

### АНІМІСТИЧНИЙ ДУАЛІЗМ НОВЕЛІСТИКИ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

*У статті проводяться паралелі між анімістичними структурами щоденника та новел Ольги Кобилянської. Пропонується міфологічна та психоаналітична інтерпретації цих структур.*

"Я добра й лиха, гарна й бридка, палка й холодна, але більше нещасна, як щаслива. Уяви собі гарну довгу грядку квіток, посеред якої і влітку, і взимку пролягає чорна, вбивча смуга. Тінь від тієї смуги одягає в смуток усі квітки, а під нею тліє жар, хтозна й навіщо. Така моя душа, люба Густо" [1:110]. Цей запис у щоденнику, адресований Августі Кохановській, можна узяти своєрідним Motto до новелістики Ольги Кобилянської. Він демонструє переважаючий дуалізм сприймання світу письменницею. Дуалістичні системи є символічними структурами, "які демонструють силу і переконливість завдяки напруженим взаємовідносинам двох своїх компонентів, кожний із яких сам по собі не володіє такими якостями" [2:77]. Цей світогляд, в основі якого лежить протиставлення тези (включаючи поняття "Я") та антитези, привносить динаміку у взаємозв'язок цих компонентів і завдяки такому своєму закоріненню може вважатися найбільш ідеальною системою синтезу. В образотворчому мистецтві такі протиставлювані символи зображаються, наприклад, парами: "орел/змія", або "дракон/вбивця дракона". У випадку особистості Ольги Кобилянської – це, з одного боку, порив до квітучого розмаїття життєвих барв і темрява несвідомої душі, а з іншого боку, гармонійна краса внутрішніх образів та дисонанси світу реальності.

У щоденниковому записі Ольги Кобилянської від 10 листопада 1884 року знаходимо фантазію про драматизм першого вильоту із гнізда пташати волового очка, яке ще не вміє літати і якому вдається з допомогою матері благополучно повернутися до гнізда. Поява цієї фантазії в уяві письменниці мала несподіваний і спонтанний характер ("Мамця кличе вже вечеряти, а мені саме спала на думку одна поетична фантазія, боюся тільки, що поки я її вхоплю, вона розвіється" [1:71]), – що дає підстави говорити про її нецензурованість з боку свідомості, а отже, про оприявлення у ній істинних, а не раціоналізованих чи штучно сконструйованих, душевних колізій. Політ пташати нагадує польоти у снах, котрі є "подорожжю-у-собі", "уявною подорожжю", яка "охоплює нашу психічну субстанцію і відмічає глибокою печаттю наше субстанційно-психічне становлення" [3:43]. Виліт із гнізда – типова метафора розриву із материнським лоном, виходу із материнського середовища у ворожий зовнішній світ. А з іншого боку – метафора творчої активності – сублімація матеріальних імпульсів в активність духу. Фантазія завершується характерною для письменниці нарцисичною ідилією: "Невдовзі зайшло й сонце, золоті краї хмарок дедалі блякли... Западав тихий вечір. Піднявся тихий вітерець, зашелестіло листя. Раптом загули хрущі, а в ліщиновому кущі, сховані у гніздечку, стукотіли двоє маленьких сердець... Там також панувало життя" [1:72]. Досліджуючи психологічні закономірності уяви повітряної стихії, зокрема фантазії польоту, Башляр Г. стверджує, що повітряна стихія – векторна. "Будь-який повітряний образ у дійсності володіє певним майбутнім, він має вектор злету" [3:39]. У випадку згаданої фантазії Ольги Кобилянської вектор злету має бумеранговий характер – він передбачає повернення зі світу реальності у материнську стихію. Зміст більшості новел письменниці полягає у змалюванні такої ж прямої чи символічної взаємодії у парах: мати – дитина, несвідома душа – свідомість, матерія – дух.

Фантазія про перший виліт із гнізда цікава й своїм головним героєм. За легендою, у пташку волове око "перевтілилася дитина, батька якої вбили татари, а голову закопали десь під кущем. Тому волове око і досі стрибає під кущі, розшукуючи голову. І тільки коли знайде, знову стане людиною" [4:401]. Можливо, Ольга Кобилянська не відала про існування цієї легенди, але позбавлений голови, а отже й чоловічої сили і влади, батько нагадує баченого письменницею у снах пораненого орла, а з іншого боку – аналогічні мотиви кастрації чи гендерного насильства, які проявляються на пізньому етапі творчості письменниці ("Огрівай сонце...", "Але Господь мовчить...", "Пресвятая Богородице, помилуй нас!").

Розвиток подій у новелах письменниці відбувається на такому ж перетині дуалістичних протиставлень, що підтверджує думку Нортропа Фрая про те, що "кожен поет володіє власною, чітко вираженою структурою образності, котра, зазвичай, проступає вже у найбільш ранніх його творіннях та котра в основі своїй не змінюється і змінюватися не може" [5:8]. Зумовлена ця структура психічною диспозицією автора, індивідуальною міфологією, що в творах Ольги Кобилянської представлено як анімістичний дуалізм – варіант нарцисичного світосприймання, – оскільки зображувані письменницею речі й істоти ніби наділені подвійним дном, і навіть найбуденніші речі набувають під її пером вертикального значення. М. Євшан називає Ольгу Кобилянську "дійсним жрецем мистецтва (штуки)". "Тому жити у Кобилянської – значить, мати свої внутрішні події, стежити, пильнувати за внутрішнім своїм розвоєм, мати очі, все звернені на ту дорогу, якою йде душа. Вона описує дуже мало зовнішніх подій, бо її герої мало живуть інтересами дійсного життя. Тим більше зате поширюється область психології, тим більше цілість набирає більше тонкого оброблення, більше докладності та глибини" [6:111].

У нарисі "Віщуни" анімістичне зображення природи здійснюється шляхом використання рослинного тотемізму. Старий Войцех казав не раз Цецилії: "Людина як деревина". Про свого героя письменниця пише: "Войцех... так само запустив коріння в цей клаптик землі з своєю родиною, як і не одна деревина його дорогого лісу" [7:410]. У лісі росте дуб-великан, який видається його рослинним тотемом. Дуб-великан – синонім дерева взагалі, дерево предків, найпоширеніше втілення ідеї світового дерева, предмет спеціального культу [8]. "Коли Войцеха ховали, – пише Ольга Кобилянська, – розійшлася вістка, що дуба-великана стинають, а родина Войце-

ха опускає свою оселю" [7:419]. Цецілії Войцех каже: "Ти, моя душко, ти біла берізка" [7:414]. Гастон Башляр, завважуючи спорідненість між людиною і деревом у роботі "Мрії про повітря", вказує, насамперед, на їх вертикальність: "Пряме дерево – явлена зору сила, що підносить земне життя у голубе небо" [3:268], дерево – то "постійний взірець героїчної прямизни" [3:271]. Крім цього, дерево є поширеним міфознаком парних протиставлень, які воно поєднує собою: життя – смерть, веселість – скорбота, вершина – коріння. Завдяки цим особливостям воно набуває особливої значимості як символ психологічної цілості, у якій парадоксальним чином миряться протилежності.

Присвячена братам Володимиру і Олександрю поезія у прозі "В долах" продовжує мотив дерев'яного анімізму, розглянутий вище у нарисі "Віщуни". Дійовими особами твору виступають лісові дерева: берези, черемхи, дубина і т. ін. – вони творять своєрідний замкнений у собі соціум. Серед них росте сосна, яку листяні дерева сприймають як "зайду" через постійну зелень її хвої. "Сосна схилила поважно свої віти до землі. Росла тут давно, та зелень усе задержувала. Голочки її стали гострі і неприязні проти неухважних дотиків, а вершиною здіймалася до небес. Самітною почувала себе в лісі. А що була ростом найвища, орел спинявся на її вершині, прилітав і відлітав" [7:407].

Широко відоме захоплення письменниці творами Г. Гейне, та, зокрема, порівняння своєї особи із Fichtenbaum<sup>1</sup>, котра росте самотня на Півночі. Романтичний образ сосни – поширений літературний архетип. Шопенгауер сприймав це дерево як волю до життя і описував міцний зв'язок цієї рослини зі скелею та прагнення дерева захиститися від сили тяжіння. "Ніцшева сосна на краю прірви – це космічний вектор повітряної уяви. І саме вона може допомогти нам у розподілі уяви волі на два типи і дати нам краще роздивитися, що воля причетна до двох типів уяви: з одного боку, це уява волі-субстанції, тобто волі в шопенгауерівському розумінні, з іншого ж боку, це уява волі-потенції, тобто волі у розумінні ніцшеанському. Одна прагне щось втримати. Інша рветься у висоту. Ніцшева воля знаходить опору у власній швидкості. Це прискорення становлення, якому не потрібна матерія. Схоже на те, що прірва завжди нагадує напружений лук і допомагає Ніцше метати стріли вгору" [3:199].

У незаперечному впливі філософії модного в епоху fin de siècle Ф. Ніцше на становлення поглядів Кобилянської не має сумнівів жоден дослідник творчості письменниці. Близькість художньої образності Ольги Кобилянської баченню світу Шопенгауером відзначив О. Зуєвський у статті "Ольга Кобилянська і Шопенгауер" [9]. У більшості своїх творів, як і в розглядуваній нами поезії у прозі, письменниця демонструє, швидше, близькість із філософією Ніцше. На змальованій нею сосні загіздився орел: "Гордий і різкий птах був, що низин не любив, а відносин з пташеню, що цввірінькала по дубинах і трепетах, унікав. Сказано – цар птахів" [7:407]. Спілка з гордим орлом на противагу відчуженості у товаристві дерев засвідчує більшу закоріненість сосни у повітрі, аніж у ґрунті. Письменниця доводить цю закоріненість у високостях до межового стану. Стрілець, якому дерева поскаржилися на зазнайство сосни, намагається вбити орла, а коли йому це не вдається – підпалює сосну: "Як загорілася сосна! Мов у мученицю перекинулася за короткий час" [7:408]. Після цього орел "відлетів, збивши люто крильми, не повертає більше. Загіздився на високій скелі, несла освоїти його. Іскрить очима до наближаючихся низин і береже свою самітність. ... Лиш одно не вгасає в його вірній душі – се образ пишної жертви, що в долах упала, і погорда до низин" [7:408].

Анімістичне зображення дерев веде свій початок від культу предків. "Із самого народження кожна людину присвячували певній рослині, вона мала особисте дерево. І потрібно було, щоб після смерті її захищало те ж, що й за життя. Так, розмістивши труп у серці рослини, повернувши його у дерев'яне лоно виростання, його віддавали вогню; а іноді – землі; іноді ж у листі, над лісами, у повітрі він дожидався розпаду, якому допомагали птиці Ночі, тисячі привидів Вітру" [10:109]. Змальовуючи ліс, письменниця зображує своєрідну країну мертвих. Лише зайти і маргінали сосна та орел перебувають на межі між життям у долині (світом мертвотної буденщини) та скалою (архетипним та міфологічним місцем осілості богів). Їхнє перебування у долині – то потенційний злет, неминаюче прагнення до вершин. Пройшовши через очищення вогнем і втративши дерев'яну тілесність, сосна здобуває "справжнє" життя. "Творення може відбутися лише завдяки живій істоті, яку вбивають, – це первісний велетень, андрогін, космічний чоловік, богиня-мати або міфічна юна дівчина. [...] Міфічна схема завжди та сама: ніщо не може бути створене без убивства, без жертви. [...] життя може виникнути лише з іншого життя, яке приноситься в жертву; насильницька смерть творча в тому розумінні, що принесене в жертву життя проявляється більш блискуче на іншому рівні буття. Жертва здійснює величезне перенесення: життя, зосереджене в одній особі, переростає цю особу і проявляється в космічному чи колективному масштабі" [11:264].

Якщо розглядати птахів і крила як раціоналізацію внутрішнього психічного динамізму – динамізму уяви, то описані письменницею події оприявнюють інвертоване нарцисизмом світобачення. Для орла, котрий виконує у творі функцію ідеального дзеркала, сосна лишається у пам'яті "найживішою" з усіх дерев. В інвертованому нарцисичному світі цінності реального життя – мертві, а єдиним істинним та у найвищому розумінні живим виступає світ уяви. Орел і спалена сосна взаємно віддзеркалюються. Вони обое є породженнями духу. "Шаманський політ рівнозначний смерті: душа покидає тіло і летить у краї, не доступні живим. Завдяки екстазу шаман стає рівним з богами, померлими і духами: здатність "вмирати" і "воскресати", тобто за бажанням покидати і знову повертатися у власне тіло, вказує, що шаман вийшов за межі людського стану" [11:198]. Повітряний символізм майже завжди виражає розрив, що виник у Всесвіті щоденного досвіду. Очевидною є подвійна інтенціональність цього розриву: завдяки польоту досягаються водночас трансцендентність і свобода.

<sup>1</sup> Сосною (нім.)

Оживлений анімізмом ліс зображується також у фантазії "Смутно колишуться сосни". Письменниця розпочинає свою фантазію схожою до початку легенд та казок синтаксичною конструкцією: "Давно, кажуть, царювали по лісах і горах лісні царі" [7:338]. Виглядає так, що фантастичний лісовий цар, котрий виступає головним персонажем твору, є тотожним за своєю значимістю із царем птахів у світі уяви письменниці, бо він згодом перекинувся в орла. "Оскільки все психічне – преформоване, то такими є також всі його окремі функції, особливо ті, котрі безпосередньо походять від несвідомої готовності. Передусім сюди відносяться творчі фантазії. У продуктах фантазії ці "праобрази" оприявнюються, і тут поняття архетипу набуває свого специфічного застосування" [12:126]. У світі уяви літають не тому, що мають крила, а вважають себе крилатими через те, що літають. Крила виступають наслідком.

У новелі "Думи старика" рослинний тотем трансформується в образ старого батька – варіант Старого Мудреця: "Я остався межи вами, як одинокий дуб старезний у молодому ліску, і бачу всі його вершки, бачу рухи його в бурі і тонкі зворушення в погідних хвилях" [7:378]. Материнський образ лісу-лона згущується в особистісний центр, який володіє "подвійним баченням" життя: "Кажу: подвійно бачу вас. Що перед вами діється, що з вами діється, ба і що позад вас діється" [7:378]. Вже не йдеться про боротьбу за вертикальність: старий батько перебуває у самому центрі перетину вертикалі і горизонталі життя. Йому відомий шлях його дітей – шлях до здобуття певності у польотах: "Ви росли. Зразу – як цвіти, доглядані нами, потім, як птахи; відтак групувалися в малі громадки на власну вже руку" [7:379]. Старий чоловік проповідує переважання духовного начала над покликом роду: "Не лиш свій рід заховувати повинна людина, але й вгору рости. Се мали ми на меті, виховуючи вас" [7:379]. В реальному житті цю вертикальність він бачить у проекції на національну свідомість: "І в кожне з вас вціплювали ми почуття національності своєї, а там різьбили й витесували характери ваші. Задумували виробити з вас моделі, що мали стати взірцем для вашого потомства. Се була найтрудніша часть життєвої праці нашої, і найштучніша. Виховуючи вас, прокидалися ми самі з вами не раз у діти, раз у філософи, раз у артисти, а іноді – у взірці святих і мучеників" [7:379]. Старий мудрець вказує на власну тотожність із образом лісового царя: "Між вами всіма я був собі – як цар. Строгий, але, здається, й добрий. Мав ухо й очі для всіх, і для кожного зокрема. Мав руку, що винагороджувала, і мав руку, що карала. А головою працював день і ніч. І все лиш будучину бачив" [7:380]. Старий говорить про душевну сліпоту одного зі своїх синів, якій протиставляє сліпоту свою: "може, я осліп, але коли я осліп, то не осліпла душа моя, що одна тебе добре знала й знати буде, коли всі забудуть, який ти був. Мій біль за тобою червоний як кров" [7:382]. Він молиться за померлу душу сина, який "потонув" у буднях – його життя простягається лише у горизонтальній площині, а душі його дітей "кривляться вершком радо до землі, неначе б небес ніколи над собою не бачили і всякої висоти уникали! Тому в них не розвинеться ніколи пишна корона на голівках, і над їх вершком орел пролітати не буде..." [7:382]. Новели "Думи старика" (1905) та "Старі батьки" (1910) являють реабілітацію образу батька, а у психічному житті – свідомості.

Проводячи паралелі між світоглядними різновидами та ступеням розвитку лібідо у відомій культурознавчій праці "Тотем і табу", З. Фройд зауважує: "Анімістична фаза відповідає у такому випадку нарцисизму, релігійна фаза – ступеню любові до об'єкта, що характеризується прив'язаністю до батьків, а наукова фаза складає повну паралель тому стану зрілості індивіда, коли він відмовився від принципу задоволення і шукає свій об'єкт у зовнішньому світі, пристосовуючись до реальності" [13:103]. У зв'язку з цими відповідностями, З. Фройд згадує мистецтво і зауважує: "В одному лише мистецтві ще буває, що вимучена бажаннями людина створює щось схоже на задоволення і що ця гра – завдяки художній ілюзії – будить афекти, ніби вона являє собою щось реальне. Із повним правом говорять про чари мистецтва і порівнюють художника із чарівником, але це порівняння, можливо, має більше значення, ніж те, яке у нього вкладають" [13:103]. Це "більше значення" Фройд вбачав у намаганнях магічно впливати на хід подій в реальному житті, переконуючись таким чином у "всемогутності думок" та незаперечній цінності того, що Ольга Кобилянська назвала б "ідеальними вимогами до життя". Завдяки словам-символам "людина виходить зі своєї приватної ситуації і "відкривається" загальному й універсальному. Символи пробуджують особистий досвід і перетворюють його на духовний акт, на метафізичне розуміння світу" [11:112-113].

Візія чорної вбивчої смуги та жалобного крепового флеру, що поглинають квітучу барвність та багатство краси життя, – видається найвичерпнішою метафоричною ідентифікацією Ольги Кобилянської як особистості і як письменниці. У щоденнику часто зустрічаються фрази, що передають її бажання померти. Викликати це бажання могли навіть найдрібніші неприємності повсякденного життя. Реальність, оточення – однозначно заперечувалися. Згідне ставлення сприяло пасивній позиції: вона не могла "принижуватися" до того, щоб впливати своєю досконалою особою на маловартісні об'єкти – а отже, вона не могла "принижувати" себе до певних реальних вчинків, до дій на території реального життя. Дуалізм нарцисичної установки заважав досягненню психологічної цілості – найвищої мети індивідуальності особистості, сприяючи формуванню невротичного характеру. Лише в художніх творах письменниця здобувалася на раціональне обґрунтування своєї життєвої позиції, котра виявлялася у перенаселенні своїх творів символами анімістичного світогляду, фаталізму, проведенні своїх персонажів через смерть та новочасному фемінізмі, – у намаганні магією слова і символів оволодіти недоступними у реальному житті гармонією і душевним спокоєм.



1. Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. – К., 1982.
2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. Свендиковой И.С. – М., 1996. – 335 с.
3. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт воображения движения / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М., 1999. – 344 с.

4. Войтович Валерій. Українська міфологія. – К., 2002. – 664 с.
5. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. – Івано-Франківськ, 2002. – 392 с.
6. Євшан М. Ольга Кобилянська. – Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. Книга перша. – К., 2001. – с. 111-116.
7. Кобилянська Ольга. Твори в п'яти томах. Т. 3. – К., 1963. – 440 с.
8. Українські замовляння / Упоряд. М.Н. Москаленко; Авт. передм. М.О. Новикова. – К.: Дніпро, 1993. – 309 с.
9. Зуєвський О. Ольга Кобилянська і Шопенгауер. – Українська література: Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.) / Відповід. редактор О. Мишанич. – К., 1995. – с. 214-223.
10. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт воображения материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М., 1998. – 268 с.
11. Еліаде Мірча. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К., 2001. – 591 с.
12. Юнг К.Г. Бог и бессознательное. – М., 1998. – 480 с.
13. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. – Харьков, М., 2001. – 624 с.

Матеріал надійшов до редакції 19.03.2004 р.

***Никитчина Г.Д. Анимистический дуализм новеллистики Ольги Кобылянкой.***

*Рассматриваются анимистические структуры дневников и новелл Ольги Кобылянкой с точки зрения психоанализа и архетипной критики.*

***Nikitchina H.D. Animistic Dualism in Olga Kobylanska's Novels.***

*The paper studies the animistic structure of the author's diaries and short stories viewed from the perspective of psychoanalysis and archetypal criticism.*