньому ідеалізму та матеріалізму, відзначає: “В системі т. зв. природничого світогляду ніщо не може істотно змінюватися, тоді як атомова фізика і нео-

віталізм перебувають у невинному русі, в розвитку, що несе з собою нові перспективи і для філософського думання. Фізика розкладеного аматеріального атому, просторової невизначености як принципу, точки, але водночас і хвилі, фізика сплянованого найвищим розумом життя, світогляд ідеалістичний сьогодні можуть визначати себе як універсалістичне розуміння життя і як невідхильний фактор зміни світу” [2, с. 345].

Також Ю.Лотман будує свою гіпотезу розвитку культури та історії, опираючись на теорію геологічних катастроф французького палеонтолога Кювье, на модель циклічного розвитку Всесвіту Андрія Сахарова, на новітні космогонічні й астофізичні концепти, а головне – на висновки згадуваного вище Нобелівського лауреата І.Пригожина стосовно природи вибухових процесів і т.ін. [детальніше про це див. 13, с. VII-XIV].

Отже, сказане вище стосовно висловленої Юнгом ідеї синхронічності природних явищ і душевних процесів, як і зв’язані з цим деякі висновки, виглядають містичними хіба з позицій пануючої ще нині, та вже сильно розхитаної новітніми відкриттями, ньютонівсько-картезіанської наукової парадигми. І якщо таке припущення вірне, то зафіксовані в листах Василя Стефаника свідчення злиденно-бідацького існування, соціально-економічних конфліктів і суперечностей покутського села становили для нього щонайреальнішу сутність, вищу істинність. Та всі ті драми й трагедії мужицької недолі були – говорячи словами теорії квантового поля – не стільки твердими матеріалізованими формами, скільки енергетичними паттернами. Причому такими, що володіли реальною силою і плоттю. І біль письменника над їхньою долею був теж реальним. А тоді справді чув, що “має то щастє, що богато людий йдуть до мене зі своїми ранами, аби я їх, як пес, облизував. А то я сам такий Лазар” [27, с. 443]. Вони підтверджують думку А.Ейнштейна про відносність усіх вимірів у часі й просторі.

Точніше кажучи, вони були рівночасно духовними і реальними сутностями. Адже згідно з найновішими науковими відкриттями (концепція фізика-теоретика Д.Бома) і фізично-предметний світ, і свідомість являють собою органічну частку якоїсь надсвідомої універсальної сутності, “абстракції імпліцитного порядку”. Становлячи нерозривне і конкретне ціле, вони задіяні в безкінечних динамічно-змінних процесах і отримують смисл через свій зв’язок із цілим: “Явища, які ми сприймаємо безпосередньо нашими чуттями і з допомогою наукового інструментарію.., є лише фрагментом

реальності, розгорнутим або експліцитним (явним) порядком. Це особлива форма, джерелом і генеруючою матрицею якої є більш фундаментальна всезагальність існування – згорнутий або імпліцитний (неявний) порядок, у ньому ця форма перебуває і з нього виникає” [9, с. 101-102]. Виразно стверджується, таким чином, принцип нерозривної єдності матерії і свідомості.

Зрештою, для багатьох відомих філософів цілком очевидною була штучність марсистсько-ленінського розмежування свідомості і буття та обов’язкове визнання первинності якоїсь із цих категорій. Приміром, ще в 20-ті роки О.Лосев гостро виступив проти тлумачення “причинно-смиислового і речового зв’язку” між цими величинами. “Немає ні тільки самої сутності, ні тільки самого явища”, – стверджував він [20, с. 340]. Вони – якнайтісніше взаємозв’язані, взаємозумовлені і нероздільні реальності типу певної культури. А отже, між ними існує зв’язок діалектичний, отже, “не тільки буття визначає свідомість, а й свідомість визначає буття”. Тому-то “кінцевою відомою реальністю” філософ вважав “діалектичний саморозвиток живого тілесного духу”, ідею, що сама по собі розвивається, і є вона рівночасно духом і тілом: “дух осмислюється фізично, як тіло, а тіло стає смыслом” [20, с. 341, 343].

Відтак, розглядаючи міф як тотожність ідеального і матеріального, як “стихію життя, що народжує його подобу, зовнішню явленість”, осмислюючи, зрештою, життєву реальність міфа, О.Лосев логічно підводить читача до унаочнення механізмів міфологізації сучасної йому дійсності. Основоположні марксистсько-ленінські ідеї (матерії, соціалізму, великого вчителя, ворогів народу, загострення класової боротьби тощо) не просто “обожнювалися”, – вони отримували свій “матеріалізм”, фізично-чуттєвий смысл, життєву подобу. Тобто ідеї одухотворювали матерію і самі “обростали” живою плоттю. “Новий міф отримувал силу, мав своє ім’я, свою плоть, ставав агресивною зброєю пануючої ідеології. Він був живий, матеріальний, страшний, а матерія ставала “мертвою і страшною потворою”, яка, “будучи смертю, тим не менше всім управляє” ...”, – додає з цього приводу А.Тахо-Годі [28, с. 916].

Для нас важлива тут перш за все теза про принципову можливість об’єктивації ідей, їх, сказати б, “персоніфікації”, що впливає з нерозривної єдності буття і свідомості. Художня практика Василя Стефаника засвідчує таку можливість. Є в його творчому доробку художня структура, в якій виразно простежується вплив

ментальних процесів на реальне життя героя. Мова йде про оповідання “Палій”. Там зображено якраз болісний процес матеріалізації надокучливої ідеї. Свідомість Федора раз у раз прошибають невідчипні червоні язички і печуть “у самий мозок”. Вони зродилися з “чорної жури, що голосила по вуглах хати і дивилася на нього сивавим, немилосердним оком, посеред привидів на віконці, що турмами юрбилися там довгими осінніми ночами. І бачилося героєві твору, що десь наче він скрадається до стодоли свого кривдника, “витягає снопок із стріхи, насипає в нього з люльки ватерки і тікає. тікає...” [27, с. 133]. Персоніфікація абстрактного поняття, як бачимо, задає напрям розгортання художніх символів.

Уперше спалахнувши після неприємної розмови в домі сільського багатія Курочки й поради того йти на службу до жида чи пана, ті червоні язички вже не дадуть йому спокою, поки не вдовольняться жертвою. Вони заливали все віконце страшними образами й нестерпно мордували. Не дивно тому, що відтоді стали справжнісіньким Федоровим катом. Та відразу ж “перед ним як би якісь ворота отворилися, йому стало легше, і він борзенько подався до них” [27, с. 133]. Тобто вже тоді визначилася ціль чи принаймні напрям, де мали втілитися, отримати фізичне буття.

Ті видава ставали дедалі настирливіші і кровожадніші. Федір зимував у своїй хаті, як ведмідь у барлозі. Голодний, мерзучи на печі, і з марами, чортами, опирями. Вони владно заповонили хату й поводитися там, “як збиточні діти”: дзвонили в шибки, “щипали його, душили і в рот онучі запихали”. Одне слово, здіймали всякі бучі, “аж хата дрожала”. Пізніше сідали за стіл і “вивалювали з утоми язички”, які подобали на ті племінчики, що він уперше подумки покликав був до життя в солом’яній стрісі. Ті червоні племінчики вже втілилися і не просто вимагали реального буття, а й спонукали до активних дій. А Федір до ранку лежав, як мертвий, і не міг уже ні перехреститися, ні слів молитви вичавити з себе.

І вони таки домоглися свого. Федір мусив спалити Курочку, інакше сам згорів би в полум’ї своєї ідеї. “Очі його горіли, як грань, від червоних язичків, що тисячами огників розбігалися по тілі і смажили його на вуголь. Ті язички, як блискавки, літали по всіх жилах і верталися до очей”. Доходило, що все тіло палахтіло ясным вогнем, аж “з нього бухає полемінь”. Він хапався руками за очі – ті розжарені червоні язички, – “гриз кулаки, бив чолом до стіни, аби вогонь з очей випав” [27, с. 143], та нічого вдіяти не міг. Бо

“язички вилетіли з тіла і прилипли на шибках віконця. Зірвався. Віконце червоніло, як свіжа рана, і лягло кров на хатчину.

— Все моє най вігорить! Все, що-м лишив на его подвір'ю” [27, с. 143].

Кров із тієї рани заливала всю хату, а далі разом із вогнем перекидалася на все село. Там теж “хати ожили, дрожали, смажилися в огні”. Усе вирувало вже своїм предметно-фізичним життям. І Федір побіг до оселі “свого Курочки”, щоб дати пристановище своїй внутрішній пожежі. Ніщо вже не могло спинити цю посталу з душевних зрухів силу. У такий спосіб рятував себе і село.

Однак Стефаникові ідеї персоніфікувалися не лише в художній реальності. Його “нереальний” і, за словами І.Франка, “в освої основі фальшивий” міф покутського села матеріалізувався і ставав “логічно, тобто перш за все діалектично, необхідною категорією свідомості і буття взагалі” [21, с. 10]. І запропонована представниками трансперсональної психології концепція двох модусів свідомості обґрунтовує принципову можливість цього.

У епістолярії Василя Стефаника і в спогадах його сучасників є чимало свідчень того, що в хвилини творчого горіння він сприймав своїх героїв як живих. Викликані до життя його могутньою творчою енергією, внутрішніми потугами, ці сенсорні фантоми часто становили реальну небезпеку для письменника. Сафат Шмігер, з яким новеліст якийсь час винаймав спільне помешкання, розповідав краківським друзям, що в процесі творчої праці над “Камінним хрестом” — та й не лише над ним! — той часто “пускав очі на Русь, аби ему принесли відти такого мужика, якого ему треба під руку. Прийде той мужик, Стефаник скривиться і довго его оглядає, вишитує: ну як? А потім гримає кулаком о стіл і бігає, чорт його знає з таким біганям! Сідає, пише і почорніє. Потім плаче, але так, псякров, плаче, що аж встид за такого хлопа! І встає, і бігає, і верещить: лайдаки, шельми, людоді !..” [17, с. 79-80]. Приклади можна нанизувати й далі. І не лише з творчого, а й з реального життя автора.

У листах новеліста теж натрапляємо на численні свідчення опредмечування образів власної фантазії. Зродившись у свідомості як продукти “чистого розуму”, вони настійно вимагали свого реального існування і не вгамовувалися, поки не домагалися свого. Властива художньо обдарованим натурам надмірна вразливість посилювала їх впливи, і тоді кожна емоція, жест, фраза обростали

новими й новими асоціативно-образними утвореннями. Персоніфіковувалися навіть абстрактні поняття. Внаслідок цього стан, скажімо, власних лінощів чи мук сумління (“сумління заболіло”) розгорталися в цілісні картини або, говорячи словами самого Стефаніка, в “драму муки зо змученими людьми в ролях”. Творче навіть у буденних ситуаціях мислення письменника іншого шляху не знає. Воно – на чому наполягав ще Іван Франко – є символічним й аналітичним за своїм характером. І “те, що на ділі є один момент або якийсь стан, сонна фантазія (рівночасно як і художня – Р.П.) уявляє як рух, як цілий драматичний процес” [31, с. 73-74].

Тоді найповніше життя творче і реальне зливалися в нерозривну єдність. Траплялося навіть, що автор вже не міг чітко розрізнити, де закінчується одне і починається інше. Жив творчим, як реальним, а реальним, як творчим. У такі хвилини поставали перед очима найнесподіваніші картини. Зішлюся на одне лишень свідчення:

“Ну, лан. Стерня до половини вже сива. Бур’яни ще зелені, але тверді, як камінь, дикі. Лан четворогранний.

Я его виджу перед собою. І йде дорогою баба. Баба собі в полатаній обгортці чи горботці.

Бачу навіть сині нитки і береги, латки грубі.

І болить мені в мозку щось, і я рагуюся тим, що веду бабу на лан. Мусить вона йти на лан, бо мене голова розболить, я дуже неспокійний.

Баба переступила з дороги і станула на лану. Смішно мені. Така маленька баба – на самім краєчку великого лану! Скидає горботку. Глядить по лану, межею.

Очі її натугою запливають. А я чую біль у своїх очах.

Чи є ковіньки? Коби назбирала повну горботку, але так, аби кінці его ледво сходилися. Нехай би і плечі тріскали!

Мене так болять плечі, і вухами чую шелест ковіньок у горботці...” [27, с. 450].

Здебільшого такі малюнки можна б сприймати як первісні начерки майбутніх творів. Тим паче, що сам автор у заключних рядках цитованого листа до Ольги Гаморак від 28.V.1900 р. натякнув на це. “Але я, відай, терплю за тота бабу – гадаю – а та баба, відай, не терпіла, а може. Декламація нервів або новеліста, що хоче новелу написати (підкреслення моє – Р.П.). А може, воно є не декламація...” – закінчує він листа [27, с. 451].

Іноді подібний стан справді був “декламацією ... новеліста, що хоче новелу написати”. І тоді на основі подібних начерків формувалися повноцінні естетичні структури. Адже, по суті, більшість художніх творів Василя Стефаника мали свої первісні варіанти в листах. Та в багатьох випадках до художньої цілості справа не доходила, щось заважало їм розгорнутися в повнокровні істоти його літературного царства. Чи не тому, що забагато особистого болю жбухало з душі, і це притлумлювало художнє чуття, не даючи йому змогу рухати художню дію. Оті нереалізовані художні ідеї докучали чи не найбільше. Якщо не безпосередньо, то опосередковано, викликаючи сумніви, душевні муки і розпуку. Можна сказати, що, як і його великий вчитель, у житті почував себе, наче на цвинтарі похованих ненароджених власних дітей. Тоді не лише в холодну опівнічну стужу, як І.Франка, а щодень і навіть щохвилини турбували жадливі видива:

*І голос чути, зойк, ридання, стогін –
Не дійсний голос, але щось далеке,
Слабе, марне, тїнь голосу, зітхання,
Чутне лиш серцю, та яке ж болоче,
Яке болоче!..*

“Тату! Тату! Тату!

*Се ми, твої невроджені діти!
Се ми, твої невиспівані співи,
Передчасом утоплені в багноці!
О, глянь на нас! О, простягни нам руку!
Поклич до світла нас! Поклич до сонця!
Там весело – нехай ми тут не чахнем!
Там гарно так – хай тут не гниєм!” [31, т. 31, с. 170]*

Такі образи дедалі відчутніше впливали на реальне життя автора. Вони ставали настільки предметно й чуттєво наснаженими, настільки конкретними, аж лякали не на жарт. Тоді виникало підозріння, чи не є це психічною аномалією і злим насланням. Відтак скаржився на хворобу.

До сказаного долучається ще один суттєвий момент. Очевидно, не є безпідставними твердження критиків і літературознавців, що “судити життя художника треба за законами його поетики” і що “не тільки автор впливає на свій твір, а й твір впливає на автора, змінює його життя” [22, с. 119]. Додаткові аргументи на користь

сказаного виникають, коли візьмемо до уваги, що представники певних літературних напрямів виробляли й утверджували форми символічної поведінки. Своєрідною онтологічною основою таких процесів стало бажання знайти синтез життя і творчості. Сказане стосується передовсім представників тих літературних угруповань, що орієнтувалися на ірраціоналізм та інтуїцію, на домінування неусвідомлюваних форм психічного життя. Ось як описує, приміром, П.Зайцев “занурення” щойно звільненого з кріпацтва Тараса Шевченка в творчу атмосферу богомбно-мистецької дійсності:

“Для Шевченка, що опинився відразу в товаристві мистців-романтиків, де він раз у раз чув патетичні вигуки про “божественне мистецтво”, де всі присягалися на Венеру Медіцейську, а самих себе називали “жерцями бога Аполлона”, – “божественний” Карл (Брюлов – *Р.Л.*) справді був якимсь півбогом, а майстерні його – святинями, де відбувалися містерії мистецької творчості” [12, с. 155]. Або нижче: “Брюлов сам вірив у свою надзвичайну мистецьку місію і в відносинах із людьми виробив спеціальний стиль: театральний патос і жест помагали йому грати ролі мистецького пророка, і він не говорив, а провіщав, не навчав, а проповідував, патетичним тоном надаючи своїм іноді найзвичайнішим спостереженням і заувагам характеру глибоких філософських істин і афоризмів” [12, с. 56].

Можна б подумати, що подібне властиве лише геніям, які “чолом сягають неба” (Л.Костенко). Та ні. Особливо модерністи різних течій і гатунків виявляли велику схильність до таких символічних форм поведінки. “Фрагменти” власного життя ставали для них часто літературними сюжетами чи мотивами. Життя митця, таким чином, протікало ніби в двох вимірах: реальному й імагінативному. Причому йдеться не про природне поєднання в творчій суб’єктивності двох начал, суто людського і творчого, а про повне підпорядкування законів одного нормам іншого. Фігурально кажучи, життя переливалося в творчість – і не на мить, не “лицедійно”, – рівночасно як творчість того чи іншого автора “перетікала” в його життя. Саме життя ставало тоді справжнісінькою легендою, високохудожньою поемою і т. ін.

Цю особливість влучно зазначив і простежив на долі російського символізму В.Ходасевич. Він згадує, що перипетії літературно-естетичного життя поч. ХХ ст. (сказане стосується насамперед

творчої парості з оточення “Скорпіона” й “Грифа”) аж рясніло прикладами такого синтезу. “Дар писати” і “дар жити” тут не просто сприймалися як своєрідні синоніми, – вони стали нормою і “вічною правдою”. Мемуарист ілюструє зазначену особливість багатьма фактами. Серед них – любовною історією Ніни Петровської (Ренати) з В.Брюсовим й А.Белим. Коли любовні емоції Брюсова вичерпалися, “його потягнуло до пера”. Внаслідок життєва канва лягла в основу його роману “Огненний Ангел”. Причому автор “придумав розв’язку і підписав “кінець” під історією Ренати раніше, ніж життєва колізія, що лягла в основу роману, розв’язалася в дійсності” [34, с. 15]. “Тут намагалися перетворити мистецтво в дійсність, а дійсність у мистецтво. Події життєві, через неясність, хиткість ліній, якими для цих людей (тобто символістів і декадентів – Р.П.) окреслювалася реальність, ніколи не переживалися як *тільки і суто* життєві; вони відразу ставали частиною внутрішнього світу і частиною творчості”. Подібна тенденція мала й зворотну дію: “написане будь-ким ставало реальною, життєвою подією для всіх. Таким чином, і дійсність, і література творилися ніби загальними, часом ворогуючими, та і в ворожнечі поєднаними силами всіх, хто потрапив у це незвичне життя, у цей “символічний вимір” [34, с. 9]. Звідси й прагнення до “символічного побуту”, до перетворення власного життя на своєрідний художній символ. Це неминуче позначилося й на філософсько-естетичних засадах цього літературного напрямку, на визначенні його пріоритетів і цілей, головних принципів освоєння дійсності, у т.ч. в повсякденній поведінці. “Символізм, – зазначає з цього приводу В.Ходасевич, – не хотів бути лише художньою школою, літературною течією. Весь час він поривався стати життєво-творчим методом, і в тому була його глибинна, можливо, нездійснена правда, та в постійному прагненні до цієї правди тривала, по суті, вся його історія. Це була низка спроб, нерідко справді героїчних, – знайти сплав життя і творчості, своєрідний філософський камінь мистецтва”. Причому, на переконання мемуариста, подібна “вічна правда” не була прикметною тільки для символістів, – останніми вона була “лише найбільш глибоко і яскраво пережита” [34, с. 7-8, 10].

Не була вона прикметною – додаю від себе – лишень для російського літературного простору. Ні, подібна тенденція охопила була все модерне літературно-мистецьке життя Європи цього періоду, позначене пошуками нових життєвих і художніх форм.

Українська література не була в цьому плані винятком. Щоб переконатися в сказаному, досить перегорнути хоча б кілька сторінок “Української богеми” Петра Карманського.

Цей комплекс питань повинен би стати темою окремої наукової розмови. Тут лише вкажу на деякі моменти означеного феномена, що мають безпосереднє відношення до Василя Стефаника.

Відомо, що на становлення творчої особистості новеліста, особливо ж на перші кроки його творчого поступу, неабиякий вплив мала художньо-естетична ситуація в середовищі “Молодої Польщі”. Можна сказати навіть, що під безпосереднім поглядом краківської богеми Стефаник набирався “росту й сили”. Тому й писав, що “Станіслав Пшибишевський – сам великий і його великі товариші навчили мене шанувати мистецтво” [27, с. 288]. У цьому середовищі якраз щедро культивувалися символічні форми поведінки. Уся поведінка того ж Пшибишевського, засвідчена покутським новелістом у його листах до друзів і знайомих, є вагомим підтвердженням вказаної тенденції. Амплітуда вражень коливається від початкової цікавості й очікування чогось незвичайного (“Є тепер тут новина – се Przybyszewski. Я ще з ним не знакомий, але зазнаюся. Він є тепер у моді. Впрочім, нічого нового не знаю і не можу написати” [26, с. 167]) до відвертого спротиву його екстравагантних “вивихів” (“Пшибишевський є в Кракові. Богато дуже п’є і в екстазі алкогольної пише, а в безсиллю б’є, що видить в хаті, і свариться з жінкою” [26, с. 168]). Після знайомства ці дві визначні й непересічні творчі особистості часто стрічалися, і Стефаник пізнавав лідера польського модерну зблизька. Бачив, що перевиснажений і змарнований алкоголем, життєвими катаклізмами і непомірним творчим горінням, цей “божок” молодих краківських літераторів є глибоко трагічною людиною, усі вчинки й дії якої підпорядковані не стільки життєвим нормам чи здоровому глузду, скільки критеріям нарочитого “лицедійства”. “Був-ем у Пшибишевського на его запросини. Говорили п’ять годин без перерви. Чоловік він сердечний, але до решти запитий. Я его все боявся, аби він на мене не мав якогось впливу. По тій битві він питався мене, чи може мене в коліно поцілювати, бо здавало би ся ему, що землю цілює. Неприємно було. У него пізнав-ем дуже багато всяких світових пройдох літературних” [27, с. 436].

У такі хвилини “цензура свідомості” зникала за ширмою “вічної правди”, творчих бажань та ідеалів, а разом із тим розсоувалися й видимі контури предметного буття з його владою суспільних норм, приписів і настанов. Тоді втрачав контроль над собою і міг в’їхати “верхи” на власній дружині (“прекрасній Аглаї”) у Краків, як перед цим зробив герой його твору. Відтак викликав у сучасників не тільки осуд, а й жалість. Не випадково тому Станіслав Пшибишевський постає з листів Василя Стефаника деколи не у вельми привабливому світлі, при всій повазі до його естетичних новацій і реформ, захоплення його мистецькими знахідками. Як от: “Щодня приходить до мене Пшибишевський і дерев’яне на канапі. ... Чоловік вже не нещасливий, але демонічний в недолі. Цірав всі нитки межі собою і людьми і тепер шукає кінців і сили не має ані в очах, ані в руках, аби наново присилитися. Пропав” [27, с. 443]. Чи ось подібна характеристика: “Пшибишевський все приходить на горівку і витолочує канапу. Каже, що збирає до Парижа зі своєю Івою і там вступить до *finflu* (нім.: шинок гіршого сорту) і буде з нею канкана гуляти. *Ja mam łmie, więc publiki zbiorę moć. Zbankrutowany doszczętnie, Wasyl! i p’е знов. Pisać nie mogę, a pić chcę kolosalne dzbanu – niergorocja!* (пол.: Я маю ім’я, тому публіки зберу силу. Збанкрутував доценту, Василю!.. Писати не можу, а пити хочу величезні збани – не пропорція!) (в обох випадках переклад упорядника листів – Р.П.)” [26, с. 199].

Ні, Василь Стефаник до подібного стану не доходив. Однак часте перебування в такій атмосфері не могло минути безслідно. Мимоволі переймав деякі звички й уподобання прибічників “голої душі” й “голих жінок”, їхні жести й усталені фрази. Усе це, поєднавшись у “внутрішній суб’єктивності” із деякими елементами нервово-психічної конституції, виливалося в цікаві й своєрідні форми.

Як результат – життя і творчість наскільки тісно переплітались і поєднувались, що навіть витворювали в свідомості ілюзію повної й нероздільної єдності. Психологічною підставою цього було, ймовірно, те, що імагінативний світ, як і в більшості художньо обдарованих натур, володів вищою, справжньою істинністю, а отже, й вищою реальністю. Тому й прагнув стати якомога ближче, навіть у побутових дрібницях, до вічносущого, імітуючи “вищі” форми. А це, зі свого боку, викликало послаблення зв’язків із життєвими устоями, притлумлення їх у собі аж до повного заникну. До пори до часу така своєрідна форма творчої асиміляції

здійснювалася, може, й під контролем розуму, а далі заповонила мозково-нейронні центри неусвідомлюваної психіки. У повсякденній поведінці, як і багато-хто з його друзів і сучасників, ставав васалом творчих задумів і беззастережно їм скорявся. Аж доходило до нервових недуг.

Таким чином, тінь художнього слова назавше лягла на все його життя (в т.ч. у час майже 15-літньої творчої перерви) і на поведіння навіть у буденних ситуаціях. Воно, тобто художнє слово, било могутнім ключем, виливаючись у ті чи ті форми. І якщо з якихось причин “щільники естетики” чомусь виявлялися недоступними для заповнення їх художнім нектаром, той завжди знаходив собі місце в інших “місткостях”. Тому й листи, в яких переповідалися певні життєві колізії, стали .Стефаніка в певному розумінні цариною літератури (більшість його пізніше зреалізованих творчих задумів починалося саме звідси) і тому-то порівняно вільно переходив від життєвої “правди” до художньо-творчої навіть у хвилини, які, здавалося, аж ніяк не сприяли цьому. І тоді біля ліжка коханої матінки низав “красними словесами” сторінки новели “Скін”, а тягар родового прокляття логічно “перелився” в художню структуру “Басарабів” ...

У підсумку художня практика стала для новеліста одним із способів долання життєвих перепон, як і останні – способом подолання творчих криз. Не випадково життя новеліста розгорталось мовби за законами жанру новели. Так, після “раптової” слави настає драматичне напруження, пов’язане із залишенням медичних студій, смертю матері та усвідомленням неможливості новими творами “до себе дорівнятись” (Леся Українка). Після цього “крещендо” спостерігаємо справжній новелістичний “пуант” – рішення повернутися “до тата на мужика”. Бажання займатися господарством не приховує якихось несподіванок чи загадок серця. Але ж цей крок зробив знаменитий митець, від якого публіка чекала нових творів! Мабуть, крім морально-етичних чинників, причиною цього був особливий естетичний такт письменника, яким так захоплювався Іван Франко. А Михайло Павлик вважав, що Стефанік “правдивий (справжній) артист і тим навіть, що більше не пише”. Він їде спочатку в Стецеву, де одружується з Ольгою Гаморак і якийсь час веде господарство тестя, а потім у рідний Русів, де його чекали – знову ж! – господарські турботи і висока місія посла до австрійського парламенту. Навіть більше – якщо відштовхуватися від вислову, що “стиль – це людина”, то “Стефанік у розмові має основні прикмети свого стилю: зв’язного, афорис-

тичного, з різними переходами та недосказами” [4, с. 97]. Можна сказати, що новелістичне мислення повністю заволоділо ним.

Усі ці факти є яскравим свідченням трансценденції фізичних меж індивіда і наочним підтвердженням дії принципу синхронічності як альтернативи причинним зв'язкам. Такі приклади стверджують, що реальність і людська природа значно складніші, ніж вони видаються на перший погляд, і що в процесі пізнання треба враховувати всю сукупність фактів, явних і неявних, зрозумілих і таємничих, враховувати всю складну багатоманітність внутрішніх залежностей кожного явища.

Та сказане ніскільки не значить, що ми повинні з недовірою ставитися до листів Василя Стефаника як джерела вивчення його життя і творчості чи, боронь Боже, нехтувати ними. Бо ж “кому ліпше тямити в сьому ділі, як не самим творцям” [31, т. 31, с. 59]. Йдеться про те, що кожне свідчення повинно бути ретельно вивчене із врахуванням всієї сукупності конкретних фактів і характеристик, співвіднесене з іншими відомостями про нього, і лише на основі цього можна робити висновки й узагальнення.

-
1. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. – Москва, 1964.
 2. Бойко Ю. Вибрані праці. – Київ, 1992.
 3. Васадзе А.Г. Проблема художественного чувства: Вопросы психологии художественного творчества. – Тбилиси, 1978.
 4. Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари. – Київ, 1970.
 5. Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ, 1996.
 6. Вассиан Ю. Творець із землі зроджений: Василь Стефаник // Вассиан Ю. Твори. – Т.ІІ. – Торонто, 1984.
 7. Выготский Л.С. Психология искусства. – Москва, 1989.
 8. Гаморак Ю. Василь Стефаник: Спроба біографії // Стефаник В. Твори. – Регенсбург, 1948.
 9. Гроф С. За пределами мозга: Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии. – Москва, 1993.
 10. Гладкий В.М. До питання про психологію творчості Василя Стефаника // Українське літературознавство. – Вип. 4. – Львів, 1968.
 11. Гладкий В.М. Листи письменників // Українське літературознавство. – Вип. 8. – Львів, 1970.
 12. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. – Київ, 1994.

13. Иванов Вяч. Вс. Семиотика и история //Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек – Текст – Семиотика – История. – Москва, 1996.
14. Івченко М. Творчість Василя Стефаника // Україна. – 1926. – Кн. 2-3.
15. Как мы пишем. – Ленинград, 1930.
16. Капри Ф. Дао физики. – Санкт-Петербург, 1994.
17. Костащук В. Володар дум селянських. – Ужгород, 1969.
18. Коцюбинська М. “Безлично голі образки” і біле світло абсолюту // Слово і час. – 1992. – №5.
19. Коцюбинський М. Твори: У 7-ми т. – Київ, 1975. – Т. 6.
20. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. – Москва, 1994.
21. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – Москва, 1995.
22. Милтон В. Отчего умер Гоголь //Вопросы литературы. – 1988. – №3. – С. 119-130.
23. Миронов А.В. Минуты поэтических вдохновений: Проблемы психологии творчества. – Ярославль, 1970.
24. Млаковий М. Галицьке селянство у творах В.Стефаника // Визвольний шлях. – 1971. – №12.
25. Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів, 1938.
26. Стефаник В. Повне зібрання творів: У 3-х т. – Київ, 1954. – Т. 3.
27. Стефаник В. Твори. – Київ, 1964.
28. Тахо-Годи А.А. Миф как стихия жизни, рождающая ее лик, или в словах данная чудесная история //Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. – Москва, 1996. – С. 910-932.
29. Уилсон Р.А. Квантовая психология. – Киев, 1998.
30. Фейгенберг И.М. О принципиальной неразрывности наблюдаемого и наблюдателя в психологических феноменах // Бессознательное: Природа, функции и методы исследования: В 4-х т. – Тбилиси, 1978. – Т. I. – С. 167-173.
31. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – Київ, 1976-86.
32. Франко І. Рецензія на статтю Хр. Алчевської “Мужицька дитина – Василь Стефаник” // Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф.8. – №904.
33. Франко І. Історія моєї хвороби // Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф.3. – №185.
34. Ходасевич В.Ф. Некрополь: Воспоминания. – Москва, 1991.
35. Юнг К.Г. Йога и Запад. – Львов-Киев, 1994.
36. Юнг К.Г. Психологические типы. – Москва, 1992.
37. Юнг К.Г. Синхроничность. – Москва-Киев, 1997.