

**Особливості художнього мислення  
Станіслава Пшибишевського та Ольги Кобилянської:  
типологічний аспект**

*У статті шляхом компаративного зіставлення здійснено аналіз есе „З психології творчої особистості. Шопен і Ніцше” („Z psychologii jednostki twórczej. Shopin i Nietzsche”) (1892) С. Пшибишевського та фантазії „Поети” (1897) О. Кобилянської. Аналізуються тематичні, образно-семантичні, синтаксично-стильові, словотворчі особливості нарацій., акцентується на застосуванні письменниками тотожних образів-символів, що свідчать про різнорідну їх генетичну сутність, і, водночас, вказують на ідентичність поглядів щодо місця і ролі митця та мистецтва в суспільстві.*

*Ключові слова: типологія, типологічні сходження, митець, мистецтво.*

Проблема типологічної характеристики літературних процесів різних народів завжди становить собою актуальне дослідження. Адже порівнюються не тільки літератури, постаті, художні твори, а зіставляються культури, вплітаються в контекст історичного розвитку одної і другої нації. Тим більше це стосується польсько-українських літературних зв'язків. Як правильно зауважив український дослідник Г. Грабович „[...] центральною, визначальною рисою польсько-українських літературних взаємин є той факт, що то були взаємини не літератури з літературою, а культури з культурою” [3,167].

У даному контексті виправданим є дослідження творчості видатних письменників методом компаративного аналізу. Тим більше, що на сьогоднішній день попри існуючі в українському літературознавстві численні студії, де аналізується творчість О. Кобилянської (приміром студії Т. Гундорової [5], І. Демченко [6], Л. Луціва [12] та ін., чи праці компаративного характеру, як от, В. Моренця [13], Д. Наливайка [14], С. Павличко [17], С. Хороба [20], Я. Поліщука [18] та ін.), в польському літературознавстві відсутні системні компаративні дослідження творчості польського модерніста в контексті українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття. Навіть в польських академічних виданнях (як от праця А. Гутнікевича „Молода Польща”) [24] український контекст свідомо оминається, акцентується на назві Галичина, як території, приналежній Польщі, при цьому автор уникає назви Україна. На відсутність студій типологічного характеру вказує Г. Матушек у своїй чи не найґрунтовнішій у польському літературознавстві монографії про німецькомовну творчість С. Пшибишевського [26]. Дослідниця відзначає, що існування необ'єктивних думок стосовно польського письменника як у німецькому, так і польському літературному середовищах спричинене також відсутністю студій компаративного характеру. На існуванні такої проблеми у польському

літературознавстві акцентує також К. Ліпінський – автор рецензії на книгу Г. Матушек: „Наступним завданням, що стоїть перед дослідниками творчості С. Пшибишевського могла б стати спроба компаративного аналізу зв'язків і паралелей праць С. Пшибишевського з іншими національними літературами „зламу віків” [25,624.]

Важливим чинником типологічних сходжень є значний вплив на слов'янських письменників філософських концепцій Ж. Ж. Руссо, Г. Сковороди, та П. Юркевича (звісно поряд із новітніми на той час психологічними, філософськими тенденціями), що репрезентували „онтологічний поворот” до духовної реальності, вторинності „логіки голови” (розуму) щодо „логіки серця” (духу). Більшою мірою ця філософська доктрина проявилася у творчості О. Кобилянської, тоді як у нараціях С. Пшибишевського прочитується вплив середньовічного світогляду (з його меланхолією, вірою в силу містики) та німецького романтизму, зосібна символізму Новаліса (псевдонім Фрідріха фон Гарденберга), що був кумиром письменника.

Цим, очевидно, спричинене фокусування уваги авторів навколо категорій серця, душі, як осердя духовно-морального життя людини. Характерно, що С. Єфремов серед рис нового напрямку, що розвинувся (мова йде про символізм), відзначає містичний зміст (середньовіччя, магічність), сугестивність, наявність алюзій [8,52-53]. Типологічні збіги у творчості С. Пшибишевського та О. Кобилянської зумовлені суспільними, культурними та літературними чинниками, що в єдності творять контекст для взаємопроникнення філософських ідей часу, наукових відкриттів у сфері психології людини.

У творах О. Кобилянської ідеї П. Юркевича імпліцитно присутні і, в результаті, превалюють над їх бунтівничим анархізмом, у польського модерніста поведінка персонажів підпорядкована впливові зовнішніх містичних сил, що призводить до трагічного фіналу. Отже відхід від моральності, невміння прислухатися до власного серця, стають причиною летальності героїв у прозових творах С. Пшибишевського.

Проблема ролі митця і мистецтва як незалежних від суспільства континуумів, виступає своєрідним дзеркалом духу епохи, вона звучить на її загальному науковому, морально-етичному тлі, коли популярними були Ніцшеанські ідеї „переоцінки цінностей”, „смерті Бога”, його радикальна критика християнської моралі, теорія Еміля Дюркгайма про дуальність людської природи, концепція „потому свідомості” американського психолога В. Джеймса, бергсонівська ідея двох джерел релігії та моралі, психоаналіз З. Фрейда. Причому такі ідеї захоплювали однаковою мірою як польське, так і українське літературні середовища, де зростала творча індивідуальність С. Пшибишевського й О. Кобилянської. Такі типологічні сходження спричинили, очевидно, і генетичні зв'язки між творчістю митців, зокрема тотожне розуміння ролі митця і мистецтва у суспільстві.

Теоретичні науково обґрунтовані чинники формування творчої особистості, її винятковості, що висвітлені в есе „З психології творчої особистості. Шопен і Ніцше” С. Пшибишевського знайшли своє художнє втілення у фантазії О. Кобилянської „Поети”. Якщо есе має форму наукової, філософсько-

психологічної студії, яку формують тези та судження, що характеризують творчу особистість, її психологічні особливості, то О. Кобилянська творить емоційно-психологічний, ліричний твір, стрижневим елементом якого є душа як визначальний чинник творця. Відомо, що лексема „душа” у літературно-філософському світі польського письменника є центральним компонентом, невід’ємним складовим його концепції „голої душі” (це душа, звільнена від будь-яких життєвих умовностей, пересторог, табу, це душа, відкрита для творчості, вона набуває метафізичного сенсу). Отож можна констатувати, що як для польської, німецької так і української літератур епохи „fin de siècle” характерними були тотожні проблеми, які митці намагалися вирішити індивідуальними художніми засобами. Така ідентичність породжує констатацію про існування єдиного літературознавчого діалогу, що набув поширення у даний період. Українське середовище акумулювало багато різноманітних культурних традицій як от польської, німецької, російської, що сприяло створенню сприятливого ґрунту для розгляду проблем зламу століть.

На творчих особистостей окресленого періоду мала вплив ідея патологізації творчої особистості Ч. Ломброзо, обґрунтована у праці „Геніальність і божевілля”, де генія і творчість він вважає патологією. Ідентичним був погляд К. Юнга, згідно з яким творчі здібності є відхиленням від норми. Визначаючи ступінь участі чуттєвого начала в процесі художньої творчості, він з’ясував, що психіка художника має невротичну або шизофренічну спрямованість. Думка щодо вищості митців є ідентичною у поглядах різнонаціональних письменників. І, хоч О. Кобилянська не сприймала деякі твори С. Пшибишевського – „...Скільки разів починала я його діла читати – так не могла їх кінчити. Та вічна бабранина...” [10,469] – все ж її погляди на митця та його незалежність від вимог суспільства, натовпу є суголосними із літературознавчими ідеями польського автора, причому ця тотожність не є частковою.

На час творчості О. Кобилянської поширення західнолітературних зразків в Україні можемо припустити з більшою імовірністю, ніж рух у зворотному напрямку. У даному контексті прочитується чимало спільних та відмінних рис не тільки у їх творчому доробку, а й способі мислення, елементах біографії.

Тотожним є білінгвізм їх творчості, оскільки С. Пшибишевський і О. Кобилянська писали спершу німецькою мовою, а згодом рідною, відповідно українською і польською, робили автопереклади, причому літературні критики відзначають високий рівень художності саме німецькомовних творів польського модерніста, на цю рису у нараціях української письменниці вказували її критики-сучасники, зокібна І. Франко.

Як для відомої буковинянки, народженої в горах біля Кімполунгу, так і для творця із с. Лоеве, що неподалік м. Іновроцлава, проблематичним було питання перекладу власних творів відповідно українською та польською мовами. С. Пшибишевський мав змогу навчатись у вузах Німеччини, тоді як О. Кобилянська змушена була самотужки засвоювати кращі літературні зразки.

У листах письменниці наголошує на власному несприйнятті новітніх модерних творів, зокрема негативно відгукується про „De profundis” („З глибини”) С. Пшибишевського, висловлює сумніви щодо правильності особистих

суджень, мотивуючи їх емоційними враженнями своєї душі. Підтвердження цьому знаходимо у листах, приміром до О. Маковея, О. Франко, Петко-Годорова. У листі до О. Франко від 22 червня 1899 р. (саме в цей час творчість С. Пшибишевського була найбільш популярною в Європі) О. Кобилянська наголошує на контрасті між нараціями українських письменників і новітньою „штукою”, а прикладом служить „Поема про білу сорочку” О. Франко та твори Гюїсманса і С. Пшибишевського, для неї чужими є декадентські мотиви: „...Не знаю, не можу я всяких тих декадентів читати. Може я „старосвітська” і некультурна, може, не розумію на хворобливій штуці їх, я се радо признаю, але моя душа не приймає їх” [10,416].

Безперечність існування внутрішньо-контактного зв'язку між О. Кобилянською та С. Пшибишевським, про що свідчить її епістолярія, щоденникові записи, дають підстави для компаративного аналізу їх творів.

Хоч О. Кобилянська не сприймала твори польського модерніста, все ж певні тотожності між творчістю письменників, що проявляються на алюзійному рівні, існують: митці формулюють власне естетичне кредо, висловлюючи ідентичні погляди на митця і мистецтво (в нараціях обох простежується апологетика Ф. Ніцше, проте якщо українська авторка категорично відкидала впливи німецького філософа, то польський письменник відкрито висловлювався про власне захоплення і навіть фанатичне наслідування його праць, що стане причиною появи гіпотез щодо плагіатства поляком ідей видатного німця). Споріднює письменників і апологетизація душі, проте у це поняття вони вкладають амбівалентну семантику.

Чужим для О. Кобилянської був опис тваринних інстинктів, про що відзначено у листі до Христі Алчевської, датованому 14 березня 1910 року: „Шкода мені його (Винниченка – Т.Т.) таланту, що він задержується на обробленні нижчих інстинктів, котрим ані не діється, ані не діялася кривда, вмiсто спинятися на шляхотніших точках або прикметах людської вдачі” [10,611]. Такі сентенції письменниці є свідченням заперечення нею натуралістичних тенденцій, які у цей період набували все більшого поширення у світовій літературі.

Листи О. Кобилянської є підтвердженням того, що її кумиром був Ф. Ніцше, ідеї якого допомагають їй глибше зрозуміти літературу. Чому, маючи спільного кумира, а отже й ідентичні погляди, письменниця не сприймала твори С. Пшибишевського, В. Винниченка? На наше переконання тут можна виділити кілька причин.

По-перше, брак духовності героїв польського творця, акценти на деталях їх інстинктивного життя, описи психопатологій, введення у твори “*femme fatale*” були полярними до її поглядів. Крім того жінці у власних творах польський автор теорії “мистецтва для мистецтва” відводив другорядну роль у житті суспільства, наголошуючи на її сатаністській, грішній, розпусній сутності, проти чого протягом усього життя боролася українська мислителька.

По-друге, якщо врахувати дослідження в галузі нейрофізіології Е. Вацуро [1] та П. Симонова [19], то виникають припущення, що контрастність протікання нейронних процесів у мозку творця сприяє вияскравленню слабого імпульсу шляхом послаблення сильного і навпаки [19,78]. Явища мозкової діяльності

П. Симонов окреслює „психічними мутаціями”, що продукуються способом інтуїтивного асоціювання із „спрямованою випадковістю” [19,90-91]. Процес такого творчого асоціювання, на думку С. Луцак „можна уявити як відключення мозку від реального світу задля „опрацювання і впорядкування” домінантної для автора інформації, яка захована в комірках його пам’яті – індивідуальної та колективної. Таким чином механізм генерування мутацій – це кількаразове ритмічне підкріплення домінантного імпульсу. Воно відбувається в процесі „заперечення” неістотних імпульсацій, завдяки чому набуває інтенсивності, активізуючи різні грані ідеї, актуальної для підсвідомості письменника [11,180-181]. В межах означеної проблеми можна припустити, що функцію таких неістотних імпульсацій, які активізували актуальні для підсвідомості О. Кобилянської ідеї, здійснювало емоційно-сміслові поле творів С. Пшибишевського. Таким чином заперечення його поглядів О. Кобилянською як реципієнтом породило неістотні імпульсації, які сприяли продовженню розгляду проблем під власним кутом зору. У даному контексті українська письменниця як професійний реципієнт склала емотивно-оціночне судження про польського письменника. На думку Р. Гром’яка, співвідносність креативного процесу автора і професійного реципієнта становить собою „механізм оцінки”, завдяки якому відкривається шлях до розуміння естетичного переживання [4,70]. Переживання письменниці були спричинені цілком протилежним розумінням нею ролі жінки у суспільстві.

Філософські ідеї Ф. Ніцше є каркасом, на якому вибудовувались світоглядні позиції української письменниці та польського творця. Хоч гендерні питання вони розв’язували індивідуальними шляхами, все ж фізіологізм стає домінантним у художній риторичі письменників. Підтвердженням цього є етюд „Поети” та лист до О. Маковея від 3 січня 1903 року, де О. Кобилянська, відповідаючи на роздуми Г. Хоткевича про те кому і як догодити, використовує альянз із творів німецького філософа: „Я йду лише своєю дорогою і не зважаю на товпу” [10,527].

Польський митець у трактаті „Confiteor” теж акцентує на несумісності мистецтва і натовпу, більше того, він вказує, що література не повинна виконувати утилітарну функцію, а твори, написані для людей, називає „Biblia pauperum” („Біблією для убогих”).

Основою світоглядних орієнтирів О. Кобилянської була християнська позиція щодо людини та її відношення до дійсності, хоч не без зображення надлюдини Ф. Ніцше; С. Пшибишевський був апологетом сатанізму, а тому культ людини, мета якої є деструкція, стає невід’ємним елементом метатексту польського художника слова. Описи психопатологій, сексуальних збочень, некрофільських оргій, що є домінантними у „De profundis” („З глибини”) польського модерніста, вона рішуче відкидала, хоча дослідження ірраціональних, психологічних процесів та їх впливу на поведінку людини, ніцшеанський тип надлюдини, індивідуалізм породжені модерним способом мисленням, який не був чужим і для О. Кобилянської, провокував розгляд суголосних тем і проблем.

Нарації відзначаються ідентичністю тематики, яка у літературному житті С. Пшибишевського була декларативною, саме він власні новаторські ідеї щодо

унікальності творчої особистості виголошує, як було відзначено, спершу в Німеччині, а згодом – у 1898 році – в Польщі. О. Кобилянська теж турбувалася долею українських письменників та й загалом інтелігенції, про що неодноразово писала у власних листах. Авторка „Царівни” тонко відчула і зрозуміла всю трагічність талановитої людини, що змушена існувати у філістерському жорстокому світі, де виноситься вирок “тонкій поранковій душі”. Виникає питання, чому твір “Поети” вона окреслює фантазією? Очевидно, мається на увазі щось нереальне, ілюзорно-недосяжне, що існує на рівні думки. Цим підкреслено суголосність теми твору до особистих внутрішніх переживань, змушує розглядати твір як частку її самої, як щось сокровенне, чим митець щиро ділиться із читачем, а це процес творчості, який є божественним дійством, таємничим і прекрасним, гармонійно-величним.

Письменниця, вказуючи на діалогічну форму твору, пише: “В літі то є р[оку] 1897, написалам фантазію в формі діалога під титулом „Поети”, котра вийде небавом або в “Літературно-науковому віснику” або в “Альманасі” для д[окто]ра Івана Франка...[10,317]. Про таку зміну структури твору і загалом переклад переживала письменниця, про що читаємо у листі до В. Стефаніка від 23 лютого 1899 року: „Як Вам „Поети” не подобаються, то скажіть мені правду. Я боюся, що в перекладі така „Mergensee” [поранкова душа – Т.Т.] потерпіла” [10,396]. Авторка звертається до опису стану повного душевного щастя „артиста” в процесі творчості, що є рідкісним явищем. Для О. Кобилянської, яка відчула необхідність самовираження власних переживань шляхом введення нових форм викладу, збереження ритму в перекладі є принциповим питанням. Вона болісно переживає зміни, внесені І. Франком. Акцентуючи на необхідності дотримання ритму і діалогічної форми, вона стає однією з тих, хто в літературній практиці продовжував застосовувати нетрадиційні для даного часу засоби вираження, які придатні для творчої реалізації засобами поезії у прозі.

Творчому доробку польського модерніста буковинська письменниця пророчила нетривале існування і мала рацію, оскільки після його смерті вони були забутими. Проте її листи свідчать про популярність поляка в Галичині, навіть захоплення його творами, у чому вона звинувачує “рутенців” – себто українців, вказуючи на незнання ними видатних митців Європи, як от М. Метерлінк, Бйорсон: „До всяких можливих і неможливих Пшибишевських молилися – чому? Я гадаю, що впрост то тому, що він їм до душі промовляв” [10,530]. У даному судженні-запереченні О. Кобилянська, що парадоксально, засобами іронії, намагаючись розкритикувати, несвідомо дає високу оцінку впливові творів С. Пшибишевського на читачів, підтверджуючи вміння польського письменника активізувати реципієнта, задовольняти читацькі смаки, себто „промовляти до душі”.

Така популярність нарацій С. Пшибишевського була невипадковою. Він шокував і притягував молодь своєю відкритістю, щирістю, оголеною правдою, намаганням розкрити перипетії людської душі, проникав у приховані, заборонені сфери людського буття, що до цього часу в літературі замовчувалося, оминалося. Промовистими у даному контексті видаються слова відомого українського філософа П. Юркевича (1827-1874), автора знаменитої „філософії серця”: “Ніякі

діяння й збудження, що походять із зовнішнього світу, не можуть викликати в душі зображень і почувань, якщо вони являються несумісні з сердечним [себто душевним] наставлянням людини” [24,14]. Отже твори польського митця не були чужорідним явищем у Галичині, зосібна серед молодих письменників. А. Крушельницький у 1899 році здійснює переклад „Z cyklu Wigilii...” [„З циклу Вігилії”] С. Пшибишевського (в Україні єдиний на сьогодні переклад), хоч галичани вільно послуговувалися польською мовою, так як ця мова вивчалася у школах й активно використовувалася у повсякденному мовленні.

Творча особистість С. Пшибишевського формувалася на стику двох культур, двох традицій, епох. По приїзді до Берліна, у 1892 році він пише свою працю „Zur psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche” („З психології творчої особистості. Шопен і Ніцше”). Заголовок окреслює діапазон роздумів творця, включаючи конкретизацію: йтиметься про представників світу творчості: Ф. Шопена і Ф. Ніцше – двох найвидатніших митців епохи, сутність генія яких намагався дослідити польський автор, попри все, блискуче виконував твори Ф. Шопена на фортепіано, вважав себе учнем Ф. Ніцше, популяризував його творчість на французькому, скандинавському, слов’янському літературному ґрунті. Титул твору О. Кобилянської „Поети” у даному контексті є промовистим і не потребує додаткового витлумачення.

Твір сприймається як філософсько-психологічне есе, яке складається із двох досліджень, про що свідчить його назва. Есе польського митця та „Поети” О. Кобилянської розкривають найскладніші питання людської екзистенції, нарації відзначаються широким використанням алюзій та ремінісценцій, що є ознакою енциклопедичної ерудованості автора, та розраховані на реконструювання реципієнтом художніх недомовленостей.

Серед алюзій слід відзначити, приміром, Архімеда, Ш. Бодлера, Е. Золя, І. Канта, Гі де Мопассана, Ф. Ніцше, Е. По, А. Шопенгауера. Показова для даного есе здатність С. Пшибишевського мислити нестандартно, всупереч усталеним морально-етичним нормам, є характерною для його творчості в цілому, однозначно сприймається і як одна з рис його обдарування, і як вираження загальної тенденції митців-модерністів до переосмислення та переоцінки наявної системи цінностей. С. Пшибишевський вдається до складних синтактичних конструкцій, які замінюються на незакінчені, часто неповні речення. Отже, відкрите висловлювання філософських розмірковувань у тексті твору з наведенням цитат знаних європейських мислителів, теж можна прочитати як одну з ознак модернізму.

Як С. Пшибишевський, так і О. Кобилянська творять бінарні опозиції: митець – натовп, які є полярними, полюси їх відштовхуються, між ними не може виникнути притягування. У листі до О. Маковея від 6 січня 1903 р. письменниця пише: „Я не можу годитись з тим, що письменник має сходити до публіки, як вона не годна його цілком зрозуміти, бо ж годі так писати, щоб всіх задоволити...” [10,528]. Порівняймо тезу із „Confiteor”(„Визнаю”) польського модерніста: “Митець не є слугою ані керівником, не належить ані до народу, ані до світу, не служить жодній ідеї, ані жодному суспільству” [28,143]. На суголосність ідей митців вказує переконання авторки “Поетів”, висловлене у листі від 15 грудня

1902 р., де вона акцентує на приході нового напрямку, проте як його номінувати вона ще не знає і називає „zurück zur Seele” („назад до душі”). Відомо, що у Німеччині у цей час відбувався перехід від натуралізму до модернізму, що стало темою багатьох статей на шпальтах німецьких газет (Див. про це у студії Г. Матушок [26]).

С. Пшибишевський і О. Кобилянська стрижневим, першочерговим для художнього відтворення вважають перипетії людської душі, психологічні питання, які творять основні колізії творів: „Мистецтво не має жодної мети, є метою саме в собі, є абсолют, бо є відображенням абсолюту душі, – так писав відомий поляк у власному програмному творі „Confiteor” [28,45].

Душа стає основою мистецтва, найвищою точкою виміру, досконалістю, абсолют. Для авторки „Царівни” письменники та їх творіння теж є абсолют, божественними посланцями, що виконують високу місію, а тому повинні бути вивищеними, як „боги землі”: „Бог сам, – говорила вона, – не міг займатися поезією і для того створив поетів” [9,132].

Аналізованим творам властивий суб’єктивізм, оповідна форма викладу думок, синкретизм монологічного мовлення з діалогічним, розповідь ведеться від першої особи. Окремі судження польський митець поєднує в єдине ціле, чергуючи їх та створюючи експресивність, подекуди надричність, непередбачуваність. Він є категоричним, причому авторська позиція частково уніфікується, проявляючись в умовиводі стосовно сутності творчої особистості, генезу якої в діахронному зрізі намагається простежити автор. При цьому використовуються уточнюючі члени речення, що виконують функцію авторських коментарів, як от: „Вважаю, що виголошую твердження, віддалене, як видається, від правди” [28,7], чи, приміром, „мушу підкреслити...” і т. д. Цим самим автор дає можливість реципієнтові робити особисті висновки, виключаючи категоричність, просвітянсько-патріотичну риторику, утверджуючи домінуючу суб’єктивності естетичних цінностей, що стало одним з основних атрибутів переходу від літератури просвітницької до власне модерністської.

Центром антропологічного творчого світу письменниці є людська душа, що розуміється з християнських позицій та постає ядром моральних цінностей, найвищих рис людськості.

У концепції С. Пшибишевського найвищим мірилом постає „гола душа”, яка є втіленням творчого начала, а тому притаманна лише для творчих особистостей, вона контрастує з недосконалим людським суспільством, є астральною, надземною, а тому недосяжною для пересічної людини. Проте вони однаково прагнуть віднайти красу, насамперед у душі. Поетична душа, яка в О. Кобилянської набуває відтінку часовості і окреслена епітетом „поранкова”, є своєрідним втіленням абсолютної краси на землі, вона і творить прекрасне, урізноманітнюючи прагматичну філістерську дійсність. Прикметно, що у теорії С. Пшибишевського мистецтво, основною категорією якого є „гола душа”, вважається абсолют, є універсальним.

Українська авторка наче ліризує „суху” теоретичну риторику польського митця: „Бог сам не міг займатися поезією і для того створив поетів. А поезія – се мати усякої величі, всякої краси” [9,132]. Основою авторського світогляду



українського творця є романтичне розуміння краси, її генези. Найпрекраснішою є „поранкова душа” лірично-ніжна, замріяна, героїчна, що „рідьбить себе”, прагне до світлих вершин, однак від інших повністю не відривається.

С. Пшибишевський та О. Кобилянська прагнуть гармонізувати світ, проте здійснюють це амбівалентними шляхами. Письменниця зображує ліричний, цнотливо-жіночний образ, що на наш погляд має гротескно-фантастичні та народно-фольклорні витoki. „Гола душа” С. Пшибишевського є перш за все філософською категорією та символізує стан творчості письменника, ідентифікується із „душею астральною”, що протягом віків проходить коловорот перевтілень. Її витoki, як і образу О. Кобилянської, слід вбачати в польському романтизмі, зосібна теорії „астральної душі” Ю. Словацького.

Польський письменник у своєму „Confiteor” („Визнаю”) раціоналістичне мистецтво опозиціонує із мистецтвом, що прагне до пізнання таємниць душі, вважаючи останню домінантною для сучасного йому митця. Таке переконання теоретик „голої душі” використав для інтерпретації розвитку мистецтва загалом і європейської культури зокрема. Про перенесення основних колізій твору із зовнішніх подій у душу героїв писали й українські митці І. Франко, і О. Кобилянська, яка, зокрема вказувала, що внутрішні катаклізми – теж подія.

Зміщення акцентів у художній творчості із зовнішніх колізій у внутрішні детермінанти життя людини стало основною тенденцією європейських літератур помежів'я століть і це відбувалось на різних жанрових рівнях, про що переконливо пишуть О. Бжезіна (чеський митець), В. Винниченко, С. Виспянський, У. Донадіні, Г. Ібсен, О. Кобилянська, М. Метерлінк, С. Пшибишевський, А. Сова, (хорватський письменник), Леся Українка, І. Франко, І. Денисюк, досліджуючи новелу нового типу, зазначає: „У новелі нового типу психологізму пильно досліджується найдрібніший, але найхарактерніший відтинок людського життя, причому життя людської душі передусім” (підкресл. – Т.Т.) [7,154]. Душа стає онтологічною основою буття. І. Матушевський з приводу цього писав: „В наш час внутрішній драматизм домінує над зовнішнім...Сучасний живописець відтворює не натуру, а враження, які вона в ньому збуджує: пейзаж, за поняттям сучасної естетики, не є предметним образом шматка природи, але відбитком „стану душі” живописця у цей момент” [27,15-16].

Маємо зразок прозового твору, у якому синтетично поєднані дидактичні елементи, з ліричними відступами, символічними образами. Дидактизм виступає об'єднуючим чинником, ліризм багато в чому різниться. В українській письменниці він пронизує усю мініатюру, яка сповнена мелодійності, що дозволяє її розглядати крізь призму музичності. Натомість С. Пшибишевський раптово переходить до скрупульозних імперативів, ліричних тонів, що семантично випадає із загальної цілісності твору. У „Поетах” простежується алогізм: виклад думки стрибкоподібно змінюється на дидактичне судження, що настає раптово після незакінчених речень. Цим письменниця змушує читача мислити, бути співтворцем. Щодо реципієнта, то польський модерніст виводить власну концепцію активного, інтелектуально розвинутого читача, який задля максимального розуміння твору здатен сягнути аналогічних станів, у яких

перебував творець у процесі творчості. Такі риси свідчать про модерний стиль письма буковинянки.

Твір структурований на шість компонентів, зв'язаних семантично, кожен з яких завершується риторично-окличним чи то розповідним реченням, яке є ідейним центром, семантичним та інформаційним ядром, своєрідним висновком-закликом, що намагається донести до реципієнта авторка. Вони виконують сугестивну функцію, оскільки неодноразово повторюються, як от: „Нехай живуть поети, творці поранкових душ...”, чи то, приміром: „Коханці моєї поранкової душі! Квіти людськості!..” [9,133]

Генологічна природа „поезії у прозі” (а саме такою є його жанрова приналежність), породжена вдалим накладанням родових особливостей лірики (суб'єктивність, безпосередньо емоційний вияв особистісних переживань і думок ліричного „я”, спрямованість на розкриття внутрішнього світу творчої особистості, як неповторного художнього феномена, розповідними засобами та прозовою оболонковістю). Поет – автор монологу – скерований інтровертно; вглиб, усередину власної так званої „поранкової душі”.

Вертикальну зв'язність текстів творить система ключових слів-образів (концептів), які несуть головне смислове навантаження, створюючи ланцюг: У О. Кобилянської це „поранкова душа” – „поети” – „артисти” – „добірна публіка” – „жерці краси” – „творці поранкових душ” – „квіти людськості” і у фіналі твору – „жебраки”, що вказує про неминучий перехід від величі до занепаду, безпорадності, тональність твору є спадною. Поетам опозиціонує натовп – „юрба” – „тупоумна юрба”. Отже, основну колізію твору складає антитеза, що є відображенням гегелівської діалектики буття: співіснування величного і ницого, духовного і матеріального, ідеальної та філістерської дійсності, де, на перший погляд, панує перша, проте авторка засмучена долею поетів, оскільки фінал приземлено-матеріальний, що підтверджує відому істину: божественне несумісне із земним, поети – це самітники, які ніколи не будуть зрозумілими для загалу.

Аналогічні сентенції подає і польський модерніст, однак він це робить у формі наукового дослідження, цим спричинена і насиченість мови твору термінами з галузі філософії, фізіології, психології, проте вже у кінці другої частини нарації автор, намагаючись передати неповторність музики Ф. Шопена, вводить ліричні образи природи, створені музикою. Таким чином маємо приклад синтезу художнього, образотворчого і музичного мистецтва. Таке явище спостерігається і у творчості О. Кобилянської, зокрібно малій прозі.

С. Пшибишевський у зображенні художніх картин цілком непередбачуваний, подекуди алогічний: від замилювань образами, що творять музичний твір, він переходить до різких експресіоністських замальовок, намагаючись якнайточніше передати внутрішні зміни стану душі, ліричного настрою наратора, а тому ефект впливу на реципієнта досягається за рахунок парадоксальності. Як змінюється тональність музичного твору, переходячи від мінорного настрою до різких музичних акордів, так і душа творчої особистості зазнає потрясінь. Польський митець вказує на тісний зв'язок між „словом” і „звуком”, себто між художньою і музичною творчістю: „Те раптове гарчання, враженого списом звіра, серед глухого, напівсонливого колисання степу – той

дикий, божевільний акорд сміху серед траурної поваги осінніх ночей: це вже не музика, це оголений, безпосередній лемент душі...” [28,17].

Емотивно-експресивну валентність звуків автор підсилює за допомогою висхідної градації, в якій суміжне розташування мовних одиниць, в даному випадку ряд епітетів „раптове”, „брутальний”, „дикий”, „божевільний”, веде до нагнітання, згущення агресивних станів душі ліричного героя; плеонастичний повтор, невмотивований логічно і вживається як засіб стилістичного увиразнення мовлення.

В описах душі С. Пшибишевського присутня налаштованість на деструкцію: брутальність, невизначеність; „поранкова душа” О. Кобилянської сповнена святості, цноти, є незайманою і нетривкою, вразливою, еретичною, себто сповненою надмірною чуттєвістю, що авторка зображує за допомогою метафор: „Її (душі –Т.Т.) інстинкти зробилися делікатні, як квітковий пил лілеї...”. Це душа, спрагла краси, яку вона щоразу шукала і знаходила „за границями свого краю...” [9,134]. Очевидно, авторка хотіла передати трагізм нерозуміння поетів з боку суспільства, що вона, як митець, важко переживала. Відомо, що в Німеччині її твори були сприйняті з розумінням, про це вона неодноразово писала О. Маковою. Натомість в Україні рання творчість письменниці була гостро розкритикована за відірваність від життя, містицизм. Випадок із О. Кобилянською був непоодиноким явищем, оскільки твори С. Пшибишевського теж не були належно поціновані на його Батьківщині, натомість набули популярності у Німеччині, Франції, Росії, Чехії, а згодом інших слов’янських країнах.

„Поранкова душа” гине саме після „вандрівки” своїм краєм. Авторка вживає градацію, проте на відміну від С. Пшибишевського вона є спадною, що вказує на раптову зміну в душі, її зруйнували, принизили, що прочитується в підтексті.

Засобом мовчання передається багатство емоційних переживань, вразливість до будь-якої брутальності світу. На думку митця таке ставлення до творців може спонукати їх до мовчання, тим паче речі філістерської дійсності сприяють знищенню тонкої душі, блиск золота спалює її. Таким чином піднесеність, мажорний настрій, який превалював на початку твору, змінюється на спадний домінант розчарування, болю, а згодом смерті. „Ішла, волочучи ноги, з очима, втупленими в землю. Її лице нагадувало блідість трупа” [9,135].

На зміну вітальності приходить танатос; вказівка на блідість трупа передвіщає швидко смерть, яка набуває онтологічного сенсу, стає єдиним порятунком від духовної деградації. У творі душа матеріалізується, набуває людських рис: будучи піднесеною, вона посміхається, після мандрівки рідним краєм стає мовчазною, сповненою болю і страждань: „Але вона [душа – Т.Т.] мовчала. Мовчала й затулювала очі перед усіма ними, немов вид їх справляв їй біль або навіть осліплював її, як найясніші блискавки полудня. Грубі сльози спливали по її лиці” [9,135]. Авторка послуговується неоромантично-символічним стилем ідейно-естетичної свідомості, крім того помітним є вплив гротескно-фантастичного романтизму Е. Т. А. Гофмана, який знайшов своє відлуння у мистецтві модернізму. Німецький романтик, найтрагічнішим вважав процес

витіснення філістерами ентузіастів із реального життя, відведення їм жалюгідної ролі, залишаючи царство фантастичного.

Саме романтизм був художнім напрямком, в якому вагомим звучанням набула тема митця і мистецтва та їх співвідношення із суспільним життям. У німецьких романтиків ця тема набула антитетичного характеру, розумілася вона у протиставленні духу і життя, мистецтва і дійсності. Реальний світ був ворожим мистецтву, а постать митця набувала трагічного сенсу „Таким є і Гофманівський Крайслер, який ніде не може знайти надійного притулку і якого світ філістерів, вже в романі „Житейська філософія кота Мурра” доводить, зрештою, до божевілля” [15,75].

На наш погляд у творі застосовані гротеск у Гофманівському розумінні, як вільне і примхливе поєднання різноманітних образів і мотивів, вільна гра з ними, викликане ігнорування раціоналістичної розсудливості і зовнішньої правдоподібності. Згадаймо, що жанрово українська письменниця означила „Поетів” фантазією, а романтизм Е. Т. А. Гофмана теж є гротескно-фантастичним. Генетична сутність модерністських тенденцій обох творців має романтичні витoki, проте в О. Кобилянської вона набуває фольклорно-міфологічного наповнення.

Авторка „Поетів” вільно поводить із міфічною істотою, символічним образом „душею”, яка то персоніфікується, набуваючи фізичних ознак, що зближує її з людиною, то раптово стає недосяжною, вічно живою, здатною літати, що підкреслює величність і невмирущість мистецтва. Відповідь на роздуми ліричного героя, який прагне розгадати таїну „Поранкової душі”, дає С. Пшибишевський, коли вказує на потаємні сторони внутрішнього „я” творчої особистості, яке ніхто не здатен пізнати і розгадати, це мопассанівське „горля”, ремінісценції якого спостерігаємо у польського письменника „Що ми знаємо про силу, що вічно народжується з нещастя, про демона в нас, який подібно до середньовічного князя темряви живе у Ночі вічності нашого „я”, в руках якого ми є безвільними, сомнамбулічними медіумами?” [28,17]. Такій всевладній силі творчості підвладні творці і вона стає причиною їх летальності: „це „Горля”<sup>1</sup>, яке По від алкоголю, Бодлерові від гашишу, Мопассанові від етеру наказувало загинути” [28,18].

Подібне стається і з „поранковою душею” О. Кобилянської. Проте на причини такої трагічності вона не вказує, справляючи недовомовленості, вводить натяки, надіючись на читача із багатими фоновими знаннями. Нищий натовп, „тупоумна юрба” не здатні піднятися до рівня творця, вони є його антиподом.

Митці вибрані, „Боги землі”, а тому юрба повинна схилитися перед ними. Тут спостерігається повна тотожність поглядів ліричного героя із наратором С. Пшибишевського, який у власних трактатах торував шлях елітарному вишуканому мистецтву. У неоромантичному стилі у творі зображено смерть, ця лексема звучала б надто просто і, очевидно, применшила б статус „душі”, як втілення творчого злету, тому на її окреслення вжито неоромантичний образ-

---

<sup>1</sup> Горля – таємна невидима істота, досконаліша від людини, що знищує "Я", введена французьким письменником Гі Де Мопассаном в оповіданні з однойменною назвою.

метафору „море вічної тиші” [9,135], який свідчить про перманентність, безсмертя душі, оскільки тиша як стрижневий компонент метатексту О. Кобилянської, є продуктивною, а отже здатна творити вічне мистецтво.

Водночас від „мелодії дня” та блиску сонця, себто зорових і слухових позитивно валентних асоціацій, душа трансформується у „трупне”, сповнене золота, цвітів і клейнодів тла, які створюють полярні асоціації і, зрештою, виливаються у символічне відчуття туги, яка сповнює душу митця. Онтологічно модерністські образи-символи пов’язані спільним фольклорним кодом, що вміщено у текст, який за Ю. Лотманом містить не абстрактний набір „речових” правил, а є синтагматичним вибудованим цілим, організованою структурою знаків. При цьому структурні текстуальні зв’язки, що містяться у міфологічній метафориці, вибудовують народно-імпровізаційні чи індивідуально-авторські позиції.

Амплітуда психологічного і водночас філософського трактату С. Пшибишевського коливається від індивідуалістських інтересів до суспільних. Викладово-композиційна форма близька до потоку свідомості, однак тільки в окремих фрагментах проявляється в уривчастості думки, її хаотичності, що органічно переходить у послідовний виклад суджень, який за своєю сутністю є асоціативним.

Елементи потоку свідомості поєднано із науковими висновками, до яких письменник доходить за принципом „теза-антитеза-синтез”. Твір можна назвати науково-поетично-музичною студією, домінантою якої є імпресія та намагання зафіксувати у слові від найекспресивніших до найделікатніших звуків. Проте діє він як музикант-професіонал, що розуміється на музичних тонкощах, про це свідчить багата наукова музична термінологія.

Щодо типу композиційної організації художнього твору, то О. Кобилянська використовує вільну монтажну форму подієвої композиції, яка пов’язана із значним або повним порушенням часово-просторових зв’язків. Хоч причинно-наслідкові зв’язки збережено, все ж простежується описовий тип композиційної організації художнього твору, який характеризується відсутністю чітко окресленої і зв’язно-розгорнутої події. На першому плані у обох творах є переживання ліричного героя, його емоції, перехід від одного враження до іншого. Увиразнюються вони дієсловами, що вказують на дії, пов’язані з емоціями, приміром „Поранкова душа”: „пускалася в тихі вандри”, „...її розумні очі оглядали кожну постать, а вуха наповнювалися мелодією дня” [9,134]. Зорові враження творять неповторні ліричні слухові асоціації, „оповідала все, що підхопили її довгі погляди” (зорові спогади породжують вербальне втілення емоцій) причому інформація подається у формі малюнка: „Вона малювала так, як артисти навчали її малювати...” „вона любила далечинь і говорила...” [9,134]. Повтори дієслова „любила” свідчать про віталістичні мотиви твору, християнську любов людини до всього суцього, вміння бачити красу навіть у буденному. Отже дієслівний ряд „любила” – „говорила” продовжує дієслово „тішилася” як наслідок вміння бачити і відтворювати видиму красу. Ця втіха є непорочною і святою, на що вказує порівняння „як малі діти в золотих блисках сонячного світла тішаються”... [9,134]. У творі наявні натяки на сильну особистість, яку пропагував

Ф. Ніцше: „Ні, [те, що бачила „поранкова душа” – Т.Т] говорило про тисячні докази здібності до сильного життя!” [9,134] Сильне життя може собі будувати виключно „надлюдина”.

Однак стається злам, надрив у ліричній душі, тим самим О. Кобилянська дискутує із німецьким філософом, утверджуючи думку про надзвичайну вразливість талановитих „душ” до суспільного життя, яке знищує все ліричне і святе. Адже все, що несе у цей світ любов, піддається знищенню і тортуруванню, але той великий внесок, який вона робить за час свого існування, є вічним, життєтворчим. Така любов письменниці „...пригадує запах фіалок і те щастя, що зачароване у стародавніх казках ... [9,133]. Запах фіалок є надзвичайно ніжним, вишуканим, але нетривким, проте його важко забути. Отже для авторки доміантним є не зовнішній стан речей, а те, які враження та емоції ці речі викликають у людини, їх сутєстивні функції.

Вона утверджує гегелівську діалектику буття, один із її законів звучить як основа сенсу буття – єдність і боротьба суперечностей. Як уміла радуватися, так і терпіти вміла вона. Радість, щастя і терпіння – одвічні максими, без яких неможливий процес пізнання.

Інтенції письменників стосовно сутності творчої особистості та її відношення до суспільства є цілком ідентичними. Об'єднуючим елементом також виступає туга, яка на помежів'ї століть набуває символічного сенсу. Туга є невід'ємною складовою творця, так як найчастіше його творчість не є зрозумілою, приниженою і стає прикрим фактором в історії літератури. Звідси „туга за визволенням і порятунком, туга небезпечна, яка тріпоче крильми, щоб злетіти у височінь і в далечінь” [28,6]. Так дидактично окреслює тугу С. Пшибишевський, О. Кобилянська використовує цю лексему як спосіб розкриття внутрішніх переживань „поранкової душі”, себто внутрішнього „я” творця, що передається крізь призму спогадів ліричного героя про власні спостереження: „Я безрадно бачив, як сум і туга чимраз сильнішими хвилями напливали на неї... Я чув, що вони швидко понесуть її на велике море вічної тиші...” [9,135]. Прислівник „безрадно” вказує на якість дії, безнадійність ситуації і, водночас, неможливість їй зарадити. На аналогічні риси творчої особистості вказує і С. Пшибишевський, який вважає тугу органічною складовою творця, яка конотує розчарування, усвідомленість ілюзорності власних прагнень: „Проте така туга має виразну рису: усвідомлення безнадійності, сповнену розуміння, що бажана мета є химерною” [28,6].

Вищерозглянуті особливості побудови сюжету та образної системи твору (символічно-узагальнені герої) можна розглядати як іманентні ознаки модернізму, вужче експресіонізму. Як ще одну з рис поетики модернізму у нарації „З психології творчості особистості. Шопен і Ніцше” можна означити відкрите вираження письменником власних філософських ідей.

Усі перелічені стильові, тематичні, структурні особливості есе польського письменника та „Поетів” О. Кобилянської, перелік яких можна продовжувати, дають нам підстави зарахувати дані твори до нової модерністської прози.

### Список використаної літератури

- 1.Вацуро Э. Градиент латентного синтеза и механизм внезапных решений // Журнал высшей нервной деятельности. – 1964. – Т. 14. – Вып. 5. – С. 779-785.
- 2.Вервес Г. Головні проблеми українсько-польських літературних взаємин ХІХ ст. – К.: Держлітвидав. України, 1958. – 246 с.
- 3.Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – 604 с
- 4.Гром'як Р. Естетика і критика: Філософсько-естетичні проблеми художньої критики. – К.: Мистецтво, 1975.
- 5.Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – Київ: Критика, 2002. – 272 с.
- 6.Демченко І. Особливості поезики Ольги Кобилянської: Монографія. – К.: Твім інтер, 2001. – 208 с.
- 7.Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів: Науково-видавниче товариство “Академічний Експрес”, 1999. – 280 с.
- 8.Єфремов С. В поисках новой красоты // Літературно-критичні статті. – К., 1993.
- 9.Кобилянська О. Поети // Кобилянська О. Оповідання / Упоряд., післямова І. О. Денисюка; Худож. І. Г. Пенік. – Львів: Каменяр, 1982. – С. 132-137.
- 10.Кобилянська О. Твори: У 5 т. – Т. 5. – К.: Вид-во художньої літератури, 1963.
- 11.Луцак С. Домінанта світоглядного діалогізму в художньому висловлюванні (на матеріалі української літератури межі ХІХ – ХХ століття) // Українознавчі студії. – 2007-2008. – № 8-9. – С. 179-190.
- 12.Луців Л. О. Кобилянська і Ф. Ніцше. – Львів: накл. Т. Ковальського, 1928. – 30 с.
- 13.Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща.– К.: Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2001. – 327 с.
- 14.Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. Дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.: портр.
- 15.Наливайко Д., Шахова К. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: Підручник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. – 416 с.
- 16.Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – 560 с.
- 17.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
- 18.Поліщук Я. Міфологічний горизонт раннього українського модернізму: Літ. студії. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 296 с.
- 19.Симонов П. Теория отражения и психофизиология эмоций. – Москва: Наука, 1970.
- 20.Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 413 с.
- 21.Юркевич П. “Серце...” Твори. Ред. ст. Ярмуся. – Вінніпег: Видання Колегії св. Андрея в Вінніпезі, 1979. – 154 с.
- 22.Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. – К.: Критика, 2006. – 296 с.

23. Boniecki E. Struktura "Nagiej duszy". Studium o Stanisławie Przybyszewskim. – Warszawa: IBL, 1993. – 151 s.
24. Hutnikiewicz A. Młoda Polska. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996. – 484 s.
25. Lipiński K. Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992). – Kraków: Universitas, 1996. – 292 s.: rec. // Recenzje i przeglądy. – 1996. – № 20. – S. 623-625.
26. Matuszek G. Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992). – Kraków: Universitas, 1996. – 292 s.
27. Matuszewski I. Słowacki i nowa sztuka (modernizm). – Warszawa, 1902.
28. Przybyszewski Stanisław. Wybór pism. Opr. R. Taborski. – Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966.

### **Summary**

The article deals with the comparative analysis of the essay „On psychology of a creative personality” (1892) by S. Pshybyshovski and poetry in prose „Poets” by O. Kobylanska. The author of the article analyses thematic, character-semantic, syntactical-stylistic, word-building peculiarities of the narrative. The emphasis is laid on the use of the writer of similar characters – symbols, which testifies to their different genetic essence, and to the identity of their views on the role of art and the artist in society.

Key words: typology, artist, art.