УДК 821.161.2.09

О. Г. Ковальчук

Візуальне у конфлікті ролей (етюд М. Коцюбинського "Цвіт яблуні")

У статті на матеріалі одного з творів М. Коцюбинського розглянуто проблему місця і ролі візуального в конфлікті ролей.
Ключові слова: візуальне, роль, естетичне, етичне, творчість.

В статье на материале одного из произведений М. Коцюбинского рассмотрена проблема места и роли визуального в конфликте ролей.
Ключевые слова: визуальное, роль, эстетическое, этическое, творчество.

Problem of place and role of visual in roles' conflit is analysed in the article on the material of one of the works by M. Kotzyubinsky.
Key words: visual, role, aesthetical, ethical, art.

На середину XX ст. у психології та філософії сформувалася течія, яка трактує людину як систему ролей (Мід, Кун, Блумер, Парсонс). Представники цього авторитетного наукового напряму стверджують, що кожен із нас "вступає в життя як "хтось" – як "член колективу", як "син", як "батько", як "лектор", як "студент" … Тобто "людина не виступає як певна абстрактна особистість, вона завжди носій якихось нормативів, якихось прав і обов'язків" [4, с. 58]

Однак те, що пізніше формулюється вченими як теорія, нерідко інтуїтивно "досліджують" митці, спираючись на власне розуміння життя, на властиву творчим особистостям глибинну інтуїцію. Звісно, "досліджують" по-своєму – засобами образно-художнього мислення.

Щодо цього творчість М. Коцюбинського має бути вивчена щонайретельніше, бо у його творах знаходиться чимало матеріалу, пов'язаного з рольовими проблемами. Згадаймо про своєрідну "деперсоналізацію" особистості, зумовлену особливостями взятої на себе героєм (за найнесприятливіших життєвих умов) конспіративної ролі (етюд "Невідомий"), нав'язування людині суспільством певної ролі ("Відьма", "Persona grata"), розкриття справжньої суті героя у вирі складних життєвих обставин, що виявляє фальшивість обраної ним рольової "маски" ("Сміх", "Коні не винні"), показ освоєння непростої ролі коханця манірної пані героєм, який має відверто корисливі мотиви

("Поєдинок"), що дуже близько до обґрунтованої Е. Гофманом концепції "соціальної драматургії", в основі якої лежить майже повне ототожнення театральної гри і взаємодії людей у реальному житті.

Опинившись у рольовому полі, людина тим самим входить у складну конфліктну зону – причому не лише зовнішнього, а й внутрішнього порядку. Наслідки таких психологічних катаклізмів, спровокованих зіткненням ролей, можуть бути драматичними і навіть трагічними. Це пов'язано з тим, що часом особистість змушена виконувати ролі, які конфронтують, а то й виключають одна одну. Ось кілька дихотомічних пар, які моделюють теоретики: "генерал, який віддає розпорядження про бомбардування населеного пункта, і активний член якогось благодійного комітету; чадолюбивий батько сімейства, достойний супруг, який виконує всі свої "функції", і в той же час "коханець у відрядженні", який реалізує на відстані від сім'ї свої "нездійснені потенції" [6, с. 100]

У своєму дослідження рольової поведінки людини Е. Гофман звертає увагу передусім на зовнішні форми: стосунки індивіда і суспільства. Звідси відповідна система категорій: "партія", "імідж", "фасад", "авансцена", "куліси" [1, с. 206].

У процесі комунікації, яка базується на театральності, самі по собі постають проблеми зв'язку видимого і реального: приміром, чи варто до кінця довіряти індивіду, чи "не приховує він таким чином свої істинні наміри?" (зокрема, тоді, коли знаходиться у стані афекту) [1, с. 207].

М. Коцюбинський цих проблем не торкається, оскільки в етюді "Цвіт яблуні" конфлікт ролей спроектований не назовні. Він відбувається "всередині" героя – на "підмостках" його душі.

Тут непримиренно конфліктують між собою два почуттєві світи: батька та митця. І в цей конфлікт безпосередньо втягнуте візуальне – аж до конституювання буття у його базових формах. Це стосується, зокрема, світла: чорно-білого (життя і смерті) у батька і сповненого примхливої гри світлових ефектів у митця.

Візуальні стратегії батька і митця принципово відмінні: для митця побачена трагедія передусім матеріал – це "заготовки" для майбутнього твору, які ретельно занотовуються (звідси знаковий образ секретаря, який – попри все – незворушно виконує свої обов'язки: "А моя пам'ять, той нерозлучний секретар мій, вже записує і сю безвладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицях, і мій дивний настрій…" [5, с. 149]; для батька візуальне – це передусім розчулена пам'ять, батьківський сентимент і жорстоке, незглибиме у своїй бездонності горе, яке трагічно візуалізується перед його очима.

Герой неймовірно любить своє дитя, зі щемом у серці згадує окремі сцени і навіть найдрібніші деталі, пов'язані з образом донечки:

"Вона була така втішна… Коли я чесався щіткою, вона називала те "тато замітає голову" … не вимовляла літери "р", а замість "стидно" казала "стиндо". Хіба я можу забути, як вона, роздягшись на ніч, приходила до мене сказати на добраніч, у коротенькій сорочечці, вся тепла й рожева, з голими рученятами і з пухкими ніжками. Одною рукою вона притискала до грудей свою одежу, а другу закидала мені на шию й підставляла для поцілунка розпалену грою щічку" [5, с. 148].

Візуальне (у батьківському варіанті) активізується ще й тому, що будь-яке наближення до драматичного чи трагічного породжує особливу атмосферу опредмечення того, що відбувається. Так народжується своєрідна дія у дії.

На матеріалі вторгнення у світ драматичного, яким так насичений інформаційний простір, це вдало простежує С. Шаап: "Драма породжує переживання. Людина почуває себе … причетною, навіть жертвою … Ефект посилюється візуалізацією того, що відбулося. При цьому візуалізується не стільки те, що відбулося, скільки страждання, яке супроводжує індивідуальне переживання конкретної події. Страждання повинне бути очевидним, чужа драма мусить ще раз бути пережита як власна" [9, с. 66].

У новелі М. Коцюбинського ситуація ще драматичніша. Тут героя не інформують про якусь драматичну подію – він сам особисто є складовою частиною її. Звідси особлива чутливість очей ("Я роблюсь занадто чутким, мої очі помічають те, чого раніш не бачили…" [5, с. 145], зосередженість на опредмеченні зазвичай невидимого об'єкта, охопленого особливою відчуженістю від світу ("Я бачу навіть себе, як я ходжу з кутка в куток поміж непотрібними мені й наче не моїми меблями; бачу своє серце, в якому нема найменшого горя. Що ж, смерть – то й смерть, життя – то й життя!.." [5, с. 145]; зрештою, рідкісно цілеспрямоване прагнення візуалізувати картину горя в її найдрібніших, найдраматичніших настроєвих деталях: "… я кидаюсь по хаті, як зранений звір, і в непогамовній злобі розпихаю меблі й хочу все знищити. "Се підло, се безглуздо", – кричить у мені щось, і зуби скриплять од скритого в серці болю… З моїх уст готові зірватися грубі слова лайки, і я говорю їх, говорю уголос, і сам лякаюсь свого голосу. Щелепи мені зводить, холодний піт вмиває чоло… Я падаю в крісло, закриваю очі долонею… А – а!" [5, с. 146]).

Але тим то й складна природа людини, що не одним почуттям живе вона. Оточена світом особистість має реагувати і на складні, часом навіть винятково складні зовнішні фактори, і якось гармонізувати своє внутрішнє єство (навіть шляхом "непотрібної" у такий момент механічної дії: "Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію О! Тепер симетрично!.. А свист не вгаває" [5, с. 142]).

Світ постійно нагадує про себе відгуком колись виконуваних ролей – "покупця", "перехожого". І вони заявляють про своє існування в час, здавалось би, для цього найменш придатний. Чому не стираються, не витісняються ось ці дрібниці у момент найстрашніший, навпаки – зміцнюючись, вони починають витісняти базовий візуальний план: "Якісь голоси говорять у мені. "Чи не хочете оселедця?" Що? Якого оселедця? Я не задумуюсь над тим. Хтось чужий поспитав, і так воно лишилося. "Гідрохінон… гідрохінон… гідрохінон…" Чогось се слово мені вподобалося, і я повторяю його з кожним кроком і боюсь пропустити в йому якийсь склад. Воно якусь дивну полегкість робить моїм гарячим очам; вони спочивають, солодко спочивають, і перед ними починають простягатися довгі зелені луки з такою свіжою травою…" [5, с. 144].

Напевне, в такий трагічний момент психіка приходить на допомогу свідомості – відтісняє фруструючий візуальний план і (подібно до сліз: "Я плачу. Сльози полегкості капають услід за платочками, а я з жалем дивлюсь на непотрібну мені зелену чашечку, що лишилась у руках…" [5, с. 147]) допомагає втамувати нестерпний біль та відтіснити (чи витіснити?) інтенції божевілля, які помітно активізуються в таких навіть не порогових, а безнадійних станах.

А може… Та втім пояснити ці "капризи" психіки логічно, швидше за все, нікому й не вдасться (за такої ситуації можна тільки щось припускати). Очевидно, тут зафіксовано те, що ми не можемо (просто не в спромозі) контролювати весь безмір психічних процесів, які йдуть безперервним потоком. Особливо в стані депресії чи жаху, коли контрольні рецептори майже відключені, оскільки "задушені" горем.

Однак нема й чистого автоматизму. Ось герой у новій рольовій позиції – "чоловік". Він мав би заспокоїти дружину. Зрештою, це герой і робить. Але якісь фізіологічні центри дають поштовх новому почуттєвому імпульсу – може, сам організм, підпорядкований потужному поклику природи, підсвідомо шукає вихід. Та одразу ж навперейми біологічному імпульсу "кидається" моральний цензор. В життєву гру вступає совість і мораль: "Я бачу її (дружини. – О. К.) миле заплакане обличчя, її голу шию і злегка розхристані груди, звідки йде запашне тепло молодого тіла, і в той момент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо ридає, я обіймаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку, і наче крізь сон тямлю, що в голові моїй лишається невисловлена думка: "Не плач. Не все пропало. Ще у нас будуть…" А, підлість!. Як може родитись така потіха під свист здушеного смертю горла?" [3, с. 145].

І таким полем протистояння стає практично увесь почуттєвий світ. Та найзапекліше все ж протистоять одне одному зболена душа і жорстока пам'ять.

Герой твору пише пройнятий драматичними почуттями роман, який потребує значного запасу психологічних вражень та досвіду переживання порогових станів ("Чому б мені не взяти такої до того епізоду розпочатого мною роману, де Христина, покинувши свого чоловіка, опинилась раптом із великого города у глухому містечку? Їй не спиться. Вона відчиняє вікно своєї хати… Ціле море дерев у цвіту … Спить містечко, як купа чорних скель. Ні згука, ні блиску під хмарним небом. Тільки запахи душать груди та тріпочеться оддаль глухе калатало, немов перебої серця незримого велетня …" [5, с. 143].

Цей текст автору треба наповнити правдою життя. Тому для естетичної свідомості подарунком виглядає трагічний стан людини (взагалі – будь-які порогові стани): це вдячний момент для збирання вражаючого естетичного матеріалу, до якого в інший час (в іншому психологічному настрої) не доступитись. І меж цьому немає: жорстокість естетичного переступає через всі бар'єри етичного аж до заперечення будь-яких антропологічних інтенцій (яскравою ілюстрацією до цього твердження можуть бути ось ці рядки з одного з творів Хорхе Луїса Борхеса, де нещадність естетичного, яке ґрунтується на нехіті до світу, безжально розтоптує трепетний інстинкт батьківства: "Дзеркала і почуття батьківства викликають відразу (*mirrors and fetherhood are hateful* – курсив у тексті. – О. К.), бо вони розмножують і поширюють те, що ми бачимо" [2, с. 161].

Та частина психіки, яка відповідає за професійну сферу, діє, незважаючи ні на що, діє холодно, зважено, професійно. Її не зупиняє нічого – ні складна психологічна ситуація, ні горе, ні мораль, ні душевний дискомфорт.

Простежимо на кількох прикладах, як це відбувається у творі, як підсвідомо під тиском професійного обов'язку відбувається перехід від одного емоційного стану до іншого, як реагує на всі події внутрішній моральний цензор, як опирається батьківська свідомість насильству, необхідності діяти другому "я", аж доки не відступає перед жорстокою ходою інших психологічних імпульсів, які надсилає закута у броню необхідності "роль" письменника.

Ось цей трагічний "сюжет": "А я ходжу… Десь далеко стукає калатало нічного сторожа… Щось є просте й миле у тій промові калатала… Чому б мені не взяти такої ночі до того епізоду розпочатого мною роману… Я стрепенувся. Боже! Що зо мною? Чи я забув, що у мене вмирає дитина? Я приклав ухо до дверей. Свистить? Свистить… Як їй трудно дихати, як вона мучиться, бідна пташка…" [5, с. 143].

Однак минає певний час, і, знехтувавши шоковим станом, знову заявляє про себе письменницьке єство: "Я бачу скляний уже погляд

напівзакритих очей, а мої очі, мій мозок жадібно ловлять усі деталі страшного моменту… і все записують… Щоб не забути…щоб нічого не забути… ні тих ребер, що з останнім диханням то підіймають то опускають рядно… ні тих, мертвих уже, золотих кучерів… ані теплогозапаху холодіючого тіла, що виповняє хату… Все воно здасться мені… як матеріал… я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені… Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю сю картину смерті на світанні життя… Ох, як мені гидко, як мені страшно, як ся свідомість ранить моє батьківське серце… Я не витримаю більше… Геть, геть із дому якомога швидше…" [5, с. 147].

Здається, все. Та у фіналі герой не витримує нерівної боротьби – начало митця перемагає все: і біль, і розпач, і трагізм смерті: "А моя пам'ять… вже записує і сю безвладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицях, і мій дивний настрій… Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! Воно здасться тобі… колись… як матеріал… Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?" [5, с. 149].

Чому стається саме так? Чому естетичне так впевнено бере гору над етичним?

На це питання спробував дати розгорнену відповідь у цікавій і проблемній статті "Цвіт яблуні" М. Коцюбинського" відомий знавець класичної української літератури П. Филипович.

Як неприйнятну для пояснення моральних колізій, пов'язаних з інтерпретацією творчості М. Коцюбинського, схарактеризував дослідник теорію "неронізму" або "морального індиферентизму" (її основні засади П. Филипович висвітлив, спираючись на працю С. Грузенберга "Геній і творчість. Основи теорії і психології творчості. – Ленінград, 1924): "… притупленість моральних сприйнять художника, що межує з цілковитою атрофією моральних почуттів… тенденція художника перетворяти свої депресивні переживання в матеріал до творчих побудов… витиснення з душі художника депресивних емоцій естетичними сприйняттями… роздвоєння особистості художника" [8, с. 124].

Хоча певні (і навіть дуже спокусливі) моменти для входження у складний світ "Цвіту яблуні" ця теорія й пропонує. Візьмемо, приміром, ось цей пасаж: "Моральний індиферентизм художника, притупляючи в ньому сприйнятливість ("восприимчивость") чужих і навіть своїх страждань, загострює ("изощряет") його хворобливо витончене сприйняття краси за рахунок здорових моральних емоцій" – 3 (параграф 4 "Патологічна форма катарсису – "моральний індиферентизм" (неронізм)".

Щоб не руйнувати логіку роздумів і зберегти атмосферу полемічного дискурсу 20-х рр. (та й, зрештою, аргументацію), процитуємо

відповідний уривок тексту зі статті П. Филиповича в усій можливій повноті: "Чи можна зарахувати до табору таких письменників Коцюбинського на підставі "Цвіту яблуні", як це робить Коряк: "На камені", "Поєдинок" і особливо "Цвіт яблуні"… цілком література для інтелігенції. Тут виразно чути дух богеми: зненависть до цього болота міщанського життя, залюбленість у красі, відданість мистецтву до такої міри, що ціле життя – навіть смерть коханої дитини – для артиста – митця є тільки творчим матеріалом". … На нашу думку, "Цвіт яблуні" не дає підстав для таких висновків, "духу богеми" морального індиферентизму ("неронізму") в трактуванні теми ми не бачимо" [8, с. 125].

А якщо все це не "моральний індиферентизм", або "неронізм", то що ж?

П. Филипович наполягає передусім на професіоналізмі: "Коцюбинський говорить про неминучий для письменника процес спостереження й початкової фіксації життєвих вражень, процес, що великою мірою пасивний ("пам'ять, той нерозлучний секретар мій, уже записує"), який *характеризує певніш професіонала, ніж естета* (курсив наш. – О. К.), і зустрічає опір з боку морального почуття письменника, що подвоюється і змагається з людиною" [8, с. 125].

Однак основна причина, як видається, лежить все ж (а може навіть, і напевне) не у площині професіоналізму. Хіба можна професіоналізмом пояснити маніакальне прагнення художника виконати свій обов'язок (сам П. Филипович, звертаючись до праці С. Грузенберга, наводить кричущі приклади жахливої моральної нечутливості, які виходять за межі професіоналізму: "Художник Лука Синьореллі, дізнавшись про трагічну загибель свого юного сина, бере пензель й малює його труп, не вронивши над ним жодної сльози… Тінторетто малює при лампі свою мертву дочку… *Ге пише портрет своєї дружини під час передсмертної її агонії* (курсив наш. – О. К.)" [8, с. 124].

Художник – глибинне породження самого життя, його біль і крик, його найприскіпливіший обсерватор і найглибший інтерпретатор його потаємних сторін.

Пізнати життя неможливо, якщо не брати його у всій повноті, якщо (з тих чи інших мотивів) проскрибувати (чи безсоромно замовчувати) певні його сторінки.

На цій дихотомії (повнота – вибірковість бачення) і тримається одна з найголовніших відмінностей у сприйнятті світу батьком та митцем. Батько – це структура страждання. Тому весь жах життя, який спіткав його, він не може прийняти як реальність: "Оленка вмирає … Ні, се не може бути… Се дико… се безглуздо (нагадаємо, що одне із значень цього слова "нісенітниця": щось "без усякого змісту" [7, с. 389. – О. К.]…" [5, с. 145].

Художникові ж внутрішньо значно ближчим і набагато зрозумілішим є заклик Ф. Ніцше "прийняти і визнати правочинність кожного моменту буття" [9, с. 21].

Поведінка батька повністю коригується традицією, звичаями, морально-етичними нормами, зрештою, *власним емоційним ставленням до світу* (і тут він належить сам собі, своїй внутрішній сутності). Митець – це щось принципово інше, може, навіть, до певної міри імперсональне: Юнг недарма зауважував: "Суто особисте – це для мистецтва обмеженість, навіть порок" [9, с. 145].

Митець (знову ж таки згадаємо Юнга] "… найвищою мірою об'єктивний. Істотний, надособистісний, м о ж л и в о, н а в і т ь н е л ю д с ь к и й (розрядка наша. – О. К.) … бо у своїй якості художника він є своя праця, а не людина" [10, с. 145]. Завдання художника – виговорити "таємниці духу своєї епохи". Іноді це відбувається "просто неусвідомлено". Тоді він діє подібно до сомнамбули. І навіть коли митець переконаний, що сам "творить свої тексти", він не знає, що насправді ним "керує дух епохи" [10, с. 176].

На цьому шляху – шляху пізнання істини – художник рухається як одержимий, швидше за все, навіть не усвідомлюючи аморальності свого маршруту: "Твір, який ще не народився в душі художника, – це стихійна сила, яка прокладає собі шлях або тиранічно і насильницьки, *або з тією неповторною хитрістю, з якою вміє досягати своєї мети природа, не переймаючись ні особистим благом, ні горем людини – носія творчого начала* (курсив наш. – О. К.)" [10, с. 108].

Відчуваючи цю неспівмірність людського і творчого, яке штовхає митця на позірно аморальні кроки, бачачи, що він сам безсилий щось змінити, герой етюду "Цвіт яблуні" у кінці твору вибачливо звертається до своєї померлої дитини: "А моя пам'ять, той нерозлучний секретар мій, вже записує і сю безвладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицях… Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?" [5, с. 149].

Одержимість художника, його неспинне бажання пізнавати життя у всій повноті (про це сам М. Коцюбинський у "Записних книжках" зауважував так: "Справжній талант – як повітря, обхоплює все" [5, с. 329]), зрештою, його візуальна стратегія таки взяла гору над трепетним батьківським почуттям.

Література

1. Андреева Г. Современная социальная психология на Западе (теоретические направления) / Г. Андреева, Н. Богомолова, Л. Петровская. – М., 1978.

2. Борхес Хосе Луїс. Алеф / Луїс Хосе Борхес. – Харків, 2009.
3. Грузенберг С. Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества [Електронний ресурс] / С. Грузенберг. – Режим доступу: e-heritage.ru/ras/view/publication/general/html? id = 43882703. – Назва з екрана.
4. Зейгарник Б. Теории личности в зарубежной психологии / Б. Зейгарник. – М., 1982.
5. Коцюбинський М. Твори : в 6 т. / М. Коцюбинський. – К., 1961. Т. 2. – К., 1961.
6. Личность в XX столетии. Анализ буржуазных теорий. – М., 1979.
7. Новий тлумачний словник української мови : у 3 т. – К., 2008. Т. 2. – 2008.
8. Филипович П. Літературно-критичні статті / П. Филипович. – К., 1991.
9. Шаап С. Человек как мера. Учение Ницше о ресентименте / С. Шаап. – К., 2008.
10. Юнг Карл Густав. Собрание сочинений : в 19 т. / Карл Густав Юнг. – М., 1992.
Т. 15: Феномен духа в искусстве и науке. – 1992.