

Сергій Романов

УДК 821. 168. 0 – 17. 02

### “БУТИ ПИСЬМЕННИКОМ ПОВСЯКЧАС”: ЛЕСЯ УКРАЇНКА ТА ОЛЕКСАНДР ОЛЕСЬ

У статті розглядаються особливості творчого становлення Лесі України та О. Олесь. Мистецькі авторефлексії письменників оприявнюють джерела їхнього поетичного натхнення і, ширше, природу художнього слова. Жах прозріння власної долі, долі як покликання і призначення, бунт слабкої людської природи супроти невідворотності небесного закону вивершуються вибором / прийняттям рокованого згори. Леся Українка цей вибір зробила, Олесь зупинився на півдорозі. Зупинився, хоч у нього було все необхідне для руху / прориву: гострота і безпосередність сприйняття, сила уяви, розкутість фантазії. Але фатально забракло сміливості першовідкривача, а отже, настирності, цілеспрямованості усвідомленого руху, що виявляється у здатності до рефлексій над здобутим досвідом, критичних судженнях та універсального рівня узагальненнях.

*Ключові слова:* талант, доля, свідомість, прозріння, муза, птах, слово, мелодія, дух.

*Serhiy Romanov. “To Be a Writer All the Time”: Lesya Ukrayinka and Oleksandr Oles*

The paper considers peculiarities of creative growth of Lesya Ukrayinka and Oleksandr Oles. The writers' creative self-reflections show sources of their poetic inspiration and, more generally, the nature of artistic expression. Horror insight of one's own fate, both as one's vocation and destination, and weak human nature's revolt against inevitability of the law of heaven terminate with selection/adoption of designed from above. Lesya Ukrayinka made this choice while O. Oles stopped halfway, although he had all the necessary for movement / breakthrough: acute and open perception, power of free imagination. But he lacked proper confidence and courage of pioneer for persistent and deliberate movement, which manifests itself in the ability of reflecting the lessons learned, in critical judgment and profound generalizations.

*Key words:* talent, destiny, mind, consciousness, insight, muse, bird, word, melody, spirit.

Учені різного фаху – психологи, філософи, філологи – пропонують чимало теорій у намаганні пояснити “матерію”, “енергію”, “світ”, з яким мають справу митці. Одне, у чому беззастережно вони сходяться, – це визнання нематеріального характеру феномену. Переважно говорять про її (реальності) зворотний, темний бік, який під тим чи тим приводом відкривається одчайдушним сміливцям. Умістити й бодай приблизно передати відчуте й пережити “там”

спроможні хіба що усталені, за Юнґом архетипні, структури та образи. Ось як, до прикладу, спробував це зробити письменник і філософ Моріс Бланшо. Відштовхнувшись від рядка С. Малларме, він пише: “Ввійшовши у вірш”, поет входить у той злидений час, що є часом відсутності богів. Дивовижне слово. Той, хто входить у вірші, уникає буття як певности, стикається з відсутністю богів, живе в безпосередній близькості біля цієї відсутности, стає відповідальним за неї, перебирає на себе ризик за все це, терпить його милості. Той, хто входить у вірші, повинен відкинути всіх ідолів, порвати геть з усім, не мати перед собою ні істини як обрїю, ні будучини як притулку, адже в нього немає ані найменшого права на сподівання: навпаки йому належить перебувати у відчаї. Той, хто входить у вірші, помирає, стикається зі своєю смертю, як з безоднею” [1, 25].

Виявляється, що для самого поета майже завжди несподівано, а отже, удвічі сильніше, первинне знання про те, що таке мистецтво і як воно можливе, відкривається трагічною, коли не сказати жахливою, фатальною природою. Бо ж суть його – у найдальших глибинах буття, межі – у найкритичніших станах індивіда, вияв – у граничних спалахах уяви. З цілковитою очевидністю Лесі Українці збагнути це довелося в переломний період життя і творчості, що припадає на зиму 1900–1901 рр. “Мінська історія”, з котрої вона вийшла письменницею того реєстру, про який говорять тільки категоріями геніальності, заповілася випробуванням не тільки тіла й духу, а і слова. Слова, яке було і тим, і тим, і ще чимось незмірно іншим, вищим. Ніби прочуваючи великі звершення, авторка випробовує силу й межі своєї “єдиної зброї”. І її потуга приголомшила власницю. Свідчення цьому – цикл “Ритми”, котрий, що важливо, написано паралельно з “циклом Мержинського”.

Вісім поезій, назвемо його мистецьким, циклу “Ритми” розгортаються драмою духу, що через удивлення / проникнення в безодню абсолюту цілковито поринає, розчиняється в нім. І, дивовижна річ, тільки доброхить віддавшись на поталу, на самозникнення, на смерть пісня-душа, як фенікс із попелу, здатна оновитися до життя. Четвертий вірш через шекспірівський образ виявляє цей процес і стан у всій химерній, в автоозначенні, “божевільній” відкритості: “Хотіла б я уплисти за водою, / немов Офелія, уквітчана, безумна. / За мною вслід плили б мої пісні, / Хвилюючи, як та вода лагідна, / все далі, далі... [...] / Я ж, така безвладна, / дала б себе нести і загортати, / пливучи з тихим, ледве чутним співом, / спускаючись в блакитну, ясну воду / все глибше, глибше...” [4, т. 1, 192–193].

Вода (нагадаємо, цей образ актуалізовано й у вірші “To be or not to be?”) постає чи не основним першоелементом буття, його колискою, початком і кінцем. Як жива та мертва, вона дарує і забуття, й очищення, й оновлення водночас. Наслідком цієї подорожі “на той бік”, “на дно” стає енергія, деструктивно-творчу природу якої слід погамувати та освоїти, спрямувавши в конструктивне русло. Ось як про це звістує п’ятий вірш циклу: “...Ні! я покорити її не здолаю, / ту пісню безумну, що з туги повстала, / ні маски не вмію накласти на неї, / ні в ясну одягу убрати не можу, – / б’є чорними крильми, мов хижая птиця, / і раниць, як тільки я хочу приборкати / її силоміць” [4, т. 1, 193].

Птах, посталий із води і нестримно скерований у небо, є в цім разі не так метафорою натхнення чи навіть творчості, як загалом мистецтва та навіть ширше – буття, посвяченого у світову містерію духу. Водночас, і це наголошується з вірша у вірш, неодмінною умовою другого (справжнього) народження є добровільна відмова від першого. Тому й “Летить безумна пісня – стережіться! / Бо жаль ваги не має, так, як смерть!” [4, т. 1, 194].

Шоста поезія циклу, всуціль складена із запитів-звернень, адресованих найперше власній душі, що стала, внаслідок пережитого, свідомою частиною універсуму. Прикметний однак початок твору, що відкриває той надзвичайно важливий ряд питань, суть котрих зводиться до головного: навіщо в людині закладено творчий первень і дано можливість керувати/сь ним? Адже нести тягар знання-творчості, таланту неймовірно важко: “Якби вся кров моя уплинула отак, / як сі слова. Якби моє життя / Так зникло непримітно, як зникає / вечірнє світло!..” [4, т. 1, 195]. Але зникнути, відійти зі світу, перейшовши такі випробування і здобувши право та силу слова, героїня / авторка уже не може. У неї, як сама підкреслює, обов’язок – “будити мертвих, тішити живих” (!). Обов’язок набагато важливіший за особисті прагнення, бажання, навіть саме її існування. Тому рука тільки сильніше стискає меча.

Підсумковим і, можливо, основним постає завершальний твір циклу. Саме в ньому здобута шляхом смерті-переродження темна енергія нестримного творчого потоку отримує нібито і протилежний, але вкрай необхідний, сказати б, живильний заряд, “ембріон свідомості” – горнього полум’я, духу, уособленого поривом до ідеалу. Низ і верх, земне та небесне, отже, єднаються у цілість, як тіло і душа. Невипадково й у “Завітанні”, першій мистецькій авторефлексії поетеси, її почергово навідує дві крилаті генії – темний, який “жахом скував” серце, та світлий, що “осявав променями ідеалу”.

Уже мовилося, що ідеал – то тільки омріяна вершина, ілюзія, ідея, як любила повторювати сама Леся Українка. Однак життя без цього порожнє та марне, а тому людина завжди тужить, прагне до нього, хоча й усвідомлює неосяжність омріяного. Але в цих стремліннях, неспокої та стражданнях і народжується те, що робить людину людиною. Надзвичайно глибоким тут є символ сліз “з глибин самого серця”. З цього, ущерть переповненого серця, і бере початок справжнє буття – в істині й любові – буття душі: “Нехай би з них (сліз – Р. С.) душа моя повстала / і з мукою тяжкою подалася / на те верхів’я вічно світлянеє, / що мріє здалека моїм очам / так неприступно, як і тії гори, / що я на їх лиш мрією літаю. / І, може б, дух мій, наче тая хмарка, / на високості раптом одмінився, / просвічений нагірним, чистим світлом” [4, т. 1, 197].

М. Бланшо, як здається, виставив для митця дві крайні точки існування в “міжсвітті” (після “входження у вірш”) – відсутність богів і смерть. Та імпліцитно, і думається свідомо, він окреслив не фігуру скінченності, осягну, бо вимірну своїми межами, а фігуру, краще, мабуть, сказати сутності, вічного, що образом більше нагадуватиме перекручене коло, символ усе тієї ж вічності. Адже “відсутність богів”, утім, і в релігійній традиції – це і є смерть, порожнеча, ніщота, а їхнє повернення виявляється уособленням життя, руху, творчості. “Нагірне чисте світло”, до якого тужить дух Лесі Українки, і виявляє можливість такого повернення, свідчить про нього.

Сакральна символіка (передусім християнська), якою рясніють твори поетів порубіжжя, зазвичай не була даниною моді, а чи риторичними жестами. Насправді саме і, можливо, *тільки* релігійні досвід та переживання здатні були передати мінливу, важковловну сутність мистецького одкровення. І усе завдяки тому, як переконує американський професор Джордж Сантаяна, що сфери обох духовних практик надзвичайно близькі. У своїй програмній праці, що вийшла на зорі нового століття (1900-й рік) учений головне, вище призначення поезії вбачає в тім, щоб “відновлювати матерію досвіду, зберігаючи реальність почуття і фантазії, що приховуються під поверхнею загальноприйнятих ідей, і потім із цього живого, але несформованого матеріалу зводити нові будівлі, величніші і прекрасніші, пристосованіші до первинних прагнень нашої природи, сприятливіші для виявлення вищих можливостей нашої душі. Тоді наше занурення у трясовину буття виправдується подальшим вільнішим сходженням

до його мети: ми звертаємося до почуття лише для того, щоб знайти поживу для розуму; ми руйнуємо умовності лише для того, щоб створювати ідеали” [1, 245–246].

Це тяжіння до абсолюту, намагання збагнути і відрефлексувати досягнуте властиве й таланту О. Олесья. Щоправда його аспірації в бік релігійних доктрин, порівняно з Лесею Українкою, мають у цілому загальний, так би мовити, зовнішній характер. Поет теж охоче задіює сакральну символіку, але апелює переважно не до надреальних сутностей, а до їхнього земного втілення. Тобто роздумує не так над джерелами творчого, призначенням мистецтва (“теорією”), як над постаттю співця, його суспільними інтенціями. Відоме твердження Новалиса про те, що “митець належить своєму творінню, а не творіння митцю”, він не те щоб ставить під сумнів, а повсякчас береться перевіряти практикою. І це тим більше цікаво, що суть його обдарування стихійна. Відома заувага М. Рудницького, що “Олесь усе завдячує природі, нічого культурі”, виглядає під цим кутом достатньо підставовою і суперечливою водночас.

Вірш 1904 року, яким відкривається перша збірка автора “З журбою радість обнялась”, належить до рідкісних занурень у першовитоки, першоімпульси творчого пориву. Він, як знаємо, хронологічно пов’язаний із порою дитинства, і саме туди повертаються думки у спробах реконструювати стани внутрішнього трепету-резонування в лад з усесвітом: “Весь Божий світ сміявся, радів... / Раділо сонце, ниви, луки... / І я не виніс щастя-муки, / І задзвеніли в серці звуки, / І розітнувсь мій перший спів...” [2, 52]. На схилі віку, відповідаючи на запитання празького журналіста, поет, з певним уточненням, підтвердить висловлене понад чотири десятиліття тому.

Інтуїтивно-відрухове, справді підсвідоме, входження у світову взаємодію, сприйняття і прийняття її як божественної гармонії, де своє природне місце належиться кожному, – такими, сказати б, легкими виявилися перші творчі уроки Олесья. У вірші того ж 1904 року, який сприймається органічним продовженням вище цитованого і який автор не друкував, стан духовно-мистецької одержимості заявлено в реєстрах найвищого, сливе райського, блаженства. Варто подати увесь текст, то більше, що таких речей-одкровенень в автора небагато: “Натхнення час – то час святий! / В той час душа моя літає, / Вгорі в блаженному розмаї / І слуха голос неземний. / І чує те, чого другий / В той час душею не вчуває. / В той час стиха моя печаль / І власне все в загальнім гине, / В той час прощаю я людині, / В той час мені й рослини жаль / І дух мій чистий, як кришталь, / По небу з янголами лине” [2, 572].

Ширяння звільненого духу в емпіреях, яке критика переважно брала за бездумне витання у хмарах, химерування, має своїм конкретним, “матеріальним” вислідом творчі звершення. Ословлення, оформлення в текст “вчутого” від “неземного голосу”. Але от несподіванка – автора рідко задовольняє зроблене, записане, і найперше мізерністю впливу на читача, на реальний світ. Ще один вірш цього року, що поряд із двома попередніми заповідається своєрідним триптихом, виявляє це досить виразно.

У рецензії на “З журбою радість обнялась” І. Франко передусім звертає увагу на цю річ, щоправда тільки заради підкреслення музичності ліричної форми та водночас її невправності, зокрема і через банальність коди, прикінцевих зворотів. Безпомилним чуттям критик виокремив справді один із ключових творів збірки, але не завдав собі труда ув’язати його з іншими, а головне, художнім саморухом автора. А між тим поезія виявляє коли не кризу, то злам від розуміння того, що нові і нові спроби виявляються кружлянням по колу і далі не ведуть. Звідси й відчуття безнадії, утрачених можливостей, прожитого марно життя: “Болить душа моя, болить... / Пекучий біль її проймає... / А день за днем пливе, біжить, // А там і смерть страшна чекає... / Я жив, а що кому

зробив? / Куди я дів чуття і думи?... ” [2, 83]. Такими, бачиться, що не зовсім і риторичними питаннями означено розпач від власного безволля, невправності руки, млявості слова. Тому, як і в ранньої Лесі Українки, так багато у збірці закликів до небес запалити горнім племінням кволий земний голос (“Не слів мені, а стріл крилатих, вогняних!..” і под.).

За цієї нагоди зручно буде з’ясувати особливості, власне відмінності, у зверненнях до музи, а отже, творчому самоусвідомленні двох у чомусь і близьких, але таких різних натур. У природного таланту Олеся з його культом стихійного натхнення, неусвідомленого пориву, наївного, первозданного чуття домінують емоції з найвиразнішими їх виявами подиву й образи. Іноді він просто почувається одуреним через “зраду” слова, яке так легко давалося від початків, але відмовляється служити в подальших, складніших випробуваннях.

Справді, ситуація мала б нагадувати глухий кут, куди потрапляєш самохіть. А річ у тім, що запалу Олесеві вистачило тільки на потужний старт: усе, що було в потенції, вигоріло досить швидко. Для подальшого розвитку потребувалося інше, тривкішої конденсації, паливо, яке залягало у пластах культури. Чи розумів він це? Думається, що так, адже робив спроби в цім напрямку. Однак мистецтво, як відомо, потребує самодисципліни думки, зосередженості й націленості на підкорення усе нових і нових вершин. Іти цим шляхом дуже важко, особливо коли маєш неабиякі здобутки від початків і потім, навіть мимоволі, орієнтуєшся тільки на них. Показовими тут можуть бути приклади ще двох письменників епохи, які за подібних тріумфальних обставин увійшли в літературу. Та от тільки Стефаник після свого неймовірного злету замовк майже на два десятиліття, аби в наступному періоді виступити уже помітно скромніше. Винниченко ж, хоча і продовжував невпинно писати, з різною мірою успіху, живив, підтримував свій художній талант політичними доктринами та філософськими теоріями.

Олесь тут ближчий до Стефанника, хоча й писати не полишав ніколи. Причетними до його художнього самообмеження, як не дивно, виявилися також критики й читачі. У загальному сенсі вони розбестили митця своєю надмірною прихильністю, дорівнюючи здобутки початківця і не вимагаючи більшого. Не дивно, отже, що в 1920–1930-х роках він був здивований і ображений дошкульними оцінками молодих, адже критикували за те, за що раніше підносили. Та боронитися не став. А з приводу рецензії Франка варто вказати на її неоднозначну, майже подвійну скерованість. З одного боку, авторові не відмовиш у прозорливості і влучності оцінок, найперше в окресленні домінантних рис нового обдарування. А з другого, очевидним є ігнорування далеко непересічних художніх потенцій, які за належного розвитку міг би реалізувати поет. Щось схоже, нагадаємо, було і в його оцінках таланту Лесі Українки, переважну ліричну природу якого він протиставляв драматичній.

Наведені паралелі з достатньою виразністю демонструють відмінності в потрактуванні суті художнього двома такими різними епохами, як реалізм та модернізм. Обґрунтовуючи наведену вище думку щодо призначення поезії, Д. Сантаяна писав: “Уподібнюючись до натураліста в усьому іншому, поет відрізняється від нього гармонією інтересів; він має конкретніший розум; його видимий світ зберігає усі свої барви і свою незмінну пристрасність і повноту життя. Замість того, щоб вивчати вимірні складники досвіду, він намагається осягнути його моральні цінності, його красу, можливості, що відкриваються душі, а тому космос, який він створює, стає ідеальним театром духу, де розігрується найвеличніша з драм і вирішується людська доля” [3, 246].

Свого часу Леся Українка саме в поезії віддала належне вивченню “вимірних” основ реальності цілком у згоді з народницькою концепцією об’єктивації і позитивного перетворення дійсності. Її перша художня спроба, як відомо, була відруховою реакцією, хоча й перепущеною крізь себе, на кривду несправедливого світу – арешт любої тітки Олени. Те, яким темним, трагічним виявом відкривалося життя, вочевидь, посутньо вплинуло на поважність сприйняття власного в нім місця та покликання. Коли дослухатися слів іншого американця, Р.-В. Емерсона, що “мистецтво – це шлях від творця до його творіння”, то досвід нашої поетеси постане невпинним і щораз упевненішим торування цього шляху. Хоча спочатку рух до глибин не був ані стрімким, ані легким. Природа її обдаровання, на відміну від Олесевої, мала інтелектуально-культурне підложжя. Рівною мірою визначальними і світоглядно, і в поетиці тут поставали чинники ірраціонального й раціонального. Пізнане інтуїтивно, осягнуте спалахами й поривами / проривами вимагало – і отримувало! – рефлексію, філософське й історіософське наповнення, психологічне нюансування. Талант, наче коштовність, наполегливо огранювався й випрозорювався, через взорування / перегуки з найвищими здобутками попередників і сучасників, употужнювався сенсово й духовно і набував формальної довершеності.

“Оспіване” багатьма критиками вільне (іноді писали і про довільне) почування в обширах культури давалося не тільки відповідною підготовчою роботою: освітою, мандрями, здатністю до спостережень, сприйнятливості тощо. Беручи творчість “ідеальним театром духу”, Леся Українка свідомою була того, що стати в ньому повноправним і вправним режисером можна тільки прийнявши “умови гри” заповідані, закладені його природою. І діалоги з музою – то насправду спроби порозумітися з істинною владаркою “театру”, узяти, коли говорити образно, її генієм-покровителькою, власне співавторкою, співтворцем. Як твердить М. Бланшо, “поет, той, хто пише, “творець” ніколи не зміг би зі сутнісної марності й безділля викувати твір; ніколи він сам із того, що стоїть біля первини, не змусить заструмувати чисте слово почину. Ось чому творчість є творінням лише тоді, коли вона стає відкритою близькістю того, хто її пише, й того, хто її читає, простором, що насильно розгорнутий завдяки обопільному спростуванню права на промовляння і права на розуміння. Й той, хто пише, є разом і тим, хто “наслухає” незавершенне й нескінченне, тим, хто почув його як слово, тим, хто ввійшов у злагоду з ним, упорався з його вимогливістю, згубився в ньому й усе ж таки урвав його, й у цій перерві вчинив його доступним, виголосив його, міцно прилютувавши до цієї межі, й опанував його, визначивши належну міру” [1, 24].

Перемовини Лесі Українки з музою вивершилися вибором і домовленістю, яку жодна зі сторін не порушувала. Після “Ритмів” у неї майже не трапляється мистецьких авторефлексій-діалогів, якими рясніє поетичний доробок попереднього десятиліття. “Майже” – це “гумореска” 1909 року “Музині химери”. У жартівливій формі, але поважно тут утверджується, на противагу новочасній “моді”, вагомість, а для того, хто бере мистецтво серйозно, domeжна необхідність означеного “союзу”. Повна безпорадність героя, поета, який його свавільно розірвав, більш ніж показова. А от вислідом, мовлячи словами авторки, “гожої вірності” є найвища винагорода творчої людини – шал “святого” (теж автоозначення) натхнення. Знаменним тут є вірш з промовистою назвою “Як я люблю оці години праці...”. Вірш, так і не відданий до друку. Можливо, через ключову строфу, яка, окрім усього, годна слугувати ще й ілюстрацією-доповненням наведених роздумів Бланшо щодо права на “промовляння” і права на “порозуміння”: “І любо так, і серце щастям б’ється, / Думки цвітуть, мов золоті квітки. / І хтось немов схиляється

до мене. / І промовляє чарівні слова. / І полум'ям займається від слів тих, / І блискавицею освічує думки" [4, т. 1, 253].

Легкість, з якою писав Олесь і яка так подивовувала сучасників, реально не була, мовляв Франко, ані бездумним "цвіріньканням", майже забавкою, ані вправним ремеслом під суто художнім оглядом. То правда, що найкраще творилося у стані вибухів натхнення, емоційного зворушення. Можливо, його переживання митей осяяння й екстазу, духовних інсайтів, мали багато спільного з тим, що виказувала зі своєї практики Леся Українка. Але правда й інше: він не любив доводити, вигранювати свої вірші, те, що колега називала каторжним "вигладжуванням", тобто роботою з чернетками. Та це зовсім не означає, що поет не знав мук і сумнівів творчості, не переживав поразок, розчарувань, депресій. Навпаки, цього, як видається, було навіть поза межі. І намір піти на війну, а згодом й участь у національно-визвольних змаганнях (нагадаємо, 1919 р.) далеко не в усьому визначалися, як сам запевняв, матеріальною, борговою катастрофою. На цей час припадає, мабуть, найсильніша творча криза, позначена фатальним, як згодом виявилось, духовно-мистецьким зламом. Тому вона (ця криза) природно відмежувала, завершила перший період літературної праці.

Свідчення, передчуття майбутньої колізії самопоборювання не складно зауважити і в щасливих роках стрімкого творчого лету. Розпач, що переживає митець через неспроможність уповні виразити себе, навряд чи можна, як сподіваються деякі учені, вичерпно пояснити лише відсутністю належного й головного інструментарію – виробленої художньої мови. Сам він, щоправда, нарікав на брак у ній "готових форм і категорій" для повноцінного діалогу зі світом. Проте особисто докладених зусиль у вирішення завдань цього рівня, попри усі завіряння, виявилось таки недостатньо. Він явно не належав ані до, як тоді це називалося, "ковалів" слова, ані, повторюючи за Лесею Українкою, "совісних розробників" його. Цю прикру "особливість" творчого характеру молодшого товариша (та й багатьох інших представників покоління) поетеса зауважила ще всередині 1900-х років.

Заради справедливості слід пояснити, що "простота" мовного ладу Олесь не виходила тільки зі свідомого бажання (злученого з невмінням дати нове), як указував, приміром, М. Рудницький, не надто вибиватися за межі тогочасних читацьких смаків та уподобань. Думається, що тут поетом найперше керувало почуття міри. А все ж славнозвісний "антеїзм" митця обертався не стільки консерватизмом чи пуризмом, а простотою, навіть простакуватістю, такою недоречною, безсилою перед великими завданнями.

Коли піднятися над формальні чинники мови як системи граматичних категорій та комунікативного засобу, то уживання Олесь в цей "дім буття" справді видається складним і неоднозначним. "О слово рідне, орле скутий..." – такими закличками до звільнення "голосу душі" народу він виявляв розуміння необхідного, але, як це вже на раз траплялося, далі робив лише кілька щораз непевніших кроків. Варто, хоч і побіжно, зіставити лірику і драматургію митця, аби пересвідчитися, що, удаючись до тези Гадамера, "виворожити самодостатність мови" йому не вдалося. Не йдеться, звісно, про те, що він не брав слова поважно, але й цілковито здатися на його волю, визнати її вищою за власну не наважився.

"Спів з душі і без нот" – це далеко не те, що було потрібно. У найкращому випадку тільки вдала авторська / акторська імпровізація, звук і вібрація скінченні у своєму триванні. І дуже рідко це чистий голос глибини, як каже Бланшо, "первини і почину", котрі маркують помежів'я справжнього і дочасного, істинного і профанного. "Скидається на те, – заявляє учений, – що поезія – література – пов'язана зі словом, яке не може урватися, адже воно не промовляє, воно є. Поезії не є цим словом, вони є почином, а от саме це слово

ніколи не розпочинається, а завжди промовляє по-новому й завжди починає все спочатку. Однак поет – це той, хто почув це слово, той, хто увійшов у злагоду з ним, посередник, який, виголошуючи це слово, змушує його до безгоміння” [1, 24]. Олесь же, як правило, відмовляється (неспроможний?) бути “посередником”. Його *роль*, а не *покликання* – виконавець уже готового, копіювальник, ілюстратор. На жаль, поет не почув свого улюбленого автора А. Белого в частині надважливого міркування про те, що “творчість керує свідомістю, а не свідомість творчістю”. Намагання “правувати стихіями”, коли ти не деміург, призводять або до катастрофи, або до порожньої забавки, штучності, пафосу, що нічого, окрім ілюзії (хоча й утішної), дати не можуть. Самовпевненість Гелена із безсмертної “Кассандри” Лесі Українки годна межувати хіба що з його ж оманами: “Ти думаєш, що правда родить мову? / Я думаю, що мова родить правду” [4, т. 5, 62]. Спроби творення сенсів та сутностей без розуміння природи та наслідків содіяного тільки викривлюють, а власне, спотворюють істинне / ідеальне. Але така вже вдача і, мабуть, доля людини – жити марнотую у світі хибних уявлень, беручи його (такий світ) єдиною і незмінною реальністю.

Отже, причин “труднощів самовираження”, у сенсі мовної стихії також, слід дошукуватись у внутрішньому просторі, зокрема у світоглядно-психологічному бар’єрі, обмеженні “природного” таланту, що, як уже йшлося, не отримав потрібного розвитку. І в цьому джерело мук невисловленого, таких разючих, що ліком на них тільки найрадикальніший засіб: “Де ті слова, що вмерли на устах, / Де непроспівані пісні?... / Чи розп’ялись ви на хрестах, / Чи й досі мучитесь в мені... / О, як хотів я вмерти разом з вами, / З моїми мріями-думками!” [2, 196].

Чому ліричний герой / автор не заповідає життя, а навпаки висловлює бажання його полишити? І наскільки сильним, органічним є це бажання? Відповідь на останнє питання спроможна пояснити і все інше. Відкриття глибинного зв’язку творчості з темною енергією буття стало для поета вражаючою несподіванкою, шоком. Настільки сильним, що він не зважився навіть стати над прірвою, не те що вгледітися в неї.

Сучасники свідчать, що понад усе Олесь боявся смерті, потерпаючи і через її темну загладу, ніщоту, і через цілковиту обірваність існування, що, як уважав, унеможливить його головну, *творчу* реалізацію, а отже, сенс земного існування. Сокровенна ідея, котрою жив (і ділився з найближчими), полягала в намірах, бажаннях, мріях проспівати ще не чувані людьми пісні. І от парадокс, єдиний шлях, яким цього можна сягнути, виявився таким близьким і таким далеким. А ступити на нього було понад сили. Тому вірші, де описано (і це найточніша дефініція) готовність залишити світ, постають виразно декларативними. Тут поет не є собою. Відповіднішими його природі є речі, що мають скерованість і ефект самонавіювання, самозаспокоєння, утишення внутрішніх збурень. Як-от, приміром, такий підкреслено символістської поетики текст на дві строфи: “І холод, і вітер, і хмари осінні, / І зле щось віщують сичі, / І крає всю душу чиєсь голосіння... / Мовчи, моя пісне, мовчи. / Далеко до сонця, далеко до ранку... / Заснути б і спати вночі, – / Так хтось і регоче, і плаче на ґанку... / Мовчи, моя пісне, мовчи!” [2, 228].

Шлях Орфея, до образу якого поет так настійливо апелював, видався понад силу: зійти до Аїду і повернутися звідти – чи ж не самогубство, чи ж не божевілля? Легше, простіше виявилось відмовитись (насправді задекларувати відмову) співати, а отже, і жити. На жаль, не зарадило тут і з такою безпосередністю заявлене, але знову ж глибинно не прийняте, не засвоєне розуміння мистецтва як гри, вільного, безмежного у своїй спроможі самовияву. Виголошений у поемі “Щороку” (одному з найкращих творів автора) заклик – “Зброї нема. / Зброя єдина – / Будь як дитина. / Грайся м’ячем, /



Злотом, любов'ю, / Власною кров'ю, / Честю, мечем" [2, 191] – у щось більше так і не переріс. Мистецтво лишилося загорожею, захистом (тільки зрідка протистоянням) від смерті, а не можливістю, єдиним способом взаємодії з нею.

Символічна смерть на півдорозі тим більше прикра, що зупинила, пустивши колом, розвій справжнього, закресного на великі звершення таланту. І під таким оглядом доробок Олеся постає далеко не тим, на що заповідався. Тут його рефлексії рідко і з великою напругою виходять за межі співу птаха "з душі і без нот" (Франків образ таки має свою слухність). Поезія пориву, фантазії, пристрасті усе ніяк не може наситити, употужнити вібрацію чистого звуку обертонами сенсів, відкриттів, одкровенень, що з простенької мелодії витворюють універсальної палітри симфонію. Тобто, завершуючи цю музичну метафору, Олесеві не скорився шлях, який так упевнено перейшла Леся Українка: від музики-аматора – до композитора-генія.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Бланшо М.* Простір літератури. – [пер. з фр. А. Кононович]. – Львів: Кальварія, 2007. – 272 с.
2. *Олесь О.* Твори : У 2 т. – Київ: Дніпро, 1990. – Т. I. Поетичні твори. Сатира. – 959 с.
3. *Сантаяна Д.* Витлумачення поезії та релігії. – [пер. з англ. О. Махничев]. – Львів: Ініціатива, 2003. – 288 с.
4. *Українка Леся.* Збір. Тв. : У 12 т. – Київ: Наук. думка, 1975–1979.

*Отримано 11 жовтня 2016 року*

*м. Луцьк*

