

Віра Кандинська

УДК 821.161.2.02(045)

РЕЦЕПЦІЯ ЕСТЕТИЗМУ Й ДЕНДИЗМУ В НОВЕЛІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ “Valse Melancolique”

У статті розглянуто новелу О. Кобилянської “Valse melancolique” в контексті концепцій естетизму й дендизму, розроблених О. Вайлдом, Ш. Бодлером та Ж. Барбе д’Оревільї. Окреслено основні принципи означених концепцій. Доведено, що Кобилянська однією з перших в українській літературі створює образи героїв, для яких естетизм і дендизм є світоглядом та стилем життя.
Ключові слова: естетизм, дендизм, життєтворчість.

Vira Kandynska. The reception of aestheticism and dandyism in Olha Kobylyanska’s short story “Valse Melancolique”

The article puts Olha Kobylyanska’s short story “Valse Melancolique” in the context of theoretical writings on aestheticism and dandyism by Oscar Wilde, Charles Baudelaire and Jules Barbey d’Aurevilly. The author argues that Kobylyanska was one of the first Ukrainian authors to create the characters which represent aestheticist and dandyist worldview and lifestyle.

Key words: aestheticism, dandyism, art of life.

Ольга Кобилянська, за слушним спостереженням Т. Гундорової, у своїй творчості “розгорнула основні психоідеологічні моделі, характерні для модернізму, такі як естетизм, індивідуалізм, мітологізм, фемінізм” [6, 26]. У численних літературознавчих розвідках, присвячених Кобилянській, естетизму приділено чи не найменше уваги з усіх названих моделей. С. Павличко, Т. Гундорова, В. Агеєва у своїх дослідженнях порушують це питання в широкому контексті інших проблем, не зупиняючись на ньому докладно. Аналіз новели “Valse melancolique” у світлі концепцій естетизму й дендизму, розроблених Оскаром Вайлдом, Шарлем Бодлером та Жюлем Барбе д’Оревільї, допоможе не лише розкрити нові грані знакового твору О. Кобилянської, а й виявити окремі особливості світогляду письменниці.

Термін “естетизм” маркує цілу низку взаємопов’язаних феноменів: естетичні концепції відомі під загальною назвою “мистецтво для мистецтва” (“l’art pour l’art”, “art for art’s sake”), практичну художню тенденцію в літературі й малярстві, різновид мистецької критики та, нарешті, світогляд і стиль життя. Ці естетично неоднорідні явища європейської культури об’єднує загальний світоглядний момент: “Визнання краси найвищим благом і найвищою істиною, а насолоди красою – найвищим життєвим принципом” [5, 142].

Естетизм виникає у другій половині XIX ст. як своєрідна реакція на утилітаризм панівних на той час позитивістських естетик (котрі розглядали мистецтво передусім як спосіб пізнання й засіб морального виховання) та поступово переростає в масштабну опозицію до матеріалізму, раціоналізму, практицизму, моралізму, до всього, що складало основу позитивістського світогляду. Отже, естетизм став своєрідною ланкою у процесі глибоких зрушень в ідейно-теоретичному і практичному художньому мисленні, актуалізація яких припадає на злам XIX – XX ст.

Естетські тенденції вперше заявляють про себе у Франції у творчості Ш. Бодлера, Т. Готьє, поетів-“парнасців” (Ш. Леконт де Ліля, Ж.М. Ередіа, Т. де Банвіля), але найповніше та найяскравіше втілення естетизму знайшов в англійській культурі кінця 1860-х – початку 1890-х рр. Предтечами англійського естетизму зазвичай називають прерафаелітів, а чільними репрезентантами – письменника й теоретика мистецтва В. Пейтера, художника Дж. Мак Ніла Вістлера, групу митців, що об’єдналися навколо часописів “Жовта книга” (1894 – 1897) і “Савой” (1896), – А. Саймонза, Е. Даусона, Дж. Девідсона, О. Бердслея та ін. Найяскравішим і найпослідовнішим представником, своєрідним символом не лише англійського, а й європейського естетизму по праву вважається Оскар Вайлд, котрий не тільки створив видатні зразки естетизму в поезії, прозі, драматургії та художній критиці, а й поклав його принципи в основу власної біографії.

Один із визначальних моментів у концепції естетизму Вайлда (викладеної у збірці есеїв “Задуми”, численних лекціях і критичних мініатюрах, написаних для тогочасних періодичних видань) – парадоксальне, на перший погляд, поєднання двох полярних принципів: “ідеї перетворення життя засобами мистецтва (art-for-life’s-sake) та “замикання в палаці мистецтва” від життя (art-for- art’s-sake)” [8, 59].

З одного боку, письменник послідовно пропагує відмежування мистецтва від реальності й емпіричного досвіду. Мистецтво, за Вайлдом, аж ніяк не повинне наслідувати життя, висвітлювати насувні проблеми, утілювати дух часу або вічні істини: “Мистецтво не виражає нічого, окрім самого себе” [13, 93]. Утверджуючи самоцінність і самодостатність художньої творчості, Вайлд доходить майже до цілковитого знецінення життя як об’єкта естетичної насолоди. Навіть природа втрачає для нього свої чари: “що відкриває нам мистецтво? – що у природі немає жодної співмірності, що вона на диво груба, до крайнощів монотонна й позбавлена будь-якої завершеності <...>. Утім чудово, що природа аж така недосконала, інакше в нас узагалі не було б мистецтва. Адже мистецтво – це наш духовний протест, наша галантна спроба вказати природі її істинне місце” [13, 61]. Життя і природа, за Вайлдом, можуть служити хіба що грубим, “сирим” матеріалом для творчості, вони набувають естетичного значення лише внаслідок ретельного художнього відбору й кардинального перетворення за законами краси, коли “художник творить із них світ більш істинний, аніж сама реальність, котрий несе в собі вищий, благородніший сенс” [12, 176]. Таким чином, уяві митця надано беззаперечний пріоритет перед натурою.

Якщо вплив дійсності на мистецтво Вайлд волів би звести до мінімуму, то вплив мистецтва на сферу нехудожньої реальності він уважав надзвичайно сприятливим, постійно шукаючи нові можливості в цьому напрямку. Тут ми підійшли до другого комплексу ідей в естетичній концепції О. Вайлда, пов’язаного з утопією вдосконалення дійсності засобами мистецтва й перетворення життя на естетичний феномен. Трактуючи мистецтво як вищу реальність, Вайлд уважав, що воно може й має стати для дійсності ідеальним зразком, своєрідним джерелом моделей: “Життя наслідує Мистецтво значно більше, ніж мистецтво наслідує Життя <...> усвідомленим прагненням Життя є пошук вираження, а Мистецтво надає йому різноманітні чудові форми, в які може вилитися його енергія” [13, 94]. Реальність, за Вайлдом, переймає мистецькі форми й користується ними – люди наслідують літературних героїв (“Те дев’ятнадцяте століття, яке для нас стало реальністю, винайшов Бальзак. Наші люсьєни де рюампре, наші растіньяки та де марсе вперше заявили про себе на кону “Людської комедії” [13, 82]), а пізнавати красу світу можна

навчитися лише завдяки художникам, котрі відкривають або створюють її у своїх картинах.

Поділяючи платонівські ідеї впливу прекрасного, письменник вірив, що краса матеріального оточення формує в людини тонкий смак і виняткову душевну сприйнятливість, які слугують запорукою її духовного зростання: “Людина повинна зростати серед чудових зовнішніх картин і звуків, щоб ця матеріальна краса підготувала її до сприйняття краси вищої, духовної <...>. У неї потроху повинен виробитися такий склад характеру, котрий змусить її просто і природно віддати перевагу добру перед злом” [12, 177]. Особливу увагу О. Вайлд приділяє декоративним мистецтвам з огляду на їхню здатність “освячувати” собою навіть таку низьку сферу, як побут, надаючи гарної вишуканої форми найпростішим утилітарним предметам. У цьому письменник убачав шлях до пересотворення недосконалої дійсності і встановлення світової гармонії.

Водночас культ краси в інтерпретації англійського письменника перетворюється на культ штучності. “Поменше природності – у цьому перший наш обов’язок, – закликає О. Вайлд у “Заповідях молодому поколінню”. – У чому ж другий, – ще ніхто не дізнався” [11, 284]. Утекти від грубої банальності дійсності, за Вайлдом, можна, вдягнувши маску й досконало граючи обрану роль.

Творення власної біографії О. Вайлд сприймав як самодостатнє художнє завдання, не менш важливе, аніж літературна творчість. Яскраві епізоди з його біографії та численні легенди, які виникли навколо імені письменника не без його активного сприяння, донині можуть скласти конкуренцію літературним творам Вайлда. Навіть власну зовнішність, одяг, інтер’єр, помешкання англійський митець перетворив на об’єкти художнього експерименту.

Життєтворчість О. Вайлда тісно пов’язана з традицією дендизму. За визначенням російської дослідниці О. Вайнштейн, дендизм – це “культурний канон, що охоплює й мистецтво вдягатися, і манеру поведінки, й особливу життєву філософію” [4, 18]. Дендизм з’явився хронологічно раніше за естетизм – на початку XIX ст., згодом ці два явища розвивалися паралельно, усе більше зближуючись і підживлюючи одне одного.

Дендизм зароджується в середовищі англійської аристократії як пізня модифікація культу джентельменства, однак дуже швидко стає надбанням середнього класу. Після французької революції дворянство перестає бути верствою, котра формує культуру, а поняття “аристократизму” в демократизованому буржуазному суспільстві все частіше пов’язують не так зі шляхетним походженням і володінням землею або цінним майном, як зі своєрідним кодексом поведінки.

Для того, щоб стати денді, не досить гарної освіти, виховання, уміння модно вдягатися (адже все це стало доступним за гроші обивателю, буржуа). Денді – законодавець моди, взірець досконалого смаку й естетичної довершеності зовнішнього образу, об’єкт обожнення й наслідування, сильна харизматична особистість, здатна кинути виклик буржуазній “усередненості” та пересічності.

Денді, як зазначає німецький дослідник Отто Манн, “уособлює собою форму культури, яку повинне мати, однак повною мірою не має суспільство. Він, по суті, протистоїть суспільству” [9]. Для реалізації цієї мети денді “обирає формальну сферу моди, оскільки тільки тут він може взяти верх над цим суспільством” [9]. Прообразом усіх денді XIX ст. вважається Дж. Браммел – фаворит принца-регента (майбутнього короля Георга IV), котрий неподільно панував у вищому товаристві як законодавець моди й визнаний “арбітр” елегантності, здатний знищити світську репутацію однією саркастичною реплікою.

Дендизм багато в чому спирається на естетику пізнього романтизму й має виразний відтінок романтичного бунтарства. Водночас денді аж ніяк не можна

назвати бунтарем у повному розумінні цього слова. Його поведінка – це радше своєрідна “гра з правилами”: він одночасно і знущується з традицій, і дотримується їх, “поперемінно панує сам і терпить над собою їхнє панування” [1, 75], поводить екстравагантно й непередбачувано, залишаючись у рамках гарного тону й бездоганної світськості.

У 30-ті роки XIX ст. у Франції під впливом англійської моди зароджується новий варіант дендизму. Якщо британський дендизм першого періоду знаходив утілення переважно на рівні соціальної практики, то у французькій традиції він інтерпретується передусім як інтелектуальна поза, особливий тип естетичної свідомості. Одними з перших “ідеологів” дендизму стали Жюль Барбе д’Оревільї, автор трактату “Про дендизм і Джорджа Браммела” (1845), та Шарль Бодлер, котрий викладає своє бачення дендизму в серії нарисів “Поет сучасного життя” (1863), опублікованих у газеті “Ле Фігаро”.

За Бодлером, денді – це, з одного боку, представник “нової” – духовної – аристократії, борець із вульгарністю, котрий сміливо кидає виклик міщанському суспільству, а з другого – утілення ідеї прекрасного, той, хто диктує форму. Ш. Бодлер у багатьох аспектах ототожнює дендизм з естетизмом (що його він практикував у своїй поезії) і практично прирівнює образ денді до художника, котрий шукає можливості самовираження не лише в мистецтві, а й у повсякденній життєвій практиці.

Оскар Вайлд належить до третього покоління денді. На цьому етапі в естетиці дендизму остаточно утверджується принцип штучності. Денді-естет свідомо розігрує власне життя як вишукану драму, призначену для глядачів.

Звернімося до новели О. Кобилянської “Valse melancolique” (1897). Її назва не випадково відсилає читача до іншого художнього твору – музичного. Пошук натхнення не в реальності, а в мистецтві та запозичення тем і сюжетів із творів інших митців дуже характерні для естетизму. Показово також, що українські критики – сучасники Кобилянської, аналізуючи “Valse melancolique”, закидали письменниці відірваність од реальності. Так, Василеві Щурату здалося, що новела більше схожа на твір “заграничної авторки”, котра пише про те, чого не існує, а Лев Турбацький назвав героїнь твору “витворами культури чисто європейської”, до того ж ця європейськість здавалася йому неадекватною щодо українського життя [10, 59]. Кобилянська натомість стверджувала, що митець має “виховувати, і далі вести”, інакше “як ми будемо нашої публіці лиш пересічні типи нашої тої публіки подавати, а не моделювати і komponувати кращих і сильніших типів на будучність, то будемо вічно на одній степені стояти” [цит. за: 6, 56].

Отже, новелу “Valse melancolique” варто розглядати як своєрідну мистецьку проекцію “нових” людей і “нових” цінностей, ідеалізований зразок для наслідування, що цілком відповідає ідеї Вайлда про те, що мистецтво формує дійсність. Припускаємо, що молоді українські жінки початку XX ст., котрі шукали нових моделей поведінки, відповідних “духові часу”, могли якоюсь мірою наслідувати героїнь Кобилянської у своєму повсякденному житті.

“Valse melancolique” – епізод із життя майже ідеальної артистичної спільноти. Троє героїнь живуть в атмосфері гармонії і краси, відгородившись від грубої буденності у власному штучно створеному світі. Мотиви протистояння життєвим незгодам, нестаткам і філістерському середовищу звучать лише віддаленими відголосками. Як і належить естеткам, героїні постають перед читачем переважно в моменти творчості або дозвілля. “Неартистичні” подробиці побуту майже цілковито опущено. Показово, що природа в оповіданні “Valse melancolique” не відіграє практично жодної ролі. Дія відбувається здебільшого в замкненому просторі, пейзаж поступається затишному інтер’єру артистичного помешкання, де панує мистецтво в усіх його формах.

Художниця Ганна, яскрава індивідуальність, окрім мистецького таланту, наділена досконалою зовнішньою красою, незламною волею та унікальним даром зачаровувати й панувати, становить собою жіночий варіант митця-денді. Їй дуже пасує характеристика, яку дає денді Жюль Барбе д'Оревільї: “Це натури двоїсті й багатолікі, невизначеної духовної статі, чия грація ще більше виявляється в силі, а сила – у грації” [1, 179].

Оповідачка неодноразово згадує про надзвичайну внутрішню силу малярки, котра “надавала цілому нашому оточенню характер і якість життя” [7, 140]. Ганнуся – природжений лідер. “Вона панувала наді мною, мов над якою підданою”, – зізнається Марта. – “І хоч я могла розпоряджувати своєю волею так вповні, як вона, і супротивитися їй, – я, проте, не чинила сього ніколи. Мене не боліло те підданство під її владу” [7, 140]. Художниця має неабиякий успіх серед товаришок, котрі “розпестили її, догоджуючи їй у найменшій дрібниці, боготворячи її задля краси й таланту та задля її оригінальних помислів” [7, 142]. Навіть суворі професори, що в них Ганнуся вчиться малярства, всупереч своїм правилам, вирізняють її серед інших студентів, виявляючи до неї особливу прихильність. Вона як належне приймає загальне захоплення й поклоніння, гордо називаючи себе “das Glückskind” – улюбленицею долі.

Ганнусі властиве естетичне світовідчуття й естетичне ставлення до власної особистості. Вона реалізує себе не лише в малярстві, а й у творенні свого образу, котрий відточує до дрібниць, цілком у стилі О. Вайлда. Художниця висуває надзвичайно високі вимоги до зовнішності, одягу та обстановки, зробивши їх продовженням власної індивідуальності: “Любила над усе елегантність, називаючи се третьою важною заповіддю в умовах до щастя; була через се не раз навіть несправедлива в осуді людей” [7, 142]. У своєму прагненні судити про світ з позицій естетичного смаку Ганнуся часом доходить до крайнощів, наприклад, коли ледве не відмовляється прийняти в товариство талановиту музикантку Софію лише через не досить вишукане (на її погляд) убрання.

Водночас естетизм Ганни аж ніяк не зводиться до порожнього прагнення зовнішньої досконалості й елегантності і становить собою цілісну світоглядну позицію, згідно з якою зовнішні умовності несуть у собі вищий сенс. Художниця, вочевидь, поділяє ідеї Вайлда, котрий покладав на матеріальне оточення людини функцію духовного переродження, вірив, що матеріальна гармонія породжує гармонію духовну. “Я беру все зі становища артизму, – говорить Ганнуся в розмові з Мартою. – А й ти повинна звертатися за ним; усі, цілий загаль. Коли б усі були артисти освічені і виховані, почавши від чуття аж до строю, не було б стільки погані й лиха на світі, як тепер, лиш сама гармонія й краса” [7, 138]. Для Ганни вишукане вбрання – це передусім ознака рафінованого смаку, особливого душевного складу, символ своєрідної вибраності, приналежності до “аристократів духу”. Тому, щойно Софія розкриває свої погляди на мистецтво і творчість, думка Ганни кардинально змінюється: вона впізнає в дівчині близьку за духом людину і стає її подругою.

Переїнята прагненням артистичного пересотворення дійсності, художниця активно залучає подруг-співмешканок у поле власної мистецької гри. Так, вона не лише малює Софію, увічнюючи її красу, а й намагається перетворити її на живий “твір мистецтва”: “Чесала сама її довге шовкове волосся, укладаючи його по своїм стилю “antique”, придумувала для її класичного профілю осібні ковніри й інші строї” [7, 158]. Доброта, сердечність, хазяйновитість і природна життєва мудрість Марти, котрим вона сама не надає особливого значення, для Ганни стають відправною точкою розгортання міфу про Жінку – хранительку вогнища, що їй належить царство земне. Одразу помітно, що у своїх висловлюваннях

про Марту Ганнусю виокремлює лише ті риси її особистості, котрі відповідають цьому міфowi. Скажімо, вона ніяк не відзначає вишуканий смак і виняткову душевну сприйнятливiсть Марти, її здатність тонко відчувати мистецтво, тому що це не вписується в бажаний образ. Та й сама Марта певною мірою підтримує імідж, створений для неї подругою-мисткинею, і керується ним у своєму життєвому самоздійсненні.

Як апологетка естетизму Ганна уникає всього вульгарного й банального, намагається відгородити власний світ краси від небажаних зовнішніх втручань. Вона, як і належить денді, досконало володіє тонким і зухвалим мистецтвом висміювати, спрямовуючи його проти тих, кому бракує смаку, освіти, гарних манер й “артистичного чуття”. Оскільки Ганнуся – модерна героїня, яскравий тип “новi жінки”, об’єктом її гострих випадів нерідко стають традиційні цінності – родина, тихе “середнє” життя, яке тримається на ощадливості і працьовитості, моральність у вузькому розумінні цього терміна. Через це вона часом висміює навіть Марту, котра не належить до мисткинь і багато в чому поділяє згадані цінності.

Ганна, попри те, що походить із середнього класу й не має великих статків, схарактеризована оповідачкою як “претензiональна і розпещена” [7, 138]. Вона демонструє елегантну “аристократичну” недбалість у поведженні з фінансами: глибоким обуренням реагує на раціональні пропозиції Марти економити на комфорті й вишуканих забаганках та ніколи не приймає назад позичених подругам грошей. Вільне поведження з грiшми й високі витрати – одна зі складових дендистського стилю, за що “заручники” іміджу нерідко платили надто дорого. Відомо, що Браммел свого часу потрапив до в’язниці за несплату боргів. Протягом кількох років він фактично жив у кредит, ні в чому собі не відмовляючи, і до останнього зберігав репутацію заможної людини у світському товаристві.

Ганнуся висловлює підкреслене презирство до нетворчої праці, котра не приносить утіхи та слугує лише джерелом заробітку. Вона буквально забороняє Марті взяти додаткових учнів, незважаючи на об’єктивну необхідність поправити їхнє спільне фінансове становище. Це перегукується з переконанням Бодлера про те, що “в будь-якій діяльності є щось відразливе”, тому “Денді нічого не робить” [2, 483]. Художниця веде доволі світський спiсiб життя – належить до різних товариств, відвідує театр. Її цікавить професійне визнання, якого вона досягає наприкінці твору. Тут варто згадати, що дендизм зазвичай передбачає стратегію суспільного успіху (якого досягли як Браммел, так і Вайлд).

Ганна – творча особистість з яскраво вираженим раціональним началом, перейнята “індивідуалізаційною, аполонівською ідеєю творіння власного життя” [6, 24] (Термінологія Ф. Ніцше видається нам особливо доречною з огляду на те, що чимало дослідників указують на зв’язок між ніцшеанством і естетизмом). До мистецького самоздійснення малярка приходиться завдяки потужній індивідуальній волі та самодисципліні, послідовно й цілеспрямовано вибудовуючи свою професійну кар’єру. Її мистецький тріумф у фіналі твору здається доказом аполлонівської розміреності й порядку всього життя.

Аполлонівські поривання Ганни до ідеалу такі дужі, що подекуди обертаються свавіллям. Показово, що біограф О. Вайлда Річард Еллман неодноразово наголошує, що англійський письменник “завжди поєднував у собі *comme il faut* (“як належить”) і *à rebours* (“навпаки”), був джентльменом аполлонійського стилю й одночасно руйнівником-діонісійцем” [14, 288]. Ганнусине *à rebours* не зводиться до провокативних реплік й утвердження за собою права на примхи й емоційні вибухи. Її безмежний індивідуалізм дає їй сміливість випробовувати на міцність усталені цінності та до певної міри нехтувати гласними й негласними

суспільними правилами. Так, вона дозволяє собі поставити творчість вище за кохання і шлюб, котрий віками вважався головною сферою самоствердження жінки. “Ти не знаєш, як можна любити те, що люди називають артизмом, що живе в нас і заповняє нашу душу; що береться звідкись у нас, вироста, опановує нас, не дає нам спокою й робить з наших істот лише послухачів і статистів своїх!” – звиряється Ганна Марті. – “Се щось таке сильне, сильне, що особисте щастя мізерніє перед тим, не в силі вдержати з ним рівноваги в істоті! <...> Заглушити в собі той світ, щоб жити лише для одного чоловіка і для самих дітей? Се неможливо...” [7, 149].

Закоханість подруги, її мрії про буденне щастя викликають у Ганнусі лише іронію. Сама вона ладна навіть одружитися з розрахунку, щоб, розв’язавши матеріальні питання, створити собі найкращі умови для творчості. Кохання художниці трактує цілком в естетському річищі: як черговий захопливий життєвий досвід, яскраві небуденні переживання й головне – джерело мистецького натхнення: “Полюблю живий образ. Один, і другий, і третій! Коли б лише хороші, досить пориваючі й гідні моєї любові істоти! Коли б повні великих, перемагаючих своєрідних мотивів... а любити... байка! Я чекаю того розцвіту душі... може, сотворю в честь його... великий образ...” [7, 150]. У цитованому фрагменті виразно помітна тенденція до естетизації об’єктів закоханості, уподібнення людей “живим образами” – творам мистецтва.

Прагнення Ганнусі до незалежності і свободи самовираження втілюються в ідеї артистичної жіночої спільноти як альтернативи традиційній родині: “Коли останемося незамужніми жінками, – говорила (слова “стара панна” ненавиділа), – то будемо також разом жити. <...> Не будемо смішні, не будемо, так сказати б, бідні. Будемо мати своє товариство, розуміється й мужчин, бо без мужчин – монотонно, і будемо собі жити по душі. Тоді юрба переконається, що незамужня жінка – то не предмет насміху й пожалування, лише істота, що розвинулася неподілено. Значить: не будемо, приміром, жінками чоловіків або матерями, лише самими жінками” [7, 139]. Ця смілива ідея характеризує Ганну як модерну героїню, “нову” жінку, котра прагне вийти за межі традиційних жіночих ролей і шукає нових моделей, які дозволили б їй “бути собі ціллю” і вповні реалізувати власний потенціал.

Прикметно, що чимало денді ніколи в житті не одружувалися, попри те, що флірт і любовні стосунки для багатьох із них були важливим атрибутом світського дозвілля. Вище за кохання справжній денді ставить особисту незалежність. Бодлер пов’язує це з притаманним дендизму нарцисизмом: “Це щось на зразок культу власної особистості, здатного взяти верх над прагненням знайти щастя в іншому, наприклад, у жінці” [3, 304].

Наприкінці твору Ганнуса досягає автономності й самореалізації, яких вона прагла. Вона таки відмовляється від шлюбу, проте народжує дитину, котру здатна утримувати на власні заробітки художниці. Її вибір – своєрідний виклик тогочасному суспільству. Однак, маючи досить сміливості для того, щоб переступити межі дозволеного, Ганнуса, як і належить денді, наділена тонким відчуттям міри, що дозволяє їй граційно балансувати на межі ексцентричності, ніколи її не переступаючи. Елегантно граючи із суспільними правилами, вона досягає успіху й визнання, залишивши за собою право діяти за власною волею.

Піаністка Софія, як і Ганна, поділяє ідеї естетизму, однак становить собою відмінний від художниці тип. Софію навряд чи можна назвати денді в повному розумінні. Однак слід зважити на думку О. Манна про те, що лише для Дж. Браммела дендизм був абсолютним змістом життя. Денді наступних поколінь здебільшого були митцями, котрі обирали для себе окремі складові системи дендизму, модифікуючи їх відповідно до власних

переконань і художніх потреб. Існував також прихований дендизм. “Особливо це стосується Німеччини, де передумов для опозиції суспільству у стилі денді було недостатньо тому, що німецький художник більше живе своїм особистим внутрішнім життям, аніж реальним зв’язком із суспільством” [9]. Таким чином, на нашу думку, у випадку Софії варто говорити про “прихований” дендизм або про окремі дендистські принципи, яких дотримується героїня, передусім – про естетичне ставлення до власної особистості.

Уперше образ Софії виникає з опису епізодичного персонажа, вочевидь, уведеного авторкою лише для того, щоб читач побачив героїню незацікавленим, “наївним” поглядом. Покоївка розповідає Ганні й Марті про дівчину, котра приходила до їхнього помешкання, щоб винайняти кімнату: “Як була убрана? – питала Ганнуса. – Красно? Стара здвинула плечима:

– Або я знаю? Не вважала. Відай якось чорно, відай не дуже красно... голову мала обвиту поверх шапочки шовковою шаллю, такою, як паннунця беруть до театру, лише що чорним, але, впрочім... не так, як ви, паннунці мої! – і з тим погладила люб’язним боготворячим якимсь рухом по рукаві Ганнуса, що мала на собі прегарний темно-синій костюм, обшитий правдивими кримськими баранками, й таку саму шапочку й нарукавок” [7, 144]. Цей опис, у якому покоївка протиставляє зовнішній вигляд Софії та Ганни, наводить на думку, що музикантка далека від принципів дендизму та не прагне справити враження на загал. Цю думку згодом підтверджують коментарі художниці після ближчого знайомства з дівчиною: “З замилювань Софії бачу натуру тонкого стилю, дбалу про красу й штуку в повному розумінні. А з другої сторони – вона для мене загадка. <...> Вважаєш, яке в неї білля? Гарне і тонке, мов у графині, а її постіль іще краща. Спить, мов царівна. Коли вмивається, не забуде ніколи насипати кілька крапель найтоншої парфуми до води, зате її верхня одіж... просто – “товпа!”” [7, 156].

Однак зовнішній вигляд Софії в оповіданні не аж такий однозначний. По-іншому бачить її Марта, у відмінний спосіб характеризують “музику” дівчата, котрі разом із нею слухають лекції з гармонії: “Її зараз можна пізнати. Вона держиться просто... гарна і має смутні очі. Але по фризурі можна її вже певно пізнати. Чешеться цілком *antique* і обвиває голову два рази вузькою чорною оксамиткою, мов діадемою. Взагалі вона з профілю цілком *type antique*. В неї чоло і ніс творять одну лінію” [7, 146]. У цьому описі образ піаністки постає упізнаваним, оригінальним, певною мірою “зробленим”. Якщо вбрання Ганни одразу вражає красою та елегантністю, то вишукану принадність зовнішності Софії здатний розкрити лише уважний, проникливий погляд.

Слід згадати, що на першому етапі розвитку дендизму “увесь вигляд справжнього денді підпорядкований принципу “*conspicuous inconspicuousness*, що приблизно можна перекласти як “помітна непомітність”: костюм не повинен привертати увагу сторонніх, однак у своєму колі його одразу гідно оцінять” [4, 19]. Якщо Вайлд у другій половині XIX ст. демонстративно протиставляв афектований, дещо “театральний” естетизм свого вбрання утилітарності й елементам раціоналістичної діловитості, що стрімко набували поширення в тогочасній чоловічій моді, то костюм першого денді Джорджа Браммела, навпаки, вирізнявся мінімалізмом, шляхетною стриманістю по контрасту з яскравим, пишно оздобленим чоловічим убранням кінця VIII ст.

У цитованому раніше фрагменті малярка згадує про деякі деталі побуту Софії (вишукану білизну й постіль, своєрідний “ритуал” умивання), котрі, на її думку, контрастують зі скромним убранням дівчини. Поєднання “суворої стриманості в одязі й дбайливого догляду за власним тілом” [4, 159] було прикметним для дендизму, особливо на першому етапі. Саме денді ввели незвичні для

початку XIX ст. гігієнічні стандарти: довгі й розкішні купання, щоденну зміну білизни, ретельний догляд за волоссям і шкірою. Так вони виражали повагу до власної персони.

З образом музики в оповіданні пов'язані численні “античні” асоціації. Варто зазначити, що естетика античної скульптури, класичні пропорції послужили надзвичайно сильним імпульсом для розвитку дендистського стилю. Крім того, античні мотиви та образи посідають вагоме місце у творчості Т. Готьє, “парнасців”, прерафаелітів та О. Вайлда.

Як і належить денді, музика вирізняється впевненістю в собі і вродженим почуттям власної гідності, спокійною самоповагою: “Певність її рухів та певність у голосі мали якусь іншу підставу, чим “добре виховання” або походження з “доброї родини” [7, 151], прихованою владністю, котра виявляється в тонких, ледь помітних нюансах поведінки, потужною, але стриманою внутрішньою силою. Вона, як і Ганнуса, володіє незбагненим даром зачаровувати й підкорювати. Силу її впливу Марта відчуває вже під час першої зустрічі, ще не обмовившись із дівчиною ані словом: “Спадисті її рамена надавали їй ціху якоїсь панськості, певності... Не знаю чому, я неустанно дивилася на неї. Мене неначе тягло до неї, неначе силувало віддати їй цілу свою істоту на услугу або й ще більше: віддати всю ясність своєї душі, натхнути її тим. Сама не знаю, що таке тягло мене до неї...” [7, 147]. Пізніше надзвичайний талант піаністки, її зовнішня краса та особистий шарм підкорюють навіть вибагливу і свавільну малярку: “Перший раз бачила я, як над нею запанувала інша сила, чим її власна, і як вона піддалася їй” [7, 155], – зазначає спостережлива Марта.

Ще одна прикметна риса дендизму – незворушність. Починаючи від Браммела, денді культивували в собі підкреслену емоційну стриманість, холодну відстороненість, тверезість, уміння тримати дистанцію. Щирість і безпосередність у вияві почуттів та емоцій для прихильників дендизму споріднена з вульгарністю.

Софії, вочевидь, близький ідеал панування над власними емоціями й почуттями. Подруги неодноразово завважають її надзвичайну стриманість: “Наложила на свої чуття сильну упряж. Завсігди спокійна, як мрамур” [7, 156], “Панувала над собою, мов найсильніший мужчина” [7, 160], – такі характеристики трапляються в тексті досить часто. У поведінці, манерах музики яскраво виявляється дендистський принцип мінімалізму, котрий передбачає уникання будь-якої надмірності: “Кожний рух, погляд і усміх набирали в неї зараз смислу і ставали продовженням внутрішнього життя, хоч не орудувала ними непотрібно й надміру. Здавалося, незвичайна сила була втиснена в класичну форму” [7, 162].

“Класична” незворушність музикантки, вочевидь, постає свідомим виявом волі всупереч природній емоційності, адже окремі ситуації неодноразово доводять, що дівчиною володіють надзвичайно сильні почуття. Наприклад, у розмові з Мартою про сім'ю й материнство Софія несподівано зізнається: “Я понищила б усіх своєю любов'ю, діти й мужа, – сказала тремтячим голосом, спустивши скоро погляд уділ. – Я не з тих, що вміру люблять!” [7, 159]. Чуттєвість і пристрасність Софії вповні розкриваються лише в музиці. Дівчина дозволяє собі виражати почуття й переживання тільки в естетичній, мистецькій формі.

Як у мистецтві, так і в житті музика прагне передусім гармонії. Дуже влучно характеризує її малярка: “Хоче гармонійно вжитися вповні. Шукає рівноваги. Розумієш, що то значить? Щоб не заважати надто вдолину й не піти без міри вгору, а саме як треба” [7, 167].

Софія поділяє ідею творення, культивування власної особистості й живе мрією про майбутню творчу самореалізацію. У коханні вона шукає розкриття

власної індивідуальності, самодоповнення: “Був мені потребою, щоб я стала викінченою і щоб багато дечого, що спало ще в мені, збудилося. Мав стати сонцем для мене, щоб я розвинулася в його світлі й теплі вповні; мала ще іншою стати, не знаю вже якою там...” [7, 163]. Однак коханий чоловік залишає Софію, не витримавши сили її почуттів та надмірних сподівань, котрі вона на нього покладала. Отже, героїня переживає крах прекрасної ілюзії, омріяна аполлонівська гармонія виявляється неможливою.

Розчарувавшись у коханні, котре, замість стати для неї потужним чинником духовного саморозвитку, обернулося приниженням, дівчина зосереджує всі свої почуття в мистецтві. “Більше не любила я нікого в своїм житті”, – зізнається вона Марті. – “Але воно добре, – додала, поглянувши повним сяючим поглядом до другої кімнати, де стояв її улюблений інструмент, – бо можу цілу душу віддати резонаторові. І я віддаю її йому! Коли сяду до нього, нахожу рівновагу свого духу, вертає мені гордість і почуття, що стою високо-високо!” [7, 165]. Так Софія остаточно стає на шлях неприйняття реальності й замикання від “прози життя” у штучному світі власних творчих пошуків. Це тягне за собою своєрідну самоізоляцію. Софія присвячує увесь свій час заняттям музикою, уникаючи будь-якого товариства, окрім двох подруг-співмешканок, які здатні зрозуміти її високі поривання. До цих двох обраних фактично і зводиться аудиторія її елітарного мистецтва, хоча в майбутньому музика сподівається підкорити вибагливу віденську публіку.

Особливу роль відведено фортеп'яно Софії. Дівчина буквально переносить свої почуття на інструмент, протиставляючи його благородну “вірність” зраді коханого: “Я знаю. Він останеться мені вірним. Він не мужик; не з того дерева, що виростає на широкій дорозі, але з того, що росте на самих вершинах... Я його музикант” [7, 165]. Показово, що негативне в цьому випадку пов'язане з людиною, а позитивне – з неживим предметом, “штучне” ставиться вище за “живе”.

Надзвичайний талант і цілеспрямованість, здається, заповідають музикантці блискуче майбутнє. Однак дійсність, від якої Софія намагається сховатися в мистецтві, закономірно дає про себе знати й буквально вбиває її. Відчуваючи себе на порозі великих творчих звершень, дівчина отримує фатальну звістку: дядько відмовляє їй у грошах на навчання у Відні, що фактично ставить хрест на її музичній кар'єрі. Це так глибоко вражає Софію, що зумовлює її смерть.

Цікаво, що доля піаністки ніби “закодована” в її власному творі “Valse Melancolique”, який вона виконує для Марті задовго до майбутньої трагедії: “Перша частина – повна веселості і грації, повна визову до танцю, а друга <...> Збігала шаленим льотом від ясних звуків до глибоких, а там – неспокій, глядання, розпучливе нишпорення раз коло разу, товплення тонів, бій, – і знов збіг звуків удалину... відтак саме посередині гама смутний акорд... закінчення” [7, 172]. Тут пригадується ідея О. Вайлда про те, що дійсність наслідує мистецтво, а також складні й неоднозначні стосунки між мистецтвом і реальністю, твором і творцем у його романі “Портрет Доріана Грея”.

Отже, Ольга Кобилянська в новелі “Valse melancolique” однією з перших в українській літературі створює образи героїнь, для яких естетизм і дендизм є світоглядом і стилем життя. Художниця й піаністка цінують красу й мистецтво вище за традиційну мораль, усталені суспільні цінності, а подеколи й реальність узагалі. Їм властиві естетичне ставлення до власної особистості та свідомо життєтворчість, прагнення до артистичного пересотворення недосконалої дійсності.

Якщо ідеї дендизму не набули значного поширення на українському ґрунті (ані в літературі, ані в культурі загалом), то рецепція естетизму в текстах

українських письменників, які творили на зламі XIX – XX ст., стала одним із вагомих чинників модернізації української літератури та сприяла її входженню в загальноєвропейський контекст. Подальше дослідження цього питання на матеріалі творчості О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Лесі Українки, Уляни Кравченко, М. Яцкова, Грицька Григоренка та ін. перспективне й важливе як для розкриття нових аспектів художнього світу окремих авторів, так і для вивчення загальних особливостей українського літературного модернізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барбе д'Оревільи Ж.* О дендизме и Джордже Браммелле. – М.: Изд-во Независимая газ., 2000. – 205 с.
2. *Бодлер Ш.* Мое обнаженное сердце // *Бодлер Ш.* Проза. – Харьков: Фолио, 2001. – С. 477-504.
3. *Бодлер Ш.* Поэт современной жизни // *Шарль Бодлер об искусстве /* Сост. Ю.Н. Стефанова, А.Д. Чегодаева. – М.: Искусство, 1986. – С. 283-315.
4. *Вайнштейн О.* Денди: мода, литература, стиль жизни. – 2-е изд., испр. доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 640 с.
5. *Гайденко П.* Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора. – М.: Искусство, 1970. – 248 с.
6. *Гундорова Т.* Femina melancholica: статья і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 271 с.
7. *Кобилянська О.* Оповідання / Упоряд., післямова І. О. Денисюка. – Львів: Каменярь, 1982. – 271 с.
8. *Ковалева О. О.* Уайльд и стиль модерн. – М.: УРСС, 2002. – 167 с.
9. *Мани О.* Дендизм как консервативная форма жизни // *Волшебная гора* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.metakultura.ru/vgora/kulturo1/ot_mann.htm
10. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-е вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
11. *Уайльд О.* Заветы молодому поколению // *Уайльд О.* Собрание сочинений: В 3 т. – М.: Терра, 2000. – Т. 3. – С. 284.
12. *Уайльд О.* Критик как художник // *Уайльд О.* Собрание сочинений: В 3 т. – М.: Терра, 2000. – Т. 3. – С. 117-190.
13. *Уайльд О.* Упадок лжи // *Уайльд О.* Собрание сочинений: В 3 т. – М.: Терра, 2000. – Т. 3. – С. 61-95.
14. *Эллман Р.* Оскар Уайльд: Биография. – М.: Изд-во “Независимая газета”, 2000. – 181 с.

Отримано 12 листопада 2012 р.

м. Київ

