

**Візуальні ілюзії як засіб формування образу принца
(на матеріалі творів М. Коцюбинського:
"В путях шайтана", "На камені", "Лялечка")**

У статті розглядаються проблеми функціонування візуального, пов'язані з розвитком психологічних процесів, в основі яких лежить мотив кохання.

Ключові слова: візуальне, просторове гетто, патріархальне, ілюзії, міф, жертва.

В статье рассматриваются проблемы функционирования визуального, связанные с развитием психологических процессов, которые основываются на мотиве любви.

Ключевые слова: визуальное, пространственное гетто, иллюзии, миф, жертва.

The article deals the problem of function of visual connected with the development of psychological process based on the love motif.

Key words: visual, spatial ghetto, patriarchal, illusion, myth, victim.

Однією з базових міфологем жіночого світу є образ принца. Глибока вкоріненість його в жіночу свідомість пов'язана з основною функцією цього героя – "порятунок від лиходія (відьми, напасті) прекрасної принцеси" [3].

Напасть для жінки – це передусім її уярмленість. Одним із символів уярмленості жінки в патріархальному світі виступає просторове гетто – топос існування, вихід за межі якого контролюється сім'єю, чоловіком, звичаями, обставинами життя... Принц (а це стосується передусім світу модерного, де образ жінки наповнюється принципово іншими інтенціями – порівняно із світом казковим) і покликаний вивести жінку з цього гетто у широкий світ, де повною мірою може виявитися її власна суб'єктивність, її прагнення та бажання.

Зауважимо при цьому, що постійними епітетами до слів "принц" та "принцеса" виступає слово прекрасний. Х. Янарас вказує на прямий зв'язок його з правдою життя, а отже, й з онтологією буття: "... коли мистецтво звільняється від прикладної доцільності й шукає виключно втілення краси, повніше виявляється творче значення прекрасного, його зв'язок з правдою життя, тобто його онтологічний зміст" [9, с. 258].

Це бачення гарно вписується як у міфологему казки з її пафосом звільнення принцеси, так і в простір сучасного щоденного життя, де

ідея повного і беззастережного звільнення жінки, надання їй права рівності з чоловіками стала однією з стрижневих.

Щоб наповнити це твердження конкретикою, звернемося до опису Сімоною де Бовуар двох ідеалів краси – жіночого та чоловічого, де чоловік постає символом дії: "Ідеал жіночої краси – мінливий. Та деякі критерії лишаються сталими. З-поміж інших, оскільки жінку призначено для того, щоб нею володіти, її тілу мають бути притаманні такі якості, як інертність і пасивність. *Чоловіча краса – це призначеність тіла до виконання активних функцій ...* (курсив наш – О. К.)" [1, с. 167].

Звільнення жінки з просторового полону й становить собою основу своєрідного триптиха про кохання, до якого входять такі (на перших погляд, багато в чому несумісні) тексти: нарис "В путах шайтана", акварель "На камені" та етюд "Плячка".

У перших двох творах ситуація багато в чому подібна і щодо заголовної проблеми виглядає відверто класичною.

Красива татарська дівчина Емене (нарис "В путах шайтана") живе у світі, де все визначають патріархальні звичаї та закони. Вона – "дівчина – "киз" –, і не для неї се невідоме, повне чар море: вона ніколи не перепливе його, як ніколи не переступить похмурої Яйли..." [6, с. 7–8]. Тому їй тільки й залишається згадувати побачений колись танок гурій над морем, заздрити "двом європейкам", які "самі, без провідника-мужчини, прийшли з-над моря і тепер повертають назад, ні перед ким не ховаючи свого гарного обличчя" [6, с. 13], та мріяти про "красуня Сантара" й чекати, *"чи не вернеться її щастя, що зникає з-перед очей, та чи не візьме її з собою у ширший, вільніший світ, ніж загра-тована половина в батьківській оселі?"* (курсив наш – О.К.) [6, с. 14].

Ще драматичніше виглядають життєві обставини, в яких опинилася красуня Фатьма (акварель "На камені").

Описуючи її вроду, автор змушений був вийти за межі культурного простору, синхронізованого з ним у часі, і зануритись у світ древнього Єгипту: "Алі раз побачив її. Він стояв біля кав'ярні і стежив, як тихо ступали жовті палички по кам'яних сходах, а ясно-зелене "фередже" складками спадало по стрункій фігурі од голови аж до червоних шароварів. Вона спускалась тихо, поволі ... притримуючи фередже так, що тільки великі довгасті чорні очі, вимовні, як у гірської сарни, міг бачити сторонній. Вона спинила очі на Алі, відтак опустила повіки і пройшла далі тихо і спокійно, як єгипетська жриця" [6, с. 123].

Доля цієї прекрасної заміжньої татарки – кривоногий чоловік Метет, голена голова якого нагадує "облупленого барана", а очі, в яких бликає "неспокійний вогник" [6, с. 122], видають справжні пориви власника крамнички, вічно заклопотаного грошовими розрахунками, та оселя в татарському селі, що нагадувало собою "грудку дикого каміння"

[6, с. 120], шлях з якого перекривають не лише міцні сімейні пута, а й море, яке, розсердившись, "забирає єдину прибережну тропу" [6, с. 124].

Недарма її очі у цьому безнадійному просторі знаходять останню надію – постать "красуня турка" [6, с. 123]. Идеться тут не про візуальне задоволення від споглядання вродливого мужнього обличчя, від якого (у найтрагічніший момент) б'є "відвага молодого орла" [6, с. 129]), навіть не про своєрідну візуальну компенсацію чи, навіть, візуальний реванш (згадаймо про постійне дефілювання перед очима Фатми голови, яка нагадує собою "облупленого барана"), а саме про визволення з гетто, яке (попри такі бентежні надії) завершується героїчною смертю Алі й трагічним летом Фатми у гірську безодню.

Інша ситуація в етюді "Лялечка" (причому аж настільки, що видається: цей твір зовсім не має ніякого відношення до двох попередніх).

Героїня твору аж ніяк не вписується у світ казки про прекрасного принца, бо знаходиться поза дискурсом любові. А оскільки Раїсу не облутують тенета кохання – як об'єкт, позбавлений еротичного впливу на оточення (так було в молодості, коли женихи обходили її, бо "ні багачкою, ні красунею панна не була" (курсив наш – О. К.) [6, с. 36], так і в момент повісткування: якого чоловіка може зацікавити "осіння муха" [6, с. 36] чи "польова квітка з гербарія" [6, с. 37] – то й просторове гетто їй не загрожує. Героїня вільна у своїх просторових рішеннях (і не тільки просторових).

Щоб зреалізувати себе як людину і як жінку, зокрема (у зв'язку з цим нагадаємо думку Ненсі Ходороу, на міркування якої спирається Керол Гілліган у праці "Іншим голосом. Психологічна теорія і розвиток жінок": "у будь-якому суспільстві жінка більшою мірою, ніж чоловік, самовизначається у контексті її стосунків і зв'язків з іншими людьми" (К. Гиллиган. Иным голосом / К. Гиллиган // Этическая мысль : научно-публицистические чтения. 1991. – Москва, 1992. – С. 356), Раїса мусить докладати зусиль для налагодження міжлюдських зв'язків.

Власне, це і становить собою сюжет твору, перебіг якого визначається структурою особистості героїні.

Модель її внутрішнього світу гарно проглядається в епіграфі, який взято із творів популярного на той час французького поета Ф. Коппе (його спеціалізацією були "витончені меланхолійні вірші про кохання і смисл життя" [5, с. 722]: "Сумний, як день ясний / Для серця без надії").

Тут парадоксальним чином поєднуються сум, що панує у душі, і блиск радісного ясного дня. Так і в душі Раїси парадоксальним чином поєднується аскетизм із прагненням до повнокровного життя, надуманий, вигаданий нею самою образ божої обраниці і реальне, пересічне за своєю суттю, жіноче єство, яке хоче звичайного і такого бажаного

"особистого щастя" [6, с. 36]. Навіть любов до вчительської професії ("Так, вона любила школу ... любила ... як любить мужик оранку, жива або тверду лаву, на якій спочиває його натовлене струджене тіло" [6, с. 36] не заступає головного – прагнення бути, відбутися як жінці – звідси, напевне, метафора насіння: "Однак для серця було сього (втіхи від вчительської праці – О. К.) мало. Правда, воно не раз розцвіталось під змінливим промінням щастя, цвіло закинуте, невідоме, у тиші, і, не маючи надії кинути насіння в родючий ґрунт, зів'яло, зсохло, як зсохли її лице, груди, руки, як зсохла вона вся, мов польова квітка з гербарія" [6, с. 36–37].

Та повернемося до вигаданого нею самою компенсаторного образу божої обраниці, яка у житті має йти своїм, відмінним від інших шляхом – шляхом людини, обраної Всевишнім.

Двічі у житті намагається пройти його Раїса. Перший раз у молодості, в "останніх класах духовної школи" (саме там, за її власними свідченнями, "вона тільки й жила" [6, с. 35–36]. Тоді героїня "до болю голови" зачитувалася "забороненими" книжками" [6, с. 36] і тремтіла від "любові до нещасного "народу" [6, с. 36]. Його міфологізований образ образ російського народу-богоносця ("він (народ, безмірною любов'ю до якого пройнялася Раїса – О. К.) був десь далеко, в Росії; на селі були самі мужики, яких Раїса добре знала і не дуже любила" [6, с. 36]), витворений народниками, настільки гіпнотизував дівчину, що вона була готова піти на крайню жертву – "вмерти за нього" [6, с. 36].

Така жертвність вивищувала Раїсу, "виривала" її з оточення і підіймала над ним ("Вона уважала себе за щось вище од своїх подруг, та й од тих людей, що були навкруги..." [6, с. 36], оскільки відблиск величі народу-богоносця падав на неї і возвеличував її.

Але готовність до самопожертви, очевидно, була неглибокою. Тому дівчина "спочатку хотіла вмерти за нього, а потому роздумала і поклала жити" [6, с. 36].

У випадку з отцем Василем інтенції сакралізації об'єкта – підняття його до рівня месії – не результат зусиль соціальної групи, а результат напруженої роботи самої Раїси.

Антирелігійні виклики юності (коли вона спрагло і трепетно сприймала думки "про політику й, уявіть, про те, що нема бога" [6, с. 36] лишилися позаду. Натомість формується образ ревної християнки, у силовому полі уяви якої оживають спогади про дитячі роки, коли такою трепетною і солодкою була молитва.

Крок за кроком проходить героїня шлях від атеїста до фанатично віруючої людини.

Прилучення до світу релігії особистості, яка колись спрагло слухала розповіді про Фейєрбаха (до речі, непримиреного борця з релігією), розпочинається з ритуального читання офіційного видання церкви – "Епархияльных Ведомостей", якими вчителька спершу "цікавилася ... із ввічливості", а "потому втяглася" і почала першою перечитувати новини. Перечитувала радісно і цілеспрямовано: з часом вона вже "нетерпляче чекала о. Василя, щоб поділитися з ним тими новинками..." [6, с. 46].

Згодом до газетної лектури додається редагування проповідей отця Василя, а потім і ревне прослуховування їх уже в сакральній атмосфері, яка реанімує "солодкі до млості" дитячі спогади, коли такою втішною була "молитва віруючого серця" [6, с. 49].

Солодкі спогади втягують Раїсу у неймовірно привабливий світ райського блаженства, де виникає природне бажання оновитися в призабутому вже світі релігійного екстазу: "Вона хотіла б знов пережити ті хвили, упитись ними ... Вона лежала й сподівалася, що воно прийде знов, те чисте, зазанане в дитинстві почуття і, як весняний дощ, *оживить її засохле серце* (курсив наш – О. К.)" [6, с. 49].

Глибокий сумнів ("Та чи можливо ж се?" [6, с. 49]) легко долається натхненним релігійним поривом, постами, які "давали насолоду" [6, с. 51], ранніми службами, жертівністю, зрештою, максимально відстороненістю від усього мирського. І, як винагорода за це, повернення призабутого почуття: "І воно приходило. З високості, де вився морок і куди Раїса зводила очі, спливала на самотєє серце божя ласка..." [6, с. 49]. Звідси один крок до внутрішньої метаморфози – "Раїса мала таке почуття, наче під твердою шкаралуцею лялечки у неї виростають барвні крила і набирають сили до льоту" [6, с. 52].

Метелик – давній символ щастя. Та Раїсі цього замало. Помисли її вищі: вона прагне знову піднятися до сонму обраних.

Засобом для досягнення цього має слугувати величний образ отця Василя – звичайного сільського священика, перетвореного могутньою уявою вчительки на неземну істоту.

Для чого ж Раїсі святиця? С. Жижек відповідає на це чітко й однозначно: релігійний суб'єкт не просто обирає Бога, а "робить себе обраним" Ним" [4, с. 372].

Відчувши це на прикладі проповіді ("Проповідь здавалася Раїсі величною, а о. Василь піднимав здобутий тріумф. Проміння тієї слави осявали і її, бідну вчительку, бо вона частиною свого "я" впливала на маси. *Се її підносило у власних очах* (курсив наш – О. К.)" [6, с. 49], героїня з потроєною енергією із дуже посередньої, дуже пересічної людини намагається виліпити образ месії. І ліпить вона його ніжно та тонко,

ігноруючи грубу реальність, відкидаючи будь-яку інформацію, яка може знизити рівень святості об'єкта: "Вона говорила з селянами про ту місію. Правда, вони притакували їй та часом дивувались трохи, що слова проповіді і вчинки батюшки не зовсім сходяться якось. Раїса гнівалася, замикаючись у собі, і почувала відразу до невдячних" [6, с. 50].

Не маючи під руками для творення святині природного матеріалу належної кондиції, Раїса використовує уяву, яка – сходинка за сходинкою – впевнено піднімає пересічну людину до небес.

Відправною точкою слугує якісно нова, сконструйована героїнею моральна парадигма образу отця Василя, а також чітко окреслена життєва мета: "Він, такий чесний, такий ідейний, з могутнім даром слова ... мусить жити для вищих цілей ... Він має місію" [6, с. 50]. Завершує цикл, окреслений уявою Раїси, повноцінний образ месії: "Тиха, лагідна постать Христа спускалась до неї. Сірі очі його (нагадаємо, що сірі очі виступають лейтмотивом у візуальному малюнку образу отця Василя – О. К.) променіли тихим полум'ям і пестили ласкою" [6, с. 58].

Ідилію, витворену буйною фантазією, яку підпирало нестримне бажання вознестися над світом і самій, миттєво руйнує витверезуючий голос приятельки: "Ти його кохаєш" [6, с. 58].

Приятелька інтуїтивно відчула головне: у Раїси все обертається не навколо небесного владики. У її серці панує звичайна земна любов. Звідси актуальність традиційної схеми, у якій ключовим є образ принца.

Подібно до героїнь нарису "В путях шайтана" та акварелі "На камені" Раїсу Левицьку життя теж загнало у просторове гетто. Причому (за "кубатурою" і характером освітлення) ще тісніше, ще вужче, ще безнадійніше, ніж у героїнь двох попередніх творів (до того ж воно – у своєму останньому варіанті – наповнене відверто танатологічними інтенціями).

Змінивши місце вчителювання, Раїса, врешті-решт, опиняється у ситуації повної ізоляції від світу: її житло спершу виглядало як колодязь ("Раїса лежала на дні колодязя, а там, вгорі, куди світло ледве доходило, починався світ і життя" [6, с. 35], а потім і зовсім стає схожим на "темну соснову домовину" [6, с. 55]. Чи не виглядає це як натяк на відомий казковий сюжет?

Традиційну роль принца у цій ситуації й має виконати отець Василь – постать, яка аж ніяк не надається на роль казкового героя (при першій зустрічі з ним кидаються в очі Раїсі передусім "пухкі, як у попаді" руки [6, с. 41], потім – "сливе жіночий торс" [6, с. 41] і – вже зовсім компрометуюча казкового героя – лисина). Єдине, що хоч трішечки

пом'якшує ситуацію з дегероїзацією образу – це очі ("сірі очі" [6, с. 42]). Принаймні вини не несуть разом із собою ніяких негативних конотацій.

Але психіка героїні – це особливий різновид: такі особистості К. Хорні визначає як людей з "ненаситною невротичною потребою у коханні" [8, с. 161]. Саме тому невротики "вкрай чутливі до нехтування ними" [8, с. 162]. У зв'язку з цим згадаймо, як болісно, навіть хворобливо реагує Раїса на ту ситуацію, коли отцю Василю "почала докучати безперестанна опіка над його особистістю" [6, с. 54] – "зневага до найкращого її почуття боліла Раїсу" [6, с. 54].

Якраз із потреби в любові героїня, доводячи себе до стану екстазії, за допомогою відеоряду, який ґрунтується на візуальних ілюзіях, доводить об'єкт до відповідної кондиції.

У підсумку отця Василя не впізнати: "Шепчучи слова покори й благання, вона помічала у нього тремтіння червоних уст під темним вусом, ловила полиск сірих очей і була певна, що од високого, аж до лисини чола б'є тихе світло" [6, с. 52].

Крапку ж у цьому процесі Раїса ставить під час розмови з "близькою приятелькою" – це вже образ, гідний поклоніння, який може стояти в одному ряді з легендарними казковими героями: "*Він гарний* (курсив наш – О. К.) ... Його сірі очі променіють тихим світлом, на блідому виду й високому чолі спокій і погода ... Голос музикальний ... він має енергію і непохитну волю..." [6, с. 58].

Поворотним моментом у цих процесах (як слушно вважає Т. Саяпіна) є картина бурі: "Розв'язка сцени літньої бурі знаменує собою початок нового шляху для Раїси" [7]. Це шлях від бунту до впокорення.

Дослідниця цікаво й аргументовано розгортає "кільця психічного процесу" [6, с. 380], закладені у творі. Базовими у концепції дослідниці виступають категорії **міфу**, **жертви** і **спокуси**. Буря, виступаючи втіленням "архетипного поєдинку Хаосу з Космосом", зрештою, визначає "її (Раїси – О. К.) місце в міфопоетичній структурі світобудови" [7]. А воно – це місце жертви (звідси – "місія жертви"). Спонукою до цього, зокрема, слугують "різноманітні спокуси", які сприяють реалізації "...інших важливих архетипів її особистості. Тася бентежить в Раїсі архетип матері, стара матушка – архетип дитини ... *о. Василь підсвідомо цікавить Раїсу як жінку* (курсив наш – О. К.)" [7].

Для того щоб спокуси переросли в "акт задоволення" (А. Лаборі), потрібна відповідна територія не як "приватна власність", а як "ділянка простору, що перебуває у безпосередньому контакті з організмом ... де він (організм – О. К.) "відкривається" для термодинамічних обмінів з метою підтримання власної структури" [1, с. 201].

Власне, все життя Раїса займалася пошуком та утвердженням саме такої території (а її життя – це приклад екстериторіальності: згадаймо початок твору: "Се вже вдруге на протязі своєї тринадцятилітньої служби вона мусить через непорозуміння з попом міняти школу..." [6, с. 32]).

А без власної, обжитої території життя, як такого, нема. Чому? Сутність проблеми, її особливу гостроту для модерного суспільства гарно окреслив Ж. Бодріяр.

Для тваринного світу, звідки походимо ми, характерна наявність власної території: "Нема нічого більш мандрівного, більш кочового на вигляд, ніж тварини, і все-таки їхній закон – це закон території" [1, с. 199]. Перетворення нашого тваринного предка на людину пов'язане з втратою території, що зумовило появу несвідомого: "У тварин немає несвідомого, бо у них є територія. У людей несвідоме з'являється лише після того, як вони втратили територію" [1, с. 202].

Втрата території постійно тримає в напрузі несвідоме, адже воно є "тією індивідуальною жалобною структурою, де безперестанку, і без надії, переграється ця втрата" [1, с. 202].

Тиск на несвідоме з розвитком суспільства лише посилюється. Динамізація життя, урбанізація простору дають все менше й менше шансів цю територію віднайти. До того ж межі екстериторіальності постійно розширює ідеологія капіталізму, для якого найприйнятнішою є "схема детериторіалізації" [1 с. 200]. Але без власної території, без згаданої вже "ділянки простору", де відбувається самореалізація особистості, неможлива як "реалізація акту задоволення", так і повноцінне буття в цілому.

Звідси затята боротьба індивіда з суспільним мейстрімом, яка рідко завершується на його користь.

Здавалось би, у Раїси є шанс за допомогою світлоносного, напівбожественного отця Василя (чого тільки вартий портрет героя, намальований уявою героїні – "він був гарний; од його високого чола била чесність і шляхетність, сірі очі променіли щирістю, освічували тихим саявом ціле обличчя" [6 с. 47] покинути просторове гетто, яке, згадаємо знову, врешті-решт перетворилося із помешкання для життя на житло для небіжчика – "темну соснову домовину" [6, с. 55].

Але на шляху цього невротика постає нездоланна перешкода: попри "ненаситність невротичної потреби в любові" невротик насправді боїться її: таким чином люди з подібною конфігурацією психіки захищаються "від свого незмірного страху перед життям" [8, с. 164].

Репліка подруги – "ти його кохаєш" [6, с. 58] – демаскує те, що свідомість приховує. А це вже катастрофа, шлях у незворотне: "Раїса раптом одхитнулась од приятельки і тихо скрикнула, як ранений птах.

Перед нею мигнула блискавка (давній символ руйнівного небесного вогню – О. К.), а під ногами запалась земля. Глибока, морочлива, чорна безодня. Раїса потиху спускалась туди..." [6, с. 59].

Література

1. Бовуар де Сімона. Друга стаття : у 2 т. / Бовуар де Сімона. – К., 1994.
Т. 1. – К., 1994.
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Ж. Бодріяр. – К., 2004.
3. Говорова О. Почему девушки ищут принца [Електронний ресурс] / О. Говорова. – Режим доступу: shkolazhizni.ru/frchive/o/n-2898. – Назва з екрана.
4. Жижек С. Дражливий суб'єкт: відсутній центр політичної онтології / С. Жижек. – К., 2008.
5. Краткая литературная энциклопедия. – Москва, 1966.
Т. 3. – 1966.
6. Коцюбинський М. Твори : в 6 т. / М. Коцюбинський. – К., 1961.
Т. 2. – К., 1961.
7. Саяпіна Т. Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського. АҚД. [Електронний ресурс] / Т. Саяпіна. – Запоріжжя, 2000. – Режим доступу: Disser.com.ua//contents/4502//html. – Назва з екрану.
8. Хорни К. Самоанализ. Психология женщины. Новые пути в психоанализе / К. Хорни. – Санкт-Петербург–Москва–Харьков–Минск, 2002.
9. Янарас Х. Нерозривна філософія. Нариси вступу до філософії / Х. Янарас. – К., 2000.