

Ad fontes!

Марія Моклиця

УДК 821.161.2-3.09 Кобилянська

СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

У статті розглянуто взаємодію реалізму, модернізму (експресіонізму) і мелодраматизму у стильовій еволюції письменниці.

Ключові слова: стиль, реалізм, модернізм, експресіонізм, мелодраматизм.

Mariya Moklytsya. Style dominants of creativity of Olga Kobylyanska

In article interaction of realism, a modernism (expressionism) and melodramatism in style evolution of the writer is considered.

Key words: style, realism, modernism, expressionism, melodramatism.

Зусиллями науковців останніх двох десятиліть Ольгу Кобилянську міцно вписано в модернізм. Це закономірний сюжет у справі великої переоцінки цінностей: посування з царини колись престижного, а зараз щонайменше старомодного реалізму в коло реабілітованого модернізму – процес тотальний і масовий. Здається, на межі XIX–XX ст. уже не лишилося жодного немодерніста. Але при цьому сумнів у потужності українського модернізму від такого перенасичення персонажами не тане й не розвіюється, як дим. Скоріше навпаки, бо ж кількість у мистецтві не переходить автоматично в якість.

Парадокс нашої рецепції українського модернізму загалом, і творчості О. Кобилянської зокрема, полягає ось у чому. Модернізм виявив себе в усіх можливих і неможливих ракурсах: фемінізм, емансипація, гендерна утопія, ніцшеанство, психоаналіз, навіть садо-, мазо- й гомосексуальність. На тепер можна ствердити: усі ідеї та концепти, які десь у період зламу століть блукали Європою й асоціювалися з модернізмом, успішно віднайдені в українських модерністів. Усе знайдено й підтверджено, окрім хіба малої “дрібнички”: відповідного стилю. Ніхто з авторів, які пристрасно відвойовують для Кобилянської місце в модернізмі, не похитнув її реалізму, такого безсумнівного за радянських часів. Утім відмовити Кобилянській у реалістичному стилі справді дуже важко. У старіших дослідженнях (О. Бабишкін, Н. Тимошук), де реалізм бачиться як магістральна лінія еволюції, і в сучасних дослідженнях (Т. Гундорова, З. Гузар, Я. Мельничук, М. Павлишин, Р. Чопик), де назагал окреслюється місце Кобилянської в модернізмі, не піддається сумніву послідовний міметизм прози, ані малої (за деякими винятками), ані тим паче великої. У дослідженнях жанрово-стильових особливостей малої прози кінця XIX – початку XX ст. (І. Денисюк, В. Фащенко) твори Кобилянської добре ілюструють якщо не типово реалістичну, то принаймні лірико-реалістичну прозу.

М. Павлишин, автор, який успішно зруйнував кілька стереотипних схем інтерпретації творчості українських письменників, загалом бачить Кобилянську в реалістично-міметичному стилі зображення: “У реалістичному ключі витримано її новели, часто позначені несподіваним, а то й сенсаційним

поворотом сюжету. Крім аналізованої раніше “Природи”, до цієї категорії належать, наприклад, “Покора” (1898), “Під голубим небом” (1900), “Юда” (1915) і “Вовчиха” (1923) <...> Суспільний коментар і викликання в читача настрою соціального співчуття й образи є ключовими рисами таких творів, як “У св. Івана” (1896), “На полях” (1898), “За готар” (1903), “Назустріч долі” (1915)” [16, 203]. Окрім названих, до реалістичних чи міметичних творів критик зараховує діалоги “Він і вона” (1892), “Балаканка про руську жінку” (1905), “Ідеї” (1905), “Думи старика” (1905), “Некультурна” (1897), “Час” (1895), “Старі батьки” (1910). Детально розглядаючи повість “Земля”, уперше руйнуючи стереотипне (марксистське чи детерміністське) тлумачення повісті як історії про згубну владу землі, М. Павлишин не піддає сумніву її реалістично-міметичний стиль. Водночас, він називає кілька творів, не типово міметичних: це алегорії “Битва”, “Там звізди пробивались”, “Через море”, “У долах”, “Сниться” та поезії у прозі “Що я люблю”, “Impromptu phantasie”, “Рожі”, “Мої лілеї”. Випадають із цієї класифікаційної таблиці такі твори, як “Царівна”, “У неділю рано зілля копала”. Вочевидь, за аналогією їх теж можна приєднати до реалістичних. Аналіз роману “Апостол черні” теж не засвідчує жодного анти-реалізму. Тим паче що на той час Кобилянська почала свідомо відмежовуватися від модернізму: “Спосіб трактування раннього періоду життя Кобилянської в автобіографіях, – зауважує М. Павлишин, – підказує, що вона вирішила не підкреслювати своїх тогочасних зацікавлень фемінізмом і літературним модернізмом, а, натомість, лагодити для себе місце в магістральній традиції національно й соціально заангажованого реалізму” [16, 51].

Отже, маємо на сьогодні невтішний підсумок стильового прочитання Кобилянської: ця яскрава модерністка свої найбільш відомі й художньо переконливі твори написала в реалістичному стилі.

Чи можна бути в царині змісту модерністом, а в царині форми, себто стилю, реалістом? У принципі, усе можливо. Переходова епоха прокручує різні сюжети. Для прози порубіжжя це загалом смуга “перебіжчиків” з одного табору в інший. І далеко не завжди при цьому узгоджується зміст і форма. Але якщо вони так і не узгодилися, то немає підстав говорити про якісь переконливі художні знахідки. Якщо Кобилянська потужний модерніст лише за змістом творчості, а у стилі лишається реалісткою, чи можна говорити про її першорядність як митця?

Твори Кобилянської 1880–1900-х рр. не одноманітні у стильовому плані. За всіх гендерних конотацій, новела “Некультурна” – це все-таки реалізм, як і “На готар”, “Банк рустикальний”: колоритні персонажі з народу, добре прописані, індивідуалізовані, психологічно виразні, водночас типові для свого місця й часу; сюжети пролягають у соціумі, скеровані на викриття соціальної неправди й несправедливості, трагедія людини, суб’єктивна чи об’єктивна, відбувається через недосконалість соціуму. Портрет, деталь, пейзаж і антураж – усе видає руку майстра, що вихоплює із життя яскраві “образки” й переносить на папір. Це амбітна мета для українського прозаїка кінця ХІХ – початку ХХ ст. Образки із життя списувати далеко не кожному авторові по силах. Зрештою, з образків складається ширша панорама життя, а з неї й художній літопис цілого народу. Таких творів українській літературі того часу, вочевидь, бракує. Але Кобилянській, здається, образків цілком досить, панораму й літопис народного життя вона навіть і не пробує створити, хоча часом пишуться величєнькі за обсягом повісті. Цю нехїть до зображення історичної дійсності народу, якому Кобилянська нібито пристрасно віддана, не можна обминути увагою. Це не нормально як для реаліста. Так чи так, але кожен відомий реаліст спробував себе у великій прозі, у великому, об’єктивованому епосі. Суб’єктивність Кобилянської формується й дає про себе знати дуже стихійно.

Вона не будує жодної програми й засадничої концепції творчості. На відміну від посестри Лесі, не виявляє стосунків ані з реалізмом-натуралізмом, ані з модернізмом чи декадентизмом. Гадаю, вона надто зосереджена на жіночих питаннях, до естетики в неї просто не доходять руки. Але суб'єктивність час од часу вихлюпується сама собою і змиває міцні мури фактурного опису. І що тоді діється з її письмом? Варто деякі тексти вказаного періоду прочитати уважніше, актуалізуючи стильовий зріз.

Почнемо з новели “Природа”, теж нібито реалістичної, хоча, як помітив і М.Павлишин, із цікавою наративною будовою. Оповідь ведеться від третьої особи, того оповідача-всезнавця, який вільно розгортає перед читачами подію, показуючи її одразу у трьох ракурсах. Спочатку це переживання дівчини-панни, що зустріла в горах гуцула й була підкорена його мужністю і вродою. Потім це переживання юнака, який зустрів у горах надзвичайно вродливу панну, схожу на святу й на відьму водночас, і закохався в неї. Нарешті, є і третя позиція, над цими двома: ми сприймаємо розказану історію як приклад парадоксальної історії кохання на тлі багатьох інших історій. Оповідач однаково добре, щонайглибше й дуже тонко знає всі порухи душі двох головних героїв – юнака-гуцула й дівчини-панни. Хоча, мабуть, реальна авторка, О. Кобилянська, не могла однаково добре зсередини знати про закоханість і дівчини, і юнака. Якщо про дівоче кохання вона могла судити із власного досвіду, припасовуючи його до свого персонажа, то кохання юнака мала б вигадувати. Однак у новелі не відчувається різниці: почуття обох героїв однаково переконливі, описані з однаковою глибиною, хоча й по-різному. Варто звернути увагу на те, як розгортається оповідь. Спочатку йде знайомство читача із дівчиною, яка навіть не має імені. Зате починається оповідь з яскравого портрета. Щоправда, початок опису надміру різкий і викличний: “Вона мала поверх двадцять років і була висока” [11, 7]. Це перше речення й водночас перший абзац, отже, дві названі характеристики загострені й підкреслені. І це дивно, адже порівняно з іншими рисами характеру, які постануть далі, вони не такі суттєві: це всього лише вік і зріст. Після паузи нам повідомляється, що дівчина, рідкісно для русинок, мала рудаке волосся. Ото й усі риси. Цього, вочевидь, мало як для реалістичної пропозиції читачеві: ми мали б уявити зовнішність героїні дещо більш випукло, більш деталізовано. Водночас ми фіксуємо якийсь незвичний ракурс бачення героїні: вік, зріст, руде волосся. Погляд на людину в натопті. Чи відбудеться наближення? Далі в портреті з'являться великі й сумні очі, які робили дівчину схожою на мадонну. Це наближає бачення, але робить його ще більш стороннім. На цьому зовнішнє портретування закінчено, опис зосереджується на характері героїні. Характеристика дівчини розгортається на дві сторінки тексту. Вона подається як швидкий перелік рис, поміж яких усе більше “погляду зсередини”. Одні абзаци мають інтонацію стороннього спостерігача: “Над усе любила природу”. “Ось яка вона була”. “Іноді вона плакала з суму”. Вони допомагають уявити персонажа на якомусь реальному тлі. Інші абзаци є описами природи: “У вертепах, серед стрімких скал, почувся відгук. І вона уявляла собі його великим птахом, як коли б у безтямнім льоті бився о тверді стіни скали і врешті, утомлений, падав на землю. Після того наставала тишина...” [11, 8-9]. Таке сприйняття звуку як птаха, що б'ється на льоту об скелю, настільки суб'єктивне, що різко змінює плин оповіді: замість уявлення про дівчину як про сторонню людину, з якою знайомимось за посередництвом оповідача, ми починаємо дивитися навколо її очима. І відчуваємо, що цей погляд належить не лише персонажу, що так само сприймає світ природи прихований оповідач, а отже, й автор твору О. Кобилянська.

Найяскравіше постає перед нами героїня твору в епізоді з утихомиренням коня (опис змінюється показом). Її привабила дика сила жеребця, на мить спалахнуло бажання позмагатися, змусити коня коритись її волі. Але, ступивши назустріч, відчувши зблизка тваринну силу, вона злякано відступила. Дівчина сприйняла це болісно, але не надовго, швидко одне враження замінилося іншим. Епізод із конем дав можливість оповідачу показати кількома короткими, але виразними (вже цілком об'єктивованими) штрихами сімейне й суспільне коло героїні.

Потім оповідь звертається до героя. Сам перехід від опису "її" до опису "його" підказує читачеві, що в новелі йдеться про пару, про двох людей різної статі, між якими щось відбудеться. Дуже скоро це підтверджується, бо після портрету гуцула, як і в попередній частині новели, про дівчину, відбувається занурення всередину персонажа. Одразу й здогадуємося, що частина події вже відбулася, оскільки внутрішній стан юнака визначає почуття пристрасті до дівчини. Три дні тому сталася подія, тобто зустріч двох головних героїв оповіді. Зустрічі передувало ув'язнення хлопця на сорок вісім годин, що йому присудили за самовільно зрубану смереку. В оповіді про суд ракурс бачення тримається персонажа й не переходить до погляду третьої особи, спостерігача-всезнавця. Суд бачиться лише очима скривдженого гуцула. Головне в його характері й поведінці – гордість, самовпевнена сила і свободолобство. Ракурс "ізсередини" дозволяє сфокусувати увагу читача не на події як такій, а на характері героя. На відміну від дівчини, яку приваблює і страшить сила, герой сам постає втіленням сили. Спроби його принизити й покарати тільки загострили почуття протесту.

Далі перед нами розгортається подія зустрічі, подана переважно як діалог дівчини і юнака, що разом піднімаються стежкою в гори, з короткими вставними фразами від оповідача, який тримається третьої особи, характеризує дівчину в її зовнішніх реакціях і подію у всебічному вигляді, але при цьому нейтральність третьої особи розділена нерівномірно: дівчину показано лише збоку, а хлопця – ізсередини. На якомусь етапі персонажі міняються місцями: тепер вже хлопець показаний зовні, з репліками й реакціями, а дівчина – зсередини. Діалог героїв поступово набуває дедалі більшої напруги, стає змаганням, боротьбою й водночас показує зближення героїв. Разом з тим, як герої піднімаються стежкою все вище й вище вгору, зростає напруга стосунків. Стає зрозуміло, що зійшлися дві рівносильні натури з яскравою жіночою і чоловічою природою. Ця рівність у красі й силі стала магнітом для обох. Водночас різко постала й розбіжність між ними; як люди певної культури й соціального кола, вони говорять різними мовами. Кожен з них відчуває в іншому щось вороже, щось таке, що походить із незбагненого, темного джерела. Змагання відбувається не лише між героями, а й усередині кожного з них, бо кожен бореться зі спокусою потягу до чужого. Кожен відчуває небезпеку в поєднанні, тому чинить спротив пристрасті. Але змагатись їм доводиться з природою, яка парує двох рівних людей, двох однаково яскравих представників своєї статі. В описаному епізоді природа перемагає. "Осліплює і немов упоєне побідою, заблисло сонце на заході пишним золотом, й ніжно-ясні облаки навколо нього перемінилися в яркий червоний жар" [11, 22]. Так завершується оповідь про зустріч героїв. Далі вона тримається лише героя й ракурсу його сприйняття. Юнака мучить незрозуміло сильне почуття, яке він не ладен осягнути. Він хоче бачити дівчину, мати її назавжди, малює в уяві звабливі картини її завоювання, але водночас мордується неможливістю це зробити, усвідомленням свого безсилля перед дівчиною, яка недосяжна. Зрештою, експресивна натура гуцула знаходить вихід із трагічної ситуації: він переконує себе, що дівчина – відьма, що йому було

пороблено і треба йти до попа. Мабуть, це справді єдиний спосіб перемінити любов на ненависть і так позбутися незбагненого й зайвого почуття в досі гармонійній душі природної людини.

Почуття дівчини, яка, на відміну від хлопця, могла б легко розшукати гуцула й навіть стати його дружиною, залишаються за кадром. Оповідач-усезнавець ніби втрачає інтерес до одного з персонажів раніше, ніж завершилась оповідь. Мабуть, читач мусить сам здогадатися з характеру дівчини, як вона перемаже свою пристрасть. Вона поставила нездоланну перешкоду для гуцула: “Мусиш мене шукати”. Вона знає, що гуцул ніколи не доскочить до її світу, а вона теж не зважиться спуститися до нього. Запрошення шукати – лише невеличка щілинка в зачинених дверях на випадок, якщо станеться диво. Дівчина залишає собі мрію про лицаря, якою буде замінювати реальні стосунки.

Нездоланна природа, зрештою, виявляється легко подоланою. Ми бачимо панораму події, і нас охоплює жаль, що люди, котрі так підходять одне одному, всупереч природі, яка штовхнула їх в обійми, розійшлися, злякавшись іншого життя. Цей жаль, поверх обох героїв, минаючи оповідача, пов'язує нас, читачів, з автором. Ми відчули, що в цій історії, придуманій О. Кобилянською, дуже багато особистого і, мабуть, реального, не вигаданого. Це майже лірична сповідь, яка розчинилася в підтексті, прихована об'єктивованою оповіддю, котра постійно зісковзує на суб'єктивні ноти-зізнання. І помилкою було б думати, що існує біографічний зв'язок лише між авторкою й героїнею, бо так само близько вона стоїть і до героя оповіді. Його почуття – це також почуття реальної авторки, їх неможливо вигадати, логічно змодельовати. В образах двох героїв авторка показує нам пристрасть і перешкоди, які постають на її шляху. Ці перешкоди йдуть від соціуму, завжди ворожого природі. Сюжет новели можна було б вивернути: це могла бути дівчина-гуцулка та інтелігентний юнак. Зрештою, авторка відсилає нас певними оповідними засобами до всіх інших таких історій про нерівню, яка губить кохання. Але подає всі ці історії в зовсім іншому світлі: справа не в тому, що багаті батьки не віддають доньку (сина) за бідного (бідну). Річ у тім, що правила соціального життя підмивають силу природи. Коли виникають сильні почуття між представниками різних соціальних прошарків, це означає, що рівний знаходить рівного. Але не обставини ставлять хрест на природі, а страх, який живе в душах людей. Соціум долає природу, але Кобилянська не тішиться з того. Її постійний прихований текст – це історія про те, як природний світ долається світом штучним, більш вартісне відступає перед менш вартісним.

Що за стиль перед нами? Історія, просто кажучи, не вигадана і правдива. Чи ж реалістична? Скоріше ні. Надто все винесене за межі реального хронотопу. Сюжет легко посунути у просторі й часі. Жодні емансипаційні рухи кінця ХІХ ст. не проглядаються як соціальна детермінанта для героїні. Зате психологізм повісті явно відсилає нас до часів модернізму. З одного боку, тут яскраво виписано психологічні стани, з другого – немає психологічної індивідуалізації персонажів у цілому, вони дуже подібні між собою внутрішньо, та й типовими їх не назвеш, це радше ідеалізовані образи. Почуття і природа заповнюють текст оповіді. Як для реаліста – вона ні про що. Немає зав'язки й конфлікту, немає розв'язки й настанови, властивої реалістам, які беруться оповісти про кохання. Але це й не та історія, що нею люблять потішити читачів романтики. І справа не в емансипованій героїні, схильній до вільного кохання, справа в наративі: романтик актуалізує емоції, реаліст – обставини, а Кобилянська – неординарність переживання. І це переживання, не вихлюпнуте, як у романтика, і не змодельоване, як у реаліста, це пережите і свідомо опосередковане переживання. Перед нами опосередкований самовираз, проза, яка не є

ані реалістичною, ані романтичною. Це справді модернізм. Але це надто загальне визначення. Модернізм, який не виявив певної домінанти, теж не може претендувати на високу художність. Що є стильовою домінантою творів Кобилянської про кохання? Таких, як “Природа”, “Valse mélancolique”, “Земля”, “У неділю рано зілля копала”?

Проблема “землі”, хоч і екстраординарно вирішена, витягує всю чи майже всю реалістичну проблематику повісті “Земля”, та й творчості Кобилянської в цілому (варто перечитати зазначених раніше авторів, щоб у цьому переконатись). Маленька несвідома людина стає жертвою соціального життя. Земля так само постає мірилом життєвих цінностей, як і гроші, влада цих речей прописана в літературі і глибоко, і широко, передусім, ясна річ, реалістами. Але чи справді тут земля виступає концептом, заради якого, навколо якого розгортається оповідь? І яка саме земля, в якому сенсі?

Струнку схему тлумачення повісті як згубної влади землі аж опісля численних модерних прочитань лише в останній, 2008 року, книжці щойно спробував захитати М. Павлишин: “Коротко кажучи: не можна бути впевненим, що смерть Михайла в “Землі” являє собою випадок братовбивства, хоча літературознавство протягом ста років є в цьому однастайним” [16, 143].

У всіх критичних розмовах про владу землі в повісті Кобилянської (пропустимо огляд, запропонований М. Павлишином, звернемо увагу на деякі деталі, не помічені й цим критиком) випадає з поля зору один штрих, який здатен зруйнувати всю конструкцію: Сава, Григорій і Рахіра, зловмисники й винуватці трагедії, не люблять землю, на відміну від всіх інших численних господарів, які кохаються в землеробстві. Простежується простий критерій поділу героїв на групи: любить землю – позитивний, не любить землю – негативний (крім згаданих, це також родина Анни, сама ж вона, спочатку позбавлена землі і праці на ній, урешті-решт виявляє неймовірну пристрасть до землі, себто ніби заднім числом виправдовується її позитивність, якій лише цього й бракувало). Тобто для жодного з позитивних героїв влада землі не є гемонською, а для негативних персонажів узагалі немає жодної влади, окрім злостивої заздрості. Земля їм потрібна, щоб мати на деякий час привільне життя, щоб пожити її коштом. У сільському світі земля – це найпевніший еквівалентом життєвих матеріальних цінностей, ото й усе.

Починаючи в черговий раз перечитувати “Землю”, думаєш собі: як можна було стільки разів плакати над цією, зрештою, банальною й часто-густо не надто правдивою історією? На всі хитрощі, які застосувала авторка, щоб виточити з мене, читачки, ріки сліз, знані наперед, цього разу я не піддамся. Така настанова справді допомагає деякий час дивитися на розгортання подій іронічно й навіть помічати усілякі недохопи стилю. Але знову і знову настає мить, коли жодна іронія не може захистити тебе від шквалу емоцій, які ринуть потоком зі сторінок повісті. Мусиш ридати стільки, скільки разів це читаєш. Читаючи трагедії Лесі Українки, не видушиш і сльози, а тут – плачеш, як домогосподарка на мильній опері... Чи не мелодрама у прозі розгортається перед нами? Чи не є всі історії кохання Кобилянської правдивими мелодрамами?

Нагадаємо собі ознаки мелодрами: історія кохання, яке наштовхнулося на нездоланні перешкоди, оточене численними зловмисниками, ідеальні закохані й чорні, як сажа, їхні вороги, страждання закоханих, сльози і знову сльози, усе жалісне та обурливе водночас щодо зловмисників, ну і, звісно, урешті-решт, щасливий кінець. Колись давно, близько до часу, коли писались найвідоміші твори О. Кобилянської, літературознавець В. Домбровський написав про мелодраму таке: “Окремої згадки заслуговує мелодрама, тобто драма з мелічно-мімічними вставками. Є це здебільшого твір з народного

життя (нім. *das Volksstück*), в якому – не завжди до речі – діалог дійових осіб перебивають народні пісні й танці, нібито для кращого змалювання народного побуту, звичаїв і традицій. Прикметою таких творів є перебільшена ідеалізація, розніжена чутливість, недостатня мотивація, яскраві сценічні ефекти – у нас з неодмінним козаком, горілкою і піснею. З літературою і мистецтвом вони звичайно мають мало спільного” [8, 394]. Іронія дослідника початку ХХ ст. виправдана з огляду навіть на сучасне мистецтво. Мелодрама – жанр масовий (починався, звісно ж, як народний), дуже успішний натепер телевізійний жанр. Колись народне, тепер – масове. Але як тоді, так і тепер до мистецтва дотичне дуже відносно. Утім ідеться не про мелодраму як театральний жанр, що став телевізійним. Ідеться про мелодраматизм як властивість оповіді. Коли автор нагромаджує перешкоди в коханні винятково для нагнітання почуттів. І задля винагороди щасливим кінцем. Трохи не так, як у “Землі”, але так приблизно, як в “Апостоли черні”.

Одразу ж можна й заперечити: у “Землі” трагічний кінець, нагло гине головний герой. Це не мелодрама, а трагедія. Трагедія по силі почуттів, трагедія по пафосу й завершенню сюжету. Насправді ні. Трагічні почуття наявні, це безперечно. Але повість надто довго триває після головної трагічної події. Аж так довго, що завершується щасливо: в Анни й Петра росте синочок, загальний улюбленець, і всі працюють на те, аби він мав можливість поїхати в місто й вийти в люди. Так, закохані не разом, але життя триває, незважаючи на трагедію. То куди звернений пафос, який у кожній трагедії скеровує реципієнта до її причин? Трагедія описується заради того, щоб виявити її причини. В античні часи трагізм забезпечував лихий фатум, у часи середньовіччя – гріховність людини, змагання демонічних і божественних сил, у новіші часи – соціум, завжди ворожий до людини. Але й одне, і друге, і третє не просте й однозначне у своїх виявах. Це важливі етапи осмислення суті трагічного. Чи є земля, її влада, причиною трагедії? Аж ніяк. Чи винний соціум? Ні, він хоч і достовірно заздрісний, але не так, щоб утворити нездоланну стіну: у ньому всі працелюбні стають багатими, хоча спочатку були бідними, і зовсім не видно лихих панів. Причина трагедії – заздрісний брат. До того ж його лихе ставлення не має під собою міцного ґрунту: батько хоч і любить старшого більше, нічим не обділяє й молодшого. Щоб розкрутити його на статус убивці, довелось у сюжет залучити не тільки поганий вплив і кохання-залежність, а й справжні чари, які, зрештою, виявляються вирішальними. Сава з-під чарів так і не виходить, має всі ознаки втраченої, не належної собі людини. Він не усвідомив свого злочину. Його ненависть до брата не обґрунтована психологічно. Недарма Сава показаний лише зовні. Навіть коли він вернувся з ув’язнення дуже виснажений і страшний, що ніби мало б свідчити про страждання, авторка не відкриває перед нами світ цього героя. Не випадково: це може зруйнувати його образ зловмисника. Він і Рахіра мусять грати ролі бездоганих зловмисників, саме за законами мелодрами. Трагедія завжди глибоко екзистенційна, мелодрама обмежується поділом на добрих і злих. Злі винні, що добрі мучаться. Прочитувати інакше ідею “Землі” означає накидати їй щось невластиве або ж не бачити головного.

Задля чого ж написана “Земля”? Довго думати не доводиться, усе лежить на поверхні: звісно, заради опису страждань. Страждання страшні, неймовірні, такі, що перевершують можливості людської психіки в багато разів. Їх не можна описати напряму, через характеристику внутрішнього стану. Треба описувати зовні стани, які межують з божевіллям і ним завершуються. Психіка не витримує такої міри почуттів. Як неймовірно експресується оповідь після вбивства Михайла: одна за одною, перескакуючи з одного героя на другого, нагнітаються сцени істеричних, божевільних страждань. Ось Івоніка: “Його

руки скорчилися досередини, він оглянувся з цілковито блудним поглядом, і його голова почала сильно трястися” [11, 429]. Марія: “Але вона його не чула. Неначе розум стратила. Приходила, й виходила, і говорила без зв’язі. Хвилями впивалася очима в умерлого і гладила пестливо його гарне, супокійне лице. Притім не бачила і не чула нікого довкола себе” [11, 430]. “Вона простогнала цілими грудьми, мов конала; голова її впала безвладно взад на плечі, вона зарила пальці до шкіри в волосся. Відчула близьке божевілля; якась страшна безодня відчинилась перед нею” [11, 438]. Анна: “Вона йшла, перехилившись вперед цілим тілом, ледве волоклася, з поглядом широко відтвореним, вже від дверей на вмерлого зверненням. Її обличчя було як стіна” [11, 435]. “Убийте мене тут на місці, тут, коло нього, покладіть мене до нього в домовину! – кричала Анна, не тямлячи себе з жалю, і потрясла дико головою, що аж хустка і волосся спали їй глибоко взад” [11, 438].

Таку силу почувань треба якось виправдовувати. Схильний до подібної екзальтації російський письменник Леонід Андреев написав у 1905 р. повість “Красный смех” про російсько-японську війну, знаючи про неї лише з газет. Там так само блукає між персонажів божевілля, бо вони не здатні витримати тих страждань, які мають у собі. Зрештою, увесь світ ніби втрачає глузд, а земля починає віддавати поглинуту кров. Червоний сміх – це закривавлений сміх божевільного, що стратив розум від надміру страждань. Війна, що мляво точилась десь у віддаленому, майже абстрактному світі, не могла бути виправданням таких емоцій. Насправді тут, як і в Кобилянської, гіперболізовані емоції самодостатні. Спочатку емоції, а вже потім сюжет, спроможний їх витягнути до художньої переконливості. Для виправдання таких емоцій треба гіперболізувати й навколишній світ, збільшувати до всесвітніх масштабів причину.

Насправді ж, у реальності внутрішнього життя автора, відбувається вибух вулкана, якому треба дати дорогу назовні, аби він не спопелив нутроці. Є люди з такою надчутливою психікою. Вони виробляють емоції, наче потужна домна розплавлений метал. Вони схильні до афектів, істерик, раптової агресії і, звісно ж, до божевілля. Якщо не дадуть раду своїм джерелам. Таким був, для прикладу, Фрідріх Ніцше.

Ніцше – суцільний клубок емоцій, постійне напружене коливання від відчаю до екстазу, від палкої закоханості до чорного розчарування. Він не живе, а згорає на очах. Його численні хвороби, які переслідують з юності, на перший погляд дивні й загадкові, але тепер лікар би непомильно помітив – скрізь і завжди проглядає розлад нервової системи як першопричина всіх хвороб. Коли, врешті, йому вдалося втекти від світу й життя у своє божевілля, суто фізично стан Ніцше поліпшився, і він прожив іще понад десять років. Та й раніше він міг раптово видужати, без жодного зв’язку з лікуванням і діагнозами. Ніцше прожив яскраве, неспокійне, а внутрішньо – каторжне життя. Він мав надміру чутливу психіку, він сприймав світ настільки загострено, що зносив його як постійну муку. Звісно, він міг досить легко впадати в екстаз, переживати майже безпричинне щастя, але стосунки з людьми давали мало підстав для позитивних емоцій [див.: 4].

Ніцше не лише кидає виклик суспільству, а й вступає з ним у нерівний бій (кожна його книжка – це новий, щоразу дошкульніший удар, якого він завдає суспільству). Але Ніцше не має психологічного захисту, він постійно відчуває тиск загалу, його негативних емоцій, можливо, якраз невизнання стало найглибшою причиною божевілля Ніцше. У тому конфлікті зі світом, на який він відважився, перемогти неможливо (один завжди програє). Єдиний вихід для борця зі світом – смерть або божевілля (божевілля створило навколо Ніцше той мур, якого йому не дала природа й філософія).

Пафос Ніцше і його гнівний критицизм лягли на душу багатьом людям межі століть, того часу, коли всі соціальні ілюзії вже було зруйновано, коли вповні вималювався обрис майбутньої технічної цивілізації. Прихід нової епохи, ХХ ст., багато хто з митців відчув як настання періоду катастроф, як вихід людства на фінішну пряму, яка веде до загибелі. Ніцше виявився пророком, його викриття з кожним роком знаходили дедалі нові й нові підтвердження. Тотальний критицизм Ніцше, насичений палкими почуттями, послужив поштовхом для стильових пошуків багатьох митців. Похмура, імпульсивна, екзальтована інтонація Ніцше відчувається не лише у творах експресіоністів початку століття, вона розійшлася по всій поверхні літературного процесу. Глобалізація проблем до масштабів людства, відчуття кризовості нової епохи, ревізія засад християнської моралі та етики, схематизація особистості, зведення її до емоційно-вольового центру – ось риси, спільні для творів Ніцше та експресіоністів.

Ясна річ, експресивний стиль Ніцше вплинув у першу чергу на німецьку літературу. Не випадково експресіонізм і оформився як мистецьке об'єднання в довоєнній Німеччині, а у 1920-і роки вдруге вибухнув яскравими театральними новаціями.

Кобилянська була саме тоді, у 1980–1990-і роки, під впливом німецької літератури в цілому і праць Ніцше зокрема. Як і багато інших митців того часу, вона інтуїтивно відчула притягальність перенасиченого емоціями стилю. Крім того, письменниця підхопила й багато ніцшевських ідей (про це вже докладно писалося, зокрема, у книжках Т. Гундорової та М. Павлишина). Передусім це апологія сильної свободоловної людини, здатної змагатись із усім світом, потім – природа, її замулені джерела, причина деградації людини, ворожий наступ технічної цивілізації – дещо дрібніше. Але зібрала і привласнила Кобилянська ці ідеї по-своєму, по-жіночому. І справа не тільки в гендерній інверсії, про яку слушно пише Т. Гундорова, а й у зміні загальної ієрархії. В епіцентр авторського космосу потрапляє кохання чоловіка і жінки, кохання, яке постає виявом природи у внутрішньому світі людини й водночас її вищою цінністю, сенсом життя. Вільна любов – це самодостатня любов, вільна від шор і жорстких, часто нелюдських приписів соціуму, любов, що здатна поєднати двох досконалих представників своєї статі й завдяки цьому переінакшити світ. Любов сильніша за життя і смерть, вона сама – життя і смерть. “Велика любов не знає жодного упокорення. Мізерне чуття проти любові – тієї любові, що сама себе годує, і других, і стає з самою смертю до бою” (“Доля”, публ. М. Павлишина [16, 304]). У цьому епіцентрі формується письменницька мова Кобилянської. Вихід на стиль і засоби мелодрами був неминучий. Як інакше поєднати космічний масштаб, нелюдську силу почувань і переконливість їх переживання? Усі експресіоністи хибують на мелодраматизм. Зрештою, це традиція, що сягає сентименталістів і романтиків європейської культури і прямує далі вглиб, до Мільтона, Данте й Шекспіра. Екзальтовані емоції межують з божевіллям. Їх важко зробити об'єктом зображення. Мелодрама переросла в експресіонізм, коли авторська суб'єктивність пройшла крізь горнило рефлексії. На відміну від авторів мелодрам, які купаються в негативних емоціях, але прямують до щасливого кінця, експресіоністи, зокрема О. Кобилянська, підводять під свою екзальтованість велетенську філософську базу. І, зрештою, вони стають пророками й рятівниками людства, не більше й не менше. В якомусь сенсі вони ними справді були, бо ніхто, як люди з емоційною домінантою психіки, не відчуває так гостро й заздалегідь усі реальні загрози для соціуму. Тому Андреєв, як і всі німецькі експресіоністи, відчув іще на початку ХХ ст. наближення світової війни, Верхарн – настання епохи міст-спрутів, що обив'ють

землю смертельними путами і знищать природу, Винниченко – катастрофічне зіткнення соціальної утопії і природи, Стефаник – катастрофу загибелі патріархального селянського світу, Кобилянська – руйнацію природної єдності статей та екологічні катастрофи, через сто років такі актуальні в карпатському природному космосі.

Емоції такої сили, які здатна продукувати людина емоційного психологічного типу (до них, окрім О. Кобилянської, у літературі порубіжжя належали В. Стефаник, В. Винниченко, М. Коцюбинський, невдовзі їх з'ява на підмостках українського модернізму стане масовою), самі по собі руйнують міметичний стиль. Не всі здатні відчувати так, як природний експресіоніст, а тому для людей з іншою психологією це не так достовірність, як екзальтація та істерика, у кращому разі – художня гіпербола. Тому, зрештою, й оформився відповідний стиль, стиль, призначений для виправдання надмірних емоцій. Але повсюдно він виростав із реалістичної прози 1890-х років. І добре видно вододіл, який пролягає у прозі кожного з названих авторів: ось пишуться достовірні картинки із життя, щоправда, дуже згущені темні барви, ось ці картинки стають не картинками, а емоційними сплесками. Нарешті, з'являється текст, який перенасичується емоціями настільки, що руйнує міметичні форми, дійсність як соціальне життя стає неважливою, відсувається на задній план. На першому плані зображення авторська надчутлива, надемоційна психіка.

Потужне джерело емоцій Кобилянської – не соціум (хоча може бути й соціум, як у Л. Андрєєва чи В. Стефаніка), а нещасливе кохання. Поки свіжі і глибокі страждання, доти яскрава експресія знаходить різноманітні способи втілення. З роками свіжість почуттів гасне, разом з тим гасне й експресія, і тоді в історіях про кохання чітко проступає знайомий обрис мелодрами.

Я. Мельничук зараховує роман О. Кобилянської “Апостол черні” до модернізму і, відповідно, до жанру інтелектуального роману: “Риси, котрі вказують на приналежність “Апостола черні” до жанрового різновиду інтелектуального роману”:

- переважає висловлювання низки ідей;
- діалогічність твору, полеміка, дискусії, діалоги, монологи на різні теми, переважно в контексті визначених ідей;
- широкі літературні інтереси героїв, читання книг як запорука високого інтелектуального рівня;
- багато цитат, алюзій, ремінісценцій;
- антропонімія твору, промовисте ім'я героя, зіставлення з історичними діячами;
- асоціативність мислення, улюблене коло асоціацій” [13, 175].

Насправді не може йтися про інтелектуальний роман, бо перед нами повне домінування сюжетно-подієвої основи над мисленнєвою, у творі немає жодної інтелектуальної настанови, а розмови, які час від часу зринають у тексті роману, не скеровані на інтелектуальний пошук чи гру. Це розмови, в яких переважає національна риторика. Сюжет полягає в тому, що збіднілий годинникар Цезаревич, виявляється, аристократичного роду, його батько був військовим лікарем, закінчив життя самогубством, виховувався у ворога, винного у зникненні грошей, сестра Альбінського, тета Оля, була закохана в Юліана-діда і прихильно поставилася до його сина. Цезаревич-батько суворо виховує дітей, особливо сина-одинака Юліана, приховує минуле родини. Зрештою, обставини складаються так, що Юліан рятує карету, в якій їхав священник Захарій з донькою Евою, внучкою сестри ворога-Альбінського. Так Юліан входить в аристократичне коло колишніх ворогів родини, закохується в Еву, замість стати філологом вирішує стати апостолом черні, тобто священником (зрештою, стає військовим,

як і дід). Ева вивчилася за кордоном і закохалась у поляка, натомість Юліан закохався в Дору, юну вдову, внучку Альбінського. Щасливий кінець. Є розмови про українство і призначення служити йому. Але, окрім декларацій, ніяк служіння українству не проявляється, окрім хіба в образі о. Захарія, але це переважно загальне християнське добродійство. І перша, і друга Альбінські допомагають Юліанові влаштувати фінансові справи (повернути борги). Але оскільки він закоханий, підозри в корисливості одразу відкидаються. До Альбінських Юліана тягне, як магнітом (мабуть, гени). Жодної психології. Навіть почуття закоханості не показане зсередини. Розмови досить буденні, ідеї хіба в розмовах про вибір Юліана. Але вони виявились пустопорожніми, оскільки на вибір реально впливали обставини, а не ідейні міркування. Щасливий кінець: весілля Юліана й Дори. Внуки ворогів поєдналися, старий Альбінський щасливий звісткою про правнука. Останні абзаци: "Коли Юліан Цезаревич приїхав одного дня додому, перші слова Дори були:

– А Україна?

– Вона є. І як ми самі її не запропастимо, то сповняться слова старого Гердера, що пророчив нам ролю нової Греції, завдяки гарному підсонню, веселій вдачі, музиці та родючій землі.

– Але ж ти став твердий, чоловіче, – усміхнулась Дора, глянувши на нього.

– Твердий, але не для тебе. А коли я вже такий, то цього вимагає наша теперішня доба" [10, 243].

Відбувається цілковите відновлення міметичного стилю, нічим новим не доповнений повтор улюблених, біографічно зумовлених тем. Але експресії, яка із силою проривалась, утілювалась і забезпечувала художність нового зразка, уже немає. Тому виразніше проступає мелодрама.

Вертаючись до першого періоду творчості, варто зауважити, що до експресіонізму Кобилянська рухається не лише через мелодраму, а й через алегорію. На жаль, це лише поодинокі експерименти. Але в таких творах, як "Битва", експресіонізм проступає дуже чітко й виразно. Це неповторно авторський стиль, але водночас це стиль майбутнього потужного напрямку, настання якого Кобилянська вгадала заздалегідь. У німецькій літературі вона взяла те, що дало їй чітку орієнтацію на українську традицію. Адже гіперболізована емоційність властива українській ментальності, вона від самого початку штовхала українську літературу до романтизму-сентименталізму, до неоромантизму чи модернізму обабіч магістралі реалізму. Тому серед українських модерністів, на моє переконання, найбільше саме експресіоністів.

Отже, Ольга Кобилянська не лише за емансипаційним змістом, а й за стилем постає найранішою модерністкою української літератури, однією з перших і в Європі. Тож молодомузівці посадили її на трон цілком заслужено.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Красный смех // Соч.: В 6 т. – М.: Худ. лит., 1990. – Т.2. – С. 22-73.
2. Бабишкін О. Ольга Кобилянська. Нарис життя і творчості. – Львів: Кн.-журн. вид-во, 1963. – 192 с.
3. Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше. – Рига: Спредитис, 1991. – С. 35.
4. Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.
5. Гузар З. Ольга Кобилянська: Семінарії. – К.: Вища школа, 1990. – 166 с.
6. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: Академічний експрес, 1999. – 278 с.
7. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. – Дрогобич: Відродження, 2008. – 488 с.
8. Кобилянська О. Слова зворушеного серця: Щоденники; Автобіографії; Листи; Статті та спогади / Упоряд., передм. Ф. П. Погребенника. – К.: Дніпро, 1982. – 359 с.
9. Кобилянська О. Апостол черні: повість. – Львів: Каменярь, 1994. – 243 с.
10. Кобилянська О. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1977. – 686 с.
11. Ласло-Куцук М. Ключ до белетристики. – Бухарест: Мустанг, 2000. – 292 с.

12. Мельничук Я. На вечірньому прюзі. Ольга Кобилянська в останній період творчості (від 1914 р.). – Чернівці: ВД “Букрек”, 2006. – 214 с.
13. Ніцше Ф. Жадання влади // Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. – К.: Основи. Дніпро, 1993. – 416 с.
14. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К.: Держлітвидав України, 1963. – 560 с.
15. Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання. – Харків: Вид-во “Акта”, 2008. – 357 с.
16. Томишук Н. Ольга Кобилянська: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1969. – 240 с.
17. Фащенко В. Новела і новелісти: Жанрово-стильові питання (1917-1967 рр.) – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
18. Чотик Р. Переступний вік: Українське письменство на зламі XIX-XX ст. – Львів – Ів.-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 196 с.

Отримано 22 вересня 2011 р.

м. Луцьк



Надія Колошук

УДК 821.161.2. –94.09

“ЩОДЕННИКИ” ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ЯК ЕГО-ТЕКСТ ЕПОХИ ДЕКАДАНСУ: НАРЦИСИЗМ ЖІНОЧОГО “Я”

У статті йдеться про нарцисичний характер образу головної героїні в щоденниковому тексті молодій Ольги Кобилянської. Декадансна епоха подає мемуарний текст (зокрема текст щоденникового жанру) як такий, що формує дискурс тілесності, еротичних бажань, жіночої дружби-любові й цим дисонує з культурною традицією.

Ключові слова: мемуарний текст, щоденник, епоха декадансу, нарцисичний образ, тілесність, жіноча дружба-любов.

Nadiya Koloshuk. “Diaries” Olga Kobylanska’s as ego-text of epoch of decadence: narcissism of feminine “I”

This article is about narcissism in artistic image of main heroine in diaries of young Olga Kobylanska. Decadent epoch represents memorable text (especially diary) as such that forms discourse of corporeality, erotic wishes, feminine friendship-love and is dissonant with cultural tradition.

Key words: memorable text, diary, epoch of decadence, narcissism, corporeality, feminine friendship-love.

Вони постали в літературознавчому дискурсі через сорок років по смерті їхньої авторки (опубліковані з купюрами в 1982 р., у зробленому Є. Поповичем перекладі з німецької [9]): уперше про них написали Ф. Погребенник [у передмові до видання: 9, 5-14] та В. Вознюк [у “Примітках”: 9, 321; а також: 2, 41-77]. Щоправда, у радянських літературознавців цей матеріал популярністю не користувався (у “Семінарії” З. Гузара не вказано жодної праці про “Щоденники” [3]). Деякі молоді дослідники й донині не вважають за потрібне звертатися до нього навіть тоді, коли логіка дослідження та власне формулювання завдань підказує, що це необхідно, оскільки об’єктом обирають “увесь текстовий масив прози Ольги Кобилянської” [5, 1].

Це пояснюється успадкованим від радянських часів маргінальним становищем документальної української прози (зокрема мемуарної – саме як маргінальну творчість трактує “Щоденники” Н. Зборовська [6, 243]). Відомий французький дослідник мемуарної прози Ф. Лежон зазначає, що в усьому світі автентичні / небелетристичні щоденники (особливо жіночі) мало досліджені, за винятком сфери “великої літератури” (тобто переважно чоловічих щоденників, котрі належать відомим письменникам): “Величезний масив текстів звичайних людей донині залишається невідомим” [12, 90]. До нього якщо й звертаються,