

РОЗДІЛ 3

ЖИТТЯ І ЖАНР.

ЗМІНИ В СИСТЕМІ ЖАНРІВ І НОВЕЛА.

ПСИХОЛОГІЧНА НОВЕЛА, БЛИЗЬКА
ДО ПОТОКУ СВІДОМОСТІ.

НОВІ МОЖЛИВОСТІ ОПОВІДАННЯ.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРІВ МАЛОЇ ПРОЗИ

(КІНЕЦЬ ХІХ — ПОЧАТОК ХХ ст.).

УРОКИ КЛАСИКИ І РАДЯНСЬКА НОВЕЛА

Рвучким і напруженим був темп суспільно-політичного життя на грані ХІХ—ХХ ст. Капіталізм, переростаючи в імперіалізм, загострив суперечності експлуататорського ладу. Вихід на суспільну арену робітничого класу і загальна популярність його ідеології, поява ленінізму, події революції 1905 року і першої імперіалістичної війни — все це надзвичайно впливало на світогляд письменників та урізноманітнювало життя і давало ще не знаний за темами матеріал для художньої творчості.

Під тиском повсталих народів падали вікові рогати й цензурні заборони, національні обмеження. З'явилися численні часописи українською мовою, щоденна преса. Історики давно помітили прямо пропорційне розвитку преси зростання новелістики у різних країнах.

В українську новелістику приходять нові численні талановиті письменники, визначні індивідуальності, які урізноманітнюють її своїми оригінальними мистецькими почерками, пошуками нових форм. Інтенсивнішим стає процес інтернаціоналізації літератури — процес взаємозбагачення і зближення. Українською мовою перекладається і систематично друкується все краще з світової літератури. Навіть зарубіжні літературознавці схильні вважати нині, що російська новелістика виходить у цей час на передове місце у світовій літературі, що за останні п'ятдесят років жодна новела не була написана без впливу А. Чехова... Всеполюське резонансу набуває мала проза Василя Стефаника [див. 110], Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської як оригінальне явище світового рівня. Контакти української новелістики з малою прозою

Антон Чехова, Максима Горького, Володимира Короленка, Івана Буніна та інших були плідними.

Мала проза виказала надзвичайну оперативність. У ній знайшли яскравий вираз економічні процеси, демографічні рухи — пролетаризація селянства, його еміграція чи переселення, а також політичні — революція 1905 року і перша світова війна. «Ніколи ще, — писав про кінець XIX ст. І. Франко, — література не була в таким живім та тіснім зв'язку з суспільним розвитком, з провідними суспільними змаганнями, з кипучою класовою боротьбою, як у нашій віці, ніколи вона не була таким правдивим, свідомим та живим виразом інтересів, смаку, поглядів і почувань суспільності, не була таким сильним двигачем поступу і розвитку, як у нашій віці» [145, с. 78]. В українській літературі форми малої прози стають на початку XX ст. провідними і досконалішими.

Ще в 1895 р. Іван Франко скаржився, що «новелістична продукція у нас слаба та в додатку порушується утертими дорогами, творить після давніх взірців звичайно не досягаючи артистичного викінчення і ширини погляду тих взірців» [139, с. 218]. Це було якоюсь мірою справедливо, якщо виключити велику різноманітну та новаторську продукцію в цій галузі самого Франка. Але вже в 1901 р. він з радістю констатує, що «на полі новелістики галицька Русь у ті часі видала ряд талантів, яких не постидалась би одна, далеко багатша від нашої літератури. Новелістичне можна сказати, найбільш універсальний і свobodний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має часу, ані спокою душевного, щоб читати багатотомні повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізкіші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [137, с. 78].

Життя і жанр, життя жанру — це дуже складні літературознавчі проблеми, якщо не вирішувати їх спрощено. У свій час вульгарні соціологи неймовірно заплутались у цьому питанні, надто прямолінійно, без урахування законів специфіки мистецтва, пояснюючи зв'язок жанру з політичними змінами. Вважалось, що старі форми повинні відмерти з розкладом того ладу, при якому вони процвітали. Роман як «найтиповіший

жанр буржуазного суспільства» вважався неспроможним передавати радянське життя*.

На початку XX ст. була спроба пояснити зміни в літературі того часу тільки змінами тематики. Іван Франко, заперечивши цей поверховий погляд, показав внутрішні зміни у структурі жанрів прозової їх системи, викликані методом психологічного реалізму.

Справді, на формування і зміни жанрів має вплив об'єкт зображення, але не можна нехтувати і тим, що К. Кузьмичов називає «методологією художнього мислення, творчим методом, що історично склався і зумовлений епохою» [71, с. 73]. «Трансформація жанрів має не прямий, а зумовлений різноманітними обставинами характер, серед яких провідними є метод і стиль, в свою чергу обумовлені самим життям» [71, с. 38]. В українській літературі кінця XIX — початку XX ст. структурні зміни малої прози, як і система всієї прози, драматургії і лірики, поряд із факторами традиції і закону заперечення, різноманітності викликані змінами у методі. У надрах психологічного реалізму формуються вже елементи соціалістичного реалізму, посилюється також боротьба проти занепадницьких напрямів модернізму.

Іван Франко листами — автохарактеристиками своєї творчості — дає нам зрозуміти взаємозв'язок жанрів одного письменника. Він вважав свій хист новелістичним. Пишучи твори малої прози, «концентрувався в нутрі», схильний був, як вже сказано, бачити світ в краплі води, принцип новелістичної композиції переносив і на роман. «Може, се принцип застарілий, — писав І. Франко А. Кримському, — але я в своїх композиціях усе так роблю, і, вибравши собі одну фігуру чи одну подію, групу довікола неї все те, що вважаю потрібним до найрельєфнішої обрисовки і характеристики. У романі, певно, треба б робити інакше, а от те й лихо, що мені (помимо кількох спроб) не вдалося досі написати роману, коли не числити сюди «Захара Беркута», котрий, властиво, також новела, не роман» [147, т. 20, с. 434]. А коли один із критиків звернув увагу на те, що Франкові новели «мають у со-

* Див.: Литературная энциклопедия, т. 9. М., 1935, ст. «Роман». Критику поглядів вульгарних соціологів див.: Гура В. Русский советский роман и некоторые проблемы его теории. — Сб.: Вопросы жанра и стиля. Вологда, 1967.

бі багато драматизму», він почав «думати знов про концентрації і розкутості в природі жанрової структури» [147, т. 20, с. 580].

Намагаючись збагнути новаторство «нової генерації» письменників, Франко розглядає взаємозв'язок літературних родів — проникнення лірики в епос, епічної прози, а також зміни в структурі всіх прозових творів. Психологізм стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову. Змінився об'єкт спостереження, змінилися співвідношення героя і тла, сюжет, композиція, характер зображуваної події. Подія відбувається не зовні, а в душі людини. На те, що внутрішні катаклізми — теж подія, вказувала й Ольга Кобилянська. У повісті «Царівна» вона цитує Лессінга: «...всередині душі борються, всякі наслідки різних думок, котрі себе посполу осувають, — це теж акція» [58, т. 1, с. 218]. Іван Франко писав: «Коли старші письменники виходять від мальовання зверхнього світа — природних, економічних та громадських обставин і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу зазирають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе окружене. Властиво, те окружене само собою їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на ньому падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати. Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них» [146, с. 82].

Як це позначається на природі жанру? «Коли дана повість чи то новела — не конче натуралістична, а й загалом — усе мала ціхи більш або менш докладно локалізованої події з мотивованою зав'язкою, перипетіями і розв'язкою, отже, виглядала як здвигнений після правил архітекτονіки більш або менш самостійний будинок, то новіша белетристика робить зовсім інше враження. Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше: факти, що творять її головну тему, се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи» [137, с. 129].

В українській новелістиці в такій атмосфері відбувається трансформація жанрів. Багатоманітність новелістичних структур підпорядкована двом взаємо-

изаним і, здавалось би, суперечливим тенденціям: концентрації і розкутості в природі жанрової структури.

Проблему концентрації не слід розуміти вузько. З одного боку, завершується процес створення лаконічної, гостроконфліктної новели акції, так би мовити, її канонізації, витворення її бездоганных класичних пропорцій. Вона співіснує з іншими модифікаціями цього структурного типу, щоправда, в незначній кількості. Така новела будується за схемою: герой — антагоніст — конфлікт між ними, несподіваний поворот, або, як дехто називає його, «табля катастрофи». Нагадує така канонічна форма сонет чи рондо в поезії із своїми суворими контурами і певною логікою. «Сонет — це є система обмежень для творчого натхнення» [101, с. 19], — пише Дмитро Павличко. Система обмежень чи засобів концентрації у «новелі акції» не така помітна й сувора.

Пишні і мальовничі «новели акції» у Марка Черемшини й аскетичні у Яцкова, на перший погляд, не мають нічого спільного між собою, хоча в загальних рисах їхня композиція однакова. Зіставимо новелу Марка Черемшини «Парубоцька справа» і пізнішу за нею мініатюру М. Яцкова «Гермес Праксітеля». Навіть в рамках такої класичної конструкції Черемшина поважає себе вільно. Його мазок соковитий, щедрий, буйний. Вражає передусім велика кількість персонажів. Однак вони трактовані сумарно як «антигерой» — конфліктуюча маса, протиставлена головному персонажеві. Вся їхня «дія» зводиться до кидання реплік. Усі закохані дівчата й жінки створюють колективний портрет Федуся — «громадського любаса», наче хор у класичній трагедії. Але героїв, властиво, два — Федусь і циганка-месниця Ція, яка вбиває «Федуся пусого». Симфонізм новели створюється багатством настрій героїв. Сумарне захоплення красою «парубка над парубками», оспівування хором його портрета змінюється настроєм святого обурення батьків зведених вісімнадцяти дівчат, яке стримується грайливо-гумористичним тоном скепсису і глуму панського суду, легковажно трактування «парубоцької справи». Відтак стає настрої шоку — жаху від несподіваного вбивства героя, тріумф помсти. Лірика, романтика, патетичний пафос, гумор, іронія, сарказм, трагізм — у та-

ких тембрах стилізовано новелістичну, точніше навіть баладну подію.

У новелі «Гермес Праксітеля» М. Яцкова мова йде про скульптуру і війну, і виконана вона суворо, нечужо одягнено її у військову уніформу чи висічено профілі героїв з каменю. В купе вагона ідуть дами, які спокійно стерігають вродливого юнака в пелерині, що своєю профілем нагадує Праксітелевого Гермеса. Грубо одягнений панок, схожий на бочку, веде розмову про природні контрасти; закономірність воєн. «Війна — це прокляття, підлота і ганьба людства», — заявляє молодий офіцер. Так накреслюється конфлікт між героєм і його антагоністом. «Чому я маю ненавидіти кожного з цього шийного народу? Одна скрипка, струна скрипки, одна сторінка рукопису цінніша для Вітчизни і людства в обіцяного раю дармоїдів» [164, с. 161], — ці слова офіцера звучать як афоризми. Панок хоче заарештувати офіцера за такі погляди, в нього шукають документи, падає пелерина... Вродливий юнак виявляється без обох рук. Сипляться удари дам на лисину панка. Маленька мініатюрна новела вибухає, як бомба, стає політичною, антивоєнною агіткою. Все у цьому творі виконано з неймовірною ощадністю «матеріалу», сюжет жет будується на різких контрастах між красою і страшним каліцтвом, між апологією війни і протестом проти неї. Поглиблююче значення має змістовний пунт.

Михайло Яцків довів новелу, зрештою, поза межі лаконізму. З втратою живих конкретних деталей, що створюють пластичний образ персонажа, втрачається здатність читача симпатизувати герою. Ось найменші новели Михайла Яцкова:

«Гріх не все йде на яву»

Одна молода пара стратила свою дитину. Зі страшенною перед родичами, зі встиду перед людьми. Були се молодята тонкої вдачі. З часом призабули вони свій злочин, а згодом померли.

Так затерся слід».

І друга такого типу мініатюра.

«Одна дівчина любила ліжко, а боялася дуже неспокійних снів, блискавки і смерті. Як від грому дзвеніли вікна і мовня роздирали тьму, втікала вона до любка, поперулася до нього, трепетала, плакала, ба навіть сповідалася з гріхів.

Минають літа, відколи та дівчина сама-саміська в «обі».

Ці дві мініатюри-абзаци вміщуються на одній сторінці кишенькового видання збірки «Казка про переліт півня». Критика відзначала, що Яцків писав ще коротші мініатюри, ніж Едгар По. Та що з того? Це, напевне, сухий і нудний концепт новел, подібний до того, який давав у заголовку оповідок «Декамерона» в оповіданні Боккаччо. З приводу лаконізму французького військового статуту Поль Валері писав, що неможливо бути точним, не будучи темним. Такою «темною» є авторська позиція у цих мікромініатюрах Яцкова. Проте й вони знаходили свого читача. Молода дівчина Вільде захоплювалась ними.

До класично-канонічних новелістичних композицій Яцків зарахувати згадуваний уже не раз прийом лейтмотивного використання речі (деталі) — символу, гей-символу «сокола». У новелі Степана Васильченка «Волошки» образ блакитних польових квітів, зібраних в букетицею для вчителя, є символом моральної чистоти. У випадково дізнавшись про непорядність свого кумира, дівчина викидає призначені йому волошки. У композиції новел «Цвіт яблуні», «Сміх», «Коні не винні», «Подарунок на іменини» для вислову ідеї теж обігрується якась ситуація, деталь чи вислів. Щоправда, у новелі «Соколинського «сокіл» має дещо ширше значення. Вживається і в психологічній новелі, акумулюючи в собі певну громадянську («Сміх») чи філософську («Цвіт яблуні») проблему.

Новела, в якій акцентується сама лише незвичайна подія, ризикує виявитись плиткою, якщо ця подія не виражає істотного в житті, не є типовою. Те, що бабуся опікунка злиденних, брудних та голодних дітей-сиріт, залишених у хаті, попадає під поїзд у новелі Чернявського, чи те, що знову ж таки бабуся гине в поїзді, дізнавшись на пошті, що адресатка її листівки померла (у новелі Є. Ярошинської), не розкриває новелі сутності людини, а лише викликає до неї жалю. Події тут випадкові, показ злиднів, горя як самоцілі не постановки інших мистецьких, психологічних чи філософських проблем не є завданням справжніх творів літератури. Натомість трагічні новели Любові Яновської, засновані на подійності, — це, по суті, новели характеру. У її новелі «Івась» герой твору — розумна

сілська дитина з вдачею дослідника, філософа, вкривача. На своєрідні питання ця восьмирічна дитина не знаходить відповіді у своєї горем вбитої матері, а вгамувати допитливості не може. «А чому зірки не падають з неба?», «Чому бог церкви дощем не погасить, як вона горіла?» [161, т. 1, с. 414]. Те, що Івась ула з верби, досліджуючи її бруньки й шукаючи відповіді на запитання, чи не забув бог про весну («а що, як зазеленіє?»), поламав обидві ноги і їх ампутовано, очевидна випадковість, і робити її пуантом новели, на початку б розминутися з справжньою метою мистецтва. У творі Яновської це лише істотний елемент нарощування напруги. Усі нерви новели ведуть до заключної багатозначної деталі, що поглиблює сенс твору. Повертаючись з матір'ю з лікарні, дитина була обдарила зена по селу, і люди, вражені страшним горем, ще не обдарували каліку. Мати, як виявляється, ще ніколи не була такою багатою, як тепер. Вона, ця трагічна Ніоба, якій не щастило на дітей (шістьох вона погубила вала, а сьомий став калікою), тепер засинає щасливою «багата». І це ще не все, хоча на цьому вже могла новела закінчитись. Але тоді не доведений був би люнок характеру. Прокинувшись, Івась, постійно маючий дослідник, робить такий висновок: «Бог хотів мене скарати й одняти ноги», мовив Івась спішно, що ньенька дочула.

Ганна схопилася.

— Він одняв у мене ноги, а нам ще покращають...» [161, т. 1, с. 418].

Яким же злиденним мусило бути життя (і тем злиднів тут розкривається багатомірною), якщо жебраний хліб каліки здавався щастям! Характерно, що й перше речення новели «Ох, як гарно та вести жити на божому світі!» після останнього («а нам покращало жить») у пуантному зламі виявило іронічний свій підтекст. Пригадується думка англійського письменника Р.-У. Стівенсона про те, що змінити кінчення — це значить змінити й початок. У новелі кожне речення, а особливо обрамування, наповнене глибоким сенсом, і всі компоненти взаємозв'язані та показують як і в сонеті.

Можна наводити безліч прикладів, як залежно від своєї творчої індивідуальності різні автори на класичній новели гаптували барвисті й оригінальні

ерунки. Але внутрішня структура такого типу новели стотно не змінювалася. Новатором у новелістичній концентрації був Василь Стефаник. Не в ошадності манеру, зменшенні формального обсягу новели його послуга. Стефаник глибинно і творчо розробив концепцію того, що Франко вважав найістотнішою прикметою новели, — «концентрації чуття».

Іван Франко заповідав дослідникам порівняти його власне оповідання «Хлопська комісія» з стефаниківською новелою «Злодій», щоб «дати найкраще зрозуміння нової манери, нового способу бачення світу, різь призму чуття і серця не власного авторського, а мальованих автором героїв. Повторюю, — наголошував він, — тут уже не сама техніка, хоч вона у Стефаника гідна подиву, — тут окрема організація душі, — речі, якої при найліпшій волі не потрапиш наслідувачу» [146, с. 88]. У літературознавстві є вже виконання Франкового заповіту: Є. Ненадкевич [див. 93] та В. Лесин [див. 76] провели цікаві порівняльні студії над обома творами, тому зупинимось лише на найістотніших моментах стефаниківського новаторства в мистецтві новелістичної концентрації.

У новелі нового типу психологізму пильно досліджується найдрібніший, але найхарактерніший відтінок людського життя, причому життя людської душі передусім. Мусив змінитися характер сюжету. Він стає внутрішнім і відбиває динаміку людських переживань, душевних станів, діалектику почуттів. Новелісти «молодої генерації» почали сміливо «обрубувати» фабулу. Багатометражність старого оповідання змінив один сповільнений кадр, але дуже напружений. Постає проблема компенсації, увиразнення одних компонентів твору за рахунок інших.

Стефаник і його побратими відкидали в новелі довгі передісторії, розтягнені описи замінювали яскравими деталями, вносили істотні зміни у композицію новели. Пригадаймо, як багато сторінок витрачали проміжки минулого сторіччя на вступи, в яких розповідали, як здобуто сюжет. Якщо вони, за словами Франка, вводили нас, так сказати, в лабораторію свого духа, показували нам розрізненні частки, з яких потім склали свою цілість, то письменники «нової генерації» розуміється, не всі і не все з однаковим майстерством) зовсім не втаємничують нас у свій творчий про-

цес; виводять свої постаті перед наші очі вже готовою силою свого вітхнення оповивають нас чарівною атмосферою своїх настроїв або сугестіюють нашій думці відразу без видимого зусилля зі свого боку такі думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані доки хочуть» [146, с. 83—84]. Франкова «Хлопська комісія» і Стефаників «Злодій» обробляють тотожний матеріал: зустріч господаря зі спійманим у коморі злодієм. Сюжет майже «бродячий» в українській новелістиці: його обробляв П. Куліш («Про злодія в селі Гаківниці») в дусі своєї хуторянської філософії, Д. Маркович («На вовчому хуторі») — в дусі абстрактного гуманізму. У Франковій цей мотив становить доповнення до його художньо-сильних тюремних оповідань, творів з філософським заглибленням. «Хлопська комісія», може, найслабший з них, виконаний, очевидно, наспіх. Автор, неначе бачаючись перед читачем, вказує, що в цьому оповіданні «власної творчості майже немає, бо воно майже живцем записане з уст одної з жертв того самого кофлікту, який змальовано у Стефаника» [с. 83—84]. Словом, тут діє інерція жанру, манери «з уст народу». Є тут образ оповідача, стара манера оповідання «сказа», і згідно з нею увага зосереджується на епізодній подійності. Детально, у хронологічному порядку розповідається інтригуюча історія: як злодій заліз у комору, як його зловили, били, мучили, як на тлі цієї жорстокості виявила гуманізм бабуся, напуваючи його молоком, як злодій утік, а потім помстився за мого — знов обікрав того самого господаря.

Уже в першій фразі своєї новели «Злодій» Стефаників зіставив «два дужі, моцні хлопи» у подертих рючках, із закривавленими обличчями. У другому роз'ясненні вони «сопіли оба, були помучені і ловили в грудях воздух». «Акція» давно почалася. Новела відкривається «зсередини». Читач нагадує тут запізнілого глядача в театрі, який, проте, легко може домислити уявити, що було раніше. Цим початком ех abruptly автор наче хоче підкреслити установку новели не на подійність, а на своєрідну духовність і зловленого злодія, і господаря обкрадуваної комори. Таким чином ліквідовано передісторію, зав'язку, розв'язку, опис пейзажі, істотні події і деталі, а зі схвильованим затверденим подихом зупинився новеліст на високій напру-

ти. Між господарем і злодієм іде діалог стримуваною спокійний, але з великим драматичним підтекстом, з передчуттям трагічного, кривавого фіналу. Трагізм незвичідності зростає, рухається на хвилях діалогів-супрунів. Це не лише діалог речень, а діалектика душ, перечність людських стосунків. Д. Маркович «подавав» злочин злодієві, Стефаників показав фатальну неминучість покари, бо злодій заліз у комору бідняка, зосередив увагу на філософії вини і кари, чого не було жодного з попередників в обробці цього сюжету.

Внаслідок скорочення певних компонентів сюжету, найстерного введення їх у підтекст Стефаників мав змогу збільшити обсяг зображуваних психічних переживань і «філософії» вини і кари, хоч у загальному обсягу новела коротша від Франкової. Дослідники налічували у Франковій оповіданні 16 тис. знаків, у Стефаниківій новелі — на 10 тис. менше. Але важливішим від економії обсягу тексту є те, що на кожне слово у Стефаника падає більший вантаж думки й воно більшує свою силу дії. Духовний світ героїв Стефаників зумів тут показати глибше, ширше, тонше, ніж його попередники. Франко описав фізичний біль каторжної людини, Стефаників — біль моральний. Бо болить злодія не так закривавлене тіло, як душа, і він цілує своїх суддів не по-п'яному, а таки з щирого почуття провини й каяття. І болить душа тих, хто посадив за злодія, шануючи в ньому людину, яку вони мусять вважати за людину, яку вони мусять знищити фізично. Цей заплутаний клубок людських стосунків! Досі тільки драма, трагедія показували їх у такій складності, тепер це може робити новела нової якості, новела концентрованого чуття. Це вже мистецтво півтонів, творіння витончене і глибоке.

Підтекст, активізація читача до співпраці — це завдання поставила новела ХХ ст. Леся Українка радила радії Кибальчич у її новелах (авторка називала їх «кізіями», Леся Українка не погоджувалася з цим визначенням їх жанру) позбавитись послідовності й ставлення всіх крапок над «і», бо це не дає змоги читачеві мати самому. Джон Голсуорсі, аналізуючи малу прозу Чехова, твори якого, на перший погляд, не мають початку, ні кінця, порівнював їх з черепахою, яка вивчає голову й хвіст. Все ж вони в неї е, тільки втягнені всередину.

Ще одним прикладом стефаниківської концепції може бути його мініатюра «Лан», що є своєрідним схрещенням образка з «новелою акції». Від образка взято прийом просторової обмеженості й часової середженості, а також більш картинно-демонструвальний, ніж епічно-розповідний спосіб викладу. Розв'язок теми ведеться за принципом поетичної градації від широкого краєвиду (образ лану, що його «око зідртіти не мож», лану, що «пливе у вітрі, в сонці по топає») до конкретної деталі, переданої крупним планом. Просторова точка зору рухома, вона звучує з огляд спостережуваного простору до зосередження на окремих деталях, до центральної точки, до корча, під яким спить мала дитина, до крупним планом переданих деталей: хліб, огірок, мищина, чорний цвіркун, що притулився до дитячої ніжки як символ занедбаності забутої дитини: «А воно плаче за шелестом бадилля Тай і завернулося і впало. Впало ротом до корча. В ніжками, дуже пручається і поволеньки синіє» [121, с. 106]. Скільки «акції» тут, подійності. А далі — знову статичний образ: «А посеред розкопаних корчів спить мама. Як рана, ноги, бо покалічені, посічені, порані. Прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь» [121, с. 106]. Як жорстоко, могутньо страшно змальовано втому і трагедію матері! Скульптуру цього образу камінного сну, з якого не збудити матері навіть крик конаючої дитини, інстинкт материнства, можна б виконати з чавуну або брили грубого неотесаного каменю. Трагізм ситуації підсилюється тим, що, збуджена карканням чорного ворона (те символу смерті), мати біжить до праці, рада, що дитина спить. Дитина спить вічним сном, а читач домілює страшне пробудження матері, коли вона дізнається про все, замислюється над трагізмом трудівниці землі. Її трудовий літопис розкрито в скупому на слова, але вагомому великим підтекстом портреті. Мініатюра має всього 25 рядків друку — майже півсторінки.

Загіпнотизована магією новелістичного мистецтва Василя Стефаника, критика шукала пояснень його авторства. Освоєння кожного незвичайного явища починається з відшукування хоч маленької рисочки подібності з добре знаним, узвичаєним, апробованим. Його порівнювали з великими письменниками світової

літератури. Своєю силуетністю новели Стефаника нагадували поезії Ади Негрі, об'єктивністю манери — поезії Брет-Гарта, авторською любов'ю до героїв — Тауптмана, Ф. Ройтера, Л. Тома, ліричністю — Доде, динамічністю ситуацій — Ш. Шаміссо, неспокійною чуйністю душі — Г. Успенського, колоритним настроєм — то А. Чехова, то Максима Горького, ормою «говорених драм», психологізмом та філософськістю — М. Метерлінка, Г. Ібсена близькістю до новелетарської ідеології — В. Поленца, П. Роззегера, Базена, Г. Гайерманса, Е. Естом'є і Е. Верхарна... Чи про що свідчила така типологія? Не про еклектизм, про культуру найвищого світового рівня новеліста, як констатувала та сама типологічна критика, він який і несхожий на Чехова, його смуток — не розумний А. Дигасінського, не колекція фактів, як у братів Стендаля, — з новел Стефаника «бухає сила» спонтанно, своєрідна, самородна. «Новели Стефаника настільки оригінальні, що читач мусив би переконатися, що це не сила літератури українського народу, як і його поезія, а наскрізь індивідуальні і відрізняються від всього того, що нам дає Європа» [125, с. 64], — неначе виводив підсумок усім цим аналогіям Іван Труш. Прагнучи підкреслити оригінальність новеліста, Іван Труш послуговується тут гіперболічним стилем. Стефаник, при всьому його самородному таланту, був би неможливим без засвоєння високого рівня світової новелістичної культури, зокрема класичної спадщини української та російської літератур. Точнішим у цьому порівнянні був О. Білецький, який писав: «Тим часом зрозуміло, що, наприклад, цілком своєрідні за формою, оповідання В. Стефаника, максимально згущені за викладом, потрясаючі за своєю драматичною силою, не можна порівняти з німецькою або польською новелою, сучасною їм» [14, т. 2, с. 40].

Художнім відкриттям Стефаника було його монументальне мислення у формі мініатюри. Це також стало відкриттям потужної енергії художнього слова, яке мало великий вплив на читача. Ольга Кобилянська відкривала своєрідність Стефаникового мистецтва: «Страшно сильно пише Ви. Так, якби-сте витесували потужною рукою пам'ятник для свого народу... Гірка, пориваюча, закровавлена поезія Ваша... котру не можна забути... В мене нема тої сильної мужицької руки

в мислю мені



«Влада мислення»
Пам'ятку 1916/17
світло сонця

Стефаніка — тої залізної сили, котра кількома рисами ставляє пам'ятники...» [58, т. 5, с. 76].

Справді, коли поринаєш у дивосвіт Стефанікових новелістик, впадає у вічі отой майже постійний епітет — «залізні руки» його хлібодарів, зримо постають чавунно-суворі й величаві монументи його образів — ці «крайні границі ефекту» (І. Труш) в образному мисленні Стефаніка символізують найінтенсивніші моменти життя. Трагічне в естетиці Стефаніка не має нічого спільного з моторошною філософією А. Шопенгауера чи С. К'еркегора, із знервованою розпачливістю О. Плюща чи з «мудрою» резигнацією сучасного екзистенціалізму.

Ще студентом в клініці спостерігає Стефанік героїзм приречених на смерть. Смерть як «контраст життя, негачія його» примушує ще більше дорожити життям. Вибір трагічних ситуацій зумовлений стефаніківською концепцією концентрації чуття, світопоглядом миття, бо великий біль, як і велика радість, «є найвищим разом життя». «Жите, ой яке воно файне у своїм болю і радості!» — ось оптимістичне кредо того, кого так обачно обвинувачували в песимізмі і кого так палко боронив від цих закидів І. Франко, вбачаючи в його героях сильний дух енергії.

За своїм настроєвим ладом деякі новели Стефаніка, без сумніву, трагічні. Але вони трагічні за ситуацією, а не за приреченістю героя, фатальністю його долі. Цікаві міркування про сутність новелістичного героя висловив Павло Тичина. У його поемі «Давид Гурамішвілі читає «Витязя в тигровій шкурі» грузинський поет радить українському філософові Г. Сковороді: «Будь земним, життєупругим, як герой в новелі!» [124, с. 165]. Заземленість та життєупругість — це те, що вносила своїм жанровим «законом» новела, особливо стефаніківська. Новеліст створює галерею таких постатей, які, за словами Юрія Морачевського, можуть зайняти почесне місце поруч із вічними образами світової літератури. Завзятістю, прагненням до ідеалу Іван Дідух, за словами одного з критиків, нагадує Ібсенівського будівничого Сольнеса. Денис Дікянович батьківський біль стефаніківських героїв порівнював з муками Лаокоона, а вже згаданий Ю. Морачевський нещастя Пріама споріднював з муками-тудою Максима, який синів з війська не дочекався. «І то

востат болю мають всі ті геройські хлопці Стефаніка» [18, с. 123].

А втім, саме цей героїзм якоюсь мірою відрізняє від подібних світових і вічних образів. Мати, горе — можна порівняти з переживанням Ніубеї, розлутуючись з дітьми та своїм життям, співає пісню («Кле-ві листки»). Старий Максим з новели «Сини», що вратив на війні двох синів і носить в душі біль більший, ніж мати божа («Ти дала сина одного, а я двох»), цей дід, від болючих дум у якого пече сивий волос, як розпалений дріт, ще «годен... землю робити». Перекидати скибу «сонцеві» в естетиці праці Стефаніка — те саме, що й Лесі Українки «ніяка туга краси не має, а праця повинна». У цій залізній життєупругості й працьовитості краса трударів.

Мистецькі постаті новел Стефаніка вражають великою сугестивною силою не тільки своєю «філософією миття», а й певними візуальними скульптурними чи більярськими ефектами. Ось закам'яніла від горя скульптура батька, син якого «стратився» у війську («Стратився»). Селянин сидить у вагоні, зігнувшись, обвавши голову в писану тайстру (торбу). Тайстра повнюється слізьми, що безупинно плинуть з очей батька. Яка природна і водночас символічна скульптура людського горя! Вона заземлена більше, ніж в українському фольклорі, в якому на тому світі діти плачуть відерця материнських сліз, чи знаменитий глек із у «Затопленому дзвоні» Гауптмана. Єдина в новелі етнографічна деталь піднесена до ступеня мистецького символу. Згадаймо пластику фігур Івана та Протася, які схилили захмелені голови на корчемний стіл («У корчмі»). Якою ж пластичною є трагікомічна сценка: маленькі діти б'ють батька, що на догоду їм ліг на землю («Левша фамілія») чи «лаокоонівська» група: батько, який одну дитину несе, а другу держить за руку і біжить до вогню їх топити («Новина»).

Та при всій сконцентрованості на миті, що є «вершиною життя», Стефанікові постаті не є «профіліями і масками», а є скульптурами чи портретами. Їх внутрішній світ розкривається як певний процес, як розвиваючий музичний теми. Автор, якого називали «селянським мислителем», прагнув видобути з народної душі своєрідну симфонію. Майстер психологічного мікроаналі-

зу, Стефаник зображує плинність свідомості героя. Зосереджуючись на показі психічного процесу як об'єкта з прийомів розкриття характеру, письменник, зрозуміло, не може стежити за внутрішнім світом багатьох персонажів. Психологічна новела такого типу скорочує число персонажів, обмежуючись іноді статуєю однієї душі.

Інший тип новели становлять твори без індивідуального героя, які зображують настрої маси чи якоїсь групи людей («Засідання», «З міста йдучи»). Правда, у Стефаника інколи ще залишаються другорядні персонажі, але вони зливаються вже з тлом новели чи стають закаменілими слухачами вражаючої історії. Внутрішній монолог у стефаніківській новелі складається з окремих вибухів чуття, оформлених у репліки, відмежовані одна від одної графічним знаком тире, який означає антракт у болевій напрузі. У новелі «Григорій знеможена муками сумління жінка (колись вона запалила село) закликає для свого каяття у передсмертну хвилину багато людей, але всі вони німіють з жаху. У своєму діалого-монологі (монологі, бо діалогу немає — ніхто не відповідає) старий Максим («Стефанік») опору для своїх пекучих дум знаходить у конячій пташці, у полі, в богові. Він нібито говорить з ними а властиво, до самого себе.

Ще не досліджені секрети одного з головних засобів стефаніківської новели — діалогу. Однак враження від драми і прозового твору різне, навіть коли останньому великою мірою застосована діалогічна чи полілогічна форма викладу. Драма гранчасто-гострої епіки накидає на подію певний серпанок. Спокійно розлого тягнуться речення в романі, неначе караван верблюдів у пустелі. Виклад у драмі порівнювали з бігу босими ногами по розпеченій блясі. Дотепний А. Чехов скаже, що «оповідальна форма — це закон нахабна коханка» [152, с. 117]. Українська новела початку ХХ ст. часто втрачає епічний спокій. Оповідь новелі знає прийоми прямої і непрямой мови, сплав авторського мовлення з мовленням персонажа своєрідного конспекту чужої мови. У новелі М. Коцюбинського «Лялечка» психологію неуважного, малозацікавленого сприймання банальної оповіді школярки сторожихи Тетяни передано своєрідним конспектом

історичним підтекстом сприймаючого її персонажа: Раїса довідне дізналася, що й коли саме сказав дякові, що одповів йому дяк, що з того вийшло і як історія одбилася на старій кривій Семенісі, якої доводиться братом у другому дяковому кумові [66, т. 2, с. 66]. Інколи Коцюбинський вводить майже драматургічний, антитетичний за своєю природою монолог, яким передає «діалектику душі». Так, у новелі «Persona grata» передано внутрішній діалог ката — діалог між людською совістю і катівською злочинні-

н. За що ти мене вбив?
а з а р. Хіба я знаю? Звеліли.
н. Неправда. Хіба можна звеліти комусь забити, він сам не схоче. Признайся: ти вбив за гроші?
а з а р. Я ще раніш зарівав п'ять душ.
н. Ти не крути. Нащо зарівав?
а з а р. Вони кричали... Мені стало страшно... бояв-приблизать люди і зловлять.
н. Ну, далі?
а з а р. І сам не знаю, як се зробив. Я не хотів... не на думці.
н. От бачиш. Ти не хотів. Ти з переляку взяв гріх душу й за се прийняв кару й покуту. Ти захищався.
а тепер? Защо ти губиш людей? Чи за горілку? За гроші? Що вони винні тобі?
а з а р. Не дивися на мене! Забери очі... чуеш ти!...»

[66, т. 2, с. 277].

Тут драматична зовнішня форма відповідає внутрішній драмі, трагічному буттю ката. Це діалог з катом допитів совісті. Однак у Стефаника зовнішня форма діалогу може бути й епічною, як-от у написаній суцільним діалогом новелі «З міста йдучи», де лірично понумеровані голоси людей: «Перший», «Другий», «Третій» і т. д. Тут значення має не характер того, що говорить, а та епічна, з серпанком спомину історія, яку оповідають пролетарі по дорозі з міста. Від майже легендарних споминів вони переходять до сучасності і до завтрашнього дня. Завтра «Перший» піде шукатися до двора, «Другий» — працювати за борги шинкаря, «Третій» — до попа. Через уся розповідь проходить червоною ниткою мотив пролетаризації селянської поступової його пауперизації.

Надзвичайно оригіальною у Стефаніка є форма викладу, яку названо «одностороннім діалогом» і яка досконаліша за Франкову. Там другий персонаж буває німим слухачем історії, до нього зверненої, у монологах першого персонажа лише фіксувалися деякі його жести. У «Діточій пригоді» Стефаніка, як і в Камю, репліки першого героя — це монтаж вражень, які невпинно напливають зовні. Вони вбирають і не чутні для нас репліки другого співрозмовника.

Художню «драматургію» Стефаніка влучно розглядає Юхим Мартич: «Здається, ніби зціпивши зуби, описував Стефанік своїх героїв. Полум'я гніву, горючої ненависті до поневолювачів народу спалахувало в серці письменника, коли він з разючою безпристрасністю писав свої твори. Тим-то новели його формою нагадують маленькі драми, які складаються тільки з монологів, діалогів, реплік і об'єктивних ремарок автора. Здається, якби Стефанік обрав інші форми новели (хоча б ліричну), де автор виявляє себе наочніше, сила гніву, соціального протесту, страшної ненависті розірвала б рамки новели, зламала б сюжет і прозою почала б палкою політичною прокламацією» [82, с. 94].

Правда, в другий період своєї творчості Стефанік відмовляється від катастрофічного моменту і новелистичної напруги, провідниками якої є діалог, побудований за нагнітанням трагічного настрою, — розв'язку теми розмови йде від банального до істотного («Вона — земля», «Morituri»). Така безпосередність, натуральність розмови, її зростаюче поглиблення ріднять Стефаніка з Е. Хемінгуєм. Нарешті, закінчуючи спостереження над майстерністю і новаторством новелістичної концентрації у Стефаніка, слід згадати, що так багато «скорочуючи» і компенсуючи скорочене, автор зменшував відстань між письменником, своїм героєм і читачем. Звертаючись до своїх героїв, він сказав на ювілейному вечорі 1926 р.: «Приступити ще ближче до вас — значить сліпити себе» [121, с. 490].

І характером трагізму, і принципом нагнітання теми в діалогах споріднений з Стефаніком Лесь Мартич у новелі «Грішниця», де авторських ремарок немає зовсім, а виклад будується на суцільному діалогому хворої дружини з своїм чоловіком. Це сповідь її. Починається вона з розкриття дрібних «гріхів», а закінчується

великими — розкриттям подружньої зради. Однак слухач тут настільки активний у своїх запереченнях і всепрощенні, що на повен зріст вимальовується характер не «грішниця», а її великодушного «сповідника». Полілог у Черемшини надає його новелам динамічності, ліризму.

Вже Стефанік тяжіє до монологічної структури новели при формальних ознаках діалогічного чи полілогічного викладу, зосереджуючись на показі плинності свідомості головного героя («Сини»). Але тим, хто в жанрах малої прози майстерно застосував цю новітню техніку людинознавства, що її започаткували Толстой, Ф. Достоєвський, значною мірою і Панасенко та І. Франко, був М. Коцюбинський.

Михайло Коцюбинський — зеніт української драматичної прози. Надзвичайно багата його творча індивідуальність. Це людина найпередовішого світоглядно-художнього виховання, витонченої душевної організації і великого таланту. Його розум вбирає в себе найкращі здобутки світової літератури перелому двох століть. Франко характеризує Коцюбинського як наскрізь сучасного чоловіка. Вся творчість його проходить під знаком сучасності, живиться у другому її періоді матеріалом сучасної події того часу — революції 1905 року. Як і Стефанік, впритул стає до життя, але все те, що записано в книгу життя, кажучи образною назвою одної його новели, було трансформовано, узагальнено й оцінено з точки зору людини, яка проходила революцію від революційного демократизму до марксистсько-ленінізму. Новелістичне новаторство Михайла Коцюбинського, якщо його розглядати в аспекті жанрової найпомітніше виявилось у творах, близьких до повної свідомості («Цвіт яблуні», «Невідомий», «Interregnum»).

Назвавши найвидатніших новелістів української літератури кінця XIX — початку XX ст. в хронологічній послідовності — О. Кобилянську, В. Стефаніка, І. Франка, Черемшину, М. Коцюбинського, А. Тесленку, назвувачи основні риси їхньої прози малих форм — інтенсивну насиченість, поглиблений психологізм, екстремальну стислість, велике функціональне значення внутрішнього монологу і доведених до найбільшої функціональності діалогів, у праці, підготовленій для славетного з'їзду, Н. Є. Крутікова і Д. В. Чалий пи-

шуть: «Для усіх названих майстрів українського ма-
лого жанру у більшій чи меншій мірі характерні риси,
які нині заведено звати «потокем свідомості», усі вони
«так сказати відразу засідають в душі своїх героїв
нею, мов магичною лампою, освічують все оточен-
ня». І разом з тим їх образи ніколи не відриваються
від тих соціальних і побутових зв'язків, які дають ви-
чутти об'єктивні основи складних психологічних пере-
живань суб'єктивного «я», зрозуміти історико-кон-
кретний зміст душевного життя індивідуума» [70,
с. 27]. Саме це відділяє реалістичний психологізм від
модерністичного, в якому «гола душа» позбавлена со-
ціальних зв'язків. Автори цитованої брошури слушно
підкреслюють здатність реалізму абсорбувати досвід
інших методів. Якщо романтизм відкрив внутрішню
безконечність особи, то реалізм простежив за її
залежність характеру від обставин. Після «діалогічного
го» слова Достоевського, після безстрашного оголоше-
ння душевних глибин у творчості Л. Толстого та об'єк-
тивно-ліричного відображення особи Чеховим для нової
єї світової літератури було вже неможливо лишати
на старому рівні освоєння дійсності» [70, с. 28].

Що ж давав цей новий спосіб і викладової форми
і психологічного аналізу? Примітно, що в українській
літературі новела, близька до потоку свідомості, на-
родилася як форма відгому на революційні події
1905 р. У всіх творах цього структурного типу герої
вирішує, філософськи осмислює своє ставлення до дій-
сності, до громадянської повинності, через глибокі пере-
живання, вагання, навіть душевні страждання «в по-
шукі істини». Ця форма виявилася догідною для ви-
раження внутрішнього життя, для глибокого
показу пошуків сенсу буття, поглиблення
філософічності літератури, її аналітичного і синтетич-
ного водночас начала. Людина досліджувалася за допомогою
всебічніших і докладніших нових вимірювань, стає
стереометричніше, ніж досі, у діалектичній єдності
впливності і сталості рис характеру.

Новела, яка раніше давала «готові характери», стає
певному часовому відтинку почала вловлювати динаміку
цього характеру у його змінах. Крім того, література
почала зображувати таку надзвичайну витонченість
людського сприймання, про яку в усній оповіданні
імітацією якої довго живилася новелістика, не можна
було говорити внаслідок її меж і можливостей. Є

про які не говориться. Не можна, наприклад, роз-
дати пейзаж так, як його малює Коцюбин-
ий в «Intermezzo». Не можна в оповідній манері
дати ілюзію безпосередності народжуваної думки
ін.

Про нові можливості внутрішнього монологу як но-
вої літературної форми, що якоюсь мірою протистав-
ляється умовностям раніших канонів, говорять самі
твори новел, близьких до потоку свідомості. Мовлен-
ня може встигати за швидкоплинністю думок. «Бу-
де лежати і буду низати, немов намисто, разки моїх
думок, без слів, без чорнила і без паперу. Бо думки
літять і легкі, як птахи, а слова мов сільце, в яке їх
захоплюєш: одно спіймаєш, а решта пурхне... Це буде мій
спосіб, може кращий за ті, які читали люди, це буде
спосіб для єдиного читача, найбільш вдячного і чутко-
вого — думає герой новели «Невідомий» М. Коцюбин-
ського [66, т. 2, с. 257]. Герой оповідання «Помилка»
Українки вбачає в такій манері письма спосіб
ширим і вільним від літературних канонів: «Ну,
нехай романтизм, нехай хоч і розсентиментальний,
але я так думаю, коли інакше не думається, значить,
широ і натурально, і к чорту всі тії шаблони реалі-
стичні, натуралістичні і як там вони не звуться» [126,
т. 7, с. 311]; «І, наприкінці, звідки я знаю, чи воно
так гарно чи погано, нереалістично чи навпаки, і де
межа між ширим і неширим — адже я недарма
гератор — ми так уже зопсовані усякими «стилями»,
«напрямами», «напряжками», що втратили справді
почуття дійсності» [126, т. 7, с. 313].

Таким чином, розглядалася ця манера як засіб пе-
редавати шире, безпосередне «почуття дійсності». До-
ведена до крайності, майже до абсурду, вона у сучас-
ній літературі «антироманах» потоку свідомості перетворилася у
справжню втрату почуття
дійсності. Такі романи навіть буржуазні критики на-
зивають за їх натуралістичну одноманітність «романа-
ми нудьги». У коротких новелах початку двадцятого
століття цей спосіб викладу не втомлював читача.
Новели Коцюбинського сюжетні. Але сюжет у психоло-
гічних новелах «Цвіт яблуні», «Невідомий», «Inter-
mezzo» внутрішній, його тчуть не події, а ритми люд-
ської думки, її припливи і відпливи, ставлені свідомі-
мо тези й антитези.

Для мікроаналізу у новелах, близьких до потоку свідомості, береться психічний стан героя в якійсь незвичайній ситуації (вона відповідає новелістичній незвичайній події). «Ні, ніхто не бачить тої бурі, тої шаленого натиску думок, безумного напруження всіх нервів, всіх сил організму. Ніхто не знає, що в одній хвилину пролітає в мозку тисяча думок, і цей шалений калейдоскоп, здається, буде безконечним» [148, т. 2, с. 186] — це стан героя оповідання Гната Хоткевича «Перед дверима». Зовні нічого не діється. Трохи байдужий, трохи знервований юнак стоїть перед дверима намісника Галичини. Але це не звичайний візит до великого достойника в якійсь справі. Юнак має вчинити замах на ката українського народу. Аналізується бурхливий, як водоспад, потік свідомості того, хто виконати через якусь мить замах.

Такий же напружений момент зображено у новелі М. Коцюбинського «Невідомий»: герой збуджений, тремлячий, як осколок бомби, як згусток нервів. На екрані новели — кипіння його думок. Твір є матеріалізацією його внутрішнього світу. Показано процес осмислення щойно пережитих бурхливих вражень, які «прокручуються», ніби кінофільм, ще раз. Це видіння, що постають перед розстрілом у революціонера. Він сидить у тюрмі, заплющивши очі, щоб не бачити убожества і сірості тюремної камери. «Заплющю очі. Вогняні квіти танцюють і силкують іскри... А тепер... тепер пливе в холодний льох, коли весь пишний світ, всі барви, всі життя отут у голові, в серці...» [66, т. 2, с. 257]. Можливо сказати, що предметом зображення новели такого типу є те, що «в голові і в серці» героя...

«Думки арештованого». Такий початок твору Деякої Українки, що його прийнято називати оповіданням «Помилка». Твори малої прози, близькі до потоку свідомості, важко розмежувати на новели та оповідання. Можна за «Помилкою» залишити її традиційне визначення жанру — твір все ж не такий напружений і драматичний, як новели М. Коцюбинського. Але початок його новелістичний:

« А тепер я тут в сій камінній скрині в сій загратованій залізній клітці — маю час думати не тільки вночі, але й удень» [126, т. 7, с. 309].

Хаос думок у реалістичній новелі ілюзорний. Він організований і тематикою роздумів і певною системою викладу. Герой «Помилки» вирішує альтернативу свого життя — як найкраще служити революційній справі — вогнепальною зброєю чи пером. Герой новели Михайла Коцюбинського з'ясовують, розплутують складний вузол проблем «я і суспільство», «право одинокості і суспільний обов'язок».

Аналіз психологічних новел М. Коцюбинського даного типу показує, що внутрішній сюжет будується у формі діалектичної тріади теза — антитеза — синтез. Так, в «Intermezzo» герой проголосив, що ненавидить людей. Антитезою людини виступає прекрасна природа, але після складної аналітичної роботи думки, матеріал для якої насичують життєві контрасти, дисонанси до чудової природи картини життя «мужика», його страждань, викликаних суспільним гнітом, герой заперече свою тезу, своє бажання втекти від людей і бути самотнім, він піде до людей і буде боротися за нове сонце для них. За подібним тектонічним принципом вирішується й художньо-філософська проблема перемоги життя над смертю у новелі «Цвіт яблуні», побудованій на конфлікті життя і смерті — життя — життя. У «Невідомому» ця форма ускладнюється: життя, його приналежність, революційний обов'язок, страх, смерть, перемога, надія на життя...

«Цвіт яблуні» — один із шедеврів української новелістики. Це самоаналіз, самостудія митця, психологічна проблема роздвоєності почуттів батька і художника. Автор ніби рентгенівським промінням просвічує творчість письменника, показує функціональність його творчого інтелекту, безвідмовного і вічно заведеного творчого апарату. Коцюбинський веде нас до лабораторії творчості митця у той трагічний момент, коли у нього помирає дитина. Ненажерлива душа письменника вбирає в себе всі нюанси пережитих шляхом самоаналізу як матеріал: цей «нерозлучний секретар» фіксує все до дрібниць. Але це не безпечна фотографія. Усе в новелі підпорядковане ідейній концепції — філософії непереможності життя, його перемоги. Цю концепцію чітко визначив автор у задумі твору: «Як серед горя, що здається безпросвітним, гнітучим, паралізуючим життя, все-таки в рива-

ється життя з його надіями, відчуттям, з імпульсами звірячими, егоїзмом — і все це разом сплітається у такій тонкій і штучній мережці» [66, т. 2, с. 346]. У композиції новели цей задум реалізується показом того, як у домінанту почуттів — біль, душевну муку, вриваються радісні сплески життя, весни, цвіту, навіть жіночої принади. Діалектика цього процесу вимовлена супротивними тенденціями: «Я не можу віддиху, що, здається, сповняє собою весь дім. Там у жіночій спальні, вмирає моя дитина» [66, т. 2, с. 169]. «А тим часом я цілком певний, що я не вийду з цієї кімнати, бо я не можу не слухати його» [66, т. 2, с. 17]. У свисті конаючої дитини — життя і смерть. Життя принадною хвилею вривається у найтрагічнішу ситуацію жадобою творчої праці, імпульсом підсвідомого — цілуєчи матір дитини, герой ловить себе за плече, якби хотів вийти звідси, тому, що він цілує її не лише як скорботну матір, а й як принадну жінку. Але підсвідоме — другорядним може й дисонансний момент у гармонійному цілому, та він підпорядкований народній концепції: «життя живе думає». І ця ідея прекрасно підкреслена життєстверджуючою й емоційно сильною деталлю — цвітінням яблуні. Новела характеризується нервовим, шматовим стилем, що передає напругу переживань. Образи тропи змобілізовані у два конфліктуючі ряди для кожного разу, з одного боку, огидності і жаху, потворності смерті, і з другого — краси живого.

Для першого потоку, хвиль його та імпульсів потоків характерні відразливі, грубо натуралістичні деталі (у межах, звичайно, культури Коцюбинського): спечені губи, свист здушеного горла, сичання читаної смерті (алітерація), скляний погляд напіврозкритих очей, воскове тіло. Але їх перемагають образи всього живого, молодого, здорового й принадного. Батько понесе в своїй душі образ живої дитини, принадне лопотання її босих ніг, втішний голос домі, безмежно дорогі наївністю своєю її слова — оте: «та замітає голову», пронесе цей образ разом із тлом вишневим цвітом тієї весни, яка її забрала. Образ вівця, який вивчає цвітіння покликаний заглушити образ смерті. Батько наливає цвіту яблуні і прикладає холодну росу квітку до своєї гарячої скроні. Як обсіпають додолу рожеві пелюстки, так облетіло життя дитини.

Видбувається сплеск найліричнішої і найніжнішої хвилі: «Я не забуду щастя дотику до її шовкових кучерів; не забуду її душу, що дивилась крізь сині очі, — очі своєї душі, тільки далеко кращої, чистішої, невинної...»

...Я наливаю цілі пучки цвіту яблуні повні руки і несу в хату... ...Я обкладаю її цвітом яблуні зі всіх квіток, засипаючи тими квітками, такими ніжними, такими чистими, як моя дитина...» [66, т. 2, с. 175]. Край життя, живої природи, весни і яблуневого цвіту зазначається після найбільочіших втрат — така оптимістична філософія письменника-сонцеклонника.

Функція ліризованого пейзажу, який є еманациєю душі героя, ще більше місця займає в «Intermezzo». Від Гомера до Коцюбинського — складний, довгий і різноманітний, поступальний розвиток мистецької культури. Так сприйняті пейзажі, як у Коцюбинського, справді вимагають високого розвитку того, що Франко називав «культурою душі». Коцюбинський писав, що художник має трохи інші очі, ніж звичайні люди. Він сам був таким художником з мистецьким загостреним баченням, плернеристом у новелістиці, сонячним акварелістом. Якщо Леся Українка новели Стефаніка поновлювала з малюнками пером, Ольга Кобилянська обачала у них майстерне володіння чорною і білою фарбами, деякі критики знаходили у них певну схожість з архітектурою, а Іван Франко сам вважав свої твори дещо сухими, то новелістика Коцюбинського вражає нас своєю сонцебризністю і є водночас наслідком синтезу образотворчого, музичного мистецтва з словесним.

Поліфонічною за жанровими особливостями є новела «Intermezzo» — один із шедеврів новелістики XIX ст. За викладовою формою, яка позначається на внутрішній організації твору, відносимо його до новел, близьких до реалістичного потоку свідомості. Водночас це соціально-психологічна і навіть політична новела з своїм запереченням існуючого ладу і закликком засвітити нове революційне сонце; за поліфонізмом складників (співучість барв, лірична патетика, багатство звукових музичних образів тощо) вона симфонічна, за універсалізмом і глибиною осмислення явищ і характером проблематики (людина і суспільство) — філософічна. У цій лірико-драматичній чи навіть пейзажній

зажній новелі є й стріли політичної сатири, хоча сатира в Коцюбинського, як і в Шевченка, вживається поряд із лірикою. «Ліризм як найхарактерніша особливість поетичного темпераменту Коцюбинського був провідником революційної тенденційності його творчості, яка полягала в поетизації всього прекрасного і засудженні всього потворного» [61, с. 23].

«Intermezzo» — твір багатопроблемний. Насамперед не можна ототожнювати ліричного героя цього філософського твору з самим письменником — М. Коцюбинським і звужувати проблематику твору до проблеми мистецтва. У тексті жодного слова не сказано про якусь творчість ліричного героя. Він може бути скоріше революціонером, адже в його лексичі є слова «програми і партії», а образ «струни душі» — надто універсальний, щоб його тлумачити як символ душі митця. Не конкретизуючи героя, не натякаючи на його професію, автор надає новелі більшої універсальності і філософичності. Людина і люди — суспільство. Людина і місто. Людина і техніка (якщо сказати по-сучасному — технічний прогрес: «Ти бичуєш святу тищу землі скреготом фабрик, громом коліс, брудниці повітря пилом та димом, ревеш від болю, з радості, злості. Як звірина» [66, т. 2, с. 297]). Людина і природа. Людина і людське горе, а відтак суспільний обов'язок — ось у таких аспектах розкривається філософський мотив новели.

Розвиток ідейного мотиву в своїх новелах Коцюбинський часто здійснює методом доведення «від суспільного до індивідуального». Лейтмотив відчуження вирішується в плані засудження втечі людини від суспільства. Однак супроводжуюча ліричного героя авторська свідомість спочатку нібито виправдовує це відчуження, оспівує його так, як це робили співці самотності. У їх псевдопоетичних квиліннях модною була тема втомленості, нірвани. І ліричний герой спочатку прагне космічної самотності: «Признаюсь — заздрю планетам, вони мають свої орбіти, і ніщо не стає їм на дорозі. Тоді як на своїй я скрізь і завжди стрічаю людину» [66, т. 2, с. 297]; «Хто дасть мені втіху бути самотнім? Смерть? Сон? Як я чекав їх часом!» [66, т. 2, с. 298].

Як вже було сказано, будова цієї новели є наскрізь антитетичною. Таким є навіть список «дійових осіб». Він починається такою «особою», як «Моя утома»

закінчується «Людським горем» (підкреслення — І. Д.). Індивідуалістичні інтереси і суспільне горе — ось та амплітуда, в межах якої розгорнувся цей нижній і глибокий, психологічний і художній та одночас філософський «трактат». Близькість викладово-композиційної форми до потоку свідомості тут, звичайно, не в зовнішньому наслідуванні уривчастості думки, її хаотичності — виклад тут досить послідовний щодо зовнішнього оформлення думок. Але він рефлексивно-асоціативний щодо своєї структури. Ліричний герой покидає гамірне місто неймовірно втомленим, з певною установкою дальшої поведінки і намагається запрограмувати її — втекти від людей і не думати про них; він прагне тиші й безлюддя, хотів би стати «тихим, безгласним, непорушним спокоем». Він виключає з свого сприймання людей, виключає їх з дійових осіб свого «інтермеццо». Там є сонце, зозуля, жайвоніжки, стільки ніжної уваги приділено собакам і жодній — людині. Хтось годує щоденно того мандрівника по безлюдних зелених просторах, але він не зауважує його. Перед нами психологія втоми, неухильна увага до людини як якоїсь банальності. Ось відтинок кіноплівки свідомості героя у той момент, коли він іде у гамірному місті, що є «залізною рукою города», рукою кістяка («клацати буде кістками залізна рука»): то були «чужі голоси, дрібні, непотрібні слова, як тріски і солома на весняних потоках...

...одна знайома дама п'ятнадцять літ слабувала на серце... трах-таррах... тах... трах-таррах-тах... дивізія на параді стояла тоді... трах-таррах-тах... Ви куди їдете? Прощу білети... трах-таррах-тах... трах-таррах-тах...» [66, т. 2, с. 299]. Це єдине місце в новелі, де потік свідомості аморфний. Далі він переданий не натуралістично, а за принципом асоціативних зв'язків мислення: у плинність думки вриваються нові враження, образи, звуки і викликають осмислення їх, нові асоціації, відступи, спомини, роздуми — все це підкорене ритмічності ідейного мотиву за принципом «теза — антитеза — синтез».

Такою великою антитезою сірості і гамору міста, міста, що сміються, і взагалі людській метушні, а може, всьому людському суспільству є «золотий потік» приrody, що пишним, величним, барвистим видінням, симфонією поля» пропливає через свідомість героя, і

вона, ця свідомість, розкошує від сприймання «розмаїтості кольорів і форм». «Ти, в розмаїтості твоїх кольорів і форм, застрягаєш в моїх зіницях», — говорив ліричний герой спочатку до людини з певним докором. Тепер величезну естетичну насолоду дістає він від про-
ростання в природу. І тут на повну потужність виявив свій мистецький дар маляра і симфоніста Михайло Коцюбинський. Не даремно при читанні його творів читачі уявляли картини відомих художників, чули музику Гріга.

Історики мистецтва в розвитку живопису заслугою Пікассо вважають те, що він дав зображення людини чи предмета одночасно з усіх боків, нехай і послугуючись умовністю. Пейзаж у Коцюбинського сприйнятий стереометрично — у багатьох вимірах, кожний об'єкт спостереження переданий у кольорі, динаміці, пластиці — тут співдіють зорові, слухові, дотикові, нюхові враження. Попередники Коцюбинського, та й сам він у ранній період творчості змальовували пейзаж називанням однієї характерної риси, наприклад, кольору. У Л. Глібова «льон синіє, гречка пахне, пшениця жовтіє». У ранньому оповіданні Коцюбинського «Харитя» «Гарячою зеленою барвою горить на сонці ячмінь, широко стелиться килим ясно-зеленого вівса далі, наче риза рути, темніє просо. Межи зеленими килимами біліє гречка, наче хто розіслав великі шматки полотна білити на сонці» [66, т. 1, с. 37]. Це стародавня «килимарська» робота — захоплення соковитістю тільки кольору, барвистих контрастів. А в «Intermezzo» автор старанно індивідуалізує кожну стеблину, квітку, намагається побачити форму її руху, погладити, що відчутти фактуру матеріалу, послухати шелест, почувати запах. Неоднаково вібрують, рухаються рослини. Вівса «киплять», льон «пливе блакитними річками», ячмінь щось тче — «тче з тонких вусів зелений серпанок», пшениця «біжить за вітром, немов табун лісиць», і цей рух індивідуальний, з'єднаний у загальний ритм нив — «прибій колосистого моря йде через мене кудись у безвість» [66, т. 2, с. 303]. Рукою, яка гладить колосся, герой відчуває «соболіну шерсть ячмінів», вітер набиває йому вуха «шматками згуків, по кошланім шумом», очі спостерігають чорні «дихаючі крила ворони» і те, як контрасти кольорів впливають на інтенсивність барв: «І від того — синіше небо, чор-

ші крила» [66, т. 2, с. 302]. Або ота стереометрична картина розквітлої гречки: «Врешті стаю. Мене спитала біла піна гречок, запашна, легка, наче збита крилами бджіл. Просто під ноги лягла співуча арфа і гуляла всі струни. Стою і слухаю» [66, т. 2, с. 303]. Уже на полотном біліє гречка, як у «Хариті». Ми бачимо її фігурацію, пластику, рельєф, спостерігаємо вертикальний рух бджіл, навіть відчуваємо вагу цієї білої піни, її запах і дзвін.

Цілу сторінку присвячено описові звуку жайвонка — це якась науково-поетична студія і разом з нею імпресія, намагання вловити й зафіксувати в художніх образах найделікатніші вібрації звуку. Колір, звук та рух взаємопроникаються в сміливих і точних образах. Прекрасно передана траєкторія польоту жайвонка — оте натягання струни арфи від землі до неба. «Он зірвався один яскравий звук і впав між ними як живим куколом». Яскравий звук став яскравим колом. Цей оксюморонний образ заснований на явищі так званого кольорового слуху (audition colorée). Однак втекти у чисту красу природи, у симфонію її звуків, злитися з зеленими хвилями, що хлюпочуть в краї неба, людина не може. Вона не може злитися з іншою людиною, з людським горем. Дивовижні картини природи вриваються видіння інтенсивних тонацій. Це моторошно чорні картини у контрасті з яскравим, залитого сонцем світу природи. Взагалі темний світла і мороку як філософський лейтмотив характерний для композиції новели. Образ сонця — важливий символічний і багатовимірний образ. Світло і темнота, боротьба добра і зла — ці одвічні начала спочатку обігрувались у найдавнішій орієнтальній філософській літературі. Герой прагне, щоб було сонце і щоб він і не падала «тінь третього». Хто такий цей третій? Мабуть, не людина взагалі і не суспільство взагалі. Тінь — символ мороку суспільного. Слугами мороку є «хмари, гори, темніці» (підкреслення наголосом — І. Д.). Не випадково, коли вночі герой опинився в темних кімнатах, до нього прийшли ті, хто його втомив, — жертви мороку — столипінської реакції. «Всі ті, що я не знаю, розминуться із ними, що мене втомили... Се ви, з вас витекла кров в маленьку дірку від солдатської кульки [...] Вас завивали в білі мішки і гойдали на

мотузках в повітрі, а потому складали в погано прикриті ями, звідки вас вигрїбали собаки... Ви дивитесь на мене з докором — і ваша правда» [66, т. 2, с. 300]. Так починається боротьба, докір совісті героя за його інертність, за його політичну байдужість. На зелених нивах герой вливає в себе «золотий напій» сонця і прагне, щоб воно «засмалило мою душу, як засмалило ло». Символ, зрештою, розшифровується: «Коли ж твоя гаснеш і тікаєш від мене, ловлю твою подобу, даю нагадження «ідеал» і ховаю в серці. І він мені світить» [66, т. 2, с. 305]. Отже, сонце — це високий ідеал. Ліричний герой тихо спочиває під сонцем, він «пустив свою душу під чорний пар», щоб у ній щось зародилось, проросло. Так накреслюється мотив сонячного засіву.

У гамі чорного розкривається образ «нужденної купки солом'яних стріх», «купи чорних солом'яних стріх». Властиво, герой тікав не від людини, а від людського горя. «Ага, людське горе, ти таки ловиш мене. І я не тікаю!» [66, т. 2, с. 308]. Витонченість мистецького сприймання природи разючим дисонансом контрастує з натуралістичними штрихами мови «мужика»: слова якого («воші», «морда») не можуть навіть ужитися поряд із мисленням витонченими образами, і ліричний герой перекладає його мову на свої інтелектуальні поняття. Селянин говорить, герой уважно його слухає і спонукає викласти всі кривди: «Говори! Говори!» Це «говори» зростає, як гуркіт грому, до революційного заклику засвітити нове сонце — сонце нових ідеалів. Відчувається відгомін Шевченкової апеляції до сонця, яке повинно стати й спалити опоганену землю. «Говори, говори. Розпечи гнівом небесну баню. Покрий її хмарами твого горя, щоб були блискавки й грім. Освіжи небо і землю. Погаси сонце й засвіти друге на небі. Говори, говори...» [66, т. 2, с. 30]. Такий проріс образ сонця революційними вогнями, так проріс і образ мороку. Сума страждань, хмари горя вкличують блискавку і грім — революційну бурю. Це небито пейзажна новела-ідилія, ідилія відпочинку на далекому від міст хуторі, серед полів перетворюється на політичний, революційний памфлет. Це ще одна тотна риса цього поліфонічного жанру.

Так на сонячній палітрі художника проріс у висхідній комистецьких образах «золотий засів» ленінський

ей: жити в суспільстві і бути вільним від нього неможна — і в широкому філософському значенні цих ів, не лише у значенні партійності літератури [див.

У своїх новелах та оповіданнях Михайло Коцюбинський, Степан Васильченко, Архип Тесленко виводили типи позитивних героїв з середовища революційних учасників битв за свободу під час революції 1905 року. Етичний та естетичний ідеал цих авторів — царець-революціонер. Зображення його духовної красоти було неначе революційним обов'язком тих, хто не відсахнувся від революції, вірив, як М. Коцюбинський, «у подих весни, нову казку життя». Освітлюючи душу людини зсередини, використовуючи внутрішній монолог, письменник мав змогу у формі малої прози показати духовний світ революціонера.

«Невідомий» М. Коцюбинського має авторське визначення жанру — етюд. Етюдно-недбалі, швидкі, гаччі, рвані, незаокруглені штрихи, плернерні зарисовки передають живі бризки життя. У такому тоні викладено внутрішній монолог засудженого до смерті, що передає його напругу, спогади, роздуми, тривогу, страх надію, процес гартування волі. Усвідомлення тюремної реальності, того, що це ще не смерть і не сон, чергує із різніми деталями сюжету. Дізнаємося про те, що герой одержав завдання вчинити замах на якогось високого начальника, він стежив за ним. Але ці кадри перекриваються картинами іншої барви, образами людських облич, згадкою про «роман на мент», рисовані епізоди, нарешті, йде уявний епізод страти: Мамо... не плач... Твій син піде на смерть з піднятим гримом і чистим серцем. Бо в його серці скипілась кров, він повинно пролита, бо в нього зіллялись всі людські злоби і полум'ям знявся народний гнів... Вбивай ме-кате, ти вбиваєш народ» [66, т. 2, с. 261].

Конкретність, пластичність і барвистість деталей, контрастні почуття — любов і ненависть, глибоке й різке відчуття краси природи, сувора мужність і пошук революційного обов'язку — все це майстерно передано у плинності «золотого потоку» думок і почуттів героя. Ліризмом, високою романтикою і саркастичною гордою до ворога забарвлений стиль цього потоку. Уяві Невідомого світ відбивається сонцем і

музикою. Життєлюбство, закоханість у земну красу бринять в епітетах його внутрішнього мовлення: «блакитне небо», «високе і чисте», «золотий сміх сонця». Синкретизмом барв, звуків, пахоців передано незвичайно гостре почуття природи у засудженого на смерть: «Слухав, наче музику, гомін життя»; «З далеких вулиць пливла музика людського гаму, і бігли дзвіночки, чисті і голі, як до купелі» [66, т. 2, с. 264]. Герой бачить звуки, відчуває аромат кольорів: небо «чисте і темне і запашне, немов з фіалок». Герой — оптиміст і життєлюб, захоплення хорошим у нього домінує, про погань йому не хочеться згадувати. В адресу ворогів кинуті скупі, холодні, повні зневаги слова-деталі: «Одного разу я озирнувся, бо чув на плечах слід чужих очей, слизький, холодний. Щось йшло за мною. Якесь пальто» [66, т. 2, с. 263].

Функціональність деталі у швидкоплинності «золотого потоку» життєвих вражень і почуттів героя надзвичайно зростає. Побитий градом трьох крапок, сповнений знаків питання, окликів синтаксис оповіді, яка втрачає давній епічний спокій, стає наскрізь ліричною і драматично напруженою; внутрішня схвильованість передається в уривчастості речень. Усі ці засоби створення функціональні й покликані розкрити барвистий, багатий, яскравий і принадний внутрішній світ борця за свободу.

Гостра конфліктність, наповненість думками і почуттями героя, пристрасне, активне шукання істини, інтелектуалізм — усе це характерне для новел, близьких до потоку свідомості в українській літературі. Поширений інтелектуалізм, глибока змістовність відрізняють їх від імпресіоністичних новел, що спеціалізувалися на зображенні найтонших нюансів почуттів швидкоплинних моментальних вражень, адже споглядальність, пасивність у пізнанні проявилися в імпресіонізмі як заперечення інтелектуалізму.

Реалістичні новели Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, звичайно, нічого не мають спільного з асоціальною модерністичною потоком свідомості. «Даремне шукати в «Уліссі», — пише про роман Джойса Т. Денисова, — драматизму, якісних зрушень в душевному світі особистості, психологічного її розвитку, всього того, що зумовлене зіткненням героїв з життям з дійовим стосунком до нього. В силу відсутності

зв'язків з дійсністю відсутні внутрішні конфлікти, рішення тих чи інших проблем: герої нічому не чинять опору, ні до чого не прагнуть; відокремленістю життя пояснюється статичність їх внутрішнього світу. Їхні думки — здебільшого аморфний потік, в якому зливається суттєве і випадкове. Замість руху думки ми часто бачимо блукання думки, причому на зображення свідомості «накладається» фрейдистське мовлення» [35, с. 71].

Структурний тип реалістичної новели, побудованої на суцільному внутрішньому монолозі, в українській літературі початку ХХ ст. створює комплекс таких

1. Викладовою формою є суцільний внутрішній монолог без втручання автора. Здебільшого це самоаналіз, не розрахований на слухача, скоріше ліричний щоденник, далекий від «сказа». Це дає змогу зосередитися на найтонших імпульсах думки і почуттів, показати їх діалектичний розвиток. Це позначається на мовному стилі (деконцентрація, деталізація, дроблення фрази, гнучкість синтаксису). Епічність поступає на ліризмові і драматизму.

2. Новела цього типу ліквідує обрамлення, передісторію, навіть розв'язку, це — суцільна пульсація думок і почуттів. Напруга і драматизм, гостра конфліктність їх свідчать про те, що перед нами новела, а не оповідання. Твір будується не на зовнішній подійності, а на розвитку теми, який відбувається за діалектичною тріадою: теза — антитеза — синтез.

3. Якщо в «новелі акції» характерні здебільшого «потопі», то в психологічній новелі, заснованій на внутрішньому монолозі персонажа, є більш чи менш триада розвитку, формування нової якості його характеру. Так, у «Невідомому» Коцюбинського герой переборює страх, герой «Intermezzo» — свою роздвоєність.

4. Якщо «новела акції» виявляє тенденцію до реакції тла, то психологічна новела, близька до потоку свідомості, трактує тло як еманацию душі персонажа.

5. Це новела з одним героєм; інші персонажі трактуються сумарно, в рамках ліричного «підмета» у плані вражень, які вони на нього справляють, і не дістають самостійного розвитку.

Показ героя у зв'язку з навколишньою атмосферою, якою він дихає, його емоційного сприйняття природи створює нову якість — ліризм, настроєвість. На початку ХХ ст. в українській літературі оформлюється підвид малої прози, який можна назвати, за аналогією до пейзажної лірики, пейзажною новелою. Розвиток ліризму, зокрема настроєвості у малярстві йшов одночасно з розвитком пейзажу. Пейзажною мала проза стає більшою мірою на початку ХХ ст., ніж то було раніше. Це пов'язано з посиленою увагою до синтезу мистецтва. Від малярського способу зображення дійсності проза бере «картинний» принцип передачі простору, що проявляється у певних пропорціях між персонажем і тлом. Людина все частіше зображується у нерозривному зв'язку з природою. Пейзаж у літературі не є самоціллю, він, за словами Пришвіна, — дача для душі героя. Фігурально кажучи, зображення людини у гармонійній єдності з природою — це змалювання (оскільки б воно було можливим) квітки з її ароматом. Функції пейзажу в літературі багатогранні.

Новела Ольги Кобилянської «Природа» акцентує поставлену в ній проблему вже в самій назві. У зачарованості природою розкривається небуденна вдача героїні такою самою мірою, як і її захоплення Шевченком і Толстим («Толстой був її богом, Шевченка знала напам'ять» [58, т. 1, с. 401]). Дівчина живе у якійсь безнастанній тузі за красою, мріючи про щось більше, як «кімнатна краса». «Над усе любила природу», тільки від чужого її небуденній вдачі міщанського середовища. Вслухалася у шум лісу, в якому ввижався їй шум моря, марила про бурю, вилізала на найвищі верхи гір, на стрімкі небезпечні скелі і приглядалася зблизька чорним іскристим очам орла. Тут чинник психологічної характеристики, спосіб розкриття «культури душі». Але далі мотив «природної» поглиблюється. Серед п'яної декорації гірських диких пейзажів «вибухає природа» героїні. Вирішується проблема можливості і неможливості жити згідно з природою. Надвірня, зовнішня природа ніби єднається з природними почуттями людини. Юнак, зустрівши на самотній гірській стежці нашу героїню, «чув її так, як чується зблизька сильно пахучу, оголомшаючу розлину». Пейзаж ніби проймається людськими настро-

Ось карпатський краєвид до і після кульмінаційного моменту зустрічі панночки з міста з гуцульським хлопцем:

«Задиханий, бачилось, у найбільшому напруженні дов він мовчки коло неї... Врешті опинилися на горі. Перед їх очима розстелився чудовий вид.

Великанські, порослі лісом верхи гір, синьо-темні сопасті, праліси, буйні полонини — усе разом погрузло в синім, і не далеко все те було. Ні, таки цілком близько від них пнялася гора на гору, лиш безоднями відділені. Над усім тим напрочуд голубе небо.

Усе те могуче, велично гарне... Весь сей повний синих красок простір, ся буйна, інтенсивна, майже моно-голуба зелень...

Навкруги тишина, самота й шум лісів.

Переможена сею пишною красою, стояла вона мильку; здавалося, забула, що він коло неї» [58, т. 1, с. 415].

Звернімо увагу на основний тон цієї кольорової гамми: холодний синій тон спокійних, замкнених у собі людей, байдужих до людини гір. Але коли герої знову вачили природу після того, що сталося, то всі ті холодні сині тони перетворилися «в яркий червоний жар»: «Осліплює і немов упоєне побідною, заблисло це на заході пишним золотом, й ніжно-ясні облаки навколо нього перемінилися в яркий червоний жар.

Ось і все!» [58, т. 1, с. 417].

Письменниці не засуджує поведінки ані панночки, ані гуцула. Вона поетизує цей «роман на мент» як вищиролюдських почуттів, що йдуть у гармонії з людиною природою. І панночка тужить за красою, за «мисль», і гуцул після зустрічі з красунею, з тією «мариною божою», проймається невиліковною тугою. Ця опільня туга могла б закінчитися тривалим зв'язком внутрішньо споріднених людей, які несподівано знайшли себе. Але у класовому суспільстві з його кастовими передсудами цей зв'язок неможливий. І навіть якщо є емансипована дівчина, що погорджує звичаями свого класу, при всій її жадобі повноцінного щастя єдина бінею свого середовища.

Пейзажна новела стає проблемною: «Обидва образи розкриваються в площині: суспільство — особа — природа» [98, с. 113]. При всьому своєму багатстві героїня признається хлопцеві-гуцулові, якого вона об-

займаних місць (височинь велетнів, крони яких пестилися з облаками, таємнича ніч у лісі) і вид побоїща страшного спустошення «ограблених гір». Трагічна сцена прощання везених пнів з «товаришами», з якими дружили безліч літ, а тепер розставалися навіки, сцена упокорення: «Згадали час супокою, коли стояли гордо, а корон їх зелених дотикалися лиш хмари й орли... Тепер валялися ті корони під ногами...» [58, т. 2, с. 310]. Вчувається якась скорбота, туга і жаль, наче в рядках «Слова о полку Ігоревім» — плач за полеглими. «Природу розуміла Кобилянська, — пише Д. Павличко, — вміла бачити її і говорити з нею, але за кожним пейзажем письменниці вгадується образ людини або малюнок її душевного стану. Чи не в описах природи виступає Кобилянська більшим психологом, ніж у безпосередніх аналізах людської душі. Але поезія Кобилянської не зводиться до психологічних нарисів через картини природи. В неї ми знаходимо і закличні акорди надзвичайної вагомості, писані навіть у дусі бойової плакатної декларації» [101, с. 49].

І не лише від болю деревини здригається автор у цій пейзажній картині. «Це не тільки трагедія карпатського лісу, який прийшли нищити чужинці, це така само трагедія людності, що конає під ударами сокири капіталу» [101, с. 50]. «Чому всі ті пекельні печі тут під нашими ногами, не поженуть лучче їх (тобто капіталістів. — І. Д.) чортківських тіл?» [58, т. 2, с. 314], — обурюються робітники з приводу такого безкарного плюндрування лісів, котрі закупила німецька фірма. Багатогранність цієї новели влучно визначає В. В. Лесик [див. 75].

Навіть пейзажна новела, як і все, що було кращого в українській прогресивній новелістиці, сповнена громадянського пафосу. У пейзажну новелу вплітається елемент памфлетного жанру. І разом з тим ця симфонічна річ є ще й якоюсь мірою музичною новелою, якщо вдуматись у її прекрасну озвученість. Музично-віртуозно відіграно реквієм над полеглими красунями-смереками. Трагедію лісу передано у наростанні звуків від найлегшого зітхання-подиху деревини до напруженого шемрання, до повторів збудженої гірської луни і кресендо її розкотистого рокотання й раптових ударів грому. Вслухаймося в цю градацію тонів від півніснїсїмо шелесту лісових листочків до фортїсїсїмо гір-

кої бурі. Спочатку гори величаво німують у своїх вічних застиглих формах. Навіть спів птахів рідко чути. Але ми входимо в цей храм тиші, в якому ніколи не ступала людська нога, і прислухаємось:

«Зате частіше голосний у тишині, немов церковний, виразно чутний шелест і тріск, немов ламання старого гілля і майже завжди сумовитий, далеко відчужений шум...»

Здавалось, що сум все прибував десь з далекої долини, ловився в галуззі, розходився важким зітханням по лісі і боровся з густим гіллям знов о вишуканий простір.

Коли свист локомотива розтяв по раз перший возздух схованої долини, прошибло щось столітні дерева гірських вершин, немов блискавиця. ...Один з прибулих ударив залізним топірцем по старій смереці, на пні котрої росли гриби, немов великі ластів'ячі гнізда...

Вона здригнулася. Відколи жила, не чула ще на собі топора. Удар той розлягся по всьому лісі, і всі дерева здержали віддих, беззвучна тишина, повна очікування, розіслалася, і почулося звільна й виразне слово: «Зрубати!»

Неначе церквою, пробігло лісом: «Зрубати! Зрубати!» — задзвеніло недалеко, і zarazом в тій самій долині в найдальшій далечині. Воно відзивалося, не виступивши поклики, оживило цілий ліс і розбігався тривожно по всіх його кутках, не завмираючи... «Зрубати!» Воно перейшло в шемрання. З того по-чуття стривожений шепіт, зітхання, врешті — піднявся шум, немов від вихру, наповнив далеко-далеко долину, як шум моря, що аж ставало лячно, збився на хмари, а наостанку зашуміла буря.

Тяжкі краплі дощу стали падати. Блискавиці летіли в смереки, розколювали безсердця найкращі пні, а грім пробував розсаджувати «Гори» [58, т. 2, с. 302—303].

Буйні, пишні пейзажі деконцентрують новелу, намагаючись її до оповідання. Лише внутрішня напруга, конфліктність «Битви», драматизм дають підстави застосувати її до новели. Натомість іменована звичайною новелою «Некультурна» того самого автора є звичайним оповіданням.

Аналогія між музикою і літературою умовна, але звернення письменника до музичних вражень свідчить

про зрослу культуру красного письменства, яке прагне вбирати в себе й здобутки суміжних мистецтв. Музика і література подібні до себе тим, що це слухові мистецтва, яким притаманні протяжність і розвиток у часі. Вплив музики на літературу полягає: 1) в загальній тенденції до ліризації, інтимізації, до підвищення емоційного тону; 2) у ритмізації речень; 3) у застосуванні деяких принципів музичної композиції, що характеризується повторами АВА. Подібним може бути і принцип лейтмотиву в музичній і літературній композиції. Наділена великою музичною інтуїцією Ольга Кобилянська виявляла інколи свою генетичну обізнаність у жанрах музики. Наталка Верковичівна в «Царівні» прагне укладати життя в мелодію, якби це було б зіграти, у сонату, етюди без закінчення прелюдії.

Розстроєність душі, схвилюваність її, бентежність Кобилянська віртуозно передає в такому собі музичному «етюді без закінчень» — «Impromptu phantasie» побудованому на зображенні емоцій, викликаних чудовою грою твору Ф. Шопена за однойменною назвою.

Музичний струмінь владно вривається у новелу «Valse mélancolique», він цілком формує настрої цього твору, опановує і підкорює всю його структуру. Три типи, три характери жінок — такі різні і так споріднені вразливістю на красу, складають гармонійну єдність. Це неначе легка віртуозна японська ікебана, складена з трьох різних квіток. Мотив «Меланхолійного вальсу» повторюється кілька разів, стає музичним лейтмотивом. Марта, оповідачка, виступає тут в ролі музикального критика, тонко аналізує будову відіграного вальсу: «Почала злегка, граціозно, немногими тонами якийсь вальс. Перша часть була весела, зграбна й елегантна.

Друга змінилася.

Почалося якесь глядання між звуками, неспокій розпучливий неспокій! Спиналася раз по раз на басових тонах, то нижчих, то вищих, відтак покидала їх, переходила шалено скорою болючою гамою до вищих звуків. Звідси збігла з плачем наново до басів, знов глядання, повне розпуки й неспокою... все наново, і знов ряд звуків у глибину...

Весела гармонія згубилася; остався сам шалений

торгаючий божевільно чуття, перериваний ясними звуками, мов хвилевим сміхом. Грала більш як години, відтак урвала саме посередині гами, що лежала у вищій звуці, акордом несамого смутку» [т. 2, с. 386].

Ці прекрасні описи гри на фортепіано не лише намагають нам музичні настрої, а й натякають на тип композиції самої новели Кобилянської. Перша частина новели «весела, зграбна й елегантна». Ідуть розповіді про кохання, у веселому тоні розповідається історія художниці. Відтак заступає цей образ меланхолійна ніжна постать Софії Дорошенко, а кресcendo її мовчучих, болючих ударів відповідає отому «гляданню між звуками», отим вершинам і низинам її настроїв. Нарешті, «акорд несамого смутку» — кінцевий акорд — тріснула струна фортепіано, обірвалося раптово життя героїні.

Але підтекстом у цьому так майстерно відіграному літературному вальсі дано відчуття соціального елементу — митець гине від брутальних ударів жорстокого суспільного ладу.

Неначе другим «меланхолійним вальсом», але вже «меланхолійним», було музичне оповідання Наталі Романівни-Ткаченко «Чорні очі» [ЛНВ, 1906, т. 35]. У цьому романі закоханих студентів романс «Очи черные», виконуваний у супроводі гітари, був тим, чим для героїні Кобилянської — композиція «Valse mélancolique».

Так званою «музичною новелою» є теж «Голосні струни» Лесі Українки. У новелах цього типу настроєність атмосфери створюють музичні образи і музичні режисування. Вони є головними засобами розкриття психології персонажа. Якийсь музичний образ стає мотивною, сюжетно-творчою деталлю. Сюжет розвивається за зміною, градацією настроїв. Героїні музичних новел — це звичайно людина вразливої на музику, витонченої душі. У «Голосних струнах» Лесі Українки та сама проблема незнайденого інтимного життя, що й у «Valse mélancolique» Ольги Кобилянської — шукання резонатора душі. Таким резонатором в новелах має стати резонатор фортепіано з тієї причини, що оточення героїні занадто грубе, щоб зрозуміти мелодію цих небуденних душ. У новелі Лесі Українки дівчина чудової вроди горбата: «Се слово тяжке, його

важко мовити, — ще тяжче на собі носити» [126, т. 7, с. 142]. Та, що носила його на собі, дівчина з великими синіми очима, з довгою русою косою, гордо тамує свої інтимні почуття, бо: «Жебраний хліб, кажуть, руйнує пече, але жебране слово кохання — душу морозить. У мене стане одваги з голоду вмерти, не простягаючи руки за хлібом» [126, т. 7, с. 142]. У взаємостосунках Насті і Богдана романс Шумана «Ich grolle nicht», що його грає Настя, а співає Богдан, стає тим, чим був для Паоло й Франчески роман про Ланчелота і Джульєтту, тільки Богдан має іншу Франческу... Новела будується за настроями нещасливої Насті. Свій душевний розпач виливає вона в мелодію романса «Ich grolle nicht» (цей музичний образ повторюється в тричі). Так само, як і «Valse mélancolique», «Голосні струни» закінчуються «акордом несамовитого смутку» — натхненною грою Насті: «Тоді звилась полум'яна, гучна мелодія, горда і буйна, сповнена болю і розпачу, що збудила всі струни» [126, т. 7, с. 153]. Поетичний мотив того, що виражає Леся Українка словами поезії Стеккетті, взятими за епіграф до цієї новели, — «Le parole d'amore che non ti dissi»* — один із провідних для інтимної поезії Лесі Українки. Проте жанрові особливості «Голосних струн» писала сама авторка: «Врешті, се (перекладене) оповіданнячко тоне пічніше для мене, бо воно наскрізь ліричне, його можна поємою в прозі назвати, а я ж, власне, ліричний раг excellence» [126, т. 11, с. 132].

І в О. Кобилянської і в Лесі Українки музичні переживання, зображені в новелі, є компонентом страждання героя, реквіємом його інтимних історій. Натомість в етюді В. Таращанського «Ich grolle nicht» [ЛНВ, 1901, т. 13] зображено лише саме враження від того самого романсу Шумана безвідносно до долі людини. Тому цей фрагмент справляє нетривке враження.

Майстром новели настрою був також Степан Васильченко. Його твори перейняті українською степовою піснею. «Перейнятість» народною творчістю констатував сам автор. Це або настрої лагідної веселості або тихої задуми-мрії. Уміння реалістичний матеріал оповивати серпанком чогось вимріяного, прегар

* «Слова кохання, які тобі я не сказав» (італ.).

го, поєднання реалізму з романтикою — характерна са новелістики Васильченка. Обравши своїм героєм тину чи юнака, цей письменник володіє дивними сетами розбуджувати у нас спомини про дні дитинства. Васильченко уникає катастрофічного, рідко зупиняється на трагічних моментах. М'які пастелеві замрії — то його царина.

У дитини свій світ — зовсім не тотожний з нудним світом дорослих. Молитися Семенові в новелі «Басурин» нудно, і коли він б'є поклони, охоче задержуєся при землі, бо крізь власні ноги відкривається прекрасна, цікава перспектива: двері в сіни, з сіней у кімнату, з двора — в комору, а в кінці цієї перспективи — світ великий-великий, як світ, дядьків Рябко, що чекає на тебе до сала. Коли мати рятує сало, Семен свідомо й безтурботно запалив від лампадки перед іконою цигарку... «Набитий, богові неугодний, вигнанець з рідної хати», біг Семен «у далекі невідомі світи...» за клуню [19, т. 1, с. 327]. Васильченко показує панси дитячої психіки, швидкі переходи від горя до щоднів. Дитина плаче довго, за інерцією, тим часом ня веде її у нові казкові світи. Спочатку Семен поспівав в уяві матері: «Ось він умер, і несуть його до гробу з попами, з корогвами, а мама йде за його труною, полою утирається та плаче-плаче:

— А куди ж це ти, мій синочку, виряджаєшся?!

А Семен їй докірливо відповідає:

— Не знати куди — в пекло!» [19, т. 1, с. 328].

Наївність, ліризм, що проявляється в деформації предметів, сприйнятих з дитячої точки зору, викликає остродумний настрій. Трави-квіти здаються фантастичними лісом. «Листки на них великі-великі, як зелені, мерні покрішки, а квітки — ніби поначіплювані червоні миски, сині чашки та чугуни, блакитні дзвони, білі цибри, жовтогарячі діжі, а з того густого лісу, з верховина якоїсь скелі, визирає його власне коліно» [19, т. 1, с. 328—329]. Цей світ-казка озвучений, музичний життєрадісним бринінням джмелів, комах, мушок. «Ген-ген ніби із самого неба шумить, гуде платий, волохатий джміль у дорогих ризах, перетяганий шовковими поясами. Летить, гуде, ніби дякон у черкві службу божу починає:

— Миром... господу... по...мо...о-о... Далі спинився над однією чашкою, зазирає:

— Що у вас тут таке?..— Покоштував, подумав, пробурчав:

— А нічого собі.

І знову:

— Помо-оо...

І подавсь, подавсь, подавсь, тільки видно над верховинами дивовижних квітчастих лісів» [19, т. 1, с. 329].

У симфонію барв і звуків врываються пахощі квітника-лісу, і цими пахощами насичена вся новела — подихом материнки, п'янким духом деревію, куривом смілки. «Бринить, шумить святий гармидер», зливається з сонячним настроєм на сміх і радість дитини, що забула за кару, за сльози, що уявляє себе дзвонарем великого блакитного дзвону — неба... Витончене тінювання пастелевими фарбами, це декресцендо настроїв передається читачеві.

У новелістиці Васильченка про революцію 1905 року немає погромів, шибениць, калюж крові. Є чиста, висока романтична мрія про подвиг. То ж і викладову форму деяких із них можна визначити як монолог-мрію. Ліризм Васильченка, на відміну від Стефанька, не «об'єктивний ліризм». Головною статтю багатьох новел Васильченка є ліричний герой, і функція його аналогічна до ліричного героя в поезії: він сам говорить про свої почуття і настрої, виспівує свою душу. У новелі «Осінній ескіз» такий ліричний герой спочатку змальовує пейзаж більш-менш об'єктивно, епічно, як і Нечуй-Левицький, лише більш яскраво і палко. «День був гарний, погожий. У городі і в саду ясілки свіжі, живучі осінні квіти: різнобарвні гайстри, палка красоля, гвоздики, гарячий, як кров, королевий цвіт. Між зеленим морем листу на дереві подекуди визирили, як сивина в голові, пожовклі листочки; на рові од поля палав уже кущ глоду; вище над деревом снувало біле, як срібло, блискуче бабине літо, а в горі просла-лося небо — чисте, спокійне, холодним чаром повітря» [19, т. 2, с. 267].

Дмухнув у комору вітерець, свіжий, аж бринить від цього пейзажу: «І чогось мені стало радісно, так радісно, що аж серце затремтіло. Здавалося, що радіщі збігалися до мене струмочками з усього світу. Десь дожидало мене таємниче, блискуче, принадне, як чарівне життя...» [19, т. 2, с. 267—268].

Пейзажі у Васильченка завжди є пейзажами вра-нення, настрою. Новела Васильченка «Осінній ескіз» ується на так званій «ситуаційній римі»: кілька разів повторюється сцена зустрічі ліричного героя з дів-ою, яка кожного разу обіцяє сказати йому «щось не-гарне». А великі антракти між ситуаціями, що обіцяють певну сюжетну новелістичну напругу, запов-нені ліричними рефлексіями — спогадами-мріями, об-разами-настроями.

На композиції новели тенденція до ліризації по-значається і заміною епічно-описового обрамлення лі-ричними акордами, що створюють замкнене настроє-коло. Воно могутньо впливає на серцевину, ліризує хоча матеріал може бути іншого, не ліричного паду.

Дуже цікавою з цього погляду є новела Ва-сильченка «Крамольна ніч». Картина української ночі змальована в обрамуванні казково-поетичних образів: глоду під калиною зірка полощеться в криниці: сріб-на ключі впустила — витягає.

Вийшла мати води брати та й питається зорі:

— Зоре-зорянице, що ти бачиш з високого неба?

— А бачу я в садочку віконце, зачинене, затулене,

якби видно в одну щілинку. Там за книгами велики-

сидить чарівник, паличками на папері чари мере-

че — хмурим оком поглядає, важким духом подихає,

якщо комусь накликає...

— Не поможи йому, боже!» [19, т. 2, с. 232].

Так починається сатирична новела Василь-

ченка. Далі йде розповідь про пристава, який пише

заяву на вчителя, ладен заборонити навіть україн-

ську поетичну і тим самим крамольну ніч...

Такі ліричні прелюди характерні й для окремих

оповідей чи збірок (наприклад, «Карби», «Село виги-

на» Марка Черемшини). Звертання до жанрів і родів

ліричних, ніж проза, є одним із засобів привне-

ння ліричного флюїду в новелу. Інкрустація уривків

ліричних — одна з найхарактерніших прикмет стилю укра-

їнської новелістики протягом усього її розвитку у до-

віденний період. Та якщо в етнографічно-побутових

оповістях чітко цитуються уривки з пісні як готові

зразки народної мудрості, як заміник власної дум-

ки, роль їх аналогічна цитаті в науковій статті, то в

оповістях XIX — на початку XX ст. новелісти прагнуть ви-

користати настроїв пісні, асоціації, викликані її образами.

Цілком за настроями бурлацьких пісень побудований белетристичний нарис М. Коцюбинського «На краях пісні». У Степана Васильченка окремих рядок, навіть сама назва пісні «Шалійте, шалійте, скажені касти» викликає революційний настрої, і письменник розгортає його в картину, у цілу новелу настрою. «Вечірня година» Стефаніка, ця чудова настроєва мініатюра, своїм композиційним лейтмотивом має дитячу пісеньку, повторену тричі:

Ой не коси, бузьку, сіна,
бо ся зросиш по коліна.
Та най тота чайка косить,
Що набакир шапку носить.

[121, с. 111].

Цілком зрозуміло, що справа не в якійсь афористичній мислі співанки, а в її грайливому тоні, у поетичному світосприйманні, у легкому дитячому гуморі у її настрої «казки дитинства». Факт, що цю пісню співала мати в дитячі роки героя, викликає в його уяві образи дитинства, ніжну мережку споминів. Це зумовило своєрідність розгортання сюжету за напливчючими кадрами-асоціаціями, в яких подано ліризовані образи найрідніших — матері й сестри. Вражаючий кадр — засипані вишневим цвітом син і мати на могилі сестри. Білий колір вишневого цвіту тут еднається з барвою сивини материнського волосся і створює колорит білого, чистого, якогось святого і високого настрою. Разом з тим він набуває символічного звучання, натякаючи на швидкоплинність часу. Адже у народній творчості вишневий і черешневий цвіт — символ короткочасності цвітіння людського життя.

Цю саму функцію ліризації і поглиблення, поетичного узагальнення виконує образ кленових листочків, що розвіюються, гнані вітрами, по полю — символ розлуки й розходження у безвість, у широкий світ у новелі Стефаніка «Кленові листки». Тут немає навіть інкрустації уривків з пісні, яку співає малим дитячою помираюча мати: авторськими словами в заключному акорді новели передано враження від пісні: «Слов тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіюлися по пустім полі, і ніхто їх позбирати не годен, і коли вони не зазеленіють. Пісня намагалася вийти

ти і полетіти в пусте поле за листочками...» [121, 151]. Цей екстракт ліризму, видобутий з пісні, на-

трагічній сцені такої сили поетизації, як звуки свієму на похоронах. Іван Франко писав, що новели Стефаніка — як найкращі народні пісні...

Критика 20-х рр. ХХ ст. говорила про «ліричну меланхолію» чи «поетичне квітування» у новелістиці Марка Черемшини. Справді, у цього поета в новелі свій син-

тичний лад, своя ритміка і пафос нагнітання, ступенявання оздоб. Його літературний стиль нагадує стиль гуцульського мистецтва — вишивки, щедро ін-

крустованої різьби у ХХ ст. (раніше цієї інкрустації у живописі не було), сміливих, у буйних кольорах прикрас одягу. Але характерно, що цей нахил до щедрих орнаментів

у Черемшини урівноважується сильним почуттям композиційного ритму. Поетичне квітування у Черемшини проходить свою еволюцію. Починається воно в його ранніх

новелах у прозі, не позбавлених ще сентиментальної надлишковості, манірності. У «Карбах» Черемшина намагається, чи не під впливом Стефаніка, позбутися

манірності, він творить драматизовану, будовану на діалогох новелу, але подекуди ліричний стру-

м вривається у ритмах голосінь («Зведениця», «Чічка») в суворе і чорне карбування по дереву розпеченого заліза. У пізніших новелах Черемшина дає волю

своєму ліричному струменеві. Палко і пристрасно любить Черемшина природу. Своєю домівці у Снятині новеліст, як свідчать мему-

ари, щодня палив галузку смереки, бо любив їх запах. І цей смерековий аромат живе й у його творах. У гірські квіти у тих новелах Черемшини захоплено

співали Стефанік і Рильський. Але докладний аналіз показує, що пейзажів у Черемшини обмаль, принай-

м у функції ландшафтів. Пейзаж у нього не «географічний», як у Франка, Коцюбинського, за якими Максим Богданович подавав відомості про Карпати. Це

ліричний пейзаж-враження. «У пригорщі брав би тото сене село, леліав би, як дрібненьку запашну отаву, і див би, як паву» [151, т. 1, с. 31]. Хто не захоплю-

ється отим дзвінким і запашним заспівом до збірки «Вірби» і до всієї лірично-піднесеної творчості Черемшини! Картини природи в поетичній інтерпретації

вступають у Черемшини в хвилини могутнього неспокою його героїв. Природа дише, п'янить, вібрує, як

оті «запашні вітри», що захмелили «вічну вдову» (котре зарікалась кохати («Зарікайся мед-горівку пи-ти»). На святі весни й кохання у Черемшини завжди бенкетує природа.

Функція пейзажу — ліризація, психологізація ситуацій і постатей. Природними, з палітри землі взятими барвниками лірично квітує портрети своїх героїв письменник. Згадаймо хоча б Парасинку з однойменної новели, в якій «лице, як калина, малиною крашене, брови барвінкові, очі, гей на царинці дві керничички Федуся («Парубоцька справа»), котрий «бгачкий гей жереповий прут. Лице, гей зарькою мальоване» [151, т. 1, с. 289]. Внаслідок всесильного «ліричного» втручання природи в почуття і події зм'якшується, облагороджується «плутовський» сюжет новели «Мари́чку головка болить». Піднесеному настрою героя, що спішить на побачення з дружиною побратима, ім'я попує вечір «запашний та рошений, та зорями вишнєваний», рвучкий потік, що «йде переверці з каменя на камінь та й везе на собі зорі». Але зорі, цей улюблений фольклорний образ інтимізації, поблідли вранці, коли наш герой повертався з побачення, «зблід» і його настрій. Його опановує почуття безмежного сорому і соромлять його тварини, що по-баладному говорять: «Йду я з хати та й стидаюсь перед конем: аді, та ка німіна божа, а вона вірніша, ніж я свому побратимові».

Кінь зарзав та й питається:

— Чи правда, що газдиню головка болить?

Загегали білі гуси на подвір'ю та й питаються:

— Чи правда то, що газдиню головка болить? [151, т. 2 с. 288].

Струмінь ліризму, що вривався у новелістику початку ХХ ст., не зруйнував жанр. Ліризм зтушовував гострі, гранчасті «кути» «новели акції», надавав їм пастельних ніжних півтонів. «Жанри відрізняються тим, яке начало в них переважає: епічне, драматичне чи ліричне. Перевага лірики у своєрідних, пластичних психологічних студіях О. Кобилянської, у щирому безпосередньому почутті Т. Бордуляка, у гіркій по-смішці Леся Мартовича, у м'якому колориті ліній фарб М. Коцюбинського, у суворих обличчях Стефаніка не порушує цілності художнього синтезу думки і почуттів, яка не має нічого спільного з пропорцією