

ІНТИМНА ЛІРИКА ЛЕСЯ УКРАЇНКИ ТА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ КРІЗЬ СПІВМІРНІСТЬ ПРИВАТНОГО ДОСВІДУ І ХУДОЖНЬОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ

У порівняльному контексті розглядається інтимна лірика чільних поетів раннього українського модернізму. Актуалізовано жіноче й чоловіче начало у формах сприйняття та реакції на світ, а отже, відмінностей та суперечностей, явлених творчим обдарованням. Леся Українка тяжіє до концептуалізації особистого досвіду посередництвом міфологічних універсалій, “перетоплюючи” в художніх образах пал свого великого серця й етос загальнолюдського обширу. Універсалізм Олеся іншого ґатунку: його особистий любовний досвід – наріжний камінь світоосягу людини, призначення якої не у стражданні, а в насолоді буттям. Відтак саме пошук щастя стає суттю й покликанням митця.

Ключові слова: надія, щастя, любов, смерть, вічність, жінка, чоловік, краса, Бог.

Serhiy Romanov. Love Lyric Poetry by Lesya Ukrainka and Oleksandr Oles: Correlation of Personal Experience and Creative Reconstruction

Love lyric poetry by Lesya Ukrainka and Oleksandr Oles has been described in comparison. It allowed revealing some male and female principles in forms of perception and corresponding differences concerning poetical gift. Lesya Ukrainka was inclined to express personal experience over mythological universals ‘remelting’ her inner fire and common human ethos in poetical images. Oles had a different way of generalization. He considered his personal romantic experience the cornerstone for understanding the scope of human soul. The human designation according to Oles’ poetical view is not suffering but delight in existence. Thus searching happiness becomes an essence and vocation of the poet.

Key words: hope, happiness, love, death, eternity, woman, man, beauty, God.

Дівочі любовні захоплення Лариси Косач (М. Славинський, Н. Ґамбарашвілі) знайшли порівняно незначне відбиття в її творчості. І тільки зустріч і взаємини із С. Мержинським покликали до життя твори, потугу яких годі виміряти суто літературознавчим інструментарієм. Історію їх виникнення можна дорівняти до історії народження – через смерть і воскресіння – нової творчої особистості. Почалося ж усе наприкінці 1900 р., коли Леся Українка отримала з Мінська звістку про хворобу коханого. І вже тоді, 7 листопада, на папір лягають “Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами...” – річ, яку, окрім артефакту, можна узяти й біографічним документом, от хоча б і тим листом. Його хронологічні пласти, на означення яких нелегко дібрати часових форм, скорельовано з душевними станами авторки, що сама перебуває в міжчассі. Колишне – це те “інше життя, повне якогось різкого, пройнятого жалем і тугою щастя, що палило мене, і мучило, і заставляло заламувати руки і битись, битись об землю, в дикому бажанні згинути, зникнути з сього світу, де щастя і горе так божевільно сплелись...” [4, 257]. Минуле, воно ж актуальне теперішнє, чи в теперішнім, – те, що настало “потім, – коли, – і щастя, і горе обірвались так раптом, як дитяче ридання, і я побачила тебе. Я бачила тебе і раніше, але не так прозора, а тепер я пішла до тебе всею душею, як сплакана дитина іде в обійми того, хто її жалує”. Реальне теперішнє – найефемерніша субстанція, яку так болісно відчуває авторка – щемливим пахом зів’ялих квітів і розпачливим погуком: “Крізь темряву у простір я простягаю руки до тебе: візьми, візьми мене з собою, се буде мій рятунок. О, рятуй мене, любий! І нехай в’януть білі й рожеві, червоні й блакитні троянди” [4, 257]¹.

¹Перша драма письменниці, також прозова, мала назвою, нагадаємо, усе ту ж екзотичну, ба нереальну квітку. Твір цей, до слова, високо цінував С. Мержинський; навіть брався допомогти прилаштувати його на сцені. А тепер сама авторка переживала з величезною експресією описану колись (4 роки тому) історію “смертельного кохання”. Що вона могла, коли до моторошної дзеркальності повторювався/здійснювався в її житті її літературний сюжет? Так само перевести його назад, у літературу. (Про “Одержиму” згодом буде сказано ще точніше – “зробити з цього драму”).

Світ, про який намагалася розповісти Леся Українка, – світ її душі, пориву, мрії. Формами земного часу його можна означити як майбутнє, але це надто умовно й далеко від того, що прочувалося. Сама вона знає тепер “інше життя”, але не хоче (точніше – не може) вступити в нього без коханого. Туди, у справжнє, поводитиме бути тільки він, тому такі настійливі заклики взяти її із собою. Ба більше, він уже став на цей великий шлях, от-от пуститься в дорогу; ще тільки зв’язок із домом утримує його. “Дім” – то земний паділ, до якого так міцно, бо не знає нічого іншого (не хоче, боїться знати), приєднана людина. І ось тут заспокоєння, дивовижна обіцянка, яку дає не тільки закохана жінка, а й – і таке мало хто може запевнити – творець: “О, дорогий мій! Я створю тобі світ, новий світ нової мрії. Я ж для тебе почала нову мрію життя, я для тебе вмерла і воскресла. <...> Візьми, візьми мене з собою, ми підемо тихо посеред цілого лісу мрій і згубимось обоє помалу, вдалині [4, 257-258].

“Новий світ, нової мрії” майже неможливо описати звичними поняттями. Найближча тут сакральна лексика в затертих поняттях “раю”, “блаженства”, “вічності”. Останнє, можливо, найбільше відповідає покладеному в підмурівок візій-мрій поетеси. Плинність і порожнеча більшості речей земного світу переконали її в непроминальності того, що потенційно здатне належати кожному, та стає надбанням небагатьох. Через свою обмеженість свідомість не спроможна опанувати абсолютне. Проте найкраща наша частка (душа) здатна, за відповідного ладу, до прочуття і різною, але ніколи не повною, доки прив’язана до тіла, мірою осягнення його. Цей шлях до осягнення/вироблення свого ідеалу перейшла й Леся Українка. І тут необхідно розуміти всю складність саморуку. Адже осяжність практичного досвіду не повинна заступити високих матерій, витіснивши їх усеохопною актуальністю. Увиразнити це допоможуть спостереження Д. Сантаяни над адаптацією ідей Платона митцями, що працювали на межі античності й християнства.

Оглядаючи спадщину італійських поетів передренесансу, головню Данте, учений помітив цікаву закономірність. Виявляється, що не лише для богословів і філософів, а й для митців “прагнення до знеособлення необхідне для створення ідеалу. Ідеал не може справдити свого призначення, якщо зберігає забагато індивідуальних рис. Тому сліпе кохання та нерозсудлива пристрасть несумісні з духом платонізму, який радше воліє абстрагуватися від людини і захоплюватися самими лише якостями, властивими багатьом індивідуумам. Безмежна відданість іншій людині не дає змоги виявитися нашій власній особистості, й власне ідеал є виразником потреб нашої уяви. Якщо над уявою неподільно володарюють чийсь чари, якщо вона цілком підлегла чужому впливові, ми взагалі не можемо створити ідеал. Ми повинні подолати пристрасть, щоб зрозуміти її найглибший сенс” [3, 133]. Та “знеособлення” не повинно вводити в оману буцімто прямою вимогою деіндивідуалізації аж до повного випрозорення в безживні універсальні символи, абстракції, алегорії. Швидше від цього застерігається. Ідеться ж бо про речі зовнішні, що в чуттєвому реєстрі означаються поняттям пристрасті як тієї, що викривляє, а то й нівелює істинне. Як це було у випадку Лесі Українки, “повістує” перша частина “циклу Мержинського”. Вірність Іншому якраз і дозволила в усій повноті розкритися власному “Я” – у відданості, жертвовності, відповідальності.

Означеному комплексові навіть не відчуттів, а вже реакцій і поведінки на текстуальному рівні відповідають три наступні після “Твоїх листів...” вірші. “Все, все покинуть, до тебе поинуть, / Мій ти єдиний, мій зламаний квіте, / Все, все покинуть, з тобою загинуть, / То було б щастя, мій згублений світе!” [4, 259], – такі рядки однаково виразно стверджують як самоцінність суб’єктно-суб’єктних взаємозв’язків (конкретних автора та адресата твору), так і велич

ідеалу людини й усесильність почуття, котре робить її істотою надчасовою, тобто рівною богам. Заключна строфа поезії “закріплює” останнє твердження відвагою, що її виявляє лірична героїня, викликаючи на герць найбільшу потугу земного світу – саму смерть. “Стать над тобою і кликнуть до бою / Злюю мару, що тебе забирає, / Взять тебе в бою чи вмерти з тобою, / З нами хай щастя і горе вмирає” [4, 259]. І водночас, коли повернути ситуацію під ракурс “знеособлення”, бачимо тут навіть більше – відмову од власної суті, готовність віддати її викупною офірою за щось незмірно вище, аніж існування.

Мотив сакральної жертви, окреслений на індивідуальному рівні, має велике увиразнення у двох завершальних поезіях першої частини циклу, датованих 18 листопада. Образи Христа і його послідовниць – святої Вероніки (“Я бачила, як ти хилився додолу...”) та Марії Магдалини (“То, може, станеться і друге диво...”) – не лише “опирають” реальність життєтвору на універсальні основи, як це було раніше. Тут уже повністю знімаються риштування, і зображення в межах одного твору переводиться із профанного, земного часоплину в сакральний, вічний континуум поза простором і часом. Людина (а йдеться тут про всіх: героїв-персонажів, авторку і її коханого, читачів) звільняється від впливу земного тяжіння і втрапляє в обладу вічного, де все можливе й важливе і нічого не втрачається, не зникає.

Органічна єдність/співдія приватно-біографічного та універсально-творчого рівнів художнього дискурсу й забезпечує віршам Лесі Українки ту переконливу “ваготу”, що про неї мовиться у вимірах ідеалу. Поваб і поклик “неземної краси” полонив душу поетеси. Її історія кохання стала тим найпевнішим магічним ключем, що допоміг вийти з індивідуального рівня реально-життєвого сюжету на всезагальні обшири вічних сенсів. Ідеться про внутрішню духовно-світоглядну кризу і коли не повну онову, то значну перебудову особистості, а отже, нову якість творчості.

Напрямок, яким рухався О. Олесь, присутньо інший, якоюсь мірою навіть зворотний. Про його перші любовні захоплення напевне відомо тільки те, що вони були. Романтичні начерки юначих переживань своєю палкістю дорівнюють хіба що буянню фантазії, яка огранювала пориви нестримного жадання в барвисті зізнання та посвяти. Поет (згадуючи Сантяану) і не думає долати пристрасть, дошукуючись її джерел, він просто не бачить у цьому сенсу. Навпаки, їй потрібно піддатися, адже то дієвий спосіб пізнати чарівну країну кохання. Цінність такої мандрівки – вона сама: устигай лише нотувати “подорожні враження”. Отже, не дивно, що в ранніх творах так багато “зафіксованих” митей блаженства – легких, дотепних, чарівливих формою, але одновимірних суттю.

Ідеал Олеся – це вимріяна постать юної дівки, принцеси з легенди. Але й ця любовна лірика не така одноплосинна. Направду обіч і навіть поруч елегійно-романсових тонів та образів розвиваються інші, куди глибші. “Шаблонова”, як видавалося критикам, постать замріяної дівки, оповитої флером “м’якої журби”, має своє доповнення, а згодом продовження і навіть протиположність в постаті світу, далекого од світського салону.

Образ русалки з’являється одночасно з образом прекрасної панни, а отже, дуже рано. З’являється, що варто зазначити, аби лишитися назавжди. В одному з віршів 1904 р. юнак наважується, хоч і штрихами, подати портрет тої, котра полонила його уяву, ба більше – заволоділа життям. І починає з головного: “О моя Русалко з кров’ю крижаною / О моя Русалко з божою душею, / Все візьми у мене, все, що серце схоче, / Тільки знов верни ти незабутні ночі, / Знову сядь ти поруч янголом зо мною, / Ніжня Русалко з русою косою” [1, 160]. Коли зіставити це з першоджерелами (фольклором), то можна знайти чимало

недоглядів. Але наразі цікаво не як це зроблено, а чому. Важко припустити помилку через незнання, бо ж поет, що вийшов із народної стихії, був добре обізнаний із традиціями. Тоді чому ж Русалка з мертвою кров'ю – істота демонічна, та й наділена божою душею, якої у неї бути не може? Більше того, її наділено святістю, фактично, дорівняно горнім силам – янголам. Що це – блюзнірство, літературний прийом, авторська сваволя?

Частково поясненням може правити й поетична стихія, що нею поінтий митець простував за логікою сюжету: закоханий в істоту потойбіччя герой мимоволі (або зі злої волі нечистого) сакралізує кохану. Але це дає тільки відповідь, як усе зроблено – свідомо. Навіщо ж це робилося, зрозуміти вдасться, лиш заглянувши в задзеркалля образу – підсвідомість.

Русалка постала доповненням ідеалізованої “світлої панни”, власне рекомпенсантою тих її самовиявів, що маркувалися темними. І найменше це стосується низу, тілесного. Любовна лірика Олеся (і це дивувало ще сучасників, які знали його аж ніяк не анахоретом) майже позбавлена еротизму, зокрема того, що називають поетикою тіла. Найбільше, на що зважувався автор, – то поетизація вроди русалчиної у таких її цнотливих виявах (називаємо вірші), як “Твої очі”, “Косі твої” тощо.

“Темний” образ русалки притягував іншими, для митця куди глибшими сенсами, стрижневий із яких можна означити в термінах К.-Г. Юнга. Його концепція архетипу Аніми, жіночого складника чоловічої душі, що у світі візій-реалій увиразнюється хтонічними істотами на кшталт міфологічних, передбачає актуалізацію ще й творчого начала. Олесь, поінтий образами-візіями такого регістру, вочевидь, більше злякався, аніж захопився. І тому вже в процесі рецепції напів, а чи цілком свідомо почав обробляти – фільтрувати й адаптовувати – отриману в такий незвичний спосіб інформацію. В ідеалі він воліє бачити тільки світло. А всі темні “еманації”: хіть, протрації, самогубчі потяги, божевілля – намагається пояснити/прояснити в той спосіб, що старанно ретушує, окультурює, раціоналізує їх. Слід визнати, робить це для власної свідомості, головню психіки, доволі успішно; і тут передусім – внутрішня злагодженість, гармонія, комфорт. Робота ця, а чи боротьба мала перебіг у внутрішньому світі автора і більш-менш зримо відбилася в небагатьох творах. Та й ті безпосередні свідчення довгий час лишалися надбанням його архіву.

Одним із таких є вірш “Ти днем була...”. За буквального прочитання її легко взяти хрестоматійним сюжетом зведеної зрадливцем дівчини, що через утоплення стала русалкою. Але варто заглянути далі. Туди, де за традиційним образом криється архетип Аніми, котрий, повторимося, “відповідає” (а в Олеся безпосередньо) за творчість. З її появою, автор опиняється в чарівному, прекрасному світі. А викликаючи магічний образ, оприсутнюючи його, він сам набуває магічної сили творити такі світи. І не дарма, коли звичайна, рідна і, додамо, реальна кохана бере гору, вона розбиває всі чари, повертаючи героя до буденності: “Сміється хтось... Це ти?! Смієшся з мене! / І не русалчина рука... / Де ж темний гай, де ж озеро зелене / І ніч ласкава і [легка]?” [1, 606].

На ідею “інфернального” походження творчих енергій Олесь інтуїтивно вийшов значно раніше, ще 1904 р. І вже тоді вона отримала своє несвідоме доповнення, точніше органічне завершення, у тріаді мистецтво/любов/смерть. Сприймаючи творчість засобом протистояння екзистенційній самотності, приреченості людини, Олесь, проте, не наважився піти з цієї зброєю супроти смерті. Точніше – у смерть. Він радше згоджується їй піддатися, тобто взяти як даність (хоча це поперед усього літературний прийом), аніж *пережити* усвідомлено і прийняти як знання та потугу. Цей механізм працює й у вимірі любовних стосунків. Зустріч із коханою, що її (кохану) цілком доречно назвати

містичною, – теж шанс і велика можливість, яку відкриває для себе поет у протистоянні зі світом. Однак і тут він зупиняється на порозі. Чи, коли перейти на вербальний рівень, виявляє фатальну, як згодом з'ясується, нечуливість, глухоту, до того, що мовить для нього. От як у вірші “Твої очі”: “Так дивиться чудно душа моя бідна / В таємную душу твою / І щось мені каже, щось хоче сказати, / А я її слів не вловлю” [1, 199].

Візуальний рівень, завжди важливий для поета, тут не доповнено так само присутнім аудіовиміром. Душа прозріла, тобто здатна бачити інший світ (назвімо це так), але нечула, бо не тямить трансльованих звідти сенсів. Тому й немає поліфонії, а отже, і гармонії, коли йдеться про особисті взаємини. Чому це так, дає зрозуміти, як не дивно, приватний досвід, зокрема спосіб переживання наймогутнішого з почуттів.

“Мінська історія” справді відкрила Лесі Українці істини, піднятися на рівень розуміння й прийняття яких за інших, буденних умов навряд чи можливо. Виявляється, що любов – то не тільки найбільша потуга земного світу; вона має не меншу силу й у засвіті, вона, згадуючи Святе Письмо, “не перестає”. Пересвідчитися в цьому, точніше отримати підтвердження вже знаному, поетеса змогла через три місяці по смерті Мержинського. Саме тоді, після періоду мовчання (“втрати Орфеєм голосу”), вона починає знову писати. І робить це в тій новій для себе манері надлюдського, візіонерського пориву, що ним буде позначено здобуття чи не всіх подальших вершин. Спонукою до цього, як засвідчує одразу кілька віршів, стає поклик коханого, який, мов тужливий поклик Лукаша, що розбудив Мавку від камінного сну, повертає письменницю до тям, повертає їй її світ. І вона, на відміну від Олеся з його містичною коханою, чує рідний голос, його “таємную душу”. Навіть читач, щоправда мимоволі, робиться втаємниченим у цю дивовижну, а для непосвяченого й химерну, жаску розмову: “Уста говорять: “він навіки згинув!”, / А серце каже: “ні, він не покинув!” / Ти чуєш, як бринить струна якась / тремтяча? / Тремтить-бринить, немов сльоза гаряча, / Тут, в глибині, і б'ється враз зо мною: / “Я тут, я завжди тут, я все з тобою!”” [4, 265].

Діалог має в поезії Лесі Українки живу підоснову, а не лише літературно-стилістичну модель. А ще, окрім зовнішнього, тут є не менш драматичний внутрішній конфлікт. Конфлікт поміж раціо (устама, що озвучують актуальні істини) та емоціо (серцем, яке знає щось інше – присутніше і глибше). І лірична героїня/авторка – за усього свого прагматизму – іде за другим, бо відчуває: там правда. Тоді як Олесь, що свідомо раціоналізував фікцію (русалка – таки образ збірний; і в цьому-то й річ), прийняв її, адаптовану під реальність, скорельовану з нею умовність. Тому й відгуку на свої звернення не дочекався – не розчув, не втямив. Бо як можна розмовляти з тим, у кого не дуже й віриш, чиє існування, хай і не твердо, не повсякчас, але ставиш під сумнів?

Інакше з Лесею Українкою, яка наслухає не тому, що сподівається почути, а чує, бо на це нема ради: це сильніше за будь-що. А визначальна тут певність, що це можливо, що так і повинно бути. Вона зізнається, що з усіх сил, усіма дієвими засобами намагалася збутися цього стану, вийти з діалогу. Проте ні товариські забави, ні забуття сном, ні потужна зброя творчих практик, що завжди діяла безвідмовно, не запевняють безгоміння. Понад те і всупереч усьому: “Голос любого привиддя / Бринить тужливо з дивною журбою: / “Я тут, я завжди тут, я все з тобою!”” [4, 265]. І вона мусить відповідати: “Кожний раз, як стане він бриніти, / Тремтять в моєму серці тії квіти, / Що ти не міг їх за життя зірвати, / Що ти не хтів їх у труну сховати, / Тремтять і промовляють враз зо мною: / “Тебе нема, але я все з тобою!”” [4, 265]. І відповідь ця (а іншої бути не може) – у тих же регістрах, дослівно і домежно, тими ж тонами й сенсами,

що й звернення. Це суттєво, це навіть понад усе (умови, логіку й здоровий глузд), адже уможлиблює сам діалог, його рівноцінність і повновартість.

Чому ж так настирливо (але не нав'язливо, тут важить різниця) бринить голос коханого? Що це має означати: осторогу, заклик, лихі провістія? Насправді нічого темного, то більш загрозливого, на що одразу покладає акцент помислива й полохлива людська натура. Леся Українка була іншої вдачі, але навіть не в тому річ. Найстрашніше, що могло б це означати (поклик мертвого за собою), ні злякати, ні здивувати її не в силі. Ще за життя коханого вона виявляла готовність піти з ним (або й за нього) у безвість. Але цього не трапилося, під яким би оглядом не брати слово “безвість” – прямим, як небуття, чи переносним, як непам'ять, невідомість.

Значно цікавіша причина, з якої цього не сталося. Її теж розкрито у звірняннях літа 1901-го: “Ти не хтів мене взять, полишив мене тут на / сторожі...” [4, 270]. Вірш, написаний, як і попередні, 7 червня, має суголосні їм емоційні обертони, образну систему, навіть ритміку й колористику. Але кожен інший твір додає важливих деталей у розкриття характеру пережитої трагедії. Отже, іти за собою заборонив коханий. Саме він закликає, спонукає жити далі, даючи коли не сенс, то принаймні привід для цього: “Ти мені заповідав скрасити могилу твою / В білий мрамур, і плющ, і криваві осінні рожі, / Ти мені заповідав носити жалобу мою / Так, як носять в легендах царівни мовчазні, / хороші” [4, 270]. І поетеса, вірна обітниці, мусить виконувати цей заповіт. Хоч би як тяжко було, вона не має права відступити, скинутись, забутись. Бо це вже навіть не обов'язок, хоча й обов'язок – це теж покликання, приділення, доля.

Успадковані “краса” як згадка/пам'ять і “жалоба” як її свідчення/підтвердження стають складниками тієї великої обіцянки, що вперше прозвучала у “Твоїх листах...”. І тут варто знову звернути увагу на образ-символ квітів, який виступає опорним і наскрізним у ще одному вірші, написаному 7 червня. У нім поновлено, точніше продовжено, містичний діалог із коханим. Поетеса згадує його прохання прикрасити домовину серпанком і живими квітами. І, що було в її силах, вона зробила, знайшла в непривітному Мінську (Мержинського ховали 5 березня) все, що могла дати “скупа весна” того “скупого краю”. Але це, звісно, тільки незначна частинка від обіцяного, тільки зовнішнє. Недарма ж вона називає ці перші весняні квіти, що пішли в землю разом із тілом небіжчика, “мертвими”. У її ж владі незмірно й неймовірно потужніші сили. І хтозна, чи не дорівнюють вони можливостям безсмертних богів: “Квіток просив ти? дам тобі їх більше, / Ніж та ворожая весна дала, / Весна та люта, що тебе забрала. / Я дам живих квіток, зрошу їх кров'ю, / І забличать вони, немов рубіни, – / Не так, як ті бліді, убогі квіти / Весни лихої, – і не будуть в'януть, / І в землю не підуть, і не умруть” [4, 271].

Це основний пункт усієї ліричної драми, що нею постає “цикл Мержинського”. Обіцянка створити новий світ замість утраченого земного здійснюється тут і тепер. Вона втілюється фактично кожним рядком, кожним віршем. Бо ж у них палким, одуховленим (натхненним Духом) словом назавжди закріплюється образ коханого. Бо слово, як і кохання, сильніше часу, забуття, смерті. Певно, саме такого виміру поезія, що, утім, вже не є тільки літературою, може відповідати означенню “схопленої миті”, затриманої в ідеалі вічності. Особисто-біографічна підоснова надає справді “зупиненому”, а не застиглому часові такої особливої глибини й переконливості, що лишень і може дати конкретика увіч осягнутого, пережитого реально, а не уявно, через фантазію, хоч би якою потужною та була. Справді, покликання поета – словом “вичаровувати” світ, засвідчувати його існування употужненням існуючих і творенням нових сутностей у найвищих духовно-чуттєвих регістрах. І мова тут, мабуть, як

жодна зі стихій, чутлива до “стану і статусу” свого обранця. Його готовність і самопосягання служінню виступають запорукою відданості ідеалам, що їх прийнято означувати вічними. Єдино в мові й мовою Леся Українка шукала захисту від фатальної минушості існування, яке значення й значущості здобуває лише через переведення в статус буття. І її стихія / муза / мрія, на яку покладалося останню надію, згадуючи рядок іншого вірша, не зрадила, не підвела. Сама авторка почала це розуміти вже в процесі творчості, коли образ коханого отримував усе нові й нові “закріплення”, точніше навіть закарбування у найміцнішому з матеріалів: “І ти знов оживеш в вінку живому / Живих квіток; ілюзії серпанок, / Серпанок мрій моїх тебе скрасить, / Та не закриє, будеш ти сіяти, / Як промінь сонця в мареві легенькім, / Що стелиться по золотому полі. / Нехай собі минає рік за роком, / Нехай мій вік уплине за водою, / Ти житимеш красою серед квітів, / Я житиму сльозою серед співів” [4, 271].

“Зникне й присмертне буття”, над феноменом якого так багато міркують філософи і богослови, – не єдина реальність, на яку приречена людина. Навпаки, це тільки її найнижчий рівень (щоправда для більшості він і єдиний), який необхідно перейти, аби звільнити душу від тягаря минушості. Потрібно все пережити або, кажучи словами Лесі Українки, “витримати з честю”. А все переживши (і найстрашніше, і найтрагічніше), можна навіть бути щасливим. Проте щастя це щастям постає тільки для посвячених, тих, кому особистий досвід відкрив надособистісні виміри того, що за межею видимого, – абсолютної реальності. Найкраще на матеріалі європейської поезії це показав Д. Сантаяна. “Історія нашої любові, – пише філософ, – це увічнення нашого діалогу з божественним, нашого спілкування з небесами. І не біда, якщо ця історія може видатися нам трагічною. В якомусь сенсі будь-яка земна любов трагічна, бо істота котрою, як нам здається, ми володарюємо, не є істинним і кінцевим об’єктом нашої любові; ця любов, зрештою, має піднятися над частковістю цього фантома, що постійно зникає і змінює контури та кольори. <...> Однак навіть найнещасніша любов не може зникнути безслідно. Можливо, для неї набагато важливіше не вгамувати спрагу, а відкрити нам об’єкт вічного поклоніння; тоді душа, звільнена від ілюзій, повсякденного життя, неухильно і рішуче спрямується до абсолютного блага” [3, 142].

Описану практику важко назвати узвичаєною. Такою вона була хіба для митців, та й то далеко не всіх. Приватна любовна історія рідко стає історією любові, котра у ній, історії, залишається, адже свідчить не тільки про конкретного автора, героя свого сюжету. Це ще й обов’язково розповідь читачеві – до якої б епохи той не належав – про нього самого, розкриття тих скарбів, що криються в його душі й у неосяжності світу, який спрощують і спотворюють умовності видимого. Механізм пережитого Лесею Українкою можна описати в категоріях дедуктивного ланцюга, коли через часткове поступово, але неухильно людина виходить на розуміння цілого. Яким грандіозним у повноті й усеосяжності нововідкритого мало постати перед письменницею буття; як виразно в ній вона мусила затямити своє місце, упізнати своє покликання. Свідченням цьому, тобто цілковитої відданості служінню абсолюту, є уся її подальша творчість.

Наскільки важливим на цьому шляху (і запорукою виходу на нього?!) є особистий досвід, показує “історія” Олесея. Тут його духовне поступування – то вироблення через абстракцію свого ідеалу і спроби поширити, точніше “приміряти” знайдене на реальну жінку/жінок. А що жодна з них ідеалу не відповідала, то пошук цей закрюювався (і таким, зрештою, зробився) на вічний. І митець коли не прагнув цього від початку (бо ж яке безмежне поле для творчості!), то з радістю прийняв згодом; мабуть, і несвідомий загрози нескінченності кола, тобто, якщо говорити про художні виміри, вічного повтору.

Але є речі, де поет спочатку несвідомо, а потім усе певніше починає виходити на вищі виміри буття, де чуття й пристрасті є лиш зовнішнім і вже тому не головним його виявом. Такі твори з'являються від початків творчого сходження і, як усе найкраще в автора, також є наслідком особливого різновиду “вибухів” натхнення. Але його годі порівняти хоч би й із тією вітальною сугестією, що вирізняє мажорні пеани про любов перших збірок. Власне тут інтуїтивно він починає розуміти, що кохання – це не тільки свято щасливих зустрічей, сокровенних зізнань, пестощів. Екстатична енергія творчого заряду знаходить на диво тиху розрядку у віршах, емоційно-образна строгість яких глибинно кореспондує з ідейно-сенсовою багатозначністю.

Кохання – то ідеальна комунікація на рівні найтонших духовних субстанцій. Та ось тільки цілковита єдність, спорідненість, злиття душ навряд чи й можливе тут, за життя. Тому й з'являються в поета, як це називалося, химерні фантазії, де зрозпаченому героєві мріється звільнення від тягара земних оболонок, зокрема й тілесної. Поняття ідеалу й щастя – його своєрідної еманациї, тільки й доступної людям, – у поета незмінно пов'язане з розумінням минулості, власне, миттєвості осягнення ідеального. Кажучи словами Лесі Українки, “щастя – то мить”. “Радісні” вірші збірок підносять і смакують насолоду переживання цих митей, славлять те, що вони були; без особливих засторог, побоювань чи рефлексій. Це чиста радість буття. А повноти вона набуває лише з усвідомленням ще й інших, куди вагоміших, складніших і “темніших” вимірів. Такі, дуже болісні для себе відкриття Олесь робить спорадично, здається, що й не дуже охоче. Однак, і це найважливіше, не робити не може. Але може скорегувати, притишити свої реакції.

Страждання – плідний, чи ненайбільш плідний ресурс для творчості; а все ж “марно” страждати поет не бажає: і як людина, бо це важко, і як митець, бо ж навіщо “пісні”, які не матимуть слухача. Тому й шукає способів – ні, не подолати чи збутися його, тоді він справді був би малоцікавим, хоча й не останнім, мовляв Хвильовий, пересічним “співцем кохання” (і тільки), а контролювати й скеровувати. Щоб убезпечитись, щоб знати, чого очікувати. І тут перед ним два шляхи – дуже привабливі і, що не менш важливо, безпрограшні для чоловіка шляхи. І на обидва Олесь ступає.

Перший із них Д. де Ружмон називав “любов'ю до кохання. В основі стосунків – глибинне прагнення людини, попри найсуворіші табу і небезпеки, скуштувати плоду забороненого кохання. І тому незмінно: “Пристрасть означає страждання, щось, що треба терпіти, перевагу призначення над вільною та відповідальною особистістю. Любити кохання понад предмет кохання, любити пристрасть задля неї самої, <...> любити страждання і шукати їх. Кохання, пристрасть – бажання, що ранить та нищить своїм успіхом” [2, 46]. Перевагою цього “сюжету”, коли свідомо зробити його частиною свого життя, є знання того, що невід'ємним складником утіхи буде і страждання. Окрім вироблення захисного механізму, бо попереджений – то підготовлений, для митця це ще й потужний засіб само- і світопізнання. А ще це така цікава, бо справжня, пригода.

Контроверсійну, та для творчої особистості слушну максиму про те, що “щастя – це нудно”, зазвичай ілюструють рутинною сімейною життям. Найбільш вразливими на такий диспаритет мрії та реальності, яка розмиває, спростовує і спрощує все життям, є чутливі натури. Рятунку на всероз'їдаючу буденщину шукалося в різні способи. На початок ХХ ст. і в Україні набирала сили практика вільних стосунків. Найчастіше вона мала форму сімейного союзу чоловіка і жінки без офіційної реєстрації. Такими тривалий період були стосунки Лесі Українки та К. Квітки, аж поки, за наполяганнями Олени Пчілки, вони не звінчалися. Були, звісно, і більш узвичаєні варіанти, що їх представляє

історія любовного трикутника М. Коцюбинського – його дружини Віри – та О. Аплаксіної. Однак “найекстремальнішими” для того часу постають усе ж моделі, апробовані В. Винниченком та О. Олесем. І коли для першого все було оснований на “чесності з собою”, то другий право на свободу отримав від дружини.

Направду Олесь лишив зовсім небагато “документальних” свідчень своїх захоплень, котрі б надавалися до означення ліричних одкровень. Той контроль, що його він, мабуть-таки, на жаль, поширив на всі сфери життєдіяльності, спрацьовував і в найпотаємніших сферах. Але і в особистих взаєминах, і в художніх над ними рефлексіях тримався чуттєво-емоційного екватора. Ті ж речі, де поет давав собі попусту, легко було лишити в єдиному примірнику – для обраниці чи архіву. А все ж відкинути таке почуття – означало б не тільки позбавити себе найважливішого, а й – і тут онтологічна дилема! – збіднити й без того сіру реальність. Тому й дорівнює прийняття й пережиття пристрасті пізнанню і примноженню світу. Та Олесь не був би Олесем, коли б і тут не вдарився в рефлексії. Але цього разу вони не тільки в чергове стримали й заплутали поета, а й виявили ще один, великою мірою супротивний шлях – іншу керовану альтернативу.

А починалося все з каяття. Також, а можливо, насамперед для нього, а не тільки для чуттєвих одкровень “постачає” матеріал, своєрідно переробляючи (за де Ружмоном) “ностальгію і спогад”, dokonana зрада. Вона як узятий і відкинутий “безпосередній момент життя” стає генератором емоцій і сенсів незмірно інших, сказати б, вищих реєстрів. Й одвертість звирянь, на які наважується ліричний герой Олеся, дорівнює хіба силі, з якою він благає прощення за свій гріх – зрадливу натуру, “непрозору душу”. Випрозорити її здатна тільки та, до кого він так настійливо звертається. Але хто та адресатка, що в одному з віршів прихована за образом “нетеплого [!] серця жіночого”? І що взагалі мусить означати оте емоційно нейтральне “нетепле серце” – байдуже, нелюдське, мертво? Питання ці зовсім не побіжні і аж ніяк не риторичні. Відповіді на них стосуватимуться і психології, і, ширше, етосу письменника. Його апеляції до “вищої” інстанції, за якою закріплено найбільші чесноти (справедливість, але й милість, суворості істина, але й любов тощо), прикметні саме конотацією її (інстанції) образів. За ними проглядають і реальні постаті (дружини й матері автора), і божественна іпостась (Діва Марія, Богоматір), і сутність ідеально-абстрактна (довершена жінка, принцеса, частина душі автора). Через них, а точніше у них самих він шукає прощення, захисту, затишку.

Окрім приватних, не менш суттєвими постають світоглядно-онтологічні чинники, котрі виявляють не лише координати сьогочасно-земної локації людини, а і її духовні устремління. Останні однаково потужно визначають і сферу діяльності, і характер, і поведінку індивіда. З цього й виходив Д. де Ружмон, заявляючи: “*Бути закоханим*” не завжди означає “*кохати*”. “Бути закоханим” – це стан, а “кохати” – це дія. Станові підкоряються, а на дію треба наважитися” [2, 292]. Дія, що про неї йшлося філософові, передбачала вищеозначену цілість особистості, яка усвідомлює “різницю між одержимістю, що охоплює нас, та долею, яка втілюється у життя” [2, 292]. Олесь охоче підкорявся власним станам і настроям, часто й так само добровільно роблячись їхнім заручником. Але не був він і рабом пристрастей. І закономірно, що спроби “звільнитися”, знову ж таки більше інтуїтивно, ніж усвідомлено, вивели його на ідею двох “типів” любові: іпостась земного Ероса, утілення Венери Діонісійської та іпостась Ероса божественного, утілення Венери Уранійської. Їхню взаємодію, конфлікт і протиставлення через опозицію чуттєвої пристрасті, засліплення

та духовного прозріння, істини описано й рядом античних авторів, серед яких виокремлюється концепція Платона. Його ідея “синтетичного”, або ж “святого” (за О. Лосєвим), Еросу передбачала ідеал боголюдини, поєднання небесного й земного в красі, що долає навіть смерть.

На матеріалі поетичного “циклу Мержинського” вже розглядалися особливості торування цього шляху Лесею Українкою. Зокрема, підкреслювався її одразу такий певний, усеосяжний вихід на постать Христа, ототожнення коханого з Ним. Рушив у цім напрямі й Олесь. І він непомильно обрав горню емблему-патерн, що, як і в лицареси Лариси, точно відповідав чоловічому лицарському станові й покликанню. Мова про Діву Марію, чий образ промениться кількома визначальними для самохить посвяченого їй митця “профілями”: ідеальної жінки, коханої, божества. Одне з його звернень до неї починається так: “В сльозах твоїх небесні очі, / І ти сама, як янгол на землі / Прийми мою молитву чисту, / Уклони набожні мої” [1, 618]. Літургійно-наспівний зачин налаштовує на урочу розмову чи точніше молитву знедоленого грішника всемілостивій силі. Наступна строфа закріплює ефект попередньої, лишаючи, однак, дійство в горизонтальній, земній локації, яка вже й буде незмінною. А чистоту, сказати б, серафічність цього релігійного коли не гімну, то канта порушує тільки фінал, де мотив абстрактного каяття, заданий від початку, нарешті отримує хоч якусь деталізацію: “Прости мене, Пречиста Діво, / За кожную краплю чистих сліз, / Що я тебе з землі брудної / У рай небесний не відніс” [1, 618].

Узяти вірш лише сюжетом розкаяного грішника не дають кілька моментів. Перше – це поліфонія образу адресатки. Звісно, її небесне ім’я названо виразно, ніби зумисне для того, щоб не шукати інших конотацій. Але вони й текстуально, і ще більше контекстуально таки висвічуються. По-друге, в огляді сказаного не таким прозорим постає й закінчення твору, адже не приділення смертного – вирішувати, а тим паче доповідати будь-кого (а це ж сама Пречиста Діва!) до раю, а чи пекла. Будь-кого, слід уточнити, окрім себе. Тому правомірним видається прочитання цієї, як і низки інших, суголосного реєстру поезії, спробою розмови поета із власною душею. Для такого обережного й остаточного означення, як “спроба”, є свої підстави. Криються вони у світоглядно-психологічних, а вияв мають у стильових чинниках. Річ у тому, що протистояння/протиставлення двох Еросів в Олеся, що в першому, “діонісійському”, началі контамінувалося в зраді, у другому, “уранійському”, знайшло не менш крайній вияв. І вияв цей – культ.

Дуже хотілося б назвати цю художньо-буттєву (саме в такій послідовності) практику “культу прекрасної дами”, а Олеся, відповідно, новітнім трубадуром, а чи, як сам він наголошував, співцем. У якомусь сенсі так воно і є. Однак намагання поета не те щоб відродити давню традицію куртуазного кохання (як це робив дехто з його улюблених романтиків), але й пізнати її духовно, увійти в неї зазнавали більше невдач, аніж успіхів. І причиною цьому – хибність, власне, одноплщинність внутрішніх установок. Він одразу й глибоко приймає ідею “жінки як мети”, але, беручи її готовою, навіть не думає про розвиток, не працює ні над нею, ні над собою. Що це мало означати в реальному вимірі, здогадатися нескладно: жінка й далі не сприймалася рівнею. Тобто зберігався узвичаєний погляд, що його ракурс іронічна Лесья Українка виважувала “як зверху вниз, або знизу вверху, але ніколи врівні”.

Творча й життєва практика авторки виявляє саме ці проблемні кластери людських узаємін і, що важливо, реагує, коректує та вирівнює їх. Точніше, зважаючи на інертність, опір середовища, пробує це робити. З-поміж речей середньовічного жанрово-тематичного поля варто вказати на поезію “Королівна”. Це доречно й тому, що твір належить до “циклу Мержинського”

(другої частини). За сюжетом героїня пов'язала долю із “вбогим лицарем без спадку” – нерівнею. Спроектвана на життєву ситуацію авторки, ця поезія виявляє і її особисті, утім, і етико-психологічні основи, і навіть не скажеш похідні, швидше паралельні художні установки. “Непрозора горда туга”, яка стала весільним здобутком королівни (з лицарем вони беруть духовний шлюб), стала цим же й для Лесі Українки. Саме пережите в Мінську дозволило їй вийти на досвід містичного, метафізичного, сакрального кохання, яке єдино й уможливорює домежне й вічне спілкування з іншою душею, а вже через це – з душею світовою. У цім, згадуючи Платона, і проявляється дія космічного Еросу. Бо ж “любов – як голосить відома сентенція мислителя – це жадова безсмертя і сама є безсертне божество”. Спираючись на ідеї платонізму, Д. Сантаяна й пише про митців, котрим відкрилася глибина й диво кохання, людей, для яких пережите в пристрасті стало свідченням того, що “небеса не можна знайти на землі, що цінність досвіду не в самому досвіді, а в тих ідеалах, які він відкриває” [3, 188].

Парадоксальність ситуації Олеся в тому, що й він демонструє рішучість коли не в усьому подолати, то притлумити пристрасть і підвестися до споглядальності. У деяких творах це простежується досить виразно. Та от лишень “лампаду”, до якої він уклікає, запалено перед непорушним образом жінки, за яким не проглядається або проглядається ледь-ледь “Найвище Благо”. Олесь – теж лицар, але не так у внутрішньо-духовному значенні стану, як у його зовнішніх статусних виявах. Він самопосвячується на служіння біля жертovníка краси й любові, але осердяв його, сказати б, головною святинею завжди лишатиметься Жінка – як ідеал, як божество і... як ідол. Поет готовий збудувати їй храм, створити цілий культ і як найревніший адепт правити служби, та що там – приносити жертви. І хай навіть божество, як у поезії із прикметною назвою “Нічого не скажеш...”, лишасться німим. Так, можливо, і краще, зрештою, на те й існує божество, аби велично приймати собі належне.

Безмов'я Олесевої прекрасної дами насправді, і тут не знайти ліпшого відповідника, дуже промовисте. Він майже ніколи не “дає” їй права голосу, не розбиває мовних партій та гендерно їх не маркує. Великий наратив – чи не завжди монолог, де все важливе сказано за двох і, звісно, у цілковитій обопільній згоді. Навіть у вершинних речах поет виводить гімни, править літургію. А уроча сакральність дійства, хоча й покриває всі підводні камені “культу”, усе ж не в силі цілковито зняти окреслених суперечностей. За “взірцеву” тут годна стати поезія “Вийди, змучена людьми...”. І можна тільки шкодувати, що такої потуги речей в Олеся небагато. У цьому творі природно зійшлися всі провідні теми автора. І нарешті отой його бентежний співець – бунтар, лірик, коханець – розчинився, перейшов, як Лесина Мавка, у слово, у чистий звук; зробився божественною арфою, мелодія котрої тримає світову рівновагу, надає космічних ритмів буттю. Здається, що тут поет упритул наблизився до істини, яку так домежно пізнав його сучасник О. Мандельштам, істини “поезії вічного, що сприймається, як те, що повинно бути, а не те, що було”.

Але то тільки на мить, і то насправду тільки здається. На жаль, співець “золотої середини”, хоча, імовірно, алюзія на Горація й не зовсім виправдана, через розмову із власною душею не вийшов на велику розмову зі світом, з вічністю. Олесь, повторимося, правильно обрав шлях, але не зважився піти ним до кінця. Виглядає, що поет просто не повірив, не переконав себе, що мистецтвом можна не тільки досліджувати, а й вирішувати онтологічні питання, не лише описувати, а й творити світи.

Важливо, що означники “єдиної”, “великої” любові, до яких так часто апелює поет, своїми конотаціями покривають і її згадану універсальність, неперобутність.

Однак у його віршах це не має “закріплення”. Любов не дає героєві щастя поза миттю ейфорії (“цілуй, цілуй, цілуй її – знов молодість не буде”), а її (любові) утрата незмінно означає трагедію завершення, дорівнює смерті Я і світу. Чомусь – і в цьому вже парадокс і трагедія Олесья – визначальним є те, що любов минає, полишає людину, а не те, що вона була – дарованою / прийнятою / пережитою. Чомусь, він воліє оплакувати втрату, тужити за колишнім, а не поновлювати й відроджувати (Стусове, “самособоюнаповнювання”) те, що просто не може зникнути, – жити ним; і Мавка в діалозі з Марищем-смертю найсильнішим аргументом наводить: “Я в серці маю те, що не вмирає”. Чомусь він, на відміну від Лесі Українки, не наважується рушити на пошуки того, що тільки й варте зусиль митця – краси й сенсу життя, яке в любові і любов’ю долає навіть неминуче, навіть найстрашніше.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Олесь О.* Твори : у 2 т. – Київ : Дніпро, 1990. – Т. I. Поетичні твори. Сатира. – 959 с.
2. *Ружмон Д.* *де* Любов і західна культура. – [пер. з фр. Я. Тарасюк]. – Львів : Літопис, 2000. – 304 с.
3. *Сантаяна Д.* Витлумачення поезії та релігії. – [пер. з англ. О. Махничев]. – Львів: Ініціатива, 2003. – 288 с.
4. *Українка Л.* Зібрання творів : у 12 т. – Київ : Наук. думка, 1975. – Т. I. Поезії. – 447 с.

Отримано 20 червня 2016 р.

м. Луцьк